كلّية الآداب – الدراسات العليا

دائرة الفلسفة والدراسات الثقافيّة

برنامج الماجستير في الدراسات العربيّة المعاصرة

عنوان الرسالة

دور الصورة الفوتوغرافيّة في بناء الهوية الفلسطينيّة.

The Role of Palestinian Photographs in Constructing Palestinian Identity

رسالة ماجستير مقدمة من الطالب

محمد أحمد فراج اسليم

2020

لجنة المناقشة:

د. محمد أبو الرب

د. عبد الرحيم الشيخ

د. وليد الشرفا

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في برنامج الدراسات العربية المعاصرة من كلية الآداب في جامعة بير زيت– فلسطين.

BIRZEIT UNIVERSITY

كلّية الآداب – الدراسات العليا

دائرة الفلسفة والدراسات الثقافيّة

برنامج الماجستير في الدراسات العربيّة المعاصرة

عنوان الرسالة

دور الصورة الفوتوغرافيّة في بناء الهوية الفلسطينيّة.

The Role of Palestinian Photography in Constructing Palestinian Identity

رسالة ماجستير مقدمة من الطالب

محمد أحمد فراج اسليم

1155483

إشراف: د. محمد أبو الرب

تاريخ المناقشة: 2021/2/22

لجنة المناقشة:

د. محمد أبو الرب (رئيسا).....

د. عبد الرحيم الشيخ (عضوا).....

د. وليد الشرفا (عضوا).....

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في برنامج الدراسات العربية المعاصرة من كلية الآداب في جامعة بير زيت– فلسطين.

شباط -2021

الفهرس

شكر وامتنان 6

الملخص بالعربية. 7

Abstract 9

1. الفصل الأول، إطار نظري ومفاهيمي ومراجعة الأدبيات 12

1.1. تمهيد، مدخل عام للدراسة 12

1.2. الإشكالية 13

1.3. أهمية الدراسة 15

1.4. الفرضية 16

1.5. المنهجية 18

1.6. محدّدات الدراسة 20

1.7. موقع الباحث 22

1.8. مراجعة الأدبيات 22

1.2.1. مداخل نظرية ومفاهمية للدراسة 37

1.22. . مَطْلَع 37

1.2.3. الهوية، الاصطلاح. الاغتراب. التماهي والمكان 37

1.2.4 .كيف نقرأ الهوية. الذات والمكان 39

1.2.5 .التعبيرات الهوياتية. الاتجاهات والنظريات. جدلية الهوية والقومية. 47

1.2.6. نظريات في الذاكرة والاقتلاع الذاكرة آليات حضور الذاكرة والرمز 52

1.2.7. الهوية وعاءً للذاكرة 57

1.2.8 تعريفات 59

2. الفصل الثاني: الكيانية الفلسطينية في القرن العشرين – هوية فلسطينية حديثة 1948–1900.بداية تشكل الوعي رأس مال طباعي غياب للوعي المرئي 65

2.1. مَطْلَع 65

2.2. تخلق الوعي الثقافي، بداية الوعي السياسي 66

2.3. الهيئة الثقافية – الولادة الأولى للهوية، مرحلة تشكل الوعي، ارتباك الهوية 66
2.4. الصحافة العربية – والصحافة الفلسطينية، تداخلات ثقافية 68
2.5. وعي ملتبس لقراءة الصهيونية 71
2.6. الوعي العربي لفكرة الصهيونية والتفاهم العربي الصهيوني1917–1913– الفلسطينيون يعملون فرادى 74
2.7. الصهيونية في الخطاب الصحافي الفلسطيني المندد، والخطاب العربي المتماهي. 75
2.8. استدراك 78

3. الفصل الثالث: الدولة العثمانية، التصورات الأوروبية عن فلسطين، العين الاستشراقية وصناعة الآخر 78

3.1. مَطْلَع 78
3.2. الصورة الفوتوغرافية وإعادة تصنيف العالم 80
3.3. تحويل هوياتي ممنهج 85
3.4. الفلسطينيون والتشيؤ 89
3.5. العيش في زمن توراتي 92
3.6. التصوير الصهيوني 94
3.7. قبل الشتات رؤية مقاومة 100
3.8. التصوير المحلي. 102
3.9. فلسطين في التصوير المحلي، أنماط فوتوغرافية متماهية. البورتريه وتمثيل الذات 103
3.10. "هنا القدس" وعي إذاعي، عربي، دعاية بريطانية كولونيالية مرئية 106
3.11. استدراك 112

4. الفصل الرابع ،نكبة الفوتوغرافيا 113

4.1.1.مطلع 113
4.1.2.الصورة الفوتوغرافيّة الفلسطينيّة المنهوبة، والتحكّم الكولونيالي. صعوبات الولوج إلى الصورة الفوتوغرافية 115
4.1.3. صورة الصهيوني مقابل الصورة الفلسطينية وقَوْلبة المكان 116
4.1.4. تجفيف مصادر الفوتوغرافيا، أستوديوهات شارع يافا 122
4.1.5. النهب والتصنيف والدمغ والتلقين العبري للصورة الفلسطينية 124
4.1.6. القوانين والأرشفة والحق في الرؤية 126
4.1.7. الفلسطيني المتسلل، دم مستباح. دمغ الصورة. وتقنيات التغييب 128
4.1.8. السرديّة المرئيّة الفلسطينيّة والرواية الشفويّة 131
4.1.9. توظيف الكاميرا، أداةً كولونيالية ومؤرخًا منحازًا وشرعية الصحافة 132

4.1.10. خليل رصاص. وعلي زعرور وجون فيلبس والحرب على رواية معركة القدس كنز فوتوغرافي منهوب. مقاومة فوتوغرافية 134
4.2. صورة الفلسطيني مشردًا 1950–1965 الأونروا الصورة الزرقاء 141
4.2.1. الأونروا وتمثيل الفلسطينيّين 142
4.2.2. الأونروا والدعاية الإنسانيّة، الفلسطينيّ بوصفه عملًا خيريًّا 144
4.2.3. العزل الفوتوغرافي الثقافي، تأطير داخل الإطار 147
4.2.4. تكرار فوتوغرافي، الايقونة من وجهة نظر الاونروا 151
4.2.5. الأونروا وخلق اللاجئ الفلسطيني الحديث 153
4.2.6. نسخ من الأزمنة التوراتية وخز الصور في ضمير مخدر. 156
4.2.7. تحقيب زمني متداخل 160
4.2.8. الاستدراك 159

5. الفصل الخامس الكيانيّة الفلسطينيّة الثوريّة. الفلسطينيّون ورأس المال الطباعي 162

5.1. مطلع 162
5.2. الفلسطينيّون واستنهاض الهوية.ومجلة فلسطيننا 163
5.3. حركة فتح وصورة الفدائي، إشهار البندقيّة 175
5.4. تمثّلات الفدائي فوتوغرافيًّا في مجلّة فلسطين الثورة. الشرعيّة الشعبيّة.حرب 1967 (صعود صورة الفدائي) 176
5.5. إيديولوجيات الثورة وشرعيّة التضامن 188
5.6. ياسر عرفات، الأخ الفدائي الكبير، الشرعيّة والدولة 192
5.7. الانتفاضة، الحجر والأرض. استرجاع الجغرافيا 206
5.8. الفدائي العائد، العلم وخطاب الاستقلال 1988 216
5.9. الاستدراك 225
5.10. استدراك أخير واستنتاجات 226
المصادر والمراجع. 236

إهداء

الى فلسطين الحبيبة مشهدي الأول والأخير سمائي الأخيرة وأرضي ومرساي.

شكر وامتنان

الى أمي وزوجتي التان لطالما آمنتا بي في أصعب ظروف حياتي.

لأصدقائي الشهداء جميعا فأنتم الهوية والصورة.

للدكتور محمد أبو الرب لصبرة طوال فترة بحثي ومتابعتي ودعمه وايمانه المستمر بي له جزيل الشكر.

للعزيز على قلبي وجدا الدكتور عبد الرحيم الشيخ الذي بدون طيفه الجميل، لم تر عيوني معالم هذه الدراسة ولم افهم ذاتي ونفسي ولك الشكر والحب كله فأنت آنرت قلبي وعقلي حقاً ومعرفة وايماناً بفلسطين التي نريد

للحبيب الذي رسم لي تضاريس روحي وللذي جعلني احلق فوق فلسطين لأرى جميع تفاصيلها واشتم رائحة الأرض الفلسطينية الدكتور وليد الشرفا، يا من لونت فلسطين بحروف من حق لك كل الحب والإحترام.

للصديق عدي البرغوثي الذي طالما كنت ملجأي في حالات ارتباكي وأنا أتساءل وأبحث.

للأصدقاء الأعزاء أحمد عز الدين وبلال شلش وقسم الحاج لما قدموه من نصائح وتزويدي بالصور والمراجع التي آثرت بحثي فخور بكم وبصداقتكم

الملخص بالعربية.

تتبعت هذه الدراسة الصور الفوتوغرافية منذ بدء تداولها في فلسطين منذ اختراعها، وانتهاء بتداولها بوصفها صوراً صحافية في الحواضن الفلسطينية الرسمية، ودورها في صناعة الذاكرة والهوية على اعتبار الصورة وثيقة تاريخية، وإحدى منتجات رأس المال الطباعي، وإحدى المنتوجات القومية التي تعبر فيها الأمة عن ذاتها، ولتحقق الدراسة أهدافها المتمثلة في دراسة الصورة والدور الوظيفي للتصوير الفوتوغرافي وما ينتجه من رموز ودلالات، وثانياً فهم حواضنها الثقافية في مختلف الفترات التاريخية التي مرت بالفلسطينيين ابتداء من الحكم العثماني والانتداب البريطاني ومروراً بالنكبة ونشوء الثورة الفلسطينية المعاصرة، إذ تقوم الدراسة على فرضية مفادها أن الصورة الفوتوغرافية لعبت دوراً أساسياً في هندسة الحكاية القومية الفلسطينية التي إما أن تؤسس لنسيان جماعي أو لفعل تذكري جمعي، ومن أجل الوصول إلى إجابات حول أسئلتها ركزت الدراسة على توصيف وفهم رأس المال الطباعي الذي اتخذت الصورة مكانا لها فيه، وارتباطه بالمشروع القومي، وتخيل الذات الفلسطينية وإرساء أسس الهوية الفلسطينية.

وقد خلصت الدراسة بناء على فرضيتها إلى أن الصورة الفوتوغرافية على المستوى التاريخي في المرحلة الأولى قد جيرت لصالح الرؤية الاستعمارية الاستشراقية في الوقت الذي كانت فيه الهوية الثقافية ضبابية فيما يخص الفوتوغرافيا بوصفها منتجا قوميا، وأن الصورة عن الفلسطينيين في مرحلة الاستشراق قد قولبت الفلسطيني ونمطته ضمن رؤية استشراقية معارضية تلاقت مع المفاهيم الاستعمارية الصهيونية، بحيث شكلت طرق الرؤية الاستعمارية الكولونيالة امتداداً آخر للتصوير الاستشراقي، وخلصت الدراسة إلى أن الغياب الواضح للأدلة الحالية حول وجود مشهد فوتوغرافي فلسطيني في ذلك الوقت كان عملاً مقصوداً من قبل الحركة الصهيونية لإخفاء التاريخ الاجتماعي الفلسطيني من خلال نهب الكنوز الفوتوغرافية الفلسطينية في تلك الفترة الزمنية. وبينت الدراسة في فحصها للصور الفوتوغرافية في مرحلة ما بعد النكبة، والمتمثلة في صور وكالة غوث وتشغيل اللاجئين، قدر المسافة الثقافية التي اتخذتها الأونروا، والبعد الثقافي والإغفال التاريخي في التوثيق البصري للرواية الاجتماعية في أماكن وجود اللاجئين الفلسطينيين، واجتزاء لروايات ما بعد النكبة، حيث تداخل فيها نمط التصوير الاستشراقي مع التصوير التوثيقي المؤسسي.

وتتكون الدراسة من أربعة فصول بالإضافة إلى الإطار النظري والخلاصة والاستنتاجات النهائية، يربط الفصل الأول من هذه الفصول الهوية الفلسطينية بأطر مفاهيمة نظرية أساسية ثلاثة تتعلق بقراءة الصورة، ودورها في تشكيل الهوية الثقافية، ودورها في

السرد المرئي، ودورها في بناء الذاكرة لتثبيت الرواية القومية، واعتمد ذلك الربط على أطروحات من منظري القومية ودراسات الذاكرة فلسطينياً وعالمياً، وبالاعتماد على طروحات أصيلة من الفلسطينيين أنفسهم، وربطها بنظريات قراءة الصورة الفوتوغرافية من وجهة نظر ثقافية، دون اقتصار الدراسة على الأطروحات الكلاسيكية العالمية. ليناقش الفصل الثاني نشوء الصحافة العربية في نهاية العهد العثماني وتأسيس رأس المال الطباعي وكذلك آلية تخلّق الهوية الفلسطينية القومية. ويتناول الفصل الثالث آلية اشتغال التصورات الأوروبية عن فلسطين واتساع حدقة العين الاستشراقية وتنميط الفلسطيني بمعايير غربية وكولونيالية استحضارية، وتوظيف للأسطورة الدينية، لينتقل البحث إلى الفصل الرابع الذي حمل عنوان "نكبة الفوتوغرافيا" والذي فحص محاولات فرض المعرفة البصرية بعيون استعمارية عن طريق فحص العلامات والدلالات المرئية الصهيونية بتغييب الصورة الفلسطينية وامتداد هذا الفعل التغييبي ليسكن الفلسطينيون في معين فوتوغرافي آخر تمثل بصورة الإعاشة عن طريق التصور الفوتوغرافي من طرف الأونروا وطريقة تقديمها للفلسطينيين المهجرين. ولتختتم الدراسة فصولها بالفصل الخامس المتمثل بصعود الحركة الوطنية وجمع الشتات الفلسطيني؛ أي مرحلة ما بعد العام 1964 متمثلة بمجلتين وطنيتين هما "فلسطيننا" و "فلسطين الثورة" لما لهما من أهمية في تبيان وتفسير الخطاب السياسي الفلسطيني كونهما المتحدث البصري لمنظمة التحرير، إضافة إلى احتوائهما على صور من الانتفاضة الأولى، وتصويرهما علاقة منظمة التحرير مع الانتفاضة كونها أيضا صورة عن الفلسطينيين الطامحين لتأسيس الدولة ولكن بتأطير وتقديم هوياتي فلسطيني وحاضنة فلسطينية.

وبينت الدراسة الطريقة التي وظفت بها منظمة التحرير الفلسطينية صورة الفلسطيني عن طريق بناء الصورة الذهنية وترجمتها إلى صورة فوتوغرافية في مرحلة البناء الكياني الثوري، واتخاذها الرموز للتأكيد على حضور الكيان الفلسطيني ووجوده، لتخلص الدراسة في توصياتها إلى ضرورة وجود حاضنة أرشيفية جامعة تتخذ الصورة عن الفلسطينيين ومن الفلسطينيين أنفسهم وتغني رأس المال الطباعي والرمزي من أجل تثبيت خطاب الهوية الفلسطيني وتأكيده.

Abstract

This study traced photographic images from their invention and the beginning of their use in Palestine to their circulation as press pictures in official Palestinian narratives and among creators of memory, considering the image a historical document, which is both a product of print capitalism, and a national product that expresses the nation itself. The first objective of the research is to understand photography's functional role in building Palestinian memory and identity through the images, symbols, and connotations it produces. The second is to understand its cultural narratives in the various historical periods that Palestinians passed through, starting from Ottoman rule and the British Mandate, through the Nakba and the emergence of the contemporary Palestinian revolution, as the study assumes that photography played a basic role in engineering the Palestinian national story, which either establishes a collective amnesia or a collective remembrance. To answer its questions, the study focuses on the description and understanding of print capitalism, in which the image found itself, and its connection to the national project, imagining the Palestinian self and laying the foundations of Palestinian identity.

The study concluded, based on its hypothesis, that on the historical level, in the first phase, photographic images of Palestine and Palestinians were influenced by colonialist Orientalist vision at a time when Palestinian cultural identity did not yet have its own clear vision regarding photography as a national product. That image of Palestinians in the phase of Orientalism molded and patterned Palestinians within an oppositional, oriental vision that converged with Zionist colonial concepts, so that the methods of the colonial vision formed another extension of Orientalist photography. The study concluded that the apparent absence of present-day evidence of a Palestinian photographic scene at the time was an intentional act by Zionism to conceal Palestinian social history by plundering Palestinian photographic treasures of the time period.

In its examination of the post-Nakba photographs, represented by UNRWA images, the study demonstrates the cultural distance assumed by UNRWA; UNRWA's historical neglect in visually documenting the social narrative where Palestinian refugees existed; and a fragmentation of post-Nakba narratives in which UNRWA institutional documentary photography and the Orientalist photography style intertwined.

The study consists of four chapters in addition to the theoretical framework and the final conclusions. The first of these five chapters links Palestinian identity in the frameworks of three basic theoretical concepts related to the reading of the image, its role in shaping cultural identity, in narration, and in establishing a national narrative. The attempt to link these theories

with Palestinian and international theorists of nationalism and memory rely on original proposals from Palestinians themselves and link them with the reading of the photographic image from a cultural point of view. The study was not satisfied with classic international theories only; the second chapter discusses the creation of the Arab press at the end of the Ottoman period and the establishment of print capitalism, as well as the creation of a Palestinian national identity. The third chapter examines European perceptions of Palestine, the widening of the Orientalist eye, the stereotyping of Palestinians with images evoked by Western and colonial standards, and the employment of the religious myth. The fourth chapter, entitled "The Nakba of Photography," examines attempts at visual knowledge with colonial eyes by examining the visual signs of Zionism alongside the absence of Palestinian images. In addition, because of this absence, Palestinians were made to reside in another photographic sphere, refugee and humanitarian photography by UNRWA. The Fifth chapter cover the rise of the Palestinian national movement and the unification of the Palestinian diaspora after 1964. In this chapter, the study examined the discourse of the photograph in two national magazines, *Falasteenuna* and *Falasteen Al-Thawra*, because they functioned as visual mouthpieces for the PLO. These magazines contain photographs from the First Intifada and depict the relationship of the PLO with the Intifada.

The study shows the way in which the Palestine Liberation Organization represented Palestinians by constructing imagery and translating it into photographs during the

revolutionary period, and using it as a symbol to confirm the presence of a Palestinian national entity. The study articulates the need for an inclusive archive that takes images of Palestinians and Palestinians themselves enrich print and symbolic capitalism in order to affirm Palestinian identity discourse.

"لنتذكر أن مجتمعاتنا إلى يومنا هذا كانت واقعية، مكونة من الأموات أكثر من الأحياء؛ فخلال آلاف السنين ظل الماضي والغور في الزمن طافحاً ومهدداً الحقل البصري وظل المختفي يمنح للظاهر قيمته، فقد كان القريب المرئي في نظر أسلافنا أرخبيلاً من بحر اللامرئي الذي له كاشفوه وتكهناته التي تصلح لتمثيله، ذلك اللامرئي أو ما بعد الطبيعة كان مجالاً للخارق فهو المكان الذي تأتي منه الأشياء وإليه تعود، لذا كان من مصلحة الإنسان التصالح مع اللامرئي بجعله مرئياً، والتفاوض معه وتمثيله وتشخيصه. أما الصورة فإنها لا تشكل هنا الرهان، وإنما عماد التبادل والمقايضة في هذا التعامل الدائم بين الرائي واللامرئي."[1]

1. الفصل الأول، إطار نظري ومفاهيمي ومراجعة الأدبيات

1.1. تمهيد، مدخل عام للدراسة

تبحث هذه الدراسة في دور الصورة الفوتوغرافية في تخيل الهوية الفلسطينية وتشكيلها بدايةً وانتهاءً بدورها في سردية تاريخية مرتبطة بعناصر تكوّن الهوية الفلسطينية من أرض وحكاية وناس، فالسرد والإنتاج التخيلي لا ينتجان الواقع كما هو، وإنما كما ينبغي أن يكون، ولكنهما إذ يفعلان ذلك فهما يستهدفان تجاوز نقص ما في الواقع أو محو تهديد.[2] فلا تتألف الثقافات القومية من مؤسسات ثقافية فقط، وإنما من الرموز والتمثلات الثقافية القومية التي تحيل إلى الخطاب، أي طريقة في بناء المعنى تؤثر في أفعالنا ومفهومنا عن أنفسنا. والثقافة القومية التي تبني الهويات بإنتاج معان حول الأمة تستطيع أن تتماهى معها، إنها معان منظمة تنبى

[1] دوبري ريجيس، *حياة الصورة وموتها*، ترجمة فريد الزاهي، (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق، 2013)، 25.

[2] عبد الرحيم جيران، "الهوية والسرد، ملاحظات أولية"، *فصول*، العددان 87-88، (خريف 2013 - شتاء 2014): 123.

القصص التي تروى عن الأمة والذكريات التي ترتبط حاضرها بماضيها، والصورة التي تُبني عنها، وكما حاجج أندرسون فإن الهوية القومية هي جماعة متخيلة.[3]

لتسلط هذه الدراسة الضوء على الدور الوظيفي للصورة الفوتوغرافية في الفعل الهوياتي وفي بناء سياسات التذكر والتي أصبحت سياسات نسيان فيما بعد، مع التركيز في التغيرات والمراحل المختلفة التي مر بها الشعب الفلسطيني من شتات ونفي وتشبث بالأرض، وتكوّن هوية ثقافية سياسية مرئية من خلال تفكيك البنية المفاهيمية والسياقية للصورة الفوتوغرافية. فتقترن الذاكرة بالنسيان، فالشعوب تحتفل بمناسبات، معينة وتخلد قادة محدودين، وتتجاهل وقائع وقادة آخرين. هكذا تبدو الذاكرة كتنظيم للنسيان، فالذاكرة الجمعية تبقى هي الماضي النشيط الذي يكوّن هوياتنا وفي الذاكرات الجمعية للأمم يتم تخليق التواريخ الخاصة بها وتأويلها لذواتها فالأمم ليست متخيلة، بل هي أيضاً مجتمعات تأويلية ويتعين أن تعيد سرد ماضيها ومستقبلها بلا انقطاع كدولة وطنية في عالم يتشكل من دول.[4]

فقد مرت رؤيتنا وفهمنا للنسيج الاجتماعي خلال العقدين الأخيرين بتغييرات وصفت بأنها تأويل للثقافة والتي عبّر عنها علماء الاجتماع بأنها تغييرات اجتماعية هوياتية، فالثقافة مفهوم معقد، فعلماء الاجتماع أسسوا نظرياتهم حول الثقافة بمنهجية تراتبية بدءًا بأفكار الناس وممارستاهم للثقافة، فيقول ستيوارت هول والذي يعد من أهم مؤسسي نظريات الثقافة " *الثقافة جدلية، فهي ليس الكثير من الأفكار المحدودة كالروايات والمنشورات وبرامج التلفاز والرسوم المتحركة كعملية ممارسة، ففي المقام الأول الثقافة هي إنتاج وتبادل للمعاني للمجتمع أو الجماعات، وهكذا تعتمد الثقافة على معاني التأويل لممارسيها وما حولهم والمعنى المنطقي للعالم والطرق العامة لفهم العالم.*"[5]

ويمكن لهذه المعاني بشكل صريح، واعٍ وغير واعٍ أن تفسر كخيال فنتازيا أو حقيقة بشكل علمي بالشعور العام، هذه المجادلة قد تأخذ أشكالاً متعددة، ولكن حالياً أجمع الكثير من كتّاب هذه المسائل على أن المرئي هو مسألة أساسية للتأسيس الثقافي والحياة الاجتماعية في المجتمعات الحديثة والمجتمعات الغربية بشكل خاص. فكثير من المعاني تحال للصور المرئية، فنحن معظم الوقت محاطون بأشكال مختلفة من التكنولوجيا المرئية والصور والأفلام والتصاميم الجرافيكية الرقمية، وهذه الصور التي تعرض علينا من خلال البرامج التلفزيونية والإعلانات والأفلام والنحت ومقاطع الفيديو المنتقاة وصور الصحف توفر نظرة للعالم هي تقديم للعالم، وهي مصطلحات مرئية، ولكن هذه المصطلحات بما فيها الصور ليست بريئة على الاطلاق، ولا هي نافذة شفافة لهذا العالم، هي تأويل لهذا العالم أي عرف للعالم بطريقة محدودة.[6]

1.2. الإشكالية

---

[3] ستيوارت هول، "حول الهوية الثقافية"، ترجمة بول طبر، *إضافات*، العدد الثاني (ربيع 2008): 155 .

[4] عماد عبد الغني، *سوسيولوجيا الهوية، جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء*، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية،2017)، 155.

[5] Hall, S. (1997). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.(London: Sage Publications & Open University), 1-12.

[6] ستيوارت هول، *"حول الهوية الثقافية"* 150

ستعالج الدراسة مجموعة إشكاليات تتعلق بدور سياسات هندسة الرواية والحكاية التاريخية الفلسطينية وبنائها، وتشكل الهوية الثقافية المرئية وسياسة صناعة الذاكرة وتَخَلق الذاكرة الحديثة باعتبار الصورة وثيقة تاريخية. فحسب أندرسن، فإن هدف السياسة الثقافية هي الكشف عن واقع المجتمع في وجوهه المختلفة واقتراح وسائل كفاح عملية تقصر الفروق بين قطاعاته المختلفة، وتحول المجتمع شيئاً فشيئاً إلى مجتمع سياسي وإلى كتلة موحدة. فقد كان المجتمع الفلسطيني ولا يزال مجتمعاً غير متجانس تحتشد فيه الفئات الاجتماعية بالغة الاختلاف والتنوع وكان الكفاح الوطني الصائب في أهدافه وأدواته هو العامل الأساسي في إنجاز الوحدة النسبية ومقاومة التشظي والتفكك والتباعد. ويقول دراج: "*إن توحيد المجتمع لغوياً كما تحويل الأدب إلى شأن اجتماعي عام، لم يتحقق إلا عن طريق المدرسة الرسمية التي تشرف عليها الدولة وتقترح مناهجها وموادها والطرائق التي يدرس بها*".[7] وقد أثار المفكر والناقد الفلسطيني فيصل دراج في مقالة أخرى له حول الهوية الثقافية الفلسطينية سؤالا حول الهوية الثقافية الفلسطينية خاصة في بدايات القرن الماضي وليومنا هذا، لتجدد أسئلة حول الوعي والتاريخ ومسألة تشكل الهوية الثقافية الفلسطينية وسياقها التاريخي وصولاً إلى أزمة الهوية في محاولة لتشخيص واقع الأزمة وربطه مع الظرف التاريخي المعاصر. فيفترض دراج أن الهوية تتوزع على إمكانيتين مجردة وفعلية، أي **وجود بالقوة ووجود بالفعل** فللهوية علاقة أساسية بالسياق من خلال تفحص انبعاثها وأزمة حاملها، فالانتقال بالقوة مرده شعور حاملها بالتهديد والعلاقة بين الصراع التحرري الذي تتكون فيه الهوية والوحدة الثقافية الوطنية والوضع الفلسطيني خرج عن المألوف فيما يتعلق بجدلية المستعمِر والمستعمَر والذي تمثل بظاهرة النفي واللجوء، إن إيقاظ هوية معينة لا يستوي إلا بمواجهة هوية أخرى وإدراك كامل للوعي الذاتي المخادع أي الفرق ما بين وضع الهوية وكما يجب أن تكون، فالهويات لدى دراج إما **شكلانية** لا تلتفت لمستجدات التاريخ أو **تاريخية** تبني ذاتها بمضامين متجددة، إن الشتات والمنفى قد أدى كلاهما إلى حرمان الهوية الفلسطينية من عناصر الهوية السوية وفي حالة الوجود الفلسطيني المهدد بفعل النفي والذي شكله البؤس في دلالة المخيم فإن جوهر اللجوء يُكتشف في أمرين، العنف ونقص التساوي مع البشر وأن يأخذ ذلك العنف بتثبيت الوضع القائم كما لو كان وضعاً إنسانياً سليماً وهذا العنف المستبِد ولّدَ أيديولوجيا ألبسها للفلسطيني بأسماء كأنه يساوي هذا الاسم.[8] وتشكل الهوية هو حصيلة تفاعلات وصراعات جماعية وبسبب اختلاف وتباين قوة التماثل والفاعلية، ترتبط بالوضعية التي تختلقها الجماعة من منظومة العلاقات التي تربطها بالمجموعة الأخرى فإن القدرة على تصنيف الذات وتصنيف الآخر ليست مطلقة ونهائية، فمن يملك السلطة الشرعية هو القادر على فرض تعريفه لنفسه ولغيره، هذا يقودنا إلى حقيقة أن مجمل تعريفات الهوية التي يكتسبها الفرد بالتالي الجامعة يعمل كمنظومة تصنف وتحدد المواقع المتتالية للجماعات والأفراد، والسلطة تمتلك القوة الرمزية لجعل الآخرين يعترفون بمقولاتها وتعريفاتها ومن هنا القدرة على تشكيل الجماعات وتفكيكها.[9]

---

[7] فيصل دراج. *الهوية، الثقافة السياسية: قراءة في الحالة الفلسطينية* (عمان: دار الأزمنة 2010)، 78.

[8] فيصل دراج. "في الهوية الثقافية الفلسطينية". *الكرمل*، العدد 50.(1997): 23 – 44.

[9] عبد الغني، *سوسيولوجيا الهوية* ، 153.

فتُفعّل آلية الذاكرة الجماعية التي تضم من قبل الأسطورة والرواية الرسمية والتاريخ المدرسي، وتُكَرس في الأعمال الأدبية والفنية ويُعاد تمثيلها بشكل خاص على المسرح ولاحقاً السينما، وتُكرس في الأعمال الأدبية، وتَفعل فعلَها ليس فقط في التذكر بل أيضا في تحديد ما يجب أن ينسى وينسى فعلاً. القومية الرسمية والقومية الشعبية وجمهوريات المواطنين،[10] فتقترن الذاكرة بالنسيان فالشعوب تحتفل بمناسبات معينة وتخلد قادة محدودين، وتتجاهل وقائع وقادة آخرين، هكذا تبدو الذاكرة كتنظيم للنسيان، فالذاكرة الجمعية تبقى هي الماضي النشيط الذي يكوّن هوياتنا وفي الذاكرات الجمعية للأمم يتم تخليق التواريخ الخاصة بها وتأويلها لذواتها، فالأمم ليست متخيلة، بل هي أيضاً مجتمعات تأويلية ويتعين أن تعيد سرد ماضيها ومستقبلها بلا انقطاع كدولة وطنية في عالم يتشكل من دول.[11] وإذا كانت رمزية القدس توقظ الهوية في اغتراب الفلسطيني فإن ثقافة النسيان ما يهدد الهوية ومعنى الرموز معا.[12]

وتركز هذه الدراسة في دور الصورة الفوتوغرافية في مراحلها الأولى والصورة الصحافية في مراحلها المتقدمة. وحواضنها المختلفة الرسمية وغير الرسمية، لتتمحور إشكالية الدراسة في سؤال مركزي:

. إلى **أيّ مدى ساهمت الصورة الفوتوغرافية وتحولاتها المترافقة مع تشكل هوية ثقافية في الحفاظ على سردية فلسطينية بعيدة عن مركز الرواية الكولونيالية؟**

لتتفرع من هذا السؤال أسئلة فرعية أخرى:

. إلى أي مدى ساهمت الصورة الفوتوغرافية في بناء ذاكرة جمعية؟

. ما هي أبرز أشكال حضور الصورة الفوتوغرافية في تشكل الحكاية التاريخية كمعرف للفلسطيني عالمياً ومحلياً؟

. هل أدى استخدام الفلسطينيين للصور الفوتوغرافية إلى خلق هويات فردانية خارج إطار إعلام المؤسسة الرسمية؟ وإلى أيّ مدى اختلفت صورة الفلسطينيين فوتوغرافيًّا قبل المؤسسة الرسمية وبعدها؟

– ما هي أبرز أشكال التحول من التمثيل الفلسطيني إلى تماثل مع الآخر في الحواضن الإعلامية الدولية والعربية في تشكل سردية ضمن خطاب إعلامي دولي مهيمن؟ وكيف تمت، وتتم قراءة الصورة الفلسطينية في العصر الحاضر والمعاصر؟

1.3. أهمية الدراسة

[10] بندكت أندرسن، *الجماعات المتخيلة... تأملات في أصل القومية وانتشارها*، *ثائر ديب*، *مترجم*. (بيروت: قدمس للنشر والتوزيع ،2009)، 26.

[11] عبد الغني، سوسيولوجيا *الهوية*، 155.

[12] فيصل دراج، *الهوية، الثقافة، السياسة*، 30.

بالرغم من الدراسات المكثفة حول القضية الفلسطينية والتي من خلالها قام العديد من الباحثين بدراسة الثقافة الفلسطينية ومنتجاتها الثقافية، لا توجد دراسة تختص بتفسير الصورة الفوتوغرافية ووصفها ضمن الأطر الثقافية والمنتجات الثقافية الهوياتية، فمعظم الدارسات ارتكزت على الأدب والفنون والسينما والسرد، والأدب والأمة يتبادلان التأثير بعضهما في بعض إنتاجا وصناعة، وهذا ذاته الذي يجعل من كتابات غسان كنفاني التي انفعلت بحالة المنفى حاضرة لفلسطين بذاتها وكوقائع إنسانية شخصية وكرمز للبؤس تمثل العالم برمته، أو محمود درويش الذي رفع بشعره المسألة الفلسطينية إلى مرتبة السؤال الوجودي القائم على تأمل لعلاقة المكان بمكانته من ناحية وعلاقته بالزمن من ناحية أخرى، وبذا كان جزءًا من هوية الفلسطيني ووسيلة شكلته وصاغت وعيه واستمد منهما جزءًا من كينونته.[13] وقد أُغفل دور الصورة الفوتوغرافية الوظيفي ضمن الرواية الفلسطينية، وبعد مراجعة أطروحات جامعية ودراسات حول البصري والتمثيل المرئي وجد الباحث أن هناك قلة في البيانات والدارسات التي تجمع بين الهوية من الجانب الثقافي والصورة الفوتوغرافية، ولم تأخذ الصورة الفوتوغرافية كذلك أهميتها من حيث الوظيفة والأداة في تشكيل الذاكرة والسرد والهوية؛ لذلك جاءت الحاجة الماسة لدراسة موضوع الهوية والصور الفوتوغرافية وعلاقتها بالذاكرة والسرد من خلال هذا البحث إضافة إلى دراسة الصورة الفوتوغرافية واستخدامها أداةً سرديةً، فلم تُدرس الصورة ضمن إطار نظري معمق خاصة تلك المستندة إلى منهجيات الدراسات الثقافية وتحديداً دراسات الهوية التي استخدمها الباحث بالإضافة إلى الدراسات والنظريات الأخرى التي تتعلق بالتحليل السيميائي كأطروحات سعيد بن كراد وجاك أمون ورولان بارت. وكون الصورة هي منتوج ثقافي معقد الفهم يحمل التأويلات المختلفة، فإن عملية التحليل الثقافي حسب غيرتز في تطورها لا تتخذ شكل منحنى صاعد تتراكم فيه المكتشفات بشكل مستمر، بل هي تتخذ شكل اندفاعات غير متصلة مع أنها مترابطة في سياق متوالي الحلقات التي تزداد جرأة ومرة بعد مرة، وهكذا نجد أن الدراسات تبنى رؤيتها على دراسات سابقة. ولكن ليس بمعنى أنها تبدأ من حيث انتهت الدراسات السابقة، وإنما بمعنى. لتغوص أعمق وأعمق في دراسة الأشياء ذاتها.[14]

1.4. الفرضية

تفترض المقولة العامة للدراسة أن للصورة الفوتوغرافية دورًا أساسيًّا في هندسة الهوية الفلسطينية والحكاية التاريخية وسياسات ذاكرة ونسيان التي أخذت مكاناً أساسياً في تشكل الرواية وصقلها، على اعتبار أن نكبة فلسطين كانت نقطة تحول عندما سلخ مئات الألوف عن موطنهم الأصلي ولم يكن لديهم أرشيف مرئي يعزز الرواية التاريخية الفلسطينية مع عدم الالتفات إلى أهمية الرواية التاريخية ودور الصورة فيها في الوقت الذي أسس الإسرائيليون رواية تتماهى مع رواية مركزية أوروبية، وكثيراً ما تدخل الجغرافيا في تحديد هوية الآخر لأن هذه المجموعات المتكونة من "نحن" يتم في الغالب تحديدها إقليمياً. وللمكان معنى يمتد وراء المرئي ووراء الواضح إلى عوالم العاطفة والإحساس، إنه ظاهرة مكسوة على نحو ثقيل بالقيم، ويمثل الأدب والفن أداتين رمزيتين فريدتين للتعبير عن هذه المعاني فالإبداع والمكان متلازمان كما أن الهوية والإبداع متلازمان.[15]

---

[13] سعيد أبو معلا، " أدب النكبة، تشكيل الهوية وبناء الذاكرة"، *القدس*، العدد 138 (2010): 60.

[14] كليفلوند غيرتز، تأويل *الثقافات،" مقالات مختارة"*، ترجمة محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، (لبنان: كانون الأول 2009، الطبعة الأولى)، 118.

[15] عياد بو مرزوق، "في خطاب الهوية وإشكالاته المصطلحية (نماذج من المعجمية والعلوم الإنسانية والنقد الأدبي)"، *عالم الفكر*، العدد 169، (يوليو- سبتمبر 2016): 164.

فعلاقة الذاكرة الجمعية والهوية تتمظهر بفعل التذكر الذي يضمن استمرارية الخبرات والتجارب الماضية ودوامها على الحاضر والمستقبل، ومن ثَمّ تأسيس الهوية وضمان سيرورتها، وكون الفعل التَذَكري ليس عملية فردية فحسب، بل هو حدث جمعي يمكن أن يمارس داخل الأسرة والمجتمع، فالذكريات الفردية حسب هالبوكاس ليست متمركزة ومتحصنة داخل الفرد، بل تمتلك مكانا لها ضمن المنظومة الاجتماعية كنتيجة مباشرة لتفاعل هذا الفرد مع محيطه الاجتماعي.[16] فتصبح عملية التمسك بالذكريات أو فقدانها كتشييد وإعادة تشييد من زاوية رؤية الحاضرين الأمر الذي يفتح الطريق لرؤية اجتماعية وثقافية تأويلية حول الذاكرة الجمعية يتخلق فيها الأفراد عوالم ويستخدمون نشاطا مضمرا وظاهرا موارد علائقية وأدوات سردية وأطرا اجتماعية أرحب لصنع المعنى والدلالة وتأويلها.[17] الذاكرة الفردية المتصلة بحياة المرء تتوسطها العلاقات الشخصية والاجتماعية والبيئة المادية, فالذاكرة هي مختصة بالتشفير والتخزين واستعادة المعلومات، بمعنى آخر اعتبارها أرشيفية من الصلاحية والقوة الجاذبية بحسب قدرة الفرد على تخزين المعلومات في غرفة أو كيان لرؤية فردانية وضعية للطبيعة الإنسانية ذلك أن ما ينقص نموذج الأرشيف هو رؤية الكائنات البشرية باعتبارهم أشخاصاً يتذكرون وينسون منغرسين في سياقات مادية وثقافية وتاريخية من الفعل والتفاعل.[18]

إن الفعل الهوياتي يعد اختباراً للهوية نفسها لا من حيث هي موجودة هنا فتشير على نحو تام، ولكن من حيث هي نداء وجود وكلا الأمرين تعبير عن الموت والبقاء وفي إطار التجديل بين الإحساس بالضياع (الموت) ونداء الوجود (البقاء) تتأسس المسافة التي ينشأ فيها الفعل الهوياتي وهو يعاني من الزمن الجهد من حيث هو ممرر من خلال مدى تنافس الوسيلة والغاية، فالهوية لا تظهر كل إمكاناتها في العالم إلا بما تقوم به الذات من أفعال ذلك أن الإنسان لا يكتفي بوجوده كما هو لأنه يتسم بالنقص.[19]

وتفترض الدراسة أن الهوية المرئية أخذت فضاءات زمانية ومكانية مختلفة حسب طبيعة السلطة وسياسات التذكر التي تحولت لتصبح سياسات نسيان نظراً لانحراف المشروع الوطني وتغير مؤسساته، وبالتالي تغير مواقف الفاعلين كمطلقي رسالة ثقافية مرئية، وتفترض الدراسة أن هذا التحول قد حصل بشكل تدريجي في فترات مختلفة، مما أدى إلى تغير الخطاب على عتبات تزامنت مع تغير مركز الثقل السياسي والجماهيري الفلسطيني، تبعاً لمنصات الصورة الفوتوغرافية الفلسطينية وحواضنها، ويقول شريف كناعنة في هذا الصدد بأن الثقافة نوعان، الرسمية وهي التي تنتقل من جيل إلى آخر من خلال المؤسسات والأجهزة الرسمية والشعبية وهي النتاج العفوي الجماعي المعبر عن شعور وعواطف وحاجات وضمير أبناء الشعب بشكل عام، وليس النخبة وهي تنتشر بشكل عفوي مشافهة، أو عن طريق التقليد والمحاكاة والملاحظة، والثقافة الشعبية هي من صنع الشعب نابعة من روح الشعب ومن شعوره وتميزه وهذه الثقافة يمكن استجلاؤها من العديد من رموزها المادية مثل الملابس الشعبية أو الأكلات الشعبية وما إلى ذلك من نواحي الحياة الشعبية.[20]

---

[16] زهير سوكاح، "الهوية بين الكتابة التاريخية والذاكرة الجمعية نحو نموذج ذاكراتي فلسطيني"، *رؤى*، العدد السابع والعشرون: 82.

[17] عبد الغني، *سوسيولوجيا الهوية*، 153.

[18] Jens. Brockmeior "remembering and forgetting: narrative as culture memory," *culture and psychology*", vol. 8 .no1(2002): 9.

[19] عبد الرحيم جيران، "الهوية والسرد، ملاحظات أولى". *فصول*، العددان 87 – 88، (خريف 2013– شتاء 2014): 122.

[20] شريف كناعنة، المفاهيم الأساسية للثقافة، "في الثقافة، *الهوية والرؤيا*، إياد البرغوثي، محرر *وقائع مؤتمر الثقافة الفلسطينية في الداخل: ستون عاماً على النكبة: التحدي والانتماء... الواقع والرؤيا*" (عكا: الأسوار للتنمية الثقافية والاجتماعية، 2007) ،20.

فسياسات النسيان وحسب حديث أندرسون: "*أن ما من تغير عميق بالوعي إلا ويجلب معه بحكم طبيعته ذاتها ضروبا مميزة من النسيان ومن ضروب النسيان هذه تنبع في ظروف تاريخية معينة، روايات وسرديات*". والصورة حسب أندرسون ذلك الوليد الجميل لعصر الاستنساخ الميكانيكي فهي ليست سوى الدليل الأكثر حسماً بين كومة حديثة ضخمة من الأدلة الوثائقية، شهادات الميلاد اليوميات، تقارير، السجلات الطبية وما شابه والتي تسجل نوعاً من الاستمرار الواضح وتلح في الوقت ذاته على ضياعه من الذاكرة ومن هذا التغريب يأتي مفهوم الشخصية أو الهوية[21]. وتفترض الدراسة أن مركز الآخر ظل يتحكم في تشكيل سردية الصورة الفوتوغرافية، نظراً لقوة دور المركز في الصراع الوجودي التاريخي.

1.5. **المنهجية**

تقوم هذه الدراسة على تتبع دور الصورة في شقها الثقافي كتعبير هوياتي للشعب الفلسطيني وتحليل مضامين هذا التعبير عن طريق الأداة الثقافية المتمثلة بالصورة الفوتوغرافية وحواضنها المختلفة في سياق نشوء الحركة الوطنية الفلسطينية وتجميع الشتات الفلسطيني من حيث سياقاتها ومضامينها وحواضنها، ليساعد هذا الفهم من أجل الوصول إلى الإجابات المطلوبة، وسيتم بداية دراسة إطار نظري ومنهجي حول الثقافة والهوية في سياق الصراع ليتم تبيان هذه العلاقة وربطها مع آلية السرد وبناء الذاكرة ومستويات تطور هذا التعبير الهوياتي، ليتم البحث في ثالوث الهوية والسرد والذاكرة عن طريق فهم الصورة الفوتوغرافية وتحولات استخدامها في بناء الهوية الوطنية الفلسطينية عدا الحديث عن البعد المتخيل بداخلها ومشاعر التعبير عن الذات بشكلها الفردي ومستويات التعبير عن الذات وتداخلها مع الوطني والقومي والمحلي الذاتي، فالهوية يتم تفعيلها وتفعيل عناصرها بمستويات تعبيراتها حسب السياق سواء أكان تاريخياً أو أيديولوجيا، وقضايا المراحل المختلفة سواء تمثل باللجوء وحاضنته الجغرافية المخيم والشتات أو بخطاب مقاوم أو خطاب تحرري أو خطاب دولاني.

ستتبنى الدراسة منهجية كيفية من خلال الوصف والتحليل والتفحص لسياسات الذاكرة والنسيان والهوية[22] التي ستساعدنا في فهم الرمزية السيميائية الدلالية بوصفها رموزًا ثقافية، فيعتقد كليفلوند غيرتز أن مفهوم الثقافة مفهوم سيميائي ويتفق مع ماكس فيبر في أن الإنسان هو حيوان عالق بين شبكات رمزية نسجها بنفسه حول نفسه وبالتالي فهو ينظر للثقافة على أنها هذه الشبكات وأنها علم تأويلي يبحث عن معنى أي البحث عن هذا الشرح، شرح التعبيرات الاجتماعية وإجلاء نواقصها الظاهرة على السطح [23] وقراءتها أي تلك السياسات قراءة تحليلية معمقة من خلال دراسة سلوك حالة الحنين إلى الماضي والوطن nostalgia على اعتبار أن استخدام الصور إما حالة مرضية مجتمعية، أو حالة صحية للحفاظ على الذات، والتي ترتبط بمفهوم إدوارد سعيد بالمنفى، الذي هو عبارة عن سلسلة من الصور دون أسماء ودون سياقات، الصور غير المفسرة والمجهولة إلى حد كبير، المترافق مع

---

[21] أندرسن، *الجماعات المتخيلة... تأملات في أصل القومية وانتشارها*، 186.

[22] سياسة الذاكرة هي قرار إرادي يفرضه الماسكون بزمام السلطة من أجل حفظ سمات محددة ونقلها وتثمينها، هي سمات لما أُعتبر ماضيا يشكل مصدر فخر واعتزاز، أو لحظة تاريخية ذات معنى ودلالة، وهي أيضا كل التدابير الهادفة إلى رعاية استمرارية الذاكرة الرسمية وضمانها عبر توظيف الأجهزة الإيديولوجية للدولة بما في ذلك المدرسة والإعلام، وتشييد مؤسسات الأرشيف والمتاحف ومراكز البحث والتوثيق، واختيار مواضع الذاكرة وتسمياتها، وإقامة النصب التذكارية.

[23] كليفلوند غيرتز، *تأويل الثقافات،" مقالات مختارة"*، 82 .

الإحساس بالخسارة والفلسطيني بعيد عن الأصل، فالمنفى بحسب رؤيته هو المستقبل، عالم من المظاهر المقطوعة عن الأصل وكل إنتاج سردي هو خسارة في كل منعطف.

فيقول: *"حتى مدينة عربية مثل الناصرة حيث ولدت أمي ونشأت فيها، قد تعبر عن هذا المنظور الغريب لأنه مأخوذ من خارج الناصرة، في الواقع من الناصرة العليا التي هي إضافة يهودية بالكامل إلى البلدة، فيجعل المصور فلسطين أخرى، لكنني أعرف الناصرة هذه هي صورتي الوحيدة عنها، صورة الآخر من الخارج وبالتالي يصبح الداخل من الخارج"* .[24]

ومن ناحية أخرى فالاستراتيجية الخطابية تتمثل بما سماه هوبزباوم ورنجر ابتكار التقاليد، إن التقاليد التي تبدو أو تدعي أنها قديمة هي غالباً ما تكون حديثة العهد من حيث الأصل وأحيانا مبتكرة. والمقصود بالابتكار هنا مجموعة ممارسات ذات طابع طقسي أو رمزي تسعى لتلقين قيم ومعايير وسلوكيات محدودة عبر التكرار، الأمر الذي يفترض أوتوماتيكياً الاستمرارية مع ماضٍ مناسب وتاريخي.[25]

إن الحكمة من المقاربة السيميائية للثقافة تكمن في أنها تساعدنا في فتح الطريق إلى العالم المفهومي الذي تعيش فيه موضوعاتنا، بحيث نتمكن بالمعنى الواسع للكلمة من إقامة محادثات معها. فالثقافة التقليدية منعزلة مبتعدة عن روح عصرها، تتهوس بماض متخيل لا تكف عن استعادته محاكاة وتقليدًا واتباعًا وتبالغ في تقديسه مما يجعل منه إطاراً مرجعياً في كل شيء قائم، وكل شيء قادم، فيغدو هذا الماضي معيار القيمة الموجبة لما يمكن أن يحدث في الحاضر والمستقبل بل والمستقبل نفسه يغدو صورة لهذا الماضي الذي يستدير إليه الزمن في تعاقبه.[26] وكل محاولات الضغط على الفلسطينيين تاريخياً للتنازل عن أحقية الرواية الذي لم يكن يعترف بهم في الحاضر إلا لكي يلغي كامل ماضيهم رد الفلسطينيون، ومن خلال أعوام طويلة دون أن يتجنبوا مع ذلك الوقوع في الفخ القائم على رفع التحدي من الموقع نفسه الذي اختاره أعداؤهم فهم رأوا في تهجيرهم ونفيهم محاولة لجعلهم يضمحلون، ردوا من خلال الوقوع في التطرف المعاكس، هكذا أجابوا على رفض الاعتراف بوجودهم من خلال التأكيد على أن إسرائيل غير موجودة. وانطلقوا من سباق الرجوع بالزمن إلى الوراء لكي يثبتوا أنهم كانوا في فلسطين منذ زمن سحيق.[27] وكانت الصور والمقتنيات الذاكرة هي أدوات التذكر الفردية التي تشبث بها أصحاب هذا التوجه.

وستتبع الدراسة الحقب والتحولات المذكورة، وستقرأ سلوك الرواية والسردية المرئية الرئيسية بالإضافة إلى الأفراد والأحزاب والإنتلجنسيا الفلسطينية، وتحولات السلطة المعرفية في كل حقبة زمنية وأبرز المحطات والوقائع بالرجوع إلى الصور والوثائق الرسمية من أجل تحليل مضمونها باستخدام تحليل الخطاب النقدي للوصول إلى الكيفية التي أنتجت فيها الحكاية التاريخية والهوياتية والتي أدت إلى تشكيل رؤيتها حول ذاتها وعلاقتها بالآخر من خلال التدقيق في الوسيلة والناقل الذي وجدت الصورة الفوتوغرافية ملجأ

---

[24] Edward W. Said, *Photograph by Jean Moher. Palestinian lives. After the last sky.* (New York: Colombia University Press).642.

[25] أريك هوبزباوم وتيرينيس رينجر، *اختراع التقاليد: دراسة في نشأة التقاليد ودوافعها وتصوراها*، ترجمة أحمد لطفي (أبو ظبي دار الكتب الوطنية: هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، 2013.)، 265 - 269.

[26] جابر عصفور، نقد ثقافة التخلف، (القاهرة: دار الشروق الطبعة الأولى، 2009)، 19.

[27] إلياس صنبر، "عن الهوية الثقافية الفلسطينية، العودة إلى الزمن"، *الكرمل*، العدد 56-55. (ربيع/صيف، 1998): 353

لذاتها بداخله، وستعتمد الدراسة منهجيات تحليل الخطاب النقدي ودراسات الهوية الثقافية السياسية وسياسات الذاكرة والنسيان التي خلقت الرمزية الثقافية وفقًا لتولّد الحكاية التاريخية، الأرض والحكاية والناس، التي تحدث عنها أندرسون في كتابه الجماعات المتخيلة فقال: " *إن تفعيل آلية الذاكرة الجماعية التي تضم من قبل الأسطورة والرواية الرسمية والتاريخ المدرسي وتكرس في الأعمال الأدبية والفنية ويعاد تمثيلها بشكل خاص على المسرح ولاحقاً السينما تفعل فعلها ليس فقط في التذكر بل أيضا في تحديد ما يجب أن ينسى وينسى فعلاً*".[28]

وستعتمد الدراسة على عينات من أهم الصور المتاحة والتي يمكن الوصول إليها في الحقب والمراحل التاريخية بالرجوع إلى صور من أرشيفات منظمة التحرير المتاحة وصور من أرشيفات الاحتلال وانتهاء بما نشر وتبنته المؤسسة الرسمية المتمثل بأرشيف مجلة فلسطين الثورة الموجود في متحف ياسر عرفات. بالإضافة إلى تحليل عينة الصور وسياقاتها التاريخية ومحتوياتها وعناصرها وتأويلها وأطرها السياقية من خلال الحقب التاريخية ضمن محددات الدراسة.

وستلجأ الدراسة إلى أدواتها المنهجية باستخدام إطار زمني تاريخي حسب التمثيل السياسي لبروز الأمة الفلسطينية مستخدمة أدوات التحليل الثقافي السيميائي لتخلق المعاني حسب الحقب التاريخية المفصلية التي وردت في المواطن المختلفة للصورة الفوتوغرافية ولتبيان التحول وطريقة استخدام الصورة الفوتوغرافية أداةً ثقافيةً، وسيلجأ الباحث إلى التحقيب الزمني وموطن بروز الهوية الثقافية الفلسطينية. فارتأت الدراسة تأسيس بنية منهجية تتماشى مع موضوع البحث عدا الفترات الزمنية للدراسة لتتبع الدور الوظيفي للصورة وتطوره مستخدمًا أبرز المجلات والمعارض والجرائد الفصائلية وغير الفصائلية مرجعاً هذه العينات إلى إشكالية الدراسة، لتفسر الصورة المتخيلة عن الهوية الفلسطينية وفقا لما تظهره هذه المجلات والجرائد والحواضن للصورة الفوتوغرافية والتي ستستخدم عينةً لتفسير هذه الإشكالية.

1.6. محدّدات الدراسة

تقف الدراسة على ثلاث محطات زمنية رئيسية في تشكل الصورة الفوتوغرافية الفلسطينية.

. ما قبل عام 1948 المصورون الأوائل:

– المرحلة التأسيسية التي جُلبت فيها الكاميرا إلى فلسطين على أيدي المستشرقين، وهي تلك المرحلة التي مارس فيها المصورون الفلسطينيون والأرمن التصوير الفوتوغرافي منذ بداية اختراع التصوير الفوتوغرافي ولغاية العام 1948، والتي تميزت بتغييب الفلسطيني في الصورة الفوتوغرافية عن وعي الأوروبيين وفكرهم، فمثلاً المصور دو كامب الذي زار فلسطين وصورها بعد أن زار مصر برفقة الكاتب فلويد 1849 قد حرص على أن يظهر أشخاص مصريون في الأهرام والقاهرة وغيرها، ولم يشعر بضرورة أن يصور البشر في فلسطين، وقد مهد هذا التصرف لمقولة أرض بلا شعب، لا، بل أسس لصورة لدى الأوروبيين بأن فلسطين هي أرض مهجورة.

[28] أندرسن، *الجماعات المتخيلة... تأملات في أصل القومية وانتشارها*، 46.

فقد جاء الثقافة الوطنية الفلسطينية قبل العام 1948 في المجال السياسي للفلاحين والعمال من خارج التعليم الأكاديمي وبعيداً عن القيادة السياسية التقليدية؛ أي خارج الأطراف الاجتماعية التي اختصرت السياسة والتعليم والقيادة إلى أشكال مختلفة من التزعم الاجتماعي الذي يرمي إلى المصالح الذاتية لا المصلحة الوطنية.[29]

. مرحلة ما بعد 1948 مرحلة النفي والصمت:

وهي تلك المرحلة التي تشكلت فيها قطيعة ما بين المهجرين الفلسطينيين وماضيهم والتي ترجمت لاحقاً بالأدب والمخيال والرواية، فالأدب يختار بعض جوانب الواقع، ويسلط الضوء عليها، ويصوغها بشكل يشبه الواقع أو بشكل يختلف عنه، وهو أثناء ذلك يتجاوز هذا الواقع نحو طموحات وتوقعات وتطلعات، عبر خليط يرفع الأمم والشعوب إلى مكانة أسطورية، باستخدام حكايات وقصص وأساطير لها مصداقيتها، أو بمنح بعض الأساطير مصداقية فاعلة فعل الأحياء والتطوير والنهوض، أو يصنع ويخترع لها أساطير لم تكن موجودة في الماضي،[30] لتظهر فكرة العودة إلى الماضي والتي ألبست ثوباً ثورياً، وشكلت خطاباً حنينياً استرجاعياً للبيت والقرية واجتزاء أجزاء من الذكريات التي تمخضت بصورة إعادة إنتاج للرموز وهي تلك المرحلة التي ظهر فيها للوجود مفهوم المخيال البصري وتوظيف الصورة الفتوغرافية بوصفهما دعايةً سياسيةً كصور المهجرين والمخيمات والتشريد. والهوية الفلسطينية في هذه الفترة ما كان يمكن أن يحتاج إليها الشعب الفلسطيني الحامل لهوية عربية إسلامية لولا الهجرة الصهيونية الاستيطانية الاحتلالية.[31] إن الهوية الفلسطينية بالمعنى المتعارف عليه بين البشر غير قائمة، كانت موجودة وسرقت، فهوية الفلسطيني الحقيقة تمثل أولاً وأخيراً في استعادة هويته المسروقة.[32] ويقسم شريف كناعنة اللاجئين الفلسطينيين بعد تشكل النخبة السياسية وتطور الوعي الجماهيري، فاللاجئون الفلسطينيون حسب موقعهم قسمان رئيسيان: لاجئو الشتات المشتتون في العديد من دول العالم والمتمركزون في دول الطوق (الأردن وسوريا ولبنان ومصر)، ولاجئو الأراضي الفلسطينية المحتلة، وينقسمون إلى قسمين رئيسيين: الأول لاجئو المخيمات الأكثر معاناة وارتباطاً بالنضال من أجل تحقيق حق العودة، والقسم الثاني الذي يشمل اللاجئين الذين تمكنوا من الاندماج بشكل أو بآخر في المخيمات الفلسطينية والعربية والدولية والذين اختلفوا حسب درجات الانتماء فيها.[33] في الفترة الواقعة بين نكبة 1948 وظهور منظمة التحرير الفلسطينية عام 1964 تآمرت كل الأشياء على الذاكرة الفلسطينية، فكلمة "اللاجئون العرب" التي استخدمت آنذاك لتصف أولئك الذين انتهى بهم المطاف في مخيمات، وقد حالت عوامل عديدة ضد هذا النسيان القسري فعلى الرغم من وجود الفلسطينيين اللاجئين على هامش المجتمع إلا أنهم لم يندمجوا في المخيمات التي لجؤوا إليها كما لم تتخلص الدول العربية المضيفة من مخيماتها، ولم تدمجهم في مخيماتها، إن هذا التصرف الذي انتقدته إسرائيل كثيراً وانتقد بأنه عمل غير إنساني ينم عن قسوة بالغة هو الذي ساهم في المحافظة على ذكرى مدن اللاجئين وقراهم.[34]

---

[29] دراج، *الهوية الثقافة السياسية: قراءة في الحالة الفلسطينية*، 50.

[30] أبو معلا، " أدب النكبة، تشكيل الهوية وبناء الذاكرة،" 58.

[31] عبد الفتاح القلقيلي وأحمد أبو غوش، *الهوية الوطنية الفلسطينية، خصوصية التشكل والإطار الناظم*، ورقة عمل، بديل، (بيت لحم، فلسطين: المركز الفلسطيني لمصادر حقوق المواطنة واللاجئين، نيسان 2012) ،20.

[32] دراج. *الهوية. الثقافة. السياسة*، 29.

[33] القلقيلي و أبو غوش، *الهوية الوطنية الفلسطينية، خصوصية التشكل والإطار الناظم*، 44.

[34] غادة الكرمي، "الذاكرة والهوية، التجربة الفلسطينية،" *المجلة الثقافية*، الأردن، مطبعة الجامعة الأردنية، العدد الثامن والسبعون، (2010): 36.

قبل العام 1948 كان يتم تقديم الفلسطينيين بوصفهم خليطا غير متجانس من الأفندية والفلاحين والرحل المفتقدين إلى لحمة وطنية أو أي تبعية لأرض معينة، هذا ولم ينظر لهم ككيان وطني إلا بعد رحيلهم عن فلسطين، وكردة فعل على الوجود القاسي الذي كانت الحكومات العربية تفرضه عليهم، والتي لأنها استقبلت اللاجئين صارت ترفض وجودهم، هكذا تكونت فلسطين وربما ثقافتها، وقد ولدتا في اللحظة نفسها التي اختفت فيها أرض الانتداب الإنجليزي وولدت إسرائيل أيضا.

. مرحلة النكسة (تشكل الهوية الثورية) ما بعد1967:

وهي تلك المرحلة التي أخذت فيها منظمة التحرير بكافة فصائلها بتشكيل الدعاية والتقديم الإعلامي الثوري وإنتاج الخطاب الثوري، وكان من أبرزها ابتكار الرموز السيميائية الفلسطينية والأيقونة المرتبطة بالأرض ليأخذ التصوير الفوتوغرافي دوره في السردية الفلسطينية سياساً وإعلامياً وثقافياً، ويتأسس التصوير المركزي والدعاية الثورية داخل منظمة التحرير الفلسطينية عام 1971والذي كان الرافد الأساسي لمجلات وإعلام الثورة والفصائل على اختلافها تحت إطار منظمة التحرير الفلسطينية.

كان الفلسطينيون عام 1967 الخميرة الأيديولوجية والمادية لثورة عربية، غير أن شرط دخول المؤسسات إلى المفاوضات ومن ثمة إلى أرض الوطن فلسطين وولوج الباب الذي يؤدي إلى حق تقرير المصير فرضا التخلي عن هذا المشروع. وكان العملي جداً هو الفقدان التاريخي للذاكرة الفلسطينية: الفلسطينيون الذين غادروا وطنهم لم يكونوا في الواقع موجودين في فلسطين أبداً، وعلى من حل مكانهم أن يقوموا بمحو الآثار، أن يغيروا الأسماء، أن يبني ديكور وجوده الألفي بحيث لا يخرج الغائبون أبداً من الغياب الذي تم ترحيلهم اليه.

1.7. موقع الباحث

تعتبر هذه الدراسة استكمالاً للحصول على درجة الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة للعام 2020، وقد حصل الباحث على بكالوريوس صحافة وإعلام من جامعة النجاح الوطنية للعام 2010، وعمل مصوراً صحافياً في وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية "وفا"، وهو مهتم بالتمثيلات الثقافية والسردية الرسمية وغير الرسمية بالإضافة إلى التعبيرات الهوياتية بأشكالها المرئية والسردية المرئية.

1.8. مراجعة الأدبيات

حازت الصورة على اهتمام المنظرين والمفكرين والكتاب، فمنهم من تطرق للصورة في سياقها الثقافي، ومنهم من تطرق إليها باعتبارها مكوناً تاريخياً، ومنهم من حاول الاقتراب من أدواتها ووظيفتها السيميائية، لذا تعرضت مراجعة الأدبيات إلى تكوين بعد مفاهيمي حول مواضيع الدراسة والاقتراب من مفرداتها قدر الإمكان بالرغم من شح المواد الأكاديمية بما يتعلق بالصورة الفوتوغرافية

واشتغالاها وأدوارها، إلا بما يتعلق بالدور التاريخي الذي تطرق له المؤرخ عصام نصار ورشيد الخالدي[35] في كتابه التاريخ الفلسطيني المصور. وبعض الأوراق البحثية هنا وهناك، والتي اقتصرت على الكتابة الوصفية لا التحليلية، لذا لجأ الباحث إلى تقسيم الأدبيات إلى **محورين أساسين**، يتناول المحور الأول تتبع نظريات الصورة والثقافة البصرية واشتغالاتها في الحيز العام والفردي، ودورها في تشكيل الذاكرة وقد تم البحث في المفاهيم التي تتعلق بقراءة الصورة ودورها في تشكيل الخطاب الفردي والجمعي والتتبع التاريخي لهذه التغيرات المرئية داخل الفضاء والحيز الهوياتي لتحليل قدرتها على خلق ذاكرة وهوية وخطاب هوياتي وعملية خلق المعنى.

الجزء الأول:

رأى سعيد بنكراد في كتابه سيمائيات الصورة الاشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية أن للصورة مداخلها ومخارجها ولها أنماط للوجود وأنماط للتدليل، فهي نص وككل النصوص تتحد باعتبارها تنظيماً خاصاً لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكيات أو كائنات في أوضاع متنوعة، فالتفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في أوضاع متنوعة. إن التفاعل بين هذه العناصر وأشكال حضورها في الفضاء وفي الزمان يحدد العوالم التي تحبل بها الصورة، فالصورة خلافاً للنص الذي يتوسل باللغة في إنتاج مضامينه لا تستند في إنتاج دلالاتها إلى عناصر أولية مالكة لمعان سابقة (الكلمات مثلاً) وإنما تستند إلى تنظيم يستحضر السنن التي تحكم هذه الأشياء في بنيتها الأصلية، ويضيف من هذه الزاوية لا يمكن للصورة أن تتحول إلى نص إلا من خلال عملية انتقاء مزدوجة، انتقاء العناصر التي يجب أن تظهر في الصورة وانتقاء العناصر التي يجب أن تختفي.[36]

لكن جاءت دراسة جاك آمون [37] حول الصورة ، كأحدى الدراسات التي تناولت فعل الصورة وتأثيرها والدور الوظيفي الذي سلكته في عالم التمثلات الثقافية للمجتمعات والأفراد، أراد آمون أن يظهر تلك الصفات من تشابه وتغيير وانفعال ومعرفة مرئية ليفسر ذلك الميدان الواسع من نشاط الإنسان وخبرته أي كل أوجه انفعالات الإنسان ونشاطه وتمثيله. و يحاجج بذلك من خلال كتابه: الصورة" والذي هو عن عبارة عن مقاربات حول موضوع الصورة وتمثلات الصورة كظاهرة إدراك وكغرض ينظر إليه المشاهد ومجاله علم النفس وتنظيم الصورة عبر جهاز وسيط وفضاؤه علم الاجتماع ووظيفة الصورة وفهمها قيمةً متغيرةً ومجالها علم الإنسان، ومن جهة أخرى لحظة تعيّنها في الظرف التاريخي وأخذها لدورها الاجتماعي بالإضافة إلى تخيلاتها الرمزية الصادرة عن الإنسان والمتمثلة بجماليات الرمز، فللصورة قدرات تتمثل بالإخبار والتحديد لأن الصورة التي يتم إنتاجها في إطار مكاني وزماني

---

[35] Tariff khalidi, "Palestinian Historigraphy:1900-1948." *Journal of Palestine studies,* (1981).

[36] سعيد بنكراد، *سيميائيات الصورة الإشهارية: الإشهار والتمثلات الثقافية*، (المغرب: إفريقيا الشمال ,2006), 32.

[37] جاك آمون، *الصورة*، ترجمة ريتا الخوري، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2013).

بعيد عن الإطار تستوجب قدرا كبيرا من التفسير، لكن وبحسب آمون فالتفسير مسألة سيميائية أي تخلق المعنى والذي له علاقة وثيقة ترتبط غالباً بالمشروع السيميولوجي الألسني والذي كان يفكر في إعطاء إجابة مهمة عبر مفهوم الرمز، لكن تختلف مستويات الرموز بحسب الأفراد ووضعهم التاريخي، فالصورة تطرح في مجالات قد تفسر بسهولة لكنها ترتبط ارتباطًا وثيقًا حسب المخزون الثقافي والإدراك البصري فيعتبر آمون أن منهج قراءة الصور حسب مستويات معاني الظواهر الاجتماعية ينقسم إلى معنى أولي أو طبيعي مرجعي أي إدراك ما حدث بشكل صحيح، ومعنى تعبيري ومعنى ثانوي أو ثقافي أي إعطاء هذه الحركة معنى معيناً بحسب مرجع ثقافي ومعنى داخليا أو أساسيا وهو المعنى المترتبط بالظاهرة وهذا المنهج يقوم على قراءة الصور بحسب مستويات ثلاثة الفرد الأولي الطبيعي وهو ذلك المتعلق بالمعنى "التعيين" 2- يمكن فهم الفرد الثانوي الاتفاقي من خلال إقامة علاقة بين الصور مع مواضيع ثقافية معروفة أو مفاهيم منتشرة والتي سماها آمون المرحلة الإيكوغرافية التي تفترض معرفة بعض الرموز، 3- يتم إدراك المعنى الداخلي من خلال تفسير المبادئ الخفية التي تكتشف في الحالة الأساسية لأمة ما في وقت ما وفق طبقة ما أو اعتقاد ديني.

ومن الأمور التي لها علاقة مباشرة بالدراسة والتي تعرض لها الكتاب الصورة والسرد فيعرف أمون السرد المرئي بأنه مجموعة منظمة من الدالات التي تشكل مدلولاتها قصة ما، ليشير إلى طبيعة الاختلاف، فلا يشكل هذا المفهوم طبيعة الدال، والصورة تفتقر بالعادة إلى الفئات الأهم لتداول قصة ما أي الفئات الفعلية مثل الظرف والصفة، ويشير آمون إلى التعارض بين وظيفتي الإخبار والإظهار، فيتساءل كيف يتمكن الوقت المرتبط بدال السرد والصورة بوقت القصة، فالإظهار لدى آمون هو تبديل كل الأوقات الممكنة في القصة المصورة بحاضر أبدي ليتمكن السرد بحرية من استغلال علاقات الزمن، ليحصر إشكالية السرد المصور في أن تقوم بتسجيل الوقت في الصورة، فهذا الوقت لا يمكن تحويله إلى الوقت الإخباري الخاص برؤية المصور ولا إلى طبيعة زمنية مرتبطة بالصورة.

أما عن التعبير فيعرف أمون التعبير بأنه كل ما يخلق نوعاً من الحالة العاطفية، فيقسم التعبير إلى عدة مستويات:

. واقعي، أي كل ما يعبر عن الواقع، وبالنسبة إلى هذا المستوى فإن عناصر التعبير هي عناصر المعنى، أي معنى الواقع وهذا التحديد لم يطبق إلا في سياقات تعطي للحقيقة معنى عميقا وذاتيا، أي كل ما يعبر عن الفرد وبشكل عام كل فرد مبدع، والشكلي أي كل عمل يكون شكله تعبيراً وهذا الوصف اعتبره آمون معقدا لصعوبة تحديده إذا ما كان التعبير شكلياً فلا بد من الرجوع إلى المستويات السابقة لتحديد ما إذا كان التعبير شكلياً أم لا، وللتعبير طرق ودور وظيفي فهو يهدف بالأساس للوصول إلى المشاهد الفردي والمجهول فهو ينقل الدلالات الخارجية من خلال حشد تقنيات خاصة حددها آمون بالشكل والمادة، ويتطرق أمون إلى الأسلوب كأداة تعبيرية في التصوير، ليقول أن هناك تحديدين يتحكمان بالأسلوب، الأول مرتبط بالفرد أي أسلوب الفرد ليخلص بنتيجة مفادها أن الأسلوب التصويري الفردي يأخذ بالاعتبار أسلوب الجماعة السائد عند مجموعة أو حقبة ما كان يستخدم أسلوبا تصويريا في حقبة معينة ويعاد استخدامه في حقبة لاحقة فتصبح هي نفسها الأداة الأسلوبية لمجموعة معينة، وانطلاقا من ذلك تزيد طريقة التعبير المتعلقة بالأسلوب عندما يكون جديداً أكثر. ومن المفاهيم المهمة التي تمس موضوع الدراسة التمثيل representation فالتمثيل على اختلاف استخداماته يعرفه أمون بنقطة مشتركة تتجسد بأن التمثيل عملية تؤسس فيها ممثلا ما، وفي سياقات محددة يقوم مقام ما يمثله ويشير آمون إلى المغالطة ما بين مفهومي التمثيل والتماثل، فالتماثل

هو تلك الصور التي ينتجها الإنسان منذ الرسوم الجدارية، ولكن ما يهمنا هو دور الصورة الفوتوغرافية من هذين المصطلحين فالصورة

الفوتوغرافية لا يمكن أن تمثل ببراءة، بل بالعكس تمثل كل صورة العديد من التضمينات التي تتعلق بلعبة الرموز التي يحددها المجتمع والتماثل في ذاته مرمّز لذلك فهو محدد ثقافياً من الألف إلى الياء، وأخيرا تطرق آمون إلى عملية التأثير للصور الفوتوغرافية وفقدان الهيبة أي ما سماها هيبة الصور أو العمل الفني فمنذ اختراع الصورة الفوتوغرافية التي لا تقدم عملية نقل لا متناهية وفورية فحسب، بل عملية نقل القيمة الثقافية في الأعمال الفنية على حساب قيمة العرض وبمعنى آخر يصل آمون إلى أن نقل الصور الفوتوغرافية بالآلاف من خلال الصحافة والإنترنت وتعويد المشاهد على نقل نسخ أصلية أقل له تأثير مؤذ علينا فيجعلنا هذا غير حساسين إزاء هيبة الأعمال الفنية.

أما الدراسة الأخرى والمرتبطة بدراسة آمون عن الصورة والتي فسرت الأدوات التي يمكن قراءة الصور وفهمها، فهي أطروحات سعيد بنكراد والتي جاءت في كتاب السيمائيات مفاهيمها وأدواتها ، والذي استعرض فيه ميكانيزمات اشتغال المعنى وخصص الفصل الرابع فيه للصورة الفوتوغرافية، وتعد أهمية دراسة السيميائيات والمرتبطة ارتباطا وثيقاً بالدراسة حيث إنها تغطي كافة الوجود الإنساني بدءاً باللسان وانتهاء بكل مظاهر السلوك الإنساني من لغة ولباس وعلاقات اجتماعية وطقوس وأسطورة دينية، ويذهب بنكراد بتعريفها تعريفاً بسيطاً على أنها تساؤلات تخص الطريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكياته أي معانيه وهي نفس الطريقة التي ينتج بها المعاني، فالسيميائيات هي كشف أو استكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة، هي تدريب للعين على التقاط ضمني ومتوار وممتنع، وهي في جوهرها قراءة للسلوك الإنساني والتمظهرات بدءاً بالانفعالات البسيطة ومروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الأيديولوجية الكبرى ويقترب بنكراد المرتبط من مفهوم السيميوز في الاصطلاح السيميائي، أي النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها أو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة ويفترض بنكراد أننا كبشر نعيش وسط عالم من العلامات، وللعلامة بناء وظيفي يتجسد بالإبلاغ والإدراج والإنتاج، يتحدث بنكراد عن المعنى واشتراط تحوله إلى مرئي مرتبط بالنسق المولد له، فالسيميائية لا تتجسد بالعلامات فقط، بل هي دراسة التمثلات الممكنة للمعنى، وما يهمنا في طرح بنكراد هو دراسة سيميولوجيا الأنساق البصرية وتحديداً الصورة الفوتوغرافية والسنن الإدراكي. فتعريف طبيعة الصورة تأتي في تحديد طبيعة الصورة أي الطريقة التي تأتي من خلالها هذه الصورة، فدلالة الصورة أمر يأتي من الصورة ذاتها دونما اللجوء إلى المعرفة المسبقة التي يوفرها فعل التسنين أو سنن التعرف بحسب ألبرتو إيكو والذي هو المعرفة الأولية التي تساعد الذات المدركة على فك رموز مجمل الصورة البصرية وربطها بالتجربة الواقعية التي تشير إليها، فالإدراك والتذكير يقتضيان استحضار خطاطة سابقة أو بنية إدراكية أو سنن تعرف تحتوي بداخلها مجموع النسخ التي تلتقها العين وتنتشي بها ضمن عالم يعج بالأشكال والصور والألوان، ولكن قراءة أي واقعة بصرية تحتاج سنناً سابقة يتم عبر التأويل والتدليل ليؤكد بنكراد أن التسنين الثقافي هو ما يجعل الشيء حاملاً لقيم دلالية تتجاوزه. ويتطرق بنكراد للصورة والمعنى، فالصورة تدرك كعلامة أيقونة عن طريق وسائط فلا تحضر الصورة إلى الذهن، بشكل عفوي بل تأتي إلى العين من خلال خطاطة مجردة يطلق عليها البنية الإدراكية أو سنن التعرف فالفعل الإدراكي يبحث عن معطيات كما يتطابق مع الخطاطات المجردة التي تمد بها الثقافة متلقي الصورة، وحين يتم

هذا التطابق تبدأ عملية التعرف والتصنيف والتسمية. يفترض بنكراد أن اللغة البصرية يمر من خلالها توليد مجمل الدلالات والتي تستند من أجل بناء نصوص إلى مكونين أساسين:

. أولاً ما يعود على العلامة الأيقونة وما يعود على العلامة التشكيلية، فالصورة تستند من أجل إنتاج المعاني إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل البصري كالموجودات في الطبيعة من وجوه وأجسام أو حيوانات والعلامة التشكيلية للإحالات الإنسانية الأشكال والخطوط والتركيب وإنتاج مضامين الدلالة وللصورة، هي نتاج تركيب يجمع ما بين البعد الأيقوني والتمثيل البصري.يتعرض بنكراد إلى جملة المفاهيم السيميائية ليعود بنكراد ويؤكد على أن السيمائيات هي جملة من التساؤلات حول المعنى باعتبارها حالة ثقافية منتجة للمعاني فهي وثيقة الارتباط بالمعنى من حيث الوجود وإعادة التداول والسيرورة.

وبهذا فالمعنى في سياق فهم الصورة فيعرفه بنكراد بأنه ما يفهم بشكل مباشر عن الواقعة دونما الاستعانة بشيء آخر يطلق عليه معاني أو دلالات يتم الحصول عليها من خلال تنشيط ذاكرة الواقعة، أما الدلالة فهي سيرورة لإنتاج المعنى من خلال تحويله من طابعه المادي إلى أشكال مضمونية تدرك خلال السياقات المتنوعة، ويعرف الرمز على أنه ميل الإنسان الشديد إلى تحويل حقائق أو أحكام مجردة إلى كيانات من خلال سلوكيات محسوسة. فالعبور من المجرد إلى المحسوس لا يتحقق إلا من خلال الرمز. لكن يشدد بنكراد على ضرورة التمييز بين الرمز والعلامة؛ فالعلامة تشير إلى شيء، فالمعنى معطى من خلال تجلي العلامة ذاتها فلا شيء يمكن أن يقف بين العلامة ومعانيها في حين لا يسلم الرمز دلالاته بسهولة فهو من جهة شيء محسوس له وجوده في ذاته بعيداً عن أية دلالة، وهو مرتبط بثقافة أي المجموعة البشرية التي تستخدمه، إن أية أمة تنتقي رموزها استنادا إلى قاعدة عرفية لا إلى منطق استدلالي عقلي فالشعوب تخلق رموزها انطلاقا من تجربتها عن طريق سلسلة من الرموز تستعيد عبرها قيماً تاريخية، فتسقط من خلالها المستقبل، وتفهم من خلالها الحاضر.

أما المراجعة التي تتعلق برؤية العين الغربية للشعوب الأخرى بصرياً فكانت عدة اطروحات حول قراءة الثقافة البصرية داخل كتاب visual culture reader[38] والذي احتوى مقالات مختارة لمنظرين وباحثين حول المرئي؛ فيتحدث الجزء الرابع عن العرق والهوية الكولونيالية وثقافة ما بعد الكولونيالية، وتجربة الحداثة ومرحلة العبودية، فيفترض المنظر والمفكر في الثقافة المرئية نيكولاس مرزوف أن العبودية والكولونيالية من أهم مظاهر الحداثة منذ اللحظة التي وطئت فيها أقدام كولومبوس جزر الكاريبي في 1492، والتي توجت عام 1914 بتشعب الاستعمار الكولونيالي، وما زاد على ذلك أنه ما بين عشرة إلى 15 مليون إفريقي قد اقتلعوا من جذورهم ليُأخذوا عبيدًا على متن السفن، فقد أضحت العبودية هي الضمان غير المنطوق للفوقية المعرفية الأوربية والتي تجلت بعقدة النقص تجاه الأعراق الأخرى وممارستها كقياس حجم جمجمة الرأس وتصنيفات الدماغ للبشر لإثبات الدونية للأعراق الأخرى والتفسيرات العلمية غير المنطقية حول الدونية الجينية غير الأوروبية، والتي توجت بالفشل. هذا السلوك أدى إلى تخلّق سلوك عقلاني من سلوك ودوافع لا عقلانية أصلاً. فهذه التصورات عن التمايز العرقي أدت إلى تصورات حول التصور المرئي في الثقافات الأخرى خلال مرحلة الحداثة وتأثيراتها على الممارسة اليومية المعاصرة، ليُطرح السؤال المركزي في مداخلته وهو هل هناك

[38] Nicolas Mirzoeff, *Visual culture reader* (London: routledge,1998).

طريقة غير عرقية لرؤية البشر؟، ليؤكد أنه بالإمكان وذلك من خلال دراسة مرحلة الكولونيالية وما بعد الكولونيالية البائدة. بالإضافة إلى الأخذ بعين الاعتبار علاقة الكولونيالية في ذلك الظرف التاريخي، واستغلال هذه الدول والحرب الباردة فالقوى الإمبريالية حددت دورها المركزي وأرسته من خلال ثلاثة مستويات أساسية هي التجارة والمسيحية التبشيرية والحضارة إبان المرحلة الكولونيالية الأوروبية. والتي سماها الفرنسيون Civilizing Mission، ونتيجة لذلك كان على هذه الحركات الكولونيالية القيام بإنتاج مرئي كولونيالي كبير، كالخرائط والتصوير الفوتوغرافي والرسوم لمنتوجات الأصلانيين الفنية كالمتاحف ومنها Museum of Mankind، وقد أدت مقتنيات الكولونيالية دوراً محدداً فهي من جهة، تفسير وتحديد وتبرير للدور الكولونيالي، فيقول ميزروف مستنداً إلى الأنثروبولوجي بوناس فابيان39 إن الأنثروبولوجيا التقليدية أشارت وبشكل متسارع إلى العلاقة بين أوروبا الكولونيالية والتي وجهت وبشكل متسارع وصريح القدرة على تصوير الثقافة والمجتمع، قد أصبح مرادفا لفهم هذه الكولونيالية. والتي سماها التصويرية visulasim ليتطرق الكتاب أيضاً إلى مفهوم الاستشراق المتقاطع مع الفكرة أعلاه حول الاستشراق وعلاقته [40] بالمعارض، وكيف أن للقرن التاسع عشر والمعارض الأنثروبولوجية صلة أساسية بتصورات وانعكاسات لما أسماه واقعية الاستشراق، فالاستشراق هو اسم أعطي للدراسات الغربية للأماكن المحلية التي سميت الشرق، والتي كان سببها ومصدرها المستعمرات الكولونيالية الغربية في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا، ولكن كرد على فكرة الاستشراق الواقعي، كان تعريف لإنتاج العرق الثابت غير المتغير لسياسيات الثقافة والتي أرست أسسها وبكل ما تعنيه الكلمة مقابل هؤلاء في الغرب. لقد تعين مفهوم الاستشراق نتيجة لوجود اتجاهات في الغرب والتي أعادت عرض للعالم من خلال معارضها المحلية والعالمية مراراً وتكراراً للزائرين، فرواد المعارض من المشارقة (الشرق أوسطيين حد تعبير الكاتب) أنفسهم كان لديهم هوس بطريقة العرض أي الفرجة (spectacle) بالمواضيع التي تخصهم. إن معارض القرن التاسع عشر ما هي إلا انعكاس لما أسماه واقعية الاستشراق، فالاستشراق ما هو إلا اسم أعطي للدراسات الغربية وتصوراتها عن الشرق في واقع المستعمرات الكولونيالية الأوروبية في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا على حد تعبيره ليخلق تصورات على الندرة وأي شيء صادر من الشرق، والواقعية الاستشراقية هي تعريف وتقديم لأي منتوج عرقي غير معالج من وجهة نظر الأوروبي وإنتاج ثقافي والتي تقف بالجهة المقابلة تماماً لما يقابلها في الغرب، فالاستشراق هو الفراغ النوعي في الجهة الغربية المقابلة له، فهو ذلك الفعل المتجدد للمعارض العالمية التي يجب أن تُرى وبشكل خاص لرواد تلك المعارض، فميتشل نفسه لجأ إلى زوار المعارض أنفسهم، ليجادل بأن العالم نفسه كان وما زال يعيد تمثيل نفسه كمعرض كبير. فهذا فعل المعارض هو عبارة عن فعل أي درس واحد وليس فعل مقدم ومتخصص ما سماه ميتشل درس الموضوع فالموضوعية لم تكن لمناقشة ومجادلة مرئية حول مشهد فضولي لكنها كانت بمثابة تمثيل وتقديم أي بمعنى تقليل من عالم يمثل نظام مواضيع تتجسد بتنظيم حريص قادر على إشارة معاني أكبر كالتاريخ والإمبراطورية والتطور، وهذه المعاني المتفاوتة مرتبطة ارتباطا مباشراً بخطاب العرق نفسه، والاختلافات العرقية، إن فعل المعارض هو نفسه معتمد على الرؤية ولكنه ليس هدفها الأول، فقد

[39] Johannes Fabian,*Times and The other*(New York: Colombia university press,1983).

[40] Timothy Mitchelle,*Orientalism and Exhibionary order* , in. Nicolas Mirzoeff, *Visual culture reader* (London: routledge,1998). p 293.

نظر إلى المخيال (الرؤيا) لتقديم سردية عظمى لرواية العالم الإمبريالي سواء للسكان المحليين أو مواضيع الناس أنفسهم فهذا الفعل المعارضي للرؤية الكولونيالية، امتد لكافة مناحي الحياة للأوروبيين والأصلانيين. أما في التعقيب ونقد المقالتين فتعتبر المقالتين انعكاساً وتفسيراً للسلوك الغربي، بل وللشعوب الأصلانية في تحديد مادة التمثيل المرئي التي باتت أسيرة للتحولات الثقافية الغربية المهيمنة على السرديات الصغرى من الشعوب خارج نطاق أوروبا، وطريقة لفهم خلفيات الشعوب الغربية في تلقى الصورة النمطية وتأويل الثقافات استنادا لأسس الاستشراقية البصرية. والتمثيلية بفعل المعارض والتي تعتبر التفسير التأويلي للسرديات غير المركزة أوروبياً.

الجزء الثاني

سيتم في هذا الجزء تناول مجموعة من الأدبيات التي تركز فيها الدراسة وذلك بتقديم نظري حول التصوير الفوتوغرافي الفلسطيني بحيث يتم تتبع التمثيلات البصرية المتعلقة بالصورة الفوتوغرافية من أجل تفكيك مقولتها الرئيسية وتحليلها وربطها بالظرف التاريخي وسياسيات النسيان ومشروع الحفاظ على الذاكرة الفلسطينية، ولذا سيتم مراجعة مجموعة الكتابات الأدبية التي احتوت نظريات تساعد في عملية الحفر المعرفي لتفسير تكوّن المعنى وتخلّق الصورة التعبيرية خلال الفضاءات التي تتعلق بالذاكرة الجمعية للأفراد وآلية استمرار الذاكرة الجمعية.

يرى عصام نصار في كتابه لقطات مغايرة 1850-1948.[41]أنه يصعب الجزم بأن أسلوب العرض في الصورة هو حصرياً من اختيار المصور على الرغم من عدم الاستبعاد بأن يكون المصور بصورة ما مسؤولاً عن الشكل النهائي للصورة، فقد كان شائعاً أن نرى امرأة بدوية بزيّ فلاحي في بيت لحم مقلدة ما رأته في صور مصوري القرن التاسع عشر، فيقول نصار إن هذا النمط من التقليد أو الرغبة بالشبه في الظهور في الصورة الأوروبية طريف بما يحمل في طياته من رؤية للذات، ويستشهد نصار بهومي بابا الذي افترض في نقاشه لمرحلة ما بعد الاستعمار في الهند، إلى ظاهرة التماثل بممارسات وقيم الاستعمار لدى الشعوب التي كافحت الاستعمار لفترة طويلة وبالعودة لموضوع تشكل أنماط وتمثيل وتفكير وتخيل بصرية وصورية، يفترض نصار أن المصورين الأوروبيين الأوائل كانت لديهم الرغبة الشديدة لتصوير الشرق وتعريفه بصرياً لمشاهدي الصورة الفوتوغرافية أفكاراً وصوراً بعضهم عن بعض، فعلى سبيل المثال صورت قبة الصخرة على أنها هيكل سليمان، وكتب عن صور نابلس بأنها شخيم مما يدلل على العمى الثقافي المرتبط بالمخيلة الاستشراقية، فقد قدمت الظروف الاستثنائية لاختفاء الأرض الفلسطينية موقعاً ممتازاً لنمو الأطروحات الإسرائيلية حول أرض من غير شعب وهو ذات الموقع الذي أنتظر عودة " الشعب دون أرض" من خلال ألفي سنة. ويرى نصار أنه لا يوجد شيء اسمه معنى الصورة بل إن هناك احتمالات مختلفة لمعان متعددة، وأنها تعتمد على تجربة القارئ والمشاهد والسياق التاريخي الثقافي. ويتطرق نصار إلى حالة التصوير الفوتوغرافي بعد النكبة ليقول إن إعادة تمثيل الأحداث المحيطة باختفاء فلسطين العربية وشعبها عام 1948 من وجهة نظر فلسطينية أمر في غاية الصعوبة، فالصور قد التقطت بعد فرار

[41] عصام نصار. *لقطات مغايرة، 1850-1948 التصوير المحلي المبكر في فلسطين*، (رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان 2005)، 99-11.

السكان العرب وتهجيرهم، بالإضافة إلى طبيعة التمثيل التصويري ذاته فالصور تلتقط ما تراه عدسة الكاميرا، وما تراه العدسة يعكس وجهة نظر من يقف خلفها. فالمصور الإسرائيلي رأى الأمور وصور الأحداث من زاوية واحدة فقط وهي زاوية المحارب الصهيوني، فالغزو برأي إلياس خوري ما كان ليستقيم دون أن تتبلور نظرة دونية إلى السكان الأصليين جاعلة منهم أشباحًا أو مجرد غائبين ليكون المحو والإخراس وإلغاء الوجود الحل المناسب. [42]

وفي هذا الشأن يقول فيصل دراج إن كتاب لقطات مغايرة لعصام نصار يغطي صورة عدم التجانس الذي كان يعاني منه المجتمع الفلسطيني قبل الخروج، فهناك فروق شاسعة في الثقافة والحياة الاجتماعية والمستوى الاقتصادي واللباس والسكن والسلوك، كما لو كان ثلاثة مجتمعات متمايزة أو أكثر: مجتمع ميسور منفتح على الغرب بما في ذلك مدارسه ومعاييره، ومجتمع فلاحي تسكنه الأمية والجهل، ومجتمع ثالث انتقالي يصل بينهما، يقدر أو لا يصل بينهما ولو على الإطلاق ولهذا يظهر الفلسطيني بدوياً أو قريباً من البداوة كسكان قرية عراق المنشية، بينما ترى حداثية متغربة في أهالي القدس، وتؤسس بينهما فئة ثالثة من كل نابلس تجمع بين الإقبال على المعرفة والحفاظ على التقاليد. ويبدو الفرق جلياً حال المقارنة بين طلاب مدرسة الفرير القدس وطلبة مدرسة العرفان نابلس 1934، فطلاب المدرسة الأولى حديثو اللباس قريبون من الأناقة الأوروبية في حين أن طلاب المدرسة الثانية يلبسون جميعاً الطربوش "بزة حديثة" في حينه وربطة العنق، فإذا كانت الصور الجميلة المتنوعة في كتاب عصام نصار تعكس خيال المجتمع الفلسطيني في فئاته الاجتماعية الشديدة التباين فهي تطرح سياسياً وثقافياً السؤال التالي: هل هناك من عامل يجانس هذا المجتمع غير المتجانس لو أن يتحقق على الأقل الفروق الحادة التي تخترق صفوفه؟ العامل الأول الذي يتبادر إلى الذهن هو "الكفاح الوطني" الذي يوحد حول قيادة سياسية كما هو الحال في منظمة التحرير ولو لفترة محددة على الأقل أو حول أهداف وطنية كما هو الحال في الانتفاضة الأولى. [43]

لكن في الوقت نفسه، وفي وقت ليس ببعيد عن صدمة النكبة قد بدأ الفلسطينيون يرون في أنفسهم البدائل الحية عن بلدهم، أصبح كل منهم فلسطين، وحملها في منفاه مركباً الأمكنة التي كان يمر فيها من الناس الذين كتب عليهم كل شيء أن يتشتتوا. فقد عاشت الكيانية الفلسطينية كبلد متنقل وليس كلاجئ فلم يكن للفلسطينيين إلا أن يقيموا حالة خاصة بهم بالزمن. فقد منحهم وعيا حادا بالانتقالي وحركية مطلقة الشعور بأن الاستمرارية الوحيدة هي تلك المتعلقة بانتظار الرجوع إلى الأرض من أجل معاودة الدخول إلى الزمن الفردي أو الجماعي. ذلك أن الفرد والتهجير القسري خارج المكان كرسا في الواقع خروجا من الزمن. [44]

فخصوصية الهوية الفلسطينية تكمن في تشكل قيمة مضافة لهويتهم الوطنية، تتمثل خصوصية الهوية الفلسطينية في أن تبلورها ارتبط بمواجهة نكبة تعرضوا لها من طرف غزو أجنبي استهدفهم في وجودهم الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي. [45] فيقول ستيوارت هول إن الزمن والفضاء هما الإحداثيات الأساسية لجميع أنظمة التمثلات، كل واسطة للتمثل والكتابة كالرسم الزيتي والتصوير الفوتوغرافي والتصوير الفني أو أنظمة المواصلات البعيدة ينبغي أن تترجم موضوعها إلى أبعاد فضائية وزمنية، هكذا تقوم

---

[42] أبو معلا، "أدب النكبة، تشكيل الهوية وبناء الذاكرة،"، 60.

[43] دراج. *الهوية، الثقافة، السياسية: قراءة في الحالة الفلسطينية*، 79

[44] صنبر، "عن الهوية الثقافية الفلسطينية، العودة إلى الزمن،" 259

[45] القلقيلي وأبو غوش، *"الهوية الوطنية الفلسطينية، خصوصية التشكل والإطار الناظم"* ،20.

السردية بترجمة الحوادث إلى تتابع زمن يتكون من بداية ووسط ونهاية والأنظمة البصرية للتمثل تترجم الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة إلى بعدين.[46]

أما صبحي الزبيدي في مقالته المنشورة باللغة الإنجليزية بعنوان"[47] **Digital Nomads: Between Homepages and Homelands** فيبين أن الحالة الفلسطينية توفر فرصة لإعادة النظر وإعادة التفكير في مفاهيم كثيرة من الخطاب الاستعماري ونظريات ما بعد الاستعمار. ويمكن للدراسات حول الذاكرة والصدمات أن تفيد الكثير من التجربة الفلسطينية. كالدراسات المتعلقة بالهوية والمجتمع والأمة واكتساب رؤى جديدة حول كيفية إعادة إنتاج هذه التشكيلات والحفاظ عليها في ظل مقاييس القوة والسيطرة المتطرفة. سيجد طلاب الإعلام والاتصال مفاهيم معقدة لقوة وسائل الإعلام، ليس فقط عندما تكون وسائل الإعلام مملوكة ومسيطرا عليها من قبل الأقوياء، ولكن عندما يتم استخدام وسائل الإعلام من قبل القوة المحرومة والمحرومين. ونجد في الحالة الفلسطينية أمثلة ثرية لكيفية إبلاغ التكنولوجيا باستنساخ الهويات الشخصية والجماعية في القرن الحادي والعشرين، ويحاول الإجابة على أسئلة المقال الرئيسة وهي: كيف يمكننا الاقتراب من الفضاء من وجهة نظر الزمان والمكان؟ وما هو "التشوّه"، هل هو انهيار الزمان والمكان على بعضهما على بعض؟ ما هي النتائج المترتبة على الفضاء، عندما لا يبقى للناس مكان للتدرب على أماكن مثل المنزل، والبلدة، والوطن؟ كيف يمكن للناس أن ينجوا من جغرافيتهم؟ وكيف ستكون الذكريات عندما يجد الناس أنفسهم يعيشون في خضم فضاءات غير مستقرة يمكن أن تظهر أو تختفي نتيجة للقوى الخارجية المتطرفة؟ الإجابة، من خلال إبراز الطابع الفريد للوضع الفلسطيني مع التركيز على الديناميكيات ما بين الفضاء والذاكرة المستعارة من سينما تورا بورا (2008) التي درسها الزبيدي وملخصها (التركيز في الأفلام الفلسطينية ومقاطع الفيديو التي تم صنعها بين عامي 1995 و 2005 والتي أظهرت الفلسطينيين المذعورين والنازحين، وغير المتمركزين، والفضائيين) وهي تقنية للبقاء يمكن من خلالها محاربة فقدان التشنج الناتج عن فقدان الأرض وبأن الإنترنت بما هو فضاء افتراضي مضياف للفلسطينيين باعتبارهم أناساً محرومين لهم علاقة فريدة بالفضاء والذاكرة. تسمح شبكة الإنترنت للفلسطينيين بالتحرك في اتجاهات متعددة بشكل متزامن، متجاوزين قوانين الوجود الزماني المكاني ومنطقه. كما هو الحال مع الأفلام. تسمح لنا الإنترنت بالانتقال إلى أماكن لا يمكن الوصول إليها بأي شكل آخر. الأهم بالنسبة إلى الفلسطينيين هو أن الإنترنت سمحت لهم وللمرة الأولى، بممارسة ما هو محظور أي التذكير الجماعي العام. لا يُسمح للفلسطينيين في أي مكان في (إسرائيل) أو في العالم العربي ببناء متاحف أو آثار أو عروض عامة تحمل خصائص جماعية لكارثتهم، كون إسرائيل سيطرت بقوة على جميع وسائل الاتصال بين المجتمعات الفلسطينية المتفرقة والعالم. يرمز المكان إلى مجموعة من الصفات الثقافية المميزة ويقول شيئا ليس عن أن تقطن أو من أين أنت، المرور من المكان إلى روح المكان فالمكان، هو الذي يجمع التجارب المشتركة بين الناس، فللناس علاقات عاطفية مؤثرة مع الأماكن فكل تعرية لخاصية المكان، هي إفقار للتجربة الإنسانية وإفراغ لها، بل تقويض تلك العلاقات هو تقويض الجماعات والهويات هويات

---

[46] هول، *"حول الهوية الثقافية،"* 161.

[47] SobhiAl-Zobaidi, *"Digital Nomads: Between Homepages and Homelands,"* Middle East Journal of Culture and Communication ,no.2 (2009): 293–314.

الناس. وتبرز أهمية المكان بالمساهمة في تحديد الفرد الشخص لهويتنا بل تتجاوز ذلك إلى المساهمة في تحديدنا لهويات الآخرين.[48] لكن شريف كناعنة يتناول الأمر من منظور مختلف، فهو يرى أنه وبقدر ما تساعد وسائل الاتصالات والتواصل على تعزيز الوحدة الداخلية لمصلحة الهوية الوطنية فإنها قادرة في ظل غياب مناعة داخلية على السماح للعوامل الخارجية بخلق تناقضات مختلفة داخل الهوية الوطنية الواحدة.[49] ومن ناحية أخرى يعتبر كتاب المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد "ما بعد السماء الأخيرة" [50] مثالاً على الأتوثنوغرافيا البصرية، ودراسة حالة الحنين إلى الماضي حيث لجأ إدوارد سعيد إلى قدراته النقدية في الأوتوثنوغرافيا بهدف دراسة الصور الإثنوجرافية عن الفلسطينيين، لتوثيق أنماط عن الثقافة الفلسطينية والتي وظفت في خطاب الآخر، ليجند سعيد الأتوثنوغرافي في شكل خطاب مضاد محاولاً توضيح التشابك في الهوية الفلسطينية في المنفى وإضاءة الظلمة عن الثقافة الفلسطينية المهمشة في الخطاب الإعلامي الغربي مستخدما تفاصيل وشهادات تاريخية حية كان من الصعب أن تقرأ إذا ظلت في مستواها الفردي، فيقترح في "ما بعد السماء الأخيرة" كيف تعمل الوسائل المرئية للصور وسيلةً لتقسيم الهوية، ليس فقط في نمط تماثل في الصورة والسرد ولكن داخل موضوع الصورة نفسها، ففلسطين تصور على أنها شيء يجب أن نتذكره ونراه وليس لتجربته، تصبح الصورة موقعاً معقداً بين تصورات المصور عن فلسطين بأنها فلسطين أخرى، إن تصورات سعيد البصرية عن الناصرة (حرفيا) من الخارج تؤثر في تجربة الفقدان التي يتشاركها سعيد مع العديد من الفلسطينيين في المعاني التي تكتسبها الصور بمرور الوقت، وفي أماكن أخرى يقوم السرد بوضع الصورة على مسافة تجسد جانبا من الذاكرة، في جميع أجزاء الكتاب يلاحق الحزن حالة التعقيد من مجرد الحنين إلى الوطن إلى الشعور بالنقص للوطن الأساسي فيقول: " ليس لدينا نظرية مهيمنة للثقافة الفلسطينية، لا يمكننا الاعتماد على صورة مركزية واحدة، لا يوجد خطاب متماسك لنا". في هذا المقطع في الكتاب توجد صورة لمدينة نابلس في وسطها مقبرة، ينظر سعيد للمقبرة دليلا على إبادة هوية فلسطينية موحدة يراها إشارة على عدم مركزية فلسطين، وبالرغم من أن جميع الصور الفوتوغرافية التي تم إدراجها في الكتاب، في مختلف حواضن اللاجئين تتبع نظرة المؤلف الغائب إلا أنها مرتبطة من خلال عين الراوي، فسعيد يجد نفسه في سلسلة متغيرة مع الآخرين. فللكتاب ثلاثة مستويات يدرج عليها سعيد نفسه، أصل النظرة وصورة الجسد والإصدارات المتشعبة من تلك النظرة، أي الرائي والمرئي والمتحدث، وبالتالي، فالبيانات المرئية والنصية تخلق إثباتاً مزدوجاً لفهم بناء هوية الفلسطينيين. فتحتوي كل صورة على جزء سردي مماثل يخلق نصاً لفه المشاهد القارئ لموضوع الصورة ومحتواها، هي نفس الفكرة التي تبناها رولان بارت بأن النص يعمل مع الصورة فالنص عملي للصورة.

ولفهم التمثيل المضمن في الصور المرفقة في الكتاب، يقترح رولان بارت في دراسة قريبة لموضوع سعيد أن الصور تحتاج إلى أن تقرأ باقتران مع النص المحيط (التسمية، العنوان، المقالة).[51] ويمثل "ما بعد السماء الأخيرة" مثالاً جيداً على استقرائية سعيد لصور الفلسطينيين، فيعتبر الكتاب مثالاً لنص يتعامل مع الخطاب الفلسطيني والغربي من خلال محاولاته التوضيحية وقراءة الصور وليس بالضرورة من تضارب ما بين الخطابين لإظهار التنافس بينهما، فيمكّن نهج سعيد من تحدي مفاهيم محددة سلفاً للذات وغيرها

---

[48] عياد بو مرزوق، "في خطاب الهوية وإشكالاته المصطلحية (نماذج من المعجمية والعلوم الإنسانية والنقد الأدبي)"، *عالم الفكر*، العدد 169، (يوليو – سبتمبر2016): 164.

[49] القلقيلي وأبو غوش، *"الهوية الوطنية الفلسطينية، خصوصية التشكل والإطار الناظم"*، 49.

[50]. Said, Photograph by Jean Moher. *Palestinian lives. After the last sky*, 191.

[51] Roland Barthes, *Image, music, text, translated by S. Heath. Hill and Wang*, (New York: Original Work Published in 1964).

من الحدود الجمالية ما بين الصورة والسرد والسيرة الذاتية والإثنوغرافيا، فخطاب الهوية في هذا السرد يدعو المشاهدين إلى إجراء دراسات نقدية للقوالب المنمطة للفلسطينيين مع تصور احتمال وجود جديد. داعياً المشاهد إلى إجراء عمليات تفاوضية بين النصوص والصور، ليتحول القارئ إلى نوع من المشارك والمتعاون بما يمكنه من تناول الموضوع على مستوى عاطفي وبالتالي تتكون بنية الـ I /You بمثابة خطاب للخلاص، مستنداً إلى الموضوع الشخصي، فيعاود سعيد دعوة المشاهد إلى إعادة النظر في بعض التأكيدات الشائعة حول الأطفال الفلسطينيين، فصور أظهرت الجزء العلوي من الجسم أو رأس الأشخاص مفتقرين إلى السياق فيه انعكاس للطفولة البريئة الضعيفة على صورة منمطة لإرهابيين محتملين من وجهة النظر الغربية. يجادل سعيد أن الفلسطينيين تعرضوا باستمرار لنظرة الآخرين في رصد كل ما يتعلق بهم وبشكل منتظم حتى المصور بصفته أثنوجرافيا ومنح المستعمر له الميزة بالوصول إلي الأراضي المحتلة يشارك في تكنولوجيا ضبطية للرؤية والمراقبة، تسعى إلى السيطرة على حقل الآخر واحتوائه وإقناعه، فيقول سعيد إن المصور ينظر إليه من قبل الفلسطينيين على أنه شخص أتى وتصرف بناء على وضعهم في مكانهم البائس، فقد كان هناك إحراج لأشخاص غير متأكدين من وضعهم أمام عدسات الكاميرا لتسجيلهم، فمثلاً تجسد صورتان متجاورتان هذا المقطع أي حالة العجز، الأولى لامرأة تحمل طفلها، والثانية لشاب يجلس على كرسي، بالرغم من أنهما يتظاهران بالنظر إلى شيء آخر غير الكاميرا إلا أن المشاهد يشعر بوعيهما الذاتي بالتصوير، فالرجل غير مرتاح، ويبدو جسد المرأة متوتراً ملفوفة يديها حول طفلها،[52] هذه الإحالة تقودنا إلى نظرية القوة التأديبية الموجودة في الانضباط والمعاقبة وولادة السجن لدى فوكو، فيشرح فوكو كيف أصبحت النظرة العامة ونظرة المراقبة المرتبطة بالتأديبية منتشرة في الثقافات الغربية الحديثة التي يمكن رؤية الشخص بالكامل دون أن يُرى على الإطلاق من خلال البرج المركزي في نظام المراقبة الشامل فتتحول القوة المعدة للمعاقبة إلى قوة تأديبية يجب مراعاتها.[53] يحاول سعيد في كتابه إشراك الخطابات الغربية في حوار بحيث يتم استجواب شروط الهوية الفلسطينية والقضية الفلسطينية من خلال سرد سعيد الاستراتيجي المضاد ومن خلال استكشافه وتحديه لمفاهيم راسخه عن الذات الموحدة والثقافة.

[54] . فيما ترى رونة سيلع من خلال استقرائها آليات الضبط والإخفاء من خلال مشروعها والذي توجته بكتابها لمعاينة الجمهور، الفلسطينيون في الأرشيفات العسكرية الإسرائيلية بحيث يعتبر أول بحث شامل حول الموضوع الذي يخوض فيه، وهو التاريخ الفلسطيني البصريّ والمكتوب في الأرشيفات العسكرية الإسرائيلية، ليتمحور حول التاريخ الفلسطيني البصري والمكتوب الموجود بالأرشيفات العسكرية في إسرائيل، فهو يعالج الكيفية التي تم جمع هذا التاريخ بها والذي جرى عموماً بالقوة والنهب والغنم وجمع

[52] لمعاينة الصور انظر، إدوارد سعيد "ما بعد السماء الأخيرة" ص 14.

[53] Michel Foucault, *Discipline and Punish*: *The Birth of Prison*, translated by Alan Sheridan. (New: York, vintage, 1975).

[54] رونه سيلع، *لمعاينة الجمهور: الفلسطينيون في الأرشيفات العسكرية الإسرائيلية*، ترجمة علاء حليحل، (رام الله: المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية – مدار، 2018)

المعلومات وإدارته وحفظه والسيطرة عليه بواسطة منظومات قمعية في داخل الأرشيفات الكولونيالية من جهة أخرى، ويشمل الميكانزيم الكولونيالي الرقابة ويفيد الكشف والمعاينة والضبط وإخفاء المعلومات والسيطرة على هوية المخولين بمعاينة هذه المواد ودمغ الملكية على مواد محتملة وإخضاعها لقوانين الدولة المحتلة ولمعايير نظم الأرشيفات الإسرائيلية، ويقع الكتاب في خمسة فصول أساسية هي الأرشيفات العسكرية في إسرائيل والإدارة الكولونيالة والفصل الثاني الذي يحمل عنوان جمع المنظومات العسكرية الرسمية للمواد المتعلقة بالفلسطينيين حتى مطلع سنوات الخمسين والفصل الثالث بعنوان نهب الصور ومجموعات الصور التي نقلت إلى الأرشيفات على أيدي أفراد وجهات مدنسة حتى سنوات الخمسين والفصل الرابع، الأرشيفات التي غُنمت في بيروت عام 1982 وأخيراً الفصل الخامس الأرشيف محو للخيال والأرشيف موقعا للمقاومة، بحيث تركز المؤلفة في مرحلتيْن زمنيّتيْن مركزيّتيْن ترتبطان بهذا التاريخ:

الأولى: مرحلة الحياة في فلسطين قبل العام 1948، والتنظيمات الفلسطينيّة وحرب 1948، والنكبة ونتائجها، والتي فُتحت معظم المواد المتعلقة بها بعد خمسين عاماً، أو بعد معركة قضائيّة لفتحها، ونُشرت في الطبعة العبريّة من الكتاب الصادرة قبل نحو عشرة أعوام 2009.

الثانية: المرحلة المطلّة من أرشيفات وغنائم حرب أُخذت من بيروت في ثمانينيات القرن العشرين الفائت، وتصف المنفى الفلسطيني والنضال بعده. وقد بدأت المؤلفة بالتعامل مع هذه المرحلة عام 2001، نظرًا إلى أنّ أعواماً طويلة من المحاولات مرّت قبل أن يُفتح قسم من هذه المواد، وبما أنّ هذه المواد لم تُفتح إلّا في الأعوام الأخيرة.

تقوم أطروحة الباحثة على فرضية مفادها أنه وضمن نطاق السياق ينظر إلى الأرشيفات الكولونيالية على غرار الأرشيف الإسرائيلي بصفتها مواقع لإنتاج الرواية التاريخية بواسطة منظومات محو وإخفاء. بحيث تشير سيلع إلى أنه على مر الأعوام، تراكمت محاولات تحدي الأرشفة والممارسات الكولونيالية المتعلقة بها ولتشييد نموذج قوامه التفسير ما بعد الكولونيالي، فالبرغم من أن هذا النموذج ينطلق من داخل الأرشيف الكولونيالي، فإنه يتيح معرفة بديلة فهذا نموذج يقرأ ما في داخل الطبقات الكثيرة البادية والمستترة في الأرشيف الكولونيالي. فالمواد التي تعرضت لها الكاتبة أخضعت لتوصيف الرواية الصهيونية الإسرائيلية، وعلى ذلك كان لزاماً تحرير هذه المواد من القوة المهيمنة التي مورست عليها ومن الخطاب الكولونيالي، وإعادتها إلى سياقها الطبيعي والأصلي. وتكشف الباحثة عن وجود صور جوية التقطتها جهات إسرائيلية للبلدات الفلسطينية قبل عام النكبة عام 1948، وتشمل توثيقاً شاملاً للوجود الفلسطيني قبل تلك النكبة. وفي نفس الوقت تشكل شاهداً على حجم الدمار الذي حل بالكيان الفلسطيني، فهي نظرة طائر قبل النكبة، مع أن هذه الصور التقطت لغايات بالاحتلال الكولونيالي، لتبين الاتجاهات والحركة أثناء الاحتلال إلا أنه بالإمكان عكس هذه الغايات واستخدامها لهيكلة المعرفة المتعلقة بحياة الفلسطينيين قبل عام 1948.

كذلك تفترض الكاتبة أن جهات إسرائيلية من بينها جهات عسكرية قامت بتوثيق الاستيطان اليهودي في القرى الفلسطينية من الزاوية الصهيونية وبنظرة استرجاعية، فتكمن أهميتها في رسم ملامح شكل تبديل مجموعة من السكان بمجموعة سكانية أخرى، ويتطرق الكتاب إلى فصول مختلفة من التاريخ الكولونيالي وكيفية قيام الأجهزة والمنظمات المؤسساتية اليهودية قبل قيام الدولة بجمع المعلومات المتعلقة بالشعب والبلدات الفلسطينية لأغراض الاحتلال أو السيطرة، ومن بعدها تلك المتعلقة بالناس في الأراضي المحتلة، وبكيفية إدارة هذه المواد في الأرشيف الكولونيالي بغية تكريس قوة الدولة المحتلة وروايتها عدا تطرق الكتاب إلى الميكانزيم

الكولونيالي وكيفية قيام الدولة الكولونيالية بتملك ثروات الطرف الخاضع لسيطرتها وإخفائها عن الحيز العام بواسطة منظومات متطورة، من خلال محو هويتها الأصلية وتفسيرها بما يضمن رواية المحتل. إضافة إلى ذلك فإنها تمارس الرقابة والتقييد على المواد التي نتجت في هذه الأجهزة اليهودية الإسرائيلية، والتي بوسعها أن تفضي إلى رواية بديلة لتلك الإسرائيلية الرسمية. فوكلاء السيد المهيمن (المؤسّسي الكولونيالي) ومن بينهم الأرشيف والمتحف يؤدون دوراً مهماً في كتابة الماضي إلى جانب تأثيرهم في الراهن والمستقبل. في الوقت الذي تقوم به الأرشيفات الكولونيالية في الغربية بتكريس الماضي الكولونيالي في إسرائيل، وتخزن المعارف المتعلقة بالتاريخ الكولونيالي وتاريخ الأصلانيين الذي وقع غنيمة، ورغم أن حجم الأرشيفات الكولونيالية ونطاقها أكبر بمضامينها ومحتوياتها الخاصة لسيطرتها من أرشيفات كولونيالية أخرى في الغرب إلا أن خصال هذه الأرشيفات تشابه بقدر كبير حاصل الأرشيفات الكولونيالية الأخرى.

وتطرقت سيلع في هذه الدراسة إلى كيفية ارتباط الأرشيفات المؤسساتية في إسرائيل سواء أكانت مدنية أم عسكرية بمنظومة أيديولوجية تشخصها بالمعاني، أي إن شكل البناء والأداء والجمع والتصنيف وحفظ المواد وسياسة الكشف عنها أو إخضاعها للرقابة كلها مسيرة من الأيديولوجيا الرسمية، وهي تخدم المعايير والغايات والقيم التي تقف في صلب الأيديولوجيا وتمد لها يد العون في هيكلة رموزها وبناء لغتها، وهي تساعد على بلورة الرأي العام والمواقف والمضامين والمعتقدات والوعي وهي خاضعة لسيطرة السيد المطلقة، وتشكل لبنة واحدة ضمن بناء كبير ومنظم وأكثر ترتيباً يتبع لمنظومة سيطرة تشرف على منظومة إنتاج المعاني، وعليه تتحول هذه الأرشيفات إلى مراكز الإنتاج المعني لا مراكز للحفظ. لكنَّ البعدين الأساسيين للكتاب يتمثلان بنقطتين رئيسيتين.

- كيفية جاهزية المحتل للاحتلال المادي الملموس مثل طرق جمع المعلومات عن الفلسطيني من ملفات القرى والمسوح والصور وجمع المعلومات عن الفلسطينيين الذين انخرطوا في صفوف المقاومة الفلسطينية عام 1948.
- النتائج المادية الملموسة للاحتلال الكولونيالي مثل التطهير العرقي والحكم العسكري ومنع عودة الفلسطينيين لبيوتهم وأراضيهم.

وفي مقاربة بحثية تستشهد سيلع بجوزيف بوجليس [55] القائل بأن عملية التوثيق لأي فعل عنيف يتحول إلى أداة عنيفة بحد ذاتها، ومقاربة جوبلس لها ارتباط وثيق يفسر سلوك التوثيق المرئي المتعلق بموضوع الدراسة وأثره، فبوجليس تعرض إلى حادثة تصوير السجناء المعذبين العراقيين في سجن أبو غريب ليثير الأسئلة حول فعل التصوير وأداته المادية الملموسة، والمتمثلة بالصورة جزيئةً من المنظومات الفاشية، فيرى أن فعل الاضطهاد لا ينتهي بانتهاء فعل الإهانة وانتهاك الإنسانية فقط، بل هو عملية مستمرة تتمثل بعملية التوثيق وهكذا تتحول الكاميرا إلى أداة تعذيب لا نهائية. ويشير بوجليس إلى أن الأرشيفات بحد ذاتها " أرشيفات الظل" بصياغة إلين سيكولا،[56] التي تتحول إلى جزء من النظام الكولونيالي لتسيطر على الجسد المعذب وتهيمن عليه. فهذه الأرشيفات تخضع للحكم البصري ليتم أعادة هيكلتها وتأطير معانيها من جديد ومن سياق منظومة القوة المسيطرة.

[55] Joseph Puglies, "Abu Ghraib and its Shadow Archives", *law and literature,* vol 19.no 20, (summer, 2007).

[56] Allan Sekula", The body and his archive", *October, vol* 39 (winter 1986):3-44.

ومن خلال تعرض سيلع لصور الخرائط في أرشيف الجيش الإسرائيلي ترى أن مصوري الخدمات الإسرائيلية يصفون تعامل الفلسطينيين مع الاحتلال الإسرائيلي بشكل متعاطف مخفف، فتستشهد بصورة لجندي يصافح رجالاً من القرية بعد الاستسلام وصورة بورتريه جماعي لسكان قرية كفر قاسم مع رجال الجيش، بعد الاحتلال العسكري.

تفترض سيلع أن ما قمع وأخفي من الصور التي ظهرت وارتدت هنداماً إسرائيلياً بعد تملكها قضائياً ومادياً، وإخفاء هذه الصور التي تحوي القرى ببيوتها وحقوقها الكاملة تمكننا من الاطلاع على ما كبت وقمع في الذاكرة الجمعية الإسرائيلية، لكن سيلع تفترض بأن تلازم مميزات معمارية وإثنية مختلفة بعضها عن بعض في الصور ذاتها، يشير أكثر من أي شيء إلى أن من كان جزءاً من المنظر قد غاب عنه، وهكذا فإنه من غير قصد، حولت الصور التي أُلتقطت لغايات إسرائيلية، الغائبين إلى مرئيين والمنسيين إلى رواة الذاكرة، وتطرقت سيلع إلى الخطاب (التبييضي المغسول) الذي يتستر على الغنيمة فلا يوجد في أرشيف الجيش الإسرائيلي معلومات عن مصدر الصور وتاريخها، بل عنونت الصور تحت مسمى مصادر عربية. هذه العملية هي تستر على عملية النهب وعرض الغنائم بضوء حيادي، وتشير سيلع إلى مفهوم نظام الحقيقة، (regime of truth)التعريف الذي تبناه جون تاج[57] عن فوكو القائل بأن التصوير ومجالات أخرى خاضعة للسيطرة المؤسّسية من خلال ممارسة القوة وتنظيم المعرفة. Regimentationبمعنى أن تخضع للقانون الإسرائيلي في أرشيف الاحتلال، كصور خليل رصاص، وعلي زعرور والتي استطاعت سيلع الحصول على جزء منها من داخل الأرشيفات الإسرائيلية، لتثير سيلع نقطة في غاية الأهمية تتمثل باستخدام الصحف إبان حرب 1948 للصور بوصفها مادة صحافية في الجرائد حينها، بتوظيف مصطلحات جُندت لصالح الدعاية والرواية الصهيونية، فتم إخراج الصور من معانيها ومضامينها الأصلية فهذه الأداة تجسد الماكنة الكولونيالية التي مارست الطمس والإخفاء والتاريخ الأصلاني من خلال استخدام مصطلحات تخدم الخطاب الصهيوني مثل، استقلالنا، السلاح العربي، مخربون. مع أن الهدف الأساسي من هذه الصور في الأصل هو توصيف القوة والبطولة الفلسطينية وقوة النضال.

وتتعرض سيلع لعملية العرض وما يسمح من داخل الأرشيفات، فما تم عرضه وتقديمه كأنه خيالي وخال من أي سياق وذلك بشطب هوية الصورة ومصورها، بل وإضافة أدوات غريبة وخطاب محتل محل الخطاب الأصلي، فكثير من هذه الأرشيفات صنف تحت مسمى مخربين بدل مقاتلين، بل لم تكن هذه الكلمة متداولة في حينه، وتشير دراسة سيلع إلى أن المواد الفوتوغرافية التي غُنمت من قسم الثقافة الفنية والتي تزاوجت مع ظهور سينما المقاومة وسينما المقاومة الكولونيالية، وبأن هذه الأرشيفات تخضع لإدارة الجيش الإسرائيلي، بل وللإدارة الكولونيالية نفسها. فهذه الأرشيفات لم تمسح ضوئياً ولم تصنف بل أخفيت هوية أصحابها. إن ما يكشف عنه الكتاب يتمثل في تعقيد منظومات السيطرة، الأمر الذي بدا واضحاً من خلال قمع الآخر بواسطة نهب أرشيفاته وغنمها والسيطرة على ثقافته ومنع نشرها، ومنع الوصول إلى المواد وإنكار وجودها لسنوات طويلة وإخفاء المعاينة ومنعها والسيطرة على تفسيرها. وينعكس فعل القمع هذا على آلية الممارسة باستخدام القوة العسكرية المادية الملموسة والمتمثلة بالنهب للمواد الثقافية وحفظها أسيرة في الأرشيفات، بل ينعكس بقدر أكبر في محاولة السيطرة على كتابة تاريخ وموروث الآخر وعلى

[57] John Tagg. *The Burden of Representation Essay on photography and Histories*. (London: the Macmillan Press LTD. 1988).

معرفة المعلومات وغيرها وحقيقة أن الثقافة الإسرائيلية المحتلة وغيرها تحفظ أجزاء التدوينات التاريخية الفلسطينية البصرية، مما يفسر كيفية تعلق الثقافة والموروث والتأريخ بالقوي، كل هذه الممارسات الممنهجة تفضي إلى السيطرة وإلى الاحتلال.

ويصل الكتاب إلى خلاصة هي أن الاحتلال لا يجري في الفضاء والحيز الجغرافي فقط، بل يتعداه إلى حيز الوعي والذاكرة. فسيلع ترى بأنه يجب اقتراح بديل ما بعد كولونيالي بغية تخليص طبقات الأرشيف وتفسيره والكشف عنه، فهناك حاجه ماسة لتحييد البعد الدعائي والمجند والمتأصل في عمليات الإخفاء والنهب وتحويل المعاني، بل وتنظيف تلك الأرشيفات من خلال عزل مميزاتها الكولونيالية والأيدولوجية وخلخلة علاقات القوى المستمرة في مؤسسة الأرشيف من جهة وتخليص سياقاتها الأصلية، والكشف عن طبقات إضافية من المضامين. لذلك فإن البحث لا يكتفي بفحص مخزون الصور أو الأغراض الموجودة فيه مثل الوثائق والصور، بل اقتفاء أثر أداء الأرشيف والصيانة والحفظ والرقابة وممارسة القوة الظاهرة والخفية.

[58] تناولت مقالة المؤرخ عصام نصار الواردة في مجلة الدراسات الفلسطينية أهمية القدس، وبروز طابعها العصري، وأخذ القدس مكانة في مظاهر الحداثة التي بدأت في القرن التاسع عشر، هذا ما ميز التصوير الفوتوغرافي في مرحلة ما قبل عام 1948، فتأسست أسواق التصوير الفوتوغرافي وأصبحت أسواق القدس مزاراً للأهالي والسياح الراغبين في التقاط الصور الفوتوغرافية، فقد ارتبط سوق التصوير الفوتوغرافي على حد وصف نصار بالقدس، وذلك الموقع أتاح للمصورين الفوتوغرافيين الفلسطينيين والأرمن بيع صورهم، وقد قَدم المصورون على اختلاف جنسياتهم خدمات للتصوير سواء للعرب أو اليهود على حد سواء، لكن المجادلة الرئيسية التي جاء بها نصار تكمن في إغفال المصورين العرب والأرمن التقاط صور الأحداث التي تتمخض من حولهم، الأمر الذي نفته رونه سيلع في مراجعة سابقة حين نجحت في استرجاع صور من أرشيف الجيش الإسرائيلي للمصور خليل رصاص وغيره من المصورين الفلسطينيين الذين وثقوا المعارك والفعل الكولونيالي، والذي تمخضت عنه إزاحة شعب كامل وحدوث النكبة الفلسطينية. لكن نصار يعزو عدم توثيق أحداث المدينة حين سقوطها عام 1948 إلى عدة عوامل تمثلت بخسارة الضواحي العربية وتقسيم المدينة. فقد تحولت منطقة التصوير الفوتوغرافي إلى حد حدودي فاصل، ولم يتسنّ للمصورين كخليل رعد وخليل رصاص الوصول إلى إستوديوهاتهم في حين أن المراكز الفوتوغرافية اليهودية في المدينة والتي كانت غالبيتها في الجزء العربي بقيت سالمة، وأصبحت تحت سيطرة الدولة اليهودية حديثة النشأة. وبهذا، وبما أن ممارسي التصوير الفلسطيني فقدوا مشاغلهم فقد أقتصر التصوير على المصورين اليهود، لكن الملاحظ كما يشير نصار أن المصورين الإسرائيليين ركزوا في صور الأماكن الفارغة؛ أي الصور التي التقطت، ويعد هذا تشويها للذاكرة الإسرائيلية بفعل كولونيالي مقصود بما يثبت أطروحات سيلع في الأدبية السابقة التي تعرضت لها الدراسة، أما في نقد المقالة، فإن أهمية مداخلة نصار تكمن في تثبيت إعادة السردية المرئية المتعلقة بأحداث المنطقة التي ستضاعف الصعوبة والجهد المبذول نظراً لصعوبة إعادة التمثيل البصري، هذا أولًا، وثانيًا إن ما تسجله الكاميرا هو

[58] عصام نصار. "تصوير القدس في الحرب في سنة 1948" . *مجلة الدراسات الفلسطينية*. العدد15 (صيف 2002): 138.

نظرة وطريقة تفكير وتسجيل ذاكراتي لمن يقف وراء الكاميرا أي المصور الإسرائيلي الذي سجل وصور من زاوية المحتل والجندي الإسرائيلي، وأغفل عن قصد رؤية المهجر الفلسطيني وزاوية نظره، ويفترض نصار أنه، وعدا ما سمح له بالنشر من الصور في المدينة للشوارع الفارغة الجاهزة للاستعمار الكولونيالي، فلا أثر للفلسطينيين باستثناء المقاتلين أو يهود شرقيين ذوي ملامح عربية شرقية في تلك الصور.

1.2.1 مداخل نظرية ومفاهمية للدراسة

1.2.2. مَطْلَع

يعتبر هذا الفصل امتدادا لما قبله حول ما ستتناوله الدراسة؛ إذ يتناول المحاور الأساسية لتكوين تأطير مفاهيمي أكثر وضوحاً حول المقاربات النظرية للهوية في سياقها الاستعماري واشتغالاتها الثقافية، في ظل مواجهة شرط استعماري استثنائي، مع التطرق للمرئي والصورة الفوتوغرافية ليتناول هذا الفصل الثالوث المفاهيمي الأساسي المتعلق بالهوية وتشكل القومية وتخلق السرد وعلاقته بالذاكرة، بحيث يتم تقديم مشهد مفاهيمي قابل للتفسير حول الهوية والرؤيا البصرية واشتغالاتها في الحقل البصري وما أنتج، وله علاقة بموضوع الدراسة مع التعرض للوضع الفلسطيني وعلاقته بإدارة وتخلق الفضاء الخطابي الهوياتي من أجل الإلمام بآليات إدراك الصورة الفوتوغرافية عن طريق معرفيها الثلاثة الهوية والسرد والذاكرة، وفهمها فهما سيميائياً ثقافياً وعلاقتها بالتمثلات القومية والغور في الظرف التاريخي الذي عاشه الفلسطينيون فيما بينهم في الفصول اللاحقة ليعتمد هذا الفصل على الأطروحات النظرية ذات العلاقة، من أجل تفكيك مجموعة العناصر والمعاني المتداخلة المتنوعة التي تحملها، والتي ستفسر لاحقاً التغيرات في الخطاب البصري وفقا للسيرورة التاريخية في التحقيب التاريخي الذي ذكر في الفصل الأول، لذلك لا بد من الولوج إلى مجموعة من الأطروحات النظرية المختلفة للحفر في عمليات تكوين الهوية، وآليات تخلق سياسات الذاكرة الجمعية للجماعات والأفراد التي تفسر استحضار أحداث معينه أثرت في التاريخ الجمعي، ويحاول الباحث عبر تكوين هذا الإطار النظري إعطاء قراءة تفسيرية مفاهيمية لعناصر البحث والاستفادة من المعارف التركيبية المتراكمة في المواضيع المطروحة للخروج بطرق رؤية ذات صلة بالدراسة ستتجلي في فهم فصول الدراسة اللاحقة مغلفة بتأطير نظري واضح. عدا عن سرد مفصل لمصطلحات البحث وتفسيرها تفسيراً واضحاً مما يضع القارئ على خارطة طريق واضحة لفهم الجغرافية المفاهيمية للبحث، وأسباب التطرق لصور دون غيرها. وفهم البعد المتخيل للهوية وربطها بالهوية الفلسطينية لاحقا، والتعبير عن الذات بالمنظور الفردي وتداخله مع الجمعي والوطني والقومي والمحلي.

1.2.3. الهوية، الاصطلاح. الاغتراب. التماهي والمكان

يشير عبد الرحيم الشيخ في دراسة له عن التمثلات الثقافة إلى أن "*الهوية لغة مركبة من ضمير الغائب "هو" مضافا إليها ياء النسبة التي تشير إلى ماهية الشخص أو الشيء نفسه من حيث ذاته أو هو الذي هو عليه من المواصفات والسمات التي تجعله معروفاً ومعيناً على تلك الشاكلة .*"[59] ويشير الشيخ إلى وجوب تعريف الذات الأنا بعلاقتها بالآخرين كمنظومة علاقات فكل من هيجل وحسين البرغوثي، عرف الهوية على المواصفات التي ليست بها فيتم تحديد الشيء أي بطريقتين مترابطتين بما هو وبما ليس هو، فإن كل شيء حسب هيجل ومن بعده البرغوثي يحدد بما ليس "هو حد تعبير الشيخ. فهيجل حددها بما هو وبما ليس هو سواء إيجاباً بذكر صفات الشيء أو سلباً بما لا ليس فيه.

وكثيرة هي المصطلحات القديمة والحديثة التي تقرب متصوراتها العامة من متصورات الهوية بل وتكاد تعريفاتها تتطابق تطابقا تاماً مع تعريفاتها اللغوية إذ نقع في تعريفات الجرجاني على مصطلحات "كالتشخص" الذي عرفه بقوله "هو المعنى يصير به الشيء ممتازاً عن الغير بحيث يميز لا يشاركه شيء آخر" وهو أيضا عنده "صفة تمنع وقوع الشركة بين موصفيها" ومنها أيضاً مصطلح " **التعين**" الذي عرفه بقوله "ما به من امتياز الشيء عن غيره بحيث لا يشاركه به غيره".[60] لكن الهوية تعين اقتراباً أو ابتعاداً من الضمير **هو**، من دون محوه أبدا لأنها لتؤسس ذاتها قياساً إليها. [61] فيحددها أدونيس بأنها تفاعل الأنا والآخر فيقول "***تتبلور الهوية في تفاعل علائقي بين الذات والآخرين***"[62]

الكاتب حسن حنفي يتطرق لمعنى الهوية ومفهومها وعلاقتها الجدلية بالاغتراب، عندما تنقسم الذات على نفسها بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون. متفقاً مع التعريفات السابقة بأن الهوية لديه مأخوذة من الضمير هو يتحول إلى اسم ومعناه أن يكون الشخص هُو، وهو اسم إشارة يحيل إلى الآخر وليس الأنا. ويماثل لفظ الهوية لفظ الماهية عند الفلاسفة أي جوهر الشيء وحقيقته، والهوية تماثل بين الأنا والهوَ في حين أن الماهية تماثل بين الشيء ونفسه، ويستخدم لفظ الهوية في الوجود.[63] من جهة أخرى وحول الاغتراب الهوياتي ابتكر دوركهايم مفهوما مرادفاً للاغتراب أسماه **الأنوميا Anomy**، والناتج عن فقدان القيم والمعايير الاجتماعية أو غيابها والمفضية إلى التفكك الاجتماعي وترجم المصطلح إلى العربية باللامعيارية وافتقار منظومة السلوك إلى القاعدة التي يمكن بها والبناء عليها قياس السلوك السوي من غير السوي ويرى أنه في حالة اللامعيارية تصاب القيم والأعراف والمعتقدات والقوانين في المجتمع بالضعف والوهن وتفتقد بذلك القاعدة التي تعتمد عليها بسبب عدم القبول والشعور عدم جدواها أو القناعة بها وبالتالي يدخل المجتمع والفرد في أزمة هوية.[64] ومن ناحية أخرى يعزو دراج سبب اغتراب الهوية عن زمانها وانهزامها إلى عدم قابليتها على التعلم من جديد لا وبل إدراكها للزمان والمكان. ، فتتحول الهوية إلى اغتراب عندما تنقسم الذات

---

[59] عبد الرحيم الشيخ، "الهوية الثقافية الفلسطينية.. المثال "والتمثيل" والتماثل"،" *في سلسلة وقائع المؤتمر السنوي الاول (1)*- التجمعات الفلسطينية وتمثلاتها ومستقبل القضية الفلسطينية- المحور الأول :الفلسطينيون.. الهوية وتمثلاتها- الجلسة الثالثة – الهوية الثقافية (عن المركز الفلسطيني لأبحاث السياسات والدراسات الإستراتيجة- مسارات، رام الله مؤسسة الناشر للدعاية والإعلان، أيار/مايو 2013)،74.

[60] بو مرزوق، "في خطاب الهوية وإشكالاته المصطلحية (نماذج من المعجمية والعلوم الإنسانية والنقد الأدبي) " 155.

[62] أدونيس، *موسيقى الحوت الأزرق، (الهوية، الكتابة، العنف)*. (دمشق: دار المدى.2000) ،130.

[63] حسن حنفي، "الهوية والاغتراب في الوعي العربي،" *مجلة تبين*. العدد 1(صيف2012): 10.

[64] عبد الغني، *سوسيولوجيا الهوية، جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء*، 45.

على نفسها، بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، بسبب الاستبداد الواقع عليها، فتشعر الذات بالانكسار أو ما سماه الفلاسفة الوجوديون المعاصرون الاغتراب، فالهوية في هذه الحالة ستعيش في عالم لم يكن بمستطاعها السيطرة عليه لتشعر بالعجز عن تغييره. ولا تمارس حريتها وبذلك تفقد وجودها ولا بد هنا من التفريق بين الاغتراب كحالة نقية وحالة وجودية فالاغتراب أيضا في علم النفس المعرفي يعرف بآنه يستطيع المغترب أن يكتشف عوالم لا يكتشفها السوي.

أما السقا فيرى سيسيولوجيا، في دراسة له حول علاقة الهوية بالآخر وتشكلها، بأن الهوية هي آلية اجتماعية متواصلة ومتداخلة وهي عملية بناء اجتماعي بامتياز فكل هوية تحدد بالنسبة لهويات أخرى، فيوجد آليتان لفهم الهوية الأولى في مستواها الفردي أولا (الاستيعاب) بحيث يتماثل الفرد مع غيره وثانياً التمايز بحيث يؤكد خصوصيته تجاه الآخرين.[65]

وعليه فإن الهوية في تشكلها هي عملياً شيء يتم تشكيله عبر صيرورات غير واعية تمتد لفترة زمنية وهي ليست ملازمة للوعي منذ الولادة ويوجد دائماً شيء متخيل أو استيضاحي يتعلق بوحدتها فهي تبقى دائما غير مكتملة وخاضعة لصيرورة ما. وهي تبرز ليس في وجودها المكتمل الموجود سلفاً فينا كأفراد وإنما من فقد الشعور بالكلية وهو فقد يمتلئ من خارجنا عبر الطرق التي نتخيل بواسطتها أنفسنا كما يراها الآخرون. أي البعد المتخيل ولكل إنسان عدد من الهويات ابتداء من اسمه وانتهاءً بفكره ومروراً بمصالحه وأحاسيسه وعلاقاته المتخيلة في الجنس أو المهنة ولكن هذه الهويات تختلف في أهميتها وبروزها حسب الظروف والتصورات.[66] ومن هذه التعريفات يتحدد لنا وجوب وجود عنصر الآخر لتحديد الذات والأنا. ووجوب المتخيل في الهوية. لكن من خلال تحديد العلاقة أعلاه وبشكل مختلف يرى عبد العالي معزوز، مرئياً يرى أن الهوية تتمثل في قوة الصورة الفوتوغرافية وبقدرتها على تحقق ما يمكن الإصطلاح عليه بالتماهي identification فهي تعزز أو تقوي اتجاه الفرد نحو تكوين صورة عن نفسه يعثر عليها في الصور المتداولة، فالصور تلعب بكافة أنماطها سواء إشهارية أو دعائية دوراً في تماهي المشاهد معها بتقمصها وبتلبسها، هذا التقمص يعزز خضوع الفرد إلى نماذج إيديولوجية معينة.[67]

1.2.4. كيف نقرأ الهوية؛ الذات والمكان

[65] أباهر السقا، الهوية الاجتماعية الفلسطينية: تمثلاتها المتشظية وتداخلاتها المتعددة،"،" في سلسلة وقائع المؤتمر السنوي الأول (1)– التجمعات الفلسطينية وتمثلاتها ومستقبل القضية الفلسطينية– المحور الأول :الفلسطينيون.. الهوية وتمثلاتها– الجلسة الثالثة – الهوية الثقافية (عن المركز الفلسطيني لأبحاث السياسات والدراسات الإستراتيجة– مسارات، رام الله مؤسسة الناشر للدعاية والإعلان، أيار /مايو2013) ،40.

[66] القلقيلي وأبو غوش، "الهوية الوطنية الفلسطينية، خصوصية التشكل والإطار الناظم،" 12.

[67] معزوز، *فلسفة الصورة*، 160.

مثلت الهوية منذ زمن ليس ببعيد الموضوع المشترك بين العلوم الإنسانية كمفهوم عابر للتخصصات، تبعد وتقترب حسب طبيعة العلوم نفسها وروادها، وفي هذه المضمار استند العلماء إلى مقولات نظرية مختلفة مستخدمين أدوات بحث متنوعة إذ تعددت مناهج التناول بين المنهج النظري والمنهج التطبيقي أو التحليل الإحصائي والميداني وقد تنوعت مداخل الموضوع بتنوع العلوم والمناهج وأكثر هذه المناهج تداولاً بين تلك العلوم وآخرها وأقدرها على الإقناع ثلاثة، اللغة والمكان والثقافة.[68] أود هنا من خلال هذا التعريف الوقوف على عنصر **المكان** لما له من علاقة وثيقة بالمرئي، يشير الباحث محمد مرقطن إلى مصطلح المنعطف المكاني spatial turn فبعد ما تم تداول هذا المصطلح أصبح الحديث عن المكان ليس بوصفه فضاء جغرافيا محايدا فقط، بل بوصفه فضاء اجتماعيا وبنية اجتماعية، وبذا فإنه من الضروري التمييز بين مفهومي فضاء ومكان، فالفضاء الجغرافي يعني منطقة أو إقليم أو بقعة جغرافية معينة يتم احتلالها والسيطرة عليها وإعادة تشكيلها فيما يخدم مصالح القوة المسيطرة، أما المكان فهو موقع التفاعل الاجتماعي فيه تجتمع الذكريات الجميلة أو المعاناة، هو موقع الحدث التاريخي يمكن **رؤية** ذلك من خلال الآثار التي تركها الإنسان في ذلك المكان كالنصب التذكارية والمدارس ومقامات الأولياء وغيرها،[69]ومكانياً، فقد أدت التحولات في جغرافية فلسطين إلى تحولات في المعاني السياسية والثقافية للهوية الفلسطينية فيما يتعلق بجغرافيتها وذاكرتها.[70] عيسى الشعيبي يرى أن الفلسطينيين لجؤوا أحيانا لمفردات يستعيضون فيها عن فقدان المكان مثل " الكيان " *يصفون فيه الذاتية الفلسطينية بمعنى منفرد عن تاريخ الشعوب التي ابتدأت كفاحها للاستقلال السياسي عن الاستعمار والكولونيالية، "فالكيان الفلسطيني انتقل من دولة ناقصة السيادة في عهد الانتداب البريطاني إلى وضع فقد فيه ذلك الكيان ذاته بعد تأسيس الدولة الاستعمارية الاحتلالية لتنهار أجزاء المجتمع الفلسطيني وتتمزق وحداته الاجتماعية والسياسية لتخضع أرضه لسيادات دول كاملة حديثة النشأة وكثّفت جنسيات أبنائه على نحو غير متجانس*" .[71]وقد أشار سعيد إلى الجغرافيا بوصفها معنى للمكان، فمكان جغرافي معين كثيرا ما رمز إليه بصورة فوتوغرافية لقبه الصخرة وجدران المدينة والمنازل المحيطة بها المرئية من قمه جبل الزيتون وهي محشوه بتحديات نفسيه عدة عندما ترد إلى الذاكرة ، ليربط سعيد فكرة المشهد الجغرافي والمكان عندما قال:

" *فمشهدية المكان والنباتات وشوارع المدينة كلية بتداعيات رمزية تحجب كلية الواقع الوجودي لما عليه مدينة القدس بوصفها مدينة ومكانا ينطبق على فلسطين، إذ تؤدي مشهدية المكان وظيفة محددة في ذاكرة اليهود بشكل متباين كلية، كما هو الأمر مع ذاكرة المسيحيين التي تختلف عن ذاكرة المسلمين* ".[72] هو ذلك التكوين الذي سماه جاك آمون الصورة الذهنية التي أصبح بإمكان أي إنسان اختيارها بنفسه من خلال الذكريات والأحلام بشكل عام وأحلام اليقظة. بل هي فعل إرادي لأن ولوجها حقل

---

[68]عياد بو مرزوق، "في خطاب الهوية وإشكالاته المصطلحية (نماذج من المعجمية والعلوم الإنسانية والنقد الأدبي)"، *عالم الفكر*، العدد 169، (يوليو–سبتمبر2016): 159.

[69]محمد مرقطن، ذاكرة المكان وأسماء المدن والقرى الفلسطينية ما بين الاستمرارية التاريخية والطمس الصهيوني، *تبين*، العدد33، تموز/يوليو (2020): 34.

[70]عبد الرحيم الشيخ. "تفكك التركيب. تحولات الخارطة في المرئيات الفلسطينية. *تبين*، العدد1/2(صيف 2012.): 124 .

[71]عيسى الشعيبي، الكيانية الفلسطينية الوعي الذاتي والتطور المؤسساتي 1947–1977. الطبعة الثانية (رام الله: مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية. 2018)،6 .

[72]إدوارد سعيد. الاختلاق، الذاكرة والمكان. مقال إلكتروني استرجع بتاريخ 15/12/2019.-http://www.al-maseera.com/2010/06/blog-post_9339.html

النشاط الذهني لا يتم إلا عبر اختيار حر بوجود حافز حر. هي شهادة حية على رؤية معينة ومن ثمة فهي مشحونة بذاتية واضحة. وهي ليست إشارة إلى شيء آخر غيرها بل هي الحضور لما تحتويه نفسها. [73]

والصورة الفوتوغرافية في هذا السياق شأنها شأن القصائد الغنائية والأدب والرواية الشفوية تستمد أسسها الجمالية من التغييرات التي تحدث في الجغرافية أو مشهدية المكان نتيجة تنازع اجتماعي. بحيث تمكن الصورة من الولوج إلى عوالم واقعية أو متخيلة مرئية وغير مرئية وتبلي حاجة التمثل الذاتي وتمثيل العالم والسيطرة عليه والاستمتاع به،[74] لذا فمن الواجب أن تحتوي على شكلين من أشكال الاستثمار النفسي تتجليان **بالتمييز والاستذكار**، يتوافقان بشكل كبير مع التمييز بين الوظيفة التمثيلية والوظيفة الرمزية، فتشد الأولى باتجاه الذاكرة والعقل والوظائف الفكرية والأخرى باتجاه فهم المرئي والوظائف الحسية بشكل مباشر، والمكان في سياق قراءة الحالة الفلسطينية وحدثها الأضخم النكبة، يعد ذاك الجرح الأكبر في الهوية الفلسطينية فيعتبر الفقدان المكاني العنصر الأبرز في تقديم الهوية الفلسطينية فلقد استبدلت بلاد بأكملها بجغرافية جديدة تمثلت في المخيم كمكان واجب استبداله بالمكان الأصلي فيقول فيصل دراج" *هناك اللا مكان الذي عبرت عنه مخيمات الفلسطينيين بلغة مختلفة إذ كان في المكان المستقر ما يتعهد الأحلام بالرعاية، فإن في اللا مكان، ما يكثر الكوابيس ويفرض أكثر من رحيل*". [75] بل ذهبت الهوية الفلسطينية بالتحصن داخل آليات استحضار الذاكرة والتاريخ المشترك الشريد والمفتت لتسدلها لاحقا بالثورة الفلسطينية.[76] لتشكل المخيمات حاضنة للثورة وسكانها وقوداً لها على مذبح العودة والتحرير، هي تلك الإحالة والربط بين مفهوم المكان والترحال التي أشار إليها صبحي الزبيدي فهو يقيم علاقة ما بين المكان والترحال في إشارة له لدولوز وصورة المرتحل والمهاجر، فالترحالي ليس هو المهاجر والفلسطينيون هم أكثر من مهاجرين هم صورة هؤلاء المسلوبين، شعب بلا جغرافيا بنظره، هم ليسوا ترحاليين، هم كل المفردات التي وقعت عليها آلة الظلم الاستعمارية الطاردة لهم من المكان، هم لاجئون ومنفيون ومبعدون وشهداء وأسرى بمعنى أنهم يزاوجون بين الوجود هناك من دون أن يكونوا فعلاً هناك. [77]

ويرى أباهر السقا إن الهوية الفلسطينية الجديدة قامت أصلا على فكرة العودة إلى المكان الأول قبل الاقتلاع لتلعب دوراً هائلاً لجيل كامل استحضر التراث ورموزه وتقاليده كهوية تدلل على الاستمرارية الاجتماعية.[78] هو ذات الأمر الذي استحضره اسمان عند وصفه حالة الفلسطينيين بعد النكبة واحتضان الذاكرة الجمعية للأمل وتذكر الماضي الموحد مما ساهم في تجديد النشاطات الإنسانية والتربوية، فيرى أن الذاكرة الجمعية بدأت عند اللاجئين بالتشكل عند جلوسهم أمام حنينهم، يتذكرون قراهم ويمجدون شهداءهم ويحدثونها لأبنائهم في فضاء الماضي حول القرية ووصف أساليب الحياة بأدق التفاصيل واستذكار الأسطورة والأرض وإنتاجها. وبذا فإن الذاكرة الجمعية والهوية الجمعية جاءا في أوضاع استثنائية جداً بحيث أصبح الوطن مجرد رؤية وليست واقعا

---

[73] آمون، *الصورة*، 77.

[74] معزوز، *فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل*، 147.

[75] فيصل دراج، تهجير الانسان وما تكشفه الكاميرا، جريدة الحياة، العدد12، تموز ،2012.

[76] اسمان شريح، " الثالوث الفلسطيني، المنظمة، المخيم، الهوية، " *صامد الاقتصادي*، العدد 141، (2005): 44.

[77] صبحي الزبيدي، "ترحاليون رقميون: الأوطان- الأرض والأوطان- الصفحات،" ترجمة عبد الرحيم الشيخ، *تبين*، العدد33، تموز/يوليو (2020): 155.

[78] السقا، الهوية الاجتماعية الفلسطينية: تمثلاتها المتشظية وتداخلاتها المتعددة، " ،44.

إقليمياً ولا مؤسساتياً. لكن هذا الفعل الاستحضاري المتمثل بالجلوس أمام البيوت وإنعاش الماضي السليب وفعل التذكر كان لازماً عليه التدثر داخل أداة مادية ملموسة يستدفئ اللاجئ الفلسطيني بها فكانت الصورة الذهنية التي ذكرت سابقاً هي شكل من أشكال الوعي على افتراض جاك آمون القائل بأن الوعي الإدراكي يلتقي مع الشيء في الوعي الخيالي، ينظم الأشياء ويركبها.[79] وبذا فقد أدت صور كهذه وظيفة وضع الأشياء داخل الوعي. والحاجة إلى وسيلة للتمثيل، وهذا الفعل يعد تشييدا للعلاقة ما بين الصورة والخيال والتخيل وتأسيس لشروط استخدام تلك الصور بشكل مادي لاحقاً، وإنتاجها بل يذهب الأمر إلى ما سماه آمون الوهم الذي ينشأ من توظيف صور كهذه وذلك لتداخل ومزج هذه العناصر ببعضها والذي هو هدف مرجو للتمثيل، هي تلك القيم الرمزية التي تصور الأشياء التجريدية على افتراض أن الرمز مشحون تاريخياً والقيمة الرمزية لصورة ما، تحدد بشكل براغماتي وأكثر على أي شيء من خلال قدرة تقبل الصورة من قبل المجتمع.

بينما يرى أغامبين عن فقد الشعور والانتماء السياسي للمكان "أن المخيم وبالقدر الذي جرد منه سكانه من أي وضع سياسي واختزل كامل وجودهم إلى حياة عارية يصبح المخيم فضاء بيوسياسيا مطلقاً تم تحقيقه حيث لا تواجه السلطة سوى بحياة صرفه دون أي وساطة". [80]

لكن سعيد يحيل تعريف فلسطين كهوية، إلى المنفى وإلى اللامكان وإلى الصدمة في الوعي الجماعي وتناثر الهوية في الجغرافيات المختلفة فيقول:" *فلسطين هي المنفى، هي نزع للملكية هي ذكريات غير دقيقة لمكان ينزلق إلى ذكريات غامضة لمكان آخر، استرداد مرتبك للتركيبات العامة ووجود سلبي منتشر في المحيط العربي*"[81]

وفي نفس السياق تتقاطع فكرة فقدان المكان مع غزو المخيلة البصرية عندما تطرق لها الفنان التشكيلي والمصور ستيف سابيلا ، فقد بدا له من خلال وصفه لحالة الإحباط بأن الناس وقعوا في مصيدة، بل وأخضعوا لسلطة استعمارية لا تسعى لاحتلال المكان والناس مادياً بقدر ما تستهدف غزو مخيلتهم فيشير الباحث محمد أسعد[82] في مقالته نقلاً عن سابيلا "هو غزو واستعمار مخيلة".

وعليه، فالاختلاف في الحالة الفلسطينية الذي أفضى إلى تجربة إنسانية مختلفة، عندما ذهب الفلسطينيون المهجرون الرافضون للاختفاء بعد نكبة 1948 يدخلون في مكان –حدود فالعيش دائماً في مكان دون الإونجاد فيه على حدود الزمن الأمكنة، بين الاختفاء والحضور حيازة اسم "فلسطينيون" وعدم الامتلاك، اسم لاجئين يحمل الاضطهاد اليومي والمقاومة من أجل الحرية القادمة كل ذلك سلم للفلسطينيين نظرة بأسلوب وبإدراك مصنوع في آن واحد من الزائل، الحركة والقناعة بامتلاك هوية لا تزول، إحساس بعدم الأمان لأن هذه الأرض تجعل الفلسطيني يرى ما لا يراه غيره لأنه تضفى حركة لا استثنائية على المخيلة والحساسية والخطاب لأنها تنتج التفلت من الجاذبية وجاذبية الأمكنة الواقعية.[83] حد تعبير عياد بو مرزوق، فتعتبر الحرب التي شنها الفلسطينيون بوصفهم شعباً هي تلك الحرب بخصوص حقهم الشرعي بحضور له ذاكره، أي حقهم في الامتلاك لا وبل حقهم في

---

[79] آمون، *الصورة*، 90.

[80] جرجيو أغامبين، *حالة الاستثناء، الإنسان الحرام*، (القاهرة: مدارات للأبحاث والنشر، ترجمة ناصر إسماعيل ،2015)، 32.

[81] Said. *Palestinian lives. After the last sky. 30*

[82] محمد الأسعد، فلسطين الذاكرة، تتعدد الأجيال والأمكنة والأزمنة وتظل الهوية واحدة، مقالة في كتاب "فلسطين في مرايا الفكر والثقافة والإبداع: التقرير العربي الحادي عشر للتنمية الثقافية" الجزء الأول، (بيروت: مؤسسة الفكر العربي. 2019).

[83] بو مرزوق، "*في خطاب الهوية وإشكالاته المصطلحية*، "179 .

شرعية استرداد واقع تاريخي جمعي. بمعني آخر ما أشار إليه الباحث محمد الأسعد في مقالته حول فلسطين والذاكرة وتعدد الأجيال والأمكنة والهوية حول فلسطين والذاكرة وتعدد الأجيال والأمكنة والهوية إلى دراسة الما فيلدمن أستاذة الأنثروبولوجيا والقضايا الدولية إلى الوسائل التي حاول اللاجئون الفلسطينيون أن يجعلوا أنفسهم مرئيين باستخدام ما لديهم من مصادر لرواية تواريخهم وذكرياتهم ومطالبتهم للاعتراف بهم كشعب فقد رأت باحتفاظهم بالأدوات المادية لمفاتيح البيوت والتحصن وراءها في المظاهرات ترجمة مرئية بصرية للمطالبة بحق العودة ورفع الأعلام الفلسطينية تعبيراً بصرياً للمطالبة بضرورة رؤيتهم كشعب فالفلسطينيون بإظهارهم هذه الرموز المادية، هم يقدمون أنفسهم كجسد مرئي يرفضون أن يتم تذويبهم تحت مسمى لاجئيين بشكل عام، هم يطالبون بالاعتراف بهم كلاجئين فلسطينيين. يقارب أسعد هذه الفكرة بما طرحه أستاذ الفلسفة الألماني "آكسلهونيت"، بأن تحول شخص ما إلى كائن غير مرئي لا يعني أنه لم يعد مُدركًا أو متصورا بل القول إنه معروف ولكن مع عدم الاعتراف بوجوده فيعامل كشخص حاضر مادياً ولكنه يفتقر إلى خصائص الكائن الاجتماعي إلى المنتمي إلى جماعة تمنحه هوية أكبر من هويته الفردية social validity .[84] هذا بالنسبة إلى المكان، أما عن وجوب تصور الهوية ومآلات الانزلاق والتورط في تصور الهوية فيرى عماد عبد الغني أنه يوجد طريقتان على الأقل لتصور الهوية وإدراكهما الأولى، ماهوية ضيقة، ترى أن الهوية حقيقة واقعة تشكلت بالفعل، بينما ترى الثانية أن الهوية الثقافية شيء يجرى إنتاجه على نحو متواصل في عمليات تفاعلية دائمة لم ولن تكتمل على الإطلاق.[85] مما يعني في تصوره بأن تأزم الهوية يكمن في عدم استمراريتها وتفاعلها مع المحيط. أما بالنسبة إلى الهوية وتفاعلها مع محيطها في سياقها الجمعي فتلجأ إلى التحصن داخل حواضن تتخذ ذاتها لتعبر الهويات عن نفسها، تتمثل من خلال مستويات ثلاثة، الدولة والأمة والجماعة. والأمة ليست كيانا سياسيا فقط وإنما هي شيء ينتج المعاني، أي إنها نظام من التمثيل الثقافي ومفهوم الأمة يحيلنا مجددا إلى تعريفها بأنها جماعة رمزية وهذا هو الشيء الذي يفسر سلطتها في توليد حس بالهوية والولاء. والهوية الفلسطينية تميزت بالتغير والثبات معاً فهي متغيرة وهي ترد على التحديات المتتالية وهي ثابته في انتسابها إلى وطن محدد المكان والتاريخ.[86] أما في الواقع العربي الخاص فهناك مستوى رابع وهو القومية لأن الأمة العربية قسمت إلى دول قطرية .[8887]، ولم تصبح القومية ضرورة سسيسولوجية إلا في العالم الحديث، فالأمم بحاجة إلى منح الثقافة الوطنية سقفا سياسياً.[89] لكن الكيانات العربية تبلورت نتيجة بروز تيار التأسيس للنهضة العربية غير أنها لم تكتمل وشيئا فشيئا بدأت عملية خلق هويات وطنية تتغذى

---

[84] محمد الأسعد، *فلسطين الذاكرة، تتعدد الأجيال والأمكنة والأزمنة وتظل الهوية واحدة*.

[85] عبد الغني، *سوسيولوجيا الهوية*، 10

[86] دراج، *الهوية الثقافة السياسة: قراءة في الحالة الفلسطينية*، 14.

[87] القلقيلي وأبو غوش، *"الهوية الوطنية الفلسطينية، خصوصية التشكل والإطار الناظم"* 12.

[88] نقع أحيانا في إشكالية ترجمة المصطلح Nationalism إلى العربية بالرغم أن الترجمة الأقرب هي القومية، إلا أن المعنى المقصود في الأغلب هو الوطنية التي يشار إليها Patriotism، وفي العربية هناك ميل للربط بين القومية والعروبة أو القومية العربية، لكن كلمة Nationalism مرتبطة بمفهوم الدولة الأمة Nation state، والتي تعني في السياق الأوربي الدول التي تأسست بعد عصر الإقطاع وإنتهاء بفكرة العالم المسيحي وفي السياق الفلسطيني فإن مصطلح القومي والقومية يمكن أن يعني الجماعات ذات الفكر الإيديولوجي العروبي، أما الوطن فيعني الإيمان بالهوية الفلسطينية وخصوصيتها والقومية في الأطروحات الغربية تعادل فكرة الوطنية في الأدبيات العربية.N

[89] أوموت أوزكيريملي، *نظريات القومية، مقدمة نظرية*، ترجمة معين الإمام، (بيروت: المركز العربي للأبحاث والدراسات، 2013)، 184.

على الخصائص المتمايزة لكن في سياقات شمولية تتصل بجملة من المرتكزات، الدين واللغة والجغرافيا والتاريخ والعرق مما أسهم بنشوء ما يعرف بالدولة العربية الحديثة.[90]

عطفا على ما ورد في طرح عبد الغني يرى ستيوارت هول في مقالته الهوية الثقافية والشتات بأن هناك طريقتين لتصور الهوية الثقافية في خصوصية الوضع الكولونيالي، أولاً تعرف **الهوية الثقافية** بوصفها ثقافة مشتركة واحدة أي ضرب من ضروب الذات الأصلية الواحدة الجماعية التي تتوارى فيها هويات وذوات سطحية مفروضة اصطناعياً بحيث تعكس هذه الهوية التجربة التاريخية والشفرات الثقافية المشتركة التي تشكل الأفراد والجماعة الواحدة عبر آلية تشكل جماعي متواصل وغير متغير، هذا التصور هو ما يحفز الشعوب على التنقيب والرؤية لأوسع نضال ضد الكولونيالة، وهذا الفعل التخيلي للماضي له دور في الكشف عن هوية جوهرية جماعية ، أما التصور الآخر فهو يطرح سؤال ما الذي أصبحنا عليه، ولا يمكن الحديث عن تجربتنا وهويتنا دون الاعتراف بوجها الآخر وهو الانقطاعات واللا استمرارية. بمعنى أن الهوية هنا تنتمي إلى المستقبل قدر انتمائها إلى الماضي، وهي أبعد ما تكون عن الثبات الأبدي في ماضي متجوهر.

وعليه فيرى هول أن الموقف الثاني ينطبق على أنظمة التمثيل السائدة في التجربة الكولونيالية باعتبارها فرضت من مواقع معينة موظفة نفوذاً ثقافياً تطبيعياً، بل هي الأنظمة التي جعلتنا نرى أنفسنا ونحس بها بوصفها الآخر.[91]تقاطعاً مع هول، يعتقد الشيخ أنه من المهم التطرق نظرياً للهوية الثقافية الفلسطينية في شرطها الاستعماري. أولا الحاضنات التي تبلورت وتخلقت فيها الهويات الثقافية، وبأن التأثيرات النظرية الناظمة لتبلور الهوية فيما بعد دول القومية والتي يراها ثمرة استعمارية غربية للعالم الذي تمت مركزته أوروبيا خاصة بعد القرن 18تنطبق على الهوية الفلسطينية في مسلماتها ومركزية كلاسيكياتها الكبرى وهي (**الأرض والناس والحكاية التاريخية الناظمة فيما بينها**)، لذا يرى الشيخ في طرحة ضرورة فحص التأطيرات النظرية ذات العلاقة في ثلاثة سياقات، الهوية الوطنية في ظل دولة قومية في معين الحداثة الغربية والهويات الوطنية في ظل دولة ما بعد الاستعمار والتي كانت أصلا مستعمرات سابقة والهوية الوطنية الفلسطينية في شرط استعماري لم تخرج منه.[92]

بينما يرى جورج لارين أنه توجد هناك على الأقل طريقتان لتصور الهوية الثقافية الأولى هوية ضيقة مغلقة والأخرى تاريخية مفتوحة، تفكر الأولى في الهوية بوصفها حقيقة واقعة هي ماهية تشكلت بالفعل بينما تفكر الثانية أي التاريخية في الهوية الثقافية بوصفها شيئاً ما يتم إنتاجه بشكل متواصل في عمليات دائمة لا تكتمل إطلاقاً.[93] فالهوية لا تظهر إمكاناتها في العالم إلا بما تقوم به الذات من أفعال ذلك إن الإنسان لا يكتفي بوجوده كما هو، لأنه متهم بالنقص وهذا النقص آيل إليه من جهة عدم كفاية العالم، ومن جهة ثانية هو بالضبط كما يشير إلى ذلك عبد الرحيم جيران في تحديد الزمن الماضي كمعيار محدد للهوية نقلاً

---

[90] إبراهيم نصر الله. فلسطين في السياسات ما بعد الكولونيالية، أساطير الهوية والأصالة، القدس العربي، 2/مايو /2017

[91] Stuart Hall. Cultural Identity and Diaspora. "*Alif: Journal of Comparative Poetics. No32 The Imaginary and the Documentary: Culture Studies in Literature, History and Art*,(2012): 75-80.

[92] الشيخ، *"الهوية الثقافية الفلسطينية.. المثال "والتمثيل" والتماثل"*، 70.

[93] جورج لارين، *الإيديولوجيا والهوية الثقافية، الحداثة وحضور العالم الثالث*، ترجمة فريال حسن خليفة، (القاهرة: مكتبة مدبولي 2002)، 262 .

عن بول ريكور في معرض حديثه عما هو إرادي وغير إرادي القائل بأن الإنسان يسعى إلى إعادة خلق ذاته، وإن يفعل ذلك تصير الهوية معرضة إلى إعادة الخلق أيضاً ومن ثمة يصير وهم الزمن وارداً في تحديد مفهوم الهوية.[94] وبذا فهي تتعين تاريخياً لا بيولولوجيا. فالذات تتخذ هويات مختلفة باختلاف الأزمنة. والهويات القومية التي لها ارتباطها الوثيق بالتاريخ، هي في الواقع ليست أشياء تولد معنا وإنما هي تتشكل وتتحول ضمن وبالعلاقة مع التمثل، لذلك ميز [95] ستيوارت هول بين ثلاثة مفاهيم للهوية، الذات التنويرية، الذات السسيولوجية والذات ما بعد الحداثية.[96] وتصبح الهوية احتفالاً متنقلاً تتشكل وتتحول بصورة دائمة بالعلاقة مع الطرق التي يتمثل أو يخاطب فيها النظم الثقافية التي تحيد بنا.

لا يمكن البحث في الهوية الفلسطينية دون التطرق لطروحات المنظر والمفكر الفلسطيني فيصل دراج، فيقول عن الهوية بأن الكائن على ماهيته على ما يميزه عن آخر ويجعل قوامه مختلفاً، ويستدعي التعريف في بساطته جملة علاقات نظرية حول مفهوم الهوية، فهي نظرياً حاضرة وغائبة بصلبها سياق معين وتتراجع إن اختلف السياق وعلاقته الهوية بالسياق تبنى علاقة أخرى بين الهوية والوعي الذاتي وفي هذا السياق يفترض دراج بأن الكائن لا يتلمس هويته إلا إذا واجه كائنا آخر، له هوية مختلفة وهذا كله يوزع الهوية إلى **إمكانية مجردة وإمكانية فعلية** أو أن توزع على إمكانية **وجود بالقوة وإمكانية وجود بالفعل** بلغة الفلسفة، غير أن هذا لا يعني قط أن الهوية المعطاة سلفاً جاهزة للتكوين بل يعني أن عناصر الهوية متناثرة في أرجاء الزمن الهادئ والمتجانس، وأنها تحتاج إلى سياق سمته التهديد والاضطراب كي تتوحد في كل فاعل من دون أن يفضي سياق الاضطراب إلى إنجاز الهوية فإنجاز الهوية يعني موتها لا أكثر. [97] ويتفق حنفي في هذا الشأن مع دراج في أن الهوية إمكانية توجد أو لا توجد مصاحبة للوجود كوعي ذاتي تتخلق بالحرية، فكل ذات لها هوية كامنة توحدها وتحميها من الانقسام فالوجود الإنساني غير الوجود الطبيعي. فمقولتها الوجود والإمكانية، والوعي الذاتي وليس الوجود والعدم لذلك يرى حنفي أن هيجل جعلها في منطقة جوهر الوجود تتخلق منه ولكن ليس بفعل الضرورة بل بفعل الحرية وفي هذه الحالة تسمى الهوية والذاتية.[98]

بينما يجد عالم الأنثروبولوجيا النرويجي فرديريك بارث أن الجماعات تميل إلى تعريف نفسها لا بالإشارة إلى سماتها الخاصة بل بالاستثناء أي المقارنة بالأجانب،[99] هذه الإشارات في المفاهيم مجددا تحيلنا على عنصرين مهمين في فهم الهوية الفلسطينية فيجب حضور الآخر للتمايز عنه، وعند ربط الهوية الفلسطينية بالآخر فيستدعي ذلك وجوب وجود المعاناة والنفي كمفتاح لفك شيفراتها، ويعتبر الشيخ مجدداً أن نكبة 1948 لم تكن في حد ذاتها حدثا تأسيسياً في الهوية الفلسطينية وفي كونها لحظة الصفر في مواجهة الهوية الصهيونية النقيضة وعلى مستوى كلاسيكياتها الكبرى الأرض والحكاية والناس التي ذكرت سابقاً وإنما في الوعي بهذه الهوية والتفاعل معها.[100]

---

[94] جيران *"الهوية والسرد، ملاحظات أولية،"* 122.

[95] أسامة أحمد مجاهد، "مفهوم الهوية في خطاب الفصائل الفلسطينية،" *صامد الاقتصادي*، بيروت، العدد142، (السنة 27، تشرين،2005): 33.

[96] هول، *"حول الهوية الثقافية،"* .138.

[97] صنبر، *"عن الهوية الثقافية الفلسطينية، العودة إلى الزمن،* 259.

[98] دراج، "في الهوية الثقافية الفلسطينية،" 23.

[98] حسن حنفي، "الهوية والاغتراب في الوعي العربي". *مجلة تبين*. العدد 1 (صيف2012): 11.

[99] John Alexander. *Nation Before Nationalism*. (Chapel Hill University of North California Press, 1982), 5.

[100] الشيخ، "الهوية الثقافية الفلسطينية.. المثال "والتمثيل" والتماثل"، 76.

وإذا كانت الهوية في مستوى تعريفها المجرد هي تعبير عن حقيقة الشيء المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية التي تميزه عن غيره، كما تعبر عن خاصية المطابقة أي مطابقة الشيء لنفسه أو تمثيله. دراج مجدداً يرى أن دور الثقافة الوطنية يكمن في إنتاج الشروط التي ترتقي بالهوية الوطنية.[101] فالهوية الثقافية لأي شعب هي القدر الثابت والجوهري والمشترك في السمات والقسمات العامة التي تميز حضارته من غيرها عن الحضارات. ويرى دراج أن المعرفة هي جوهر الهوية وهي التي تعطيها قوامها وجوهرها فالهويات إما شكلانية لا تلتفت لمستجدات التاريخ أو أن تكون هوية تاريخية تبني ذاتها بمضامين متجددة، وسؤال الهوية يرد إلى التاريخ بشكل مزدوج تاريخية الشرط الذي أيقظه أي المواجهة والسياق أو تاريخية المضامين التي تنشأ الهوية الفاعلة. وفي الوضع الفلسطيني فالنص الآخر هو النص الصهيوني، هذا النص المثقل بالتهديد ما دفع الهوية الفلسطينية إلى الاستيقاظ.

ومن هذا المنطلق والمفهوم لدى دراج يجب علينا التفريق ما بين القومية الثقافية والقومية السياسية، بلغة أنتوني سميث، فالقوميون السياسيون كانوا يهدفون الى أن يضمنوا للأمة دولة مستقرة ذات سيادة على مساحة جغرافية محدودة، على العكس من القوميين الثقافيين الذين يسعون إلى إعادة بث الروح في المجتمع بغية الوصول إلى أمة متماسكة يتضامن أفرادها.[102] من خلال الذكريات والأساطير والعادات المتصلة بالشعوب. وتقديم البطل الأسطوري فقد ساوى القوميون الثقافيون ما بين حب الطبيعة وحب الأبطال التاريخيين فالبطل يجسد الفضيلة الفطرية الكامنة في أبناء الوطن جميعاً فهو يقدم المثل على الأخلاق والفضائل التي من شأنها أن تعيد الإحساس بالكرامة للشعوب التي تتعرض للاضطهاد، ملهما هذه الشعوب لدفعها على مقاومة الظلم، فالنزعات الرومانتيكة أنتجت القوميين الثقافين ومدتهم بأسلحة ماضوية يستخدمونها في الحشد السياسي بتمجيد الثقافة الشعبية والإرادة الفردية، والقدرة على محاكاة الأبطال وجمع الاتجاهات المنادية بتعريف الذات من خلال رعاية الرموز، وتتمكن هذه المجموعات الصغيرة من قوميين ثقافيين وممارسي السياسة أن تؤثر على أعداد كبيرة من القوميين ذوي الاتجاهات القومية كضرورة لتحقيق المشروع الوطني وإعادة تشكيل المجتمع وتحويله إلى أمة، وعليه فإن القوميين الثقافيين مضطرون على الدوام إلى أن يكسبوا قلوب الغير من خلال بعث ما اختزنته الذاكرة الشعبية من أساطير ورموز وعادات وتقاليد والتي تتصل وشائجها من الوطن ، لذا فإن هذا الاتجاه يسعى إلى أن يحقق هدفه من خلال المصداقية التاريخية والشيوع الشعبي، والقوميون السياسيون يأملون على الدوام بإقامة مشروعهم السياسي على أسس تاريخية قوية وأن يفهموا العالم الخارجي المعادي لهم بصدق مزاجهم.[103] ومرئياً الأسطورة بحسب بارت هي طريقة تفكير ثقافية وإذا كانت الإيحائية هي المرحلة الثانية في قراءة البشر للإشارات فإن الأسطورة هي المرحلة الأخيرة من المعنى الثاني للمدلول.[104]

---

[101] دراج، *في الهوية الثقافية الفلسطينية*، 26.

[102] أنتوني سميث، *الرمزية العرقية والقومية: مقاربة ثقافية*، ترجمة أحمد الشيمي الطبعة الأولى (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2006)127.

[103] المصدر نفسه، 135-137.

[104] عبد المنعم الحسني، قراءة الصورة الفوتوغرافية تحليل سميوطيقي، مجلة Arab Photoموقع الكتروني استرجع بتاريخ،8/11/2019.
http://www.arb-photo.com/news-84.html

1.2.5. التعبيرات الهوياتية. الاتجاهات والنظريات. جدلية الهوية والقومية

بما أن مفهوم الهوية حظي باهتمام مختلف العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي وعلم السياسية وعلم التاريخ وعلم اللغة وغيرها، وكل منها تستخدم هذا المفهوم بمعنى متمايز وذلك لأن المفهوم يتسع لكل ما هو ثقافي وتاريخي ونفسي واجتماعي وأنثروبولوجي، وبذلك فإن الهوية هي مفهوم عام ذو إطار نظري متسع.[105] فالهويات، هي تعريفات نطلقها على طرق حياة وممارسات ومرجعيات مختلفة لذلك تشهد تحولات جديدة ودائمة يجد الأفراد أنفسهم فيها.

يمكن النظر إلى الهوية من منظور توزع الانتماءات إلى قسمين، الانتماء المباشر الذي يولد إليه الإنسان Face to Face communities والانتماء الآخر هو الجماعات المتخيلة Imagined Communities حيث يكون رأس المال الطباعي العنصر الأساس في تشكيل القوميات الحديثة كاختراع إيديولوجي سياسي،[106] مع الأخذ بالاعتبار الحداثة والثقافة من أهم بوابات الولوج لدراسة الهوية عبر منظريها الأهم إيرنست جيلنر وكتابه. الأمم والقومية Nation and (Nationalism,) ، ومقولته الأساسية بأن القومية مبدأ سياسي وبالأساس ليؤكد على الوحدة السياسية والوطنية التي يجب أن تكون متطابقة ومنسجمة.[107]

والمدرسة الأخرى فيما يعرف بالجماعات المتخيلة لبندكت أندرسون والتي سنتعرض إليها بالتفصيل، ومدخل آخر اهتم بالأساطير والرموز المشتركة التي تؤسس لهوية أمة فيما يعرف بالإثنية الرمزية [108] ما لتعتبر هذه المدارس مدخلا لدراسة وتفسير الهويات الثقافية وارتباطها بالمفهوم القومي، فيما يخص بحثنا هذا، بحيث تركز على جملة المشاعر المرتبطة بتشكل الهوية.

يقول عبد الرحيم الشيخ:

"الهوية القومية تتم هندستها من قبل حركات قومية أي هي مصنوعة وليست مخلوقة وهي ظاهرة حديثة منذ القرن التاسع عشر، كما أنها بحاجة إلى تحويل القصة الشفاهية لجماعة معينة إلى حكاية تاريخية مكتوبة ورأسمال طباعي والهوية القومية هي واحدة من نسخ الهوية التي يمكن إنتاجها وليست النسخة الوحيدة هنا فالهويات صناعة إيديولوجية بحتة".[109] والخلق في هذا التعريف للهوية القومية يشير إلى الهدف السياسي للحركات القومية وهو إقامة الدولة، لكن رأس المال الطباعي لا يقارن ومساهمته في ترويج

---

[105] جيران "الهوية والسرد، ملاحظات أولية," 123 .

[105]أسامة أحمد مجاهد، "مفهوم الهوية في خطاب الفصائل الفلسطينية،" *صامد الاقتصادي*، بيروت، العدد 142, (السنة 27, تشرين ,2005): 33

[106]الشيخ ‘‘الهوية الثقافية الفلسطينية.. المثال "والتمثيل" والتماثل"، 73.

[107]إرنست غيلنر. الأمم والقومية، ترجمة مجيد الراضي، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 1999)، 12-9.

[108]انبثقت الإثنية الرمزية من النقد النظري للحداثة، وتشير الإثنية الرمزية إلى التشديد على دور الأساطير والرموز والذكريات والقيم والتقاليد في تشكيل الإثنية القومية وبقائهما المستمر والتغيير الذي يطرأ عليهما وفقاً لأنتوني سميث، وتشدد على الحاجة لتحليل الهويات الثقافية الجمعية على مدى حقبة زمنية تدوم قرونا طويلة معطية أهمية لعوامل التكرار والاستمرار بوصفها نماذج لوصل الماضي والحاضر والمستقبل وتعير أهمية للمجتمعات المحلية الإثنية الموجودة مسبقاً أو الإثنيات في تشكيل الأمم الحديثة ولدور ذكريات العصور الذهبية وأساطير الأصول وطقوس إجلال الأبطال والأسلاف واحترامهم والارتباط بالوطن الأم في تشكيل الهويات الوطنية وديمومتها.

[109] عبد الرحيم الشيخ، "الهوية الثقافية الفلسطينية.. المثال "والتمثيل" والتماثل، مرجع سابق. 22

المكتوب وتعميم المعرفة على الأفراد بقدر ما طالت الصورة وخاصة بعد التقنيات الحديثة نظام المعرفة الحديث بل إن الأمر وتأسيس الصورة امتد لرهانات واستشكالات جديدة في أخذ دورها في رأس المال الطباعي.[110]

أولا لقد شغلت التعبيرات الهوياتية للفرد والجماعة (وفقاً لمفهوم بندكت أندرسن) للشعوب مجالات العلوم الإنسانية بشتى أشكالها، وكان أندرسن في كتابه "الجماعات المتخيلة" الذي يعتبر ذلك الحجر الذي ألقي في بركة الأفكار والنظريات القومية الراكدة، ولقد أسس لمدرسة للتحليل حول التعبير الهوياتي ومكوناتها وتمظهرها في الشرط الاستعماري مما أرسى قواعد لمدرسة في التحليل خاصة في حالة الاستعمار وما بعد الاستعمار مما تنتجه الهوية من تعبيرات باستخدام أدوات ثقافية سواء شعر فنون أو موسيقي أو أدب لتتمحور مقولته الأساسية في "*أن الهوية القومية أو الانتماء للأمة هي نتاجات ثقافية من نوع محدد. فالقومية لا يمكن فهمها عبر ربطها بالإيدولوجيات السياسية بل ربطها بالمنظومات الثقافية الكبرى والتي خرجت من رحمها والتي كانت ردا عليها، وأن الأمور ستكون أسهل إذا ما اعتبر مفهوم الأمة هو الانتماء إلى العائلة نفسها بوصفها قرابة أو دينا*"

وبناء على هذا التعريف فالأمة هي **مجتمع سياسي** بوصفه محدداً ومستقلاً جوهرياً، وهو **متخيل** لأن الأفراد حتى الأصغر منهم لن يعرفوا أبدا إخوانهم ولن يقابلوهم أو حتى سمعوا بهم لكي تعيش في أذهانهم جميعهم صورة وحدتهم وتعاطفهم وعلاقتهم الوثيقة، و**محدود** لأن لكل أمة حدودا ثابتة ومعينة تقع خلفها أمم أخرى، وبوصفها جماعة لأن الأمة وبغض النظر عن هيمنة اللامساواة والاستغلال تعبر دوماً عن الرفاقية والأخوة مما يجعل ملايين البشر مستعدين بالتضحية بالنفس بطيب خاطر في سبيل الأمة.[111] والجماعة المتخيلة لديه ليست ضربا من ضروب الخيال فالناس لا يتخيلون شيئا من العدم، فالمتخيل يتشكل بأدوات قائمة بالفعل ويذهب أندرسون إلى ضرورة التمييز بين المتخيل والخيالي منتقداً مقاربة غيلنر التي تدفع نحو تحولها من اختراع إلى تلفيق وزيف، فيقظة الأمم على وعي ذاتها عنده لا تعني أن القومية تخترع الأمم حيث لا وجود لها.

من جانب آخر يضيف سميث عنصراً آخراً خلال تعريفه للأمة في ذات السياق وبشكلها المجرد فيقول: "*بأنها سكان من البشر لهم اسم ويتقاسمون منطقة تاريخية وأساطير مشتركة وذكريات تاريخية وثقافة جماهيرية عمومية واقتصادا مشتركا وحقوقا وواجبات قانونية للأعضاء جميعهم*". [112] إذن نرى من هذا التعريف العناصر المهمة التي أكد عليها سميث في تحديد سمات الهوية الوطنية منها ارتباط الأسطورة مع الأسلاف السابقين والشعور بالتضامن مع قطاعات مهمة من السكان، في وطن محدد الأمر الذي يشكل مفهوم الأمة. هذه العناصر الأساسية في التعريف تؤسس للمرتكز الأساس للهوية الوطنية، الثقافة والتاريخ إضافة للمكون الأساسي الذاتي وبهذا المنطق يتفق على عنصر المتخيل في الهوية. ويقول سيمث "*بأن حوادث معينة تولد تغييرات عميقة في المحتويات الثقافية للهويات الإثنية، مثل الحرب والفتح والمنفي والاستعباد وتدفق المهاجرين والهداية الدينية.*[113]" متفقاً مع ذلك يرى فيصل دراج أن الفلسطينيين لجؤوا للبحث عن الهوية ومعانيها ومفرداتها.[114] وهو ذات الأمر الذي أشار إليه أندرسون والمتعلق بالجانب العاطفي كعنصر أساس في الهوية. ومن الأفكار التي لها صلة بموضوع البحث في طرح أندرسون والذي له اتصال

---

[110] معزوز، *فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل*، 146.

[111] أندرسن، *الجماعات المتخيلة*,7-6.

[112] Antony D Smith, *National Identity* (London: Penguin.1991), 14.

[113] Ibid.26

[114] دراج، *الهوية، الثقافة السياسة*، 20.

مباشر بموضوع البحث هو الفصلان الأخيران من كتاب أندرسون على فرضية وجود فلسطين في وضع كولونيالي استعماري معقد، فيركز أندرسون على ثلاث مؤسسات كولونيالية، الإحصاء والمتحف والخريطة، ذات التأثير المباشر في تصرف وعقلية الدولة الاستعمارية المتأخرة، فحسب أندرسون فإن الدولة الكولونيالية طمحت لإيجاد مشهد طبيعي بشري ظاهر للعيان تحت سيطرتها يكون لكل شخص وكل شيء رقم متسلسل إذا جاز التعبير ثم يرث هذه السلاسل المنسوخة خليفة الدولة في هذه المرحلة ما بعد الكولونيالية والنتيجة النهائية هي سهولة التذكر **بصرياً** والقابلية اللامحدودة لإعادة الإنتاج في كل جهة، الإحصاء والخريطة والنسيج المحبوك في كتلة يتعذر محوها أو فهم عراها.[115] بما معناه إنشاء شبكة تصنيفية إجمالية يمكن تطبيقها بمرونة لانهائية على كل ما هو حقيقي أو متخيل يخضع لسيطرة الدولة: الشعوب والمناطق والأديان واللغات والمنتجات والمعالم التاريخية وسواها، مفترضة هذه الدولة أن العالم مكون من تعدديات جمعية يمكن نسخها. وفي نفس الصدد فيؤكد جلنر على البعد العاطفي داخل الهوية القومية باعتبارها شعوراً أو باعتبارها تقدم أفضل تعريف لها إذاً فإن الشعور القومي هو الشعور بالغضب الثائر بسبب انتهاك هذا المبدأ ويعني ذلك الانسجام والتناغم ما بين الحدود السياسية والهوية القومية. بينما يذهب جون أرمسترونج في تعريفه للهوية الجماعية المكثفة أي الأمة عبر استقصاء الخط الزمني لتاريخ أسلاف الجماعات الإثنية، مما يشكل خطا ناظما مما سبق ذكرهم بالرجوع زمنياً إلى الوراء، فهو يعتقد أن الوعي الإثني يتمتع بتاريخ طويل يتم معرفته عبر تتبع آثاره في الحضارات القديمة بمعنى الوعي الإثني. فوفقا لأرمسترونج فإن مفتاح فهم الهوية الإثنية هو التجربة الغريبة لمواجهة الآخرين الذين بقوا صامتين رداً على محاولات الاتصال الشفاهية أو عبر الإشارات والايماءات الرمزية فالعجز عن الاتصال يخلق عملية تمايز بدورها تجلب الاعتراف بالانتماء الإثني.[116] وبالعودة ثانية إلى الحالة الفلسطينية ما بعد العام 1948 الذي يشير إلى ولادة التمايز الثقافي الفلسطيني للبعض يلاحظ أن فقدان الوطن أعاد رسم الملامح الثقافية لشعبه بشكل عميق أكثر من لحظة بدئية، ففي هذا العام تمت ولادة أساليب خاصة وجديدة في التعبير، فإذا كان عام 1948 لا يؤرخ لولادة ثقافية جديدة فمن المؤكد مع ذلك أن الفلسطينيين تحدثوا عن صوت شخصي أكثر من أي وقت مضى، واستعملوا نبرة جديدة يقولون اضطراباتهم الذاتية وينشدون أو يبكون المصير الذي بات مصيرهم، بعد أن أزيحوا بالقوة بعيداً عن أرضهم وزمانهم، أصبح الفلسطينيون غائبين أشبه بأجساد حدود الغياب والوجود الأرض والمنافي والذاكرة ونفيها، الزمن وبطلانه. وتحولت هذه الحركة، هذا التجوال المستمر والشعور بأن الحفاظ على الذات في مأمن هو الحفاظ على بلد إلى لحمة جديدة لهذه المجموعة الأمر الذي يتلاقى مع طروحات أرمسترونج.[117] لذلك لجأ الفلسطينيون إلى ثلاثة أبعاد أساسية لتبلور الحالة الفلسطينية، بعد العائلة وبعد الرواة وبعد الجماعة[118] هذا ما يؤكد ما تم طرحه سابقا في أن المخيم كمكان عمل على استعادة الروابط المتخيلة كالعائلة الكبيرة وإعادة تمثيل رابطة القرية الواحدة المشتتة. فالقتل والتشريد والعراء من المكان والإصرار والاستمرارية في الحياة هي ما اعتبرت مواقع انتماء لجماعية.

---

[115] أوموت أوزكيريملي، *نظريات القومية، مقدمة نظرية*، 204.

[116] المصدر نفسه، 262.

[117] صنبر" عن الهوية الثقافية الفلسطينية، العودة إلى الزمن،" 257.

[118] محمد الأسعد، فلسطين الذاكرة، تتعدد الأجيال والأمكنة والأزمنة وتظل الهوية واحدة، مصدر سابق.

فيقول أبو إياد عن الخروج في مشهدية تحفر في الذاكرة بوقع كلماته لحظة الخلاص من ظلال الموت الخروج إلى اللا مكان.

"*سيظل يوم 13 أيار مايو 1948 محفورا في ذاكرتي إلى الأبد، في هذا اليوم وقبيل إعلان دولة إسرائيل بأربع وعشرين ساعة فرت عائلتي من يافا لتلجأ إلى غزه فقد كنا محاصرين كانت القوات الصهيونية تسيطر على كافة الطرق المؤدية إلى الجنوب ولم يكن لدينا من وسيلة للنجاة بأنفسنا إلا طريق البحر وكان أن أقلعنا والدي وأشقائي وشقيقاتي الأربع وعديدون آخرون من عائلتنا فيما يشبه أن يكون مركبا تحت وابل القذائف التي كانت تطلقها المدفعية اليهودية المتمركزة في التجمعات المجاورة ولا سيما في تل أبيب.*"

ويضيف أبو إياد:

"*فقد سلك مئات الآلاف من الفلسطينيين طريق المنفى وفي ظروف مأساوية في الغالب أما أنا الذي لم أكن بلغت سن الخامسة عشرة بعد فإن الرحيل اتخذ بالنسبة إلى أبعاد يوم الحشر، فقد أخذني مشهد تلك الحشود من الرجال والنساء والشيوخ والأطفال الرازحين تحت ثقل الحقائب أو الصرر متجهين بشق الأنفس نحو أرصفة ميناء يافا في عجيج كئيب، وكانت تتخلل صرخات البعض وندب وانتحاب البعض الآخر، انفجارات تصم الآذان*".[119]

وتكمن أهمية هذه الرواية التي هي ضمن آلاف الروايات الشفوية والمذكرات في توضيحها لأهمية الحدث وتأثير النكبة فهذه اللحظات التي تحدث عنها أبو إياد لا تقتصر على النفي والتشريد على المستوى الجماعي والفردي بل في فهم أهمية سلب شعب كامل من وطنه وأرضه من أجل تشكيل وعي ثوري. ففهم الجيل الأول من النكبة كأبو إياد وياسر عرفات وجورج حبش بأنهم لم يفهموا النكبة من خلال إذاعة أو صحيفة أو لكونهم جيلا ثانياً بل ممن عايشوا الكارثة الجماعية.[120] هذه الشهادات هي ما شكل الذاكرة الجماعية في الأساس التي هي فعل تخيلي يعتمد على عملية تجميع بيانات مفردة ماضية وإعادة بناء علاقات شبكية من أجل تكوين سردية ما.[121] تتركز أهمية الذاكرة الجمعية بالنسبة إلى الناس بمنحها إياهم هوية متماسكة، وسرد قوي ومكان في العالم نظرا لأهمية السرد في تأسيس ذاكرة وهوية جمعية، جامعة بين التمثلات وأماكن الوجود الفلسطينية تحت إطار جمعي تاريخي ذاكراتي جامع . لذلك شكل الخطاب الفلسطيني تمجيداً للشعب باعتباره رمزا ومضطهديه باعتبارهم رموزاً قومية، فالقومية في هذا السياق بوصفها نسقاً اعتقادياً وجملة من الممارسات الطقسية، هي شكل من أشكال **الدين المدني** وأقوى علاقة وأكثر انتشارا لدين مدني هي تلك المتصلة بالبطولة الفردية والجماهير العريضة.[122] وقد مجد هذا الخطاب الشعبي جماهير الشعب ولاسيما المقاتلين العاديين كتجسيد للجميع وهذا يعني أن القومية لا تقارن بأية إيديولوجية سياسية أخرى فهي أكثر اتساقاً مع القضايا المصيرية.

وبكلمات عبد الرحيم الشيخ:

---

[119] صلاح خلف " أبو إياد" *فلسطيني بلا هوية*. تحرير وتصويب فؤاد أبو حجلة، (عمان: دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية، 2016), 23.

[120] http://learnpalestine.politics.ox.ac.uk/teach/week/2 الثورة الفلسطينية، موقع إلكتروني استرجع بتاريخ 10/12/2019.

[121] صوفية حنازلة، خطاب العدالة الانتقالية في تونس وصناعة التصنيفات، مصفوفة زمان /مكان/جسد/ ذاكرة. *تبين*، العدد33، تموز/يوليو (2020).:34

[122] أوزكيريملي، *نظريات القومية، مقدمة نظرية*، 145.

" *فقلب النضال الفلسطيني ضد الصهيونية يكمن في محاربة حصرية للرواية والمواد والأدوات والمنتوجات المهيمنة التي استخدمتها الصهيونية لتحقيق ذلك. ولا بد للجماعات القومية من أن تحول وعيها بذاتها إلى حكاية تاريخية مكتوبة ومليئة بالأساطير القادرة على جمع هذه الأمة ضمن إيديولوجيا تحددها الحركة السياسية القادرة على تحويل الوجود بلا عقد سياسي أو اجتماعي*" .[123]

وهذا ما تحدث عنه إدوارد سعيد بالذاكرة النافعة أي إبراز الدور الوظيفي للذاكرة فليس من الضروري أن تكون الذاكرة ، ذاكرة أصيلة.[124] وهي في الوقت نفسه موروث اجتماعي متعدد الاحتمالات تمثل بمفهوم الوطن المفقود المستعاد كأفق فلسطيني أي ظاهرة اجتماعية وفردية معاً، والفرد مهما كان عمره والموقع الذي قذف إليه مرتبط بوطنه المرئي بواسطة رموز القدس وبرتقال يافا والزيتون ورمزية اللباس فشهيد اليوم هو امتداد لشهيد الأمس،[125] ينقلنا هذا التعبير إلى اتجاه ونظرية ممتدة لتعريفات الهوية المختلفة والتي تبناها سميث وعرفت بالإثنية الرمزية، فالهويات الإثنية ضمن المقاربة الرمزية تتغير أبطأ مما هو مفروض عما وما إن تتشكل حتى تصبح قوية ومتينة إلى حد استثنائي تحت ظل المتغيرات العادية للتاريخ مثل الهجرات والغزوات والزيجات المختلطة وتستمر على مدى عقود وأجيال كثيرة بل على مدى عقود. وقد حدد أرمسترونج آليات الحدود الرمزية واستمراريتها فيقول: تعد الأسطورة والرمز والاتصال وجملة العوامل الشخصية المترابطة أكثر ديمومة ومثابرة من العوامل المادية الصرفة.[126] عطفاً على ذلك يرى رولان بارت بأن الفوتوغرافيا كأداة من أدوات الاسترجاع الرمزية بأنها لا تذكر الماضي فالتأثير الذي تحدثه ليس في إمكانية إرجاع ما تم محوه ولكن إثبات أن ما نراه وجد بالفعل.[127] هي نفس الفكرة التي اتفق معها هابسباوم بأن اللغة والرموز حجر أساس في الهوية وتماهي شعب عن آخر ولدور الرموز عامل أساس لتقوية الجماعات سواء كانت هذه الرموز أدوات مادية كاللباس وغيره أو كانت شفوية كالروايات أو القصص الشعبية.[128]

لكن كيف للصورة الفوتوغرافية أن تجد مسلكها في أقبية الذاكرة، الوعي لدى رولان بارت لا يتخذ الحنين سبيلا للذكرى فيتساءل كم هي الصور التي تقع خارج الزمن الفردي ولكل صورة توجد في العالم يكون طريق اليقين مسارها وجوهر الصورة هو التصديق على ما تمثله. [129]

فيقول: " *إنه من الجائز أن لدينا مقاومة لا تقهر للإيمان بالماضي بالتاريخ وإن كان في شكل أسطورة فوضعت الفوتوغرافيا لأول مرة نهاية لهذه المقاومة فالماضي من الآن مؤكد مثله مثل الحاضر*" . لكنه يصر على أن الهوية غير محددة وتخضع لعمليه تغير مستمرة فالإمعان في الصورة حسب بارت يخلق الشبه بيننا وبين الصور وهو مطابقة ولكن لماذا؟ للهوية فالهوية محددة بل هي متخيل دون الالتفات للأصل والنموذج.

---

[123] الشيخ، "الهوية الثقافية الفلسطينية.. المثال "والتمثيل" والتماثل"، 73 .

[124] إدوارد سعيد. الاختلاق، الذاكرة والمكان. مصدر سابق.

[125] دراج، *الهوية الثقافة، السياسة* ،30.

[126] John Alexander, *Nation Before Nationalism,* 16.

[127] رولان بارت. *الغرفة المضيئة، تأملات في الفوتوغرافيا*، ترجمة هالة نمر، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010).67.

[128] Hobsbawm, E.J. *Nation and Nationalisms,* (program Myth Reality UK: Cambridge University Press.1992).

[129] . بارت. *الغرفة المضيئة، تأملات في الفوتوغرافيا*، 80-97

1.2.6. نظريات في الذاكرة والاقتلاع الذاكرة آليات حضور الذاكرة والرمز

يعود توظيف مفهوم الذاكرة الجماعية إلى الفرنسي إميل دوركهايم في كتابه الأشكال الأولية للحياة الدينية مستعرضاً فيه مفهوماً أساسياً عن الطقوس التذكرية للفاعلين الاجتماعيين، مشدداً على دور الماضي كشرط أساس لاستمرار الحاضر وهذا الماضي هو الذي يمنح للأفراد والجماعات هوية جمعية وبهذا المعنى تصبح الذاكرة الجمعية تلك العدسة التي يتم بها قراءة أشكال الحياة الاجتماعية.130 بينما استعرض هالبوكاس الجانب الثقافي للذاكرة الجمعية فيرى أن عملية التذكر الفردية لا يمكن أن تنشأ أو تتم إلا ضمن أطر اجتماعية محددة، وهذه العمليات التذكرية وجدت نفسها ضمن المنظومة واللبنة الاجتماعية نتيجة لتفاعل الفرد مع المحيط الاجتماعي عن طريق التفاعل الحواري مع الدوائر الاجتماعية كالأسرة والأصدقاء الأمر الذي يجعل التجارب المشتركة محطة مهمة في حياة الفرد .[131] تعرض المؤرخ وعالم الاجتماع بيير نورا لنظرية موريس هالبوكاس حول الذاكرة الجمعية لكن بقليل من الإزاحة في الطرح فقد جادل نورا بأن ذاكرة أي شعب او أمة ورموزها وهويتها القومية قد تغيرت على مدى السنين إشارة منه في دارسته للأمة الفرنسية لذا يأتي في مرحلة لاحقة دور للرموز والأماكن الذاكراتية في تثبيت فعل التذكر. [132]

لكن ومع جدال هالبوكس الذي شدد على البعد الاجتماعي للتذكر الجماعي والعلاقة الوجودية بين الهوية وفعل التذكر داخل البيئة الاجتماعية إلا أن هناك فراغاً في سد الإجابة على فعل التذكر في تأسيس هوية قومية ليجيب على ذلك بيير نورا في مؤلفه المعروف أماكن الذاكرة والذي يحلل العلاقة المتبادلة بين أشكال التذكر والهوية ليقول إن التخلي عن الطقوس التذكرية وإهمال الأشكال الذاكراتية في جماعة قومية يفسح المجال أمام ما سماه (تفشي النسيان الجماعي) هذا الأمر هو الذي يوهن ويضعف الهوية وقد يؤدي الأمر إلى تلاشيها فحسب نورا، فأماكن الذاكرة هي الطريقة الوحيدة لاستمرار الماضي القومي، ويؤسس للهوية القومية. نرى من خلال الجدل أعلاه أن نورا يرى بضرورة دراسة البعد الاجتماعي المرتبط بإنعاش الذاكرة وعلاقته بتشكيل الهوية القومية خاصة في تعرضه للجماعات الاجتماعية التي رزحت تحت ظلم واضطهاد، فإعادة صورة الماضي هو شكل من إعادة الحياة للهوية القومية، التي طالما تعرضت للإخفاء والمحو.

ويرى أن هناك ثلاثة مجتمعات تحمل على عاتقها إعادة صياغة الذاكرة في سعيها لتثبيت الهوية الجمعية، المجتمعات ذات الإرث الإستعماري والتي تطمح لإعادة تشكيل وعيها بذاتها إثر التشوه الاستعماري كاللاجئين الفلسطينيين والأقليات العرقية والدينية في البلدان الغربية والشعوب التي رزحت تحت وطأة الحكم ذي الأنظمة ذات الإيدلوجيات الشمولية في العالم الغربي وإفريقيا وآسيا .[133] فتشمل أماكن الذاكرة حسب بيير نورا أمكنه جغرافية وبنايات وتماثيل وأعمالاً فنية كما يشمل شخصيات تاريخية وأياما

---

[130] Barbara A. Misztal. *Thoeries of soecail Remmbering* . (Open university press, 1 edition2003), 122-123.

[131] زهير سوكاح، "الهوية بين الكتابة التاريخية والذاكرة الجمعية نحو نموذج ذاكراتي فلسطيني"،.

[132] Kimbro, Stephanie L. 2000. Les Lieux de Mémoire: French Collective Memory of World War II in the Events of May 1968. Master's thesis, Miami University.

[133] Pierre Nora. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." trans. Marc Roudebush. Representations.16-14..

تذكارية ونصوصا فلسفية والعديد من الأنشطة الرمزية وهناك ثلاثة شروط لإظهار صبغة الذاكراتية على نحو محدد أي أبعاد الذاكرة الثلاثة، البعد المادي والبعد الوظيفي والبعد الرمز فبتعرضه لمسألة الذاكراتية كوقع جمعي وهوياتي ذي تمظهرات محسوسة. فإن الذاكرة الحقيقية لا تفرز نفسها إلا من مواقع الذاكرة أي مواقع الذاكرة التي تستمر فيها الاستمرارية التاريخية. أماكن الذاكرة الفلسطينية هي في الوقت ذاته أماكن هوية والوجود الفلسطيني فإلى جانب أماكن الذاكرة الفلسطينية التقليدية مثل المسجد الأقصى ومدينة القدس والخليل ومجزرة دير ياسين وصور فوتوغرافية لشهيد في مقتبل العمر وملصق لتيار سياسي شعبي أو الحركة عسكرية مقاومة وقناة تلفزيونية فلسطينية ومجلة متخصصة لا تؤسس لهوية فلسطينية متجددة فحسب بل تجعلها أكثر وعياً بوجودهاً وطبيعتها وخصوصيتها في مواجهة عدوها المحتل، فيجب ألا يتبادر إلى الذهن إلى الأماكن الذاكراتية الفلسطينية بمفهوم بير نورا والتي تنحصر ضمن المجال الجغرافي الفلسطيني التقليدي فحسب بل قد تتجاوز مكانياً وأماكن الذاكرة الفلسطينية لا ترتبط بالضرورة بالأصل الجغرافي ولا هي ذات بعد جغرافي، وأيضا أماكن الذاكرة الفلسطينية لا تقتصر على كل ما هو فلسطيني .[134]

فيما يذهب منظرون آخرون في تفسير عمل الذاكرة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالهوية بالقول إن تأسيس الذاكرة الجماعية يتم من خلال مرحلتين متميزتين، تصوران نحو ذاكرة أكثر اعترافا بالأحداث الماضية، أولا يتم فيها جمع ذاكرة أكثر ضبابية تسمى **الذاكرة التواصلية**[135] أو فعل التذكر الجماعي [136]أي عدة أفراد شهود عيان، يتنافسون في سرد متواز وتقريب الحقائق التاريخية والمرحلة الثانية تعرف على أنها أكثر استقراراً وتعرف بذاكرة ثقافية وتشير إلى تفسير أكثر رسوخاً لحسابات التاريخ التي تم جمعها والتي تم تقديمها من خلال وسائل الإعلام التقليدية الجماهيرية.

وتقسم هذه الذاكرة إلى مجموعتين، الذاكرة المخزنة والذاكرة الوظيفية، مخزون الذاكرة هو ما تم تجميعه وتخزينه من المصادر والسجلات والبيانات سواء استخدمت أم لا، وتوصف بانها ذاكرة سلبية الذاكرة بينما الوظيفية نشطة فهي تحتوي على مجموعة من الرموز والأدوات، وهو ما يختاره المجتمع من مخزون الذاكرة وتقاليده الثقافية من الماضي ويوظفه لاحتياجاته الحديثة[137]

بمعنى أن الصراع الفلسطيني الإسرائيلي سيطر في الغرب كما أسماه أسمان[138] بالذاكرة الثقافية، التي تختلف عن الذاكرة التواصلية فهي لا تعتمد على أجيال محددة ويمكن أن تمتد لآلاف السنين ترتبط بما تم تدوينه من أحداث وذكريات تعتمد على الخبرة والذكريات، أهم ما يميزها أنها طويلة الأمد وأنها من إنتاج جماعة بشرية محددة بهدف إنتاج هويتها وتقوم هذه الجماعة البشرية بالسهر على تطبيق ورعاية تلك الذاكرة الثقافية. [139] فعلى سبيل المثال تم ترسيخ نسخة معترف بها لدى الغرب للهجرة الاستيطانية اليهودية إلى فلسطين من خلال الكتب والأفلام ووسائل الدعاية الإعلامية والصور. والهوية القومية الفلسطينية دائما

---

[134] زهير سوكاح، "الهوية بين الكتابة التاريخية والذاكرة والجمعية نحو نموذج ذاكراتي فلسطيني،" 84.

[135] تعتمد الذاكرة التواصلية على التفاعل الاجتماعي والثقافي في الحياة اليومية من تجارب وتقاليد شفوية ضمن فترة محددة، لا تتعدى أربعة أجيال لتاريخ الحدث وترتبط بأناس معاصرين للحدث وهذا الشكل من الذاكرة مرتبط بحياة الناس ويعتمد علي روايتهم ثم تتحول الذاكرة التواصلية بعد الفترة الزمنية لكي تصبح من مكونات الذاكرة الثقافية. للمزيد انظر

[136] Ann Rigney, Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory. *Journal of European studies*, vol35, (2005): 11-28

[137] محمد مرقطن، "ذاكرة المكان وأسماء المدن والقرى الفلسطينية ما بين الاستمرارية التاريخية والطمس الصهيوني،" مصدر سابق،41.

[138] Aleda Assman. "History, memory, and the genre of testimony", *poetics today*, 27(2), (2006): 261.

[139] مرقطن، "ذاكرة المكان وأسماء المدن والقرى الفلسطينية ما بين الاستمرارية التاريخية والطمس الصهيوني،" 34

ما كانت متورطة في السرد باستمرار، سرد ماضي أمة وسرد لأجدادها المؤسسين.[140] مدافعة عن نفسها من خلال جدلية الأنا والآخر. وبهذا المعنى فإن الذاكرة الثقافية في خصوصية الوضع الفلسطيني تعود على نماذج تقديم المعلومات الأرشيفية المؤسسية الاسترجاعية وللأسف تكون مزوة أو مشوهة بفعل كولونيالي مقصود تقدم للجمهور على أنها تاريخ واقعي وبالتالي تسيطر على طبيعة الصراع مما يوثر في الذاكرة الثقافية وتكون ذاكرة جماعية واحدة، وتكمن مقاومة هذا التشوه من خلال توفير نسخ متعارضة من الذاكرة وربطها بالحقائق التاريخية، فالذاكرة هي الطريقة الوحيدة لاسترداد حسابات التجربة المباشرة. والفوتوغرافيا في هذا السياق توظف كأداة نوستالجية فبقول بارت "*إنه من الجائز أن لدينا مقاومة لا تقهر بالماضي بالتاريخ وإن كان في شكل أسطورة، فوضعت الفوتوغرافيا لأول مرة نهاية لهذه المقاومة، فالماضي من الآن مؤكد مثله مثل الحاضر*".[141]

وقد اخذت الذاكرة بالتشكل في فترة ما بعد النكبة عبر محورين أساسين هندسة فردية للهوية وهندسة اجتماعية وطنية للهوية.[142] لكن في الوقت نفسه تتكشف الهوية التي لها علاقة متصلة بالذاكرة كسيرورة لعمل فردي وجماعي أو فردي جماعي لا ينفي الدور الجمعي فيه للفرد ولا يتساوى الفردي بالجماعي. بحيث استقبل اللاجئون الفلسطينيون هويات أخرى ليحتفظوا بفكره فلسطين في شرطها القسري. هذا الظرف الذي تشكل فيه بعدان أساسيان للهوية الثقافية المنطقي والتاريخي الأول حدث عن تجربة الاضطهاد وفي الكفاح الذي يعيد المضطهد إلى وضعه الإنساني والثاني يتمثل في سيرورة الكفاح في آثارها العملية. كما أشار دراج، لكن الهوية الفلسطينية بقيت في بعدها التاريخي بعيدة عن بعدها المنطقي.

وقد شهد القرنان الثامن عشر والتاسع عشر في انحاء أوروبا استنهاضاً للأساطير والذكريات حول أبطال الزمن المنصرم وراح القوميون الثقافيون يعيدون اكتشاف الملاحم ويعيدون نشرها وراح الرسامون يعيدونها ويقرونها ويسعون إلى تصويرها. [143] ومن هنا برز دور القوميين الثقافيين في تعزيز النزعة الرومانتيكة التي تحدثنا عنها سابقا التي بدورها مجدت الثقافة الشعبية والإرادة الفردية، فلهذا التيار القدرة على تعريف الذات ورعاية الرموز ' في هذا السياق يعتقد ستيوارت هول أن الأسطورة التأسيسية لأي أمة هي القصة التي تجد موضعها لأصل الأمة والشعب والشخصية القومية منذ زمن بعيد بحيث إنهم يضعون في غشاوات الزمن الأسطوري، هذه الأساطير تقدم سردية يتم بواسطتها إمكانية بناء تاريخ بديل أو سردية مضادة،[144] فإذا كانت الهويات لدى عبد الرحيم الشيخ "مصنوعة من قبل حركات وطنية أو قومية لها هدف سياسي هو إقامة دولة وتوظيف إيديولوجية وطنية فيها" [145]. إذن فالجماعات القومية عليها أن تحول وعيها بذاتها إلى حكاية تاريخية مكتوبة ومليئة بالأساطير القادرة على جمع هذه الأمة ضمن إيديولوجيا تحددها الحركة السياسية القادرة على تحويل الوجود بل عقد سياسي واجتماعي إلى وجود قومي ضمن

---

[140] إدوارد سعيد. الاختلاق، الذاكرة والمكان. مقال إلكتروني استرجع بتاريخ 15/12/2019.-http://www.al-maseera.com/2010/06/blog-post_9339.html

[141] رولان بارت. *الغرفة المضيئة، تأملات في الفوتوغرافيا*، ترجمة هالة نمر، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010)80.

[142] الشيخ ''الهوية الثقافية الفلسطينية.. المثال "والتمثيل" والتماثل"،" 100 .

[143] أوزكيريملي، *نظريات القومية، مقدمة نظرية*، 132.

[144] هول، "حول الهوية الثقافية، " 156.

[145] "الهوية الثقافية الفلسطينية.. المثال "والتمثيل" والتماثل" 23- 37.

الدولة وعليه فإن تحويل السيرة الوطنية أو القومية من قصص فردية إلى قصص جماعية هو شرط ضروري لتبلور الأمة وعقيدتها القومية قبل أن ينفرط عقد الأمة وتصير الرابطة القومية صنو الإيديولوجيا.

يعتقد هابوسوام أن اللغة والرمز جزء أساسي في تشكيل الهوية بل وتميز شعب عن آخر وتضع حدوداً بين الشعوب وتشكل الرموز الوطنية أيا كانت بالنسبة إلى مجموعة أم أفراد سواء قصص متوارثة أو ملابس أو أدوات مادية هي جزء أساسي من ملامح الهوية الوطنية الواحدة.[146] بالإضافة إلى تركيزه على عامل التكرار والآلية المستمرة مع الماضي، هذه العملية الاستمرارية هي خيالية، وهذه التقاليد هي خيالية في ذاتها، هي اختراع تأخذ شكل إشارات مرجعية إلى حالات قديمة. وفي نفس السياق يتطرق رولان بارت للدلالة فيقول إن الدلالات هي تلك الأشياء التي لا صوت لها، هذه الأشياء التي تولد بالصدفة وتتمثل بالسياق الاجتماعي والتاريخي والعلامة ليست معزولة بل هي نتاج فعل تاريخي وسياق جغرافي وفعل اجتماعي [147] وبهذا المعنى فالرمز هو مولود وللواقع السياسي والجغرافي والاجتماعي، ويأخذ الرمز وظيفة سد المعنى في الفراغات الهوياتية الذاكراتية في الفضاءات المختلفة، أداة فعالة لسحب المجموعات البشرية تحت غطاء مظلة التاريخ في شرط واجب عدم النسيان لتجند الذاكرة نحو مواجهة للنسيان. يقول شريف كناعنة " *إن على الفلسطيني الحفاظ على نمط ثقافي في علاقته اليومية ونمط حياته وزيه ومذاق طعامه واحتفالاته وأتراحه... بحيث كان ذلك من العوامل المشكلة لهويته رغم تغيير غالبية الفلسطينيين لأنماط زيهم فما زال الفلسطيني يضع كوفية على كتفه وما زالت المرأة التي ترتدي الزي الغربي ترتدي الثوب الفلسطيني في المناسبات لتعبر عن هويتها وما زال الفلسطينيون وبغض النظر عن مكان سكنهم يفضل الحكايات الشعبية ويتفاخر بها*" [148]، هذا الفعل الاستحضاري في المخيلة الفلسطينية ما هو إلا محاولة للانتصار في مقابل الانهزام البصري وتعويض عن المسلوب.

هي نفس الفكرة التي عبر عنها محمود درويش في قصيدته في حضرة الغياب في محاولة للانتصار على الزمن فيقول: "*للزمن أيضا نقول لا تلتهمنا قبل أن نعبر النهر وننظر من الضفة الثانية إلى المقاعد الخشبية التي تركناها خلفنا*" ليقف الفلسطيني في مواجهة الزمن عابرا فيه ملاصقا له. لكن مجددا، فبنظر هابسوابم فإن هذه التقاليد واسترجاع الرموز يأخذ منحيين إما تعديل لتقاليد حديثة والمؤسسات القديمة لتأخذ طابع المؤسسات الجديدة واستحداث لتقاليد جديدة كليا. والأمم الحديثة مؤلفة من هذه المؤسسات التي هدفها الملاءمة وهذا يحيلنا على مبدأ جيلنر القائل بضرورة انسجام وتطابق الوحدة الوطنية والسياسية، فالأمم لا تصنع الدول والقوميات بل العكس.

---

[146] Hobsbawm ,E. J.. *Nation and nationalism* : programe Myth. Reality , (UK : Cambridge University Press, 1992) .

[147] بوعزيز محسن، *السيميولوجيا الاجتماعية* (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2000). 18.

[148] كناعنة، *في الثقافة والهوية والرؤيا*، 20 .

وإذا كانت الرموز وفعل التذكر والمؤسسات الحاضنة ما يوحد الفلسطينيين في نقطة تاريخية ما، فمن جانبه يتعرض رنيه لمفهوم النسيان الجمعي بقوله: "إن الخطأ التاريخي عامل حاسم في إيجاد الأمة لكن جوهر الأمة هو اشتراك الأفراد جميعهم في أشياء كثيرة وهو أيضا نسيانهم أشياء كثيرة" إشارة منه إلى أن الأمة وإن وجد لديها تضامن واسع النطاق، والذي يتكون بواسطته الشعور بالتضحيات التي قام بها الفرد في الماضي، وتلك التي تسعد للقيام بها في المستقبل فهي التي تفرض ماضياً بصورة مسبقة لكي توجهها في الحاضر،

وبمفهوم رينيه لا تعد اللغة ولا المصلحة المادية والجغرافية ولا الضرورة العسكرية بين المكونات في تشكيل الأمة بل الماضي البطولي المشترك والزعماء العظام والمجد الحقيقي بل ويضيف عنصراً آخر لدى أفراد الأمة يتمثل برغبة الأفراد ضمن جماعة معينة بالاستمرار بحياة مشتركة، إذن بمفهومه فإن الأمة تضامن واسع النطاق تتكون بواسطة الشعور بالتضحيات التي قام بها الفرد في الماضي وتلك التي يستعد للقيام بها في المستقبل لكي تفرض ماضيا بصورة مسبقة لكي تتوجها في الحاضر.[149] وبناء عليه فمن هذه المنطلقات يجير الرمز ويوظف في خدمة إيديولوجيا القومية والدولة.

فرضت عوامل التطور البشري منذ نهاية القرن الثامن عشر، تجربة جغرافية – ثقافية تمثلت بالهوية والحداثة واللا توطين ، فقد سبب عصر التنوير بظهور كل من النزعة الإنسانية والعلم العقلاني معبراً عنه في الاعتقاد بأن البشر يستطيعون تشكيل الأرض والتحكم فيها وإخضاعها متخلصين من هيمنتها الروحية عليهم، وقد ساهمت الحداثة الرأسمالية المعاصرة بأشكالها المادية من امتداد السكك الحديدية المختزلة للأماكن إلى توافر أفضية عالمية حرة للسلع والبضائع وتوافر نقاط عبور عالمية، إضافة إلى توافر أفضية محاكية تستنسخ الأماكن المشهورة عالمياً مروراً بكل وسائل الاتصال والتنقل المتطورة التي ألغت المسافات بأشكالها المعنوية في تقديم وسائل القرار من التقيد "بالأماكن المحلية" وفي الشعور بعدم التعريف الذاتي للهوية في غياب الآخر الذي أصبح جزءًا من الذات حاضراً فيها حضوراً يتجاوز سلطة المكان، لذلك لم تعد الأماكن قوام الهوية، فالحداثة أفرغت المكان من مغزاه وحررت العلاقات الاجتماعية من تقييدات التفاعلات المباشرة التي كانت موجودة في النواحي المحلية لمجتمعات ما قبل الحداثة بما يسمح تمديد العلاقات عبر الزمان والمكان [150]، وقد جادل منظر الثقافة المرئية نيكولاس ميرزوف بأن ما بعد الحداثة هي الثقافة المرئية، فيرى أن ما بعد الحداثة هو مركز غير مرئي ليس فقط بسبب الصور المرئية الأكثر شيوعا وليس لأن المعرفة المرتبطة بها يتم التعبير عنها وعن العالم بشكل متزايد بصرياً، ولكن لأننا نتفاعل أكثر وأكثر مع تجارب بصرية بالكامل وهكذا فإن الاتصال الحديث مع المعرفة هدفه كسر نقطة ما بعد الحداثة.[151]

[149] E, Renan, *"what is A Nation*?." in Homi k. Bababha ed. Nation and narration,(London: New York: Routledge, 1990, 9.

[151] Nicolas Mirzoeff, Visual culture reader (London: routledge,1998). للمزيد انظر مقدمة كتاب

1.2.7. الهوية وعاءً للذاكرة

وينتقل بنا بول ريكور الى مفهوم الهوية كونها وعاء للذاكرة فهو يشير إلى مفهوم جديد (الهوية السردية) والذي نشره في كتابه الزمن والسرد في إشارة منه إلى تفسير العلاقة ما بين الذاكرة بالتاريخ وبالمتخيل، باحثاً في سياق عملي لتتعرف من خلاله الذات على نفسها مما فتح الباب للباحثين للتمييز ما بين صنفيين أساسيين من الذاكرة، ذاكرة جماعية وذاكرة تاريخية، لكن وبالرغم من اختلافهما في تصور الواقع إلا أنهما يتكاملان في التفسير فالذاكرة لديه هي موروث ذهني مجموعة ذكريات تغذي التمثلات الجماعية لكنها تبقى مجرد صور تكتسي ثوب القداسة، كصور قادة سياسين أو دينيين مغلفة بالخيال، ما يمزيها أيضا تعدد مرجعياتها على مستوى الأفراد والجماعات بالإضافة إلى شفافيتها وجاذبيتها وانتقائيتها واحتفاليتها لذلك يمتزج تخليد الماضي بالاحتفال بالحاضر وتجميل مظاهره في معظم الأحيان خاصة في المناسبات الطقسية كالأعياد والمناسبات السياسية هذا من جهة، ويرى ريكور أن هناك تداخلا ما بين الذاكرة والذات تنتج منها تشوهات متتالية عبر الحكي والتداول ومع مرور الوقت تبقى الذاكرة ذات أهمية محورية في بناء الهوية لما تشكله من وعي وصلات حميمة بالواقع ولحظات إنتاجها وإعادة إنتاجها واستحضارها.

لذا يؤكد ريكور ان هناك مفهومان أساسيان للهوية الفردية، أولاً مصطلح الطبع بمعنى السمات المميزة للفرد والتي تشكل مجموعة الاستعدادات الدائمة التي من خلالها نتعرف على شخص ما، ذلك أن هذه الاستعدادات الدائمة تحيل على العادات والتقاليد التي تعبر عن تاريخية جامدة نافية للجديد، كما وتحيل على أشكال الماضي المختلفة أي مجموعة القيم والمثل والنماذج والأبطال التي يتعرف الفرد بواسطتها على نفسه أو المجموعة المنتمي إليها ،ثانياً مفهوم الحبكة في الجانب السردي في الكتابة التاريخية والتي من خلالها تتم عمليتان متكاملتان، التشكيل أي ترتيب الوقائع والروايات وأشخاصها وأحداثها وإعادة التشكيل أي أثر الرواية في التجربة المعيشية الحية من جهة ثانية، وبذا فإن الهوية الجماعية من المنظور الريكوري تتخلق ما بين السرد والذات والتاريخ والذاكرة، هذا التشابك السردي يشترك فيه الأفراد في تمتين أواصره عبر إعادة تشكيل تجاربهم، وإذا تمكن الفرد من الوعي بالتاريخ باستخدام السرد فإن الجماعة تحافظ على بقائها وتمسك تاريخها الفعلي وتشغل ذاكرتها من خلال الاستغراق في القص بحيث تمثل الحكايات شهادة على الأحداث التأسيسية الكبرى في تاريخ الجماعة (الأمة) وهنا فإن السرديات هي ما تعكس طبيعة الأمة وتحافظ على هويتها فالجماعة التاريخية تستمد هويتها من تلقي النصوص التي أنتجتها ما يتخطى التجارب المتناثرة والتواريخ الصغرى التي عاشتها الذات نحو قصة متماسكة وتاريخ واحد يكسبها قوة وحياة وزخما يسمح بتحصين الهوية.[152]

وبناءً عليه فلم يتح للفلسطينيين قبل احتلال وطنهم أن يكتبوا تاريخهم الذاتي، ولم يتح لهم بعد الاحتلال أن ينتسبوا إلى سياسية ثقافة واحدة فلم يعرفوا قبل الاحتلال سلطة مستقلة تضع منهجاً فعلياً وطنياً يحدد معنى فلسطين، فكان هناك الانتداب البريطاني المشرف على نمو وتطور المشروع الصهيوني الذي أخضع الانتداب لغاياته ما بعد الكارثة كما يقول البعض النكبة أو النكباء بلغة البعض الآخر فقد خضع التلاميذ الفلسطينيون إلى مناهج تربوية متعددة بدءا من المنهج الصهيوني الذي يستبدل الذاكرة بأخرى،

[152] عبد الغني، *سوسيولوجيا الهوية، جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء*، 151-154.

وصولاً إلى مناهج انتقائية متعددة تذكر فلسطين أو تنساها وفقا لأحوال السياق.[153] والذاكرة كعنصر وحجر أساس للهوية بمعناها الإدراكي كتجربة اقتلاع شاملة وتحولها إلى قوة معنوية مقاتلة ومن الواضح في هذا عنصران غير متجانسين هما دلالة المكان الأصلي أو الوطني الذي يعني الاستقرار والكرامة الروحية والثقافية. إن الفعل التذكري الفردي أو الجمعي هو أيضاً تسجيل للماضي إلا أن التذكر ليس ضرباً من ضروب الكتابة التاريخية.[154]

من جانب آخر تتحدث ماريان هيرش عن مفهوم **ما بعد الذاكرة** في مقالة بعنوان "جيل ما بعد الذاكرة " مستعينة بنظريات ما بعد الاستعمار بمحاججة تقول إنها لا تدل على نهاية الاستعمار بل هي مسافة حاسمة وترابط معقد مع الحديث.[155] وما بعد الذاكرة هي ليست طريقة أو حركة اجتماعية قدر أنها بنية وآلية انتقال بين الأجيال وبين المعرفة والخبرة المؤلمة، وهي إشارة إلى انتقال الصدمة عبر الأجيال من خلال الجيل المفصلي أو ما يسمى الجيل الثاني للنكبة مما أخبره هذا الجيل في التاريخ والأسطورة. فكيف تعمل الذاكرة الآن؟ الذاكرة الفلسطينية لم تعمل في أعقاب الكارثة فقط ولكنها تجد اشتغالات لها في الوقت الحاضر فالضحايا من الفلسطينيين ليسوا من جيل من فقط من المشردين عام 1948، بل من الجيل الثاني والثالث والذين ما زالوا يعيشون نفس الظروف والتهجير والنزوح، وفي مرحلة ما بعد الذاكرة يتم استبدال الاستعمار المخيالي بهوية ارتباطية مع اقتلاعها وترجمتها إلى تجربة يومية لكل موضوع فلسطيني، يمكن القول إن ذكريات اللاجئ الفلسطيني اللاحقة في المخيم، والقائمة على تجربة نفي مستمرة على الذاكرة بين الأجيال لم تستمر في ذلك الزمن الحاضر في الخمسينات والستينات هي كانت حاضرة، تستيقظ، وعن طريق آيات إيقاظ الذاكرة التي عادة ما ترتبط بالتوسعات الاستيطانية والمجازر والتطهير العرقي. والطرد وخير مثال على ذلك ما حصل في مجازر في صبرا وشاتيلا والحروب على قطاع غزة 2009 و2014، ومجزرة الشجاعية الوحشية. هذا الإمعان المرئي في الصور ذهنية أم فوتوغرافية هو ما يخلق الشبه والمطابقة للهوية والذاكرة، دون الالتفات أحيانا للأصل والنموذج.[156] خلافا لهيرش ومصطلحها ما بعد الذاكرة يقترح بيجانج، مصطلح استذكار كمصطلح ملائم، لأنه يتضمن علاقة نشطة مع الماضي، هو مصطلح تخيلي للتاريخ لأنه يركز على حقيقة أن التذكر يتطلب التغلب على النسيان وأن النسيان يأتي قبل التذكر وليس العكس.[157]

جمع الفلسطينيون في المنفى، في أرجاء الأرض والذين يعيشون تحت الاحتلال ذكريات فردية وجماعية وتعددية ولم يتم تجميع هذا النوع من الذاكرة بسبب غياب جسد سياسي وحكومة وطنية لذلك يبقى دائما في تطور دائم ولحسن الحظ قائم على جدليات التذكر والنسيان وللأسف كان عرضة للتلاعب والاستيلاء، والتاريخ كما يقول نورا "*هو إعادة بناء للماضي ولا يكون مكتملا*

---

[153] فيصل دراج. *الهوية. الثقافة. السياسية*،6 .

[154] زهير سوكاح، ''الهوية بين الكتابة التاريخية والذاكرة والجمعية نحو نموذج ذاكراتي فلسطيني،" 81.

[155] Marianne, Hirsch, "The Generation of Post memory", *Poetics Today*, vol 29, issue (1), (2008): 103.

[156] بارت. *الغرفة المضيئة، تأملات في الفوتوغرافيا*،92.

[157] Robert J .C Young. *Postcolonialism, very short cut introducing*, (USA: Oxford Press, 2003).

أبدا لأنه لا يثق بالذاكرة ويسيطر عليها ويسعى لتدميرها" .[158] لذلك سيسعى هذا البحث في الصفحات المقبلة إلى البحث عن الذاكرة الفردية بالأساس في تقديمها لنفسها ضمن تمثلها الجمعي.

1.2.8. تعريفات

الفلسطيني.

الفلسطيني هو الذي ينتمي الى عائلة فلسطينية لكن في هذا الأمر يقول دراج أن هذا التعريف غير دقيق ذلك لخصوصية الوضع الفلسطيني فلا الأصول ولا الجغرافيا ولا التاريخ الذي هو ظل الجغرافيا، يمثل شيئا ذا بال في تعريف الفلسطيني طالما أن فلسطين الفلسطينية القديمة قد دمرت ملامحها وأن فلسطين الفلسطينية القادمة مشروع مستقبلي، يفرض هذا التصور تأكيد أمرين أن الفلسطيني هو الذي لا ينتمي الى فلسطين بالمعنى الجغرافي بل الى القضية الفلسطينية من حيث هي قضية ثقافية سياسية. بالمعنى المجازي هي ما عاشه اهلها منذ العام 1948وحتى اليوم. فلسطينية الفلسطيني تفرض التمييز بين الانتماء المكاني والانتماء السياسي بسبب الفرق بين معنى الأرض ومعنى الوطن نظراً لمرور القضية الفلسطينية بمراحل التحول المختلفة. فالجغرافية لا تبني قومية بالضرورة كما أن وحدة التاريخ لا تعصم المجتمع من التداعي لأن الوعي القومي يشير أولاً الى الوعي الإنساني حيث يعيد بناء علاقات التاريخ والجغرافيا، لذلك لم تظهر عروبة فلسطين جلية واضحة إلا في الأبداع الثقافي العربي شعراً ورواية ومسرحية بينما بقيت خارج ذلك شعارات بلاغية تحتاجه الأيدولوجيات السلطوية وشبه السلطوية. [159]

الثقافة البصرية.

هي حقل معرفي يهدف الى تجميع الأدوات البحثية من أجل إنتاج موضوعات ثقافية جديدة يتم استخدامها لقراءة كل الصور والأصوات والتخطيطات والتوصيفات المكانية عبر الوسائط المتعددة، هو نوع من التخصص البصري الدال على الإحلال أو الازاحة المستمرة للمعنى في مجال الرؤية والمرئي بصرياً،[160] والاستمالة بمعنى استجابة الصورة الى بلاغة تخصها أبعد ما تكون عن الخطاب البرهاني أو الإقناعي. وإذا كان بحثنا هذا يتعلق بالثقافة فمن الضروري الأخذ التفكير فيها كمجوعة من الممارسات الاجتماعية التي تكون فيها تأثيرات للصور المرئية، التي يتم صنعها ويتم نقلها وعرضها والرقابة عليها وتجاهلها والتحديق فيها، واستخدامها بجميع أنواع الطرق من قبل اشخاص لمختلف الأسباب هذه الاستخدامات هي حاسمة بالنسبة لمعاني الصور. على قاعدة أن الصورة تمثل في الثقافة المعاصرة حضورا دائماً وأن الثقافة المعاصرة برمتها أضحت بصرية. فهي تمكننا من الولوج الى

---

[158] Pierre Nora. *"Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire."* trans. Marc Roudebush. Representations. 26, (1989): 7-25.

[159] دراج. *الهوية. الثقافة. السياسة*. 1

[160] ايريت روجورف،"دراسة الثقافة البصرية،" *مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب*، العدد63 : 167.

عوالم واقعية أو متخيلة أو عوالم مرئية تلبي فيها الحاجات الإنسانية كالحاجة الى التمثيل الذاتي وتمثيل العالم والسيطرة عليه والتحكم به والاستمتاع به تارة أخرى.[161]

وتقوم تفسيرات الصور المرئية على ثلاثة مواقع، موقع انتاج الصورة وموقع الصورة نفسها والموقع لمن ينظر اليها والخلافات المرئية من قبل الجمهور.[162] اما ما تقدمه الفوتوغرافيا لحقل الثقافة البصرية فقد حددته سوزان جوتنبرغ بحدود المعرفة الفوتوغرافية التي ممكن أن لا تكون معرفة أخلاقية، أو سياسية بمعنى أن المعرفة تكتسب من خلال الصور الفوتوغرافية الساكنة ستكون نوعا من العاطفة المفرطة سواء كانت ساخرة أو إنسانية أو مظهرا خارجيا للمعرفة .[163]وقد حدد رولان بارت وظائف الفوتوغرافيا بالأعلام والاخبار ثم التمثل والتدليل على معنى وتحفيز الاقبال على شيء وتوثيق المعلومات فالصورة الفوتوغرافية تمنح ما سماه معرفة صغرىinfra savoir ولكن الأهم ما لها علاقة بالموت فمن خلال الفوتوغرافيا يستدعى الموت مجددا،[164] وتعد الصورة خطاباً مسنناً خاضعاً في تدلليه للتواضع الإنساني و الوسيلة الادراكية للمتخاطبين لذلك فالتعامل مع الصورة كشفاً لدلالتها ،يتطلب معرفة جانبية سابقة في الوجود عن التحقق الفعلي للصورة ،لهذا ظلت اللغة البصرية بالغة التعقيد تتطلب دائم المقام التواصل الذي ولدت فيه، استناداً الى مكوناتها الرئيسية (العلامة التشكيلية ، أو ما يعود الى الثقافة أو العلامة الأيقونية أو وما يؤول الى الطبيعة ثم العلامة اللسانية ، تبدأ هذه العملية في التحليل من الكل الى الجزء وتفكك هذا الجزء المتعدد عبر الفصل والعزل لبناء كل ذي معنى تطمئن اليه النهاية، وكشف المستور ويحد من تدفق التأويلات ويوحد دلالات الصور المائعة .[165]

الثقافة الوطنية

الثقافة الوطنية هي جملة الوقائع الثقافية المكتوبة وغير المكتوبة التي تميز الشخصية الثقافية لشعب محدد فهي تشير الى تاريخه وتستند في ذاكرته وتشد أزره في أزمنة الحصار، هي مكون أساسي للهوية الوطنية وهي مركب متجانس من الذكريات والتصورات والقيم والرموز والإبداعات والتطلعات لجماعة بشرية تتطور بإيماءات داخلية، لها علاقة بالفرد من حيث هو كائن إجتماعي يشعر ويتألم ويكره ويفرح والإنسان يتعامل مع بيئة معطاه ويساهم في خلقها، فالواقع هو الذي يخلق الإنسان ويشكله. وتتعامل مع الوطن لا ديني ترى الدفاع عن الديني واجب ووطني، وهي التي تشير إلى مستقبل ينشده وإلى أحلام يتطلع الى تحقيقها والثقافة الوطنية الفلسطينية هي جملة الممارسات المتنوعة والنظرية والكفاحية والأدبية التي عبرت عن الانتماء الوطني واقترحت وسائل متعددة لمواجهة المشروع الصهيوني وجملة الظواهر الأجتماعية السلمية التي تسهل انتصاره. والثقافة مدخل آخر من مداخل الهوية الماهوية سواء في تصورها المحلي التقليدي أو في تصورها العولمي المعاصر فهي مكونة من تركيبات نفسية يستدل بها الأفراد أو

---

[161] معزوز، *فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل*، 147.

[162] Gillian Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials* (London: Thousand Oaks, Calif.: SAGE Publications, 2007), 14-16.

[163] سونتاغ، *حول الفوتوغراف*،34.

[164] عبد العالي معزوز، *فلسفة الصورة* ،160.

[165] عبد المجيد العابد، *السميائيات البصرية، قضايا في العلامة والرسالة البصرية*. (سوريا: دار النشر نايا،2013)،16 .

المجموعات في سلوكياتهم وهي شيء علني لأن المعنى هو شيء ظاهر علني.[166] والدارسون لا يتحدثون عن ثقافة شخصية بل الثقافة عندهم نتاج جماعي لا يستوي كيانها إلا بتوافر أربعة شروط أساسية هي "الدم والأنتماء" ووجود "جماعة متخيلة" و"إختراع تقليد جماعي "و"التميز الثقافي "،والهوية التي تحددها الثقافة هوية جمعية دائما تقوم على ثنائية أساسية طرفها الأول التضمين أو الإدماج أو الإحتواء وطرفها الثاني الإقصاء أي إقصاء الآخر الغير متماثل، والممارسات والسمات اليومية للهوية الفلسطينية أعطت حياة الفلسطيني اللون والشكل بل وساهمت في تشكيل الهوية وبرغم إختلاط الفلسطيني بكافة ثقافات العالم العربية والعالمية منها لكن الفلسطيني قد نجح بالحفاظ على نمط ثقافي في علاقاته اليومية من طعام وزي واحتفالات جمعية وجنائزية واحزان واغاني لتصبح هذه الممارسات من العوامل الأساسية التي شكلت الهوية وقد شغلت إنتاج الأمة الفلسطينية وأدواتها الثقافية من شعر ورواية وبوستر وأغاني عنصراً معززاً للهوية الفلسطينية لأن هذه الأدوات تصل لأفئدة الناس وترسخ في وعيهم بغض النظر عن مستواهم التعليمي.[167] وينص تعريف الثقافة ذاته على البعد الزمني الضارب في التاريخ الممتد الى المستقبل وعلى البعد الجمعي أما البعد الفردي فلا أهمية له إلا في إتصاله بذلك البعد الجمعي .[168] فالثقافة هي تمتلك الوثيقة المتمثلة بالأفعال وهي ليست شيء علني وليست بالفكرة الباطنية . والثقافة الاستعمارية ذاتها تقود دوما الى ثقافة مضادة لدى الشعوب المغلوبة، تتطور الى ثقافة وطنية لكل شيء قادرة على إحياء الفلسطيني، لها ميزاتها وأساليبها ومضامينها وطابعها الخاص الذي يهدم أكذوبة "اسرائيل زانغويل" التي ردهها في نهاية القرن التاسع عشر عن" ارض بلا شعب لشعب بلا ارض " والتي حلت كلعنة تاريخية على أرض تحولت فردوساً مفقوداً منتظراً. [169]

التاؤيل والصورة

تعتمد قراءة وتحليل الرسالة المصورة على الغوص في مكنونات الرسالة لفهم المعاني المستترة من ورائها فهما جليا في حدود مجتمعها التي انبثقت منه ويتوجب تشريح العلاقة بين الأشياء كما هي في الواقع (الناس، المواضيع، الحدث) وعلى نظام الإشارات signsالذي يسهل عملية رؤية الرسال البصرية كمعاني مفهومة، وكلما استخدم الناس نظام اشاري واحد codesكلما اقتربوا من فهم الرسالة المصورة فهما جمعيا.[170]

ولمفهوم الدلالة معني مركزي يكاد يتنظم حوله النشاط السيمائي وهو ناتج المادة الصافي وهو روحها المتحقق وبكلمات أخرى هو سيرورة انتاج المعنى، وهناك اجماع على تعدد الدلالات لكل من الكلمة ووسائل الاتصال اللسانية ولأي شكل تعبيري له لحظتان الاولى هي **لحظة التعيين المرجعي المحايد** والثانية هي **لحظة انتاج دلالات مرتبطة بخصوصية الفعل** في وضع ثقافي خاص. يرتبط التأويل ارتباطا وثيقا بتصورنا عن الدلالة وشروطها والاشكال التي تتحقق فيها، فهناك لحظتين تكتنفان عملية تعين المعنى اللحظة الاولى هي تعيين المرجع او الوجود الأصلي الذي تشكله العناصر المحددة للظاهرة نفسها ولحظة ثانية تنتج الدلالات المرتبطة

---

[166] كليفلوندغيرتز، "تأويل الثقافات، مقالات مختارة," 95.

[167] القلقيلي وأبو غوش، "الهوية الوطنية الفلسطينية، خصوصية التشكل والإطار الناظم،" 40.

[168] بو مرزوق، "في خطاب الهوية واشكالاته المصطلحية، 167 .

[169] معلا، " أدب النكبة، تشكيل الهوية وبناء الذاكرة" 60.

[170] John Fiske, Introduction *To Communication Studies* (London: Routlede,1990)، 39.

بخصوصية تلك الظاهرة ضمن وضعها الثقافي .[171] لذلك صنف رولان عملية التحليل السيميائي للصورة الى مرحلتين ، المرحل التقريرية أو ما يسمى النسق السيمولوجي أي مرحلة إنتاج الدلالات (حضور المعنى كما يظهر في الصورة والغوص في مسبباته) حضور دال بدون ترميز إيحائي، وثانياً المرحلة السيميولوجية الثانية او الوصفية التفسيرية ،وهي حضور المؤول وربط الأسباب بالنتائج وتعتبر عملية تأويل الصورة هي مخاض لولادة لا تمت الى موضوعها الأصلي مرتبطة بتأويل الناظر بعيداً عن فكرة الصورة وموضوعها مع الإبقاء على العلامات نفسها وعناصر الصورة الاصلية على اعتبار انها إعادة استنساخ للواقع والتمويه عليه مما يؤدي في الغالب الى وهم الصورة والاقتناع بانه بالإمكان استعادة هذا الواقع كما هو وتوجيهه وفق غايات ايدولوجية مسبقة.

علم الإشارات

هو العلم الي يقوم بتحليل المعاني عن طريق الإشارات ، يرجع اصوله الي باحثين أساسيين ، السويسري فريناند دي سوسير والامريكي شارلز بييرز ، يري سوسير ان هناك عنصران أساسيان للإشارة ، الدال والمدلول ، الأول هو العنصر الأساسي يمكن أن يحتوي(كلمة، صوت ، صورة) بينما المدلول هو المفهوم الذهني ،وما ترمز له ويجب أن يكون معروف لكل ممن يشترك بلغة وثقافة واحدة، بينما يرى بييرز أن هناك علاقة بين الإشارة والموضوع المفسر والإشارة شيء لا يمكن أن يشير الى نفسه، وانما لشيء غيره وهو الموضوع ويمكن تفسير هذه الإشارة عن طريق شخص يملك خبرة لتفسير تلك الإشارة .وتنقسم الإشارة لقسمين الأيقونة والدليل أو الرمز المؤشر ، ويكمن دور الايقونة في تحديد العلاقة بين الدال والمدلول وتندرج الصورة الفوتوغرافية تحت أطار الايقونة، فالرصاص يشير الى البندقية والنار تشير الى الدخان بعلاقة سببية، لكن لا يوجد علاقة سببية بين الإشارة والموضوع في فئة الرمز فالعلاقة هنا اعتباطية أو إقناعية، وإذا كانت للعلامة الأيقونية بعض الخصائص المشتركة مع موضوعها فإن هذه الخصائص ليست الموضوع نفسه أو الشئ الذي تمثله، بل خصائص النمو الإدراكي لهذا الشئ فهي تشبه موضوعها في بعض المظاهر ، عادة ما تكون العلامة الأيقونية مرفقة ومدعمة عادة بنص مكتوب لأنها في الغالب ما تكون محملة بشيء من الغموض.

نظام الشفرات

نظام تجتمع فيه عدد من الإشارات بين أعضاء مجتمع معين تتداول هذه الشفرات فيما بينها لتضفي عليها معنى بناء على خبرات ثقافية واجتماعية سابقة والشفرات تشير الى معان على اعتبار انها مجموعة إشارات تشير الى شيء معين وليس لذاتها وتعتمد

[171] سعدية موسى عمر،" السيميائية، أصولها ومناهجها،"، *مجلة الآداب*، العدد الاول، جامعة افريقيا العالمية (2018): 147 .

الشفرات على اتفاق وانسجام مسبق بين متداوليها يشتركون بخلفيات ثقافية واحدة وتقدم كل الشفرات عمليات اتصالية وهويات اجتماعية معينة واليه انتقالها اما وسائل اتصال جماهيرية او اتصالات مباشرة.[172]

السيميائية.

السيمياء في تعريفها الأولي هي دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية اللسانية وغير اللسانية، وتعرف العلامة بأنها كل شيء ما يتناوب مع شيء آخر، تأخذ الإشارات شكل كلمات وصور وأصوات وإيماءات واشياء" [173] وقد وُجدت السيميائية بوصفها علماً حديثاً في البحث اللساني مرتّكزاً تقوم عليه لتستقي مفاهيم التحليل المتعلقة بسيمياء الدلالة التي تلجئ الى تطبيق الثنائيات السيميائية على موضوعات غير لغوية ولكنها ذات طبيعة اجتماعية كالألبسة والاطعمة والموروثات الثقافية، ومن أهم هذه الثنائيات اللسان والكلام الدال والمدلول والمركب والنظام والايحاء فالسيماء تفاعلات كثيرة مع علوم أخرى لكنها ترتبط بدراسة الأدب والفنون اللفظية البصرية كالموسيقى والتشكيل والمسرح والسينما .[174]تكوينيا الكلمة اتية من الأصل اليوناني semeion الذي يعني علامة وlogo الذي يعني خطاب حيث يمكن النظر الى كل النشاطات الانسانية من وجهة نظر سيمائية فالسيمائيات هي نظرية العلامات .[175]ويرى البعض بان السيميائية هي " بحث في شروط الإنتاج والتداول والاستهلاك لان ما قد يستهوي النشاط السيمائي ليس المعنى المجرد والغض لانه مرحلة سابقة على الإنتاج بل هو المعنى من حيث تحققات متنوعة ميزتها التمنع والاستعصاء على الضبط .

سيميائية الصورة الفوتوغرافية

تعد الصورة الفوتوغرافية اهم الرموز الإنسانية التي تمكنت السيميائيات البصرية خصوصا على اتخاذها موضوعا لها وتعد الصورة خطاباً مسننا خاضعا أي تدليله للتواضع الإنساني وللموسوعة الادراكية للمتخاطبين، لذلك فالتعامل مع الصورة كشفاً لدلالتها، يتطلب بنيه مضومنية ومعرفية جانبية سابقة في الوجود عن التحقق الفعلي للصورة لهذا ظلت اللغة البصرية بالغة التعقيد تتطلب دائماً المقام التواصلي الذي ولدت فيه استناداً الى مكوناتها الرئيسية. فتعتبر الصورة الفوتوغرافية صورة مختصرة للواقع الحقيقي من ناحية المساحة والحجم والمنظور والتكثيف والخيال والتخييل. هذا، وتمتاز بمظهرها المهني / التقني، والفني والجمالي، وطابعها الرمزي والدلالي، وطابعها الإيديولوجي والمقصدي، باعتبارها صورة واصفة للواقع، يمكن إخضاعها لثنائية التعيين والتضمين، وثنائية

---

[172] عبد المنعم الحسني، قراءة الصورة الفوتوغرافية تحليل سميوطيقي، مجلة Arab Photoموقع الكتروني استرجع بتاريخ،8/11/2019.
http://www.arb-photo.com/news-84.html

[173] مجموعة مو. *بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة*، ترجمة، سمر محمد سعد. (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2012)،61 .

[174] سعيد بنكراد، *السيميائيات. معانيها وتطبيقاتها*، (سورية: دار كواره ، الطبعة الثالثة ، 2012) ،11-12

[175] عابد. *السيميائيات البصرية، قضايا العلامة والرسالة البصرية* .13

الاستبدال والتأليف، وثنائية الدال والمدلول، وثنائية التزامن والتعاقب. وتتكون الصورة الفوتوغرافية من العلامات الأيقونية أو البعد الأيقوني (وجوه- أجساد- طبيعة- حيوانات)، والعلامات التشكيلية أو البعد التشكيلي (أشكال – خطوط - ألوان- التركيب...)، ومن عنصري السند والمتغير، مثل: رأس فوقه طربوش، فالطربوش هو سند. أما المادة، فهي المتغير؛ لأنه قد يكون من صوف أو من قطن لذا فالمتغير هو الذي يحدد المعنى، ويساعد السيميائي على رصد آثار المعنى. هذا يهيئ الانتقال من التحليل السيميائي إلى عملية التأويل، والبحث عن العلامات المرجعية والرسائل المشفرة ومجمل المقاصد المباشرة وغير المباشرة، وتحديد رؤية الفوتوغرافي إلى العالم.[176]

الستوديوم والبونكتيوم

ابتدع روان بارت مفهومين جديدين لقراءة الصورة الفوتوغرافية بما تحمله من رموز ودلالات انطولوجية وجودية، ليؤسس لشكل من اشكال القراءة البصرية يتمظهر في قراءة للصورة في ابعادها الغير مباشرة، تمثل هذان المفهومان بال(**الستوديوم**) والذي يعني باللاتينية (البحث، أو الدراسة ، وقصد به بارت التطبيق، هو من خلال الاستدلال التأويلي قراءة ثقافة ولغة ودلالة للصورة ويعرفه بانه انبساط الحقل بقدر كبير من الالفة قياسا بالمعرفة والثقافة وإعادة ما يحال الى معلومة كلاسيكية الدال والمدلول نوع من الشروع العام المتعجل ولكن بدون بصيره خاصة ،وللتعرف على الستوديوم ، ينبغي معرفة نوايا المصور والتصديق عليها شحنها والدخول في نقاش ذاتي معها في معرفة المصور معرفة نواياه هي ثقافة تؤسس بين المبدعين والمستهلكين ومعايشتها تبعاً لإرادة المشاهد في قراءة اساطير المصور والتآخي معها دون الايمان بها مباشرة.[177]

اما البونكتوم، يقصد به نقطة الجذب وهي كلمة لاتينية تعني حرفياً نقطة حادة لكن بارت وظف القيمة الحرفية للكلمة أي النقطة المدببة التي تجرح، إذ اسقط معناها على مفهوم الوخز، فهي تلك الوخزات الصغيرة في الصورة التي تؤلم ، يعرج بارت على مفهوم الصدمة الفوتوغرافية التي عرفها بتصوير الشخص أو الموضوع دون علمه فالصدمة مختلفة عن البونكتيوم الذي يقوم عكس الصدمة، لأنه يكشف عما حسن اخفاؤه والذي جهله الفاعل أم لم يعه . يرى بارت ان صور التحقيقات الصحفية عادة ما تكون متوحدة لا يوجد بها بونكتيوم فالصورة تصرخ دوم أن تجرح والبونكتيوم هو التفصيلة الضجيجية دون أي معرفة وأي ثقافة والستوديوم مشفر تماماً عكس البونكتيوم ، ولا ينكشف البونكتيوم على الرغم من وضحه إلا بعد برهة حين تكون الصورة بعيدة

[176] قدورة عبدالله ثاني، سيميائية الصورة، (عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، 2013),36-34.

[177] بارت. *الغرفة المضيئة، تأملات في الفوتوغرافيا*، 45.

عن النظر ، يتم التفكير فيها من جديد ، والبونكتيوم هو الوعي النشط هو مكمل ، هو ما أضيف الى الصورة مع أنه موجود فيها.

2.الفصل الثاني. الكيانية الفلسطينية في القرن العشرين – هوية فلسطينية حديثة 1948–1900.بداية تشكل الوعي رأس مال طباعي غياب للوعي المرئي

2.1. مَطْلَع

خضعت فلسطين منذ القرن السادس حتى نهاية الحرب العالمية الأولى إلى حكم الدولة العثمانية التي أحكمت قبضتها على معظم البلدان العربية.[178] واتسمت أحوال الدولة العثمانية في عهد السلطان عبد الحميد بالترهل والسوء والضعف مقابل الدول الأوروبية التي كانت يقظة لتقاسم التركة العثمانية في الوقت الذي ازدادت الاحتجاجات الانفصالية للشعوب الخاضعة تحت سيطرتها آملة تلك الشعوب بالاستقلال، حاملة خطابها القومي مما دفع بدول أوروبية للتدخل لحماية هذه القوميات والإثنيات خاصة في دول البلقان، ولا يمكن الحديث عن تأريخ فلسطين الحديث دونما التطرق للمشروع الصهيوني، فالحركة الصهيونية في تعريفها، هي حركة عنصرية استعمارية استيطانية انبثقت من مخلفات الفكر الأوروبي القومي التوسعي مع نهاية القرن التاسع عشر. تكمن غايتها بالهجرة إلى فلسطين لدوافع دينية أو دنيوية مادية أو كليهما معاً، آملة في تأسيس الدولة اليهودية.[179] فقد غَلفت الحركة الصهيونية اليهودية بصبغة القومية لتؤكد على نقاء العرق اليهودي، أما الوعي العربي لرؤية الصهيونية فقد اتخذ شكل سلسة من ردات الفعل ومظاهر للوعي التي ما كانت دائماً مرتبطة بتطور الفكر للمشروع الصهيوني. مع اختلاف الوعي بالهوية حسب العتبات التاريخية، لتتخذ الهوية مستويين من الوعي إما وعي منطقي تاريخي، يرى الهوية في تعددية عناصرها وفي الكيف الذي يحتوى تلك العناصر أو وعي شكلاني يرى الهوية كشيء معطى وناجز يقرأ في تراصف عناصرها الساكنة وبالتالي إشهارها، فتتراصف عناصر الهوية الساكنة في مواجهة عناصر الهوية النقيضة فيواجه حاملها الدين بالدين واللغة باللغة والماضي والأساطير فيجعل هويته الذاتية صورة مقلوبة عن هوية الآخر بلغة فيصل دراج، واعتمادا على هذا الوعي الشكلاني اختصر الفلسطيني الصهيوني في يهوديته، فقد قاتل الفلسطيني قبل اللجوء داخل هوية مكونة بالمفارقة أي قاتل متحصنا بهويته التقليدية الثقافية.[180]

---

[178] https://web.nli.org.il/sites/nlis/ar/jrayed/Pages/History-of-the-Arabic-Press.aspx
نبيه بشير وعامي أيالون.مقدمة: تاريخ الصحافة العربية في فلسطين، موقع إلكتروني استرجع بتاريخ 5/7/2019.

[179] وليد الخالدي، *الصهيونية في مئة عام: من البكاء إلى الهيمنة على المشرق العربي*، 1897–1997(بيروت: دار النهار،1998)،11.

[180] للمزيد انظر . فيصل دراج. *الهوية، الثقافة السياسية: قراءة في الحالة الفلسطينية* (عمان، دار الأزمنة 2010).

ونتيجة لهذا الواقع والصراع الدولي في المنطقة العربية، كان من الطبيعي أن يتسلل نوع من الفراغ السياسي والاجتماعي إلى سكان المنطقة، فانخراط الدولة العثمانية بحروب كبيرة ومرهقة مع الدول الأوروبية، وأكبرها الحرب العالمية الأولى لاحقاً، أدى إلى توجه أنظار دول أوروبية بأطماع استعمارية إلى المنطقة وكان نتيجة انهيار الدولة العثمانية تقاسم تركتها والذي تجسد بقرار التقسيم سايكس بيكو عام 1916، هذا التغير الجيو- سياسي للمنطقة كان عاملاً مهماً لتشكل الهويات الثقافية للشعوب والجماعات المتطلعة للاستقلال عن الدولة العثمانية بداية، والقوى والدول الاستعمارية لاحقاً، مما أثر على خطابها الثقافي والصحافي.[181]

2.2. تخلق الوعي الثقافي، بداية الوعي السياسي

وعدا عن مصر التي ظهرت فيها أول صحيفة عام 1882، وتلتها لبنان في النصف الثاني للقرن التاسع عشر برعاية المنظمات التبشيرية والأوروبية والأمريكية بقي السلطان عبد الحميد ونظامه السياسي الصارم عائقاً أمام جميع المبادرات الصحافية في الولايات العثمانية حينها، واستمر هذا الأمر حتى انطلاق ثورة تركيا الفتاه عام 1908في الوقت الذي كان الأتراك يمنعون الأحزاب ويعرقلون تطور حركة الصحافة،[182] وانشغال الأوروبيين بتقسيم تركة الرجل المريض ووقوف الإنجليز على مشارف إمبراطورية عثمانية منهارة واليهود يجمعون الأخبار للإنجليز ويشترون الأراضي بدعم الإنجليز واليهود، لحصار الأتراك والألمان والعرب، كان على **المثقف وسارد الأحداث والكاتب الفلسطيني** أن يجد له موقعاً للتأمل والتفكير فتحددت فيه اتجاهات هوياتية كيانية ومن هذا الموقع يجب عليه أن يحدد نظرته لصورة الإنجليز وأن يعّين موقف العرب من بقايا السلطة العثمانية وموقف ثالث يرى إلى آفاق الوجود اليهودي في فلسطين،[183] فالمعرفة هي ما تعطي الهوية قوامها وماهيتها هذا بوجهة نظر فيصل دراج فهي ما تسمح بالتمييز بين هوية شكلانية لا تلتفت لمستجدات التاريخ وهوية ذات مضامين متجددة، وسؤال الهوية هنا مرده حسب دراج الشرط الذي أيقظ الهوية والذي تمثل بخطر الاستيطان بحيث تتعإلى تجسدات الهوية كمواجهة مع آخر في سياق ما، مما يفسر تركيز خطاب نجيب نصار مؤسس جريدة الكرمل على التمسك بالأرض وتوجيه خطابه للفلاحين.

2.3. الهيئة الثقافية – الولادة الأولى للهوية، مرحلة تشكل الوعي. ارتباك الهوية.

مع بداية القرن التاسع عشر شهدت المنطقة العربية نهضة مسيحية إسلامية فكرية ثقافية في لبنان وسوريا ليحمل المفكرون والمثقفون ألوية التغيير والنهضة الثقافية ويرسموا ملامح الخارطة الثقافية. وقد تأثر الفلسطينيون كغيرهم العرب بالاحتكاك الحضاري الذي حصل ما بين المشرق العربي إثر فتوحات نابليون وخاصة مصر والمشرق العربي.[184] ورافق هذا ظهور الصحافة العربية

---

[181] نبيه بشير وعامي أيالون، تاريخ الصحافة العربية في فلسطين،مرجع سابق. موقع إلكتروني استرجع بتاريخ 5/7/2019.

[182] https://web.nli.org.il/sites/nlis/ar/jrayed/Pages/History-of-the-Arabic-Press.aspx

نبيه بشير وعامي أيالون، تاريخ الصحافة العربية في فلسطين، مرجع سابق.موقع إلكتروني استرجع بتاريخ 5/7/2019.

[183] فيصل دراج، *ذاكرة المغلوبين، الهزيمة والصهيونية في الخطاب الثقافي الفلسطيني* (المغرب: المركز الثقافي العربي، ط 1،2002) 194.

[184] عايدة النجار، *صحافة فلسطين والحركة الوطنية في نصف قرن 1900-1984* (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1،2005)، 32-33.

بالرغم من تأخر ظهورها مقارنة بالدول الأوروبية، لكن الأهم في هذه المرحلة كان جملة العوامل الداخلية التي تمثلت بسياسة الدولة العثمانية وعدم تقبل السلاطين العثمانيين للطباعة عدا عن تخلف حركة التحديث والتوجه إلى التعليم في الدولة العثمانية.[185] لكن هذا الاتجاه لم ينف تخلّق اتجاه نحو الحاجة إلى شعور قومي فكان هناك انتشار للمطابع والصحف والكتب التي لعبت دوراً هاماً للاتجاه نحو شعور قومي ذاتي بالكيانية للشعوب تحت حكم الدولة العثمانية، فقد سبق انتشار الصحف إنشاء المدارس وازدياد عدد المتعلمين وانتشار حركة التأليف والترجمة وقسمت المدارس حتى العام 1914 إلى مدارس حكومية ومدارس تبشيرية تابعة للإرساليات الأجنبية ومدارس وطنية خاصة [186] وارتبطت المدارس العثمانية بالسياسة الطورانية التي تشبه اللغة التركية وانتشرت المدارس التبشيرية التابعة للإرساليات. لكن فئة المدارس الخاصة ظهرت بشكل ملموس بعد انقلاب 1908 نتيجة تحمس الوطنيين العرب والذين تلقوا تعليمهم في جامعات مصرية وأمريكية في بيروت والقاهرة والجامعات الأوروبية ومن أهم المدارس في القدس المدرسة الدسوقية 1909 والتي ترأسها خليل السكاكيني، الأمر الذي كان له تأثير في بعث هذه النهضة لتجد طبقة المثقفين والكتاب (الإنتلجنسيا) نفسها فيه، والذي ترافق مع تأسيس مطبعة دير الروم في القدس عام 1852، مع ترافق الترجمة واللغات الأوروبية المختلفة. لتظهر لغة جديدة للصحافة اتسمت بالاتجاه العلماني مع لغة صحافة جديدة اتسمت بالسهولة واليسر والتوظيف في الألوان والأشكال الكتابية الصحفية الجديدة.[187] وبالرغم من تأسيس أول مطبعة سنة 1846على يد الرهبان الفرنسيسكان في القدس، وبعدها المؤسسات التبشيرية في القدس والتي هدفت إلى إصدار النشرات التبشيرية المسيحية في مدينة القدس، وبالرغم من لعب المسيحيين لاحقاً دوراً أساسياً في الصحافة المحلية في فلسطين بسبب فرصهم التعليمية المتوفرة، إلا أن دور المسلمين لم يكن بأقل أهمية لإدراك هذا الخطر الصهيوني الآخذ بالسيطرة والذي شكل عاملاً مهما قرب ما بين هاتين الفئتين.[188] وعدا عن ضعف النشاطات الصحفية التي لم تكن بمعزل عن محيطها فقد استهلكت طبقة المثقفين على صغر حجمها الصحف والمجلات من مصر ولبنان. قسمت فلسطين بحدود الانتداب قبل أن تحتلها القوات العسكرية البريطانية عام 1917 من الناحية الإدارية إلى قسمين أولاً: – المناطق الشمالية عكا ونابلس التابعتين للواء بيروت والثاني المناطق الجنوبية للواء القدس (سنجق القدس) التابع لسلطة وزير الداخلية العثماني الذي يعتبر الأكبر مساحة والمتمتع بحكم ذاتي يشمل معظم أراضي فلسطين.[189] ولم يكن لفلسطين في حدودها تحت الانتداب لغة أو دين، اتسمت الحياة السكانية في فلسطين مع مطلع القرن العشرين بالحياة القروية، باستثناء القدس ويافا وغزة ووفق التعداد السكاني وبحسب تعداد القرى فقد سكن غالبية السكان نحو 800 قرية كبيرة وصغيرة، فقد شكلت نسبة الفلاحين ما بين 50–60٪ من السكان الفلسطينيين وكانت مهنتهم الرئيسية الزراعة لكن ما ميز طبقة الفلاحين هو ذلك العبء الثقيل نتيجة الضرائب مثل العشر وضريبة الأغنام والمعارف مما اضطر الفلاح الفلسطيني للتخلص من أرضه ليلعب وكلاء التجار الأجانب دورا سلبياً في نزع الأرض من القرويين لقاء رهن المحصول بفائدة –5

---

[185] https://web.nli.org.il/sites/nlis/ar/jrayed/Pages/History-of-the-Arabic-Press.aspx

نبيه بشير وعامي أيالون، تاريخ الصحافة العربية في فلسطين، مرجع سابق. موقع إلكتروني استرجع بتاريخ 5/7/2019.

[186] عايدة النجار، *صحافة فلسطين والحركة الوطنية في نصف قرن 1900–1984*، 29.

[187] بشير موسى نافع. *الإمبريالية والصهيونية والقضية الفلسطينية*، (القاهرة: دار الشروق 1999), 111 .

[188] خيرية قاسمية، نجيب نصار في جريدته الكرمل (1909–1941) أحد رواد مناهضة الصهيونية، *شؤون فلسطينية*، العدد 23، (تموز1993):102 .

[189] سميح فرسون، *فلسطين والفلسطينيون*(بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ترجمة، عطا عبد الوهاب2003)، 42.

3٪ في الشهر أو شراء المحصول كله لقاء ثلثي أو نصف القيمة.[190] في الوقت الذي شكل فيه اليهود 25000 نسمة بالمجمل والذي تركز في القدس وفي المدن الرئيسية الثلاث الأخرى كالخليل وطبرية وصفد، لكن ومع هذا الكم من المطابع الجديدة والطفرة المعرفية يلاحظ أن نسبة ضئيلة من القادرين على القراءة والكتابة وجدت مع نهاية العقد الأول من القرن العشرين، هذا الواقع خلق عائقاً واقعياً من ناحية صيانة وتشكيل المادة الثقافية التي يتم توريثها وانتقالها بشكل أفقي من نسبة المتعلمين إلى غير المتعلمين، فقد حددت مجالات ومساحة التربية والتعليم التي يمكن للتعليم أن يوثر فيها وآليات ونمو مساحات الإصدارات المكتوبة والمطبوعة.[191]

2.4. الصحافة العربية – والصحافة الفلسطينية، تداخلات ثقافية

عاشت الصحافة الفلسطينية عهدين متميزين، **الأول** هو العهد العثماني المظلم وظهور النزعة الطورانية مع تفرد جماعة تركيا الفتاة بالسلطة، وتصدرت الكرمل الحرب الشعواء على الصهيونية، والعهد **الثاني** المتمثل بالانتداب البريطاني والذي حمل معه صك الانتداب وكان على الصحافة أن تعود إلى حلبة الصراع من جديد وأن تواجه المحاكمات والتوقيف والتعطيل خاصة قبيل الحرب العالمية الأولى بأربع سنوات،[192] ولفهم كيفية تخلق المشهد الثقافي الفلسطيني لا بد من العودة إلى العام1901 فبعد مؤتمر بازل الصهيوني الخامس والذي أفضى إلى عمليات شراء أراض والاستيطان وبمساعدة الصندوق القومي اليهودي، لم يلاحظ الخطر على الكيانية الفلسطينية وخطر الاستيطان إلا مشهد شبه محسوس للاستيطان الفعلي للأرض، يعود عدم ظهور الوعي بين الطبقات الاجتماعية الفلاحية والعمالية إلى سببين، أولاً لم يشعر الفلسطينيون بخطر التهديد والتوسع الاستيطاني من المستوطنين الأوائل أو اعتناقهم الأفكار الصهيونية فقد توجه أصحاب المزارع اليهود لتشغيل المزارعين العرب وعدم تشغيل اليهود والسبب أن العرب أقل تكلفة وأكثر خبرة. ثانياً إن معظم اليهود تركز تجمعهم في المدن الكبرى كالقدس وحيفا ويافا، فقد استفاد أصحاب المتاجر والحرف الصغيرة من دخول اليهود والقادمين الجدد.[193] هذا التحول والذي ترافق مع انفكاك قبضة الدولة العثمانية على أقاليمها ساهم بتأسيس البيئة الخصبة لتشكل وعي فلسطيني فمع بداية القرن زاد التخوف من الخطر الصهيوني مع ازدياد مظاهر الوجود الصهيوني التي حملها اليهود الجدد وخاصة الهجرة الثانية بعد العام 1904، كشراء الأراضي وطرد الأهالي وإنشاء المستعمرات وإقامة المدارس وإحياء اللغة العبرية وإنشاء المحاكم وإصدار الطوابع، لم يحدث هذا التبدل بالوعي، حول الاستيطان إلا بعد نشر الأفكار الصهيونية علناً، ويعزى إشهار الصهاينة لمنتوجاتهم الثقافية كإنشاء المدارس وغيرها لرغبتهم بإعلاء صوتهم وإظهار وتَعين قوميتهم في الأرض الجديدة المتخيلة، فالمهاجرون الجدد في الموجة الثانية تميزوا بانتمائهم وإيمانهم الأعمى بالصهيونية والتنظيم

---

[190] عايدة النجار، *صحافة فلسطين والحركة الوطنية في نصف قرن 1900-1984* (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2005)، 28.

[191] https://web.nli.org.il/sites/nlis/ar/jrayed/Pages/History-of-the-Arabic-Press.aspx

نبيه بشير وعامي أيالون، تاريخ الصحافة العربية في فلسطين، مرجع سابق. موقع إلكتروني استرجع بتاريخ 5/7/2019.

[192] يوسف حداد. قراءة في جريدة الكرمل ومواقفها من الأحداث الفلسطينية، *شؤون فلسطينية*، العدد 139 -138 (أيلول تشرين الأول /1984).

[193] مايكل دمبر،" الاستيطان اليهودي في القدس، "*مجلة الدراسات الفلسطينية* السنة2، العدد8 (خريف 1991): 35.

الدقيق،[194]. وبسبب إدراك الحركة الصهيونية لأهمية الرأي العام فقد جندت الكتاب للدفاع عن الصهيونية بل وشراءها لعدد لا بأس فيه من الصحف لاحقاً. فمثلاً استعمل الصهاينة جريدة جراب الكردي الفكاهية عام 1908 للرد على الصحف الوطنية التي تهاجم الصهيونية.[195]

وبالعودة إلى الفقرة السابقة فإن طبقة الفلاحين بعد هذا العام كانوا أسرع وأكثر الناس المتأثرين بالهجرة وعبروا عن هذا الرفض بشكل عنيف في أكثر من مكان ،[196] فقد انتقلت الملكية من كبار الملاك إلى الصهاينة ولاحقاً ما خسر الفلاحون عملهم الأمر الذي أجبرهم على إسماع أصواتهم للسلطات العثمانية، تكونت هذه الطبقة أي طبقة الملاك نتيجة أسلوب الالتزام الضريبي الذي شكل ولادة طبقة برجوازية منذ العصر العثماني على حساب الفلاحين، فقد اضطروا للتخلي عن أراضيهم للأسر الإقطاعية الكبيرة التي اشترتها بمزاد علني عام 1869 ليتمكن صغار الفلاحين من تسديد الضرائب المستحقة عليهم وهرباً من الجندية وتحول الفلاحون إلى عمال في أراضيهم لصالح طبقة ملاك الأراضي، والتي أخذت شكلاً إقطاعياً، هذه الطبقة من كبار الملاك والتي تمركزت في المدن الساحلية أصبح لديها القدرة على الولوج إلى مقدمة الحركة الوطنية في العشرينات لاحقاً وإلى جانب الفلاحين الذين كان لديهم دور تاريخي في الثورة الفلسطينية الكبرى 1936-1936. بالإضافة لانخراط عدد كبير منهم في حقل التعليم والصحافة وفي وظائف الدولة.[197]هذا التخوف ما كان ليظهر لولا خطر مرئي محسوس متطور لتعبر عنه الطبقات الدنيا مما دفع المثقفين من الاطلاع على الأجندة الصهيونية كاملة، لكن الوعي الشعبي في العقد الأول كان متفاوتاً بالنسبة للحوادث في فلسطين فاكتفى بعض الوجهاء بدور الوساطة بين الحاكم والمحكوم واكتفوا بدور المرآة في نقل وجهة النظر الشعبية. للتشكل ثقافة وطنية مرتبطة بالأرض فالثقافة الوطنية كما يعرفها دراج هي جملة الوقائع الوطنية العملية والآثار الشفهية والمكتوبة التي يعرف بها شعب معين ذاته في مواجهة قوة خارجية لا تريد أن تعترف به، ففي شروط حياة عادية لا حصار عليها، لا يكون للثقافة الوطنية مكان. ذلك أنها لا توجد إلا بوجود قوة خارجية تفرض عليها التحدي والمواجهة.[198]لكن ترجع بداية الوعي العربي إلى إطلاع المثقفين في فلسطين تحديداً على الكتابات الصهيونية في الصحف الصادرة في فلسطين فقد حذرت جريدة المنار في أعدادها الأولى من خطر الصهيونية وكشف صاحبها من خلال الحملة التي بدأها عام 1898 وحتى قيام الحرب العالمية الأولى عن فهم وإدراك عميقين لحقيقة الصهيونية وأبعادها ومضامينها،[199] وعرّفت صحيفة البشير في 20/يناير عام 1902 الجمعية الصهيونية، بأنها جمعية مؤلفة من كبار اليهود غايتها نصرة بني أمتهم وجعلهم شعباً محترماً ومكرماً بين شعوب العالم، وأوردت صحيفة الأهرام في كانون الثاني 1902وبمناسبة انعقاد المؤتمر الصهيوني الخامس خبرا بعنوان " أن هذه الجمعية وضعت نصب أعينها لمّ شتات اليهود في العالم وتوحيد كلمتهم وجعلهم أمة متطورة بين الأمم، فهذان الخبران الواردان في الصحيفة رغم ضبابية معناهما ومغزاهما،

---

[194] مناع، *تاريخ فلسطين في أواخر العهد العثماني*، 25.

[195] النجار، *صحافة فلسطين والحركة الوطنية في نصف قرن 1900-1984*، 46.

[196]عبد الوهاب الكيالي، *تاريخ فلسطين الحديث* (بيروت: المؤسسة العربية للدارسات والنشر، 1995)،57 .

[197] قراءة في جريدة الكرمل ومواقفها من الأحداث الفلسطيني، مرجع سابق، 94-60 .

[198] فيصل دراج، *ذاكرة المغلوبين، الهزيمة والصهيونية في الخطاب الثقافي الفلسطيني* (المغرب: المركز الثقافي العربي، ط 1،2002),108.

[199]عبد العزيز عوض" الشخصية الفلسطينية والاستيطان اليهودي، 1870-1914، *شؤون فلسطينية*، العدد 38، (اب/ أغسطس 1991): 75.

فإنه من الملاحظ لفت النظر الجماهيري إلى النشاط الصهيوني لكن في الوقت نفسه يتمثل بالاختزال بالإشارة إلى مكان جمع الأمة اليهودية والبقعة الجغرافية التي أشارت إليها الجمعية اليهودية. في الوقت الذي اتخذت فيه الحركة الصهيونية على عاتقها ثلاثة أهداف استراتيجية لتعزيز مخرجات مؤتمر بازل تمثلت بالتنظيم والاستيطان والدبلوماسية وتعزيز الاستيطان عن طريق بلورة مؤسسات الهجرة والاستيطان من خلال إجراءات عدة عبر عنها مؤتمر بازل تمثلت بتطوير أرض إسرائيل المتخيلة بشكل منظم، بواسطة توطينها لليهود المزارعين والحرفيين المهتمين، لتدخل فلسطين من خلال السنوات 1914-1904 موجة الهجرة الصهيونية الثانية والتي وصلت إلى أربعين ألف مهاجر يهودي. ويعزى سبب زيادة أعداد اليهود في مطلع عام 1914 في تخلق بيئة مؤسساتية واجتماعية مقصودة ذات أسس قانونية وتاريخية في المستقبل تؤهلهم لإقامة وطن قومي لليهود في فلسطين.[200]اتخذ الوعي تجاه الحركة الصهيونية نتيجة للتقارب ما بينها والاتحادين، مسارين محددين الأول قبل الانقلاب عام 1908، وقد تجسد الخلاف بين المسارين أولاً باتخاذ شكل المواجهة بين السكان الأصليين والمستوطنين الجدد بين ثقافتين مختلفتين وبين عقائد وديانات معادية كل منهما للآخر منذ أكثر من ألف سنة، والمسار الثاني التي بدأ خلالها الوعي والنزاع يتخذ شكلا إيديولوجيا تصاعديا[201]، لكن السنة الحاسمة، في الكيانية الفلسطينية تعتبر سنة 1908 التي قامت جمعية تركيا الفتاة ولجنة الاتحاد والترقي عام 1908 بإجبار السلطان عبد الحميد على إعادة الدستور وإلغاء الرقابة والجواسيس، هذه البيئة ساعدت بظهور عدد من الصحف والمجلات. فقد صدر في هذا العام ما لا يقل عن 15صحيفة ودورية أهمها "الكرمل" لنجيب نصار.

وبعد العام 1908 أصبح لكل جريدة مطبعة خاصة بها مثل النفير والكرمل وفلسطين والأخبار، وانتشرت المدارس التي تأسست على أيدي عرب ومسلمين والتي طغت عليها الصبغة الغربية كالفرندز الإنجليزية والشميدت الألمانية والسيزان الإيطالية.[202] هذه التغيرات السياسية والاجتماعية أدت إلى تغييرات في طبقات المجتمع السياسي لتجسد بصحوة أدبية وثقافية وتزدهر المراكز الثقافية، فإقرار الدستور مهد لحركة شعبية واسعة نظراً لاستنهاض الوعي ضد الحركة الصهيونية الأمر الذي شكل نواة الحركة الوطنية الفلسطينية التي جسدت الهوية الفلسطينية الحديثة، لتقود الصحافة هذا المشروع والتي أطلق عليها الصحافة الجديدة. وصل صدى حملة الكرمل في شرح أبعاد الخطر وصلت للخارج حيث تلقفه المثقفون العرب واتفق الجميع على خطورته لكنهم اختلفوا على مدى تلك الخطورة فبينما وجد أهل فلسطين أنه خطر مادي وسياسي، وجد من هم خارجها أنه خطر مادي فقط. لكن تأطير نصار لطبيعة الصهيونية بني على رؤية الصهيونية كعلاقة يهودية خالصة تبدأ باليهود وتنتهي بهم هذا ما فسر تمركز نصار في كتاباته في الكرمل وراء إيمانه بإيقاف بيع البيوت كهدف كاف لصد الهجوم الصهيوني فقد ركز نصار على قضية سياسية بوعي غير سياسي كالدعوة التوعوية لإنهاض أحوال البلاد، فدعت الكرمل الفلاح لتحسين أساليبه من أجل الوقوف أمام خطر القادمين الجدد، وارتأت أن تضع خطة للعمل بإنشاء جامعة وطنية لإصلاح الأحوال الاجتماعية، في الوقت الذي تخلى فيه الفلسطينيون عن الأمل في أن تحدث السلطات المحلية أو الحكومة العثمانية أي تغيير ملموس تجاه تسريب الأراضي. وهذا الأمر ما يفسر لجوء صحيفة الكرمل إلى استخدام اللغة البسيطة والتي تميزت أحيانا بالركاكة فمقالات هذه الجريدة أثرت في الطبقة

---

[200] النجار، صحافة فلسطين والحركة الوطنية في نصف قرن 1900-1984، 25.

[201] المشروع الصهيوني وبدايات الوعي العربي لمخاطره 1897-1917 مرجع سابق،39.

[202] النجار، *صحافة فلسطين والحركة الوطنية في نصف قرن 1900-1984*،5.

الاجتماعية المتعلمة التي كان لها سلطتها المعرفية على الطبقات الأقل تعليماً فهدف الجريدة هو بث وعي وإرادة وتنظيم بلغة تبهر البسطاء بصوت وطني واضح. ومع أن الفلسطينيين شاركوا الأحزاب بنشاط مختلف بعد إعلان الدستور العثماني وتبنيهم القومية الإصلاحية إلا أن شعورهم بالانتماء القومي أخذ طابعاً خاصاً طابع الانتماء إلى أرض ووطن محددين يهددهما الضياع بفعل الهجرة والاستيطان اليهوديين، فيقول جيلنر في هذا الشأن: *"إنه وبدون حس بالتماهي القومي يمكن للذات الحديثة أن تختبر شعوراً عميقا بالخسارة الذاتية"* [203].

1908 هذه السنة التي تولد فيها رأس المال الثقافي، شكلت منعطفا هاماً في الحياة الثقافية وتأسيس رأس مال ثقافي ومطبوع.[204] كان لانتشار الجهل والتخلف يرافقه الظلم والفساد والتسلط وعدم قبول السلاطين العثمانيين فكرة الطباعة عدا عن تخلف حركة التحديث والترجمة والتوجه للتعليم، وتأخر مستوى التعليم في المدارس الحكومية والذي يعود سببه إلى كراهية الطلاب العرب "لسياسة التتريك "وعدم تطبيق المناهج في المدارس الابتدائية وقلة عدد المدارس الإعدادية، وفي ظل ظرف كهذا كان من الصعب نشوء صحافة أو تطور للصحافة، فقد شكلت الصحف وخطابها القومي في تلك الفترة مصدراً أساسياً للهوية القومية. فالهوية الفلسطينية القومية في هذه الفترة لم تولد بيولوجيا إنما تشكلت ضمن مسار معقد ارتبط بعمليات التمثل الذي أخذت فيه الصحف دوراً مهماً بالتمثيل، على اعتبار أن الهويات نظام إنتاج المعاني أي أن الأمة الفلسطينية ليست كياناً سياسياً فقط بل شيء ينتج المعاني، أي نظام تمثل ثقافي والمواطنون والصحف لم يكونوا مجرد مواطنين بل هم جماعة رمزية تشاركت فكرة الأمة لتنتج ثقافية قومية لتولد هذه الأمة الفلسطينية إحساسا بالهوية والولاء والانتماء، فلا تنتقل الهوية من فضاء القوة إلى فضاء الفعل بلغة الفلسفة التقليدية إلا إذا شعر حاملها أن عليه أن يدافع عنها في مواجهة قوة غريبة.[205]

2.5. وعي ملتبس لقراءة الصهيونية

ومع هذا العمل المتسارع للحركة الصهيونية من جهة، وتفجر التساؤلات عن المصير القومي أدى بالفلسطيني إلى استنهاض تساؤلات الهوية، فسمة التهديد والاضطراب التي أحاطت بالهوية الفلسطينية إزاء الاستيطان وتكون الجماعات اليهودية والعمل الكولونيالي المستمر ومحاولات الصهيونية لانتزاع اعتراف بالقومية اليهودية من الأتراك تارة ومن الدول الأوروبية تارة أخرى، أدى إلى استيقاظ الوعي الذاتي الفلسطيني مقابل الآخر بل والبحث عن الذاتية والعناصر الكامنة والظاهرة للهوية الفلسطينية. فالهوية تنشأ وتتبلور ثم تتطور بفعل عوامل داخلية وتفاعلها مع عوامل خارجية خاصة الهويات المضادة.[206]

---

[203] إيرنست جيلنر، *"المجتمع الصناعي ومستقبل القومية عموماً" في القومية: مرض العصر أم خلاصة؟*، أعده للنشر فالح عبد الجبار، (بيروت: دار الساقي،1995)،41 .

[204] Rashid Khalidi, *Palestinian Identity: The construction of modern national consciousness* (News York: Colombia University Press, 1997), 122.

[205] دراج، في الهوية الثقافية الفلسطينية، 23.

[206] القلقيلي وأبو غوش، "الهوية الوطنية الفلسطينية، خصوصية التشكل والإطار الناظم،" 22.

بعد العام 1909 تبددت فرحة العرب بالدستور، فقد تلاشت آمالهم وتأييدهم لقادة جمعية تركيا الفتاه وزعماء الاتحاد والترقي لأن انقلابات الاتحاديين لم تحقق لهم ما كانوا يرجون فقد جاءت سياسية التتريك صفعة قوية لطموحات العرب القومية.[207] عدا عن تطور آخر تمثل بتقارب ما بين الاتحاديين والصهاينة مما أثر على تطور الفكر العربي حول الصهيونية لاحقا ليتأثر المثقفون الفلسطينيون بالاتجاهات السياسية التي ظهرت بين إخوانهم العرب بتيارين أساسين تمثل الأول بفكرة الجامعة الإسلامية والدعوة إلى القومية العربية. فالدعوة الأولى كانت ردة فعل على الغزو العسكري والثقافي للعالم الإسلامي تعتمد في أساسها على الوازع الديني عند المسلمين داعية للوحدة الإسلامية وإدخال الإصلاحات إلى الدول الإسلامية في الميادين كافة، كان رائد هذه الحركة الشيخ جمال الدين الأفغاني الذي جاب العالم الإسلامي محاولاً استنهاض الحكام والشعوب لتتبنى مبادئ هذا التيار. أما الدعوة إلى القومية العربية فقد ولدت في أحضان نهضة العرب الفكرية العامة لتتخذ صبغة تدعو إلى تحديث الدولة العثمانية وصعدت أصوات من داخلها إلى إعادة الخلافة إلى العرب لكن نزعة الانفصال عن الدولة العثمانية لم تظهر إلا في فترة متأخرة بعد اصطدام التيار القومي التركي المهيمن على جمعية الاتحاد والترقي الحاكمة بالتيار القومي العربي وعند محاولة الاتحاديين تنفيذ سياسية التركمان في الدولة متجاهلين مشاعر العرب القومية والوجود العربي في الدولة.[208] وعليه فقد اتخذت الحركة الوطنية الفلسطينية اتجاهين محددين، اتجاه قطري وآخر قومي يحدد قائمة الأعداء ودرجاتهم حسب خطر هؤلاء الأعداء على الأرض الفلسطينية ومستقبل الكيانية الفلسطينية لتضع الصهيونية والحركة الاستيطانية في مقام العداء الأول وبريطانيا الاستعمارية في المقام الثاني، فالتيار الأول الذي أبدى استعداده لمهادنة الاستعمار البريطاني لينشأ على هامش هذا التيار معارضة على سلبية الحركة الوطنية أي رفض المشاريع البريطانية، لكنّ الفلسطينيين وقعوا في مأزق وعيين ينتميان إلى زمنيين مختلفين، فلم يكن الفلسطيني يواجه يهودياً يحن إلى أرض مقدسة، بل كان يصطدم من دون أن يدري تماماً مع حضارة مركزية أوروبية، الأمر الذي جعل وعيه المفوت يفصل ما بين الصهيونية والاستعمار الأوروبي.[209] واختلف الوعي الفلسطيني حول الخطر الصهيوني حسب درجة التهديد، فالفلاحون الذين لمسوا المساوئ الاقتصادية التي رافقت الاستيطان كانت رده فعلهم عنيفة وكذلك كبار ملاك الأراضي مما سكنوا خارج فلسطين وداخلها، لكنّ المثقفين هم من وعوا الخطر وتابعوا مظاهر نمو الحركة الصهيونية، لكن تأثيرهم كان ضعيفاً بسبب قله عددهم وتركزهم في المدن فقد امتلأت المحاكم في حيفا ويافا بمحاكمات أصحاب الصحف المعارضة للصهيونية، هذه المحاكم التي كانت تعج بجمهور الحاضرين سرعان ما تتحول بعد المحاكمات إلى أشبه بمظاهرة وطنية. فالصحف الفلسطينية المختلفة كالكرمل وفلسطين والمنادي شنت الحملة تلو الأخرى على الحركة الصهيونية مطالبة ببقاء فلسطين لأهلها.[210] فنجد نجيب نصار يدعو عام 1914عرب بلاد الشام لمساندة الفلسطينيين، واصفاً إياهم بأنهم الفلسطينيون فكتب نجيب نصار: "*نحن إخوانكم الفلسطينيون نشارككم في كل مواقفكم. فلماذا لا تشاطروننا على الأقل بشيء من الشعور بالمصائب التي تنصب على رؤوسنا*

---

[207] علي محافظة، *الفكر السياسي في فلسطين، من نهاية الحكم العثماني حتى الانتداب البريطاني 1948-1918* (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2002)، 12-13.

[208] الحوت، *القيادات والمؤسسات السياسية في فلسطين* ,27.

[209] دراج، *في الهوية الثقافية الفلسطينية*، 31.

[210] عصام نصار، التاريخ والقومية: إشكالية كتابة التاريخ للهوية الفلسطينية، *مجلة أسطورة للدراسات التاريخية*. العدد6.(يوليو2017.): 289-297.

وعلى بلادنا".[211] هذا الخطاب يشير إلى حدود الدولة القومية للفلسطينيين كجماعة متخيلة وبداية الوعي بالتمايز من وأين هم الفلسطينيون لتدرك هنا بداية تشكل الهوية الثقافية ذات الملمح السياسي وهذا الوعي ارتبط بالشرط الذي تحدث عنه دراج أي سمة التهديد والاضطراب.

في هذا الوقت أبدى القادة السياسيون في فلسطين وغيرها من الأقطار العربية وممثليهم البرلمانين في إسطنبول وكذلك صحافتهم المعارضة للمشاريع الصهيونية في فلسطين ليكون تلك بداية لتشكل الوعي العربي والاحتجاجات على المشاريع الصهيونية سنة 1908 وساهمت الصحف بنقل تلك الاحتجاجات.[212] في ظل ازدياد النشاط اليهودي في شراء الأراضي في منطقة حيفا ويافا ومرج ابن عامر عدا عن ازدياد المشاحنات بين الفلاحين وبين اليهود الذي هدفه الاستيلاء على الأراضي وشراؤها [213]. صحيفة الكرمل كانت من أوائل الصحف التي نبهت إلى الخطر الصهيوني والتي شن صاحبها نجيب نصار حملة قوية ونشر كتابا بعنوان الصهيونية: "تاريخها غرضها أهميتها" عام 1913 ليتناول وبشكل توعوي تاريخي تاريخ الصهيونية وأساليب التمويه والتضليل ليؤلب الرأي العام حول تخاذل الحكومة التركية حول منع الهجرة فنصبت "الكرمل" نجيب نصار أباً للفلسطينيين لشدة تنديده بسماسرة الأرض لوضوح فكرته في شرح غايات الصهيونية، هذا الصوت اتسع وامتد لصحيفة المقتبس الدمشقية وصحف المقيد والحقيقة والرأي العام الصادرة في بيروت .[214] ويعود احتضان هذه الصحف للخطاب التنديدي الفلسطيني بالزحف الاستيطاني إلى تملك السورين واللبنانيين والمصرين أراضي في فلسطين ولمصالحهم الاقتصادية دور مهم في إيصال الرسالة الفلسطينية حول الأطماع الصهيونية وتأسيس منبر تحريضي يبث الوعي ويمتد من الصحافة الفلسطينية إلى الصحافة العربية في تلك الفترة. فأصبحت الصحف اللبنانية والسورية والمصرية حاضنة للخطاب الصحفي التوعوي الفلسطيني، فالصحف اللبنانية والسورية تحديداً ساهمت في تشكل وعي عام قلق حول الاستيطان فقامت هذه الصحف الدمشقية واللبنانية والمصرية بإعادة نشر مقالات سبق وأن نشرت في الصحف الفلسطينية التي حذرت من خطر الاستيطان والمطامع الصهيونية في فلسطين.[215]

وفي الوقت نفسه قامت جريدة فلسطين على كشف الأساليب الصهيونية لينشر صاحبها عيسى العيسى مقالات عدة مترجمة مثل "البروغرام الصهيوني السياسي" لمناحيم أوسشكين 1914 والذي حدد أي هذا المقال حالة الشعب اليهودي بثلاث نقاط أساسية، أولاً بأن يكون الشعب اليهودي في أعلى حالات الاستعداد وحالة البلاد بأن تكون ملكا للأمة اقتصادياً وعقلياً وحالة الظروف الخارجية ويقصد بها استقطاب الرأي العام الأجنبي.[216] وأعادت عدة صحف نشر المقال كصحيفة فلسطين. فتحدث

---

[211] 12/6/1914 الكرمل، حيفا.

[212] عبد الكريم رافق، *فلسطين في العهد العثماني "الموسوعة الفلسطينية القسم الثاني*، مجلد (2بيروت : 1990,873).

[213] محمد عزة دروزة، *مئة عام فلسطينية، مذكرات وتسجيلات (1984-1887/1404-1305)*ج .1(دمشق: الجمعية الفلسطينية للتاريخ والآثار، 1948.) ،21.

[214] دراج، *ذاكرة المغلوبين، الهزيمة والصهيونية في الخطاب الثقافي الفلسطيني*، 191.

[215] Khalidi, *Palestinian Identity: The construction of modern national consciousness*،121.

[216] بيان نويهض الحوت، *فلسطين: القضية، الشعب، الحضارة، التاريخ السياسي من عهد الكنعانيين حتى القرن العشرين 1917* (بيروت: دار الاستقلال للدراسات والنشر.1991)،440 .

ترجمة هذا الكتاب على صفحات الجريدة إصراراً قوياً لبث الوعي حول الخطر الصهيوني. هذا التوتر في الوعي انعكس على الصحافة وتمظهر بشكل جماهيري أكبر فقد أضحت الهجرة والاستيطان الصهيونيان من أولوياتها سواء كانت فلسطينية أو عربية.

لتنشر وتتبع صحيفتا فلسطين والكرمل كل ما يقوم به اليهود من أنشطة وهجرة وتشكلان خطاباً تحذيرياً مطلبياً للدولة العثمانية للحد من الأنشطة الاستيطانية، بالإضافة إلى نشر وترجمة خطابات الصهاينة من أجل حشد رأي عام عربي حول تداعيات الخطر الصهيوني، ولذلك ونتيجة ما سبق نجد أن الصحافة وفي مقدمتها صحيفتا فلسطين والكرمل كانتا منبراً مهماً من منابر تشكيل الوعي الجمعي حول سياسيات شراء الأراضي والتذكير بأخطار وأطماع الصهيونية. ولتتحول الصحافة لدور عملي في تشكل الوعي ،قام نجيب نصار صاحب صحيفة الكرمل بالدعوة إلى عقد مؤتمر في مدينة نابلس عام 1913 من أجل تأسيس جمعية تهدف إلى ترقية البلاد والحفاظ عليها وتشكيل قومية كيانية فلسطينية[217]، ولم تبرح صحيفة الكرمل وفلسطين والمنادي في فلسطين وصحيفتا المقتبس والمفيد في دمشق في إطلاق الحملة تلو الأخرى لفضح أساليب الصهيونية بل وقاومت الدعوى إلى التفاهم مع الصهيونية التي نادي بها المثقفون العرب على جريدتي الأهرام والمقطم المصريتين.[218]

2.6. الوعي العربي لفكرة الصهيونية والتفاهم العربي الصهيوني1913-1917– الفلسطينيون يعملون فرادى

تميزت مرحلة ما بعد العام 1913بتعالي أصوات تدعو إلى ضرورة وجود تفاهم عربي صهيوني وذلك بعد التقارب الصهيوني الاتحادي فلم يقف حلفاء السلطان عبد الحميد في وجه المشروع الصهيوني ذلك أن جمعية الاتحاد والترقي تلقت دعماً مادياً من "الدونمة" وهم اليهود السالونيك، الداخلون في الإسلام والذين كانوا يسيطرون على الحياة الاقتصادية والسياسية في العاصمة العثمانية،[219] كان هناك تحول الرؤية حول مدى خطورة الفكرة الصهيونية وتعاظم دور الصحافة في التوعية للمشروع الصهيوني، بالإضافة لعقد مؤتمر باريس 1913حاملاً معه أجندة من أربعة مفاهيم رئيسية، الحياة الوطنية ومناهضة الاحتلال وحقوق العرب تحت الدولة العثمانية والإصلاح على قاعدة اللامركزية.[220] لكن وجهات نظر عربية سلبية، ورغبة بعض قادة الحركة الوطنية العربية بالتفاهم مع الصهيونية أضعفت الإمكانات بمجابهة عربية صهيونية، بل تعدى الأمر إلى طرح مشروعات الاستفادة من الصهيونية ومن الظروف المحلية والدولية التي تعيشها المنطقة، ليشكل هذا المؤتمر نقطة تحول في الإدراك والوعي السياسي الفلسطيني فقد ترسخ عند الفلسطينيين ضرورة العمل منفردين خاصة قادة الحركة الوطنية الفلسطينية في حيفا ويافا، فيقول نصار: " *نحن ننبههم إلى خطر الصهيونية العظيم وهم لا يسمعون ولا يعون، هل هم لاهون في إشباع شهواتهم وفي منازعاتهم ومشاحناتهم، غافلون عما يحيط بهم من أخطار، دعوناهم إلى تأليف مؤتمر لا صهيوني، فما سمعنا من دعواتهم إلا أصداء قومية ضعيفة وأنات العليل*" .[221]

---

[217] نعمان عمر، *مظاهر الوعي بالقومية العربية في فلسطين حتى عام 1920* ، (الخليل: جامعة القدس المفتوحة، 2008) ،18 .

[218] خيرية قاسمية "مواقف عربية من التفاهم مع الصهيونية" *شؤون فلسطينية*، العدد 31، (أذار /مارس 1979): 149-126 .

[219] دراج، *ذاكرة المغلوبين، الهزيمة والصهيونية في الخطاب الثقافي الفلسطيني*،194.

[220] الشلبي، *المشروع الصهيوني وبدايات الوعي العربي لمخاطره 1897-1917*،63-62.

[221] محافظة، *الفكر السياسي في فلسطين" من نهاية الحكم العثماني حتى نهاية الانتداب البريطاني .1918-1948)*،22 .

امتدت هذه الظروف من العام 1914-1908وشملت الصحف الرئيسية في القاهرة ودمشق وخمس صحف في بيروت ونشرها للمقالات الصحفية من الصحافة الفلسطينية شكلت تحالفاً مهماً من أجل تأسيس وعي جمعي وعربي وامتداد جغرافي يؤتي ثماره في تشكل الهوية الفلسطينية وخلق صورة للصهيونية وأطماعها في الأرض والإنسان على حد تعبير رشيد الخالدي[222]، مع اختلاف التعاطي العربي والفلسطيني على حد سواء مع المسألة الصهيونية بوصفها مسألة سياسية، وبالرغم من استبسال الكرمل التوعوي يرى دراج أن وعي نجيب نصار للمشروع الصهيوني أتى منقوصاً فقد عزل ولادة المشروع الصهيوني عن العوامل الأوروبية التي ساعدته على النهوض هذا من جهة، فهو يرى في تهذيب النفوس وسيلة لدحر هذا المشروع ويرى أنه من العبث الاصطدام بما هو غير يهودي.[223]

ليتأثر المثقفون الفلسطينيون بالاتجاهات السياسية التي ظهرت بين إخوانهم العرب والتي تجلت بتيارين أساسين الجامعة الإسلامية والدعوة الى القومية العربية فالدعوة الأولى كانت ردة فعل على الغزو العسكري والثقافي للعالم الإسلامي تعتمد في أساسها على الوازع الديني عند المسلمين داعية للوحدة الإسلامية وإدخال الإصلاحات إلى الدول الإسلامية في الميادين كافة، كان رائد هذه الحركة الشيخ جمال الدين الأفغاني الذي جاب العالم الإسلامي لاستنهاض الحكام والشعوب لتبنى مبادى هذا التيار.[224] أما الدعوة إلى القومية العربية فقد ولدت في أحضان نهضة العرب الفكرية العامة لتتخذ صيغة تدعو إلى تحديث الدولة العثمانية وصعدت أصوات من داخلها إلى إعادة الخلافة إلى العرب لكن نزعة الانفصال عن الدولة العثمانية لم تظهر إلا في مرحلة متأخرة بعد اصطدام التيار القومي التركي المهيمن على جمعية الاتحاد والترقي الحاكمة.[225]

وبالرغم من أنه في الفترة ما بين عامي 1913-1908تعددت الأحزاب والجمعيات السياسية كالإخاء العربي والمنتدى العربي فقد خلت دساتيرها وبرامجها من الإشارة الواضحة إلى موضوع الصهيونية، وهذا دليل على الخلل في الرؤية القومية على القائمين على تلك الأحزاب وبالرغم من إقامتهم في الأستانة وإتقانهم اللغات الأجنبية ورفعتهم السياسية والاجتماعية والثقافية مما مكنهم من الإلمام بنشاط الفكر الصهيوني، وبالرغم من انتشار ظاهرة الجمعيات والأحزاب في فلسطين ذات الأهداف السياسية والاقتصادية التي أبرزت الشخصية الفلسطينية قبيل الحرب العالمية الأولى، منها الحزب الوطني العثماني ومؤسسة سليمان التاجي الفاروقي عام 1911.[226]

2.7. الصهيونية في الخطاب الصحافي الفلسطيني المندد، والخطاب العربي المتماهي

هذا في الجانب العربي أما في الجانب الآخر فقد عمدت الصهيونية في سبيل تحقيق أهدافها إلى عدة أساليب، طال الوعي العربي

---

[222] Khalidi, *Palestinian Identity*,122.

[223] دراج، *ذاكرة المغلوبين، الهزيمة والصهيونية في الخطاب الثقافي الفلسطيني*، 204.

[224] محافظة، *الاتجاهات الفكرية عند العرب في عصر النهضة*، 120-111.

[225] الحوت، *القيادات والمؤسسات السياسية في فلسطين 194-1917*،27.

[226] محمد الطراونة، *قضاء يافا في العهد العثماني: دراسة إدارية اقتصادية اجتماعية* .1896-1914.(عمان: وزارة الثقافة 2000),471.

بعضها وغفل عن البعض، أدرك المثقفون العرب شراء الصهاينة للصحف وإصدار النشرات المتتالية التي تخدم الرؤية الاستعمارية. فوفقاً لما ذكره روحي الخالدي في كتابه السيونيزوم- صحيفة- إقدام، فقد أوعزوا إلى صاحبها نشر المقالات الداعمة لهم وكذلك صحيفة جونتروك وصاحبها جلال نوري الذي وظف كتّاباً من غير اليهود لكيلا يسئ الناس الظن بالصحيفة عند دفاعها عن المصالح اليهودية اليهود، واستخدم نفس الأسلوب مع الصحف السورية كالنفير والنصير، لتصبح بعض الصحف بوقاً للصهيونية وتترجم تمويلها الصهيوني بكلمات عربية، لتبث كلمات كاذبة وتمهد للدعاية الصهيونية.[227]عملت الصحافة الفلسطينية لتوسيع دائرة الوعي حول الحركة الصهيونية ليس فقط في فلسطين، بل ونشاطاتها في أوروبا عدا عن إعادة نشر المقالات الواردة في الصحف الفلسطينية في صحف القاهرة ودمشق.[228] ولأن الصحافة العربية كانت الأكثر اطلاعاً على تطورات الخطر الصهيوني وماهية الحركة الصهيونية فإن الصحافة في القدس وحيفا ويافا اتبعت خطى الصحافة العربية واستمرت في اتهام الصهيونية بأنها حركة دخيلة مستغلة. في الوقت الذي واصلت صحف الكرمل وفلسطين والمنادي في فلسطين وصحيفتا المقتبس والمفيد في بيروت ودمشق فضح أبعاد الفكر الصهيوني، كان هناك تحول في الصحف المصرية التي احتضنت، كتاباً وموالين للحركة الصهيونية كصحيفة الأهرام والمقطم. فقبيل الحرب العالمية الأولى أصبح موضوع منافسة طرح المسألة الصهيونية قضية جدلية في الأوساط الصحافية العربية، بل واعتبرت صحيفة كالمقطم لسان حال اليهود فيما يتعلق بتعزيز الوجود الصهيوني ومنبرا للدفاع عن الصهيونية،[229] فقد نشرت صحيفتا الأهرام والمقطم ما بين العامين 1914-1908 نحو56 مقالاً في المقطم و63 مقالاً في الأهرام، واختلفت الصحيفتان في تعاطيهما للحركة الصهيونية فيلاحظ تراخي المقطم بالتعاطي مع مسألة الاستيطان وأيدت تعاطفاً مع الحركة الصهيونية خاصة المقالات التي كتبها نسيم معلول التونسي اليهودي الأصل، الذي انتقل عام 1912 ليصبح مراسل المقطم ويوكل له مهمة سرية بالإشراف على مكتب فلسطين لمتابعة أحوال الصحف العربية والعمل على تهيئة ردود مناسبة لها.[230] فالمقطم والنفير لم تجدا أي ضير في أبعاد سلوك الحركة الصهيونية بل وجندت أشخاصا من طبقة ملاك الأراضي والأعيان لهذه الغاية والرؤية ، ويعزو رشيد الخالدي هذا التراخي لأن معظم جمهور الصحيفة من اليهود المصريين وتعاطفهم مع الصهاينة في فلسطين. عدا أن مصر لم تكن ضمن حدود الدولة العثمانية. فاتخذت الصهاينة الصحيفة منبراً لنفي الدور السياسي لليهود في فلسطين بشرائهم للأراضي فوظفت "المقطم" كأداة للبروبوغاندا الصهيونية ضد حملات صحف فلسطين كالكرمل وفلسطين بل وامتد الأمر لبث خطاب عن فوائد الاستيطان والحركة الصهيونية على أهل البلاد. ورد في صحيفة المقطم مقال لشبلي شميل يصف فيه المهاجرين اليهود بالغرباء والدخلاء والذين يهدفون إلى سرقة الأرض، لكنه شدد في نفس اللحظة على ضرورة تعلم العرب من تجربتهم من أجل تطوير البلاد وتقدمها ثقافياً. هو ذاته نفس الخطاب التي اتبعته عدة صحف كجراب الكراد في عددها عام 1909 التي عزلت الفكر الصهيوني عن خطورته، بل وأشادت بإيجابياته، فقد ورد في ذلك العدد: "*خير لنا أن يأتي*

---

[227] دراج، *ذاكرة المغلوبين، الهزيمة والصهيونية في الخطاب الثقافي الفلسطيني*، 191.

[228] Khalidi, *Palestinian Identity*,121-123.

[229]Anita L.P. Burdell ed., *Islamic Movement in the Arab world, 1913-1966*(Cambridge, UK:2008 ،Cambridge University Press,1988), Vol1.p117.

[230] Khalidi, *Palestinian Identity: The construction of modern national consciousness*, 132.

أصحاب الأموال من أي بلاد كانت وأي جنس كان ليستخرجوا كنوز أرضنا، خير لنا من أن تبقى هذه الكنوز ضائعة، ونحن نتحجج بكلمة الوطن والوطنية وجيوبنا أفلس من صنبورة".وأعادت المقطم نشر مقال لشبلي شميل تحت عنوان "*عمروا واستعمروا فالأرض ميراث المجتهدين*"، فرؤيته للصهيونية أن الصهاينة ليسوا دخلاء غرباء يعملون لسلب الأرض بل هي ميراث المجتهد الذي يمكن استغلالها خير استغلال.[231]

على عكس المقطم كانت الأهرام معادية للصهيونية مع بعض المقالات المناوئة لها والتي نشرت بشكل موسمي فقد نبهت الصحيفة إلى خطر الصهيونية بمقالين عام 1908بعنوان "طموح الصهيونية في فلسطين" وذلك بإعادة نشر مقال لأحد زعماء الصهيونية في القاهرة والذي عبر فيه عن أمله بتوطين مليونين من اليهود في فلسطين بالإضافة إلى مقال آخر حمل في طياته تطمينات بأن اليهود لا يرغبون بالعيش بمساواة مع السكان القاطنين في فلسطين. وما كان من الصحيفة نفسها إلا أنها علقت لاحقاً على هذا التصريح بأن اليهود مرحب بهم بشرط تخليهم عن جنسياتهم في البلاد التي جاؤوا منها وإظهار ولائهم للدولة العثمانية.[232] فتارة تنشر الأهرام كتابات عن نفع الصهيونية وتارة عن خطرها مما جعلها مركزا لبث المجادلات الفكرية فيما يتعلق بالصهيونية فكراً وتنظيماً، فقد أعادت نشر مقالات لمحرر جريدة فلسطين لعيسى العيسى وشبلي شميل خاصة في الأعوام 1914-1911. واحتوت كتاباً التزموا بالفكر الصهيوني كجاك ليفي من مدينة طنطا المصرية.[233] نتيجة لذلك نجد أن هاتين الصحيفتين قد أيقظتا الوعي العربي بقصد أو بغير قصد عما يحصل في فلسطين فهذه المقالات المؤيدة للصهيونية وإن تم نشرها على صفحات الجريدة فقد حملت الفائدة لتوسيع دائرة الوعي بمخططات وأهداف الصهيونية. فترت لهجة الصحافة في أواخر العام 1913بسبب رغبة الحكومة العثمانية بإسكات صوت المعارضة فقد تعطلت الصحف الوطنية وتعرض أصحابها للمحاكمة، وكان الصهاينة وراء ذلك بل تعدى الأمر إلى الردود على الصحف الوطنية. من خلال صحيفة النفير العثماني الممولة صهيونياً والتي دعت بالنظر إلى فوائد الصهيونية.[234]

ومثل الصحف المصرية كان للصحف السورية مكان لدى الخطاب الفلسطيني التوعوي خاصة جريدة الاتحاد العثماني مالكها ومحررها عبد الغني الرايس فكان له موقعه المعارض للصهيونية في مؤتمر باريس عام 1913. وكما الاتحاد العثماني استمرت جريدة المفيد بنشر مقالات حول الصهيونية، فقد تعددت مقالات نصار الخمسة عشر مقالاً في جريدة المقتبس وخمس مقالات في المفيد، ومقال في الحقيقة ومن مظاهر الوعي في جريدة الاتحاد التي أوردت مقالاً لنصار يتساءل فيه عن الأهداف الصهيونية 1911فيرد عليه أحد المدافعين عن الصهيونية سيلمان أفندي يلني، بأن نوايا الصهيونية عدم إيذاء أهل فلسطين وأنها حركة

---

[231] خيرية قاسمية، *النشاط الصهيوني في الشرق العربي وصداه، 1908-1918* (بيروت: منظمة التحرير الفلسطينية، 1973)، 64 .

[232] Khalidi, *Palestinian Identity: The construction of modern national consciousness*،133.

[233] المرجع السابق131.

[234] قاسمية، *نجيب نصار في جريدته الكرمل (1941-1909) أحد رواد مناهضة الصهيونية*، 110.

إنسانية، وبأن الفلاحين وضمنهم اليهود هم عناصر عثمانية في هدفها لرفع الظلم عن اليهود المضطهدين، فيرد عليه نصار أن من الإنسانية عدم إلقاء الظلم على الآخرين، ويستطرد نصار بالرد فيقول كيف للصهاينة وهم من يحملون جوازات سفر أجنبيه وهوية وثائق عثمانية عدم الالتحاق بالخدمة العسكرية عند الحاجة لهم فيفترض كيف لنا أن نتعامل معهم وهم لا يؤدون الولاء وغير مؤمنين بسيادة الدولة العثمانية.

2.8. استدراك

دار هذا الفصل في فلك الوعي وبوادر تكون الهوية والكيانية الفلسطينية في إطار الدولة العثمانية وصولاً إلى فلسطين الانتدابية والحكم الاستعماري والبريطاني ومواجهة الصحافة للخطر الصهيوني وجدلية الذات والآخر، محاولاً تقديم فكرة عامة حول الظروف التي تكونت فيها الذات الفلسطينية، وتشوش رؤيتها للآخر ومدى ضبابية الحالة الصحافية والثقافية، على اعتبار الصحافة من كلاسيكيات رأس المال الطباعي، فدرس وجهات النظر الإعلامية يفكك الحالة الثقافية للفلسطينيين في تلك الفترة الزمنية التي تمثلت في انفكاك الدولة العثمانية، وإشهار الصهيونية لأفكارها. ومحاولتها لتعيين قومية في فلسطين، ليعتمد الفصل منهجية تاريخية اعتمد على الصحف والحواضن الصحفية المقاومة والمترددة منها الذي فسر الخطاب الثقافي الهوياتي الفلسطيني عن الذات والآخر، ويقرأ مؤسس الصحافة الأول نجيب نصار والصحف المصرية والسورية كالمقطم والأهرام، التي ثبتت الوعي وصنعت صورة العدو في الذهنية العربية والصحف المتماهية مع الخطاب الغربي الاستعماري لمحاولة خلق روابط ما بين السياسة والحالة الثقافية في تلك الفترة والقائمين على هذا الخطاب الإعلامي الثقافي المكتوب في تلك الفترة، وكان لا بد من تهيئة أرضية معلوماتية تاريخية حول الهوية في هذا الفصل تمهيداً للدخول في للفصل الرابع الذي سيتناول التصوير الفوتوغرافي في الدور الثقافي والاجتماعية والهوية والتأريخ خلال سنوات انتشار التصوري ضمن الفترة الاستشراقية أي أواخر الدولة العثمانية وأواخر الحقبة الانتدابية البريطانية ونشأة الدولة الكولونيالية الصهيونية.

3. الفصل الثالث، الدولة العثمانية، التصورات الأوروبية عن فلسطين، العين الاستشراقية وصناعة الآخر

1.3. مَطْلَع

بالعودة إلى بدايات تكوّن الهوية الثقافية المرئية في بداية القرن والتمثلات الثقافية، فقد دخل التصوير الفوتوغرافي في الوقت الذي طرأت تغيرات جوهرية في أوروبا تتعلق بالفكر والمعرفة والسلطة السياسية المرتبطة بالتطورات العلمية والمرتبطة بالاختراعات الجديدة، مع الأخذ بالاعتبار أن أشكال المعرفة الحديثة تعتمد على مساواة الرؤية مع المعرفة، فالنظر والرؤية والمعرفة أصبحت متشابكة بشكل خطير فالعالم الحديث إلى حد ما، ما هو إلا ظاهرة مرئية.[235] وثانياً التحولات السياسية التي أدت إلى تغيير

---

[235] برغر، *طرق في الرؤية*، 7.

الأنظمة وظهور خطاب الدولة القومية الطامحة للتوسع على المستوى العالمي سياسياً وجغرافياً، فتصدرت بريطانيا مشهد العالم كعرض أعيد إنتاجه بانتظام، وإعادة تصدير للمعرفة الإمبريالية والفروق الثقافية، بحيث صممت بريطانيا عرضا للثقافة الامبريالية في توافق وتطابق واضح لتصدره للعالم .[236]

فقد دخل التصوير الفوتوغرافي إلى الدولة العثمانية عام 1839وهي نفس سنة ابتكاره، عكس الطباعة التي جوبهت بالرفض، كما لاحظنا في الفصل السابق، في الوقت الذي دخلت فلسطين وسوريا تحت حكم مصر عام 1840-1831 ومع السيطرة المصرية تكون هذه المناطق هي الأقرب لأوروبا. وقد ساهمت التنظيمات العثمانية في تسهيل حركة المصورين وسفرهم وتنقلهم وإقامتهم في فلسطين. [237] ليرتحل الفوتوغرافيون الأوروبيين في أرجاء العالم حاملين ثقافتهم وتقاليدهم، باحثين عن صورة مؤثرة ليقعوا في شرك الحياة من خلال هذه الشكلية المجانية النشطة، فالسعي وراء هذه الصورة (اللحظة المناسبة) أي رؤية الأشياء على نحو خاص وبطريقة جديدة أصبحت العلامة الفارقة للمصور الفوتوغرافي في المخيلة الشعبية ولا يوجد تفسير ووعي وقراء للصورة بل تدخل الصورة في لعبة الاحتمالات والتأويلات، حسب قرب المشاهد والقارئ لعنصرها وسياقاتها التاريخية والثقافية، لتتخلق معان مختلفة بمناظير مختلفة للصورة، والمصور عليه أن يكون مدركاً لهذه المستويات للقراءة أي مستوى السطح ومستوى العمق وكما المشاهد، فالمصور نفسه عرضه للتأثيرات الواعية وغير الواعية التي تجعله على اتصال وقابلية لاستقبال المفاهيم التي وجدت قبله، وبحلول العشرينات أصبح المصور الفوتوغرافي بطلاً عصرياً كربان الطائرة والأنثروبولوجي. والصورة الفوتوغرافية ليست نتيجة اللقاء بين الحدث والمصور الفوتوغرافي فحسب، بل أصبح التقاط الصورة هو حدث بحد ذاته. في الوقت الذي مارست الدول الغربية وخاصة بريطانيا ضغوطاً على الدولة العثمانية لزيادة الامتيازات للأقليات غير المسلمة، مما أدى إلى اقتناع الدولة العثمانية والمتأثرين بالحضارة الغربية باقتباس النظم الغربية واستبعاد العمل بالشريعة الإسلامية، هذه الإصلاحات أثرت على مجالات الحياة المختلفة ومنها التصوير الفوتوغرافي سواء من ناحية الانتشار السريع والاحتكار وتقنية التصوير من قبل الأقليات غير المسلمة. كالأرمن الذين اعتبروا أنفسهم جزءا لا يتجزأ من المجتمع الفلسطيني وأن لغتهم الأولى هي اللغة العربية.[238] والذين احترفوا مهنة التصوير الفوتوغرافي على يد البطريرك غارابيديان في ستينات القرن التاسع عشر من أجل تعريف الأمة الأرمنية بالمواقع المقدسة معتبراً هذه المهنة عملاً قومياً.[239] ليسافر إلى أوروبا ويلم بمهنة التصوير الفوتوغرافي ويعود إلى القدس عام 1865 ويلهم الشبان الأرمن بتعلم مهنة الفوتوغراف وينتج هؤلاء المصورون البطاقات البريدية للسياح والحجاج بأنواعها وأحجامها المختلفة. والذي يعتبر بداية لتشكل التصوير المحلي الفلسطيني. والذي يعتبر تناصاً مرئياً كما سنلاحظ مع المصورين الأوروبيين.

---

[236] Timothy Mitchelle, *Orientalism and Exhibionary order* , in. Nicolas Mirzoeff, *Visual culture reader* (London: routledge,1998)، 299.

[237] Issam nassar, *The emergence of Photography as a Locally Practice Craft in Jerusalem* . in Lena Jayyusi, Modernity and Colonial Transformation 1917-present, Jerusalem Interrupted, (Olive branch Press, 2015).P3.

[238] Bedross Der Matossian, *"The Armenians of Palestine 1948-1918,"* The Journal of Palestine studies. (Autumn, 2011). Vol 41. No. 1 :26.

[239] بلغ عدد السكان الأرمن في فلسطين عشية الحرب العالمية الأولى بين ألفين وثلاثة آلاف شخص مقيمين، أغلبيتهم سكنوا القدس.

3.2. الصورة الفوتوغرافية وإعادة تصنيف العالم

كان لاختراع التصوير الفوتوغرافي تأثير شديد وبعيد المدى على كيفية التصوير وتقديم فلسطين للأوروبيين بسبب البعد الديني فهو يشكل الأرض المقدسة، فقد أخذت مكانة القدس وفلسطين الدينية موضعاً مركزياً في المخيلة الأوروبية إذا ما تحدثنا عن ألفي كتاب قد تم نشرها في أمريكا وأوروبا عن مكانة القدس الدينية ما بين الأعوام.[240] 1800-1917 لتمتاز المرحلة الأولى من الاستشراق بالنظرة الدينية المتعصبة لتظهر طبقة من المصورين الغربيين الذين لمع نجمهم بعد اختراع الكاميرا عام 1839 ورأوا في فلسطين أفضل مكان لالتقاط الصور ونقلها للمواطن الغربي الذي أصبح من السهل عليه رؤية الأماكن المقدسة على طبيعتها وحقيقتها، مغلفة دوافعهم بالطابع الديني الاستعماري منطلقين من فرضية مفادها أن الفلاح الفلسطيني والسكان المحليين ما زالوا يحتفظون بأسلوب الحياة نفسها، نظره مغلفة بالحقد والعدوانية والاستعلاء.[241] فالفوتوغرافي الأوروبي في تلك الفترة ما هو إلا سائح غير عادي موسع من الأنثروبولوجي الذي يزور السكان الأصليين ويعود بأخبارهم من تصرفاتهم الغريبة جدا. والجانب المفترس للتصوير الفوتوغرافي يشكل قلب التحالف بين الفوتوغراف والسياحة. مسندا دوافع المصورين بعامل آخر تمثل بجاذبية الغرائبي التي استطاعت أن تشتق لذاتها طرقاً متعددة سواء كان مسلماً أو صينياً أو هندياً، هي تلك الصورة النقيضة للغرب العقلاني.[242] ولم تكن مفاهيم أو تصورات حول العجائبية والغرابة التي ظهر فيها الشرق كعتبة نحو الولوج والتجريب والمعايشة التي سيقوم بها الغرب نحو هذا الشرق التاريخي بل تبدأ الصورة بولادة المفاهيم الموازية من أرض الاكتشاف إلى أرض المعجبة والهروب نحو الرعوية وأخيراً إلى فضاء مغامرة واستثمار وربما احتلال.[243] لتتكون في تلك المرحلة سمات الخطاب الكولونيالي والذي أشار إليه هومي بابا الذي يعتقد أن الخطاب الكولونيالي يمثل ويعود على مفهوم الثبات في البناء الإيديولوجي للآخرية التي هي سمة أساسية من سماته، والثبات بوصفه دالول، والاختلاف الثقافي التاريخي العرقي في خطاب الكولونيالية، يتضمن معنى الصلابة والنظام الذي لا يتغير. ويقتضي ثبات الذات الكولونيالية في خطاب وممارسة القوة الكولونيالية عبر خطاب إفصاح عن أشكال الاختلاف العرقي أو الجنسي.[244]كان من المستحيل أن يتصرف هؤلاء المصورون الرحالة بطريقة مغايرة في الوقت الذي اعتبروا الواقع نفسه صورة ومن المستحيل تصور أي شيء آخر وهم الذين عاشوا ضمن عالم تمثيلي، وقد اعتبروا التمثيل حالة كونية، والنتيجة أنهم شرعوا بوصف الشرق كما لو أنه معرض خراب مدار إدارة سيئة، وبالتالي إعادة تصنيف للعالم وفق هذه الرؤية. ولم يدركوا أنهم غادروا هذا المعرض الكبير في أوطانهم، على اعتبار أن العالم في نظرهم معرض كبير، وإن عاشوا ضمن علامات، فقد اعتبروا العلامات حالة كونية وباشروا بوصف الشرق بل وتصنيفه ضمن هذا المعرض، وهذا لا يعني أنهم لم يعانوا من حالة تشويش، والتي يكمن السر فيها بهذا التعامل مع الواقع بوصفه صورةً.[245] طغى على توجه المصورين القادمين ما سمي بالتصوير

---

[240] nassar, *The emergence of Photography as a Locally Practice Craft in Jerusalem*. 4.

[241] شريف كناعنه، *الدار دار أبونا، دراسات في التراث الشعبي الفلسطيني*، ط 2، (القدس: مركز القدس للدراسات الفلسطينية، 1999)، 29.

[242] أندرياس بفلتش، *أسطورة الشرق، رحلة الاستكشاف*، ترجمة، إبراهيم أبو هشهش، (أبو ظبي: أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة) 2011).89.

[243] وليد الشرفا، *إدوارد سعيد ونقد الاستنساخ، الخطاب، الآخر، الصورة*، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2016).64.

[244] هومي بابا. *موقع الثقاف*ة، ترجمة ثائر ديب، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004)، 147-145.

[245] تيموثي ميتشل، *استعمار مصر*، ترجمة بشير السباعي وأحمد حسان، (القاهرة: مركز مدارات للأبحاث والنشر، 2013).71.

المجلوب exotic، هذا التصوير الموجه لكل ما هو أجنبي وخارجي كان وسيلة فعاله لفضول الثقافات الغربية ولكن على مستوى العمق فهو يغذي التميز العنصري أحيانا، وأحيانا أخرى لتوسيع دائرة الأسرة الكبرى للبشر. هذه النظرية العنصرية الضيقة خلقت الآخر، هي من خلق الهوية البصرية وزاد من قوة اندفاعها التعليق المصاحب للصور. إن الصور التي التقطت كما سنلاحظ من بعض العينات بعد قليل أنها بقيت متحصنة في تجسدها الأيقوني فهي بقيت في لحظة العبادة والتبجيل نظراً لوظيفتها في مقاومة الموت والتلاشي. وفعل التصوير في تلك المرحلة اكتسب مظهراً خارجياً للاستيلاء والاغتصاب والخرس المطلق فيما يمكن فهمه على نحو افتراضي في الصورة الفوتوغرافية، فتأثير الصور ومن منظورها الغربي كانت لسانا لا يمكن التنبؤ به في إحساس متلقيه، ينمو به هذا العالم المكتظ أصلا بنسخ مطابقة بواحدة من الصور، والتصوير أشعر متلقيه أن العالم أكثر تيسيراً مما هو حقاً. تملكت المصورين القادمين رغبةٌ بتصوير كل شيء، رغبة ممتزجة بمنطق الاستهلاك، فالسبب النهائي لإعادة تصوير الأشياء يكمن في الحرق والاستنزاف وبالتالي الحاجة للامتلاء ثانية. عدا عن العامل الاستشراقي بشكله المادي، المتمثل بصورة الشرق كمتخيل جنسي مليء بالسحر والرغبات الدفينة ليتسابق المصورون لالتقاط صور للمشرق لنساء في أزياء مختلفة وأحيانا نساء عاريات كنساء النوبة وبدويات مشرقيات خاصة في حالة المصورين الفرنسيين. لكن الاهتمام الأكبر بفلسطين أخذ الطابع التوراتي الإنجيلي.[246] هذا النمط من التصوير ما يمكن أن يقال عنه أنه ينتمي إلى فئة الصورة الإشهارية فصور كهذه تتسمر فيها وسائل لإثارة الرغبات الدفينة والبدائية في الإنسان فهدف الإشهار هو جعل الأشياء المشتهاه مرغوبا فيها، بحيث يضمن انحياز المشاهد لها دون أن يفطن إلى ذلك، هذه الصور أثارت الغرائز الأوروبية سواء النرجسية أو الجنسية أو غرائز الانتماء والتلذذ برؤية الآخرين والتلصص عليهم بالإضافة إلى الاستشهاد بالتصوير الفوتوغرافي كعامل مساعد على الفهم والاحتمال، فالوظيفة العليا للفوتوغراف هي تفسير البشر بالبشر، لكن الصور لا تفسر هي تعترف.[247] والشرق ما هو إلا مرآة يرى الغرب فيها نفسه. فقد أدت النظرة المسيحية الأوروبية التي رافقت التصوير في سلوك واضح لدى جماهير الصورة الفوتوغرافية، فالجماعات المقدسة اعتمدت على تمثلات مشتركة في أشكال الكنائس والرسوم بداخلها التي حددت معالم المخيال المسيحي في مناطق متعددة وشاسعة، والصورة الفوتوغرافية أخذت دورها في تكوين جماعة متخيلة بمفهوم أندرسون فقد تماثلت مع الرواية والصحيفة والشخص المطلع على هاتين الوسيلتين والذي بدوره يؤدي هذا الطقس ذاته آلاف المرات مع ملايين البشر في عقله وعقول الآخرين، مما يشكل الجماعة متخيلة.[248]

---

[246] نصار. *لقطات مغايرة، 1850-1948 التصوير المحلي المبكر في فلسطين*،18-16.

[247] سونتاغ، *حول الفوتوغراف*،132.

[248] أندرسون. *الجماعات المتخيلة*، 70-65

[249]

هاتان الصورتان لامرأتين إحداها في لبنان والثانية في أريحا ويلاحظ أيضاً مدى التقليد الأعمى الاستشراقي للمصورين الأوروبيين. (الصورة على اليمين للمصور دوماس 1880والثانية للمصور بونفيس 1880). (المصدر عصام نصار، التصوير المبكر في فلسطين).

تتطابق هاتان الصورتان مع تصور إدوارد سعيد عن الاستشراق الذي عرفه بمعناه الجمعي بأنه هو المؤسسة الجمعية للتعامل مع الشرق، والتعامل معه معناه التحدث عنه واعتماد أراء معينة عنه، ووصفه وتسوية الأوضاع فيه والسيطرة عليه، أي إعادة بناء الشرق والتسلط عليه[250] لذا فالمصورون المستشرقون الأوائل كانوا جزءاً من هذا الخطاب. والفعل الكولونيالي هنا مرتبط بإعداد نماذج عن التقديم والمعرفة، هذا الفعل القريب من العقل الاستشراقي هو فعل متراكب شديد مبني على الواقعية السياسية إن جاز لنا التعبير للاستشراق، هذه الواقعية التي عرفت الآخر بشكل غير متطور، بتمييز ثقافي مقابل للغرب، أي خامل مقابل نشيط، عاطفي مقابل عقلاني، فوضوي مقابل منظم، هذه المميزات بررت للفعل الكولونيالي سيادته وقدرته على إعادة تسجيل للعالم.[251] هو الاستشراق الذي هو جزء من عالم أكبر عندما بدأت صور الشرق في القرن التاسع عشر بإعادة هيكلة ليس فقط في الدراسات الاستشراقية والروايات الأدبية وليس فقط في الإدارات الكولونيالية ولكن أيضاً بجملة الإجراءات المتعلقة بإعادة تنظيم وتقديم للعالم، التعليم والرحلات والأزياء وتنظيم المعارض والتسليع لكافة مناحي الحياة. ومن ضمنها الصورة الفوتوغرافية، فالمعارض العالمية التي انتشرت مع نشوء الحركات الاستشراقية تعد من أدوات التمثيل والتقديم لتأخذ مساحة مركزية خاصة للعالم الغربي لما لها من أهمية في إعادة بناء الآخر وصناعة الهوية القومية والهدف الإمبريالي التصوير الفوتوغرافي كإعادة تصنيف للعالم الكولونيالي. والكاميرا في هذا السياق شكلت نوعا من جواز السفر الذي يتجاوز الحدود الأخلاقية والأحكام الاجتماعية وبها

---

[249] بدوية من بيروت للمصور دو ماس عام 1880، وردت نماذج لهذه الصورة عند أكثر من مصور أوروبي ولكن مع اختلاف الأمكنة وهذا دليل على الاستنساخ وعدم مصداقية الوصف، وتفسير للتقليد الأوروبي. للمصور الفوتوغرافي.

[250] إدوارد سعيد، *الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق*، ترجمة: محمد عناني (القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ط 1،2006)، 46.

[251] .Timothy Mitchelle, *Orientalism and Exhibitory order*, in Nicolas Mirzoeff, *Visual culture reader* (London:routledge,1998), 293.

يصبح المصور في أي حل من أية مسؤولية اجتماعية تجاه الناس المصورين[252] بالإضافة إلى الاحتفالية الأوروبية بمستعمرات كولونيالية جديدة وتحديدا مدينة القدس. فقد عمل في المشرق والشرق الأدنى ما بين عامي 1839-1885 أكثر من مائتين وخمسين مصورا أوروبياً وأمريكياً.[253] لتنتشر صور القدس في المعارض الأوروبية جنباً إلى جنب كباريس ولندن. ليبقى البعد بين قوم الذات وقوم الآخر هو ما غلف التصوير الفوتوغرافي في تلك المرحلة فالذات هي ذات المرء نفسه، وثيقة الصلة بالمجال المألوف لهويته، والآخر والهروب دائم الإلحاح للذهاب إليه وتمثل هنا بمعنى here علاقة الفرد والأفراد الآخرين أي الذوات المتشابهة بالمكان، تربطهم علاقات العائلة والجنسية والوطنية nationality، وومضة المصور الفوتوغرافي الذي هو "واحد منا"، فهو لا يتردد عن كشف ذات المرء المفتوحة أمام عدساته، أما ذلك المكان there هو المجال الثاني تلك البلاد الأجنبية، الآخرون الذين يتم تصويرهم مع عاداتهم وأزيائهم،[254] في حالة المصورين الذين أتوا إلى فلسطين فإن there المكان قد سيطر على الموقف وكان الأكثر انخراطاً في عملية التقديم، لذلك كان أوسع انتشاراً لعملية التقديم هي العائلة والصور التذكارية، صور الإجازات لفرد عائد من الخارج مما يفسر رمزية فلسطين الدينية ومزاراتها. ويكمن تأثير التصوير الفوتوغرافي بتحويل العالم إلى مستودع أو متحف بلا جدران يكون كل موضوع فيه مخفضاً إلى مادة الاستهلاك ومرتقياً إلى موضوع يترك للتقدير الجمالي. مما يفسر وجود صورة للأرض المقدسة في معظم البيوت الأوروبية.

في فلسطين يمكننا وصف هذا التطابق الصوري الدقيق- بين الكتّاب الزائرين ومتاعهم من الكليشيهات الدقيقة وبذات الانفصال البصري ورغبتهم بتصوير وتحويل الكلمات إلى صور، هو تطابق مع الواقع وبمساعدة الكاميرا الفوتوغرافية ساهم في إنتاج عملية ميكانيكية جديدة أضحت ضرباً من ضروب اليقين، فقد أعلن في "أرت جورنال " أن كتاب فرانسيس فويث بعنوان مصر وفلسطين المصورتان والموصوفتان والذي نشر عام 1858كان أول مجموعة عامة من الصور الفوتوغرافية للشرق الأوسط سوف يكون تجربة في التصوير الفوتوغرافي، يتميز بقيمة فائقة "*إلا أننا سوف نعرف أننا نرى الأشياء على نحو ما هو عليه بالضبط*"[255] وبغض النظر عما أظهره هؤلاء المصورون فقد قدموا فلسطين الفارغة من السكان لتكون صورهم بيئة خصبة لبروز فكرة أرض بلا شعب والأرض الخراب الفارغة في الذهنية الأوروبية. لكن الافتراض الأوروبي كان خاليا من أي استناد واقعي فلم تكن فلسطين أرضا خالية فقد عاش سكانها في نحو عشرين مدينة وبلدة ونحو ثمانمائة قرية، وكان الأهالي في معظمهم يرتزقون من العمل بالزراعة، وأهل المدن يشتغلون بالتجارة والحرف وبعضهم يعمل في سلك الخدمة المدنية وبعض أفراد الأسر العريقة يعملون بالمناصب العليا لجهاز الدولة. كان الفلسطينيون يشاركون أبناء البلدان العربية ثقافتهم السياسية، بل وكانت لهم علاقاتهم الأوروبية من تجارة وحجاج بالإضافة إلى تعرضهم للتحديث كنتيجة للنشاط التربوي والبعثات المسيحية الأوروبية والأمريكية، بعبارة أخرى كانوا

---

[252] سوزان سونتاغ، *حول الفوتوغراف*،52 .

[253]Nissan Perez, *focus East: Early Photography in near east 1939-1885*(New York: Harry N. Abrams., inc publishers., 1988),124-233.

[254] باترك فوادي، التصوير الفوتوغرافي من الغرب إلى الشرق، تبادل الصور المكررة ومشكلات الهوية، بترك فوادي، ترجمة محمد البهنسي، العدد 193، *مجلة ديوجين المجلس الدولي للفلسفة، العلوم الإنسانية*، (2002،) 73-60.

[255]Kenneth P. Bendiner, *The Portrayal of the Middle East In British Painting, 1825-1986*. (Ph. D. dissertation, Colombia university , 1979), 314.

متأصلين بمواطنتهم أسوة بمواطني الدول الأخرى.[256] ما يمكن قوله أن الإيدولوجيا ضخت جل مجهودها لتوظيف أهم وظائفها وهي إنتاج رأس مال رمزي إذا جاز لنا التعبير، بالمحافظة على الرؤية الإنجيلية والحصول على شرعية الرؤية الكولونيالية بموافقة الناس وتواطئهم حسب بورديو.[257] والتواطؤ ليس ممن الضروري أن يكون مرتفقا بالعلم والموافقة على الشرعية الكولونيالية بقدر مدى فعل المقاومة التمثيلي لها.

من بين المصورين الذين اتخذوا الطابع الديني هدفاً لتصويرهم مصورو الإرساليات التبشيرية المبشر جيمس جراهام سكرتير جمعية لندن لنشر المسيحية في الوسط اليهودي، ليبقى في فلسطين ثلاث سنوات صور خلالها كل ما وقعت عليه عيناه مما له صله بالكتاب المقدس، فتعتبر خلفية المصور ودافعه الأساسي محدداً مهماً في اختيار موضوعه أو سلسلة مواضيعه المصورة والتي انحصرت بالأماكن التاريخية بالكتاب المقدس أو صور للآثار. وبغض النظر عن طبيعة المصور فإن السبب الأساسي هو رؤية الشرق أو إعادة روايته بصرياً، لكن الرؤية الاستشراقية المنفردة للمصورين والدوافع الإيديولوجية والفردية للمصور تمثلت بتعريف الأوروبي على امتداد المستعمرات الأوروبية، لذا فقد أخذ المصورون استنساخاً معرفياً بعضهم عن بعض أي إعادة تعريف صورهم سواء بقصد أو بغير قصد، أي أدلة فوتوغرافية لمواضيع ومفاهيم عرفها المجتمع الأوروبي، وعدا عن المضمون والإطار وتموضع الصورة فإن الشروحات والتعليقات باتت نفسها، فقد تميزت هذه الصور بتجنب السكان المحليين وإعادة تمثيل مسرحية لمشاهد إنجيلية وغياب صور الأشخاص والاعتماد على صور المواقع الدينية. فالتعليق على الصور هو ذاك الصوت المفقود هو المتوقع أن ينطق بالحقيقة. والذي كان مفتقداً في معظم الأعمال الفوتوغرافية. ويلاحظ من خلال التصاوير في العقد الأول والثاني من القرن العشرين تكون الأسطورة الدينية التي لا يُقصَد بها نص ديني مقدس، بل هي نسق دلالي تواطئي مرتبط أشد الارتباط بالنسق الفكري السائد والقيم والدلالات التي ينتجها هذا النسق وفي هذا السياق يؤكد رولان بارت على تاريخانية هذه الأنساق وتاريخانية الأسطورة التي يبلورها المجتمع[258]. إن الصورة الفوتوغرافية اتخذت طريقة تفكير ثقافية في الأشياء والمواضيع في المرحلة الثانية لقراءة الإشارة، فالأسطورة هي المرحلة الأخيرة من المعنى الثاني للمدلول بالرغم من ادعاء المجتمعات الحديثة إلى العقلانية وإن كانت شكلانية في مرحلة ما بعد الحداثة فإن الأسطورة ومن منظور نفسي واجتماعي في التفسير والقراءة للصور تشير إلى أن الإنسان ينفعل كفرد وجماعة بل ويعتقد بعلامات الأشياء، هذه الخيارات للفرد تصطبغ بصبغة عقلانية ظاهرياً خاضعة لأصول ومرجعيات أسطورية [259]، وبذا فقراءة الأسطورة الدينية الفلسطينية إن جاز التعبير مجدداً، هي ما سهلت هذه الذهنية الفوتوغرافية الأوروبية لدورها في قراءة الصور المغلفة بالكتابة عبر معانيها الإيحائية الحياة والموت والخير والشر، كما سنرى في قصة بوعز وراعوث بعد

---

[256] وليد الخالدي، قبل *الشتات: التاريخ المصور للشعب الفلسطيني 1876-1948* (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2009)، 32.

[257] بيير بورديو عالم اجتماع فرنسي حاجج من خلال مسكوكته حول السلطة الرمزية التي لم يكشف بها عن تناقضات المجتمع الفرنسي الغربي فقط بل والتناقضات الكامنة في أي ثقافة لكون الإنسان قادرا على إنتاج الرمز في أي مجتمع كان.

[258] عبد الرحيم كمال: سميولوجيا الصورة الفوتوغرافية. *مجلة علامات*، العدد 16، 96. (روان بارت: فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي.وُلد في 12 نوفمبر 1915 وتُوفي في 25 مارس1980 ، واتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة.)

[259] عبد المنعم الحسني، *قراءة الصورة الفوتوغرافية تحليل سميوطيقي*، مجلة Arab Photo موقع إلكتروني، مصدر سابق .استرجع بتاريخ، 8/11/2019.
http://www.arb-photo.com/news-84.html

قليل. يساعد هذا التناص الديني الاسترجاعي في فهم الفرد الأوروبي لما يقرأ ويسمع بغض النظر عن الاختلاف حول هذه الأساطير التي تأسست عبر آلاف السنوات.

3.3. تحويل هوياتي ممنهج

إن طغيان التحول الهوياتي الممنهج للمكان لهذه الأماكن الدينية، تركز بالأسماء المثبتة على النيجاتيف خاصة الكنائس ونهر الأردن وجبل القرنطل في أريحا وتحويرها عن الأسماء التي خلقها الفلسطينيون أو السكان المحليون كما في نابلس والتي ظهرت كخشيم والعيزرية واسمها المحلي بيتاني، لكن الأكثر تطرفاً في الاستبدال الهوياتي تصوير قبة الصخرة والتي أشير إليها كموقع هيكل سليمان، هذا الفعل يعد تجسيداً للفعل الاستشراقي الأعمى.[260]

قبة الصخرة في القدس توصف بأنها موقع هيكل سليمان (تصوير، بونفيس) حوالي 1890.

وطغى على الصور غياب السكان المحليين، فصورة قبة الصخرة للمصور الإنجليزي بونفتيس في ستينات القرن التاسع عشر قد خلت من الناس، هذا الفعل المقصود أكد خلو فلسطين من البشر ليعطي لها صفة القدامة والتاريخ التوارتي، ولا يعني ذلك عدم وجود صور أخرى احتوت على الاجتماع البشري السكاني مثل نهر الأردن كعيد الغطاس والنبي موسى وسبت النور، ومن الملاحظ أن هذه الصور لم تحتوِ على نمط تصوير البورتريه بل ولم يظهر فيها أي وجه بشري، وهذا التجمع ارتبط مع الفكرة الدينية واحتوى على أناس دون هوية ولا بعد اجتماعي. وقد توالى بعد تثبيت الصور الأولى لأماكن دينية فارغة. ويفسر عدم تصوير السكان المحلين إلى رغبة الممول والناشر الأوروبي بتصوير الأماكن المقدسة فقط بغية بيعها لجمهور المؤمنين في الغرب معتقداً أن

[260] نصار. *لقطات مغايرة، 1948-1850 التصوير المحلي المبكر في فلسطين*، 24.

ظهور السكان المحليين في الصور يزهد من اقتنائها.[261] هذه الصور المرمزة حملت الثالوث الذي تحدث عنه عالم الاجتماع بورديو في مخطوطته حول الرمز، لما يحمله من سلطة وخفاء لهذه السلطة ورمزيتها والاعتراف أي شرعنتها.[262]

كنيسة القيامة في القدس في موسم عيد الفصح عام 1910 للمصور دوايت المندوف.[263]

ولفهم السلوك الأوروبي يمكن مقارنه صور في نفس المكان في نفس الفترة في المغرب العربي ومصر حيث ظهر أشخاص بجانب المعالم التاريخية، لهذه البلدان لكن في فلسطين اقتصر الأمر على الأماكن الدينية الفارغة ولم يحتوِ تعليق الصور على أي إشارة تعريفية بالبشر، كما ورد في صورة كنيسة القيامة والتي اكتفى تعليق الصور بداخلها على أنهم حجاج وآخرون.[264] وفي هذا احتواء لفكرة المقدس وحصرها برؤية المصور نفسه وإقصاء للأصلاني الفلسطيني من خلال توظيف الكتابة للصور.

[261] خالد عوض، *الذاكرة البصرية، الناصرة في عيون مصوريها، من الصورة الفوتوغرافية إلى البطاقات البريدية، (19679-1897)*، (الناصرة: جمعية السباط للحفاظ على الثقافة والتراث الفلسطيني2017)، 18.

[262] بيير بورديو، *الرمز والسلطة*، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي (المغرب: دار توبقال للنشر،2007). 52.

[263] أعطى المصور وصفا لهذه الصورة. بحجاج وآخرون، وقد وردت ملاحظات عن عدة مستشرقين بخيبتهم عن عدم تصوير النساء مما يفسر استخدام مصطلح وآخرون، بالإضافة إلى مصطلح الآخرية بتصنيف المصور لجموع الناس أي الاختلاف عما هو أوروبي أو ما استحضره المصور ذهنيا قبل مجيئه إلى فلسطين.

[264] نصار. *لقطات مغايرة، 1948-1850 التصوير المحلي المبكر في فلسطين*، 29.

يرى عصام نصار أن هاتان الصورتان توضحان الاستنساخ المتكرر في الفكر الفوتوغرافي الغربي، فالصورة الأولى لمصور مجهول أواخر القرن التاسع عشر، والصورة الثانية لبوفنتس حوالي العام 1870 توضح مدى التقليد الفكري والتصور الأوروبي، تبدو كأن المصور الثاني قد انتظر الحمير والجمال ونفس الزاوية التصويرية. فإعادة التصنيع الفوتوغرافي تصنيع الأشياء الفريدة كليشيه، ومن الكليشيه نتاجات اصطناعية حية ومزيج صور الأشياء الواقعية يتناوب مع صور الصور،[265] في الغالب نجد الإشكالية لدى الزوار الأوائل للمشرق في الغرابة المتمثلة بزاوية مشكلة تكوين الصورة كما لو أن فهم الزائر في البعد ورسم أو التقاط صورة له، وكان الكُتّاب من قبلهم ومن بعدهم المصورون يريدون رسم صور بالطريقة نفسها، هم أرادوا تصوير ما شاهدوه بالكلمات وبذات الدقة والكليشيهات وذات الإغفال البصري.[266] سلوك امتزج بالرغبة في إظهار الكيان الموضوعي للشرق طابق الرغبة الأوروبية، بالتمترس في موقع للنظر غير مرئي للمصور نفسه خارج هذا العالم، أن يرى دون أن يُرى فالمصور الفوتوغرافي غير المرئي تحت

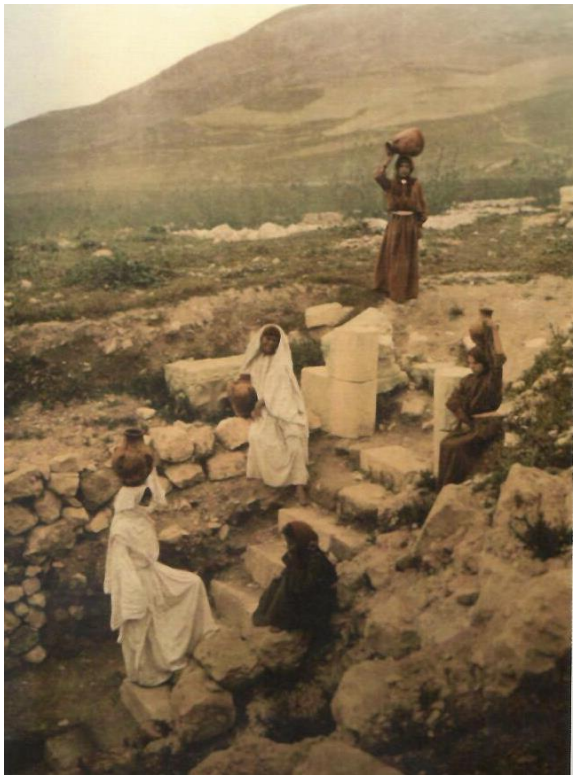
[265] سونتاغ، *حول الفوتوغراف*، 201.

[266] ميتشل، *استعمار مصر*، 71

قماشه الأسود نظر للعالم وقدم هذه الزاوية نموذجاً لنوع المصور الذي أراده الأوروبي عن المشرق وإن تغير مسماه كان سائحاً أو كاتباً أو سلطة استعمارية. كل ذلك كان تمهيداً لصناعة سنن ثقافي حول فلسطين وتثبيته ابتدأ من تلك الصور، هذا الأمر أخذ بالتطور حول ما يمكن أن نسميه (سلطة الرمز)، وتكمن علاقة سيطرة الرمز على السنن الثقافي في قدرة الرمز على تعبيره لميل الإنسان الشديد إلى تحويل حقائق أو أحكام مجردة إلى كيانات مجسدة من خلال الأشياء أو سلوكيات محسوسة فالعبور من المجرد إلى المحسوس لا يتحقق إلا من خلال الرمز وداخله. كصور الرعاة والتي تعتبر علامة كدال ومدلول آخر سيميائياً وصورة المسيح وصورة المرأة والبئر التي ما ترتبط مباشرة بقصة المرأة السامرية والمسيح بل أخذ بعض المصورين الذهاب إلى أبعد من ذلك بأن يكتبوا خلف الصور آيات من الكتاب المقدس، في محاولة لتعزيز الخطاب الإنجيلي الممركز أوروبياً. وبهذا فإن الأمة الأوروبية وجمهور هذه الصور انتقت رموزها استناداً إلى قاعدة عرفية لا من منطق استدلالي عقلي، فالأمم والشعوب تخلق انطلاقا من تجربتها سلسلة من الرموز تستعيد عبرها قيما تاريخية فتسقط من خلالها المستقبل وتفهم من خلالها الحاضر.

هذا التصوير الاستشراقي أخذ شكل الاستبداد الواقعي الذي تحول إلى استبداد رمزي وذلك بتوفر الأدوات المعترف بها من قبل المجتمع الأوروبي، وأهم تلك الأدوات كانت العلامات، لبساطة وسهولة استخدامها وتلقيها فالعلامة بالمعنى المفاهيمي تشير إلى فئة عن الموضوعات أو الأحداث والإشارات التي تستخدم وتؤول لتقبل معنى ما، على فرضية أن العلامة هي أي شيء يمثل شيئاً آخر سواها من ناحية أو جهة ما، والمعيار الآخر هو التأويل أي كل ما يمكن تأويله هو علامة والتأويل يخضع للعقل البشري وفهم العلامة وفقا لمأثور وتراث ثقافي.[267]

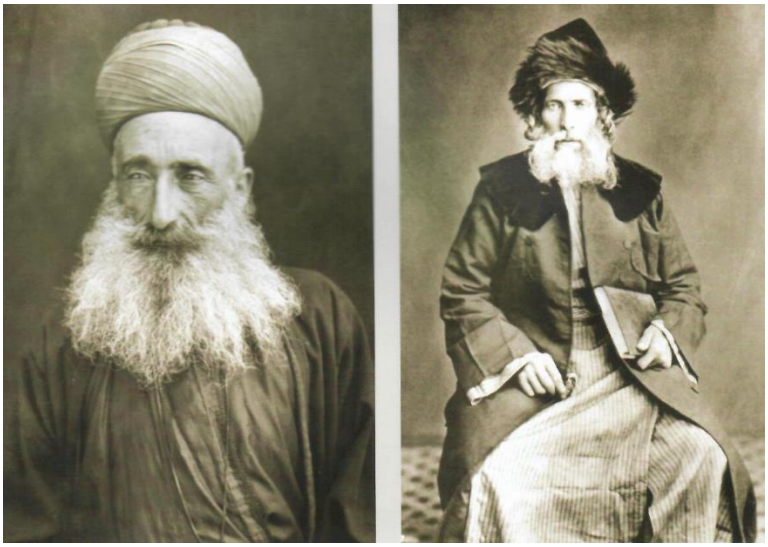
[267] شاكر شاهين، *الاستبداد الرمزي، الدين والدولة في التأويل السيميائي* (بغداد: دار مكتبة عدنان، 2014)، 68.



نساء يملأن الجرار من بئر السامرية 1900 مصور غير معروف وهذه الصورة تتلاقى مع مشهد المسيح والمرأة السامرية.

3.4. الفلسطينيون والتشيؤ

ما يمكن قوله إن الفلسطينيين تعرضوا لنوع من التشيؤ بداية من الأماكن الفارغة أو صنع الرموز والأيقونات وانتهاء بمصورين استخدموا موديلات لتصويرهم بثياب تصنفهم وتعتبرهم أقليات وإثنيات داخل الإمبراطورية الاستعمارية ومشهداً منظوراً لفعل معارضي كبير من المستحيل في المخيلة الأوروبية أن يصنع سرداً ورواية هوياتية محلية، أو ينظر للبشر داخل هذه الصور كناس أصحاب هوية ورواية. فالرمز يتكون في العقل الأوروبي ليسقط بعدها إلى الخارج نحو الطبيعة، ويكمن جوهر القوة في الرمز لقدرته على التخفي وإصراره على لعب دور الحصان الأسود الذي يلبس طاقية الإخفاء.



هذه الصور للحاخام الاكبر في القدس حوالي عام 1880 ونفس الشخص صور على أنه بطريرك القدس الماروني للمصور دو ماس حوالي 1880.

ويقول نصار إن هذه الفكرة امتدت في فترة الثلاثينات والأربعينات، فالمصور السويدي أريك تومسون في العشرينات والثلاثينات يظهر بناء قديما شبيها بالمغارة يقف أمامه شخص يبدو كأب والأم جالسة على الأرض تحتضن طفلها ويظهر جانبهما رجل مع جملين، هذا المشهد يتماثل مع مشهد المسيح تماما كما هو موضح بالصور أدناه.

صور للمصور إريك ماتسون وصور الأميركان كولوني في القدس من الفترة الانتدابية، الأولى لأم وطفل في الناصرة ونذكرها بصور مريم الناصرية ويسوع الطفل والثانية مشهد أسماه وبتعليق أصلي (بيت في يهودها)، والثالثة تذكرنا برحيل يوسف ومريم ويسوع الطفل لمصر. هذه الصورة وهذا النمط من التصوير لا يمكن قراءته دون النظر إلى السياقات والسير الاجتماعية وتبادل الصور واستهلاكها، وقبول موضوع الصورة يقصد به عمومية الصورة، أي تلك اللحظة التي يقر المصور وبدافع ورغبة محددة في إنتاج مرئي عن هذا الموضوع وليتراوح الدافع بين دافع تجاري اقتصادي أو دافع شخصي أو أن يكون الدافع برغبة الأشخاص المصورين بوضع أنفسهم داخل موضوع معين ورغبة منهم بامتلاك اللحظة.[268] فقوة الصورة أنها تفتح إمكانات تفحص لحظات تستبدل على الفور في مجرى الزمن العادي بلحظات أخرى.

أما عن قبول الموضوع والآلية التي دخلت الصورة فيها إلى القبول الشعبي الأوروبي فقد دخلت الصورة موقعها كمنتج وكيان نادر ودخلت مجال السلعة المعاد إنتاجها مع إعادة الإنتاج الميكانيكي للصورة حسب وولتر بنيامين، لذلك انتقلت من موضوع الاهتمام الحكري للمتحف إلى موضوع الجمهور بشكل عام والذي أصبح بمقدوره امتلاكها [269] زد على ذلك سلطة المتحف في بسط المعرفة على المجتمع كوسيلة اتصال جماهيرية، وبسبب القداسة التوراتية لفلسطين فقد وجدت الصورة الفلسطينية مكانا لها كصورة مستنسخة ميكانيكيا قابلة للتداول. لتدخل الصور الفوتوغرافية من فلسطين الحواضن العامة والخاصة كالبيوت والكنائس وغيرها ويتسع مدى تأثيرها. إضافة لعامل آخر تمثل لدى الجمهور الأوروبي بتكون مثل عليا وأيقونات وكليشهات مرتبطة بالشرق كالجمل والصحراء والنخيل، فلا تكاد صورة أو بطاقة بريدية تخلو من هذه الأيقونات المرتبطة بالشرق والبحار البعيدة والفردوس في آخر المتخيل في الذهنية الأوروبية.

صور أخرى أظهرت مرضى البرص لتجسد مثل هذه الصور الاستعلاء الأوروبي فشركة under weed and under wood نشرت صورة لمرضى البرص في شوارع القدس. ومن الجدير بالذكر أن هذه الشركة تعد من الشركات التي كانت تصدر صوراً تذكارية لأوروبا والأمريكيتين، ولكن ما ميز هذه الصور هو الكتابة عليها، فقد أوردت الشركة هذا الاقتباس الاستعلائي العنصري دون الإشارة المباشرة للماثلين بالصورة، "*يلاحظ أنه بوجه عام هناك عادة إلى أربعين أو خمسين منهم (مرضى البرص) خارج المدينة، هذا المرض الذي يتم توارثه هو مرض أثيم ومميت يرثه الرجل من سلاله طويلة من الأجداد الآثمين ولا يمكن لأي قوة بشرية أن تعالجه*". هذا الخطاب ينم عن خلفية وهوية السائحين كما المصورين الذين وطئوا أرض العجائب المرتبطة بهالة أكبر من خلال التاريخ والأساطير، فقد وطئوا أرض العجائب من خلال التاريخ والأساطير متمسكين بعناد آرائهم الثابتة والمسبقة، أو أن ينتقلوا بسرعة كبيرة إلى تطرف آخر ليجدوا كل شيء قذراً وقبيحاً ومقززاً،[270] ومجدداً فالرمز هو صناعة اجتماعية طبيعة بالأصل هي ليست بالضرورة صورة أو شيء مادي ملموس هي علاقة الفرد ومحيطه، وقد تكون بعض الأشياء المرمزة مذمومة وبغيضة ويحتاجها الإنسان ليتذكر الشر.[271]

---

[268] نصار. *لقطات مغايرة، 1948-1850 التصوير المحلي المبكر في فلسطين*، 72.

[269] Benjamin, Walter. "*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in Illuminations: Essays and Reflections*, translated and edited by Hannah Arendt(New York: Schocken Books, 1968), 217-251.

[270] أندرياس بفلتش، *أسطورة الشرق، رحلة الاستكشاف*، ترجمة إبراهيم أبو هشهش، (أبو ظبي: أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة) 2011)، 19.

[271] شاكر شاهين، *الاستبداد الرمزي، الدين والدولة في التأويل السيميائي*، 82.

مرضى البرص في شوارع القدس، صورة لشركة Wood Under Weed And Under نشرت عام 1901.

3.5. العيش في زمن توراتي

تأثرت صور فلسطين في أوائل القرن العشرين بالتطور الحاصل بالخطاب العلمي، بينما تأثرت فلسطين كأرض مقدسة في أوائل القرن التاسع عشر من خلال الخطاب والتمثيل الأدبي ومجالات علم الآثار والرسم، في محاولة لربط المسيحية مع العلوم الحديثة، مما أدى إلى بروز معرفة جديدة واستنطاق للمواقع المسيحية الإنجيلية ونشر أساليب أكثر أصالة بالرجوع إلى الرسم المقترن بالكتابة في محاولة لإثبات حقيقة المسيحية باستخدام واقع ملموس يمكن ملاحظته.[272]

لكن الانتشار الأكبر لفلسطين امتد خلال الستينات من العقد الماضي بتأسيس الذاكرة الثقافية للغرب التي ذكرت في الفصل الأول من هذا البحث وربط امتددها لآلاف السنين عندما أصبح بالإمكان إنتاج صور أكثر لفلسطين وبتكلفة أقل، فقد شكلت على سبيل المثال صور لبوعز وهو يحرث الأرض والتي نشرت بشكل بطاقات بريدية كتب خلفها حقل بوعز، إشارة للعهد القديم book of Ruth وراعوث التي تحصد الأرض وأشخاص يمثلون راعوث وبوعز، هذه المشاهد والتمثيلات المرئية بل وصوت الشرعية الأهلية وتمثلها مرئياً اعتبرت قواعد أساسية في قراءة ماهية الكتاب المقدس، إن التدخل المقصود لهذه الصور في الزمن يتطابق مع ما تعرض له جاك آمون بالتعارض بين الإخبار والإظهار، فالإظهار لدى آمون هو تبديل كل الأوقات الممكنة في القصة المصورة بحاضر أبدي ليتمكن السرد بحرية من استغلال علاقات الزمن .

---

[272] Annelies Moors, *'Presenting Palestine's Population: Premonitions of the Nakba'. The Electronic Journal of Middle East Studies* vol. 1 may.2001. 16.

هذه القراءة لمثل هذه الصور هي ما سماه رولان بارت المرحلة السميولوجية الثانية أو الوصفية التفسيرية وعملية تأويل الصورة هي مخاض لولادة ثانية، لا تمت إلى موضوعها الأصلي مرتبطة بتأويل الناظر بعيداً عن فكرة الصورة وموضوعها مع الإبقاء على العلامات نفسها، وعناصر الصورة الأصلية والصورة هي إعادة استنساخ للواقع والتمويه عليه وقد يصل وهم الصورة إلى التصريح أنه بالإمكان استعادة هذا الواقع كما هو وتوجيهه وفق غايات إيديولوجية مسبقة. إن خير مثال على هذا التناص المرئي وتأسيس الصورة الذهنية، تفسير صور كصورة بوعز وراعوث، بل وأخذ الأمر بعداً آخر مشتملاً على مصطلحات مثل قياس القمح.[273] صور الصيادين في بحر الجليل، واستخدام مصطلح مثل "المجهدين بشباكهم" كما ورد في الكتاب المقدس وحاملي المياه. هذه الصور شكلت ما سماه بارت إيقاظ الزمن الديني بأن يكون الشخص بدائيا أكثر من البدائي نفسه. هي استعادة للمكبوت. صور انتمت إلى زمن ثابت هو زمن العاطفة والدين والموت، زمن لا يعرف بنيان العقل ولا التقدم التقني.[274] استخدمت في حالة المقالات المصورة أوصاف وصور فلسطين المعاصرة للإشارة إلى طرق المعيشة التوراتية وتصحيح لمفاهيم النظرة الغربية الشائعة حول الأزمنة التوراتية، فعلى سبيل المثال كان ذلك الهدف المعلن لحياة القرية في الأرض المقدسة مقالة رئيسية نشرت عام 1914 في مجلة ناشيونال جيوغرافيك حول تقديم أوصاف وتوضيحات لمنازل القرية وزراعتها ومواسم الزفاف من أجل شرح الأحداث التوراتية الماضية وليس المعاصرة، ففي المقالة نص وحواش ممتلئة بالمراجع ودلالات من الكتاب المقدس مثل جبال الراعي على بحر الجليل وقياس الحبوب.[275]

تم تأطير كل الرسوم التوضيحية على البطاقات المصورة البريدية ومجلات ناشونال جيوغرافيك ومن خلال تعليق النصوص المصاحبة التي عززت فكرة الصبغة الساكنة للحياة في فلسطين، فعندما تم وصف صورة قياس الحبوب تمت الإشارة في المجلة بالنص التالي: "*هذه واحدة من مشاهد أرض الدراسة، بدائية إلى يوحنا كما كانت في الفترة التوراتية 2000 سنة مضت*"، نصوص كهذه أدت دوراً أساسياً في تسييج أرض فلسطين وتحويلها إلى متحف، وتم محو شخصيتها التاريخية والمعاصرة، عدا عن التشيؤ والتمييز الديني للفلسطينيين في الفعل الاستشراقي، فقد أعيد تنظيم هذه الفئات بشكل هرمي، ففي الوقت التي مثلت فلسطين في الكتاب المقدس فإن بعض السكان لم يعتبروا أكثر ملاءمة لتمثيل الكتاب المقدس أقرب ما يكون لحياة القرية في الكتاب القدس فعلى سبيل المثال نرى حياة نابضة مطابقة للكتاب المقدس في القرية عدا عن المدينة، فمثلاً تمت الإشارة إلى المرأة المسلمة بالقباحة وعدم الجاذبية بمضاهاة المرأة المسيحية" *تتمتع نساء بيت لحم بسمعة طيبة ووجوههن هي البيضاوي الكامل، وبشرة أكثر عدلاً وغالباً يكون الخدان ذوَيْ لون أحمر أكثر، وجاذبية في وضع غطاء الرأس المذهل*".[276] وغيبت آثار الحداثة لدى المصورين الزائرين ولحقهم بعض المصورين من المحليين كصور خليل رعد خاصة في الصور التوراتية التي تهم جمهوراً أوروبياً أمريكياً لأنها قدمت صورا لعالم مختلف لا يزال سكانه يعيشون حياة العصور الوسطى صنفوا على أساس ثابت وتقليدي إن لم يكن بدائياً. وأظهرت فترة الانتداب البريطاني خاصة في مجلة ناشونال جيوغرافيك المسؤولين الاستعماريين وزملاءهم الغربيين كقوة تعتبر رئيسية لإحداث

---

[273] 38.6 انظر إنجيل لوقا

[274] بارت، *تأملات في الفوتوغرافيا*،90.

[275] Annelies Moors, "Presenting Palestine's Population: Premonitions of the Nakba", *The Electronic Journal of Middle East Studies* vol (1 may.2001): 17.

[276] John Whiting, "1914, *Village life in Holly Land* ", *National Geographic Magazine* 25,3:299-314.

تغيير إيجابي في فلسطين، ففي فترة الأربعينات والثلاثينات أصبحت حركات المهاجرين والصهيونية والمهاجرون الجدد هم التقدم، فمقال "تغيير فلسطين" المنشور في العام 1939". لقد أظهر العقد الأخير تغييرات أكبر في فلسطين مما حدث منذ بداية العصر المسيحي لتسلط الصور على حداثة الوافدين الجدد من أوروبا الشرقية والوسطى وأمريكا.[277]

3.6. **التصوير الصهيوني**

اعتبر المهاجرون الجدد رابطا أساسا بالأوقات التوراتية، فهم نوى ونشاط يخلق الكتاب المقدس بشكل مرئي جديد. على عكس ما يمثله السكان العرب الفلسطينيون. لقد وجد تغيير جذري عندما انخرطت المنظمات الصهيونية في التمثيل البصري بحلول أوائل عشرينات القرن الماضي فقد أنشأ الصندوق القومي اليهودي وصندوق المؤسسة أقسام التصوير الخاصة بهما التي أنتجت وقامت بشراء ونشر صور تمثل الخلاص اليهودي وتمجد الخلاص اليهودي.[278] وعلى سبيل المثال شركة فلسطين للصور وتحت عنوان نحن نبني فلسطين تم تصوير الشباب على أنهم واثقون من أنفسهم وحديثون بأسلوب الواقعية الاشتراكية مستخدمين الآلات الحديثة وعلى استعداد لتغيير العالم.

لعبت صورة المرأة وتكريس نمطية تبعية المرأة من جهة اليهود والغرب والعرب والغرب من جهة أخرى فقد وردت صورة رجل يمتطي حمارا تتبعه امرأة على الأقدام تحمل سلة على رأسها. أطرت هذه الصورة كالآتي: "لا توجد حقوق مناسبة هنا والنص المصاحب

[277] Kieth Rouch Edward, 1939," changing Palestine," *national geographic magazine* 65.4:493-527.

[278] Moors, *Presenting Palestine's Population: Premonitions of the Nakba*', 19.

بآداب الأرض المقدسة تقدم العطاءات للزوجة بينما تتبعها بخنوع مشيا على الأقدام بينما يركب زوجها أمامها مهيبا.[279] أما المرأة اليهودية في الثلاثينات فقد تمحورت حول حداثة النساء المهاجرات مُعبَراً عنها بأنماط لباسهن، فعلى سبيل المثال ورد هذا النص في مجلة ناشونال جيوغرافيك: "*تعمل المهاجرات جنباً إلى جنب مع المستعمرين الذكور الشباب عاريات الخصور، يكددن تحت أشعة الشمس الرائعة، تتناقض السراويل التي يرتديها*

كلا الجنسين مع لباس الجلباب الطويل الذي يجعل المرأة العربية تمشي كملكة"[280].

وللتوضيح بشكل أكبر وربط مدى ارتباط فكرة أرض بلا شعب لشعب بلا أرض، وعلاقتها مع الصورة الفوتوغرافية، أقدم هذان النموذجان لهاتين الصورتين للمصور الصهيوني رولتان كلوغز، والمحفوظتين في مكتب الصحافة الحكومي الإسرائيلي، عند تحليل صورة المرأة على الجرار الزراعي ومن منطق سيميائي من إشارات ودلالات، فإنها تظهر المهاجر اليهودي مبتسماً رافع الرأس عدا عن حجمه الضخم وحيزه داخل إطار الصورة، في هذه الصور تأكيد على النشاط البدني للمستعمر الجديد وهيمنته على الآلة فهو إنسان حداثي وفي مزاوجة صورة المرأة للرجل تأكيد على المساواة، امتداد لأسلوب الحياة الاشتراكي وتقاطع مع إيديولوجيات الاشتراكية السائدة في ذلك الوقت، إن وضع المرأة في زاوية الصورة وملء الإطار بالآلة التي تستخدمها يخلق ديناميكيات بين ما تفعله ورموز الحداثة والتكنولوجيا، صور كهذه يتم وضع العمال اليهود والمهاجرين في وسط الصور ما هي إلا سحق وتأطير للمناظر الطبيعية من خلال التدخل المادي، لتدل هذه الصور على منصة الصهيونية الجديدة. هذا النمط من التصوير نطلق عليه الدور الوظيفي للتعبير، فهو يهدف بالأساس إلى الوصول إلى المشاهد الفردي والمجهول، فهو ينقل الدلالات الخارجية من خلال حشد تقنيات خاصة حددها آمون بالمادة والشكل كأن يكون الشكل نفسه مفخماً ومبرزاً. بل لعبت هذه الصور دورا سماه عبد

[279] John, D, Whiting, D., 1914, *'Village Life in the Holy Land', National Geographic Magazine* 25, 3: 249-314

[280] Edward Keith-Roach, , *"Changing Palestine," National Geographic Magazine* 65(1934) 4: 493- 527.

العالي معزوز فعل الاصطناع simulation فقد قوضت هذه الصور كل تكافؤ ما بين العلامة والواقع وساوت بينهما.[281] لذا أدركت الحركة الصهيونية هذه الآلية، بل وأدركت أن تجييش الأرض بصرياً من خلال النظر إليها عن طريق زرع العلامات السيمائية، وخلق الرواية التاريخية (الأرض الحكاية والناس) المتواطئة مع المشروع الاستعماري، بحيث تعمل كشكل من أشكال الاستيلاء الثقافي. فيقول لونج أن أرض فلسطين توصف بالقفار، لا يسكنه الناس بل التلال القاحلة والصحراء المهجورة وعدا عن تثبيت الإيدولوجيا الاشتراكية ونمط التصوير الشيوعي آنذاك، فهذا المشهد الهَرِم المنحوت في المراجع التوراتية والتمثيلات الفنية للأرض الخضراء والغابات والمناظر الطبيعية، يؤكد صورة فلسطين على أنها أرض قاحلة لذلك ركزت صور كصور كلوغز وغيره من المصورين الصهاينة على أرض قاحلة مغطاه بالأعشاب، بينما زَرع المصورون الرواد الجدد بين الشجيرات المتدلية على مسيرة الرواد الصاعدة والعودة للأرض، هذا الخطاب يعود على محاججة صهيونية توراتية بأن الأرض مجرد فراغ يبنى عليها ولا حقوق فيها ثقافية كانت أم ديموغرافية يمكن النظر إليها بصرياً، وهذا ما يفسر تطوير الصندوق القومي اليهودي لمفاهيم الأرض الخراب القاحلة والتي كانت نقيضها الريف والغابات التي رعاها الصندوق القومي اليهودي،[282] تم تصوير الصحراء والجبال والوديان وكل مكان يعيش فيه العرب أرضا قاحلة نقيضة، وتجلت الهوية الصهيونية من خلال صناعة الهوَ والآخر الجاف، المستنقع العربي. وتحويل هذه المفردات إلى جنة خضراء من اليهودي القادم من قلب أوروبا. وعليه من المفروض أن يكتمل هذا الخطاب باستفادة العرب من أنشطة المهاجرين الرواد الذين جلبوا الحداثة معهم والتي شابهت جوهر التصوير الأثري الاستعماري. وتندمج الإيدولوجيا الدينية مع الخطاب الحداثي في خبث التصوير الصهيوني وامتداده الأوروبي الاستشراقي المسيحي في قصة راعوث وبوعز مجدداً، في توظيف قصة نعومي من بني إسرائيلي – القرن الرابع قبل الميلاد – من أبناء القبائل الاثني عشر والتي توفى ولداها في مملكة مؤاب، وعودتها مع زوجات أبنائها المتوفين إلى بيت لحم، (جوديا) حسب التسمية الدينية، اعتمادا على سلطة خطاب الرب عندما أمرها بالعودة،

"فَقَامَتْ هِيَ وَكَنَّتَاهَا وَرَجَعَتْ مِنْ بِلاَدِ مُوآبَ، لأَنَّهَا سَمِعَتْ فِي بِلاَدِ مُوآبَ أَنَّ الرَّبَّ قَدِ افْتَقَدَ شَعْبَهُ لِيُعْطِيَهُمْ خُبْزاً"[283]

لتزوج راعوث أرملة ولدها من بوعز، الرجل المقتدر صاحب الحق والشرعية في الأرض، والذي احتضن راعوث تلك المهاجرة، وأنجب منها، ولدهما عبيد، والذي ستنبثق منه سلالة الملك داوود أهم شخصية في الثقافة اليهودية، هي تلك الفكرة التي تتلاقى مع مساواة المرأة في الحق بالعمل والامتلاك، ففي توظيف هذه القصة خطاب وتشجيع للبروبوغاندا الصهيونية، لأي مهاجر من أي مكان سواء كان من بين إسرائيل أو كان مهاجراً أوروبيا في اعتناق الأرض، تكمن قوة توظيف صور كهذه، لتناصها مع

[281] معزوز، *فلسفة الصورة*، 156.

[282] Edna Barromi-Perlman. *Archeology, Zionism and Photography in Palestine: Analysis of the Use of Dimensions of People in Photographs*, Journal of Landscape Ecology (2017), Vol: 10 / No. 3

[283] سفر راعوث، العهد القديم.

الكتاب المقدس، لكن وبالرجوع إلى أكاديميين بريطانيين قاموا بتنقيح نسخة من الكتاب المقدس في جامعة أكسفورد[284] وتفسير بعض المفاصل التاريخية، فهم يفسرون قوة الرواية الأسطورية في قصة روث وزواجها من بوعز، لمدى تماثلها مع إبراهيم وإسحق ويعقوب والذي يعتبر ابنه جودا والذي من اسمه انبثقت اليهودية Judaism. وتامار التي هي زوجة جودا هي نفس الحالة التي تطابقت مع راعوث فكلتاهما ليست من بني إسرائيل، مهاجرتان، وامرأتان، ترمزان للخصب والتضامن، هذه الدلالات تطابقت مع صور وضعت في المتاحف الأوروبية وأسست لمخيال أوروبي تمركز في ذهن المؤمنين الأوروبيين في البيت والكنسية والمتحف. وهي نفس الصور أعلاه التي رمزت لنفس الشخصيات. إن إصرار روث على العودة مع أم زوجها المتوفى إلى بيت لحم وهي المؤابية المهاجرة ودخول المرأتين وقت موسم حصاد الشعير، وقت المجاعة، في ذلك تطابق مع صورة المرأة اليهودية المهاجرة، فالحقل دلالة، وأمر العودة ما هو إلا سلطة الخطاب في الصورة والأسطورة الدينية، نلاحظ هنا هذا النص الذي يجد تطابقا مع فكرة صور روتان كلوغز.

فَقَالَتْ لَهُمْ: ''*لاَ تَدْعُونِي نُعْمِيَ بَلِ ادْعُونِي مُرَّةَ، لأَنَّ الْقَدِيرَ قَدْ أَمَرَّنِي جِدّاً. إِنِّي ذَهَبْتُ مُمْتَلِئَةً وَأَرْجَعَنِيَ الرَّبُّ فَارِغَةً. لِمَاذَا تَدْعُونَنِي «نُعْمِيَ» وَالرَّبُّ قَدْ أَذَلَّنِي وَالْقَدِيرُ قَدْ كَسَّرَنِي؟ فَرَجَعَتْ نُعْمِي وَرَاعُوثُ الْمُوآبِيَّةُ كَنَّتُهَا مَعَهَا، الَّتِي رَجَعَتْ مِنْ بِلاَدِ مُوآبَ، وَدَخَلَتَا بَيْتَ لَحْمٍ فِي ابْتِدَاءِ حَصَادِ الشَّعِيرِ*''.

وتؤكد هذه اللوحات المعروضة في متاحف أوروبية على مدى عقود، مدى ثبات الصورة الذهنية لدى الفرد الأوروبي المسيحي أو اليهودي على حد سواء.

راعوث تقسم لنعومي، لوحة للفنان الهولندي جان فكتور، العام 1961-1976معروضة في متحف لازينكي كروليوانسمي في بولندا.

[284] Michael D. Coogan (ed.), *The New Oxford Annotated Bible, Third Edition, with Apocryphal/Deuterocanonical Books, New Revised Standard Version* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 391 Hebrew Bible.

لوحة بعنوان راعوث وحقل بوعز، للفنان الألماني يوليوس شنور فون كارلسفيلد معروضة في المتحف الوطني في لندن.

لا يعني ذلك محو أي محاولة فلسطينية للتفاوض، وتجيير الصورة المسيحية التوراتية وإن كانت في وقت متأخر والاستيعاب والتماثل مع صورة المسيح والتمثيل الذاتي وتمثيل العالم. فمجلة فلسطين الثورة والقائمون عليها جندوا الذاكرة الشعبية الأوروبية، كقوميين ثقافيين لاسترجاع الرمز والأسطورة من خلال الصورة الإيحائية وتوظيف للإشارة التي تحدث عنها بارت، وتجيير للدين المدني الذي ذكر في الفصل الأول ،وهي تلك الإيدولوجيا والأدوات التي ذكرها عبد الرحيم الشيخ. هذه الصورة تؤكد نظرية بارت بالاسترجاع القائل إن ما نراه وجد بالفعل. هذه الصورة شكلت، وإن كانت ببساطتها الفعل المقاوم للذاكرة الثقافية الصهيونية لدى الغرب، وتأكيد على هوية الفلسطيني المضطهد، بل وأخذت وظيفة سد المعنى في الفراغات الهوياتية هي نقيض صور كلوغز ومحاولة للانتصار على الانهزام البصري وهي تلك المعرفة الصغرى التي ذكرها بارت فيها يستدعى الموت مجدداً بل وأدركت قوة السنن الثقافي الذي يتطلب معرفة مسبقة.

تدرك صور كهذه القوة فيها لحظة إنتاج دلالة مرتبطة بخصوصية الفعل في وضع ثقافي خاص بل وظفت الإشارة فيها لتشير إلى مفهوم الاضطهاد بطابع إيديولوجي قصدي أخضعت لثنائية الاستبدال والتأليف والتزامن والتعاقب، بل ووظف البونكتوم في وخز الضمير الأوروبي المسيحي. نلاحظ رمزية تمثال العذراء (بياتا) يحتضن المسيح بعد موته، مادونا مع الطفل وفي ذلك استعطاف غربي. ففي هذا تطابق وتماثل مع أهم صورة في الإنجيل عكس صورة راعوث التي اقتصر خطابها على العهد القديم، وشرعنة الاستيطان والإقصاء الفلسطيني. صور لتمثال مايكل أنجلو، الذي تم الاعتداء عليه سنه 1972. وتم تحطيم أجزاء منه.

جمال يُحوّم فوق الحزن

بمطرقة هاجم احد المهووسين تمثال العذراء لمايكل انجلو، فاصاب ركبتها وانفها. وحين استنطقه المستنطقون صرخ ملء فمه: «لم اعد احتمل هذا الجمال».

كانت عذراء مايكل انجلو تنظر ناحية اليمين، وقد ارقدت ابنها المقتول على حجرها، بوشاح على الرأس، ورجاء مكتوم في العينين. فاي جمال كان يحوّم فوق ذلك الحزن حتى يهاجمه المهووس؟

لم يعد يحتمل: هُمْ يرون الجمال الذي انرمه مايكل انجلو، وهو يرى حزن الحجر. اما ما ترونه، انتم، في الصورة التي امامكم، فليس الا ايماءة من الم حيٍّ «ترعرع» خمس سنين في حصار صبرا وشاتيلا.

ربما كبر ابنها المتمدد، هكذا، على حجرها خمس سنين تكفي ليكبر مولود قادم بصليبه معه.

خمس سنين..

خمس سنين وهذه المراة تنظر، برجاء مكتوم، صوب الجهة الأبعد في حزنها.

صورة في مجلة فلسطين الثورة، منشورة بتاريخ 19/7/1989 ويوضح النص والتعليق المصاحب لها مساوة الاعتداء على تمثال مايكل أنجلو، بالحصار على مخيم صبرا وشاتيلا، ورمزية العذراء والمسيح باللاجئ الفلسطيني. وبالرغم من أن هذه الصورة تدل على حدث معين يستحق التصوير (صبرا وشاتيلا) إلا أن الإيديولوجيا بأوسع معانيها هي التي تحدد شكل هذا الحدث واستحقاقه للتصوير.

3.7. قبل الشتات رؤية مقاومة

في كتابه قبل الشتات التاريخ المصور للشعب الفلسطيني 1867-1948 يقدم وليد الخالدي رواية مضادة للصور الاستشراقية والحياة الاجتماعية، فيعتبر كتاب الخالدي شكلاً موفقاً عن التمثيل الذاتي الفلسطيني من سنة 1876 خاصة مجموعة صور خليل رعد ومجموعة جامع الصور الفلسطيني واصف جوهرية، فالخالدي ومن خلال عمله انصب تركيزه على تأثير الاستعمار الصهيوني على المكان الفلسطيني وردود الفعل الفلسطينية وضغوط الحركة الصهيونية والإدارة الاستعمارية البريطانية. إن ما يميز تسلسل صور الخالدي هو ذلك التصنيف ومركزيتها واستخدامها كأدلة، فالكتاب لا يصور ولا يحاجج بأن فلسطين كأرض فارغة بل كشعب مليء بالنشاط مع حياة اجتماعية سياسية وثقافية خاصة الطبقات المهنية والحضرية والنخبة المسلمة والمسيحية مع تخصيص مساحة كبيرة لصور الزعماء السياسيين، ويبرز الخالدي حالة السكان، ويرى أن الفلسطينيين المسلمين هم الأكثر تقبلا للتقاليد اليهودية والمسيحية وأكثر احتراما، عبر عنهما في الصورتين الواضحتين للحرم الشريف مع قبة الصخرة وكنيسة المهد وتخصيص جزء لا بأس به من صور التعليم والمدارس وصور المحامين والأطباء مرفقا بها نصوصا تدل على الحالة الاجتماعية الاقتصادية في ذلك الحين ويخص الجزء الأخير لعمليات الإجرام والعنف البريطاني الصهيوني ويدرج صورا للنساء تختلف عن الصور التقليدية التي كانت متاحة في نطاق أوروبي أمريكي واسع فهن لسن مضطهدات قدر انخراطهن في عمليات الاحتجاج على الاستعمار والتحديث والمشاركة السياسية مثل صور المرأة عقب التدابير البريطانية عام 1929. إن صور بنات المدارس الأرثوذكسية التي جمعها الخالدي نسفت صورا مجهولة لهوية مفككة بفعل مقصود، أنتجها المصورون السياح في صور ارتبطت أسماء أصحابها العرب وموقع التصوير وتاريخ الصورة. جميع الصور من المذكرات الجوهرية إلى كتاب الخالدي تنسف الرواية الغربية والاستعمار الصهيوني كفعل كولونيالي محدث للأرض الفلسطينية لكن هناك طريقة ملفتة للانتباه في مجموعة الخالدي تمثل جدلية التشكل الاجتماعي، بدء تطور القومية العربية بإعادة تقديم للفلاحين على عكس مفاهيم الاستشراق التي أسست لأرض بلا شعب فقد بدأت القومية العربية بتقديم جديد للفلاحين على عكس المفاهيم السابقة للفلاحين بأنها متخلفة وغير متحضرة، قام القوميون العرب بتمجيد الفلاحيين باعتبارهم تجسيدا لبقاء الأمة وصحتها، فقد أدت التجارب الفلسطينية مع الشكل الحصري للاستعمار الاستيطاني الصهيوني إلى التشديد أكثر على الفلاحين كدلالة وطنية، فصور خليل رعد تؤكد على بعض الدلالات التوراتية والطبيعة الخالدة في فلسطين. صور النساء المنقبات اتخذت نفس الموقع المدافع عن الذات في لا تمثلهن كضحايا وإن اتخذت الصور الموضع الجمالي مع أغطية

الرأس والثوب المطرزات، يفسد خطاب الخالدي ذلك الخطاب المتعلق بتصوير المهاجرين الجديد والمصورين التقليديين وبنفس الوقت ينتج رواية فوتوغرافية مغايرة. هذه الصور من كتاب الخالدي مرفق بها التعليق الذي يفسر وينسف الرواية الاستشراقية الصهوينة.

١٩٣ سوق العطارين.

مشاهد من حياة المدن والحياة الدينية

١٩٤ زفاف عائلة مسيحية، حيفا، سنة ١٩٣٠. العريس هو حنا عصفور عام فلسطيني من أبناء الطائفة الكاثوليكية (انظر الصورتين ٢٥٠، ٢٧٠)، والعروس هي إميلي أبو فاضل.

١٩٥ زفاف عائلة اسلامية، وادي حنين بالقرب من الرملة، سنة ١٩٣٥. العريس هو نظيف الحجري وكان يتولى منصب قائمقام، والعروسه هي سامية الناجي.

١٩٥

هذه الصور مصدرها مكتبة الكونجرس أو من مصورين غربيين أو مصورين محليين عرب.

اضطرابات سنة ١٩٢٩

٩٠ السوق العربية خارج باب الخليل في القدس وقد أضرمت فيه النيران خلال مواجهات حاقدة اندلعت سنة ١٩٢٩، يشكل حاقد المكان جزءا من الحائط الغربي المتاخم الذي يلج فيها المسجد الأقصى وقبة الصخرة المشرفة (انظر الصورة ١). تدّعي اليهود على مر القرون بحرية الوصول إلى حائط المبكى، وذلك بفضل التسامح الاسلامي، وفق أساس أعراف وترتيبات حقق عليها كانت تعرف باسم «الوضع القائم» (Status Quo). وبا حلول بعض الغلاة من اليهود المتدينين لغير هذا الوضع من جانب واحد وبدع ذلك تنظيم تظاهرات سياسية استفزازية لم يسبق لها مثيل عند الحائط ـ قام بها متطرفون يهود بالحبوة قطعات فيه عسكرية ـ كان ذلك بمثابة الشرارة التي أشعلت الفتيل، مما أدى إلى اصطدامات عنيفة نتج عنها مقتل العديد من اليهود والفلسطينيين. وكانت أصابت الفلسطينيين، في معظمها، على يد القوات البريطانية.

٩١ بريطانيا تعرض جيرورايا العسكري في القدس، آب / أغسطس ١٩٢٩.

٩٢ لجنة الإسعاف العربية في مركزها بالقدس في اثر حوادث سنة ١٩٢٩. وقد بأسست اللجنة لتقديم العون إلى العائلات الفلسطينية المتكبدة. الثالث إلى اليمين هو صبحي الخضرا، ثاني مقربة منه وأحد القطاب حزب الاستقلال العربي الذي بأسس سنة ١٩٣٤ (انظر الصورتين ١٠٢، ١٠٤). تراك إلى جانبه، الرابع إلى اليمين، عبد الحميد شومان مؤسس البنك العربي وأمين صناديق اللجنة. وقد اصبح البنك العربي، في بعد، احد اهم المصارف وأبرزها انتشارا في العالم العربي (انظر الصورة ٢٨٩).

٩٣ وفد من النساء الفلسطينيات خارج مقر المندوب السامي في القدس، للاحتجاج على لسياسة البريطانية المتخذة ضد الفلسطينيين في أعقاب حوادث سنة ١٩٢٩. النساء الثوالي يلبسن ثياب هن فلسطينيات مسيحيات. الثانية إلى اليسار هي السيدة عايدة مطر، احدى رائدات الحركة النسائية في فلسطين وبؤلفة كتاب «ذكرة العربية والقضية الفلسطينية» الصادر بالانكليزية في لندن سنة ١٩٣٧ (The Arab Woman) (and the Palestine Problem (London: H. Joseph, 1937). لاحظ العراقيل في لبس الحجاب، اذ كانت تلبسه نساء الفئات من مدن نساء القرى الفلسطينيات.

3.8. **التصوير المحلي**

اتضحت لنا فيما سبق الآلية التي دخل بها التصوير الفوتوغرافي إلى فلسطين ومدى القطيعة مع الوعي الكياني الذاتي والدور الوظيفي الذي لعبه المصورون المستشرقون في فلسطين وعملية إعادة لبنية المعرفة الأوروبية وعلاقتها مع المشروع الاستعماري الذي هو جزء من الحداثة الأوروبية والنظرة التصنيفية الأوروبية وفعل المعارض المبني على بناء آخر جاهل ووضع ضمن الاحتفالية الأوروبية باستكشاف أماكن بعيدة. ما يمكن قوله أن عملية تطور الحداثة لعبت دوراً في تأخر تبني التصوير الفوتوغرافي في فلسطين محلياً حسب رؤية عصام نصار وذلك لسببين يتعلق الأول بتحريم الدين الإسلامي للتصوير، وثانياً أن الدولة العثمانية لم تتأثر بنفس الدرجة التي تأثرت فيها أوروبا بدخول الحداثة كسلعة ومظهر حداثي وإن تبنت الأقليات كالسريان والأرمن التصوير الفوتوغرافي لكنهم اعتبروا من رعايا الدولة العثمانية أي مواطنين محليين بمعنى الجماعة المنتمية للدولة وليس للمكان. ليقودنا ذلك إلى التساؤل الآتي الذي يذكره نصار فمن هو المصور المحلي؟ انقسم المصورون المحليون تبعا للفترة الزمنية التي قضوها في فلسطين، فالمصور الأوروبي الزائر يختلف عن المصور المقيم، وغالبية المصورين الذين وطئوا أرض فلسطين كانوا مصورين زائرين وليسوا مقيمين على الأقل الخمسون سنة الأولى بعد اختراع التصوير الفوتوغرافي، والتصوير المحلي ما هو إلا وسيلة للتعرف على الطريقة التي وجد الناس أنفسهم فيها وتمركزوا تحت إطار الصورة الفوتوغرافية. فتحديد المحلي في تلك الفترة يبقى موضوعا جدليا، فمثلا المهاجر الروسي ماندیل دينس والذي عمل بمنطقة القدس 1885 ويعتبر أول مصور محلي لا يعتبر محلياً إذا كان المعيار الدين واللغة والإثنية نظرا لمجيئه تحت مسمى مواطن عثماني تحت حماية القنصلية البريطانية في القدس. ومن المهم التفكير بما هو أصلاني أو محلي فمهنة التصوير لم تحدد مجالاتها إلا عندما بدأت تتطرق لمجالاتها الأصلية والمحلية وعندما بدأت مجالاتها تمس مواضيع اجتماعية سياسية، وحينها عرف التصوير نفسه بالتصوير المحلي والتصوير المحلي هو نوع من التصوير الفوتوغرافي الذي انتج صورا لا تنتمي إلى الفئة الأوروبية الواسعة،[285] معيار آخر يحدد صعوبة تعريف عمل الفوتوغرافي الجامعي في فلسطين، نظرا للتقسيمات الإدارية والاجتماعية لدى الدولة العثمانية، فعند الحديث وتعريف المصور المحلي أو المصور الفلسطيني فأننا سنتعرض لتعريف في غاية التعقيد والتشابك فصفة المحلية إستنادا إلى بدايات التصوير كمهنة وعمل تاريخي ستكون صعبة إذا ما أخذنا بالاعتبار ذلك التشابك بين هوية المصور سواء أكان أرمنياً أو أوروبياً مقيماً وبناء على ما سبق، فإن صفة وعنصر المكان كانت أقل العناصر أهمية في تعريف التصوير المحلي، فصفة المحلية تتشابك فيها سلسلة من الروابط والأحاسيس الاجتماعية وآليات التفاعل ضمن السياق الاجتماعي التاريخي، وبقيت هوية ممارسي التصوير أقل أهمية من عمل التصوير نفسه خاصة أن شكل الحياة الاقتصادية والاجتماعية اعتمد بشكل كبير على بنية قانون الملل العثماني.[287286] لكن على عكس الملل العربية فقد حظيت الملل الأوروبية

---

[285] نصار. *لقطات مغايرة، 1850-1948 التصوير المحلي المبكر في فلسطين*، 44-48.

[286] بحلول منتصف القرن التاسع عشر شرع العثمانيون في سلسلة من الإصلاحات بعضها يتعلق بنظام الملل الذي بمقتضاه يتمتع المواطنون ضمن التسلسل الهرمي العرقي الديني غير المسلم بالحق في حكم مجتمعاتهم بشكل مستقل بهدف مواجهة القومية المتزايدة بمعنى إعطاء السكان العاديين كلمة أكبر في إدارة شؤونهم.

المسيحية بدعم الدول الأوروبية القوية.[288] صفة المحلي تتحدد بطبيعة المصور والمجتمع والاستهلاك والحاجة للتصوير والامتلاء ثانية، ولسهولة البت في هذه المسألة فإن اتجاه التصوير الفوتوغرافي وحاضناته اتخذ مسارين إما أوروبياً دينياً استشراقياً أو أن ينتمي لتلك الفئة وموضوعاتها ودوافعها، والفوتوغرافيا الصهيونية في هذا السياق لا تنتمي إلى المحلي فقد كانت حاضناتها واضحة ومحددة في المشروع الصهيوني.

3.9. فلسطين في التصوير المحلي، أنماط فوتوغرافية متماهية. البورتريه وتمثيل الذات

تتحدد أنماط التصوير الفوتوغرافي بالاستخدامات لهذا التصوير ما قبل العام 1948 وحاجة التصوير الفوتوغرافي ارتبطت بحاجة الدولة العثمانية والتأثر بالتقاليد التصويرية الغربية، لكن دراسة التصوير الفوتوغرافي كمرآة تعكس الحياة الاجتماعية والسياسية سيكون مرتبطا باللغة البصرية الأوروبية إذا ما حددت العلاقة ما بين التصوير المحلي والأوروبي على أساس المحاكاة، لكن وبعد مراجعة مئات الصور الفوتوغرافية ووضعها ضمن سياقات الاستخدام اندرجت أغلبها تحت الإطار التجاري المحض، ولم تتقدم بأميال عن اللغة المعرفية الاستشراقية، وكانت أغلب الصور يحركها الهدف التجاري الربحي، لكن المصور المحلي بقي أسيراً لموضوعات اجتماعية اتخذت ألبوم العائلة مكانا لها في مرحلة متقدمة تمثلت بتوثيق الأحداث السياسية ويبقى الفارق الوحيد ما بين المصور الأوروبي والمصور المحلي هو خلق الحاجات التصويرية كتمثيل اجتماعي، ولم تكن بالضرورة عملية مقصودة من أجل تمثيل فلسطين. لتمثل الوظيفة الأولى للتصوير الفوتوغرافي المحلي بتلبية رغبة السياح للمدن الفلسطينية كالناصرة والقدس بحمل هدايا تذكارية يحملونها معهم عند عودتهم إلى ديارهم وحذا هذا الأمر المصورون الفوتوغرافيون المحليون بتطوير حرفتهم.[289]

فقد اتجه التصوير المحلي في العقدين الأوليين في فلسطين إلى تصوير الإستوديوهات، إذ انتشر هذا النمط من التصوير أكثر من غيره في رغبة الناس بالتقاط صور لهم وهو نمط مختلف في طريقة الالتقاط الأوروبية، فلم تكمن الأهمية في الشخص نفسه بقدر ما كانت الرموز الهوياتية التي يريد أن يتماهى معها ويقدم بها نفسه. ما يلفت الانتباه في هذه الصور أن الأشخاص أنفسهم هم من أرادوا التقاط الصور لهم بهذه الهيئة وليست رغبة من المصور كالصور الاستشراقية التي تم ذكرها سابقاً، إن اختيار الأشخاص المصورين لهيئة معينة بلباس معين أو جلسة معينة كان كثيرا ما يتصل اتصالا وثيقاً بالموضة أو fashion في تلك المرحلة، وتدخل عدة عوامل على انتشار هيئة اللباس إما أوروبيا محدثاً أو بدوياً خاصة ما يتعلق بالنساء وذلك لوجود عدة صور ونماذج داخل الإستوديو نفسه أو رغبة من الزبائن لوضع أنفسهم في كليشيهات نتيجة لتأثرهم بما قد شاهدوه.[290] ولم يتم تجاهل الأسلوب من المصور المحلي في محاكاة للأسلوب الأوروبي، فصورة البورتريه هي علامة في سيرة حياة أو تاريخ وصورة فوتوغرافية واحدة بخلاف

---

[287] nassar, *The emergence of Photography as a Locally Practice Craft in Jerusalem. in Lena Jayyusi, Modernity and Colonial Transformation 1917-present, Jerusalem Interrupted*, 11.

[288] فرسون، *فلسطين والفلسطينيون*،63.

[289] عوض، الذاكرة البصرية، *الناصرة في عيون مصوريها، من الصورة الفتوغرافية إلى البطاقات البريدية، (19679-1897)*، 16.

[290] نصار. *لقطات مغايرة، 1948-1850 التصوير المحلي المبكر في فلسطين*، 76.

لوحة واحدة تلمح إلى صورة أخرى ستأتي بعدها. فعلى سبيل المثال لم يكن شائعاً أن ترتدي امرأة من بيت لحم ثوبا بدوياً لتأخذ صورة في الإستوديو، فأعد كاركريان ورعد ملابس مخصصة داخل إستوديوهاتهما لهذا الغرض.[291]

صورة لامرأة في لباس تقليدي وحلي شرقية في إستوديو للمصور كركوريان أوائل القرن العشرين. (اليسار)، والصورة على اليمين لنجلاء كاركوريان في زي بدوية صورة في الإستوديو من تصوير يوهانس كركوريان في القدس1921. يدل هذا النمط من التصوير والتمثيل على مدى قوة المعيار الأوروبي، ومدى رؤية الذات لنفسها كموضوع أوروبي، عدا عن الخلفية الطبقية التي بدأت تتشكل في ذلك الوقت. والطريقة التي تتمثل بها الشعوب حول الدونية في نظرتها لنفسها وللآخر وكأن الأشخاص المرتدين هذه الملابس في الصور أرادوا أن يتماثلوا مع العين الأوروبية في رؤية أنفسهم. أما النمط الآخر من التصوير فهو تصوير البورتريهات للعساكر والمجندين رغبة منهم في الاحتفاظ بصورتهم كما هي قبل ذهابهم إلى الخدمة العسكرية التي قد لا يعودون منها، لتراوح ما بين صور بالزي العسكري إبان الانتداب البريطاني وزي رجال المقاومة الفلسطينية والعرب، ولم تقتصر تقنية التصوير على صور داخل الإستوديو بل تنقلت الكاميرا خارج الإستوديو ولكن بأسلوب البورتريه لاحقا، لتقدر الصورة الفوتوغرافية أن تثبت الذاكرة لتنتقل إلى الإشهار بمعنى إشهار موقف وحتى خاصة بورتريهات المقاومة الوطنية، ورغبة من المجند نفسه بتوثيق صورة له قبيل الذهاب إلى الجندية التي قد لا يأتي منها أبدا.

[291] nassar, *The emergence of Photography as a Locally Practice Craft in Jerusalem. in Lena Jayyusi, Modernity and Colonial Transformation 1917-present, Jerusalem Interrupted*, 15-17.

علي روشن بك ونهاد بك وقادة عسكريون عثمانيون آخرون على متن قارب جال القدس محمولاً على عربات خيول سنة.1915. مصدر الصورة القدس العثمانية في المذكرات الجوهرية.لتمثل هدا صور أشكال التملك الزائفة أي تملك الماضي والحاضر والمستقبل.

نمط تمثيلي آخر تمثل بظهور صور العائلات الغنية والمتوسطة والتي جرت العادة أن يلتقطوا صورا لهم داخل الإستوديو بوضعية الأب أو رب العائلة وهو واقف أو العنصر المسيطر في الصورة وقد ظهرت هذه الأعمال لدى بوهانتس وكريكرويان وخليل رعد وعيسى الصوابيني.[292]

حنا بشارات يقف مع زوجته وأبنائه في إستوديو خليل رعد في القدس 1928.

[292] نصار. *لقطات مغايرة، 1948-1850 التصوير المحلي المبكر في فلسطين*، 79.

انتشر نمط آخر من التصوير تمثل بتجميد صور الموتى وتصويرهم رغبة من أهل الفقيد في الحفاظ على ذكراه، هذا التصوير ينم على حب الشخص المتوفّى، ورغبة بتخليد ذكراه وقد تلاشى فيما بعد، بعد أن أصبح معظم الناس يحتفظون بصورة شخصية لهم، وكانت أوائل الصور التي تنسى لهذا النمط الصور المسيحة تحديداً لرجال الدين والكهنة والبطاركة. هذا النمط عرف بما يسمى post mortem photography وصورة البطريرك الأرمني في القدس كانت أول صورة من هذا النمط لينتشر هذا النمط بين الناس ويصبح سائداً في العقدين الأوليين من القرن العشرين، وقد تلاشي هذا النمط من التصوير لاحقا مع امتلاك أغلبية الفلسطينيين صورا شخصيه لهم.

.

انتشرت أنماط فوتوغرافية أخرى للبورتيه للعائلات من ذوي الطبقة المتوسطة والفلاحية المالكة، ولكن دون رب الأسرة الذي كان بالغالب مهاجراً إلى الأمريكيتين للعمل، لانخراطه في سلك الجندية. التقطت بهدف إرسالها إليه في غربته، كان انتشر نمط تصوير بورتريه آخر لرب العائلة من أجل وضع صورته في غرفة الجلوس بالبيت. واهتمت المدارس التبشيرية بتوثيق أنشطتها الخيرية لتطلعها على الممولين بالخارج خاصة مدرسة الكوكيرز في رام الله وعمل على توثيق عمل هذه المدارس والإرساليات خليل رعد وكاريكوريان وعيسي الصوابيني في القدس.[293]

3.10. "هنا القدس" وعي إذاعي، عربي، دعاية بريطانية كولونيالية مرئية

عملت الحكومة البريطانية على إنتاج ورعاية بث إذاعي في فلسطين بشرط ألا تبث هذه الإذاعة محتوى سياسيا ويقتصر الأمر على التسلية والأمور الثقافية.[294] وقد صدر للإذاعة مجلة منتصف سنوات الثلاثينات وأوائل الأربعينات عدة أعداد فمثلا عام 1936 عدد واحد و 17عدداً عام 1940 وعدد واحد 1941 وأربعة أعداد 1945 وعدد واحد 1946 وعددان عام

[293] نصار. *لقطات مغايرة، 1850-1948 التصوير المحلي المبكر في فلسطين*، 86-84.

[294] أندرية ستانسون. "هنا القدس: ولادة الإذاعة الفلسطينية " . *حوليات القدس*. عدد 14 (2012): 32-22.

1947. إلى أن حلت نكبة 1948 وأغلقت الإذاعة، وانتقل الطاقم إلى رام الله ليستأنف البث الإذاعي ليومنا هذا.[295] ومع أن المجلة المصورة صدرت في أعوام عصفت الأحداث السياسية والاجتماعية بفلسطين وتوفرت الكاميرات في السوق الفوتوغرافي إلا أنها أهملت وبقصد توثيق الأحداث السياسية والمظاهرات والاحتجاجات لتركز فقط في انتصارات الجيش البريطاني وتركز على قضايا التعليم والصناعة المرتبطة بالانتداب. ولم تبدأ إذاعة القدس كإذاعة خاصة بالفلسطيني، بل قسمت إلى فترات إذاعية بريطانية وأخرى لليهود وثالثة للعرب وتم تحديد وتوظيف العاملين بناء على اختيارات حاكم القدس في ذلك الوقت ستورز الذي عين الموظفين بنفسه.[296] وعلى عكس الطاقم الإذاعي العربي الذي عمل على تغطية أخبار ثورة 1936 و1939 الذي تولى إبراهيم طوقان مهمة المراقب للقسم العربي في الإذاعة، بشارع مأمن الله مكلفاً من الحكومة البريطانية، والذي عمد وزملاءه العرب على تغطية أخبار ثورة 1939-1936، الأمر الذي أغضب الإنجليز فاعتقلوا الصحفي أكرم الحسيني، وازدادت الشكاوى من الحركة الصهيونية إلى المندوب السامي الأمر الذي أدى بالبريطانيين بإيقاف طوقان عن العمل واستبداله بآخر ،[297] من خلال مراجعات الباحث لأعداد المجلة فقد اقتصرت الصور في المجلة على الحياة اليومية والاجتماعية بعيدا عن الحدث السياسي والإضراب في البلاد، لكنّ الفلسطينيين لم يغفلوا عن تكون خطر التماهي البريطاني الصهيوني فقد أثارت الإذاعة وقت افتتاحها حفيظة الفلسطينيين. فقد ورد في جريدة الدفاع الصادرة في يافا بتاريخ 31/3/1936 الخبر الآتي: " *نحب أن نبدي بعض ملحوظات سريعة على الافتتاح فنقول إن المذيع كان يقول البرنامج الشرقي ومن الواجب أن يقول البرنامج العربي، ثم إن المذيع كان يردد دائما لفظة فلسطين أرض إسرائيل فهل أصبحت أرضاً إسرائيلية بحته، هذه المحطة حكومية وليست إسرائيلية إلا إذا شاءت الحكومة ذلك*" [298]

---

[295] موقع جرايد. أرشيف الصحف العربية من فلسطين العثمانية والانتدابية استرجع بتاريخ 5/1/2020 https://web.nli.org.il/sites/NLIS/ar/Jrayed/Pages/all-titles.aspx

[296] تيسير جبارة. هنا القدس، إذاعة فلسطين الأولى. موقع إلكتروني استرجع بتاريخ 5/1/2020. https://www.prc.ps/%D9%87%D9%86%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%AF%D8%B3-%D8%A5%D8%B0%D8%A7%D8%B9%D8%A9-%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%88%D9%84%D9%89/

[297] " هنا القدس".. كواليس أول دار إذاعة فلسطينية في زمن الانتداب . موقع إلكتروني استرجع بتاريخ4/1/2020. https://samanews.ps/ar/post/119413/%D9%87%D9%86%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%AF%D8%B3-%D9%83%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%B3-%D8%A3%D9%88%D9%84-%D8%AF%D8%A7%D8%B1-%D8%A5%D8%B0%D8%A7%D8%B9%D8%A9-%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%B2%D9%85%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%86%D8%AA%D8%AF%D8%A7%D8%A8

[298] جريدة الدفاع: عدد 566 بتاريخ 31/3/1936استرجع من موقع جرايد بتاريخ 5/1/2020

افتتاح محطة الاذاعة اللاسلكية

وصف الحفلة وملاحظة هامة فى الموضوع

افتتحت محطة الاذاعة اللاسلكية في رام الله في الساعة الرابعة والدقيقة ١٥ من مساء أمس «الاثنين» بالنشيد الملكي البريطاني . ثم تكلم مدير البريد العام باللغة الانكليزية فذكر كيف بدأ التفكير في انشاء المحطة منذ عامين ونصف ، الى المحادثة التي جرت بينه وبين المندوب السامي وهما في الباخره من بور سعيد الى مرسيليا وأشار الى اهتمام المندوب السامي الخاص بالمشروع . ثم ترجمت كلمة مدير البريد الى اللغتين العربية والعبرية

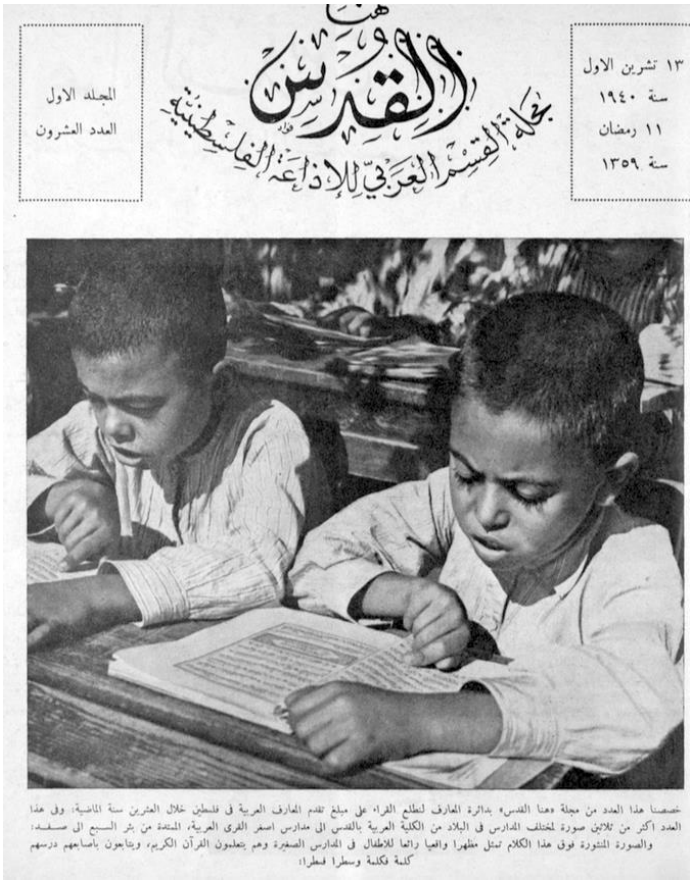
وبعده ألقى المندوب السامي خطاب التدشين فذكر اثر المحطة النافع واشار الى منفعتها للاهلين في المدن والقرى على السواء وأنها لن تكون لها صلة بالسياسة بل ستوجه الاذاعة الى ما فيه خير السكان على اختلافهم والهدف الرئيسي لها نشر الثقافة والمعرفة وان الامور الدينية سوف لا يهمل شأنها . وضرب المندوب مثلين قال انهما يستحقان اهتمامه الخاص اولها ان آلافا من المزارعين يكدون في سبيل تحسين اراضيهم وزراعتهم وعلى ذلك ستمد محطة الاذاعة هؤلاء بالمعونة والارشادات اللازمة ، وثانيهما ان آلافا من السكان ايضا يرغبون في سماع الموسيقى لكنهم يعانون الصعاب فى ايجاد الوسائل التي تهيء لهم التمتع بالموسيقى وعلى ذلك ستعمل المحطة على بث الروح الموسيقية لتنمية الموسيقى الشرقية والغربية وتقدمهما معاً جنبا الى جنب مع المحافظة على ميزة كل واحدة منهما . ثم قرأ كتاب شركة الاذاعة البريطانية وتمنياتها لنجاح المشروع وشكر مدير البريد العام وشركة ماركوني وموظفي الاذاعة ولجنة البرنامج الاستشارية . وبعد الانتهاء ترجم الخطاب الى اللغتين العربية والعبرية ثم استمر بعد ذلك البرنامج الذي وضع لحفلة الافتتاح

ونحب ان نبدي بعض ملحوظات سريعة على حفلة الافتتاح فنقول ان المذيع كان يقول « البرنامج الشرقي » وكان الواجب ان يقول « البرنامج العربي ». كما ان المذيع العبري كان يكرر دائما بعد كلمة فلسطين « ارض اسرائيل » فهل اصبحت فلسطين ارضا اسرائيلية بحتة؟ ان هذه المحطة حكومية وليست يهودية، الا اذا شاءت الحكومة ان نعتقد ذلك!

...

أرادت الحكومة البريطانية من خلال هذه الصور تقديم فكرة عن مدى تحديث المجتمع الفلسطيني، فقد بلغت المنشآت العربية ما بين عامي 1928 ونهاية الحرب العالمية الثانية 1373منشأة.[299] ركزت المجلة على تقديم صورة المؤسسات والمدارس في عهدها كوسيط يؤدي خدمات للناس، ومدى تقليل حاجتهم للأعيان، ولعل السبب يعود لتراجع الطبقات التقليدية ونمو الطبقات الوسطى والدنيا. خاصة الفلاحين والحمالين والصيادين من الأحياء الفقيرة، فمثلا بلغ عدد العمال في نهاية الثلاثينات 9آلاف عامل.

[299] موسى. *ثورة عام 1936 في فلسطين، دراسة سيسيولوجية*، 45- 43.



خصصنا هذا العدد من مجلة «هنا القدس» بدائرة المعارف لنطلع القراء على مبلغ تقدم المعارف العربية فى فلسطين خلال العشرين سنة الماضية، وفى هذا العدد اكثر من ثلاثين صورة لمختلف المدارس فى البلاد من الكلية العربية بالقدس الى مدارس اصغر القرى العربية، الممتدة من بئر السبع الى صفد، والصورة المنشورة فوق هذا الكلام تمثل مظهرا واقعيا رائعا للاطفال فى المدارس الصغيرة وهم يتعلمون القرآن الكريم، ويتابعون بأصابعهم درسهم كلمة فكلمة وسطرا فسطرا.

الجندى المتطوع فى القوات الفلسطينية المساعدة الذى القى خطابا من محطة راديو القدس عن اختباراته وتجاربه فى الجيش البريطانى.

وردت هذه الصورة لجندي فلسطيني متطوع في الجيش البريطاني وإلقاؤه خطابا في الإذاعة مرتدياً الزي العسكري في العدد20 عام 1940. الهيئة واختيار شاب مبتسم، للظهور في المجلة ما هو إلا خطاب تشجيعي دعائي لجيل الشباب للانخراط في حروب بريطانيا. فقد بلغ عدد المنضمين للجيش البريطاني عام 1943سبعة آلاف جندي، أتى ذلك في ضوء تزايد الخطر من الحملة الألمانية في شمال إفريقيا.[300]

بل احتوت المجلة أحيانا على صور ريبورتاجية دعائية، أقرب ما تكون في أيامنا هذه إلى البروشور الترويجي عن قيمة التطوع والجندية العسكرية فمثلاً خصصت عددا كاملاً لهذا الغرض. وردت صورة غلاف للمجلة لأطفال يتعلمون في مدرسة، ترافق مع الصورة إشارة إلى أن هذا العدد خصص للتعليم، ومن خلال التعليق وردت عبارة " تقدم المعارف" في فلسطين خلال العشرين سنة الماضية، أي منذ بداية الانتداب، وفي ذلك خطاب أوروبي رافق الحداثة مع الانتداب والوجود البريطاني في فلسطين، ليحتوي ذلك العدد علي جميع أنواع التعليم والمدارس والتعليم، والتركيز على مباني المدارس كمؤسسات حداثية، فالناظر للصور سيرى

[300] فرسون. *فلسطين والفلسطينيون*، 178.

العمليات التعليمية التي قد وصلت إلى تعليم الطلاب على الزراعة، مع المباني المشيدة بالأسلوب الغربي البريطاني. وفي ذلك تطابق مع ما طرحه أندرسن عن دور الدولة الكولونيالية، الخارطة، المتحف، التعداد.

لكن وفي الجهة المقابلة تعد مذكرات الموسيقي واصف جوهرية المولود في القدس عام 1897 خلال العقدين الأخيرين من الحكم العثماني وفترة الانتداب البريطاني من الأرشيفات التي سقطت في غياهب النسيان لحين صدور كتاب المذكرات العثمانية في القدس الانتدابية فقد نظر المؤرخان اللذان عملا على الكتاب كونه مصدرا قيما للذاكرة البصرية في القدس وتسجيلا للتاريخ الاجتماعي والأحداث السياسية والثورة العثمانية ووصفا لطبيعة الحياة الاجتماعية من خلال المناسبات الخاصة فمجموعة الصور في الأرشيفات الجوهرية أظهرت تاريخ القدس وفلسطين بشكل عام.[301] ولأن الأفراد يمارسون سلطتهم على الأرشيف فهم يمارسون حكمهم على ما يختارونه، يرونه أرشيفية فيما يتعلق بالوقت والأهمية المفرطة وتعد أهمية مذكرات جوهرية ليس لكونها دليلا فقط بل كمسار يمكن البناء عليه فيما يتعلق بالقراءات التاريخية لهذه الألبومات، فضم الكتاب مجموعة صور مع قرص مدمج يحتوي أغانيه وبرغم عدم شيوع الصور في فلسطين في ذلك الوقت لارتفاع ثمنها واقتصارها على المصورين المقيمين والحجاج، لكن مع ازدياد عدد الإستوديوهات أصبح بعض الأثرياء يقومون بترتيب الصور الفوتوغرافية ضمن ألبومات تتعلق بالمناسبات العائلية والأحداث الاجتماعية، ومع عمليات الطرد والنفي والاستيلاء على الممتلكات الثقافية نظر للمذكرات الجوهرية على أنها وثائق بصرية في فترة زمنية محدودة في تاريخ المدينة، لتظهر وجهة نظر أهلها. وتوثق هذه الصور والألبومات فتره خمسة عقود تغيرت فيها فلسطين من الإمبراطورية العثمانية الضخمة إلى كيان أصغر تحكمة الإمبراطورية الأكبر البريطانية وإنشاء الدولة الإسرائيلية وفقدان المشروع الفلسطيني في إنشاء دولة، وتعد هذه الصور المترافقة مع اليوميات في جوهر موضوعها الأصلي المادي المتمثل بالتعايش السلمي إلى حد ما قبل ظهور حالة النوستالجيا الجماعية الفلسطينية فهي شاملة على المدينة والحكام والنخب والواقع، لاحتوائها على صور الحكام والنخب التي كانت أساسية في بناء هوية المنفى، فقد احتفظ جوهرية على الصور المطبوعة بالإضافة إلى الصور نفسها مع مفكرة منفصلة لكل الألبومات ولا تقتصر الصور على أحداث ما قبل النكبة قدر أنها أشارت إلى ذلك الماضي الضائع لحظة تحديد الرواية التاريخية الفلسطينية. وبرغم معارضة جوهرية لسياسة السلطان جمال إلا أنه أدرج صورا لجمال باشا قائد الجيش العثماني والتي أشار إليها جوهرية باسم الجزار، فقد اعتبره جوهرية عاملاً مساعداً للاستعمار الصهيوني في فلسطين، ولكن جوهرية وبرغم عدم حصوله على أسماء المصورين إلا أنه ذكر الطريقة التي حصل بها على تلك الصور،

واحتوت المجموعات صورا للمصور العربي خليل رصاص الذي كلف بتوثيق المجهود الحربي في جنوب فلسطين وشبه جزيرة سيناء وبرغم النزعات الشخصية لجوهرية، فإنه قد رتب الصور حسب الأحداث التي قدمت الصور بشكل رسمي، مثلت هالة من السلطة عوضاً عن صور بطش القادة العسكريين العثمانيين فتظهر تلك الصور استسلام القدس في الجزء الأول حيث تم رفع العلم الأبيض بجوار جنديين. هذه الصورة التقطت من قبل لارسون، نجح جوهرية في وضع نفسه كسارد للأحداث في مذكراته، كشاهد

[301] عصام نصار وسليم تماري (تحرير)، *القدس الانتدابية في المذكرات الجوهرية*، (القدس: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2005)، 548.

على الحدث عن وصف بعض الصور، فبعض الأيام التي كانت عادية عند جوهرية إلا أنها كانت لحظة تاريخية على المستوى التاريخي من خلال وضع نفسه في تشكيل الزمان والمكان فكان استسلام مدينة القدس مثلاً عند زيارة عائلته كان يقوم بها ليس لانتصار البريطانيين أو انهزام العثمانيين، فالاتصال بموضوع الصور لديه أهم من الصور نفسها أو من ملتقطها، اهتمت الألبومات أيضا بتوثيق الحياة اليومية والفنية منها زيارات لفنانين مصريين للقدس كالراقصة تحية كاريوكا وفريد الأطرش.

لا يعقل ألا تحتوي مجلة هنا القدس على صور المعارك الضارية في القدس أواخر سنة 1936 وأوائل سنة 1937، [302] لكن المذكرات وصفتها وصفا دقيقا فيروي واصف جوهرية من خلال مذكراته: "*ما سمعنا ولا شاهدنا من صوت القذائف والقنابل والرصاص طيلة الليلة بصورة لا تصدق، لأن احتلال المدينة عند الفتح البريطاني سنة 1917 في هذه الليلة، التي بلا شك كانت وصمة عار لدولة بريطانيا*". [303] وكيف يمكن لهذه المجلة أن تورد صورا تأخذ منحيين إما تعظيم لقوة الجيش البريطاني، أو خطاب للفلاحين المزارعين الذين أرهقتهم بريطانيا بالضرائب، الأمر الذي كان لسلسة من الثورات في عقد الثلاثينات، مما لاشك فيه أن أسباب الثورات ضد البريطانيين كانت سوء الأوضاع الاقتصادية والضرائب الباهظة والتي كانت بنظرهم هي ما خلق ظروفا مهددة لوجودهم، مما اضطر المجلة لخلق تلك الدعاية بإيراد عشرات الصور التي تشيح بوجهها عن صورة الفلاح الفقير المضطهد من حكومة الانتداب ولخلق نموذج توافقي ما بين الفلاح المدجن والحكومة.[304]
وكان الهدف المعلن للإنجليز في تأسيس الإذاعة هو تعليم الفلاح عبر الأثير الأمور الزراعية وغيرها من أعمال يدوية لا فكرية. بالإضافة إلى الأنشطة الاجتماعية كالتعليم والتمريض ويعود تركيز المجلة على نمط كهذا من الصور نظراً إلى تراجع طبقة الأعيان ونمو طبقات وسطى ودنيا بشكل عام.[305]

3.11. استدراك

جال هذا الفصل في أطره العامة في الآلية التي دخل بها التصوير الفوتوغرافي إلى فلسطين وارتباطه بالحداثة، ودراسة تأثير الاستشراق والفعل المعارضي الكولونيالي، منذ أواخر الحقبة العثمانية ودخول الانتداب البريطاني، كإطار زمني، ليدرس مدى تأثير الخطاب الاستشراقي الديني التوراتي لتعزيز المفاهيم حول الأرض، والناس، وإقصاء الهوية الفلسطينية وإزاحتها عن المكان والرواية التاريخية.

---

[302] مع العلم أن خليل رصاص صور معارك القدس وصور المقاتلين العرب.

[303] نصار وتماري (تحرير)، *القدس الانتدابية في المذكرات الجوهرية*، 548.

[304] للمزيد من الصور انظر موقع جرايد. مع العلم أن الموقع لا يحتوى على جميع الأعداد.
http://jrayed.org/Olive/APA/Apress_ar/?action=tab&tab=browse&pub=HunaAlQuds&_ga=2.261020041.503463533.1584246408-1732834083.1583586430#panel=browse

[305] موسى. *ثورة عام 1936 في فلسطين، دراسة سيسيولوجية*، 44.

ومن أجل شرح هذه الآلية، لجأ هذا الفصل للاستدلال عن طريق فحص الآلية التي دخلت بها الصورة إلى المجتمع الفلسطيني في مرحلة الحداثة والاستيطان الصهيوني وآلية قراءتها وتداولها، ودورها في تأسيس الحكاية التاريخية والذاكرة وتحليل عناصر قراءتها باستخدام مفاهيم الإطار النظري للبحث، لذا استعان هذا الفصل بصور لمصورين استشراقيين، وصور ألبومات العائلة، وصور اتخذت مكانا لها للتمثيل الفوتوغرافي المحلي للسكان، وسلط الضوء على آلية عمل الذاكرة الثقافية من خلال تشكل الرموز والأيقونة البصرية ودورها في تشكيل عناصر الهوية الفلسطينية، فقد قُدمت فلسطين كمكان مقدس وخال من السكان مرتبط أشد الارتباط بأوروبا. والمصورون المستشرقون الأوائل لم يتعرضوا للحياة الاجتماعية وتفكيك لبناتها وإعطائها حقها في سردية مرئية قدر تصوير مخيال يتلاقى مع الأسطورة الدينية والمخيال الإنجيلي فالصور كخطاب، أسست لنداء روحي مادي أوروبي عن طريق التمثيل الاستشراقي لفلسطين، أما الفلسطينيون وتعاملهم مع التصوير الفوتوغرافي فقد اتخذوا عدة أنماط للتصوير ورؤيتهم لأنفسهم راوحت ما بين التقليد الأوروبي وحسب الحاجات السياحية التجارية وأسوة ببعض الثغرات الهوياتية الصحفية والإشهارية، فلم يفعل المصورون المحليون ما يجب من أجل مجابهة هذه النظرة الأوروبية الاستعلائية، وقد تركز عملهم على المحاكاة البصرية. ويعد التصوير الأوروبي في فلسطين منهجا لدراسة السياق التاريخي لفلسطين، ولكن ليس كجزء مستقل هوياتياً بل كجزء من عالم أكبر استشراقي مخيالي أوروبي. ليمهد هذا الفصل الدخول للفصل الرابع المتعلق بدور الصورة في توثيق مرحلة النكبة والشتات والنفي الفلسطيني.

4. الفصل الرابع، نكبة الفوتوغرافيا

4.1.1. مطلع

يعتبر مصطلح النكبة "لقسطنطين زريق" من أهمّ الأبجديات التي تحدثت عن ذلك السلخ التاريخي ما بين الفلسطينيين وأرضهم خاصة أن إصدار الكتاب تزامن مع حلول نكبة 1948.[306] وحربها التي نثرت بذور الخراب في الكيانية الفلسطينية الثقافية، ويصف عبد الرحيم الشيح نكبة فلسطين بلحظة صفر الهوية لأهميتها بوصفها حدثًا تكوينيًّا يعتبر الأهم في الذاكرة الجمعية الفلسطينية.[307] فقد عانى الشعب الفلسطيني من التشريد وتشرذم مكونات الهوية وعنصرها الأهم الأرض الفلسطينية، وقد أصبح شعبها مقسماً إلى ثلاثة أقسام متفرقة على نطاق واسع: 100 ألف إلى 180 ألف ظلوا في بيوتهم وديارهم، ونصف مليون بقوا خلف خطوط العدو في شرقي فلسطين وقطاع غزة، وأكثر من 750 ألفاً أصبحوا لاجئين في الضفة وغزة والقطاع والأقطار

[306] قسطنطين زريق. *معنى النكبة* (بيروت: دار العلم للملايين، 1948).

[307] الشيخ، "الهوية الثقافية الفلسطينية،77.

العربية، فالقانون العسكري الإسرائيلي وضع الإنسان في مكان مقنن ومعسكر، وقد قدرت الأمم المتحدة أن 40٪ من اللاجئين الفلسطينيين المسجلين كانوا يعيشون في ستين مخيماً رسمياً، ولم يأخذ هذا التقرير بعين الاعتبار آلاف الفلسطينيين الذين لم يسجلوا لدى الأمم المتحدة، ولكن الأهم في هذا الموضوع هو قدرة هؤلاء الفلسطينيين اللاجئين داخل المخيم ومعاناتهم أكثر من غيرهم نتيجة للمنفى ليرمز المخيم إلى الآثار الدائمة للنكبة، ويشكل الحكاية الفلسطينية الجديدة.[308] لتتميز مرحلة ما بين 1948 و1965 بغياب الحاضنة الوطنية لتشكّل الهوية الوطنية. كون الخسارة التي تعد الأكبر هي ضياع المدينة الفلسطينية وطبقتها الوسطى المثقفة التي كانت الأقدر على تدوين سير الحياة اليومية في ظل زلزال تاريخي أصبحت الأغلبية أقلية في وطنها. فالبرنامج اليومي للمواطن الفلسطيني عانى من انهيار مادي ومعنوي، هذه الطبقة التي عملت على توحيد دلالات الرمز والقدرة على إنتاج أحلام ومنتوجات ثقافية قد تناثرت مع جموع الفلسطينيين على أطراف أراضيهم، فقد اختفت عن الخارطة المدن الفلسطينية التي شابهت المدن المصرية واللبنانية في أواخر العشرينيات والثلاثينيات، وبضياع المدينة الفلسطينية تكرست الدعاوى الصهيونية بأن فلسطين أرض جدباء. فوجود المدينة وإنتاجها الثقافي هو ما دل وبرهن على وجود الشعب الفلسطيني.[309] ليتم وضع الفلسطيني تحت دائرة الضوء بإخضاعه للقوانين في أماكن طرده واستثنائه من أيه حقوق، فبعد عملية النفي والتشريد التي تعد أكبر مصائب النكبة تمركز الفلسطيني في هوية المشرد المنفيّ ودرج الناس على تسمية الفلسطيني باللاجئ.[310] بل وعمدت الدولة الصهيونية إلى ابتكار الأسماء التي تبرر عنفها الإنساني والذي تحدث عنه فيصل دراج فإيديولوجيا العنف المستبدة، عليها أن تستولد الفلسطيني مجددا من الأسماء الإيديولوجية، وعليها أن تفرض المساواة للإنسان الفلسطيني مع الاسم الجديد، كالإرهاب الفلسطيني والفلسطيني المخرب ونفاية البشر[311]، وفصل عنصرين أساسيين من أبجديات الهوية الفلسطينية، الأرض والناس ودرج على تسمية مشكلتهم بمشكلة اللاجئين، هؤلاء اللاجئون من الجيل الأول ما بعد النكبة ولدوا في فضاء وحيّز لم يكن ممكناً ليستشعروا الخسارة في المشهد المرئي المديني. ولتحيد المدينة الفلسطينية من حيزين أساسين، الأول حيّز الذاكرة والثاني حيّز الجغرافيا، ولتسمح النكبة بإعادة إنتاج الفلسطيني خارج حيز الجغرافيا. لكن نشوء جغرافيات أخرى كالمخيم شكل مهداً وموطناً للذاكرة وولادة الهوية وتناقلها من الجيل الأول إلى الجيل الثاني. من خلال آليات واجب الذاكرة التي سمحت بتناقل الصور من الماضي وتحويلها إلى ثقافة وإن كانت متخيلة بفعل الإقصاء والقطع المكاني. ويشير عبد الرحيم الشيخ إلى *"إن قراءة أبعاد النكبة يكون بقراءة ما أحدثته النكبة من هزيمة في حدودها الثلاثة للهوية الفلسطينية كجماعة قومية أصلية، الديموغرافيا والجغرافيا والهستروفرافيا"*[312]. فهو يرى أن نهاية الحلم الصهيوني تتوّج بتأسيس دولة الاحتلال وبداية المنفى والتيه الفلسطيني بمحو إمكانية إقامة دولة فلسطينية

---

[308] Anne Elizabeth Irfan, "*Internationalizing Palestine :UNRWA and Palestinian nationalism in the refugee camps, 1967-82*," PhD diss. (The London School of Economics and Political Science, 2018). 76.

[309] https://www.youtube.com/watch?v=sT22bwJ55Sw&vl=ar Lost cities of Palestine مقابلة مع أنطوان شلحت

[310] فرسون، *فلسطين والفلسطينيون*، 198.

[311] دراج. في الهوية الثقافية الفلسطينية، 23 – 44.

[312] الشيخ، *"الهوية الثقافية الفلسطينية.. المثال "والتمثيل" والتماثل"*، 107 .

تحفظ الناس وحكاياتهم مع أرضهم، لذلك يستدعى ذلك قراءة ما أحدثته النكبة من هزيمة في الحدود الثلاثة للهوية الفلسطينية كجماعة قومية أصلية.

4.1.2. الصورة الفوتوغرافيّة الفلسطينيّة المنهوبة، والتحكّم الكولونيالي. صعوبات الولوج إلى الصورة الفوتوغرافية

إن إعادة سرد الأحداث التي سبقت النكبة بالاستناد إلى الفوتوغرافيا أمر في غاية الصعوبة لأمور معقدة ومتداخلة لما في ذلك من صعوبة في حصر جميع الصور الفوتوغرافية التي من الممكن أن تعيد النظر بتاريخ النكبة وما قبلها، نظراً لاحتجاز كمّ هائل وغير معروف، وبأقل تقدير قد يصل إلى آلاف الصور الفوتوغرافية لدى الجيش الإسرائيلي، عدا عن الإجراءات وقوانين الحصول على صور ممّا يسمى "أرشيف الدولة"، [313] لذا ستتم الاستفادة من أعمال باحثين حصلوا على صور بإجراءات قانونية مثل رونه سيلع من جامعة تل أبيب، والتي توفرت لديها معلومات وصور قيمة تصبّ في موضوع النهب واحتجاز الصور الفوتوغرافية ذلك نظراً لصعوبة وصول الباحث إلى مجموعات صور[314]، ولا يعني ذلك اكتمال الإجابة عن هذه المرحلة التاريخية قدر تفسير دور هذا

---

[313] المقصود بأرشيف الدولة هو الأرشيف الرسمي لدولة "إسرائيل" ومهمته تجميع وحفظ جميع المواد الأرشيفية المتعلقة بمؤسسات الدولة والتجميع والبحث عن مواد أرشيفية خاصة وعامة والتنسيق بين عمل الأرشيفات الأخرى داخل " إسرائيل"

https://www.mada-research.org/2014/01/21/%D8%A3%D8%B1%D8%B4%D9%8A%D9%81%D8%A7%D8%AA-/%D8%A5%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D9%84%D9%8A%D9%91%D8%A9

الموقع الرسمي لأرشيف الدولة https://www.archives.gov.il/en/

[314] توضح سيلع في كتابها "لمعاينة الجمهور" الصعوبات التي واجهتها كباحثة وأكاديمية وقيمة فوتوغرافية، للاطلاع على الأرشيف، وبغض النظر عن الهدف الأساس لتأسيس أرشيف الجيش الإسرائيلي المتمثل بتوثيق العمليات العسكرية إلا أن جمع المعلومات الاستخباراتية حول الفلسطينيين قد زود هذه الأرشيفات بمواد معرفية فلسطينية ذات أهمية قصوى للتاريخ الفلسطيني، وأن سياسات التقييد والرقابة على هذه المواد الفلسطينية مقيدة وسرية لخمسين عاماً منذ نشوئها وأحيانا لفترة غير معروفة، عدا المواد ذات الأهمية التاريخية عن الفلسطينيين وإن كانت بأيدي مصورين يهود وقد تبلغ مدة التقييد لسنوات إضافية، وقد قيدت بعض المواد بحجة المس بأمن الدولة أو علاقاتها الخارجية، وعرفت على أنها مواد سرية، وتشير سيلع إلى تقييد من نوع آخر يتمثل بالوسيط والذي يقيد عمل الباحث، ويتمثل بعدم الوصول المباشر إلى المواد والملفات والشخص المسؤول عن الأرشيف يقوم بحصر خيارات البحث، وغربلة المواد التي يريد الباحث الاطلاع عليها، بعد تعريف الموضوع عندها يكون الباحث متعلقاً بالسياقات التي يفرضها الوسيط، قيد آخر تمثل بالتغيير في طريقة الاطلاع على المواد، بما يتعلق بسياسة الاطلاع نفسها، فلا يمكن الوصول إلا لمسوحات ضوئية digital، وبذا من الممكن أن يؤدي ذلك لعملية بتر للمعرفة المتصلة بالصورة كالمعلومات على خلفيتها أو الخلفية السياقية للصورة خاصة إذا كانت ورقية وليست نيجاتيف، وصعوبة تتبع ملكيتها، وظروف أرشفتها ومراحلها العمرية ومالكيها، الأمر الذي قد لا يمكننا من اقتفاء عمل المصور، هذا الأمر الذي أسمته سيلع الإدارة الكولونيالية للأرشيف، ولا يمكن في هذه الحالة معرفة كيفية وصول هذه المجموعات إلى الأرشيف العسكري.

بالإضافة إلى تحديد الأرشيف لهوية الباحثين الذين يقرر لهم الأرشيف بإجراء البحوث وطبيعة الأبحاث ليفرض التقييدات على معاينة المواد المختلفة، وتشير سيلع إلى حالات عديدة طلب من الباحثين فيها تقديم طلب للحصول علي مكانة باحث مرخص، لمعاينة المواد السرية حسب اعتبارات الأرشيف الأصلية والتدخل بمضامين البحوث، وبذا تقر إدارة الأرشيف ما هو جيد للبحث وما هو جيد لتفكير الباحث، عدا المماطلة في نشر المعلومات والمواد التي انتهت مدة تقييدها، أخيراً تشير سيلع إلى اتباع سياسية تمييزية بين الباحثين وفتح المواد بشكل انتقائي وتليين قوانين لباحثين يتبنون أجندات تتطابق مع الأجندات المؤسسية وتعتبره واحداً من أهم سمات أرشيف الجيش الأساسية خاصة المواد التي تروي تاريخا آخر.

للمزيد حول هذا الموضوع انظر: رونه سيلع، لمعاينة الجمهور: الفلسطينيون في الأرشيفات العسكرية الإسرائيلية. مصدر سابق، الصفحات 54-51-35-45.

الفعل الكولونيالي في تمثيل وأيضا اجتزاء الذاكرة المرئية. من خلال تتبع عمل أهم المصورين الإسرائيليين. وعرض طريقة نهب أعمال فوتوغرافية فلسطينية، تكمن الصعوبة الأخرى في عدم تقدير الحجم الدقيق لمجموعات الصور خاصة تلك المحتجزة داخل المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، وشحّ المعلومات الصادرة عنها، عدا العامل الذاتي المتمثل بعدم وجود إحصاءات أو سجلات رسمية تثبت لدى المؤسسات الرسمية الفلسطينية ما كان موجودا في أرشيفاتها ومكتباتها، وما يمكن أن يتوفر والذي بدا واضحاً من أعمال باحثين إسرائيليين والذي تمثل ببعض المعلومات استُقِيت بشكل فردي من عائلات المصورين مثل "خليل رصاص" أو "علي زعرور". وبموجب قانون الجيش الإسرائيلي، يحق إبقاء المواد سرية إذا تعارض الإفراج عنها مع التطلعات السياسية أو الأمنية للدولة، واعتبارا من شباط 2009 أعلنت مؤسسة الأرشيفات العسكرية الإسرائيلية في صفحاتها على الإنترنت أن السجلات الموجودة لدى مؤسسة الأرشيفات العسكرية أنشأتها قوات الأمن ولذا فهي خاضعة لقانون الأرشفة. وتفترض سيلع أن الأرشيفات الإسرائيلية باحتفاظها بهذه الكميات الكبيرة من المواد ليست بالضرورة أن تكون إنتاجا فلسطينيا فحسب، فهناك جزء أنتجه مصورون وصحفيون أجانب أو حتى إسرائيليون، لكن المشترك في هذه المواد أنها حول الفلسطينيين في ما يتعلق بالثقافة والتاريخ ونمط الحياة، وفقاً لسيلع فإنه من سنة 1948 قد تم تجميع 38 ألف شريط أفلام و2.7 مليون صورة، و96 ألف تسجيل صوتي و46 ألف صورة جوية وخريطة.[315] لذا سيحاول الباحث البدء بتفسير نمط التصوير الصهيوني، وعلاقته بأنماط التصوير في المراحل التاريخية السابقة.

4.1.3. صورة الصهيوني مقابل الصورة الفلسطينية وقَوْلبة المكان

ما يمكن قوله استمرار النمط التصويري المؤسّسي الصهيوني خلال سنوات الأربعينيات والمتماثل مع المصورين المستشرقين والذي تجسد بالأماكن الفارغة والقرى ما بعد عملية التهجير التي بدت فارغة، وامتد هذا الأسلوب في السنوات الأولى ما بعد النكبة، عدا تصوير المهاجرين الجدد من منطلق وزاوية المحارب الغازي لخدمة الأغراض العسكرية، فمنذ تأسيسه ينقل إلى الجيش الإسرائيلي أي وثيقة جهزت في وحدات الجيش الإسرائيلي من ملفات ومواد سمعية وبصرية وصور وخرائط، ووفقا لبن غوروين فإن أرشيف الجيش الإسرائيلي مسؤول عن جميع المواد الأرشيفية المتعلقة بالجهات والتنظيمات العسكرية قبل نشوء دولة الاحتلال، وتشمل "البلماح" و"هشمومير" و"أرشيف الفيلق العبري" و"الهجناه" و"ليحي" ولذا فإن الأرشيفات العسكرية هي نتاج الأجهزة العسكرية ويسيطر الجيش الإسرائيلي على أكبر مصدر للمعلومات، ويشرف على حفظ وكشف المواضيع المتعلقة بالجيش بنطاقات واسعة[316].

[315] بشار شموط، *الإرث الفلسطيني المرئي والمسموع، نشأته وتنشئته والحفاظ الرقمي عليه، دراسات أولية وتطلعات مستقبلية*، (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية بيروت، تموز 2020)، 105-110.

[316] سيلع، *لمعاينة الجمهور: الفلسطينيون في الأرشيفات العسكرية الإسرائيلية*، 50.

تميّز نمط التصوير الإسرائيلي أيضا بغياب توثيقي لصورة الفلسطيني المشرد، باستثناء بعض القرى مثل عراق المنشية أو غض النظر عن محو فلسطين من إطار الصورة[317]، وكما سنلاحظ في صور المصور الصهيوني "كلوغز"[318]، أو إدراج صور الخروج كحدث يخلو من الفعل العنيف، كصور المصور الصهيوني "أبنه روتنبرغ".

[319]

صورة بعنوان "الجميلة والجريء" أكتوبر 1948، جنود بعد "فتح بئر السبع" حسب المصطلح الإسرائيلي من ألبوم بعنوان، على موقع أرشيف الدولة تصوير "أبنه روتنبرغ."[320]

وأسوة بالإنسان عملت الصورة الفوتوغرافية التي وثقها المصورون الإسرائيليون على التلاعب بمشهدية المكان كصور تمثلت بالقرى الفلسطينية المهدمة والنشاط العسكري المستمر من خلال مصوري الهاجاناه والبلماح والتي يمكن الاطلاع على جزء منها من

---

[317] نصار. *لقطات مغايرة، 1948-1850 التصوير المحلي المبكر في فلسطين*، 96.

[318] زلوتان كلوغر ولد في مدينة كاتشيمك المجرية عام 1896. خلال الحرب العالمية الأولى عمل كمصور جوي في القوات الجوية النمساوية المجرية. هاجر لاحقًا إلى برلين حيث عمل مصورًا صحفيًا، ثم هاجر إلى فلسطين في منتصف الثلاثينيات ليعمل في وكالة التصوير الفوتوغرافي "جمعية التصوير الشرقي للصحافة" في تل أبيب على مدى سنوات، غادر فلسطين في عام 1958 إلى الولايات المتحدة ليفتتح متجراً للصور – توفي زولتان كلوغر في مانهاتن، نيويورك في عام 1977، تاركًا أرشيفًا يضم حوالي 50000 سلبية موزعة على العديد من الأرشيفات العامة، بما في ذلك مجموعة كيرين هايسود في الأرشيف الصهيوني المركزي، ومجموعة الصندوق القومي اليهودي، والمكتب الصحفي الحكومي، ومحفوظات الدولة، وأرشيف جيش الدفاع الإسرائيلي. في عام 1968، وصلت مجموعة من حوالي 40 ألف سلبي من الأعوام 1933-1948 إلى أرشيف الدولة، وفي عام 2017 تم تحميل المجموعة بأكملها إلى أرشيف الدولة.

.

https://catalog.archives.gov.il/exhibition/%D7%9E%D7%A1%D7%91%D7%99%D7%91-%D7%99%D7%94%D7%95%D7%9D-%D7%94%D7%A1%D7%A2%D7%A8/#

[319] https://catalog.archives.gov.il/exhibition/%D7%94%D7%99%D7%A4%D7%99%D7%9D-%D7%95%D7%94%D7%90%D7%9E%D7%99%D7%A6%D7%99%D7%9D/# للاطلاع على الألبوم كاملاً

[320] ولد المصور أبنه روتنبرغ في ألمانيا عام 1914، وهاجر إلى فلسطين في عام 1933. وفي عام 1936 التحق بوحدة "الهاغانا" في القدس، ومع اندلاع الحرب العالمية الثانية، انضم إلى الجيش البريطاني ليخدم في وحدة الأرصاد الجوية بسلاح الجو الملكي.

خلال الموقع الإلكتروني "لأرشيف الدولة". جرى ذلك بالتزامن مع محو وتدمير القرى التي لم تسكن ما بين عامي 1967-1956. ليستكمل عمل المحو وإعادة رسم الأرض وصياغة الحكاية المهاجرة الجديدة.[321] وأشارت هذه الصور إلى الحطام والدمار كي تمحو من الوجود والوعي والذاكرة ذلك المخيال من الماضي، وفي ذلك إشارة إلى أصحابها باستحالة العودة إلى المكان، مقابل ذلك تمركز الجندي الإسرائيلي المستوطن في مركزية الصورة في أخذ مساحات لا بأس بها من الصور خاصة ما بين عامي 1950-1948. وتشير هنيدة غانم إلى السلوك الاستعماري في هذا السياق فتمركز عمل المستعمر حول هدم القرى ومن ثمة بمحو أسمائها من السجلات الرسمية وإحلال أسماء عبرية بغية تهويد المكان، نرى ذلك في هذه الصور التي التقطتها "بنيه جوتنبغ" والتي أبرز فيها العنصر النسائي وجنودا في وضعية الراحة والاستقرار بعد الحرب في إشارة للانتصار وإعادة لطبيعة الحياة الهادئة برواية وتقديم عسكري صهيوني، وظهور ملامح البلدات والحياة العربية في خلفية الصور، في إشارة لتوثيق النهج المؤسساتي بتوثيق الاستيطان اليهودي في القرى الفلسطينية من وجهة نظر يهودية وستر وإخفاء للمأساة الفلسطينية. ترافق التقاط هذه الصور للجنود صور لمهاجرين جدد مزروعين في قلب المكان الجديد، فاقتضت الضرورة زرع العناصر المرئية ورمزية المستعمر الجديد للمكان الخاوي وإحياء وإعادة الروح إليه ولذا استوجبت النزعات الاستيطانية زرع المكان بحياة جديدة تمثلت بالحياة اليهودية، إن تدمير 418 قرية فلسطينية ومحو ثلث هذا العدد بالكامل وتدميرها وحراثتها لتزرع مكانها أشجار وقبالة هذه العناصر الاجتماعية المغيبة من الذاكرة تم بناء أكثر من ألف مستوطنة داخل الخط الأخضر، ويلاحظ التغيير في كادر الصورة والمكان والتلاعب الزمني فيها، فقد تبدلت هذه البيوت والحقول الزراعية من حقول زراعية فلسطينية أصلانية وإن غاب الفلسطيني فيها بفعل مقصود إلى حقول زراعية استيطانية بحيث يشكل عامل الزمن الانكسار في الذاكرة، الأمر الذي يمكن اعتباره استكمالا للدعاية الصهيونية بضرورة خصاب أرض واستقدام مهاجرين ليعمروها واستنهاضاً للروح الصهيونية بإنقاذ الأرض.[322]

323

صورة بعنوان وتعليق "قادمون جدد" في مستوطنة طيرا يهودا، الطيرة. 1/10/1949

[321] هنيدة غانم، "الحدود السرّية للمقاومة اليومية، قرية المرجة الفلسطينية 1969-1949، "دراسات 121، *مجلة الدراسات الفلسطينية*، (ربيع 2013): 119 .

[322] سيلع، *لمعاينة الجمهور: الفلسطينيون في الأرشيفات العسكرية الإسرائيلية*، 144-141.

[323] المصدر مكتب الصحافة الحكومي. مجموعة الصور الوطنية لإسرائيل.

هذه الصورة للمصور زولتان كلوغر، تظهر فيها مهاجرتان يهوديتان استقرتا في قرية عين حوض تماما، بعد طرد الأهالي وأقيم مكانها قرية عين هود eid hud بالعبرية بتاريخ 1947.

توضح هذه الصور لقرية عين حوض، وقرية الطيرة، وإن كان صوتها الصهيوني توثيق الاستيطان اليهودي في القرى العربية بعد لحظات من تجريدها من هويتها الفلسطينية، وبالرغم من الفعل العنيف المتمثل بالطرد، لكن غياب البشر في الصورة عمل على تقنين فعل العنف وبالرغم من ذلك بقيت البيوت والحقل بكاملها في كادر الصورة، لكن فعل التغيير والمحو في الذاكرة المرئية تغير شيئا فشيئا، فأساليب الزراعة والحقول والمناظر الطبيعية جرى العمل على تغييرها في استكمال لفكرة استيعاب المهاجرين الجدد للأرض التي تحتاج للخصاب.

[324].

مهاجرون يهود من كردستان في قرية "دير اكسي" والتي أقام المستوطنون عليها مستوطنة "الكوش" سنة 1949. تصوير بينه بيتنبرغ.

إن نوعية صور كهذه تبدو بريئة في لقائها الأول مع المشاهد بحيث يصبح الغائب حاضراً عبر الأرض والمنازل والنباتات، لكن الجزء الأكبر من الحكاية والمتمثل بالفلسطيني قد اقتلع لتجفيف جزءا من الحكاية الدموية ومن الملاحظ احتفاظ المستوطنين الجدد بثيابهم من موطنهم الأصلي في علامة واضحة على اغترابهم عن الأرض المحلية. كل من تداول هذه الصور من الإسرائيليين كان أعمى عن الغياب الفلسطيني راغباً في تقديم المشهد الإنساني الإسرائيلي النظيف وجر الفلسطيني خارج هذا الكادر، فتداول

[324] المصدر أرشيف الدولة. مجموعة أبنه روتنبرغ.

الصور هذه ساهم في إضفاء الشرعية على صوت (كيبوتس غاليوت) تجمع المنفيين، بغض النظر عن مكان قدومهم كما في الصورتين أعلاه، سواء من كردستان أم من أوروبا، فقد شكلت هذه الصور جزءاً من الدعاية الصهيونية كجزء من توثيق اليهود الفتيان كاستمرار لروح الصهيونية. من قبل الدولة مثل كيبوتس هشماه (استرداد الأرض). وكما نلاحظ فالصورتان عبرتا عن جغرافيتين مختلفتين: الفلسطيني والقرية المغيبين، وأسلوب الحياة والزراعة وفقدانه من الكادر أي الكيان الإنساني المفقود، واستبداله بالمستوطنين الجدد الذين يظهرون في قمة النشاط اليومي ورمز للحياة الطبيعية للمستوطنات.

.

325

الخروج من المنشية / تصوي روتنبرغ

325 مجموعة الصور أعلاه معنونة في أرشيف الدولة تحت عنوان "الخروج من عراق المنشية"، عراق المنشية والتي أقيمت مكانها مستوطنة كريات جات، آذار / مارس 1949 الصورة من مجموعة صور أبنه روتنبرغ / أرشيف الدولة. https://www.archives.gov.il/en/

326

4.1.4. تجفيف مصادر الفوتوغرافيا، أستوديوهات شارع يافا

مع بداية سريان الحكم الاستعماري الإسرائيلي فصلت المناطق بعضها عن بعض، وأقام المستعمر نظما استعمارية لخلق مكونات اجتماعية جديدة، وتقسيم المناطق إلى مناطق امتيازات مستعمرة[327]، وإعادة إنتاج الخطاب الاستعماري في صنع هويات جديدة مصنوعة ومفروضة. ومع احتلال إسرائيل الجزء الشرقي من القدس عمدت العصابات الصهيونية بنهب، وضمن عمل منظم، لكل ما تقع عليه أيديهم من وثائق وممتلكات وتم سلب الصور الفوتوغرافية من الأستوديوهات في شارع يافا وبفعل تخريبي مقصود لأي دليل على الحركة الفتوغرافية الفلسطينية.[328] أما مصورو الأستوديوهات والذين دمرت تجارتهم وقطاعاتهم فقد أغفلوا توثيق الأحداث التي مهدت للنكبة، نظراً لعوامل موضوعية تمثلت بسقوط فلسطين جغرافياً، وتهجير سكانها ووجود فاصل حدودي أي المنطقة الحرام فلم يعد بإمكانهم بلوغ أستوديوهاتهم، وبقيت هذه الأستوديوهات في المنطقة المحتلة، في الوقت الذي بقي التصوير اليهودي في المستعمرات والمدن تحت السيطرة الإسرائيلية سالماً ليأخذ التصوير الفوتوغرافي فيه شكلاً مؤسساتياً في الدولة الصهيونية.[329] ويعد تهديم شارع يافا خسارة للكنز الفوتوغرافي المتنوع من أستوديوهات رعد والصاوبنجي وفوتو بريزما وفوتو بورما

---

326 مجموعة صور للمصور أبنه بنتيرغ، المصدر أرشيف الدولة.

327 السقا: *الهوية الاجتماعية الفلسطينية.. تمثلاتها المتشظية وتداخلاتها المتعددة. التجمعات الفلسطينية وتمثلاتها ومستقبل القضية الفلسطينية*، 48.

328 أرائيلا أزاولاي. " عمليات النهب والأرشيفات وشخصية المتسلل، *مجلة الدراسات الفلسطينية*،" (ربيع 2016): 139.

329 نصار. *لقطات مغايرة، 1948-1850 التصوير المحلي المبكر في فلسطين*، 94.

وإبراهيم يحزقيل وأستوديو رصاص وزعرور وصافية إضافة إلى أستوديو الأمريكان كولوني، هذا المكان الذي احتوى التنوع الإثني والذي أمه جميع السكان رغبة منهم بأخذ صور لهم، لكن وبالرغم من عدم إعلان أية جهة عن تدمير الأستوديوهات ونهب مجموعات الصور، إلا أن ديفيد كرويانكر تناول الموضوع في كتابه عندما قال: " قام أعضاء الهدم في الجيش الإسرائيلي بتفجير المنازل المهجورة في المدينة ابتداء من بوابة يافا وصولاً إلى فندق فانس في مدينة القدس". [330] وتمت إزالة هذه المنطقة، وعندما احتلت إسرائيل القسم الشرقي من مدينة القدس سنة 1967 أكملت إزالة هذه المنطقة وكان الدافع وراء هذه الوحشية هو تحويل فلسطين إلى أنقاض، وفي ذلك الاستخفاف الكامل بالعالم الموجود هناك والإرث الثقافي المتنوع ورغبة العصابات الصهيونية في استكمال تهويد المكان الفلسطيني.

331

332

من الآثار الرئيسية للنكبة أن حل محل الفلسطينيين المهجرين مئات الألوف من اليهود الأوروبيين والشرقيين وكذلك الممتلكات الفلسطينية المنقولة وغير المنقولة بما في ذلك البيوت والأعمال والمصانع وتم نقل ملكيتها إلى اليهود من قبل الدولة الإسرائيلية

[330] أرائيلا أزاولاي، "عمليات النهب والأرشيفات وشخصية المتسلل"، 148.

[331] شارع يافا المدمر، تصوير فيرنر براون.

[332] شارع يافا، القدس 1898-1902المصدر مكتبة الكونغرس، مجموعة أرشيف الأمريكان كولوني.

حديثة التشكل.[333] وعندما أحكمت العصابات الصهيونية قبضتها على أجزاء من فلسطين عام 1948 أضحى ذلك الإرث من الأملاك المنهوبة ومن بينها كتب ووثائق وصور فوتوغرافية جزءًا لا يتجزأ من الميراث الصهيوني تحت ذريعة تجميع مواد التجريم للإلمام بالخطط الفلسطينية والدوافع والطموحات ليتم احتجازها في أرشيف الجيش الإسرائيلي.[334] بحجة وذريعة حماية الدولة الخديجة التشكل.

335

4.1.5. النهب والتصنيف والدمغ والتلقين العبري للصورة الفلسطينية

يمكن تفسير هذا العمل الذي لم يقتصر على الفلسطينيين فحسب بفهم طبيعة إخضاع المعرفة الأصلانية للسيطرة الكولونيالية، فقد خضعت معظم المعرفة بالشعوب الخاضعة تحت الاحتلال أسيرة داخل الدول القومية، وهذه الأرشيفات لا تفحص ولا تقرأ من زاوية أصلانية بل تقاس وتصنف وفق معايير العالم الغربي، ضمن سياسيات الإخراس والكتم والتمثيل المغلوط وسياسة التلقين، فالأرشيفات الخاصة بالشعوب الخاضعة للاحتلالات خلقت لخدمة الجمهور الغربي.[336] على حد تعبير إعجاز أحمد. وبهذا المنطق فإن سياقات الأرشيفات والصور المنهوبة في الوضع الفلسطيني وقعت تحت نفس النمط والهيكلية والإتلاف كون هذه الأرشيفات والصور وجهت لجمهور غربي وصهيوني بالدرجة الأولى من أجل توسعة الأدوات وخطاب البروباغاندا القاصدة لاستجلاب مهاجرين جدد، وبقصد محو مميزاتها الفلسطينية، وبمنطق إعجاز أحمد مجدداً هي طريقة تمثيل غربية صهيونية،[337] وعلى سبيل المثال

---

[333] فرسون، *فلسطين والفلسطينيون*، 198.

[334] أزاولاي. *عمليات النهب والأرشيفات وشخصية المتسلل*،143.

[335] أفرهايم فيرد "عملية انتقامية، عملية شومورن، مظليون يجمعون مستندات في قلقيلية"، 11/10/1965، المصدر رونه سيلع نقلا عن أرشيف الجيش الإسرائيلي.

[336] Aijaz Ahmad, 2000.” *Between Orientalism and Historicism. “orientalism A Reader* ،Alexander Lyon Macfie, editor. (Edinburgh: Edinburgh University Press ,2000), 285-297.

[337] تتكون أرشيفات التصوير الإسرائيلية من نوعين: 1. أرشيفات صور المؤسسات المدنية التي تخدم أهدافًا وطنية – المكتب الصحفي الحكومي – مجموعة الصور الوطنية، الأرشيف الصهيوني المركزي، أرشيف دولة إسرائيل، أرشيف الصندوق القومي اليهودي، ومكتبة إسرائيل الوطنية. 2. أرشيفات التصوير العسكري – أرشيفات ما قبل الدولة وأرشيفات الدولة التي تخدم المصالح العسكرية والأمنية الوطنية مثل أرشيف الجيش الإسرائيلي ووزارة الدفاع وأرشيف الهجانة وأرشيف البلماح.

لا الحصر فإن صوراً نهبت في بيروت، أو صورا للمصور خليل رصاص أو علي زعرور اختفت من سياقاتها وملكيتها وحقوقها الفكرية، ولا أشير إلى المصور ولا أصحابها الفلسطينيين، وفي الوقت نفسه تحمل دمغة الجيش الإسرائيلي في إشارة للاستعلاء والسيطرة الصهيونية على الذاكرة والرواية، كما تشير سيلع فكثير من الصور تم الكتابة عليها ونقصد هنا الصور السلبية التي نهبت أو الصور الورقية المطبوعة والتي تم بتر (شجرة المالكين)[338] للصورة فتفقد الصورة سياقها التاريخي ومناسبة التقاطها، وبذا فهذا التخريب ما بين الذاكرة المخزنة والذاكرة الوظيفية بتركيز الدور الوظيفي السلبي لها على الفلسطيني بقطعها عن محيطها وحاضنتها وتوظيفها للخراب التاريخي هو ما يفسر طريقة التعامل مع النهب والإخفاء، بل تعدى الأمر إلى إنتاج معرفي مغلوط يؤسس لصورة الفلسطيني ضمن النفق الاستعماري العسكري، وإن امتلكت الذاكرة الفلسطينية هنا وهناك روايتها عن نفسها.[339] وسواء كانت هذه العملية أثناء عمليات النهب أو بعدها، فقد تعامل الأرشيف الصهيوني مع هذه الصور بأهمية ثقافية هامشية وتصنيف الفلسطيني (بالعدو المخرب) ووصف الفلسطينيين ضمن عملية التصنيف بأنهم (عرب أرض إسرائيل) لقطع العلاقة بين الأرض والناس.

لم يكتفِ نهب الصور الفوتوغرافية باستحضار الوضع الكولونيالي فحسب، بل هو عملية لخلق مرآة لعلاقات القوى الكولونيالية، فالأرشيف الكولونيالي له حصة كبيرة في خلق وهيكلة الوعي في الوضعية الكولونيالية ومواقع إنتاج المعرفة، فهو ذاته في الموقع المتخيل وموقع المؤسسات التي تصمم وتحيد التأريخات وتمحو وتستنسخ روايات من زاوية المستعمر، وبهذا فالتصوير الفوتوغرافي بحد ذاته عمل كوسيلة وآلية لقوة المؤسسة القائمة على أنظمة القهر ويستخدم كأداة لنقل الإيديولوجيا وتصنيع الروايات وخلق الأساطير والمصطلحات الوطنية وصناعة العدو كما ذكر. فقد احتوى أرشيف الجيش الإسرائيلي على ما يقرب نصف المليون صورة تم الحصول عليها من مصادر مختلفة، أفراد عاديين، وجنود إسرائيليين ولغاية يومنا هذا.[340] تفسر عمليات النهب والإخفاء كشكل من أشكال السيادة التمييزية على أساس اللون والعرق والدين الذي مورس ضد الفلسطينيين في لحظة الانتزاع العنيف للأرض والحق الفلسطيني والذاكرة الجمعية، وتكمن الفكرة ليس في فهم عملية النهب بحد ذاتها، بقدر دراسة دلالات الأساليب والسياق الذي تمت فيه السرقة والطرد من طرف الصهيوني، وعمليات محاولات وأد الذاكرة الجمعية والفردية التي تعتبر مصادرة ممنهجة للمعرفة الفلسطينية. وعملية تطبيع العنف والتواطؤ المرتبطة في ضرورة إقصاء وطرد الفلسطينيين من مدنهم وقراهم وأماكن تجمعهم، في عملية عنف عمليات النهب. ضمن إيديولوجيا التعامل مع الصورة إن صح لنا التعبير، فعملية التواطؤ هذه باستخدام صور دون غيرها كالصور أعلاه ساهمت في تقديم العالم على أنه أحسن العوالم التي يعلو عن النقد والشك والمساءلة، هي تكريس للواقع وهي إيديولوجيا إثبات قبول للواقع بدون استغراب ومساءلة. ما يمكن قوله في مقارنة قد تكون الأقرب والتي تكمن في غياب تسجيل فوتوغرافي للقتل والتمثيل في جسد المجتمع الفلسطيني وإرساء سياسة نسيان بصرية في الفضاء العام، ما حدث في

---

[338] المقصود بشجرة المالكين الصور التي كانت تورث من الآباء للأبناء والأحفاد منذ الزمن الذي أصبحت فيه الصور الفوتوغرافية ملكا عائليا وتوسع التصوير التجاري في فلسطين.

[339] سيلع، *لمعاينة الجمهور: الفلسطينيون في الأرشيفات العسكرية الإسرائيلية*، 64.

[340] Rona Sela, *Rethinking National Archives in Colonial Countries and Zones of Conflict, The Israeli-Palestinian Conflict and Israel's National Photography Archives as a Case Study*, ibraaz January ,2014. https://www.ibraaz.org/usr/library/documents/main/rethinking-national-archives.pdf

برلين عام 1945 من اغتصاب لما يقدر لمليوني امرأة ألمانية[341] من جنود الحلفاء بالرغم من عمل مئات الكاميرات التي وثقت أعمال الدمار في برلين، في ذلك الزمن فقد أهملت الكاميرا توثيق أكبر عملية اغتصاب جماعية شهدها التاريخ، من الجنود السوفييت، فبالرغم من أنه يمكن الولوج إلى مئات الكتب التي تعرضت لهذا الحدث التاريخي، لكنه لا يوجد مئات من الصور التي يمكن أن توثق تلك الرواية التي ستثير التفكير حول هذا الفعل، ما يمكن قوله في هذه المقاربة أننا عندما نتعرض ونتدرب لمئات الصور من مبان مدمرة في القدس أو يافا وحيفا، وترحيل الفلسطيني دون أي مظهر عنيف جسدي للإنسان فإننا نجبر على الاعتقاد بأن العنف الصهيوني وعنف الطرد غير موجود في الأرشيف.

342.

4.1.6. القوانين والأرشفة والحق في الرؤية

تكمن الخطورة في أي فعل سلطوي تمييزي استعماري كولونيالي في إشراك من يملك الحق والحرية بالوصول إلى تلك الصور التي نهبت أثناء ذلك الفعل العنيف خاصة المؤرخين الإسرائيليين، فقد أصبحوا بإدراكهم أو بغير إدراكهم متواطئين في علمية التمييز والسيادة والطرد، نظراً لقدرة مؤسسة الأرشيف الإسرائيلية بتزويدهم بالمصادر الأولية لإعادة كتابة التاريخ من أجل التحكيم في التواريخ المتنازع عليها.[343] ولا بد من الانتباه إلى أن الصور التي صودرت من العصابات الصهيونية، والدمغ[344] على وجه الصورة

---

[341] Raped by the Red Army: Two million German women speak out استرجع بتاريخ٣/٣٦/٢٠٢٠ https://web.archive.org/web/20190404224529/https://www.independent.co.uk/news/world/europe/raped-by-the-red-army-two-million-german-women-speak-out-1669074.html

[342] صورة لجنود من العصابات الصهيونية يتقاسمون صورًا فوتوغرافية، المصدر أرشيف المظليين، وتوضح الصورة مدى اهتمام الجنود بالصورة الفوتوغرافية من خلال الابتسامات الظاهرة على وجوههم، فينم هذا الفعل عن أمر عسكري مسبق بالبحث عن الصور أسوة بالبشر، فقد استمر عمل الوحدة الصهيونية 101 لغاية سنة 1956، وسميت بالعمليات الانتقامية للفلسطينيين، وقد وصلت عملياتهم خلف الحدود لكن مهماته الأساسية تمثلت بمصادرة الصور الفوتوغرافية.

[343] أزاولاي،" عمليات النهب والأرشيفات وشخصية المتسلل،" 141.

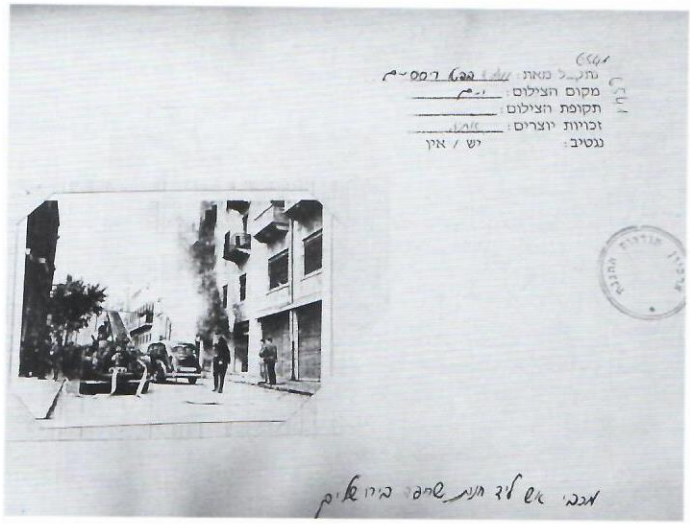
[344] يقصد بالدمغ إضافة طبعة الجيش الإسرائيلي على خلفية الصورة أو الصور السلبية النيجاتيف.

وأحياناً خلفها ما هو إلا وبتعريف جون تا غ نقلا عن فوكو، بأن التصوير ومجالات أخرى خاضعة للسيطرة المؤسساتية من خلال محاربة القوة وتنظيم المعرفة (regime of truth).[345] [346] من طرف الدولة الإسرائيلية بمعنى خضوع الصور للقانون الإسرائيلي في الأرشيف كصور زعرور ورصاص بحيث خضعت للإخفاء لعقود طويلة واجتُزئت من معين راويها، وتم إضافة دمغة الملكية بواسطة ختم الجيش الإسرائيلي وإضافة طبقات تشويهية مكتوبة بخط اليد بأن الصورة هذه تعود ملكيتها للأرشيف الإسرائيلي، وتظهر هذه الصورة التي حصلت عليها سيلع[347] وبتلطف من العائلة والتي نهبت من فوتو رصاص إلى معلومات الدمغ بالعبرية.

– مكان التصوير القدس حقوق الملكية أرشيف الهاجاناه

–العنوان إطفائية إلى جانب دكان محروق في القدس

ويظهر ختم أرشيف الهاجاناه في الصورة



إن مجرد التعامل مع هذه الصور ضمن الشروط الإسرائيلية المؤسساتية، ما هو إلا اعتراف بالدولة الصهيونية بوصفها مالكاً شرعياً ووحيدا لهذه الوثائق رجوعاً لقانون أملاك الغائبين[348] وأموال الغائبين1950 وقانون الأرشيفات1955 ، إذا ما أخذنا بالاعتبار

---

[345] John Tagg, *The burden of Representation Essay On Photographies and Histories* (London: The Macnillian Press LTD 1988) ،3.

[346] يربط فوكو مفهوم الحقيقة بالمفهوم السياسي الواضح للنظام – حيث تحدث عن "نظامنا للحقيقة والخطأ"، وبذا فإن "النظام" يعني هنا قوة معينة للفصل بين الحقيقة والخطأ. لذلك، فإن "الحقيقة" هي نظام من الإجراءات المنظمة لإنتاج البيانات وتنظيمها وتوزيعها وتداولها وتشغيلها، إنه مرتبط بعلاقة دائرية بأنظمة القوة التي تنتجها وتدعمها، وبتأثيرات القوة التي تستحثها والتي تعيد تصحيحها، ويدعي فوكو أن نظام الحقيقة هو ذلك الذي يحدد التزامات الأفراد فيما يتعلق بإجراءات إظهار الحقيقة، وبالتالي يؤكد الدور الذي يلعبه الموضوع ضمن هذه الإجراءات. ويقصد فوكو بالنظام القوة المعينة للفصل بين الحقيقة والخطأ، وإن كل مجتمع له نظام حقيقة خاص به، وبهذا التعبير يعني فوكو أن أنواع الخطاب في المجتمع الذي يؤوي ويؤدي إلى العمل على أنه حقيقي.

[347] سيلع، *لمعاينة الجمهور: الفلسطينيون في الأرشيفات العسكرية الإسرائيلية*،178.

[348] يعرّف القانون من هُجّر أو نزح أو ترك حدود دولة إسرائيل حتى تشرين ثاني 1947، خاصةً على إثر الحرب، على أنّه غائب. وتعتبر كل أملاكه (يشمل الأراضي، البيوت وحسابات البنوك وغيرها) بمثابة "أملاك غائبين" تنقل ملكيّتها لدولة إسرائيل، ويديرها وصيّ من قبل الدولة. قانون أملاك الغائبين هذا هو الأداة الأساسية لدى إسرائيل للسيطرة على أملاك اللاجئين الفلسطينيين وكذلك أملاك الوقف الإسلامي في الدولة.

http://www.knesset.gov.il/review/data/heb/law/kns1_property.pdf

أن فعل الجمع والأرشفة، هما نتاج فعل عسكري احتلالي إقصائي مؤدلج كما هو واضح فيما سبق بحق مواطنين عزل هدفه محو التاريخ وتحويره عن مساره، فقد فرزت هذه الصور المنهوبة حسب التقديرات العسكرية أثناء عملية النهب وحسب المنفعة العسكرية التي تؤثر في رواية التاريخ. فبعض هذه الصور أتلف دون تحفظ.[349] وبعضها جرى فرزه داخل المؤسسات التي يعود إليها الجنود، وبعضها وضع بين يدي المؤرشفين الإسرائيليين، وبعضها وضع في تصرف أيدي بعض الجنود كتذكارات شخصية. وهذا السلوك الكولونيالي الصهيوني يدلل على تصور إسرائيل لنفسها في إرادة منها لإضفاء الشرعية على وجودها داخل حيز المكان الفلسطيني، ومحاربة لرواية الفلسطيني ومحو الهوية الفلسطينية من خلال خطاب ديني تاريخي وطني سياسي ثقافي لتبرير الوجود اليهودي في فلسطين، واستبدالها بأرض إسرائيل.[350] وهنا لا بد من الانتباه إلى أن الدولة العبرية تميزت من الانتقال من مشهد العنف المؤسس إلى مشهد العنف الحافظ بتحويل المهاجر اليهودي المستعمر إلى ساكن شرعي في البلد.[351] مستخدمة أدلة مشوهة منقوصة الحقيقة، هي في جوهرها استكمال للخطاب الاستشراقي بأن فلسطين أرض بدائية لم تعمر إلا بالوجود اليهودي فيها وتحويلها لأرض زراعية في مقابل فلسطيني همجي سيحول لاحقاً إلى فرد في عصابة، قاتل وشرير، لتتحول صورة الفلسطيني إلى سلسلة من الصور النمطية في ذاكرة العالم وخطابه الإعلامي، بمعني تحوير الأرشيف الفلسطيني المقطوع وتوظيفه ليصبح جزءًا من الدعاية والرواية الإسرائيلية المؤسسة للدولة.

4.1.7. الفلسطيني المتسلل، دم مستباح. دمغ الصورة. وتقنيات التغييب

مرَّ النهب والإخفاء للأرشيفات الفلسطينية عبر وسيلتين، القوة والتشريع لكافة الممتلكات الفلسطينية؛ أي بعد العام 1948، والاعتماد على النهب المباشر باستخدام القوة العسكرية لتعتمد إسرائيل على تشريع حيازة هذه الممتلكات ومنع أصحابها من استردادها، كما عملت وزارة العدل الإسرائيلية منذ العام 1948 على صياغة قانون أملاك الغائبين، وقد عرف المشروع مصطلح غائب بمعناه الحرفي أي الغياب (الذي لم يكن موجوداً على أرض الدولة).[352]

وقد شكلت عودة المهجرين الفلسطينيين ظاهرة يومية ما بين الأعوام 1948 . 1965 نتيجة لحاجتهم إما للحصاد أو زيارة أقاربهم، أو لحاجة غير مادية كرفضهم للطرد كأمر واقع، فقد بلغ عدد المتسللين عام 1952، 16 ألف حالة وانخفض إلى 4350 حالة عام 1955.[353] فالحدود شكلت أداة المنع والفصل والوصل في الوقت نفسه، هي أداة الدولة للسيطرة وتثبيت النظام وتشكيل مصدر التهديد الذي يبعث على الخوف والفوضى والاختلاط، لذا فقد شكلت الحدود بهذا المعنى أسس النظام

. للمزيد حول قانون الأرشيفات انظر.https://www.akevot.org.il/ar/article/law-and-regulations/?full
http://www.knesset.gov.il/review/data/heb/law/kns1_property.pdf

349 دلالة على الصلاحية الممنوحة للجنود في العصابات الصهيونية.

350 إيمان غاس، السرد الإسرائيلي للنكبة وبناء الهوية الجماعية بعد 1948، رام الله. *قضايا إسرائيلية*. عدد 36 :63.

351 هنيدة غانم، "الحدود السرّية للمقاومة اليومية، قرية المرجة الفلسطينية 1969-1949،" دراسات 121، *مجلة الدراسات الفلسطينية*، (ربيع 2013): 128.

352 الأرشيف المضاد في التجربة الفلسطينية المعاصرة، رسالة ماجستير في جامعة بير زيت، نهله محمود زيادة، 2013.

353 يزيد الصايغ، *الكفاح المسلح والبحث عن الدولة، الحركة الوطنية الفلسطينية، 1949-1993*، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، (بيروت: 2002)، 116.

الاستعماري الجديد [354]. واخترع المستعمر المشهد، لكنه حاول أيضا ابتداع فلسطيني لا ينتسب إلى هذا المشهد الجغرافي، فلسطيني غير موجود في مشهد مشوه.[355] قطع التواصل هذا ما بين الفلسطيني وغيره من العرب أو الفلسطيني ومحيطه الفلسطيني ذاته، كان هدفه خلق إدارة للفلسطينيين أنفسهم بحيث لا يعبرون عن أي شيء فلسطيني.[356] هي ذات النقطة التي أشار إليها عبد الرحيم الشيخ لدى تعرضه للخارطة بقوله: " فدولة القومية الحديثة ومستعمراتها تعبر الخارطة في المخيال السياسي عن فضاء واقعي ذي بعد سيادي ثبوتي". فرسم الحدود والرقابة هي ما وصفه الشيخ بالسيادة والتأديب، لكن ما ميز هذه الفترة في فلسطين عدم قدرة السكان على صيانة مقتنياتهم الفردية للدفاع عن الذاكرة الوطنية، فالمستعمرون الأوروبيون كانوا يتربصون بها بجمعها في مقتنياتهم الفردية أو في متاحف الإمبراطورية الممركزة أوروبياً.[357] وبغض النظر عن عشرات الآلاف من الداخلين إلى بيوتهم بعد تدشين حدود إسرائيل إلا أن تلك الحدود سمحت بعدد ضئيل جداً من الصور أن يرى النور.

تعبر الصور المنهوبة عن فئة المتسلل أسوة بالبشر أنفسهم، واللذان يحسبان عنصرا أساسيا في الأنظمة السيادية التمييزية أي الأنظمة التي تحكم الشعب بقوانين تمييزية بأجساد أولئك الذين أجبروا على تجسيدها بسبب لون جلدهم المختلف وبفهم من طرف قوات الأمن على الحدود والخطوط الأمامية كمجموعة من التعليمات، كالتحقيق أو الاعتقال والتعذيب أو الإعدام. هي نفس السلطة التمييزية التي تحدث عنها كارل شميت أبرز منظري السيادة التمييزية بقوله إن صاحب السيادة هو من يمتلك نفوذا وسلطانا (إلهيا) مطلقا غير خاضع للقانون يتجلى في وضعه للنظام القانوني، فصاحب السيادة ينشئ القانون هو فقط بصفته الحاكم السيد القادر على طمسه وإلغائه، مجدداً ذات النظرة والذهنية الاستعمارية التي أشار إليها عبد الرحيم الشيخ في مداخلته عن الهوية عندما أكد أن المؤرخ الإشكالي معرفياً وأخلاقياً بني مورس ذاته خلال مقابلة فاشية باستخدام مصطلح "عودة البرابرة"، موكداً أن الفلسطينيين هم البرابرة وأن هناك ضرورة للتخلص منهم لقيام دولة إسرائيل.[358] واللاجئون المطرودون خلف خطوط الدولة الصهيونية الجديدة لم يكونوا ذوات سياسية شركاء في إدارة مجتمعهم بل أفراد حياة عارية وبشر مستباحون حد اصطلاح أغامبين. ففي تاريخ الغزو الاستعماري المنتصرون يخطون الخرائط باعتبارها أدوات غزو، فالجغرافيا هي عتاد حرب، ومن الممكن أن تشكل أداة مقاومة، واستراتيجية مضادة.[359] وقد اتبع حرس الحدود مع نهاية حرب 1947 . 1948 سياسة ناشطة لردع المتسللين تقوم على قتلهم بالرصاص وتمكنوا من قتل ما بين 2700 و5000 متسلل فلسطيني خلال السنوات الثماني المتتالية.[360] ولا بد من الإشارة إلى أن ابتكار اصطلاح كهذا أي المتسلل يعود على صور ذهنية ابتدعتها آلة الحرب العسكرية ولا

---

[354] غانم، *الحدود السرية للمقاومة اليومية، قرية المرجة الفلسطينية 1969-1949*، 124

[355] Abdul-Rahim Al-Shaikh. *"A Country as a Map of Itself: On the Historical, Cultural and Theoretical Rendering of Palestine in Sobhi al-Zobaidi's Part-ition (2008)."* In Gil Pasternak, ed. Visioning Israel-Palestine: Encounters at the Cultural Boundaries of Conflict. London & New York: Bloomsbury Publishing. 2020. (pp.46).

[356] صبحي الزبيدي، "ترحاليون رقميون: الأوطان – الأرض والأوطان– الصفحات،" مصدر سابق.149.

[357] عبد الرحيم الشيخ. "تفكك التركيب. تحولات الخارطة في المرئيات الفلسطينية. *تبين*، العدد2/1(صيف 2012.).125.

[358] الشيخ، *"الهوية الثقافية الفلسطينية... " المثال" و"التمثيل" و"التماثل"*، 111.

[359] Abdul-Rahim Al-Shaikh. "*A Country as a Map of Itself*. 32.

[360] الصايغ، *الكفاح المسلح والبحث عن الدولة، الحركة الوطنية الفلسطينية*،116.

يمكن ملاحظتها إلا في الأرشيف، كخرافة تستعيض بها الدولة عن إتمام خطابها الإقصائي، وبمشيئة الإسرائيليين يبقى هذا الابتكار حياً، فلا وجود أصلا للمتسلل، فإما أنه أبعد بفعل عنيف إلى مكان وجوده الذي يراه الإسرائيليون طبيعياً (المخيم) أو أنه قتل وبالتالي ليس له حيز فيزيائي إلا في الأرشيف كصورة وبيانات تشيطنه فهو غريم الدولة. والمتفرج الإسرائيلي أتم عمل الدولة الصهيونية في تكرار هذه الصورة الذهنية وتداولها إلى يومنا هذا، وبإقرار شرعية عمل الدولة.

هذه الصورة وصناعة العدو ساهمت بتصنيف صور الفلسطيني في أرشيف الهاجاناه تحت عنوان "صور العرب"، هذه الصور كومت بحجة استخباراتية صرفة لتوثيق مطاردة الأشخاص الذين شاركوا في المقاومة الفلسطينية، وتم كتابة قاتل تحت عنوان الصورة لمقاتلين عرب بزي عسكري ومدني أحياناً، أما المجموعة الثانية فقد اشتملت على مواطنين رغبوا بالعودة لديارهم، تظهر كلمة (ريمز) بالعبرية ومعناها المتسلل في الخطاب العسكري الإسرائيلي وجزء آخر عثر عليه في جيوب (المتسللين) على حد التعبير الإسرائيلي فمحاربة المتسلل كانت تشكل محور عمل الجيش الإسرائيلي وحرس الحدود والحكم العسكري.[361]

362

وبهذا تمركز عمل دولة إسرائيل وقتها على حرفية خطابية تستهدف اليهود وهو إعطاء شكل طبيعي لوجودهم يبدون فيه أمة أو قومية أو جماعة متجانسة اعتماداً على وضع مستقر نتيجة الدولة التي تشرف عليه وتؤمن استقراره. وهذا الاستقرار يقتضي الإيمان بخطاب العنف والبطش والطرد وشيطنة الآخر والإيمان بعمل الجنود الإسرائيليين الذين في هذه الحالة حملوا سيادة السلطة فوق الحياة عن طريق حكم الأشياء كونهم سلطة فوق القانون باعتبارهم القوة المكونة له إضافة لكونهم القوة الحامية لتطبيقه.[363] وهنا يحضرنا المفكر والفيلسوف كارل شميت عندما تطرق لخطاب القوم بقوله إن خطابا كهذا يعتبر تعويضاً عن الدين وخلق نمط جديد لتعويض الاستمرار، فيقول: " *إن الدولة القومية تمثل عند البعض الغاية أو الدين أو حتى الإله، حيث يحل الدستور محل الكتاب المقدس ويمثل الجندي المجهول معنى الشهادة ويحل العلم محل الشعار الديني وكما تستبدل أخوة الدين بالمواطنة وتحل قراءة*

[361] سيلع، *معاينة الجمهور: الفلسطينيون في الأرشيفات العسكرية الإسرائيلية*، 131.

[362] صور لفلسطينيين كتب تحتها ريمز أي المتسلل. المصدر مجموعة رونه سيلع من أرشيف الدولة الإسرائيلي وردت في كتاب لمعاينة الجمهور.

[363] أغامبين، *حالة الاستثناء، الإنسان الحرام*، 26.

الصحيفة محل صلاة الصبح والذهاب للعاصمة قبل الحج".[364] ما يمكن قوله إن الجماعات الصهيونية عملت على أدلجة المكان من خلال توظيف للعلامة لتحقيق مكاسب إضافية في هويتها الثقافية، كما لاحظنا في صور قرية عين حوض المحتلة. فلم يتعلق الأمر بتقنية الصورة أو صور المتسللين أو طبيعة هذه العلامة داخل الصورة، قدر تموضع هذه العلامة في مكان محدد يكمن في تولد معنى اجتماعي ديني سياسي جديد، يأخذ أهميته القصوى بالدرجة الأولى بنقل معنى يتفاعل معه المجتمع.[365]

366

4.1.8. السرديّة المرئيّة الفلسطينيّة والرواية الشفويّة

هذا الكلام لا يعني محو سردية فلسطينية يمكن استقاؤها من هذا الفراغ المقصود، وإدراج نماذج فوتوغرافية تفسر عملية التغييب التاريخي وتحوير الحكاية الفلسطينية عن مسارها الأساسي، بل يمكن تشخيص السردية الفلسطينية في إشارة مضمرة لعملية الاستيلاء وتبديل الملكية لصالح الاحتلال كما ينقل نصار عن ولتر بنيامين فهو يشبه أصحاب المنازل في الصورة الأحدب الصغير في الأغنية الشعبية الألمانية التي علق عليها ولتر بنيامين هذا الرجل الصغير كتب ولتر بنيامين "*موجود في المنزل ولكن*

[364] Carl Schmitt. Political Theology: *Four Chapters on the Concept of Sovereignty*, (University of Chicago Press, 2005)، 70.

[365] شاهين، *الاستبداد الرمزي، الدين والدولة في التأويل السيميائي*، 177.

[366] صور من مجموعة أبنه روتنبرغ. معنونة وبتعليق أصلي "جنود في سلفيت" 1949 المصدر أرشيف الدولة.

بطريقة مموهة وعندما يحاول قاطنو المنزل الخلود إلى النوم كما تقول الأغنية تواجه حقيقة بأن هذا الإنسان في المرئي حاضر فيه".[367]

لا يعني هذا أن الصنيع الكولونيالي الاحتلالي العنيف لم يتلق ما يقاومه من صورة ذهنية فمقابل هذا السلوك الإحلالي والطرد كانت قصص التجاوز والتسلل والعبور بشكل (غير قانوني) هي عمليا الصندوق الأسود الذي يسرد الصراع اليومي والمتحرك بين المستعمر والأصلاني والمقاومة الدائمة للأصلاني لإعادة عيشه. فتجربة الحدود هي عنف الهوية الفلسطينية وشكل سماتها. بل إن طرد الفلسطيني هو طرد لأي حضور غير يهودي. ومقابل ذلك فأسر الرواية والذاكرة الفلسطينية عن طريق الصور الفوتوغرافية تم تعويضها بالرواية الشفوية الجمعية للفلسطينيين، فقد أدت الحدود دوراً وظيفياً لتحويل القصص الشخصية إلى تاريخ فردي وجمعي، كان من النادر أن تجد فلسطينياً لاجئاً لا يمتلك قصصاً شخصية عن عبور الحدود،[368] كما لاحظنا في رواية أبي إياد في ما سبق، وما الرواية الشفوية إلا إشهار ثورة وتحرير الوعي من الصورة المزروعة بفعل الخوف والاضطهاد، لكن هذه الروايات لم تر النور إلا في مراحل متأخرة من بروز الحركة الوطنية وتجمع وبروز رأس المال الطباعي أواخر الستينات، بالإضافة لأخذ الأونروا دوراً في تقديم الفلسطينيين كما سنرى في نهاية هذا الفصل.

4.1.9. توظيف الكاميرا، أداةً كولونيالية ومؤرخًا منحازًا وشرعية الصحافة

اتخذت الصور الفوتوغرافية الصحف الإسرائيلية منبرا لها فتظهر هذه الصورة للفلسطيني حليم رمضان وبعنوان (هنا ولدت وهنا سأموت) داخل جريدة محانيه، هذا ما قاله للمحقق عقب توقيفه سنه 1950 فتتساءل جريدة هعولام هزي كيف طرد المتسللون؟ في العنوان الأكبر للصور، وبدلاً من الإجابة نشرت المجلة صورة لفلسطينيين متراصفين أمام كتيبة مسلحة من أجل إعدامهم، وبغض النظر عن طلب حليم من المحقق الرجوع لبيته وأرضه فإن ذلك لم يشفع له من وجه النظر الإسرائيلية فواجب الدولة الأخلاقي هو حماية مواطنيها اليهود من تلك الصورة التي سمح بها النظام الفاشي، فالمتسلل رمضان والسبعون ألفاً، هم وباء على الدولة والقائمون على إقصائهم من جنود وأنظمة قمعية إقصائية يستحقون الشكر، تقول أزولاي التي أوردت الصورة في مقالها إن مجلة هعولام هزي وأعدادها المتكررة ووضع الصور وترتيبها في تقديم ريبورتاجي دقيق فيه تواطؤ واضح من القائم على الجريدة والحدث ومراقب المطبوعات كلهم ساهموا في تقديم صورة المتسلل.[369]

---

[367] Walter Benjamin، *illuminations with and introduction by Hanna Arendt* (New York: schunken books ,1969), 91-134.

[368] غانم، "*الحدود السرية للمقاومة اليومية، قرية المرجة الفلسطينية 1949-1969*"، 123-128.

[369] أزاولاي، "*عمليات النهب والأرشيفات وشخصية المتسلل*،" 151.

370

ولكن في الوقت نفسه، فأزولاي تبرؤ نوعاً ما مسؤولية المحرر باعتباره شخصا تعرض للعنف الذي يمارس عليه من قبل الدولة بعرض صور كهذه، لكن المحرر يتساوى بهذا المنطق مع المؤرخين الذي اعترفوا بقانون أملاك الغائبين هو مدرك لأهداف الدولة الاقصائية، ولم يتم تعويض غياب الصورة الفوتوغرافية أو الصورة الهجينة المقتلعة من جذروها التاريخية والسردية، بالبحث وتقديم الرواية الفلسطينية، ما يمكن قوله في ما يتعلق بوضع الفلسطيني في إطار صورة المتسلل، هي هيمنة وإقصاء وسلب وتخريب، فإسرائيل كقوة كولونيالية مارست العنف على الفلسطينيين بطرحها الأسئلة عليهم كما هو واضح من صورة الحاج حليم وتوظيف للمصور الإسرائيلي في ظرف حرم منه المصور الفلسطيني من توثيق لحظات كهذه وتوظيف المصور كفاعل في تحديد أبعاد لقطة تحدد ما هو الشرعي تمثلت في إقصاء الفلسطيني وإعدامه بالرصاص واستبعاده كلية عن المشهد.

جانب آخر أضفى شرعية على الصور من منظور عسكري صهيوني تمثل بتوثيق مظاهر العنف الذي تحول إلى أداة عنيفة بحد ذاتها، فقد استخدمت الكاميرا كأداة رقابة وأداة تعذيب لا متناهية ، هي نفس الصورة للجنود الأمريكيين في سجن أبو غريب وصور التعذيب في الجزائر وتسريب صور من معتقل غوانتانامو بحيث تتحول تلك المادية المحسوسة المتمثلة بالصورة الفوتوغرافية كجزء من الخطاب الفاشي الكولونيالي الإذلالي فلا ينتهي فعل الإذلال مع استمرار عملية التعذيب، بل يستمر عبر عملية توثيقية

370 مجلة هعولام هزي 1951.

لتتحول الكاميرا إلى أداة تعذيب لامتناهية.[371] بل وعملت هذه الصور على نشر بذور العنف لأنه استحال إلى فرجة، وأقرب للاستعراض البصري، وقامت بتحديد حالة العنف في المجتمع الإسرائيلي بحيث أصبح العنف وضعاً قائماً وليس مجرد فرجة، فلم تتوقف هذه الصور على نقل العنف بشكله الحكائي بل امتد الأمر إلى شكله التفاعلي.[372] لما للصورة من سلطة وإجبار لمتلقيها على تداولها واستهلاكها.

4.1.10. خليل رصاص. وعلي زعرور وجون فيلبس والحرب على رواية معركة القدس كنز فوتوغرافي منهوب. مقاومة فوتوغرافية

ولا يعني طغيان التصوير الاستشراقي أو التجاري الذي ذكر سابقاً أن يلغى ذلك تشكل وعي فوتوغرافي فتعود بوادر تخلق الوعي المرئي الفردي إلى منتصف الثلاثينات بترجمتها إلى عمل فعلي، ولو كان ضعيفاً عندما بدأ مصورون فلسطينيون بتوثيق الثورات والحركات الشعبية كنوع من التوثيق الاجتماعي، في اللحظة التي أدركوا فيها قوة الكاميرا في الإعلام الجماهيري وضرورة خلق وعي وتجنيد الصورة لصالح الفكرة الفلسطينية، منهم المصور خليل رصاص المولود في القدس عام 1926 لأب مصور هو إبراهيم رصاص، وتوفي عام 1947، امتلك دكانا للتصوير سمي فوتو رصاص بجوار باب الخليل بالقدس بجانب خليل رعد وكريكريان، وثق رصاص نضال الثورة الفلسطينية والقتال بالإضافة إلى الثورات الفلسطينية ليرافق عبد القادر الحسيني ويعمل مصوراً مستقلاً، ويرسل بعض صوره لوكالة الأسوشيتد برس وجريدة المصور الصادرة في مصر ليعتبر المصور الصحفي الأول في فلسطين.[373] لتتميز صور رصاص عن زملائه كزعرور ورعد بتصوير مكثف عن القتال قبيل النكبة. في مناطق جبال القدس. وما يهمنا أن أعمال هؤلاء المصورين ومنهم رصاص اعتبرت شكلاً جامعاً لتوثيق الحياة اليومية للفلسطيني، من تصوير الأستوديو وبورتريه وحياة اليومية ومعارك، إلى المناظر الطبيعة، وتركز عمله على تصوير مناسبات وطنية مسيرات لكن ما يلفت الانتباه أن رصاص كان عضوا مؤسساً في

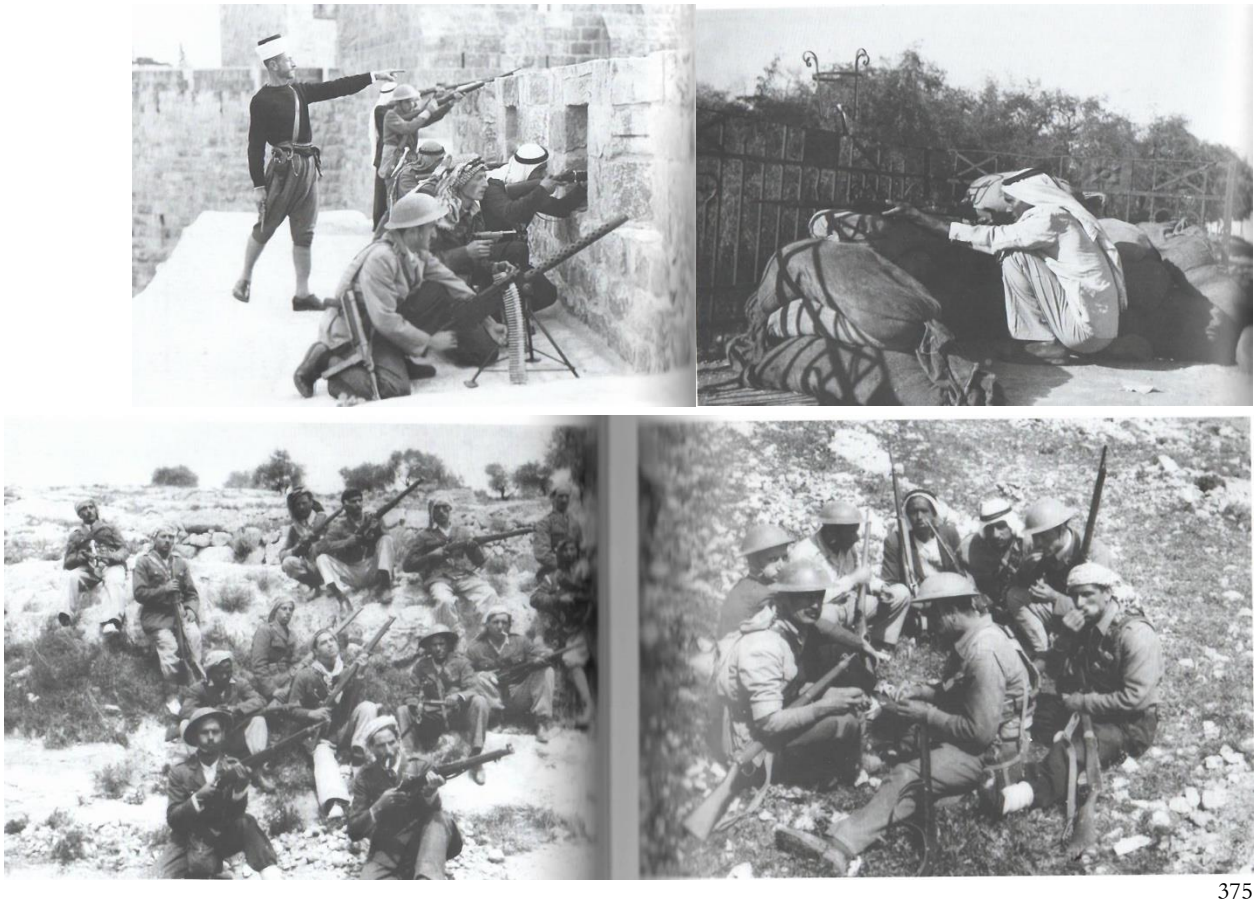
---

[371] Joseph Puglies, "Abu Ghraib and its Shadow Archives",*law and literature,* .vol 19.no(2),(summer,2007) :249-261.

[372] معزوز، *فلسفة الصورة*، 159.

[373] أنطوان شلحت، صور فلسطينية "معتقلة" في الأرشيفات العسكرية الإسرائيلية، استرجع بتاريخ 20/3/2020http://hadfnews.ps/post/48353/%D8%B5%D9%88%D8%B1-%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%A9-%D9%85%D8%B9%D8%AA%D9%82%D9%84%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B1%D8%B4%D9%8A%D9%81%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B3%D9%83%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9

تشكيل نقابة مصورين في القدس ومحيطها بهدف حماية مصالح المصورين وتحسين عملهم[374]. وبعمل رصاص وزعرور الذي سيتم ذكره لاحقاً اتخذ التصوير الفوتوغرافي منحى مختلفاً تماما مع بداية سنوات الأربعين ليتركز عمل رصاص وزعرور في توثيق أبعاد الصراع وحالة الثورة والمقاومة العسكرية وأبعاد الحرب من قتل ودمار ولجوء، مقارنه مع ثورات مثل 1921، 1929، 1933 التي حظيت باهتمام لا يكاد يذكر.



375

[374] سيلع، *لمعاينة الجمهور: الفلسطينيون في الأرشيفات العسكرية الإسرائيلية*, 176.

[375] تصوير رصاص، "مقاتلون فلسطينيون في جبال القدس"، دون تاريخ. من ألبوم عائلة رصاص، أرشيف الهاجاناه سلبت الصورة من أستوديو رصاص مع أرشيفه، نقلا عن كتاب رونه سيلع لمعاينة الجمهور.

376

377

وبغض النظر عن استقلالية هؤلاء المصورين فإنهم وثقوا النضال الفلسطيني، هذا الوعي الذاتي تنامى مع بدايات الاهتمام بالتصوير الصحفي الفلسطيني، لكن عملت الدولة الإسرائيلية على قولبة العين الفوتوغرافية الفلسطينية، فقد تم إرسال صور أخرى من تصوير رصاص من قبل الضباط الصهاينة إلى أرشيف الهاجاناه بعد الحرب، فقد توجهت جريدة محانية بدعوة إلى المواطنين الإسرائيليين عبر محطة الجيش الإسرائيلي "جاليه تستهل" بإرسال الصور إليها لتنشر بعددين متتاليين 1949 تحت عنوان صور وخبايا بعدسات عربية (صور وقعت بالأسر).[378] هنا لا بد من الإشارة إلى المصطلحات المستخدمة كخبايا. الدالة على فعل الإخفاء الممنهج ولا بد من الإشارة إلى السياق الذي نشرت به هذه الصور في الصحافة الإسرائيلية فالخطاب الذي استخدمته الجريدة هو خطاب المحتل في تحييد وإعادة إنتاج للمعنى الفلسطيني الأصلي وتعرية للمضامين والجوهر والماهية لتلك الصور، فورد في صحيفة محانية العنوان الآتي: " *في عملية توغل شجاعة لخلية الهاجاناه إلى منطقة عربية فجر وأنهار على رؤوس العصابات ومنتميها فندق سميرا ميس الشهير، العرب يقفون حائرين ومهزومين على ذلك الخراب*"، لم يلتقط رصاص الصور ليصف أفراد عصابات الهاجاناه بالشجعان ولا الفلسطيني بالمهزوم الحائر ولم يكن جزءاً من الدعاية الصهيونية ولم توظف صور رصاص في التقرير الوارد في مجلة محانية العدد 37 بتاريخ 1951/5/10 بعنوان التحرير إلى الاستقلال، حرب القدس، صور من الجانب العربي لخدمة مشروع الدولة الوطنية، ورغم ورود اسم رصاص على خلفية الصور إلا أنه تم إخفاء هويته كمصور، واستخدمت مصطلحات ممنهجة لم يكن ليستخدمها رصاص كاستقلالنا للكتابة للصور، كالسلاح العبري وقوة عبرية وتحرير. كتغليف للصور التي كان مفترضاً بها وصف البطولات الفلسطينية. لكن في الجهة القابلة استخدمت جريدة المصور المصرية عام 1940 صورا[379] لمصورين منهم رصاص لوصف المقاومة العربية والفلسطينية في صفد وطولكرم ونابلس تعظم قوة القتال العربي وصورا لبيوت صهيونية في شارع يهودا في القدس مهدمة وصورا لمقاتلين عرب.[380]

في المقابل كان علي زعرور من مواليد 1901 من أسرة مزارعة، امتهن الزراعة عن والده، وعند سن السادسة والثلاثين عمل متدربا لمصور مسيحي يدعى حنانيا، امتلك متجراً صغيراً للتصوير قرب بوابة يافا، وعند وفاة حنانيا طلبت أرملته من زعرور

---

376 تصوير خليل رصاص، يظهر فيها عبد القادر الحسيني مع مجموعة من جنوده عام 1940 المصدر أرشيف الهاجاناه، نقلا عن كتاب رونه سيلع لمعاينة الجمهور.

377 الأهرام 9/3/1948

378 سيلع، *لمعاينة الجمهور: الفلسطينيون في الأرشيفات العسكرية الإسرائيلية*، 181.

379 حاول الباحث الحصول على صور من مجلة المصور، لكن الصور محصورة في مكتبة الإسكندرية بشكل ورقي. مما شكل صعوبة إدراجها في هذا البحث.

380 سيلع، *لمعاينة الجمهور: الفلسطينيون في الأرشيفات العسكرية الإسرائيلية*، 183.

العناية بالممتلكات وإكمال مسيرة التصوير، بدأ زعرور العمل مع وكالة الأسوشيتد برس سنة 1947.[381] وتميزت أعمال زعرور بأنها وللمرة الأولى قد أتاحت مشاهدة أعمال المعركة التي دارت في البلدة القديمة وخاصة حارة اليهود من وجهة نظر عربية وفلسطينية، ليتخذ التصوير الفوتوغرافي منحى مختلفا تماما مع بداية سنوات الأربعين، ليتركز عمل زعرور كرصاص في توثيق أبعاد الصراع وخاصة الثورة والمقاومة العسكرية وأبعاد الحرب من قتل ودمار ولجوء مقارنة مع ثورات مثل 1921 و1933 و1936، وبغض النظر عن استقلالية زعرور، فإنه وثق النضال الفلسطيني، هذا الوعي الذاتي تنامى مع بدايات الاهتمام بالتصوير الصحفي الفلسطيني. تركزت أعماله في تصوير البلدة القديمة في القدس وجوارها لينضم إلى الفيلق العربي الأردني، ويصور نتاج الحرب التي عاشها الفلسطينيون إبان الحرب على البلدة القديمة من قتلى ودمار وأسرى ولاجئين.

382

وبعد نزوح علي زعرور مع عائلته إلى الأردن عام 1967، وبعد عدة أسابيع، ولدى عودة العائلة إلى بيتهم في العيزرية اكتشفت العائلة فقدان 380 صورة تضمنت شهداء فلسطينيين وقتلى يهود ولاجئين، ولم تجد العائلة النيجاتيف من الصور، وتم استرجاع 342 للعائلة بعد دعاو قضائية سلمت من أرشيف الجيش الإسرائيلي، إلا ألبوم صور وحيدا ورقيا وجد على سرير غرفة نومهم، بحسب زكي زعرور ابن علي زعرور.[383]

بالتزامن مع تصوير الأحداث التي وثقها زعرور، كان لمجلة " اللايف " مصورون آخرون متخصصون في إنتاج المقالات المصورة والحصرية عام 1948، وحصل مصورها جون فيلبس على اعتماد صحفي وزي موحد من الفيلق العربي في عهد الملك عبد الله العاهل الأردني، لتنشر مجلة اللايف الصور، وتؤكد على أنها المصدر الأهم للمعلومات والرواية وقتها، فمثلاً نشرت مجلة اللايف صورا لشاحنات عربية تتقدم على دروب شارع القدس القديمة يظهر في نهايتها جندي عربي مجروح ينقل متطوعين، وقوات عربية

---

[381] Rona Sela , "Ali Za'rur and Early Palestinian Photojournalism ,The Archive of Occupation and the Return of Palestinian Material to Its Owners ," *The Jerusalem quarterly*(October 2019): 48.

[382] تفجيرات شارع بن يهودا، 1948، المصدر أرشيف عائلة زعرور.

[383] Sela, "Ali Za'rur and Early Palestinian Photojournalism ,The Archive of Occupation and the Return of Palestinian Material to Its Owners ," 48.

جنودها متمسكون بالبنادق متمترسون خلف أكياس الرمل ومواطنون يتجمعون لسماع نشرات الأخبار الأخيرة، تعد هذه المقالة المصورة وغيرها من صور فيلبس، قصة القتال من أجل السيطرة على القدس ولكن من الجانب الغربي،[384] إن تصوير فيلبس اعتمد على شخصية المؤلف التي اعتبرت بطولية وإنسانية في الوقت نفسه ما سماه ميشيل فوكو وظيفة المؤلف بأنها تنتمي إلى الخطابات إلى المجتمع وليس غيرها فهي لا تشير إلى المؤلف كفرد وشخص بقدر ما تشير إلى شخص منا يسمى مؤلفا[385]، ليعكس فيلبس المنظور الغربي والموقف الغربي من النزاع والقتال على القدس.

ظهر ذلك في عمل فيلبس الذي أظهر تعاطفاً مع اليهود في معركة القدس في كتابه. A Will to Survive فيقول: "*قد يفترض أي شخص أنني يهودي لألتقط هذه الصور، ولم يكن باستطاعة أي مصور يهودي التقاط هذه الصور التي قمت بتصويرها، كان من الممكن أن يقتله العرب الغاضبون، وتمكنت من الحصول على الصور فقط لأنني كنت أرتدي زي الفيلق العربي، مدركاً أن صور الحي اليهودي ستصدم العالم الغربي فكنت أعلم أن صوري لمعاناة الحي اليهودي ستنتهي في سلة المهملات لذا قررت تهريبهم خارج الشرق الأوسط؟*" .[386]

وبالتزامن مع فيلبس غطى زعرور الحدث نفسه، بتصوير الملك الأردني والجيش والمعارك التي دارت بين الهاغاناه والقوات الأردنية، لكن بالرغم من توثيق المصورين الاثنين للحدث نفسه فإن وجهات النظر قد اختلفت، ما يكمن قوله إن زعرور صور اللاجئين الفلسطينيين والشهداء، واحتفظ بتلك الصور، وتم محو روايتها وإخفاؤها داخل مخازن الجيش الإسرائيلي، ولكن وبعد سنوات وفي منتصف السبعينات تم عرض صور فيلبس في متحف إسرائيلي وتم إخفاء صور زعرور لثلاثة عقود، وتم إخضاعها للرواية الصهيونية [387] أسوة بالكنوز الثقافية الفلسطينية الأخرى، فنرى هذا المقال في صحيفة هارتس عام 2018 عن صور علي زعرور ومقابلة ولده زكي يسعى لتخفيف حدة هذا الإخفاء، بل وإظهار التعاطف مع زعرور كمواطن إسرائيلي تم التحفظ على صوره. وإدلاء بشهادات على اسمه برواية ولده زكي،[388] يظهر أن زعرور كان متعاطفاً مع الإسرائيليين في معركة القدس. وبل وإن مجلة اللايف أوردت صورا، لفليبس عن النكبة عام [389] 2018 توكد التعاطف الذي ذكره فيلبس في كتابه، وفي هذا السياق تؤكد سيلع أن زعرور وثق الحرب من وجهة نظر عربية فتقول: "كل ما نعرفه حتى يومنا هذا عن معركة الحي اليهودي في القدس هي

---

[384] http://israelmatzav.blogspot.com/2011/06/life-magazine-pics-of-arab-army.html

[385] Michel Foucault, "*What Is an Author?" in Modern Criticism and Theory: A Reader, ed. David Lodge* (Essex: Longman Group UK Limited, 1988).

[386] John Phillips. *A Will to Survive- Israel: The Face of Terror, 1948، the Face of Hope Today* (New York: Dial press/ jameswade. 1977), 8.

[387] Sela , *Ali Za'rur and Early Palestinian Photojournalism ,The Archive of Occupation and the Return of Palestinian Material to Its Owners* ,48

[388] http://www.haaretz.co.il/misc/1.1317383 سلبي إيجابي، مقال صحفي استرجع 2/3/2020

[389] https://medium.com/@thepalestineproject/life-magazine-rare-photos-of-palestine-1948-d80e83d4929

صور جون فيلبس بالرغم من كونه غير يهودي فإن فيلبس اتخذ موقفاً صهيونياً واضحاً لذا فصور زعرور تسمح لنا بمنظور مختلف عن الحرب بدا فيها الفلسطيني واضحا".[390]

امتد هذا الأسلوب المتعاطف مع اليهود والمؤنسن للآلة العسكرية سنوات الأربعينيات لغاية السبعينيات وعلى سبيل المثال المصور كورنيل كابا من وكالة ماغنوم التي تأسست 1947 صوّر 18 جندياً إسرائيلياً عام 1967 مكتظين داخل إطار الصورة، وقد أمنوا لتوهم السيطرة على البلدة القديمة في القدس، أما قبة الصخرة، فقد استخدم المصور العدسة الواسعة للتصوير التي تسمح له بالاقتراب من المجموعة الكاملة من الجنود وهم ينظرون إلى الأعلى تجاه الشمس الساطعة مع تعليق مصاحب "الوجوه المتوهجة" داخل القدس القديمة، تتجلى قدرات صور كهذه في إقحام المتلقي في خبرة مشتركة فلا يرى إلا ما يراه الآخرون ومن هنا تتميز قدرته الصورة على شحن المتخيل. فيلاحظ تجميع الجنود في مقدمة الصورة مع ابتسامات خفيفة واعية للنفس، والنظرة إلى الأعلى تتجرد من التأثير المرحلي لتعكس رؤية دينية مستقبلية، ومما زاد تركيز المعنى أن المصور ضمن أن يكون كل وجه مضيئاً في هذه الصورة، لضمان تسجيل تجربة الجندي العادي وليس تسجيل تجربة تاريخية للقادة وحسب، وإصرار المصور على التقاط تعبيرات الدهشة والسعادة والراحة، وإضافة تفاصيل دقيقة كالعمارة العربية والبنادق والباس العسكري بمعنى أدى المصور وظيفة المؤلف من خلال تنظيم هذه العناصر ويؤكد على لحظة الانتصار الدينية ولا يترك مجالاً للشكوك قدر تأويلات تصب في مصلحة الإيديولوجيا، صور الجنود هذه لم تعبأ بالماضي الفلسطيني ولا بالمستقبل قدر ما تؤمنه في الآني والراهن، ومن هنا تستمد صورة الجنود هؤلاء في إقحام المشاهدين في خبرة مشتركة فلا يروون إلا ما يراه الآخرون، وهنا تكمن قوتها على شحن المتخيل.[391] وتأكيد على إصباغ هوية المكان بصبغة جديدة.

392

[390] Rona Sela, *Rethinking National Archives in Colonial Countries and Zones of Conflict,The Israeli-Palestinian Conflict and Israel's National Photography Archives as a Case Study*, ibraaz January ,2014. https://www.ibraaz.org/usr/library/documents/main/rethinking-national-archives.pdf

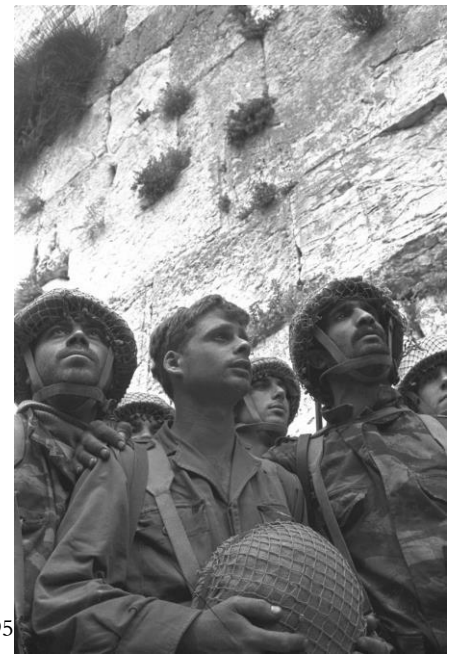
[391] معزوز، *فلسفة الصورة*، 155.

[392] https://www.worthpoint.com/worthopedia/six-day-war-life-magazine-special-440388671 / مجلة اللايف1967

نشرت هذه الصورة في مجلة life، 16 يونيو 1967، ص.38. بتعليق أصلي: "وجوه متوهجة، الإسرائيليون الفاتحون يقفون مرة أخرى داخل القدس القديمة". التقطت في ساحة الحرم الشريف، مسجد القدس الشريف. تصوير كورنيل كابا وميشا بار آم / صور ماغنوم.

هي نفس الصورة التي تكاد تتطابق في ظروف ولادتها مع صورة المصور الإسرائيلي دافيد روبنجر عند التقاطه لأشهر صورة في إسرائيل والتي حددت وعيها الجماعي بحسب جريدة هآرتس، والتي تعتبر هذه الصورة رمزاً للانتصار الديني لإسرائيل وسيطرتها على القدس، تفسر هذه الصور في فترة الستينيات بإعادة تقويم لإبادة اليهود وكتابة مختلفة للصورة، فبعد الحرب العالمية الثانية أراد قادة الحركة الصهيونية تقديم الناس الجدد على نقيض صور الخراف التي تساق إلى المسلخ،[393] وهنا لعب الفوتوغراف دوراً نموذجياً اتصاليًّا ملتبسا مع الذات والعالم.

وتطلب من جانبه توظيف الإيديولوجيا الواقعية محو الذات في علاقتها مع العالم ليجبر الذات على بناء علاقة عدوانية مع العالم حيث يجمد الذات من ناحية، ويعاد اكتشافها والدفاع عنها من ناحية أخرى.[394] لم ترد إسرائيل أن تسمح بأية صورة للهشاشة، وأرادت تحشيد كل قواها لاستقبال اللاجئين الجدد ومواجهة لطرد العرب، لتبدأ مرحلة فوتوغرافية جديدة تمثلت في تقديم الفلسطيني المنزوع من هويته واجتزاء وطمس لعنصر أساسي من الهوية تمثل بالأرض الغائبة، وجزيئاً سردية لفترة زمنية لحين تأسيس رأس المالي الطباعي ضمن الحاضنة الثورة المتمثلة بمنظمة التحرير.


395

[393] آلان غريش، *علام يطلق اسم فلسطين*، ترجمة، داليا سعودي، (الدوحة: المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسات، الدوحة: 2012)، 126.

[394] سونتاغ، *حول الفوتوغراف*، 145.

395 https://www.timesofisrael.com/50-years-later-soldiers-remember-iconic-six-day-war-photo/

صورة الجنود الثلاثة بعد حرب 1967: تصوير ديفيد روبنغر.

4.2. صورة الفلسطيني مشردًا 1950–1965 الأونروا الصورة الزرقاء

بعد ضعف القوى الاستعمارية في المنطقة بعد الحرب العالمية الثانية قامت بريطانيا وفرنسا بخلق دول مستقلة في المنطقة وإعطائها صفة واستقلالا، لبنان1943، سوريا والأردن 1946، وجاء قرار الأمم المتحدة لتقسيم فلسطين عام 1947 لتتحمل هذه الدول أعباء نزعات سياسية وعسكرية ولجوء ضخمة لم يكن بمقدورها التعامل معها،[396] وبعد تشتت الفلسطينيين من بلادهم وتجريدهم من ممتلكاتهم عام 1948 كان على الفلسطينيين أن يصارعوا للبقاء على قيد الحياة، وأضحى معظمهم عالة على المجتمع الدولي وعلى الأمم المتحدة بالذات. لتتأسس الأونروا عقب حرب 1948، انبثاقاً من تبني الجمعية العامة للأمم المتحدة للقرار 302 بتاريخ 8 كانون الأول ديسمبر 1949 القاضي بإنشاء وكالة ذات صفة دولية تعنى باللاجئين الفلسطينيين في الشرق الأدنى ليطلق عليها رسمياً وكالة غوث وتشغيل اللاجئين Relief and Works Agency for Palestinian Refugees in Near East [397] ولتحمل على عاتقها هدفين محددين: تنفيذ برامج الإغاثة والأشغال والتشاور مع حكومات الشرق الأدنى المعنية بخصوص الإجراءات التي يجب اتخاذها تحضيراً لوقف المساعدات الدولية لمشاريع الإغاثة والأشغال[398] ، وفيما يخص بحثنا هذا لا بد من الإشارة إلى انضواء طبيعة الصور في المرحلة الأولى من التصوير الفوتوغرافي على الصور التوثيقية التي بدأت في الثلاثينات في القرن الماضي مع بداية ظهور التصوير الفوتوغرافي كفعل توثيقي والتي تم استخدامها كجزء من الدعاية لحملات الإصلاح الاجتماعي وخدمة المنظمات الخيرية.[399] وهنا لا بد من الإشارة إلى أن توظيف التصوير التوثيقي الذي استخدمته الأونروا في بداية عملها والذي ركز على النموذج على حساب الفرد والذي تميز بالقراءة المتسارعة والتحيز الخالص. وقد ورد في سجلات الأونروا تسجيل 919.221 لاجئ ضمن مناطق عملها، 1950 لتأخذ الأونروا مكان منظمة الصليب الأحمر ومنظمات إنسانية أخرى التي عملت أثناء حرب 1948 واتخذت الأونروا التعريف التالي كطريقة عملها للاجئين بأن "اللاجئ الفلسطيني هو الشخص الذي كان محل إقامته في فلسطين لمدة لا تقل عن عامين سابقين لنزاع 1948، وهو الشخص الذي فقد بالتالي كنتيجة للنزاع وطنه وأدوات عيشه وأصبح لاجئًا عام 1948 في أحد الأقطار التي تمارس فيها الوكالة عملياتها، واللاجئون ممن ينطبق عليهم هذا التعريف، يحق لهم مباشرة أن يستفيدوا من خدمات الوكالة شريطة أن يكونوا مسجلين لديها ويقطنون في منطقة عملياتها وبحاجة للمساعدة"[400]

وبذا، فإن مفهوم اللاجئ انطوى على مفهوم العودة إلى الوطن أصلاً، استناداً للقوانين الدولية وليس بتعريف الأونروا وحدها. وفكرة الحق بالعودة هي فكرة منطقية وواقعية، وليس اقتراحاً، نظراً لارتباط اللجوء بالمفهوم القسري، وبذا هو حق وليس خيارا.

---

[396] بشار شموط، *الإرث الفلسطيني المرئي والمسموع، نشأته وتنشئته والحفاظ الرقمي عليه، دراسات أولية وتطلعات مستقبلية*، (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية بيروت، تموز 2020)، 76.

[397] هاشم الشهواني، "قضية اللاجئين الفلسطينيين في الأمم المتحدة، وكالة الغوث الدولية (الأونروا) نموذجا"، *آداب الرافدين*، الموصل. كلية الآداب. العدد 56. (2010).

[398] ريكاردو بوكر. "الأونروا واللاجئون الفلسطينيون، تاريخ متداخل". ترجمة جنان الأحمد، إضافات، العدد الحادي عشر/ صيف(2010).

[399] Peter Burke, *Eyewitnessing, The Uses of Images as Historical Evidence*, (London: Reaktion Books Ltd 2001), 22

[400] جيرهارد بلفر، أنغريد جاسنر، *وكالة وغوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين في الشرق الأدنى بين مطرقة السياسة وسندان خدمة اللاجئين، مذكرة تطالب المجتمع الدولي بتحمل مسؤولياته تجاه قضية اللاجئين الفلسطينيين*، (بيت لحم، مركز المعلومات البديلة، مشروع حقوق المواطنة واللاجئين الفلسطينيين، آب 1997).

وفي المقابل ارتكز الخطاب القومي الفلسطيني الآخذ بالتشكل على ركيزتين أساسيتين النكبة وحق العودة للاجئين، وللحفاظ على هذا الخطاب نظر إلى المخيم على أنه الوحدة الأساسية للهوية الفلسطينية في البلدان المضيفة.[401] ولم تتخذ الأونروا موقفاً واضحاً لتحقيق حق العودة أو ضمان الحماية للمشردين الفلسطينيين. بل تمركز الهدف الأساسي فترة الخمسينيات على إعادة توطين اللاجئين[402] في البلدان العربية المضيفة إلى حد كبير من خلال برامج العمل وخطط إعادة الاندماج. وفي الوقت ذاته فإن بناء الأمة سبق بناء الدولة لدى الفلسطينيين عكس الدول العربية، لذلك كان اللاجئون جزءاً أساسياً من هذا المفهوم، ومع تأسيس منظمة التحرير أصبح سياق عمل الأونروا يتميز بوجود مشروع قومي واضح من وجهة النظر الفلسطينية الأمر الذي سنلاحظه في الفصل الأخير والذي لم يقتصر على تحقيق العودة ولكن تعدى ذلك المشروع إلى أبعاد أخرى تجلت بفكرة تحرير فلسطين ومأسسة هوية وطنية وإقامة دولة مستقلة.[403] وقد لعبت الأونروا دوراً هاماً في تشكيل المنفى الفلسطيني، وتم وضع الأسس لذلك في السنوات السبع الأولى لعملها. وبشرت ظروف المنفى بولادة حياة سياسية جديدة لما للمنفى والقومية من صلات مشتركة.

4.2.1. الأونروا وتمثيل الفلسطينيّين

لكن عند دراستنا للصورة الفوتوغرافية في حاضنتها الأونروا يجب أخذ منهجين إضافيين لقراءة الصورة الفوتوغرافية وطريقة تناولنا للصور في الفصول السابقة بعين الاعتبار، أولا المعنى الاجتماعي والثقافي للصورة لحالة معينة، يمتد هذا التساؤل ليسجل لماذا تم التقاط الصورة ونشرها وما هي القرائن المتاحة للناظر حول النص والسياق (وقد لا يشير الشخص المصور إلى التعليق المصاحب له) والنهج الثاني من خلال الاهتمام بموضوع الصورة من ثقافة مادية وعادات والظروف الدنيا التي يعيشها الموضوع والمعنى الأكبر من حيث الجنس والعلاقات الاجتماعية ولا تزال الصورة الفوتوغرافية توفر معلومات معرفية عما تم تقديمه بالضبط لذلك من الضروري معرفة ما تم تقديمه بالضبط (متى، لماذا، كيف) ، فتقديرنا لأنواع معينة من الصور يؤدي وظيفة اجتماعية أنها تقول شيئا عمن نحن وكيف نريد أن نرى الآخرين.[404] ومن أجل الوصول إلى إجابات عن هذه التساؤلات سيستهدف هذا البحث التطرق لصورة الأونروا من خلال موقعها الإلكتروني لما في ذلك من أهمية في إعادة وضع الصور في سياقات قديمة وحديثة في الوقت نفسه، وطريقة تقديمها وسرد تاريخ عملها المحايث للفلسطينيين على مدى الستة عقود الماضية.

ولا بد من الإشارة إلى أن وضعية تقديم الفلسطيني اتخذت فترتين تاريخيتين، تحولت فيهما صورة الفلسطيني من وضع إنساني (عندما أصبحت المخيمات جزراً للفقر إلى حد بعيد) إلى وضع سياسي تمثل بتحديد علاقة منظمة التحرير مع الأونروا، حينما

---

401 Sari Hanafi. *Palestinian Refugee Camps: Disciplinary space and territory of exception*. (Italy: European University Institute Robert Schuman Centre for Advanced Studies. 2008) ,1.

402 Anne Elizabeth Irfan, "*Internationalizing Palestine: UNRWA and Palestinian nationalism in the refugee camps, 1967-82* ," PhD diss. (The London School of Economics and Political Science, 2018).89.

403 ريوكر. "الاونروا والاجئون الفلسطينيون ، تاريخ متداخل," 152.

404 Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, 28.

أبدت منظمة التحرير رأيها في علاقتها مع الأونروا فيما يتعلق بطابع العلاقات العامة، تحديداً في تاريخ 1974/11/22 حيث تبنت الجمعية العامة للأمم المتحدة قراراً بالاعتراف بمنظمة التحرير الفلسطينية ممثلاً شرعياً للشعب الفلسطيني، لتحصل المنظمة على صفة مراقب في الأمم المتحدة كحركة تحرر وطني[405]، وهو ذات العام الذي استطاعت فيه الأونروا صياغة اتفاقيات رسمية مع منظمة التحرير، لما في ذلك من استثمار لوضعية الأونروا في إطار القانون الدولي العام. وبالتالي تمت ولادة علاقة اتصالية ما بين المنظمة والأونروا ووجد المبرر للشراكة في إدارة المخيمات' ويعود ذلك التقارب ما بين منظمة التحرير والأونروا لعامل اندماج منظمة التحرير مع القاعدة الشعبية الفلسطينية نظراً لتفاعل الحركة القومية في المخيمات وتشكل التعبير المؤسسي عن القومية الفلسطينية.[406] فبالنسبة إلى منظمة التحرير الفلسطينية فإن أهميتها تتمحور حول وضعها في الأمم المتحدة، فقد سعت المنظمة إلى استخدام علاقتها المحلية مع الوكالة كوسيلة لتعزيز القضية الفلسطينية على الساحة الدولية، وبالتالي فقد نظرت المنظمة للوكالة كمكون أساسي من إستراتيجيات التحرر. يلاحظ هذا التغيير في سنوات السبعينيات تحديداً، فمثلاً القرار في الجلسة السادسة والعشرين للجمعية العامة[407] 2787 والذي حث على أن تقدم للفلسطينيين المساعدات السياسية والمعنوية والمادية من أجل تقرير المصير، وهو مؤشر لذلك التحول من خطاب الإنسانية إلى الخطاب السياسي. وقد قررت الأونروا قبل انتقالها من بيروت إلى الأردن تسليم جزء لا بأس به من موادها المصورة وبعض الأفلام إلى منظمة التحرير في بيروت، ونقل باقي المواد التي صورتها الأونروا إلى مقر الأمم المتحدة في فيينا حيث تم تحويل هذه المواد إلى ملفات رقمية وإدراجها ضمن قائمة برنامج ذاكرة العالم Memory of The World Program UN ESCO.[408] لكن قبل هذا التحالف يجدر الإشارة إلى أن عقد الستينيات تميز بالنظر إلى الأونروا على أنها رمز لرفض اللاجئين بإعادة التوطين وفضاء لإعادة إنتاج هوية فلسطينية، وحاولت منظمة التحرير توظيف البنية التحتية للأونروا وخدماتها لخلق قاعدة إيديولوجية شعبية للحراك المادي للحركة الوطنية بين صفوف المهجرين لتصبح المخيمات قواعد عمليات للنشاط السياسي وقواعد شبه عسكرية كما حصل لاحقاً في لبنان. فقد ساهمت صورة المخيم بشكل أساسي في مسيرة العمل السياسي وتمثيل الذات الفلسطينية وبشكل أدق بعد إنطلاقة الثورة، يلاحظ ذلك من خلال اتخاذ صور الشهداء على جدران وأزقة المخيم فضاءات للتعبير،[409] مما يشير إلى ذلك الدور السياسي الذي لعبه المخيم كحاضنة للثورة من إعداد وتدريب وحشد، وبذا فإن أي استهداف للمخيم هو استهداف لروح الثورة، كما حصل في مخيمات كالوحدات وجسر الباشا والكرامة وصبرا وشاتيلا.

---

[405] وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية وفا، استرجع بتاريخ 3/2/2-0202 https://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=9717

[406] Irfan, *"Internationalizing Palestine: UNRWA and Palestinian nationalism in the refugee camps, 1967-82,"*.268.

[407] قرار الأمم المتحدة 27987. https://undocs.org/en/A/RES/2787(XXVI)

[408] شموط، *الإرث الفلسطيني المرئي والمسموع، نشأته وتنشئته والحفاظ الرقمي عليه، دراسات أولية وتطلعات مستقبلية*، 123.

[409] شريح، "الثالوث الفلسطيني، المنظمة، المخيم، الهوية،"46 .

مجلة فلسطين الثورة / 1988.

4.2.2. الأونروا والدعاية الإنسانيّة، الفلسطينيّ بوصفه عملًا خيريًّا

تظهر هذه الصورة التي تم استخدامها في الستينيات وتحديدا العام 1967، طريقة التوثيق الفوتوغرافي "الإعاشة" المؤسساتي، بتوصيف وتعليق أصلي للصورة "أم تطلب المزيد من حصص الإعاشة من مكتب الأونروا في عمان" وعنونت ضمن الموقع الإلكتروني بالخروج" Exoduses".

بداية أدت صور الأونروا دوراً وظيفياً تمثل بتوثيق ونشر أنشطة برامج الوكالة من أجل جمع التبرعات؛ لذلك وجهت خطابها بالمقام الأول للمانحين والمنظمات الدولية. وبالمقام الثاني الأمم المتحدة ومنصة الصحافة الدولية، وحتى العام 1950 كان من المستحيل

التقاط صور للوضع في فلسطين وتوثيق محنة اللاجئين الفلسطينيين وتوثيق ما أطلق عليه آنذاك "اللاجئين العرب".[410] الذي غدا توصيفاً لهؤلاء الذين تهجروا من ديارهم لتتميز المخيمات وبنيتها المتصورة كعنصر مركزي للتقديم في هذه الصور كمكون أساسي للتقديم داخل إطار الصور، فظهرت صور التقطت من بعيد لأناس في هذه الخيام بعيدين قدر المستطاع عن مكان إقامتهم وعدسة المصور والمناظر الطبيعة مكان خارج، المكان نفسه. كأن تظهر هذه الصورة بداية تخلق حكاية هؤلاء الناس وتجسيدها بهجرتهم الجماعية كأنها لحظة تخلقهم التاريخية، ولم يختر المهجرون العيش في هذه البقعة المكانية المرتجلة، وبرز تناقض حاد ما بين الطبيعة والجبال والمكان المنبسط في بعض الصور واكتظاظ المخيم كما ظهر في صوره مخيم نهر البارد وغيرها، بل وأنتجت هوية حضرية جديدة بدلا من الهوية الوطنية،[411] هوية حضرية جديدة اتخذها الخطاب الفلسطيني وخطاب المنظمات الإنسانية روايةً لسرد الصراع من منظور المعاناة الإنسانية والضحية على حد سواء، والمخيمات المغلقة كانت مكاناً مناسباً لمثل هذا الخطاب كنوع جديد من المتحف يقرأ بأشكال وبتأويلات مختلفة، بحيث شكل المخيم مكاناً لحفظ الهوية كيانًا شبه سياسي وأظهاره بأنه يعيد إنتاج بنيته وأماكن المجتمع الفلسطيني قبل عام 1948. لذا تم التمسك بصورة الفلسطيني اللاجئ في العالم العربي وبقيت هذه الصورة محصورة في أولئك الذين سكنوا المخيمات البائسة وتم تداولها في الأساطير والفكر الشعبي والفكر الأكاديمي، فكلما زاد البؤس اقتربت العودة بازدياد أعداد هؤلاء الناس،[412] ومن الجدير بالذكر أن هناك عدة عوامل حالت ضد النسيان القسري للفلسطيني فعلى الرغم من الإقصاء ووجود المخيمات خارج هامش المجتمعات المضيفة إلا أنهم لم يندمجوا كلية في هذه المجتمعات، وكان على اللاجئ الفلسطيني أن يتشبث بهويته رغماً عنه بسبب سياسيات هذه الدول، سواء بحسن المعاملة أو الرفض وعدم القبول. وكان على قاطني المخيمات التمسك بالذكريات كرمزية برتقال يافا وطقوس الزواج والحصاد، ونقل هذه الصورة الذهنية للأجيال اللاحقة فعلًا ذاكراتيًا لتتسع هذه المخيلة، فتشمل ذكريات اللجوء والمخيم الذي أصبح رمزاً للشتات، هذه الأحاديث غالباً ما كانت تختتم بالأمل بالعودة وزرع روح النضال واستحضار البطولات وروح النضال الفلسطيني،[413] فلم يشكل المخيم عاملاً أساسياً لتأسيس ذاكرة فلسطينية فحسب قدر بث روح المقاومة والتركيز على مكان العودة الذي سيحفظ الكرامة الفلسطينية والأمن لدى الجموع، جملة هذه المشاعر عملت على تحفيز التميز الذاتي عن الآخر وتكمن فيها رمزية فلسطين الجديدة.

في المقابل عبرت صور الأونروا عن العلاقة الحميمية الإقليمية [414] التي نشأت على حدود الفضاء العام في المناطق الرمادية أو المهجورة في دول الطوق، بيد أن هذا البعد مرتبط بحالات الإقصاء والتهميش، واستولى المخيم على الحالة السردية الجديدة،

---

[410] Abdallah, in Issam Nassar and Rasha Salti (ed.), "*I would have Smiled. Photographing the Palestinian Refugee"*. 43-65.

[411] Hanafi. "*Palestinian Refugee Camps: Disciplinary space and territory of exception"*, 1.

[412] Ibd.1.

[413] شريح، "*الثالوث الفلسطيني، المنظمة، المخيم، الهوية*"، 47.

[414] يشير جان فرانسوا شيفرير إلى مفهوم العلاقة الإقليمية الحميمة باعتبارها الشيء الذي ينتمي إلى الشخص الذي يمتلكه أو يعرف كيف يستخدمه كقطعة أرض على سبيل المثال يشيد حولها سياجاً أو يضع سقفا فوقها، وتأسيس مجتمع مؤقت مرتجل وتأسس العلاقة عند دخول المصور عوالم السكان وتثبيت علاقة وثيقة بين ألفة الريبورتاج المصور والاستيلاء على الإقليم، وترتبط العلاقة الحميمية عموما بتجربة خاصة للقرب من الذات أو الأشخاص المقربين الذين يطلق عليهم قريبين close في مكان محمي إلى حد ما وتحدد العلاقة

وتلخصت الأخيرة بحالة التدهور الاجتماعي في شكلها الفرداني ولم يعش هؤلاء اللاجئون هذا الفضاء الحضري المقصي ولكنهم شغلوه مؤقتاً، واستولى الحضور الفلسطيني على الفضاء دون أي حضور مادي اجتماعي لتعذر تحديد المكان الجغرافي الخاص بالفلسطينيين، والفضاء شكل حالة اللااحتواء بالنسبة إلى الفلسطينيين وهو في مظهره الأكثر سلبية اغترابي واستلابي. وفي مظهره الأكثر إيجابية مشحون ببعد الأرض وإثبات الهوية وشحنها قدر الإمكان بالحقائق المغيبة.[415] فالقصة في تقديم الأونروا كانت قصة غير مسموعة وغير مكتملة ولكنها أحد مكونات الحكاية البصرية. والصورة التي تحرك الوعي مرتبطة دائماً بوضع تاريخي معين وكلما كانت أكثر عمومية كلما قل احتمال كونها مؤثرة، لكن تقديم الصور من طرف الأونروا لا يمثل تقديم هوية اللاجئين بقدر تقديم عمل الأونروا نفسه، يقول عصام نصار في هذا الشأن إنه بالإمكان التغلب وتفسير الصور بتحليل تاريخي بعزل سياقها المؤسسي عن سياقها التاريخي وتحليل طريقة تصويرها ومكانها وتموضعها ويجب على المؤرخ أن يكون ملماً بالظروف الحياتية للفلسطينيين والسردية والمظلمة التاريخية للاجئين الفلسطينيين.[416] كما هو موضح في التعليق المرافق للصورة أدناه، فاستخدام عبارات كالفلسطينين المبتسمين بسبب حصول هؤلاء الأمهات على الرعاية الصحية هو تقديم لامتياز الحصول على هذه الخدمة وليس للنساء في الصورة، ولم يتم تقديم تأطير تاريخي عن طبيعة المخيم وظروف نشأته أو موقعة من إسرائيل. وإن تم تحميل هذه الصورة ونشرها على موقع الأونروا عام 2020. لتركز قراءة صور كهذه على مستوى السطح متجاهلة العمق في القراءة التاريخية للصورة.

الحميمية التخصيص لمساحة معيشية لمنطقة غير مخصصة لهذا الاستخدام. وعادة ما تتولد هذه الحالة نتيجة الإقصاء والتهميش وتعد شكلا من أشكال التعويض، وعادة ما تتولد العلاقة الإقليمية الحميمية استجابة لحالة من الإقصاء أو التهميش الاجتماعي هي شكل من اشكال التعويض .

للمزيد انظر: http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/09/jean-francois-chevrier-territorial-intimacy-and-public-space-en/

[415] جون *توملیسون*، " العولمة والثقافة"، *سلسلة عالم المعرفة*، العدد 345 (أغسطس 2008): 179.

[416] Issam Nassar, *Myrtle Winter -Chaumeny, Refugees and Photography*, in Issam Nassar and Rasha Salti (ed.), *I would have Smiled. Photographing the Palestinian Refugee Experience (a tribute to Myrtle Winter-Chaumeny)*, (Ramallah: Institute for Palestine Studies, 2009) ,39.

4.2.3. العزل الفوتوغرافي الثقافي، تأطير داخل الإطار

يظهر للناظر للصور أنه يمكن استقاء نظرة لحياة يومية مع حياة قاحلة وغياب شخصي للإنسان الفلسطيني، في توثيق الحياة الاجتماعية التي ظهرت في معظم الصور وحددت مثل هذه الصور الشعور بالتعب والنشوة والتقارب مع الآخرين لما تحمله من مجموعة من النغمات العاطفية، هذا الانفصال والأسلوب التصويري أعطى شعوراً بانفصال التاريخ الشخصي والواقع المتجسد، وإغفال للبعد التاريخي المرتبط بالجغرافيا للناس الموجودين في الصور، وفي الوقت نفسه شكل الغياب إطاراً داخلياً واحداً آخر داخل الصورة، وبذا فإن القراءة الثقافية لصور الأونروا تعرضت لشيء من الإزاحة، فالصورة من المفترض أن تكون جزءاً من ثقافة كاملة لا يمكن فهمها دون معرفة تلك الثقافة وأبعادها التاريخية والاجتماعية، فعلى سبيل المثال والمقارنة فإن قراءة صورة العشاء الأخير ستمثل لأحد لا دراية له بالرموز الثقافية أنها لمجموعة من الناس في عشاء متحمس، تتضح أهمية المسافة الثقافية أو الاجتماعية بشكل خاص في الحالات التي كان فيها المصور دخيلاً على الثقافة التي يريد تصويرها، وتشير صور اللاجئين إلى تلك المسافة المعينة بين مصور من بيئة أخرى مختلفة عن محيط اللاجئين، هذا النوع من التصوير هو ما شكل عاملاً إضافياً لتشكل الآخر. ويشير نصار إلى الخطر في عقد المقارنات الجمالية لدى نظرنا إلى صور المخيم فعلى سبيل المثال ربط مشهدي السكان الأصليين في أمريكا والمخيمات الفلسطينية، في ذلك تطبيع لرؤية جميع المخيمات في العالم والتي تسقط الظروف التاريخية التي أدت لنشوء المخيمات، وذلك لتداخل العناصر الرومانسية في المشهد، كالمخيمات في أمريكا صور دببة، أشجار، جبال، بما لها من اتصال مباشر بالمخيلة الأوروبية والخطاب الكولونيالي الأوروبي وتداخل لممارسة التصوير الاستشراقي المبكر.[417] مشيرا إلى صورة مخيم نهر البارد، دون الإشارة إلى المكان المسلوب وفلسطين كبعد جغرافي، بعبارة أخرى فعند حدوث تلك المواجهة بين المصور والموضوع المصور(اللاجئين أنفسهم بما هم عنصر أساسي وتكوين داخل الصورة) تحدث تلك المواجهة بين الثقافات ومن المرجح عادة أن تكون صورة كل ثقافة مقولبة ونمطية وهنا تحدث الغفلة المرئية، ولا بد من الانتباه إلى أن الصورة النمطية ليست بالضرورة خاطئة تماماً، قدر مبالغتها في إبراز بعض السمات للواقع وتجاهلها لأخرى وقد تكون أقل عنفاً أو أكثر عنفاً، هذا ما يفسر عملية الربط بين صور المحميات الطبيعية والمستعمرات الكولونيالة وصورة المخيم بحيث يتم تطبيق نفس النموذج على المواقف الثقافية المرئية، تقودنا تمثيلات الأونروا هذه لسؤال الحقيقة الذي طرحة ميرزوف والمتعلق بإزاحه الهوية، والمتمثل بالقبول الأوروبي خاصة في مرحلة ما بعد الحداثة القائل بأن أي طريقة عرض في المتاحف أو المساحات العامة يجب أن تكون حقيقة، وعلينا هنا إدراك الدور الكولونيالي لقيمي المتاحف، وفي حالتنا هنا الصورة الفوتوغرافية وحواضنها المختلفة، وهذا الأداء لنمط تصوير الأونروا صمم كتعليق على علاقات ماضوية، بحيث أثر النمط التصويري على جمالية تشاركت مع المحميات والمخيمات في العالم أجمع وأسست لثقافة معيارية واحدة ورواية وشرعية ثقافة مركزية بطريق واحد لخلق معايير جمالية بمقياس أوروبي، فالتعليق على الصور والمتمثل بالأفكار الأوربية قدم العالم بطريقة تساهمية دونية هي نفس النظرة والتقديم للفنانين الأوروبيين الذين قدموا سرديات الثقافات غير الأوروبية على أنها مواد خام تم تشذيبها وترجمتها وتفسيرها من قبل الفنانين الأوروبيين، هذه النظرة لطالما أطالت من

[417] Issam Nassar, Myrtle Winter -Chaumeny, Refugees and Photography, in Issam Nassar and Rasha Salti (ed.), *I would have Smiled. Photographing the Palestinian Refugee Experience (a tribute to Myrtle Winter-Chaumeny)*, Institute for Palestine Studies, 2009, p.29.

عمر الحركات الكولونيالية والتي قدمت المستعمَرين كأجساد خام لا تمتلك أية حالة عقلية وذهنية، وأنكرت إنجازات هذه الشعوب إلا ما يتعلق بالجانب الحداثي المؤسسي المقدم لهم.[418]

419

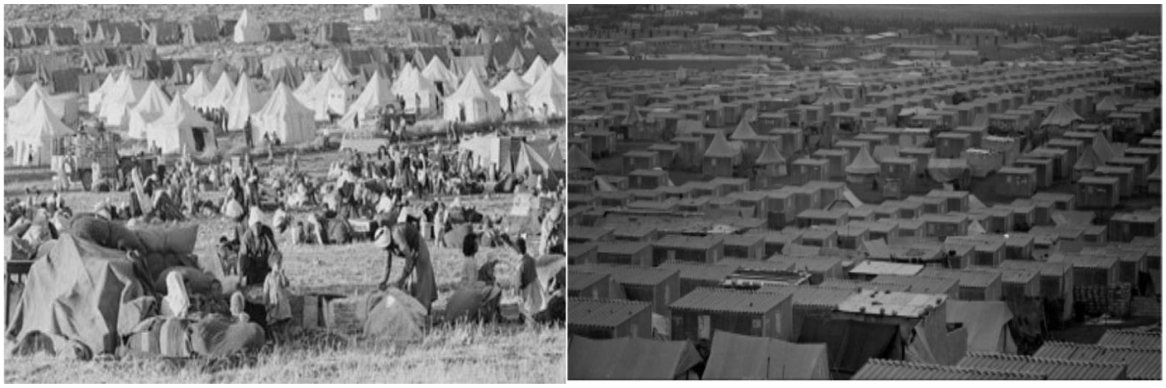
بل وأدت هذه المقارنات والفعل الفوتوغرافي إلى صنع الفروق بين البشر والأديان والطبقات، هذه المقارنات ما هي إلا خطاب تعزيزي لمهمة التحضر بضرورة جلب الحداثة وضرورة الكولونيالة، وإن لم يتم التصريح بها كأداة لرفع الشعوب إلى مستوى الحضارة، والتصوير المؤسسي ما هو إلا أداة لإعادة خلق هذه الفروق والنظرة التطبيعية الأوروبية تجاه اللاجئين، ولذا من الواجب تجريد الصورة من طبيعتها المؤسسية وإصباغها السردية الجوهرية لسياقها التاريخي وتسفيرها الكولونيالي الصحيح. هذا من جهة، ويمكن عزو هذا الأسلوب التصويري خاصة في السنوات الأولى لطبيعة المصورين والقائمين على التصوير التوثيقي، فالمصورين كانوا من خارج البيئة العربية واتخذوا موقفاً واضحاً بوعي أو بغير وعي، إما بإنكار المسافة الاجتماعية أو تجاهلها، أو استيعاب الآخرين للنفس أو مع الجيران باستخدام القياس وينظر إلى الآخرين على أنه انعكاس للذات. [420] وفي مقاربة قبل اختراع التصوير الفوتوغرافي تتشابه هذه النظرة في السابق للصليبيين الذين وصفوا صلاح الدين بالفارس ووصف المبشر اليسوعي القديس فرنسيس كزافنييه والمتحمس للثقافة اليابانية في منتصف القرن السادس عشر الإمبراطور الياباني بأنه (بابا شرقي). فعن طريق القياس يتم صنع الآخر الغريب وإسقاط مميزاته الهوياتية والثقافية التي تتماثل معنا أو تثبيتها، هي نفس الطريقة التي تم ربط المخيمات وتمثيلها وإطباقها على صور المستعمرات الكولونيالة ولاقت إضاءات لدى الجمهور الغربي. أدى ذلك الاجتزاء من كادر الصورة والرؤية بعين واحدة لنقل جزئية لا تكاد تذكر عن المنفى الفلسطيني. دون الالتفاف ولا إظهار أي علامة قد تظهر داخل الصور على فعل المنفى، أو لإظهار وجود بالقوة أو الفعل للفلسطينيين. وما حدد طبيعية الصور لدى الأونروا هو النص المرافق للصورة

418 Nicolas Mirzoeff, *Visual culture reader. 288.*

419 مخيم نهر البارد، بالقرب من طرابلس (لبنان)، 1952. تصوير ميرتل وينتر شوميني

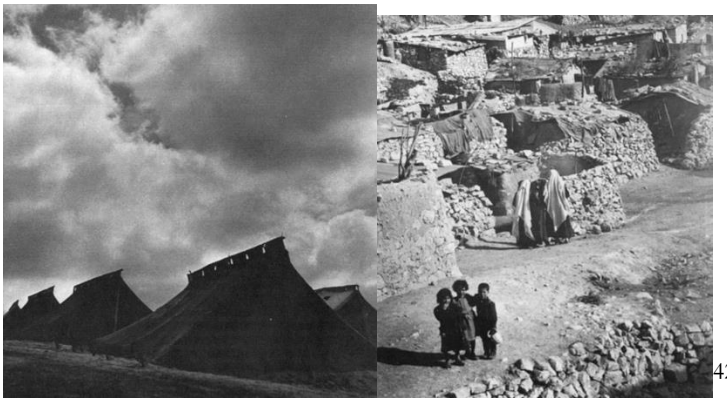
420 Burke, *Eyewitnessing ,The Uses of Images as Historical Evidence*.124.

الملتقطة، فعادة ما كان هناك نص أساسي من المفترض للصورة الفوتوغرافية أن تدعم هذا النص وترافقه عاطفيا[421] على سبيل المثال تكررت لقطات ثابتة لأطفال أو لكبار السن، وهنا لم يكن مطلوباً من المصور التفاعل مع الصورة أو توثيق سلسة من الصور قدر التغطية بلقطة أو لقطتين منفردتين، وأُغفل العنصر الأساسي الأخلاقي المتمثل بالكتابة[422] للصور من أجل إنقاذها من عبثية التاريخ.



423

تظهر هذه الصور التغير في شكل المساكن للمهجرين بفعل الخدمات المقدمة من الأونروا وغياب الوجود الإنساني في الصور.



424

Refugee Conditions

Palestine refugees sit inside their tent in the newly formed Ein El Hilweh refugee camp, Lebanon. © 1948 UN Archives Photo by Myrtle Winter Chaumeny

Filename
RL-Ein El-Hilweh-1(H).jpg

Credit/Provider
© 1948 UN Archives Photo by Myrtle Winter Chaumeny

421 Abdallah, ", in Issam Nassar and Rasha Salti (ed.), *I would have Smiled. Photographing the Palestinian Refugee".* 43-65.

422 سونتاغ، *حول الفوتوغراف*، 128.

423 المصدر أرشيف الأونروا الصفحة الإلكترونية.

فيلاحظ أن صور الأونروا عزلت الصور الإنسانية عن بعدها السياسي والتاريخي فركزت الصور في الحاجة لعمليات الإغاثة وليست قصة اللاجئ نفسه، وأخفت الظروف التاريخية واقع الصراع على الأرض وطبيعة المتحاربين ومصالحهم وهوية اللاجئين الاجتماعية قبل الخروج. صور كهذه أظهرت الخيام حاضنةً إنسانيةً ومكانًا جغرافيًّا جديدًا ذا سلوك احتضاني متصالح مع شكل وجوده الطبيعي في شكل جغرافية جديدة. دون سبر طبيعة الحياة والعلاقات وتقديم الفلسطيني من داخل الخيمة. فيلاحظ أن التعليق على صور هؤلاء الأطفال من مخيم للاجئين في خان يونس يشير الى الاستبدال في الواقع المعيشي وان الاطفال الآن يعيشون في سعادة نتيجة استبدال خيمهم بالبيوت التي ساهمت الأونروا في بنائها، فهذه البيوت تقيهم حر الصيف وأمطار الشتاء.

SG-Beach-1(A).jpg

Education in emergency tents in Beach camp, Gaza, in the 1950s.
© Undated UNRWA Archive Photographer Unknown

Filename
SG-Beach-1(A).jpg

Credit/Provider
© Undated UNRWA Archive Photographer Unknown

Refugee Conditions
KHAN YOUNIS

When this picture was taken at Khan Younis in 1955, the tented refugee camp in the Gaza Strip had just been replaced by cement block houses. These youngsters were happy to have more weatherproof shelter against the summer sun and winter rains. © 1955 UNRWA Archive Photo by J. Madvo

صور من الموقع الرسمي لوكالة الغوث[425]

تكرر هذا العمل فترة الخمسينيات والستينيات بالإضافة إلى جانب آخر من هذا العمل التصويري جسد الفلسطيني بوصفه ضحية كارثة طبيعية دون الإشارة إلى من قام بالعمل العنيف الذي سبب هذا التمثل والتقديم للفلسطيني، فيقول مسؤول أحد المكاتب الإعلامية التابعة للأونروا لم تسمح البيئة السياسية بتسمية الأشياء بأسمائها، لا تستطيع التحدث. ويقول مصور الأونروا السابق تم قصف جسر اللنبي ومخيم الكرامة من قبل الإسرائيليين واقتصر الوصف للصور بتم قصفه.[426]

---

[424] لاجئون في وادي السير إلى مخيم عمان الجديد (الأردن)، 1959.

[425] . https://unrwa.photoshelter.com/index

[426] Abdallah," in Issam Nassar and Rasha Salti (ed.), *I would have Smiled. Photographing the Palestinian Refugee Experience*،"،43-65.

06.Exodus-1.tif

Palestine refugees flee across the Allenby Bridge during the 1967 hostilities. About 400,000 Palestinians fled across the Jordan River to escape the second Arab-Israeli conflict. © 1967 UNRWA Archive Photographer Unknown

Filename
06.Exodus-1.tif

Credit/Provider
© 1967 UNRWA Archive
Photographer Unknown

4.2.4. تكرار فوتوغرافي، الايقونة من وجهة نظر الاونروا

حتى العام 1967 أدت التكرارات في الصور ونمط التصوير إلى بروز تمثيلات إنسانية متكررة، فقد أظهرت الصور مكاناً جديداً وقطيعة مكانية وتاريخية للاجئين وأصول وجودهم. صُوِّر الفلسطينيون تائهين وترحاليين أبديين لا مكان لهم، فقراء فارغين من أي قيمة إيجابية لتتأسس هكذا صور هوية اللاجئ الفلسطيني التي أستبدلت بهويات أخرى لاحقا كالمهني أو المعلم أو أي شخص لديه قيمة اجتماعية جديدة بفضل خدمات الأونروا وخلق الفلسطيني الجديد، والفضاء الجديد، فقد شكل نمط تكرار الصور نواة هوية السيرة الذاتية من وجهة نظر الأونروا، أدى هذا التكرار إلى تخلق كليشيهات وإلى تكوين صوري جديد اكتست فيه الصور وشخصياتها بعداً عاماً في التكوين وأصبحت صور النساء والأطفال والخيمة تشكل قائمة أيقونية تشغل الحيز العام والخاص والتي تم تفسيرها بشكل أكبر من خلال التكرار، وهنا تم حرمان الفلسطيني من سيطرته على حيزه الخاص وتقديمه لنفسه، لذا تم تقليل علاقته الحميمة بالمكان إلى الحد الأدنى من جسده وما يمثله من رموز، فالجسد هو العنصر الأساس الذي تم التلاعب فيه وتأويله وتم إضافة عناصر عليه كالبؤس والعوز، هو تمثيل للدمار وإعادة الإعمار، لتتشكل علاقة حميمية من شكل آخر ما بين اللاجئ داخل الخيمة والفضاء الداخلي للخيمة باعتبارها امتدادا لجسده أي كل ما حول الجسد البشري باعتباره الجسم الداخلي لمفهوم اللاجئ. لكن التكرار والتمثيل الريبورتاجي الطويل وإن أشار إلى الانغماس المطول في تمثيل الموضوع، فليس من الضرورة أن يكون ضمانا لصلاحية الموقف الفوتوغرافي وصحته.

427

Palestinian kindergarten refugee girls learn in a Jordanian classroom at the Jabal Hussein camp in 1961 as part of a UNRWA program. Image: UN photo/PBB

يفسر هذا التقديم ضمن افتراض أن الصورة هي تمثيلات دقيقة أو صور معكوسة لحاضنة معينة أثناء النظر إليها في لحظة معينة في المقام الأول، لكن يجب مقاومة هذا الدافع فالصورة يتم تكوينها ضمن نظام من الاعتقادات والاتفاقات الذهنية حول جملة من المواقف والإيماءات وملحقات الأشياء الممثلة في المحيط، الذي يتم تحميلها فيه بمعان رمزية، لذا فالصورة هي شكل رمزي، وهذا ما يفسر إنتشار وقراءة الصورة بهذه المعاني والتمثيلات من طرف المصور أو المعلق على الصورة، وقد استطاع المصور أن يشحن هذه الصور بعناصرها الرمزية والإيمائية وإسدال المعاني والرموز داخل كادر الصور كما هو واضح في الصورة أعلاه.

الا أن التغيير يلاحظ بعد العام 1967، وهنا أقتبس هذه العبارة من فيلم[428] Palestinian people have rights فالمعلق عند تقديمه لصور الفلسطينيين اللاجئين من المخيم في الفيلم استخدم العبارة الآتية: *" أتوا من حيفا ويافا والخليل والقدس أولاً عام 1948 عندما احتلت أرضهم وهجروا مجدداً عام 1967 وفي كل مرة أجبرتهم الأعمال العدائية للبحث عن ملاذ آمن، لاجئون منذ 30 عاماً ومنهم من ولدوا لاجئين، وبغض النظر من أين أتوا، هؤلاء الناس يقدمون أنفسهم كفلسطينيين أولاً، وبحلم واحد، وهو العودة إلى فلسطين"*. في هذا التعليق إشارات واضحة لتقديم لوجود الفلسطيني المغلف بمطالب سياسية، العودة، وفلسطين، ومسقط رأس الفلسطيني الذي طالما أنكر، أو تفادت الأونروا تقديمه في سنوات التأسيس الأولى. لكن مثل هذه التعليقات اقتصرت على أفلام الأونروا دون الصور الفوتوغرافية.

---

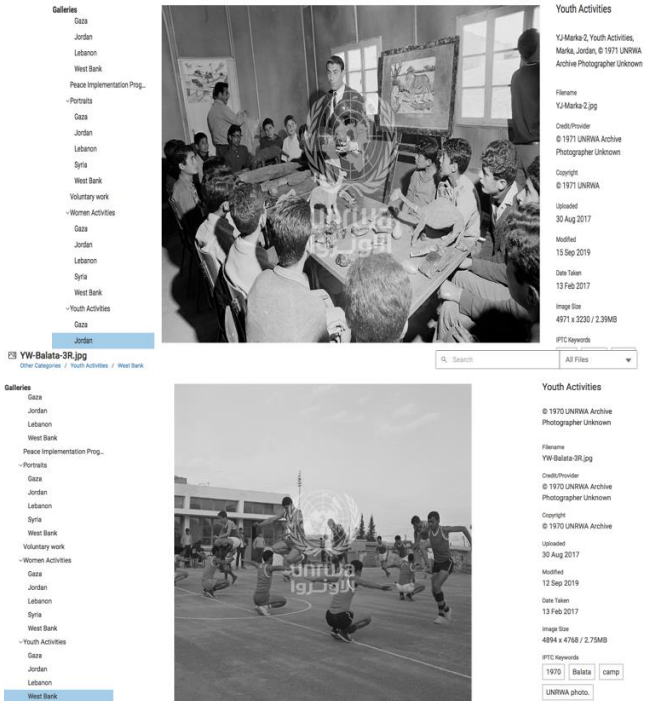
427 لاجئون فلسطينيون في عمان، وادي السير. " I would have Smiled. Photographing the Palestinian Refugee Experience

428

https://unrwa.photoshelter.com/galleries/C00001E7XaUrUnk0/G0000wkRA0ypxQ.k/VD000PjIADwYvjYQ/The-Palestinian-People-Do-Have-Rights

4.2.5. الأونروا وخلق اللاجئ الفلسطيني الحديث

لم تتعدَّ الصور التي تم تقديمها للفلسطيني شكل التقديم الفردي للفلسطينيين رغبة من الأونروا في إظهار دورها الإيجابي في تطوير عمل اللاجئ الفلسطيني الذي يختلف عن اللاجئين في العالم فهو لاجئ ذكي يتأقلم من الظروف المحيطة له.



تظهر هذه الصور الملتقطة في سنوات 1970 و1971 لمخيمي ماركة في الأردن وبلاطة في الضفة الغربية صورة اللاجئ الجديد المقبل على الحياة والمستقبل بفضل خدمات الأونروا من تعليم وصحة والعنصر الإنساني في الصورة من الجيل الثاني من اللاجئين الفلسطينيين.

ومما يؤكد هذه النظرة هو التعليقات التي استخدمتها الأونروا لعدد من الأفلام التي صورتها بالتزامن مع التصوير الفوتوغرافي في تلك الفترة كفيلم karamah [429] وغيرها، فعلى سبيل المثال، عند ظهور صورة طفل فلسطيني يقال This Palestinian kid أو This man، فتم تقديمه بصورة مبهمة بعيداً عن خلفيته الثقافية والهوياتية وهويته ومساحته وامتداده العائلي أو المكاني. ولكن في دوره كإنسان إيجابي جديد أو إنسان بحاجة للدعم والإسناد، وأخذت الآلية التي تمت صناعة الصورة فيها شكل القطيعة ما بين المصور والمعلق على الصور، فلم يكن هناك أي دور للمصور سوى التقاط صور وأدائها دوراً عاطفياً، وإن كان بعض المصورين فلسطينيين من اللاجئين أنفسهم من الجيل الثاني للنكبة. ستترافق مع النص والتعليق عليها كفكرة مركزية فالأهم هو النص الذي ستقدمه الأونروا، ترافقها صور أطفال وشيوخ وبؤس، لذا فدور المصور هنا ليس توثيق لقطة أو سلسلة لقطات

429 https://unrwa.photoshelter.com/galleries/C00001E7XaUrUnk0/G0000wkRA0ypxQ.k/VD000sfHBFLpWX5E/Karameh-Camp فيلم كرامة 1969

قدر التغطية الآنية بلقطة أو لقطتين وليس كصورة تشير إلى الأخرى فتنتهي كل صورة في مكانها دون الإشارة إلى أية صور أخرى ولا امتداد لرواية مرئية، ما يمكن قوله إن الفلسطيني ذاب كبونكتيوم على حساب الستوديوم، وبهتت صورته كبطل للموضوع المصور في تأويلات المشاهدين، فمعظم صور الأونروا تعود على فئة الستوديوم ولم تصل لنقطة الاستفزاز العاطفي. في ذلك تناقض مع فرضية بيترك بورك[430] بأهمية الدور التاريخي للصورة وبأن للصورة نفس القيمة التاريخية للنصوص والشهادات الشفهية لأنها تسجل أعمال شهود عيان ولم يتم توظيف الصورة من أجل تقديم روايات شهود عيان على الماضي، بل مستقبل واعد في المكان الآمن الجديد.. خير مثال على ذلك خلو أي صورة أو مقابلة مع الفلسطيني من صوت وشهادة حية، فالمتحدث هو صوت الأونروا المرفوع فوق أصوات الناس في الصور، فطغى صوت المعلق على صوت اللاجئين وبعدهم الاجتماعي وهويتهم. وتكررت التعليقات كما هو واضح مما سمح به في الموقع الإلكتروني، بلغة مبهمة لا تتعدى وصف تقديم المساعدات، أو الغذاء. لكن التركيز الأكبر واضح بشكل جلي في أفلام الموقع الإلكتروني أكثر منها للصور (نظراً لصعوبة نزع التعليق الصوتي عن الفيلم كوثيقة تاريخية)، من خلال المعلق على الصور الذي لا نجد اختلافاً كبيراً بين تعليق الصور في القرن الحادي والعشرين عند انطلاق الموقع الإلكتروني الأرشيف الأونروا 2013 أو حين التقاط الصور أو تصوير الأفلام (في هذا العام 2013 الذي عملت فيه الأونروا على تحويل أرشيفها المرئي والمسموع إلى ملفات رقمية فأصبحت المجموعة كاملة متوفرة رقميا لكنَّ جزءاً بسيطاً فقط يمكن الوصول إليه عن طريق الإنترنت ويبلغ عدد الصور حوالي 252 ألف صورة فوتوغرافية [431])، يأخذنا عصام نصار إلى زاوية تحليلية غاية في الأهمية عندما أشار إلى أن التعليق على الصور كتب بعد مدة زمنية من التقاط الصور، لتشير إلى الماضي والظروف التي عاشها لاجئون بأنها قد تغيرت بفعل الأونروا فقد أصبح هؤلاء اللاجئون يعيشون في بيوت اسمنتية، ولذا عليكم كمشهادين ألا تقلقوا، هذه الآلية في تقديم الصور والمكان واللاجئ هي في قلبها سردية وسلخ للسياق التاريخي المتعلق بالإزاحة البشرية عن الموطن الأصلي، يشير نصار بأنه باستطاعة اللاجئين تزويد الأونروا بالمعلومات والروايات لمئات القصص عن الاقتلاع، وهو لا يرى في هذا التحليل وضع الأونروا في دائرة الاتهام قدر الإشارة إلى الإغفال التاريخي والسياق السياسي لتفسير التعليق المرافق للصورة.[432]

---

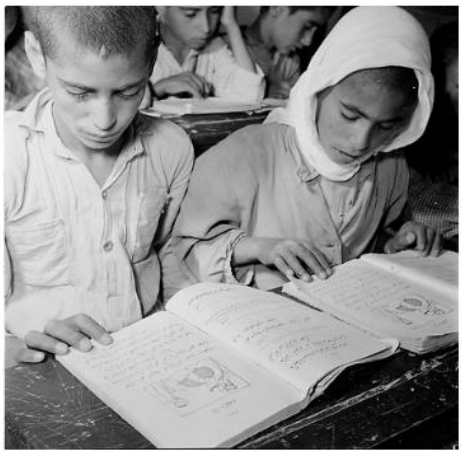
[430] Burke", Eyewitnessing ,The Uses of Images as Historical Evidence.

[431] شموط، *الإرث الفلسطيني المرئي والمسموع، نشأته وتنشئته والحفاظ الرقمي عليه، دراسات أولية وتطلعات مستقبلية*، 123.

[432] Nassar", Myrtle Winter -Chaumeny, Refugees and Photography, in Issam Nassar and Rasha Salti (ed.), *I would have Smiled. Photographing the Palestinian Refugee Experience "*, p.35.

433

ورد هذا التعليق على هذه الصورة مصطفى شنب وزوجته خضرة، وأولادهم الأربعة في طريقهم إلى الأردن قادمين من قطاع غزة، من مكان سكناهم في مخيم رفح للاجئين والذي أسسته الأونروا حيث كان يعمل مصطفى في غسيل الملابس.



SW-Ein El Sultan-13.jpg

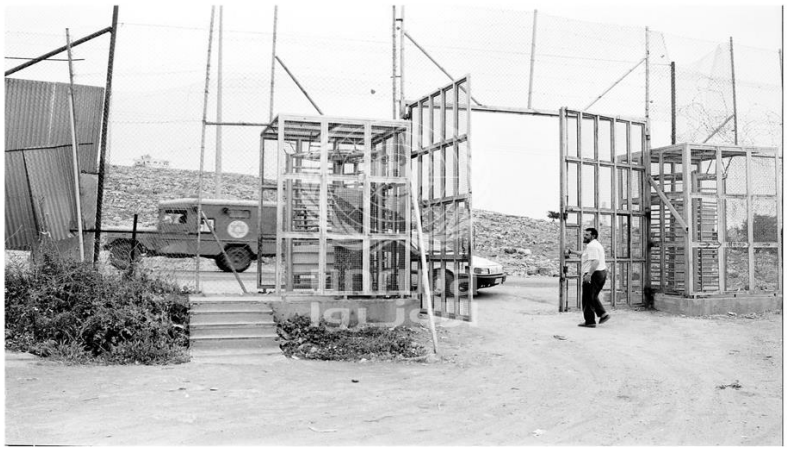
Palestine refugee students in class at an UNRWA school in Ein el-Sultan camp, Jericho, 1950s.
© Undated UNRWA Archive Photographer Unknown

Filename
SW-Ein El Sultan-13.jpg

Credit/Provider
© Undated UNRWA Archive Photographer Unknown

ولم يتم إعطاء أي بعد اجتماعي أو سياسي أو أي بعد يتعلق بالقرارات الدولية ولا أي بعد للجماعة السياسية وان كانت متخيلة نظراً لاستلاب عنصر الأرض منها، إلا ما ندر في الانتفاضة الأولى، ولم يتم عرض للعادات والتراث الفلسطيني على نطاق واسع إلا في صور الانتفاضة الأولى، عند عرض الأونروا صوراً لبوابات مخيم الدهيشة، أو التغيير في حدود المخيمات، وتحديداً مخيمات الضفة الغربية.

433 Ibd, 35.



Refugee Conditions

A fence six meters high seals off Dheisheh refugee camps from the adjacent Jerusalem Hebron Road in the Israeli occupied West Bank. The barrier, designed to deter stone-throwing at vehicles is part of collective punishment, enables the Israeli authorities to more easily confine the camp's 8,000 inhabitants to their homes. © 1991 UNRWA Archive Photo by Munir Nasir

Filename
RW-Dheisheh-55.jpg

Credit/Provider
© 1991 UNRWA Archive Photo by Munir Nasir

Copyright
© 1991 UNRWA

Uploaded
09 Aug 2017

Refugee Conditions

Many entrances to Palestine refugee camps in the Israeli occupied West Bank and Gaza Strip have been blocked during the intifada. The barricades are designed to deter stone-throwing as part of the collective punishment enforced by the Israeli authorities against Palestine refugee communities. This is a blocked entrance to Dheisheh refugee camp, Bethlehem. © 1988 UNRWA Archive Photo by George Nehmeh

Filename
RW-Dheisheh-36.jpg

Credit/Provider
© 1988 UNRWA Archive Photo by George Nehmeh

Copyright
© 1988 UNRWA

434

يظهر هذا التعليق على هذه الصورة طبيعة المتحاربين ولكن بمسافة ثقافية أقرب من التي كانت في بدايات عمل الأونروا في الستينات، ويلاحظ من التعليق الوارد في الصور الإشارة إلى ارتفاع السياج الفاصل على بوابة مخيم الدهيشة واستخدام مصطلح الاحتلال الإسرائيلي ووجود حاجز على بوابة المخيم لدرء رمي الحجارة على قوات الاحتلال الإسرائيلي وأن هذا الجدار يعتبر نوعًا من العقاب الجماعي، ويختتم التعليق بالإشارة إلى أن 8 آلاف فلسطيني في هذه الحالة محتجزون داخل بيوتهم، ومن الجدير بالذكر أن صورًا كهذه تركز عملها في توثيق مخيمات اللاجئين أكثر من توثيق مظاهر الانتفاضة وتأطيرها التاريخي النضالي.

4.2.6. نسخ من الأزمنة التوراتية وخز الصور في ضمير مخدر

غابت الشخصية الرئيسية أو ما يمكن أن أسميها (شخصية البطل) في الصورة والعنصر الإنساني المتمثل في الصورة لدى الأونروا، ومجدداً لم تصل حد البونكتيوم لكسر تلك النقطة لتفسر موضوع الستوديوم بشكل أدق، والذي مثل حكاية اللاجئين فتحصنت صور الأونروا في الستوديوم، وظلت ملساء لا تسر ولا تكدر ولا تحفز ولا تجرح، بمعنى ما يشير إليه رولان بارت قراءة أساطير

434 صور لمخيم الدهيشة، المصدر الموقع الإلكتروني للأونروا 159.

المصور دون التناغم معه[435]، والتي سماها بارت to like not to love the photo وإن كان هنا وهناك بعض الصور التي كانت فيها تلك الوخزات الصغيرة، فإنها كانت لتتماثل مع مظلمة الإنسانية المسيحية أو الطفولة، ومما أضعف قراءة الصورة هو ذلك التساؤل المفتوح، وتكرارها المستمر وخلوها من البعد الاجتماعي، مجرد رجال ونساء تعبر عن ماض خارج الزمن والمكان أقرب ما تكون للنقش في جدارية منها لتفسير حالة شعب لديه أبعاد تاريخية وثقافية وسياسية. لتتخذ هذه الصور شكل الأيقونة المكررة، إنسان تم تجريده من خصوصية ثقافية ومكان وتاريخ ولا يمكن قراءته إلا بهذا الحد الأدنى بل والحد الأقصى(كإنسان)، وما برر تلك الفكرة تكرار صور النساء والأطفال لا شباب ولا رجال فقط حد إنساني، فنلاحظ من خلال هذه الصور تكرار صور للأمهات مع الأطفال مما يعزز ذلك القفز ما بين أزمنة غابرة زمن أسطوري ومكان ذي حياة يومية، تجسدت في المسيح والعذراء والحاجة إلى الخطاب الإنساني، ففلسطين قدمت هنا على أنها ذلك الإنسان المشرد من الأرض المقدسة، بكلمات أخرى القفز بين أزمنة أسطورية وما سيقدم لهؤلاء اللاجئين في المستقبل، هذه الصور شكلت ما سماه سعيد بنكراد اللغة البصرية بحيث تولدت مجموعة من الدلالات استندت نصوصها إلى مكونين أساسين أولاً ما يعود على العلامة الأيقونة، وثانياً ما يعود على العلامة التشكيلية، وصورة النساء والأطفال هذه استندت في إنتاج معانيها إلى المعطيات التي وفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري من تصوير البورترية ووضعية الجسد والعلامة التشكيلية لحالة إنسانية من خطوط وإضاءة وتركيب من خلفية الصورة كخيمة وظروف حياتية صعبة مما ساهم في إنتاج مضمون دلالي يجمع ما بين البعد الأيقوني والتمثيل البصري. وبذا فإن صور كهذه أدت وظيفة الإدراك والتذكير من خلال استحضار الخطاطات السابقة في ذهنية الجمهور الغربي من خلال توظيف السنن السابق الذي مر عبر التأويل والتدليل وتجاوزت قيمة اللاجئ المطرود من أرضه وتمثلت بقيمة المسيح الطفل، للتحول إلى قيم إنسانية حديثة، هي نفس الفكرة التي تطرق لها بنكراد مجدداً وهي أن لهذه الدلالة إثارة من خلال بعد أيقوني وتشكيلي وليست صور هؤلاء النساء والأطفال مولدة للمعاني لذاتها بل تعدى الأمر إلى أبعاد أنثروبولجية مشتقة من الإنسان الموجود والخطاب الإنساني المرتبط باللقطات أعلاه من خلال توظيف الحركات والإيماءات في صورة فوتوغرافية واحدة، فنحن لا نقرأ الحركات والإيماءات قدر قراءتنا للنصوص المولدة لذلك، فالجسد هو خزان الدلالات وأصلها المتولد من الإيماءات. بمعنى آخر مثلت هكذا صور درس الموضوع الذي تطرق له ميتشل فالفكرة ليست مناقشة ومجادلة مرئية حول موضوع مرئي قدر التقديم والتمثيل وقدر التقليل من عالم يضج بالمواضيع تتجسد بتنظيم حريص قادر على إثارة معاني أكبر كالتاريخ والإمبراطوريات والأساطير والتطور، وهذه المواضيع مرتبطة بخطاب العرق نفسه المعتمد على الرؤية، وهو ليس هدفها بالدرجة الأولى.

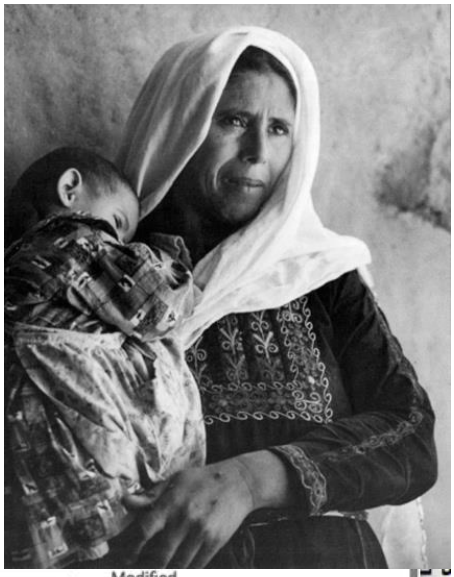
[435] بارت. *الغرفة المضيئة*، تأملات في الفوتوغرافيا، 30.

Refugee Conditions

A Palestine refugee mother takes her dehydrated child to an UNRWA clinic for treatment in Karameh emergency camp, Jordan. © 1971 UNRWA Archive Photo by George Nehmeh

Filename
RJ-Karameh-1(H).jpg

Credit/Provider
© 1971 UNRWA Archive Photo by George Nehmeh



- Syria
- West Bank
- 1970s RLC
  - Gaza
  - Jordan
  - Lebanon
  - Syria
  - West Bank
- 1980s RLC
- 1990s RLC
- 2000 RLC
- 2010 - Present RLS
- 2010 Until Today
- Gaza

RJ-Huson-9.jpg
4898x4485

Modified
17 Mar 2019

Powered by PhotoShelter for Brands

Terms & Conditions Privacy Policy

Copyright Policy

436

فبعض هذه الصور لكونها هي نفسها صور، تشير إلى صور أخرى كما تشير إلى الحياة الماضية زمن العهد الجديد، أعطاها ذلك تناصاً جعلها لا تقاوم من حيث تآلفها مما عزز التشابه مع لوحة أصلية وردت في الكتاب المقدس، والواقع القائل بأن هذه الصور لا منسية هو واقع مؤسس لاحتمال كونها صورة لكل العصور.[437]

[436] طغى تكرار الأسلوب التصويري البورتريه المتعلق بالأمومة على طفل وحيد وأم في تصنيفات الموقع الإلكتروني لما لهذه الصور من قدرة في خلق التناص الديني مع شخصية المسيح، ومريم العذراء كما هو ملاحظ في الصور.

[437] سونتاغ، *حول الفوتوغراف*، 127.

70323 - First Phase Digital - 08_04_2005 - 16[1].06.16.JPG

A mother and child stand next to their tent in a newly formed refugee camp in the wake of the first Arab-Israeli war in 1948. © 1948 UN Archives Photographer Unknown

يمكننا معرفة الفرق في تقديم شخصيات اللاجئ في محاور عالمية أخرى خاصة أثناء نشوء الحرب الباردة وما رافقها من لجوء، فقد غلف اللاجئون الآخرون في العالم بسمتهم السياسية بالرغم من قدوم اللاجئين الفلسطينيين وتخلق مشكلتهم في ظرف تاريخي ونقطة سياسية أساسية تمثلت في إنشاء مفوضية الأمم المتحدة السامية لشؤون اللاجئين وعلى الرغم من إدراجهم في مفوضيتها. وهنا لا بد من الإشارة إلى الفرق بين الأونروا والمفوضية الأممية في المناطق التابعة لها، فعمل الأونروا أقتصر على الإغاثة والمساعدات وتقديم الخدمات الإنسانية. لكن المفوضية هي مسؤولية كل اللاجئين في العالم، والمفوضية ملزمة بتوفير حماية دولية للاجئين المشمولين بولايتها وإعادة حل دائم لمشكلتهم بالتشاور مع الحكومات. الأمر الذي تم تجاهله في وضعية اللاجئين الفلسطينيين.

4.2.7. **تحقيب زمني متداخل.**

عند قراءة تأطير الحقب الزمنية نلاحظ خلو بعض الصور من التاريخ المحدد المرتبط بأحداث سواء كانت مفصلية أو أحداثا ثانوية تتعلق بالتمثيل السياسي الفلسطيني، على سبيل المثال الفدائيون، أو تمثيل الفلسطينيين في الأمم المتحدة كما حصل مع صورة ياسر عرفات التي سوف ترد في الفصل المقبل، أو أي تمثيل عسكري للفلسطينيين كحركة تحرر كلاجئين داخل المخيم، مثلاً عند الرجوع إلى الموقع الإلكتروني للأونروا نلاحظ تاريخ الصور يمتد لعقد من الزمن، مثلا 1948-1967، وغياب إشارات للأحداث السياسية أو الاجتماعية، فعلى سبيل المثال أشير إلى العام 1967 بأعمال عدائية، وعام 1970 أيلول الأسود، والانتفاضة الأولى، والحرب الأهلية في لبنان، من الملاحظ أن هذه التصنيفات أعدت لرواية الكوارث التي ألحقت ضررا باللاجئين، وسكان المخيمات من أيلول الأسود إلى مخيمات لبنان إلى الانتفاضة الأولى، خاصة في الفترة الأولى ما قبل عام 1967 لكن هذا العام بدت التعليقات تبدو أكثر وضوحاً من خلال صور النزوح الجماعي 1967 نتيجة لإدراج تعليقات أكثر وضوحاً على الصور، [438] ولكنها لا تمتلك القدر الكافي لتأطير الحكاية الفلسطينية كما هو وارد في الصورة أدناه وبتغليق اصلي في وقتها : "مسنتان تمسكان أيدي بعضهما بعضا أثناء عبور جسر اللنبي في أعقاب الأعمال العدائية العربية الإسرائيلية". وبقيت هذه الكتابة الأرشيفية مبهمة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار التصنيف التنظيمي المرتبط بتقسيم عمل الأونروا بين دائرة الإغاثة والخدمات

[438] Abdallah, ", in Issam Nassar and Rasha Salti (ed.), *I would have Smiled. Photographing the Palestinian Refugee Experience,"* 43-65.

الاجتماعية والتعليم والصحة، تحت عنوان واحد (الظروف المعيشية للاجئين)، بل إن صور مذبحة صبرا وشاتيلا أدرجت تحت هذا العنوان. في الموقع الإلكتروني.

4.2.8. **الاستدراك.**

تمحور هذا الفصل في إطاره العام حول مرحلتين أساسيتين تتمثل الأولى في عملية النهب وإخفاء المنتوجات الفوتوغرافية وصناعة الشخصية الفلسطينية بمنظور استعماري وإباحة الطرد للأصلاني مقابل المستعمر الجديد، من خلال إضافة مميزات استعمارية، إثر الاحداث التي سبقت النكبة ورافقتها، إضافة إلى أسر الصور الفوتوغرافية الفلسطينية في أرشيفات العصابات الصهيونية والجيش الإسرائيلي، بالإضافة إلى توظيف التصوير الدعائي الصهيوني، عدا تغييب صورة المدينة والحياة الفلسطينية النابضة، وخلق صورة لفلسطين وتصويرها أرضًا خالية من السكان؛ لتبيان مدى تماهي الخطاب الفوتوغرافي الصهيوني، مع نديمه الأوروبي الاستشراقي.
بالإضافة إلى فحص نماذج فوتوغرافية لمصورين فلسطينيين وثقوا ذلك الصدع في الكيانية والمجتمع الفلسطيني، والأحداث التي سبقت النكبة والذين اعتبروا ومع قصر تجربتهم الفوتوغرافية الصحفية جزءا أساسيا من الحكاية التاريخية تم إقصاؤها بفعل مقصود، مثل علي زعرور وخليل رصاص، وقد قصد الفصل إلى عقد المقارنة ما بينهم وبين مصورين أوروبيين مثل جون فيلبس أو مصورين صهاينة مهاجرين ينتمون إلى فئة المصور الأوروبي المستشرق المتعاطف مع قصة الصهيونية وتبيان للمساعي الإسرائيلية لاجتثاث الحجة الفوتوغرافية الفلسطينية عن طريق تعزيز الدعاية الصهيونية فيما بعد عن طريق تحميل صورهم وصور المصورين الآخرين لعناصر صهيونية دخيلة تحمل خطاب الدولة الوطنية التي صبغت بعناصر يهودية، وامتلكت الحق في النفي والإقصاء والنهب.
وتتجسد البينة والمرحلة الثانية من الفصل في صور الأونروا، باعتبارها حاضنة للمهجرين واللاجئين الفلسطينيين وجزئيتها المتمثلة باللجوء وغياب رأس المال الطباعي، باعتبار الصورة أحد العناصر الحكائية كالصحيفة والكتاب والرواية والجريدة، ثم قصد الفصل إلى شرح الطريقة التي بها تمَّ تصوير الإخراس الفوتوغرافي للفلسطيني في مخيمات اللجوء من خلال صورة الأونروا الزرقاء، ومدى تطابق الأسلوب الفوتوغرافي مع الأزمنة التوراتية اعتمادا على هدف يتمثل بتعليم المواطن الأوروبي عن حكاية الشعب المطرود من أرضه ضمن معايير المؤسسات الإعاشية، لذلك فحص هذا الفصل الطريقة التي تم تمثيل الفلسطينيين فيها من خلال أدوات تمثلت

بفحص الكتابة للصور وتأطيرها التاريخي اعتمادا على أدوات تحليل سيميائية. وتفسير العلاقة ما بين الصورة والسرد المرئي والتوثيق الفوتوغرافي.

5. الفصل الخامس الكيانيّة الفلسطينيّة الثوريّة. الفلسطينيّون ورأس المال الطباعي

5.1. مطلع

يعتبر عقد الخمسينيات والستينيات خاصة في المرحلة ما بعد 1964، وتحديداً ما بعد العام 1967 نقطة تحول أساسية لدى الشعب الفلسطيني، فقد تمثلت بالخسران الأكبر للأرض ووقوعها تحت الاحتلال الإسرائيلي ليومنا هذا، وقد شكل العامان 1916 . 1917 واللذان تمثلا بوعد بلفور واتفاقية سايكس بيكو شقاً للأرض العربية الفلسطينية، في حين شكلت الأعوام 1968. 1994 لاحقاً صعودا وهبوطا للقومية الفلسطينية ممثلة بالميثاق القومي الفلسطيني وإلغائه.[439]

أحداث كثيرة عصفت بالكيان الفلسطيني ابتداء من الهزيمة 1967 وأحداث أيلول الأسود بين الفدائيين والنظام الأردني 1970 وانتهاء بخروج منظمة التحرير من لبنان إلى تونس بعد الاجتياح 1982 باستثناء حدث مهم تجسد في معركة الكرامة، بأن أضاءت شموع أمل في النفس الفلسطينية والعربية ليتخلق الرمز الفدائي من رحم القهر واللجوء، مما أسس لحالة ثقافية على المشهد الثوري الفلسطيني وتخلق الرمز المقاوم والفدائي الذي احتضن كافة أطياف المشردين اللاجئين. لذا فإنه كان لزاماً على هذا الفصل التركيز في صور الفصائل الفلسطينية باعتبارها تضاريس الهوية ومحاولة لفهم تغيرات المرحلة وفهم تطور ومواقع الثقافة الثورية وتطور رأس المال الطباعي عبر تحليل حواضن الإعلام الفلسطيني وإشهار الخطاب الكياني ودور الصورة الفوتوغرافية وتوظيفها لترجمة الأفكار الثورية في الخطاب، عبر تحول الصور دون إطار وسياق واضح في مرحلة الستينيات وبثه الرسائل الواضحة ورموزها السيميائية في مرحلة السبعينيات والتي تعتبر الأهم في ترسيخ الذاكرة والإشهار الهوياتي عبر صور الثورة وأهمها مجلة فلسطيننا ومجلة فلسطين الثورة التي كانت إحدى أهم مخرجات رأس المال الطباعي المنبثقة عن أحد أقسام الإعلام الموحد. ولا يعني ذلك الاعتماد فقط على هذه المجلة المركزية، بل فحص الحواضن الإعلامية الأخرى كمجلة "فتح" وجريدة الأشبال.

لذلك سيركز هذا الفصل في تتبع تحولات خطاب الهوية مرئياً وتخلق رأس المال الطباعي والصور الفوتوغرافية التي ستعتبر مرآة لروح الفلسطيني الثائر وحواضنه المختلفة، المخيم والمعسكر والشتات، ولا يعني ذلك أيضاً تفسير طبيعة المرحلة من خلال عينة ومصدر

439 Abdul-Rahim Al-Shaikh. *"A Country as a Map of Itself: On the Historical, Cultural and Theoretical Rendering of Palestine in Sobhi al-Zobaidi's Part-ition (2008)."* In Gil Pasternak, ed. Visioning Israel-Palestine: Encounters at the Cultural Boundaries of Conflict. London & New York: Bloomsbury Publishing. 2020. (pp. 27-58).

واحد للصور فقط، بل الآلية التي أخذت بها الصور مكاناً لها عن طريق الأدوات الإشهارية وأهمها الصحيفة أو المجلة لغاية عام 1994.

ولأن المصادر المحتملة المراد البحث فيها قد تكون كبيرة الحجم والعدد، فسيتم البدء بصورة واحدة مفتاحية عبرت عنها المجلة، لذا ارتأى الباحث اختيار صور الغلاف لمجلة فلسطين الثورة، وامتداد لصور أخرى للغلاف والتي تعتبر تمثيلاً للخطاب المرئي وتفسير أبعادها وحالتها وحجمها ضمن الصفحة، والنظر إلى الشكل الدقيق الذي تريد أن تفسره الصورة وإظهار ما يراد مناقشته في الصورة، وربطها بالإحالات السيميائية. فالصورة ليست بريئة تماماً؛ إذ يتم بناؤها من خلال مختلف الممارسات والتقنيات بحيث تضع معاني الصور أو مجموعة من الصور في ثلاثة مواقع، مواقع الإنتاج والصور نفسها والتسجيل، ويمكن فهم المناقشات النظرية حول كيفية تفسير الصور على أنها المناقشات حول أي من هذه المواقع والطرائق هي الأكثر أهمية في فهم هذه الصور، فتكمن القوة أي قوة الصورة في آلاف النظرات من الجمهور وإعادة توجيه الصورة والخطاب والتفاوض على الصورة.[440] عدا التفسير التكويني للصورة نفسها وإيلاء الانتباه للشكل الاجتماعي لإنتاج الصورة، مَن؟ وبتكليف ممَّن؟ ولماذا؟ وتنظيمها المكاني بمعنى الطريقة التي يقدم بها التنظيم المكاني للصورة. عدا ظهور الصورة كمحايثة للحدث التاريخي.

5.2. **الفلسطينيّون واستنهاض الهوية.ومجلة فلسطيننا**

كان من النتائج السياسية والإنسانية التي تمخضت عنها حرب 1948، التحولات في الفكر السياسي العربي الإقليمي، فامتازت الفترة ما بين 1948 . 1950 بقيام الكتاب والمبدعين الفلسطينيين بمهمة انتشال شعبهم من اليأس ليحللوا أسباب النكبة والتغني بالأمجاد وبث روح الأمل بالعودة خلال فترة 1950 و1965، فقاموا بتقديم الأعمال الأدبية المميزة في مجال تمجيد فكرة الوحدة العربية.[441] وفي الوقت نفسه البحث عن أي بارقة أمل لعودتهم، وهذا ما جعل أنظار الفلسطينيين تتوجه للهوية القومية. ومن أبرزها كما ذكر سابقا كتاب معنى النكبة لقسطنطين زريق الذي كان له وقعه الواضح في الاتجاهات الاجتماعية والثورية، فقد كان له تأثير واضح في تحليل الأسباب التي تدفع إلى السعي لعكس التيار والواقع السياسي العربي، عبر تأسيس شبكة سرية في المنطقة العربية هدفها دفع أسباب النكبة وتأسيس قاعدة راسية في جميع البلدان العربية من أجل تحرير فلسطين، هذا من جانب، أما على المستوى الفردي فكان هناك تكثيف للرؤية الهوياتية الواضحة عن طريق الرواية الشفهية التي وردت على ألسن قاطني المخيمات والمهجرين والتي مهدت لتكون ذهنية قتالية وسردية تاريخية لدى المجموع وابتكار أساليب المقاومة في وجه القوة الصهيونية الكولونيالية عن طريق استجلاب الماضي البطولي والأسطوري في الثبات من خلال قصص التهجير، مما شكل استلهاماً للجيل الجديد في المخيمات وبين أبناء اللاجئين لتبني الهوية الكفاحة المسلحة والتحصن بها، من خلال آليات محاكاة وهيكليات دفاعية، فتعمل الحكايات الشفاهية كشهادة على الأحداث التأسيسية الكبرى في التاريخ، بحيث تعكس السرديات طبيعة الشعب وتحافظ على هويته. فعلى سبيل المثال ما ورد في مذكرات عبد العزيز صقر المحامي وكتابه بسالة بلدة فلسطينية "سلمة الباسلة،

---

[440] Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, 33.

[441] عبد القادر ياسين، منظمة التحرير الفلسطينية بعد أربعة عقود، *السياسة الدولية*، العدد 136، (أبريل، 2004، مجلد 39): 20.

رابطة أهالي سلمة"[442] وما ورد فيه عن تنظيم شباب القرية وممارسة الانتخاب وتوفير الدعم المالي للمقاتلين وطلب التبرع بمبلغ معين من كل عائلة. هذا الحديث أسس لجاهزية القتال الشعبي وضرورة إدماج الجميع في تحقيق الظروف للانخراط في الثورة، من خلال توظيف الذاكرة الفردية المتصلة بحياة أولئك المهجرين والتي توسطت فيها العلاقات الشخصية والاجتماعية والبيئية المادية من خلال قوتها الأرشيفية الذهنية وجاذبياها. وتوظيفها في السياقات الثورية والثقافية والمادية.

وما بين المثقفين والكتاب والقاعدة الشعبية ظهرت الطبقة الشابة من أبناء النكبة الذين أسسووا لمستوى قيادي فلسطيني من المهجرين الأوائل مثل جورج حبش وأبي إياد وياسر عرفات في مرحلة دراستهم الجامعية، والذين كان لهم دور مركزي بتأسيس الأفكار الثورية، بالإضافة إلى دور رئيسي في رسم صورة الجيل المعاصر لنهوض الهوية الفلسطينية وكونه شاهداً على عمليات الطرد والتهجير، واستنهاض الحركة الوطنية المسلحة لاحقاً. وقد انبعث من هذه الحركات الطلابية عدد كبير من القادة الأساسيين لحركة فتح، والجبهة الشعبية اللتين أضحتا أكبر فصيلين في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، ومنها انطلقت بوادر الكفاح المسلح وإن كانت متواضعة لكنها عكست المزاج العام وترجمت سنة 1965عندما انخرط الفلسطينيون بمحاربة القوات الإسرائيلية التي احتلت قطاع غزة. هذه التجربة أظهرت للفلسطينيين أن بإمكانهم أن يعتمدوا على أنفسهم بدل الاعتماد على الجيوش العربية وانفصال الذات الفلسطينية عن التردد العربي لتمتزج هذه النية والخبرة المتواضعة مع ثورات ونضالات أخرى كما في الجزائر.

ومما زاد من قوة بروز التمثيل الفلسطيني الرافض لآثار الترحيل صعود جيل من الزعماء العرب الذين كانوا أمسكوا لتوّهم بزمام الحكم في البلدان العربية عبر الانقلابات في خمسينيات القرن الماضي وقد أدى عامل مشاركتهم في حرب الـ 1948 مقاتلين في جيوش التحرير العربية إلى تأثرهم الواضح بنظرية زريق الثورية، وأبرزهم جمال عبد الناصر الذي بدا واضحاً من خلال تأثره بتجربة النكبة، فبالنسبة إليه أثر هذا الفعل المتمثل في النكبة على مصير الأمة العربية جمعاء.[443] وفي ذات الوقت لم ينفك المثقفون ذوو الاتجاهات القومية العرب عن التشديد على القاعدة الشعبية وبث روح الأمل بين جموع المواطنين العرب أسوة باللاجئين أنفسهم من خلال مؤتمراتهم وأدبياتهم والتأكيد على العمل الشعبي مثل ميشيل عفلق في كتابه "في سبيل الطليعة".[444] فيقول: "*كما السر في نجاح الحركة الصهيونية كونها شعبية، كذلك لا تحبط مساعي هذه الحركة إلا متى أصبحت مقاومة العرب لها شعبية حقة*".
لتصبح هذه المطالب رؤية ثورية تعبوية، ولذلك كان لزاما تأسيس حركة قومية تتجسد فيها جميع الرؤى السابقة، وعدا ذلك ظهرت الدعوات التعبوية بين الاتجاهات اليسارية الفلسطينية كتقديم الذات وضمن قوى التحرر من الإمبريالية والصهيونية على المستوى العربي والإقليمي فعلى سبيل المثال دعوة الشاعر الشيوعي الفلسطيني من غزة معين بسيسو في قصيدته المعروفة

---

[442] عبد العزيز صقر، *بسالة بلدة فلسطينية: سلمة الباسلة*، (دار أرام للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، 1997،), 172.

443 http://learnpalestine.politics.ox.ac.uk/teach/week/2 موقع الثورة الفلسطينية /جيل النكبة.

[444] ميشيل عفلق، *في سبيل الطليعة*، (بيروت: 1978)، 202

"المعركة"[445]. 1952 لتثبت هذه القصيدة الصورة الذهنية التي ترجمت سابقاً إلى صورة حقيقية على أرض الاشتباك والمعركة والحدود حول فلسطين قائلاً:

هذا اليوم الذي حددته لنا الحياة

هذا اليوم الذي حددته لنا الحياة

للثورة الكبرى على الغيلان أعداء الحياة

فإذا سقطنا يا رفيقي في جحيم المعركة

فإذا سقطنا يا رفيقي في جحيم المعركة

فاقرع طبولك يستجب لك كل شعبك للقتال

ويعد ظهور حركة القوميين العرب أول بوادر التمثيل السياسي عام 1952حيث حصلت الاتصالات ما بين سكان المخيمات وطلاب الجامعة الأمريكية عن طريق تقديم المعونات الإنسانية في الفترة ما بين 1949 . 1951،. وعطفاً على ظهور الأونروا في الفصل السابق فقد نظر القوميون العرب للأونروا على أنها شريك أساس بتنفيذ رؤية تفاهم مع الدولة اليهودية وأنها جزء من مشروع إعادة التوطين، وإنهاء للقضية العربية في فلسطين، لذلك عمدت حركة القوميين العرب على إدراج صفحة منظمة في صحيفة الثأر بعنوان مع النازحين. ومما زاد قناعة حركة القوميين العرب تجاه الأونروا محاولاتها الحد من النشاطات السياسية في مخيمات اللاجئين. وبذا تكونت رغبة واضحة في نبذ الصفة والهوية المسقطة على الفلسطيني بسلخ الرواية والحكاية والمميزات السياسة والتاريخية عن الفلسطينيين. وفي عام 1961 أطلقت حركة القوميين العرب خطة تحرير فلسطين التي اعتبرت الجمهورية العربية برئاسة جمال عبد الناصر قائدة للكفاح العربي وأن تنظيم الفلسطينيين يجب أن يتم بالتشاور معها، من منطلق قومي عربي وتحت مظلة الإيديولوجيا الأم، وقد حددت حركة القوميين العرب معسكر الأعداء متمثلاً بالصهيونية وإسرائيل، ومعسكر الأصدقاء المتمثل بالجمهورية العربية المتحدة والذي اعتبرته مركز الثقل السياسي لأية حرب تحريرية محتملة وشعب فلسطين وجماهير الشعب العربي لاسترداد الوطن المحتل، بل ووضعت تصوراً لطبيعة المعركة بقيادة الجمهورية العربية المتحدة[446]. لاحقًا، اتخذت منظمة التحرير الفلسطينية المخيمات الفلسطينية حاضنة أساسية لها، ولم يكن للمنظمة حضورها بشكل مباشر ومرئي ومسموع ثقافياً وإعلامياً رسمياً تحت الاحتلال العسكري للأراضي الفلسطينية، فبالنسبة إلى الفلسطينيين ممن بقوا في ديارهم اتبعت إسرائيل سياسة الاحتواء أو الأسرلة، وقد مارست إسرائيل سياسة تعزيز الهويات الضيقة كالحمائلية والمناطقية والمذاهبية، وفصلت المناطق والتجمعات المغلقة لمنع التواصل والتفاعل بين الفلسطينيين، وهذا ما يفسر تأخر تشكل الهوية الفلسطينية الوطنية في الداخل والتعبير عنها علانية[447]. يضاف عامل آخر إلى الحاجة إلى تمثل الهوية الفلسطينية لدى اللاجئين يتعلق بخوف اللاجئ الفلسطيني من تبدل الهوية الاجتماعية، الأمر الذي أدى إلى ظهور تجمعات داخل المخيمات نفسها لأبناء المنطقة الواحدة ومن أجل إعادة

[445] معين بسيسو، *المعركة*، (القاهرة: دار الفن الحديث، 1952).

[446] حركة القوميين العرب، تعميم حول مخطط الحركة لقضية فلسطين 1961. للمزيد انظر حركة القوميين العرب.

[447] أبو ندا، "الهوية الفلسطينية المتخيلة بين التطور والتأزم،"87.

صناعة هوية اجتماعية متجانسة.[448] واقتصر إبراز التمثيل الفلسطيني على الخارج أي خارج فلسطين في تلك المرحلة، ومن هذا المنطلق فقد لقيت الصورة الفوتوغرافية حاضنتها في الخارج أكثر من الداخل، فالحفاظ على الذات وتقديم الذات الفلسطينية كانت له مساحة مستقلة دون أي ضغوط كالداخل من أساليب الرقابة الصحفية، وهذا الأمر لا يعني أن الداخل أهمل الحراك الثقافي المقاوم للرواية الإسرائيلية، بل اتخذ أشكالًا أخرى كالرقص والمسرح والرواية.[449]

صدرت مجلة "فلسطيننا" في بيروت بين 1959. 1964 وقد صدر العدد الأول منها بتاريخ 01 /1959/10. وانطلقت علانية رغم عدم وجود ترخيص حكومي لها، وتتألف المجلة من 32 صفحة من الحجم الكبير 30*20 سم، ويعد العدد الأربعون من "فلسطيننا" الصادر في العام 1964عشية انطلاقة الثورة الفلسطينية آخر عدد صدر لها، وتشير الموسوعة الفلسطينية إلى أن سبب توقف إصدارها يعود إلى انتهاء السبب لإنشائها، وهو إطلاق الثورة الفلسطينية المعاصرة. وتعتبر مجلة "فلسطيننا، نداء الثورة" أول صحيفة فلسطينية تشرف عليها فتح في مرحلة تأسيسها. واستمرت بالصدور لخمس سنوات وأصدرت أربعين عدداً، وقد صدرت باسم اللبناني توفيق خوري، ولم ينشر أي من أعدادها على لسان رئيس التحرير الفعلي خليل الوزير أبو جهاد، وبفضل هذه الجريدة أصبح لفتح أداة إعلامية دعائية، ووزعت الصحيفة سراً بين الجماهير الفلسطينية في غزة ومصر والأردن بما فيها الضفة الغربية، واعتمدت على تمويلها من ميسورين لبنانيين وأحيانا من ياسر عرفات نفسه، واستخدمت وسيلة وقناة اتصال وتنظيم بين فلسطينيي الشتات، وتركز خطاب "فلسطيننا" على أن الفلسطينيين هم طليعة النضال، وذلك بإبراز الكيان الفلسطيني والشخصية الفلسطينية. فورد في عددها الأول "*أن لكم يا شباب النكبة أن تقودوا شعبكم لتكونوا طليعة الشعب العربي في الكفاح من أجل استرداد أرضنا المباركة، لقد وقعت النكبة واستمرت لأنا لم نكن عنصراً أساسياً في قيادة المعركة*"[450]. ومن ناحية أخرى فقد لعبت المجلة دوراً مهماً في تعريف الأعضاء المحتملين والمجموعات المشابهة بوجود فتح وقد ساهمت المجلة في إقامة علاقة ما بين "فتح" و40 مجموعة أخرى بحلول عام 1961 فكانت بمثابة منبر وصندوق بريد للأفراد والفلسطينيين الراغبين بالكفاح المسلح. وبالأخص مخيمات اللاجئين وتجمعاتهم. فقد شكل المخيم حصنا للثورة في مرحلة لاحقة، وأبناؤه هم وقودها ولأسباب مرتبطة بالحيز الجغرافي فقد تشكلت فيه خلايا المقاومة المسلحة بطريقة أسهل مما هي في المدن.[451]

يعتبر أندرسن أن مفهوم الأمة تبلور مع ظهور الصحف والجرائد بوصفها وسيلة للتواصل، فيعتقد أن الرواية والجريدة يوفران شكلين تقنيين لإعادة تقديم ذلك النوع من الجماعة المتخيلة التي هي الأمة، والذي بدوره ساهم بإنشاء مجتمع متخيل بين جمهور القراء وإحساس بـ "نحن" لأناس ربما لا يتواصلون فيما بينهم.[452] وفي ذلك مقاربة شديدة الشبه ما بين حالة اللاجئين والظروف التي

---

[448] شريف كناعنة، *دراسات في الثقافة والتراث والهوية، عن مواطن المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية* (رام الله مؤسسة: ناديا للطباعة والنشر والإعلان والتوزيع، 2011)،4 .

[449] شموط، *الإرث الفلسطيني المرئي والمسموع، نشأته وتنشئته والحفاظ الرقمي عليه، دراسات أولية وتطلعات مستقبلية*، 85.
https://www.palestinapedia.net /فلسطيننا-مجلة 450

[451] أباهر السقا، "دراسة سوسيولوجية عن الهوية الاجتماعية للشاب الفلسطيني في مخيمين فلسطينيين"، في "اللاجئون الفلسطينيون: حقوق وروايات وسياسات" (فلسطين: بير زيت: معهد إبراهيم أبو لغد للدراسات الدولية. وحدة الهجرة القسرية واللاجئين، جامعة بير زيت، 2011)، 202.

[452] أندرسون. *الجماعات المتخيلة، تأملات في أصل القومية وانتشارها*، 66-64.

أدت إلى إطلاق "فلسطيننا"، والرواية الأدبية لدى غسان كنفاني على سبيل المثال، ويصف الكاتب زهير الجزائري في مجلة فلسطين الثورة وبدقة تلك الحالة الذهنية ودور الصورة الفوتوغرافية والصورة الذهنية النوستالجية لتصور الوطن لدى المقاتلين الفلسطينيين بعد حرب الكرامة التي سنأتي على ذكرها لاحقاً.[453]

"كانت العائلة مجتمعة في الغرفة المظلمة وغسان كنفاني وراء الفانوس السحري يعرض عليهم صوراً للمدينة القديمة التي تركوها في فلسطين، صوراً التقطها صحفي أجنبي بناء على طلبه وكان غسان يعرف مقدار ما ينطوي عليه مقلبه، يعرف أن الأمر لن يكون رحلة هادئة في ألبوم الوطن ويتفحص شرائح الذاكرة في زمن القضية، كانت الصور تمر تباعاً في الجدار الأبيض فتتدافع شهقات موحدة هذه هي (الحليصة) هذا الشارع (حلول)، هذا بيت الخوري هذا... هذا...، وغسان يرصد بحذر ويريد أن يعرف ما يفعله وهم التسمية، هذا هو الوهم الواقع بين أن توشك على النيل أو فقدت توا، هذه هي شجرات السدر الثلاث كانت الصور هذه المرة، واهناً مبتوراً، ثم ظهرت صورة البيت نفسه عند ذلك عمّ الوجوم ثم تفجر نحيب حاد، لقد بدأ الوطن. "

من مثل هذه الحادثة استمد غسان كنفاني روايته الملحمية عائد إلى حيفا، فتبين هذه الحادثة مع غسان كنفاني كيفية تشييد جدار أساسي ما بين جغرافيا الموقع وجغرافيا الروح، ويرى زهير الجزائري أنه وبعد صدور رواية غسان كنفاني عائد إلى حيفا قام أحد المقاتلين الفدائيين في قاعدة بالجولان بتلخيص الرواية لزملائه المقاتلين في قاعدة في الجولان، وكانت القاعدة على بعد جبل من فلسطين، التي لا يتذكرها المقاتلون بعد عشرين عاماً من التهجير، إلا هذا العجوز الصامت الذي لا يحب الكلام، ويحب نفث دخان سجائره في صمت، والذي كان مزارعاً في صفد قبل النكبة، وعندما ألقي السؤال عليه الذي تدور حوله الرواية ما هو الوطن؟، بدا له السؤال مفاجئاً ما هو الوطن؟ ويقول الجزائري بالنسبة إلى الغالبية لم يكن الوطن بقعة الأرض والبيت بل قضية يناضلون من أجلها، بعيدا عن المصلحة الشخصية ونزوع إلى الملكية، وبهذه القضية المتمثلة بالبندقية يحررون شقاءهم وشقاء أهلهم يشيدونها بالكرامة، بعد تشييد معركة الكرامة للشخصية الفلسطينية وقد اتجهت كرامتهم إلى فلسطين.

وبذا تشير هذه القصة والتسجيل التاريخي لها علانية في المجلة بعد عام 1973 إلى تكوّن الهوية من مفردة الكرامة والحق والردود الأخلاقية ومفهوم الوطن باعتناق البندقية التي كانت واقعية بالنسبة إليهم وأقرب من مفهوم وفكرة ترتكز على واقع جغرافي متمثل باسترجاع الوطن فقط، ولكن ردة فعل المقاتل العجوز الذي كان بين المقاتلين في هذه الحادثة، من أبناء الجيل الأول للنكبة تمثلت برده على المقاتلين كما يوردها الجزائري، فيقول العجوز: *"أنتم لا تعرفون الأرض لأنكم لم تزرعوا فيها شجرة"*، ويصف الجزائري مفهوم الوطن في ذلك الوقت بالنسبة إلى اللاجئين دون تأطير الكفاح المسلح بأنه معلق خارطة على جدار خيمة أو صورة للقدس أو قافلة جمال خشبية.

[453] مجلة فلسطين الثورة، العدد 104/ 1974.

على عكس صور الأونروا، وإن أعادت مجلة فلسطيننا نشر صور من إنتاج الأونروا، فقد قلبت الطريقة التي قدم بها الفلسطينيون بطريقة مغايرة للأونروا، مستفيدة من مساحة الاستقلالية لها، ومعرفتها الجيدة بجمهورها المستهدف، فوظفت التعليق على الصور من أجل إثبات الخطاب الفلسطيني مقابل التأويل الغربي على الصور، فوظفت الرمز (الخيمة) صورةً تشير إلى صورة الوطن المفقود، من خلال التعليقات التي وردت عيلها. وتحويل الفلسطيني إلى إنسان مرئي. بمعايير قومية، فورد في العدد 4 كانون الثاني 1960 والذي احتوى في المجلة على مواضيع تتعلق بهيئة الأمم ما ورد في الصفحة 13 صور لحيفا وتترافق مع التعليق الآتي: *"نداء وخطاب وتذكير للاجئين" يا سكان المخيمات، هذه حيفا عروس البحر هل نسيتموها؟، تأملوها جيدا، أليس من المخجل أن يسكنها شذاذ الآفاق ونحن في الخيام. وفي الكهوف والأكواخ يقتلنا البرد وتجرف أبناءنا السيول، ويمتص حياتنا السل وحليفاته من الأوبئة"* ، وتختتم الجريدة التعليق: "*حملقوا في صورة يافا، ثم حملقوا في واقعكم، ثم رصوا صفوفكم وكتلوا أنفسكم فما هزم شعب يريد الحياة وما عاش مشردا من يكافح لاسترداد وطنه وإن حياة دون فلسطين لموت واحد ولكننا رغم أنف اللصوص وحماة اللصوصية راجعون، نعم راجعون.*"

حتى لا تنسى حيفا
عروس البحر

454

استعاضت مجلة فلسطيننا عن المكان المسلوب والبيت بالإشارة إلى المكان المشرد للفلسطينيين، فورد في الصحيفة في الصفحة 16بعنوان "*حتى لا تنسوا الثأر*" صور لمشردين أمام بيت متواضع، بالعنوان التالي: "*معذرة إن كان المنزل والأثاث لا يلتقي بذكرى إعلان حقوق الإنسان، فهذا ما أبقاه الذين يحتفلون زوراً بإعلان حقوق الإنسان*".

[454] العدد 4 كانون الثاني 1960 فلسطيننا.

455

وبموازاة الإشارة إلى المكان المسلوب، شددت المجلة من خلال أعدادها على تكرار خطاب الثورة، فأوردت صورتين لمسنين رجل وامرأة وغلفتهما بالتعليق الآتي: "بالثورة نخرج من الضياع والنزاع الذي يعيش فيه شعبنا، وبالثورة نستعيد إنسانيتنا وماهيتنا". وعبرت المجلة عن الماهية والهوية بتحصنها خلف الثورة من خلال الصور الآتية الواردة في المجلة في العدد 39ص 1964. وورد في الصفحة 2: "أخي الفلسطيني إلى متى تظل تحمل بطاقة الذل، قم وتحرر، قم واعمل، قم وخط بأظافرك طريقك، إن لم تخط طريقك إلى المجد فلن يحمله لك أحد.

456

455 فلسطيننا، العدد 4 كانون الثاني 1960. 16.

456 مجلة فلسطيننا العدد 39 ص 1964 .4.

عبرت صور كهذه عن نظرة مؤسسي فتح حول العنف الثوري باعتباره عنصرا محررا سيمكن من إنهاء إذعان اللاجئين للأمر الواقع، واستقاء منظري فتح هذه النظرية مباشرة من كتابات فرانز فانون حول الثورة الجزائرية بضرورة التأثير "التنظيفي" أو "التطهيري" حد تعبير يزيد الصايغ[457] للعنف من نفسية المضطهدين، والكفاح المسلح ما كان إلا سبيلا وحيدا لإيجاد كوادر فلسطينية رافضة للاضطهاد في غياب عقيدة ترشدهم.

لكن في الوقت نفسه، بدأت صناعة الفدائي تجد مكاناً لها في خلق لصورة ذهنيّة واثبات الذّات مع العالم، فقد جندت المجلة صوراً تعبويه متحدثة بالمستقبل مترافقة مع التعليق الآتي:

هو بالباب واقف والردى منه خائف
فأهدئي يا عواصف خجلا من جرأته

ترافق هذا التعليق مع قصص واستعراض للعمليات الفدائية بعنوان بطولات الفدائيين، بل وخصصت المجلة صفحة كاملة لنقل أخبار الفدائيين، وترافقت عملية نقل هذه الأخبار مع كتابات تعبويه، للفلسطينيين اللاجئين، كما ورد في العدد 13-كانون الثاني 1961.

[457] يزيد الصايغ، *الكفاح المسلح والبحث عن الدولة، الحركة الوطنية الفلسطينية 1949 .1993*، (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية،2002)، 185.

من أنت ؟ ..

من أنت أيها الفلسطيني
انت رجل بلا ارض . ولا
وطن
أنت رجل فلسق تعيش
والخوف يتسرب اليك من كل
ناحية خوف على وظيفتك ...
سمعتك موقتة ... وشقاق
طويل ... فدائي على فم
طريق واحد يحكم الخوف
ويحيد الارض ويسترجع
الوطن ... دائي على فم
طريق ... الثورة .

وماذا بعد ؟

تكتسا تقول
عدانا يزعد
الامنا تقسو
فمطانا تكثر ..
ومالا بعد ؟!؟
ان كل يوم جديد يحمل لنا
محنة جديدة
ومالا بعد .. ؟!
ماذا بعد ؟
اثبت حتى تطوننا رياح
النسيان .. ؟
لا يا فتى ...
قم ... واثبت وجودك ...
تصرخ بحقك ...
واطلب لتحيك الكرامة ..
والشد الثائر سبيلا للخلاص
من ذلك وعارك ...

من أنت ؟!.. بلا ثوره

كم بحز في نفسي ان اكتب لنفسك اليوم يا أخي ضمن الثورة وانت لا تعيها ... او اكتب لك عن الثوار وانت لا تعرف منظمهم لانك بعيد عن المعركة ... فسه تقول في معرض الدفاع عن نفسك وقد اقول معك أبعد عن المعركة واعبرنا عمق تساميها بحقائق العرب التاريخية وادرك فحطان لتحريرها من العصابات اليهودية ... ولكن كل هذه المبررات ليست كافية لرفع عار الهزيمة عنك ... هزيمة امام الناس ... وهزيمة امام نفسك ... ولعلك تقول كيف الطريق ؟؟ لا تريد من ذكريات الماضي الا تكون سدا منيعا يقف أمام احلام المستقبل ... وانا معك لا أريد ان أعيد الى ذهنك مرور الماضي المظلم ولكني لا اقبل ان تقسم مستقبلك كما ضيعت ماضيك ...

* *

لا أقبل ان تتحزب وتتعصب وانت لا تدري من انت ورحم الله فيلسوف اليونان العظيم حين نقش في القلوب حكمته الخالدة « اعرف نفسك » اي يا أخي اعرف نفسك كما قال سقراط فانت لا تعدو اكثر من ريشة في مهب الريح عند مفترق الطرق تهب عليها ريح اليمين تارة فتجعلها تعيش في دوامة النظريات تاركة ورائها شعبا يموت موتا بطيئا دون ان يحس به أحد حتى إيناؤه ... وتارة تهب عليها ريح اليسار فتجعلها تعيش في صراع مع النظريات دون جدوى مخلفة وراءها قلوبا حاقدة ونفوسا قاسية كل ذلك على حساب شعبنا ... وقضيتنا ... اعرف نفسك يا أخي حتى لا تظل في دنيا السياسة العوبة تسير في مواكب السلطان لا تملك رأيك ولا حياتك ولا نفسك بقدر ما تملك حجرة تهتف وبدا تصفق ...

* *

اعرف نفسك يا أخي حتى تفكر في كرامتك وفي مستقبلك ... لست إلا رقما في نظر العالم الحر المتحضر ... إنت رقم بلا وطن .. بلا ارض .. بلا جنسية .. انت غير موجود في نظر عالم الحر المتحضر ... ولماذا نذهب بعيدا ... في عالمنا العربي .. من أنت ؟ انت رجل فلق تعيش والخوف يتسرب اليك من كل ناحية .. خوف على وظيفتك .. خوف على مستقبلك الضائع .. خوف من كل شيء ... فحياتك كلها مظلمة ... سعادتك موقوته .. وقلبك دائما واجف يتطلع الى المستقبل علّه يرتو الى ضوء ينير له الطريق فاذا بكل الظلام تتدافع امامه فيرتد بصره حاسرا وهو حسير ... هذا انت في عالمنا العربي ولا تجدمنك كلمات تقال ووعود تقطع وتصاريح تذاع قلت انت الذي يخدع بهذه المظاهر فلقد اكتويت بنارها سنين النكبة وما قبلها ... فالكلمة التي لا تزيل من صدري حوتا ولا تنزع من قلبي شعور الامن ولا تسكت دموع حاضري ... لهي كلمة صداها في نفوس سحابها فقط لتدعم مصالحهم وتثبت ما اهتز من صولجانهم وسلطانهم ... انك لا تملك في عالمك العربي حتى الكلمة تقولها .. حتى الدمع يقطر سخينا من ماقيك جزءا على شمعك محرم عليك لان اليموع قد تتحول الى نورتو تنظيم ..

* *

هل عرفت نفسك يا أخي ام ما زلت بحاجة الى مزيد .. اينما كنت فكر في واقعك تجد ان حديثي اليك هو حديث لكل فلسطيني في كل مكان وتحت كل كوكب وقد تقول كيف نبدأ ... وما هي الطريق .. ؟ هل المعركة بيدنا .. ؟ اين ارض المعركة .. ؟ اين السلاح .. ؟ ..

ابو فراس

فهل فهمت يا أخي ما هي الثورة التي اريدها .. هل فهمت مضمونها وغايتها ...؟ ولعلك ما زلت تتساءل كيف الطريق الى جمع الصفوف ... يأتيك الرد .. الوحدة الوطنية ثم التنظيم .. مع التضحية والتجرد .. مع التحرر من كل قيد نفسي ومادي وفكري يقف في طريق كفاحك ... لكل هؤلاء تصل الى التكتل .. واول شرارة الثورات في كل الشعوب تكتل وتنظيم ... فهل فهمت .. ارجو .. وان غدا لناظره قريب .

ايام الانتفاضة

ولكنا رغم وسط هذه الظروف المريرة لكن الانجليز والامريكان من اطراع مصر بالدخول في محادثات المعاهدة لعقد معاهدة دائمة مع اليهود . وعقدت هذه المعاهدة ووقعت في ٢٤ شباط سنة ١٩٤٩ فكانت الخيرة الاولى التي شبعت اليهودا العالما وحلوقنا ...

الثار الانفعالية

اولا : اعترفت هذه الانفعالية صراحة بوجود الدولة اليهودية وشعبها وقواتها البرية والبحرية والنظامية وغير النظامية ومياهها الاقليمية وحقها في السلام .

ثانيا : قررت ان الهدنة دائمة الى ان يتفق الصلح ...

ثالثا : بقيت مساحات من الاراضي

تترافق هذه الصور مع سؤال الهوية ومحاولة الفلسطينيين رده إلى الأسباب والتأكيد على التنظيم والتكتل من أجل إطلاق شرارة الثورة فتكررت في هذه الصفحة المعنونة "من أنت بلا ثورة"، عبارات السلاح والثورة والدعوة بمعرفة النفس بمنطق سقراط. لرسم المستقبل بمنظور ثوري. عبرت صور كهذه عن تجسيد فكرة الاستعداد للمقاومة وانعكاس للقيم الأخلاقية والمعنوية الكبيرة سواء بالتضحية بالذات والقتال لما هو عادل، وقد استمدت قوة تفكيرها وتقديمها للذات من منظور عقائدي يعتمد على الأوضاع المادية والاغتراب النفسي العميق للاجئين والمنفيين والمشردين لا على جموع الفلسطينيين الذي عاملتهم دولة الاحتلال الناشئة كأقلية، بعد حرب 1948، وقد صبغ الطابع النفسي بطرح مفهوم الثورة.[459] وفي هذا الشأن فالكفاح المسلح بمنطق فيصل دراج هو تمرد على الذات المقهورة وعلى الآخر على كل الأشياء التي لا كرامة فيها، لذا فقد أضاف الكفاح المسلح عنصراً وبعداً آخر للهوية ونسق أخلاقي معنوي جديد، فالفرد يبدأ بالتكلم عن الحرية عند تحطيم قيوده. وبذا أدت الصورة التمثيلية التي استخدمتها المجلة دور الفرجة اللامتناهية بأخذها الأفراد إلى عالم الخيال وهي في هذه الزاوية لعبت دورا مزدوجاً بين تأكيد الحضور المقاوم والغياب عن الأرض المفقودة، وبذا فهي تعرف المشاهد على نفسه وتكتب العلاقة القائمة بين المشاهد والصورة وتضيف

[458] فلسطيننا – العدد 13– كانون الثاني 1961

[459] الصايغ، *الكفاح المسلح والبحث عن الدولة، الحركة الوطنية الفلسطينية 1949_1993*، 154.

بعداً زمانياً ومكانياً وبمفهوم جاك آمون، فصور كهذه هي ما أسست لمسافة ثقافية خيالية نموذجية من خلال تنظيم الأشياء داخل الصورة كما هو واضح من البندقية إلى علم فلسطين، والصورة في مشهد كهذا أدت وظيفة تمثيلية في تصوير الأشياء الحسية وأضافة القيمة الرمزية المشحونة تاريخياً، هذه القيمة الرمزية المتمثلة بالبندقية ووضعية الدفاع والاستعداد في الصورة أدناه، وساهم النص المرافق لها المعنون بالفدائي في إعطاء قيمة مقبولة لدى المشاهد والمقصود به جموع الفلسطينيين في الشتات .[460]

رغم عدم وضوح الخبرة المهنية والصحفية للمحرر في الجريدة فقد تمت الاستعانة أحياناً بالرسوم الكاريكاتيرية لتشكل دعوة تعبوية حول الإحباط من فشل الجامعة العربية لاستعادة الحق الفلسطيني ما ورد في هذه الصورة. ومن هنا بدأت تتخلق فكرة عدم الوصاية. وصعود التمثيل الذاتي للهوية.

23/1/1963

[460] آمون، *الصورة*، 96-92.

461

استبقت المجلة تخلق الفلسطيني الثوري في الصور الفوتوغرافية، ولكنها كما هو موضح في الصورة أوردت صورة الفدائي، وألبسته ثوباً عسكرياً، الفدائي المنظم، واتخذت مكان صورة المقاتل العربي، فبنظر الصحيفة أخذ هذا الفدائي مكان الجيوش العربية المقهورة. وغلفت الصورة بالتعليق الآتي: "زحف طلائعنا الثورة متى يبدأ ؟؟" إشارة إلى الأرض، فكما هو موضح في الصورة تحت أقدام الفدائي جذور ضاربة في الأرض مع استخدام اللون الأسود كناية على الصلابة والامتداد في الأرض.

462

461 فلسطيننا – العدد 32 – آب 1963.

462 فلسطيننا – العدد 36 – نيسان 1964.

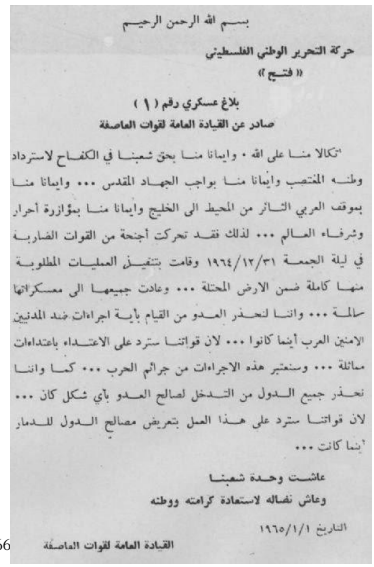
أوردت المجلة صورا للاجئين توهم بأنهم حصلوا على مساعدات الأونروا كما هو بادٍ في الصورة وسعت لاستبدالها بخطاب الثورة المسلحة، وأوردت المجلة صور خيمة لأطفال يحصلون على حصصهم من الحليب بعنوان "هكذا واقع شعبنا الآن وشعب حملوه يستجدي حتى الغذاء حتى تحطم ثورتنا المظفرة هذا الواقع الذليل". كل هذه الصور صبت في توليف مجموعة من الدلالات المرئية على تكون الهوية المشردة وليدة عمليات التهجير.

463

[463] فلسطيننا – العدد 36 – نيسان 1964.

5.3. حركة فتح وصورة الفدائي، إشهار البندقية

استطاعت حركة فتح منذ انطلاقتها عام 1965 تقديم نفسها بوصفها حركة وطنية ثورية مستقلة هدفها استنهاض جميع الفلسطينيين وتنظيم الكيان الفلسطيني المستقل متميزة عن الأحزاب ذات الطابع العقائدي الإيديولوجي بأن تكون حركة للشعب الفلسطيني أجمع.[464] وقد أدى موقف فتح من تأسيس منظمة التحرير إلى تعجيل ممارسة الكفاح المسلح، فقد تمت أول عملية لفتح بعد شهور من تأسيس المنظمة، في 1/1 1965 ليصبح هذا اليوم من كل عام هو تاريخ احتفال تقيمه منظمة التحرير الفلسطينية برئاسة ياسر عرفات[465]، الأمر الذي مكنها من أن تأتي بعد سنوات إلى دورة المجلس الوطني بأصوات أعلى.



بسم الله الرحمن الرحيم

حركة التحرير الوطني الفلسطيني

«فتح»

بلاغ عسكري رقم (١)

صادر عن القيادة العامة لقوات العاصفة

"توكلا منا على الله ، وايمانا منا بحق شعبنا في الكفاح لاسترداد وطنه المغتصب وايمانا منا بواجب الجهاد المقدس ... وايمانا منا بموقف العربي الثائر من المحيط الى الخليج وايمانا منا بمؤازرة أحرار وشرفاء العالم ... لذلك فقد تحركت أجنحة من القوات الضاربة في ليلة الجمعة ١٩٦٤/١٢/٣١ وقامت بتنفيذ العمليات المطلوبة منها كاملة ضمن الارض المحتلة ... وعادت جميعها الى معسكراتها سالمة ... واننا لنحذر العدو من القيام بأية اجراءات ضد المدنيين الامنين العرب أينما كانوا ... لان قواتنا سترد على الاعتداء باعتداءات مماثلة ... وسنعتبر هذه الاجراءات من جرائم الحرب ... كما واننا نحذر جميع الدول من التدخل لصالح العدو بأي شكل كان ... لان قواتنا سترد على هذا العمل بتعريض مصالح الدول للدمار أينما كانت ...

عاشت وحدة شعبنا

وعاش نضاله لاستعادة كرامته ووطنه

التاريخ ١٩٦٥/١/١

القيادة العامة لقوات العاصفة

466

ويتجلى هذا الموقف بالشكوك من منظمة التحرير ورئيسها الشقيري بالإضافة من منافسة منظمة التحرير حول الدور المنوط لمنظمة التحرير ما تيسر لها الأمر الذي قد يؤدي باعتراف عربي لها. وانبثقت نظرة الشك هذه من قناعة فتح بأن المنظمة هي نتاج عن حالة التمزق العربي والوصاية العربية على التمثيل الفلسطيني، واختلفت فتح مع الشقيري في تشكيل جيش التحرير الفلسطيني، فرأت في تشكيل جيش التحرير الفلسطيني شكلاً صورياً للكفاح المسلح يتماشى مع الوصاية العربية.[467] في المقابل وشعبياً ظهر خطاب فتح في إطلاق الكفاح المسلح، والهادف إلى زرع الشعور الوطني لدى الفلسطينيين المهجرين وإشعال روح المقاومة والتحدي بين صفوف اللاجئين وإعادة الأمل، الأمر الذي رسخ عملية استقطاب الفلسطيني.[468] فكان ذلك بمثابة الطريق

---

[464] ماجد الكيالي، *فتح 50 عاما، قراءة نقدية في مآلات حركة وطنية*. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، 2016)،18 .

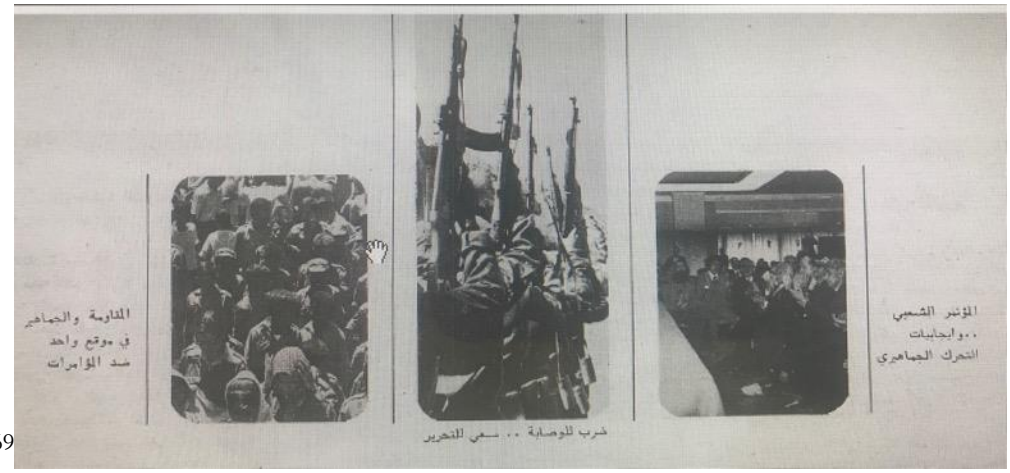
[465] فرسون. *فلسطين والفلسطينيون* ،366.

[466] حركة التحرير الوطني الفلسطيني "فتح"، وثائق عسكرية"، الجزء الأول (بيروت: حركة التحرير الوطني الفلسطيني، فتح، 1968)، 9.

[467] فيصل حوراني *الفكر السياسي الفلسطيني 1974-1964 دراسة للموائيق الرئيسية لمنظمة التحرير الفلسطينية*. (رام الله: مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، 2015)، 103

[468] الكيالي، *فتح 50 عاما، قراءة نقدية في مآلات حركة وطنية*، 19.

الوحيد للتخلص من الحرمان والتشرد من الوطن. وبذا تمايزت الهوية الفلسطينية مغلفة بالكفاح المسلح بشكل متمايز عن الهوية الشكلانية التي تقاسموها مع العرب، وظهر تأثر واضح من الجماعات السرية الفلسطينية بالثورات التي جرت في الجزائر وكوبا والصين وفيتنام فاعتبرتها بمثابة الثورات والحركات التحررية التي يجب إتباع حرب العصابات والحرب الشعبية في وجه القوى العسكرية الطاغية لترى بالكفاح المسلح أساساً لاسترداد الأرض.



469

5.4. تمثّلات الفدائي فوتوغرافيًّا في مجلّة فلسطين الثورة. الشرعيّة الشعبيّة.حرب 1967 (صعود صورة الفدائي)

كان لهزيمة عام 1967 ونكسته، وبغض النظر عن الخسران الأكبر للأرض والتشرد الجديد للآلاف من الفلسطينيين، فائدة على صناعة وبروز صورة الفدائي على الساحة العربية والوجدان الفلسطيني على حد سواء، لترافق هذه الصورة الأيقونية للفلسطينيين حتى يومنا هذا، ومما زاد بريق صورة الفدائي ذلك الصدام ما بين الجيش الإسرائيلي في مارس عام 1968 وقوات الفدائيين، خاصة أن هجمات الفدائيين ارتفعت ما بين عامي 1967 . 1969 من 204 إلى 916. وفي العام 1968شنت القوات الإسرائيلية غزواً من داخل الضفة الغربية على قرية الكرامة التي سكنها اللاجئون الفلسطينيون على حدود الأرض المحتلة والتي كانت معقلاً للفدائيين، ولم تتوقع القوات الغازية ثبات الفدائيين، بل ثبتوا وقاتلوا وصدوا القوات الغازية بالمشاركة مع قوات الجيش الأردني. ولتطلق المنظمات الفدائية على نفسها لقب "رأس الرمح" للثورة الفلسطينية.[470] مما ضمن للفدائيين حشد تأييد لياسر عرفات والتربع على عرش منظمة التحرير لتتمكن الصورة النموذجية للفدائي من إطلاق روح جديدة إيجابية بواسطة دينامية شعبية وشرعية وطنية للفدائيين.[471]

469 صورة من مجلة فلسطين الثورة 1972 تظهر مدى تمسك فتح برفض الوصاية.

470 سميح فرسون. فلسطين والفلسطينيون، مرجع سابق. 372.

471 يزيد الصايغ، الكفاح المسلح والبحث عن الدولة، الحركة الوطنية الفلسطينية 1949_1993، مرجع سابق 234.

وبأن المقاتلين الشعبيين قادرون على الصمود أكثر من الجيوش العربية. مما أتاح الفرصة للفدائيين ليكونوا اللاعبين الأساسيين وربما الوحيدين في الساحات العربية كمقاتلين على أرض الواقع، وفي الوقت نفسه حاولت المنظمات السرية الفدائية إنشاء خلايا عسكرية

في الضفة الغربية في مسعى لانطلاق عمليات فدائية من داخل المناطق المحتلة.[472] وبقيادتهم أي" فتح" لمنظمة التحرير انتقل حملة البنادق من موقع المعارضة لموقع القيادة، بحيث تمكن الفدائيون من إيجاد قاعدة مؤسساتية قادرة على جني ثمار سياسة للكفاح المسلح، وهذه القاعدة والشرعية الشعبية مكنت الفدائيين من تكثيف الحضور العسكري وشن الهجمات اليومية على إسرائيل، كما ذكر، وتعزيز الخطاب الشعبي بين الفلسطينيين وخاصة اللاجئين منهم، أما عربياً فقد أدى الهدف المصالحي لمصر وسوريا، بتثبيت قواعد الفدائيين، وإبعاد أنظار إسرائيل عنها في محاولة للنهوض بقواتها المسلحة. وتمثل ذلك الهدف بتقديم الدعم اللوجستي والمادي للفدائيين، أما في العراق فقد أدت المنافسة بين حزب البعث العراقي مع حزب البعث السوري إلى دعم الفدائيين الذين قد ضمنوا تلقائياً الشرعية الشعبية الساحقة من المواطن العربي، وفي الوقت نفسه كانت "فتح" قد جنت ثمار الاعتراف بها من الصين وفيتنام الشمالية وكوريا الشمالية.[473]

وتعتبر مجلة فلسطين الثورة الصحيفة المركزية التابعة لمنظمة التحرير، وهي دورية، أسبوعية، صدر العدد الأول منها بتاريخ 1972/06/28 على إثر قرار بتشكيل جهاز إعلام موحد لكافة منظمات المقاومة الفلسطينية، وعرف بجهاز الإعلام الموحد، وترأس تحريرها "كمال ناصر" حتى تاريخ استشهاده في 1973/04/10.

[472] سميح فرسون. فلسطين والفلسطينيون مرجع سابق.370.

[473] عبد الغني سلامة، منظمة التحرير الفلسطينية، مقاربات بين البدايات والمسار، سياسات، (رام الله، 2013)، 54-234-232 .

474

475

ليأخذ مكانه "حنا مقبل" لغاية 1974/01/01 وبعده "أحمد عبد الرحمن،" وأدى انسحاب الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين والجبهة الشعبية القيادة العامة وجبهة النضال من هيئة التحرير، إلى تفرد "فتح" برئاسة تحرير المجلة، وهدفت المجلة بالدرجة الأولى إلى صناعة التعبئة والحد من التبعية الإعلامية الثقافية، وقد عبر "كمال ناصر" عن ضرورة إيجاد لسان ثوري قوي للثورة فيقول: "*علماً أنا ندرك أن الثورة دون فكر هي مجموعة عصابات وأن المجلة فكر الثورة*". وركزت المجلة في طرح مواضيعها في سنواتها التأسيسية الأولى على الأوضاع في الساحة الأردنية، لما في ذلك من اتصال أساسي بأحداث أيلول الأسود عام 1970.

---

474 مجلة فلسطين الثورة العدد 43، 1973.

475 غلاف مجلة فلسطين الثورة ويظهر صورة كمال ناصر في خلفية مكتبه، وفي الصفحة الثانية صور لبندقية وتعليق يؤكد على العمل الإعلامي الثوري.

476

بالإضافة إلى نقل التجارب الثورية المتصلة بالموضوع الثوري الفلسطيني واستخلاص التجارب الثورية كفيتنام والجزائر وما لها من علاقة بالثورة الفلسطينية على المستوى التعبوي والثقافي، لتكون بوتقة بث الأفكار الثورية للمقاتلين الفلسطينيين بشكل عام[477].

وبنهاية عام 1974 عندما أقر المجلس الوطني الفلسطيني في دورته الثانية عشرة في القاهرة برنامج السلطة الوطنية أو ما سمي "البرنامج المرحلي" إقامة الدولة على أي جزء يتحرر من فلسطين[478]، انقسم الفلسطينيون منذ ذلك الحين إلى جبهة معارضة وأخرى مؤيدة، ليتخذ رئيس تحريرها الجديد "أحمد عبد الرحمن" موقفاً مدافعاً عن النهج الجديد، بحيث عملت المجلة وأطروحاتها وموادها الفنية على إثراء هذه الفكرة ومحاولة إيصالها لكافة شرائح الشعب الفلسطيني، بل أصبحت المجلة منبراً للسجال حول هذا الموضوع، مع الدوريات والنشرات الفلسطينية والعربية الأخرى المناهضة للنهج الفلسطيني الجديد، ومع نهاية السبعينيات شكل ما يقارب 30 كاتباً وصحافياً فلسطينياً هيكل المجلة العامل، بالإضافة إلى عدد من الكتاب العرب الآخرين من عراقيين وسوريين ولبنانيين، فتبنت المجلة شعارا يعبر عن سياسة منظمة التحرير تمثل بـ "فلسطين ولاء، لا وصاية ولا تبعية ولا احتواء" ووصل عدد الدوريتين الصادرتين عنها لغاية عام 1980 حوالي 4 آلاف نسخة، وزعت في العالم وأماكن الوجود الفلسطيني، انتقلت المجلة إلى

---

476 مجلة فلسطين الثورة. العدد 103، 1947.

477 https://www.palestinapedia.net/%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%A9/ الموسوعة الفلسطينية، مجلة فلسطين الثورة.

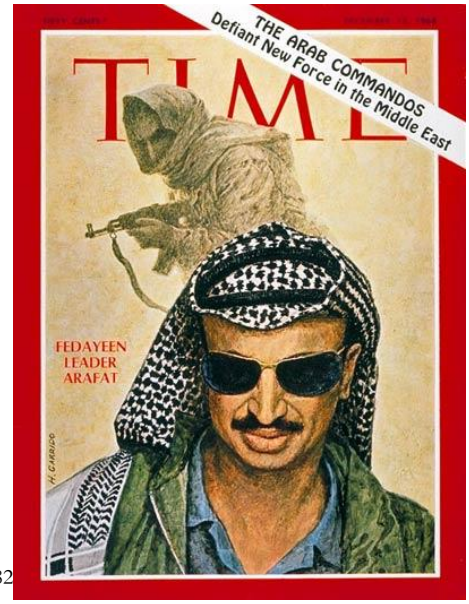
478 نديم روحانا، الهوية الوطنية الفلسطينية والحلول السياسية. *مجلة الدراسات الفلسطينية*. العدد 89 (كانون الثاني 2012): 13.

قبرص بعد الخروج من بيروت لتستأنف عملها في العاصمة نيقوسيا عام 1980، ولتتبنى المجلة الأساليب والأدوات التكنولوجية للنشر، يلحظ ذلك من خلال الإخراج الفني للمجلة لتتنافس المجلة في طريقة إخراجها مع الدوريات العربية، ويترأس تحريرها "محمد سليمان" ومدير التحرير "حسن البطل"، اللذان أخذا الطاقم إلى مستوى مهني تقني أفضل الأمر الذي أدى إلى ارتفاع عدد نسخها إلى ما يقارب الـ 30 ألف نسخة أسبوعياً وتصل هذه الأعداد إلى التجمعات الفلسطينية ولتشكل أبوابها الثابتة مثل الافتتاحية التي كان يكتبها "أحمد عبد الرحمن" أو المحرر المسؤول "محمد سليمان" أو قضايا الصراع بقلم "حسن البطل" منبراً مفتاحياً لموقف منظمة التحرير، عدا الطاقم الفني الذي عمل على إخراج الصور والمجلة بطريقة فنية، مثل "حسني رضوان" و"حسيب الجاسم" و"محمود الدوجاني". لتتجلى قمة إنتاج المجلة إبان الانتفاضة الأولى، حيث حولت هيئة التحرير والتي ضمت أكثر من أربعين محرراً وعشرين مراسلاً، المجلة إلى مصنع إعلامي فلسطيني، يربط الوطن المحتل بالقيادة الفلسطينية في تونس ليتركز عمل المجلة على نقل أحداث الانتفاضة الأولى ونقل صورة الوطن المحتل عبر زاوية دائمة سميت "يوميات الانتفاضة"، بعد ما يقارب 1000 عدد، وتوقفت المجلة عن الصدور عام 1994 بعد تأسيس السلطة الفلسطينية، ليتوزع طاقمها على المؤسسات الإعلامية في فلسطين، لذا سيلجأ الباحث لتفسير الصور مع تعليقاتها مما حصل عليه من الأعداد المتوفرة من متحف ياسر عرفات حيث إن معظم أعداد المجلة متوفرة ورقياً في دائرة المصادر بالمتحف، وتم انتقاء أغلفة المجلة بالدرجة الأولى لما تحمله من رسالة المجلة ومقولتها الرئيسية ورصدها للتحولات والأحداث الرئيسية منذ الفترة التأسيسية في السبعينات ولغاية يوم توقفها، محاولاً (الباحث) الإجابة عن أسئلة البحث، ولا يعني ذلك أن هذه الصور والأغلفة هي اكتمال تفسير الصورة الفوتوغرافية الفلسطينية، بقدر أنها تشكل عينة كافية تفسر خطاب منظمة التحرير باعتبارها المنبر الفلسطيني والجسد السياسي فترة الشتات والتحرر الوطني، نظراً لاحتوائها صوراً لفلسطينيين من الفلسطينيين أنفسهم وفي الوقت نفسه صوراً عن الفلسطينيين، مما يساهم بالقدر المطلوب في الإجابة عن أسئلة الدراسة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى كونها أحد أهم أشكال الفعل المعارضي وإشهارا للصورة الفوتوغرافية ومنبراً لأقسام الإعلام الموحد والتصوير المركزي ووفا، بحيث تشكل المجلة نموذجا يساهم في استقاء الإجابة على تكوين الذاكرة الفلسطينية المعاصرة في مرحلة التحولات السياسية الأساسية بعد حدوث النكبة ورصدا لخطاب الجيل المهجر.

بداية كان لاستبسال الفدائيين داخل مخيم الكرامة وإن استشهد بعضٌ وأُسر بعض آخر، وبالرغم من دمار المخيم والخسائر العالية من الجنود الأردنيين والفلسطينيين وقاطني المخيم، دور في تشكيل الصورة الجديدة للاجئ الفلسطيني لتضيف معركة الكرامة بعداً آخر لصورة الفدائي، فقد جنى الصمود الأردني/ الفدائي ثمار شرعية عربية في العالم العربي والإفريقي والآسيوي أدى ذلك النصر لبروز اهتمام عالمي بظاهرة الفدائيين كقوة يحسب لها الحساب كما ورد على غلاف مجلة التايمز. وبذا عملت صورة الفدائي المنتصر على تحطيم الأيقونات التقليدية (Iconoclasm) بل عمدت إلى (التخريب السياسي)[479] لصورة الجندي الإسرائيلي المنتصر أو العربي المهزوم الملوثة بالأساطير كصورة الجندي الإسرائيلي الذي لا يهزم. ليعمل الانتصار في المعركة على تعزيز الصورة الأيقونة

[479] Burke".*Eyewitnessing*, The *Uses of Images as Historical Evidence* ",76

وجميع العلامات التي ساعدت على ترسيخ هوية الجماعة في المكان بالاستناد لذاكرتها وفقاً لكاندو.[480] مما يعتبر نقيضا لصورة الجنود أمام قبة الصخرة التي وردت في الفصل السابق لمصور ماغنوم. وفي نفس السياق فقد أدى المذهب الجديد للفلسطينيين والذي شكل توليفة جديدة من أفكار العالم الثالث بوصفه ثورة اجتماعية وسياسية اقتصادية وعسكرية، إلى القول بتحويل المجتمع راديكاليا من حال إلى حال، وغطت صورة الفدائي وهويته الجديدة على معظم فئات العالم العربي بل وصل الأمر أن يطلق بعض الزعماء عل أنفسهم صفة الفدائيين كما صرح الملك الأردني الحسين بن طلال عام 1968 " كلنا فدائيون"[481]. وتمجيد الصحافة العربية وخاصة المصرية لبطولات الفدائيين.



482

مما كان له الأثر المباشر في تعزيز الاعتراف الشعبي بالفلسطيني وراء زيه العسكري غير الرسمي والبندقية الثائرة، وفتح الباب للمتطوعين العرب والفلسطينيين للانضمام لمجموعات الفدائيين.[483] ومن بين تلك الفئات برز العنصر النسائي، فقد التحقت مئات النساء كما هو واضح من الصور التالية الواردة ولو بعد سنوات في مجلة فلسطين الثورة في سبعينيات القرن الماضي. ويشير بيتر بورك إلى أن قراءة مفهوم المرأة في الذهنية الغربية عادة ما يتم تصوريها منذ العصور اليونانية القديمة إن لم يكن قبل ذلك، عادة ما ترمز إلى العدالة والحرية والنصر.[484] وبهذا ساهمت هذه المعركة بإجهار هوية الفدائي، وتوزع الصور الأيقونية الفدائية على فئات الفلسطينيين المقهورة، عكس بداية الربع الثالث من القرن الماضي، فالصورة في هذا المقام ذات فضائل لأنها رمزية فهي تعيد لحمة

---

480 جويل كاندو، *الذاكرة والهوية*، (دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. وزارة الثقافة، 2009)، 541.

481 فرسون، *فلسطين والفلسطينيون*، 272.

482 غلاف مجلة التايمز 1986/12/13، يظهر في الخلفية نموذج للفدائي ومن أمامه صورة ياسر عرفات، ويظهر في التعليق، ياسر عرفات زعيم الفدائيين، والتعليق المقاتلون العرب قوة جديدة في الشرق الأوسط، لكن الملاحظ أن مصطلح "فدائيين" قد استخدم حرفيا دون ترجمة ليحل إلى نفسه ولذاته وصفة تحول على الفلسطيني لا غيره.

483 http://learnpalestine.politics.ox.ac.uk/teach/week/7 موقع الثورة الفلسطينية / ثوار على الحدود.

484. "Eyewitnessing ,The Uses of Images as Historical Evidence" Burke, 61.

وتكوين المشتت لكي يجسد الرمز أو يعاد التجسيد عليه.[485] وتطورت المجموعات الفدائية بعد هذا الانتصار لتشمل الآلاف من اللاجئين والمتطوعين

العرب، مما سمي "بخزان الثورة" في الساحة الأردنية.[486] ومما ساهم في هذا الضخ البشري للالتحاق بالفدائيين أن معظم اللاجئين الفلسطينيين قد استقروا في الأردن بعد النكبة في مخيمات اللاجئين والذين كانوا الأكثر قرباً من فلسطين جغرافياً ووجدانياً. وبهذا أصبح الفلسطينيون أقرب لشروط تشكيل الجماعة المتخيلة بمفهوم أندرسن. بخلق صلة الدم والأخوة فيما بينهم وبشكل مرئي ففضيلة الصورة تكمن في إعادة الخلق والتدوين التعليمي، فهي تمتلك موهبة رئيسية في صنع لحمة المجموع لأناس مؤمنين في عقيدة معينة وذلك بمماهاة الأفراد بالصورة المركزية للمجموعة.[487]

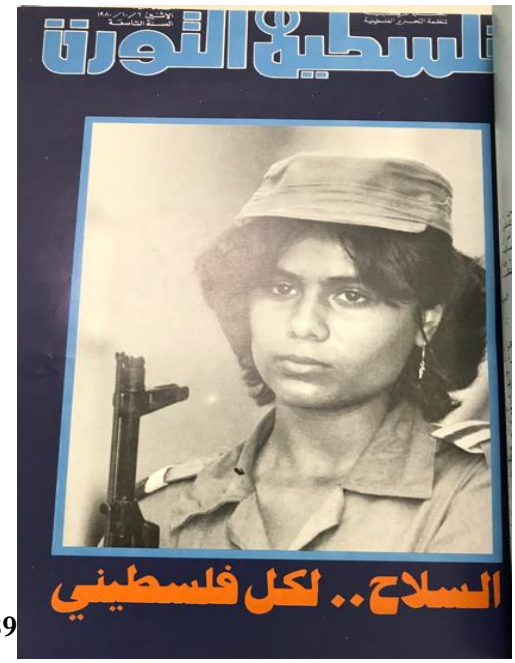
488

[485] دوبري، *حياة الصورة وموتها*، 47.

[486] http://learnpalestine.politics.ox.ac.uk/teach/week/7 موقع الثورة الفلسطينية / ثوار على الحدود.

[487] دوبري ، *حياة الصورة وموتها*، 227.

[488] فتاة فلسطينية تحمل السلاح، المصدر /مجلة فتح / 1970.



489

في الوقت نفسه ،يشير مصطلح الشرعية إلى الطاعة الاختيارية والإقرار والانعكاس الذي يضفي على الزعامة الحق في الحكم وممارسة السلطة.[490] وتشترط الحرية الشرعية حالة القناعة والرضا عن وضع اجتماعي معين من قبل الناس، عامل آخر يحدد مدى قبول الشرعية من قبل الجماهير هو الكاريزما والمكون الشخصي في الحاكم الذي يلعب دوراً مهما في بناء الشرعية.[491] إضافة إلى عامل آخر أضاف قوة لشرعية منظمة التحرير هي جملة الأفكار والمعتقدات والمبادئ التي تشكل الخطاب الفكري للجماعة في دورها برسم مستقبل أفضل مع تحديد وسائل انتقال استناداً إلى قيم معينة تشكل دليلاً لتوجهات المجتمع. وبناء عليه اكتسبت الشرعية الفدائية زخماً جديداً بعد الانتصار والصمود اللافت للنظر في حرب الكرامة، تمثل باستبدال الشرعية القديمة لمنظمة التحرير المتحالفة مع الأنظمة العربية، بالشرعية الجديدة الشعبية وانخراط كل الجماعات السرية الفلسطينية للإعداد للعمليات الفدائية، وأصرت منظمة التحرير على إعادة هيكلة نفسها بحيث تعكس إرادة الشعب الفلسطيني من خلال بيان اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية في القاهرة 1967/12/25[492] والمتمثل بالأهداف التالية: قيام قيادة جماعية مسؤولة، وتوحيد النضال المسلح وتصعيده، وتحقيق الوحدة الوطنية، وتعبئة الجهود القومية، وتطوير أجهزة المنظمة.

هذا الأمر الذي تبعته رئاسة يحيى حمودة، غيّر صورة منظمة التحرير وشكلها، فقد توحدت تحت إطارها كافة الحركات الثورية الفلسطينية وأبدت التزامها بالكفاح المسلح، وفي عام 1968 حدث تحول جذري بوضع الميثاق الوطني الفلسطيني الجديد،

---

489 فلسطين الثورة. 1980، عدد خاص.

490 عضيد داويشا، *أنظمة الحكم العربية، الشرعية والسياسة الخارجية*، ورقة قدمت إلى الأمة والدولة والاندماج في الوطن العربي، ندوة تحرير، غسان سلامة وآخرون، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية 1988)،782.

491 غسان توفيق سلامة، *نحو عقد اجتماعي جديد، بحث في الشرعية الدستورية*، سلسلة الثقافة القومية (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1987)، 23.

492 بيان اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية إلى الشعب الفلسطيني. والمنشور في جريدة الأهرام بتاريخ 1967/12/16.

ويكمن الاختلاف الجوهري فيه عن الميثاق القومي بالتأكيد على الشخصية الفلسطينية والإصرار على الكفاح المسلح، ويتسم التحول والتأكيد على الطابع الثوري للمنظمة، وفي نفس العام تم تشكيل لجنة تنفيذية بقيادة حركة فتح ليجري انتخاب "ياسر عرفات" رئيساً للمنظمة مؤذناً بعهد جديد تتحول فيه كل مجموعة فدائية إلى عضو أساسي في جسد منظمة التحرير. لكن وبالرغم من الحالة الانسجامية احتفظت المجموعات السياسية المكونة للتنظيم بقدر واسع من الاستقلالية عن منظمة التحرير في خطابها ومذاهبها ومنازعاتها.[493]

ترافق بروز الفدائي مع تغيير في الميثاق الوطني الفلسطيني، بما يتناسب مع آراء الفدائيين الثورية. ويشير الباحث أحمد عزالدين إلى أن المواد التسع الأولى للميثاق عبرت عن الهوية الفلسطينية في إشارة منه للمادة الأولى والثانية تحديداً والتي أشارت إلى جغرافيا فلسطين وحدودها والمواد الثالثة والرابعة والخامسة التي حددت الشكل الديمغرافي لفلسطين، لكن التعبير الأعمق تمثل في المادة السابعة والثامنة اللتين حددتا معالم الهوية الفلسطينية وضرورتها للتخلص من الاستعمار الصهيوني عن طريق الكفاح المسلح والبندقية.[494] هذه البنود والإشارات هي ما شكل أبعاد الهوية القومية الفلسطينية متمثلة بأبعادها الثلاثة الأرض الفلسطينية المحددة بفلسطين، والشعب بمعنى كيف أن تكون فلسطينياً، والحكاية الفلسطينية الجديدة وساردتها البندقية. ويشير أحمد عزالدين إلى أن هذه التعريفات التأسيسية للهوية الوطنية هي ما يشكل الصراع مع الهوية النقيضة، وبذا فإن مواد الميثاق الوطني هي ما شذبت شكل النضال المسلح. ولكن أهم ما ميز التغيير هو التركيز في البعد الوطني على حساب البعد القومي دون أن تتصادم معه، فقد وصف الميثاق الوطني الجديد بأن فلسطين هي وطن الشعب الفلسطيني وليست عربية فقط كما السابق، وأن الهوية والتعبير الفلسطيني للفلسطينيين يعبر عنه بالثورة المسلحة.[495] ورفعت شعارات "التحرير طريق العودة" بدلاً من الشعار القومي "الوحدة طريق التحرير".[496]

---

[493] فرسون. *فلسطين والفلسطينيون*، 373.

[494] أحمد عز الدين أسعد، الخطاب الفلسطيني البديل نحو استراتيجية التحرر بيرزيت: جامعة بيرزيت، 2014، رسالة ماجستير.

[495] عبد الغني سلامة، منظمة التحرير الفلسطينية، مقاربات بين البدايات والمسار، *سياسات*، (رام الله، 2013): 57.

[496] أبو ندا، *" الهوية الفلسطينية المتخيلة بين التطور والتأزم"* 89.

497

تشير هذه الصور والمنشورة في مجلة "فلسطين الثورة" عام 1973 وبتعليق أصلي على الصور ، ليس سهلاً أن تنشئ ميليشيا مقاتلة ، وتعليق آخر " عدة مراحل يجب أن يجتازها المواطن حتى يصبح ميلشيا صالح ، ومن الملاحظ أن الصور لم تكتف بتعليق تعبوي رمزي فقط، فقد تمحورت المقالات والكتابات في صفحة المجلة حول الخطاب التعبوي، واستخدام عبارات مثل الجماهير المسلحة هي السلاح السري الذي يمكن أن يقهر كل القوات المعادية ، وبذا فهذه الصور تشير إلى الدعاية التعبوية المشجعة للفلسطينيين للالتحاق بالثورة واستبدال صورة المقاتل المعتد باللاجئ المنكسر وصورة الفلسطيني في جاهزية للقتال، عكس صور الأونروا التي مثلت اللاجئين الفلسطينيين.

عملت منظمة التحرير على صناعة صورة الفدائي، استخلاصاً من صورة اللاجئ الفلسطيني وبتقديم صورة إيجابية عكس الصورة السلبية التي قدمتها الأونروا سابقاً، وفي هذا الشأن يعمل تبادل الصور وتداولها لتبيان كيفية تصور الناس عن أنفسهم وما المفترض أن يتوقع هؤلاء الناس عن أنفسهم بما في ذلك السياسيون، وبذا هم يفترضون أن للصورة تأثيرا على الآخرين ليس فقط تأثيرها ما

[497] مجلة فلسطين الثورة، 1973.

نراه حرفياً فحسب، بل تؤثر على ما نراه مجازياً أو ما نعتقد أن ما يراه الآخرون يؤثر على سلوكهم.[498] وبناء عليه، تم تقديم الفلسطيني الرافض للوصاية في بداية الأمر، وابتدأ ترسيم الحكاية الفلسطينية الجديدة بمعايير ثورية، بحيث سدت مؤسسات منظمة التحرير ذلك الفراغ إلى حد ما أولاً عن طريق مركز التخطيط التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية بتطوير مناهج تعليمية ثورية لرفد الخطاب الوطني والتعليم الوطني الناشئ ما بين جيل النكبة من الأطفال اللاجئين.[499] ومما ساعد في تهيئة بيئة خصبة للمخيال الفلسطيني عملية الهدم والبناء من خلال التركيز في الجيل الناشئ خاصة الأطفال متمثلا باتساع حركة الأشبال والزهرات الكشفية، بل تطور الأمر إلى إعداد مجلة كشفية خاصة لهذا الجيل لتشكل إضافة جديدة على رأس المال الطباعي الثوري. وبذا عملت منتوجات كهذه على تعزيز تأسيس للرموز التي لها دور متصل بالذاكرة الوظيفة التي تم ذكرها في الفصل الأول من هذا البحث، وشكلت أداة منافسة للذاكرة الوظيفة لدى الغرب عن الرواية الصهيونية.

500

وبأقلام الأطفال أنفسهم من خلال مجلة كشفية خاصة لهم بعنوان "مجلة الأشبال"، خصصت المجلة صفحة بعنوان صفحة يحررها القراء، فورد فيها على سبيل المثال مشاركة لفتاة في سن المراهقة وقد عرفتها المجلة بـ "الأخت فاطمة الخطيب" فتقول: "ما أحوجنا إلى مثل هذه المجلة الرائعة التي هي دستورنا الذي تشير إلى هوية... وتضيف، عندما كنت اقرأ عن أمجاد العرب وبطولاتهم، كنت أسخر من نفسي لأنني كنت أتلفت حولي فلا أرى أحدا، ما هو الدليل على ما أقرأه، فشككت في تاريخنا، وتساءلت هل نحن أبناء العرب الذين يتكلمون عنهم؟ هل صحيح ما أقرأ؟ ثم جاءت النكسة التي حطمت نفسي ونفس كل عربي، وكدت أستسلم للدعايات التي أخذت تروجها الصهيونية والاستعمار، ولكن سرعان ما جاءت فتح، جاءت لتهب في نفوسنا الحياة

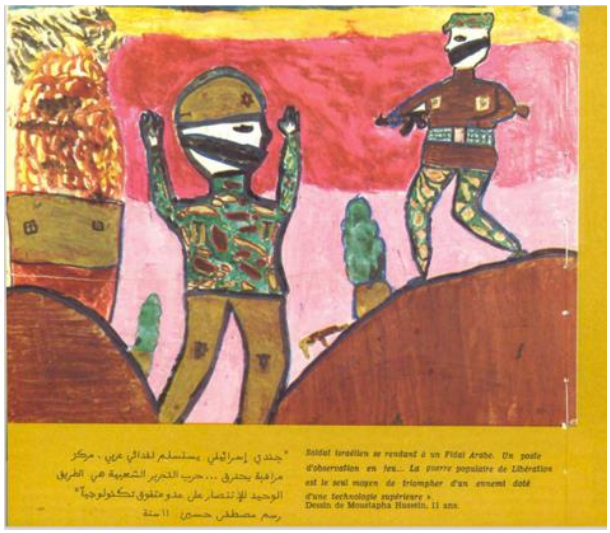
[498] Jäger, Jens: Elective Affinities? History and Photography. In: Sissy Helff, Stefanie Michels (Hg.): Global Photographies. Memory - History - Archives. Bielefeld: transcript 2018, S. 39–55.

[499] http://learnpalestine.politics.ox.ac.uk/learn/part/10ثقافة ثورية

[500] مجلة فتح/ 1971.

ولتنير لنا الطريق، تأخذ بيدنا إلى طريق الحرية، فكانت فتح التي أضاءت لنا الطريق، شجعتنا على أن ننهض من النكسة ونحن كلنا أمل وثقة بالفدائيين الأبطال الذين يحملون لنا الشعلة لتضيء لنا طريق الحرية والفداء، فولدنا مع ولادة فتح. [501]

وأدت تعبئة كهذه إلى تنشئة ثورية، لكن بالدور المهم للأطفال عن طريق توظيف هذه المنتوجات الثورية التي صقلت الصوت الجديد داخل مخيمات اللاجئين بتعريف العالم على صورة الفلسطيني، والرواية التي حاولت أخذ دورها في الذاكرة الثقافية للعالم، هذا من جانب وتنشئة جيل جديد واع حول مفهوم التضامن الفلسطيني، كما يحيي التمثيل بالصورة التعليم والأسطورة والإيديولوجيا، بحسب ريجيس دوبري. وبذا ووفقاً لدوركهام فإن مفهوم الضمير الجمعي يتجسد وفقا لهذا الواقع، بحيث يستمد قوته وتماسكه حين تعمل الصور كنوع من التماثل الواضح لدى أفراد المجتمع، بمعنى أن الضمير الجمعي الفلسطيني يعد تماثلا إنسانيا نتيجة لتكون التصورات والعواطف الشائعة بين الأفراد. [502] فتشير تجربة رسوم الأطفال من زمن الحرب.[503] في مخيم البقعة إلى تشكل البعد المتخيل لجيل الأطفال ممن هجروا عام 1967 وجيل النكبة إلى البعد المتخيل الذي بدأ بالتشكل كمخيال لدى جيل سيأخذ على عاتقه واجب البندقية والكفاح والرواية الفلسطينية لاحقاً.

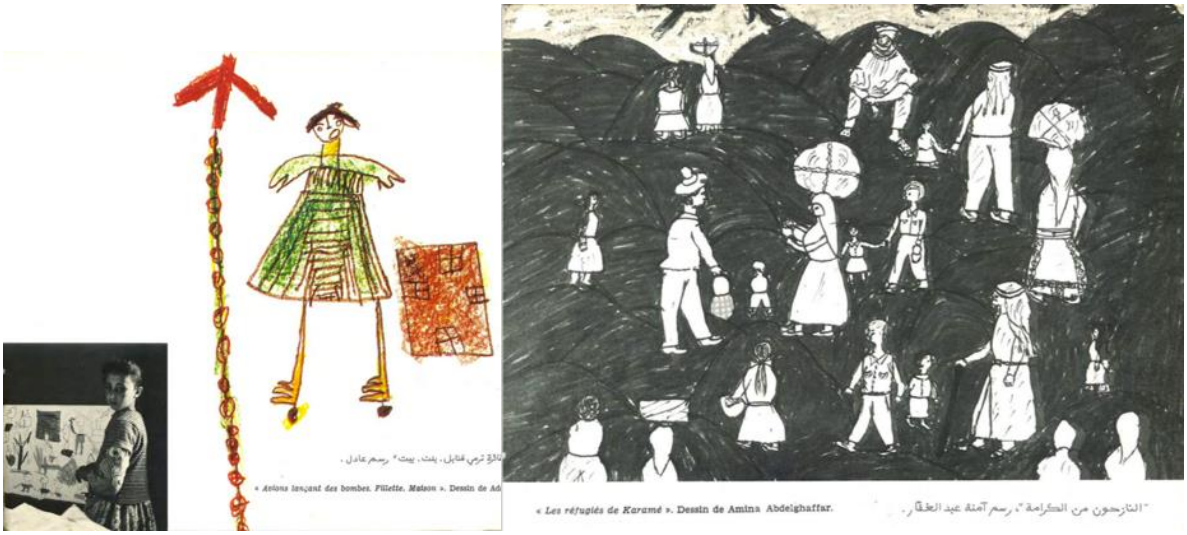


"طائرات إسرائيلية تضرب مدينة أريحا بالقنابل" رسم أحمد عيسى ١٠ سنوات.

[501] فاطمة الخطيب. ولدنا مع ولادة فتح، *مجلة الأشبال*، (حزيران 1970. دمشق): 38.

[502] عبد الغني، *سيسيولوجيا الهوية، جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء*، 44.

[503] رسوم الأطفال في شهادة الأطفال من زمن الحرب، إعداد منى السعودي، الإخراج الفني، فلاديمير تماري، (بيروت: منشورات مواقف . 1970).



« Les réfugiés de Karamé ». Dessin de Amina Abdelghaffar.

لتعبر البندقية عن الوجه الآخر للإنسان الفلسطيني الرافض لصورة القهر والاغتراب والبؤس، والمكان المنبوذ والذي يفتقر إلى الاستقرار البشري. والكفاح المسلح في هذه الصور ما هو إلا تعبير وتجسيد لفكرة الاستعداد للمقاومة، تتماهى فيها القيم الأخلاقية والمعنوية الكبيرة سواء بالتضحية بالذات أو القتال عما هو عادل، بحيث تعبر الصور بصوتين الأول تمرد على الذات المقهورة، والثاني تمرد على الآخر وعلى جميع الأشياء التي لا كرامة فيها، لتضيف البندقية عنصراً آخر للهوية وإعادة صياغة للخطاب والبعد الأخلاقي المعنوي الجديد، فالكفاح المسلح بمفهوم دراج انتقل من الفعل الأخلاقي لإنتاج معرفة بصرية والفرد يبدأ بالتكلم عن الحرية عند التحرر من قيوده. لتبدأ الهوية بالتشكل من جديد ببعدها المنطقي الذي حدث جراء تجربة الاضطهاد وتعيد البندقية المضطهد الفلسطيني إلى وضعه الإنساني.[504]

5.5. إيديولوجيات الثورة وشرعيّة التضامن

بموازاة جهود التعبئة والتعبير عن الذات أدركت الثورة الفلسطينية أن التضامن الفلسطيني يعتبر مرتكزاً أساسياً في إضفاء الشرعية على نفسها وأدواتها المتمثلة في الكفاح المسلح فترة تأسيسها، وعلى العقود الثلاثة المقبلة، لذلك حددت الثورة ممثلة بمنظمة التحرير الساحات الأساسية لإضفاء خطاب التضامن مع القضية الفلسطينية في ذلك الوقت، وشملت الدول الاشتراكية وشعوبها المتماهية مع الهوية الثورية في نضالها ضد الاحتلال الكولونيالي، وشملت العالم العربي والاتجاهات التقدمية في الدول الغربية، وقدمت ميزة الهوية الفلسطينية المسلحة المقاومة قبل أي ميزة أخرى، لكن خطاب التضامن على الساحة العربية كان أكثر تعقيدا نظراً لتقديم الفلسطينيين لأنفسهم كجزء من الأمة العربية، وإبراز السمة العربية قبل الفلسطينية، فقد عرف الفلسطينيون أنفسهم

[504] للمزيد انظر أطروحات فيصل دراج حول الهوية الثقافية: فيصل دراج "في الهوية الثقافية الفلسطينية". مرجع سابق.

من منظور عربي، والحركات والأحزاب التي أسسها الفلسطينيون قدمت نفسها من منظور عربي قبل أي شيء، ولتفصيل كيفية تقديم الذات الفلسطينية من المهم معرفة تمييز الذات المتضامنة مع الذات الأصيلة وتفسير مميزاتها الهوياتية فمثلا بعض الأحزاب ذات التوجه اليساري والقومي، كالجبهة الشعبية لتحرير فلسطين والجبهة الديمقراطية وجبهة التحرير العربية، لم تكن تضع خطاً فاصلاً ما بين أفرادها وكوادرها من الأفراد العرب، فنظرة الأحزاب هذه لفكرة الثورة وهدفها هو التحرير، هو أن فصل القضية الفلسطينية عن معينها العربي يحول دون فكرة تحرير فلسطين، ولذا فإن دمج كافة الأفراد والاتجاهات العربية هو شرط لتحرير فلسطين.[505] فعلى سبيل المثال يشير البيان السياسي لجبهة التحرير العربية والمنشور في جريدة الأحرار العدد 647 (بيروت) 1969/09/19 إلى خطر حصار الثورة في قطاع قطري وقطع شريان الحياة الذي يصلها بمنابع الثورة العربية تطلعاً إلى اليوم الذي يصبح فيه بالإمكان ضرب الثورة في فلسطين. هو ما يصنع الوحدة وهو ما يحرر فلسطين ، وفي الجهة المعاكسة اختلف الطرح في أدبيات حركة "فتح" باعتبارها طليعة العمل الكفاحي المسلح وصاحبة الكلمة الأولى في إشهار العمل الفدائي المتبني للشخصية الفلسطينية، فقد أدركت الحركة ضرورة إبراز أطر تضامنية متمايزة، وظهر ذلك جلياً في هيكل البناء الثوري، وأدركت الحركة ضرورة إبراز وضرورة إيجاد أطر تضامنية متمايزة عربية وعالمية، فورد في هيكل البناء الثوري الصادر عام 1962 من خلال البند الخامس المجلس العربي لفلسطين "تعمل الحركة في المجال العربي على تكوين لجان محلية من رجالات وشباب العرب الفلسطيني في كل قطر عربي مهمتها مساندة العمل الثوري في فلسطين والمساهمة في الكفاح من أجل تحرير الأرض العربية المغتصبة".

وأشار البند السادس إلى أهمية تكوين لجان مناصرة من الدول العربية وتميز الدور الفلسطيني عن العربي بتأسيس هيئة أركان حرب الثورة والتي تمثل دوراً بحشد القوى الثورية وتعبئتها وبث الروح الثورية في صفوف الشعب الفلسطيني خاصة والعربي عامة وتبصير الشعب العربي عامة بالخطر الصهيوني على كيانهم ووجودهم والاستفادة وترتيب إمكانية توجه الصحافة العربية والصديقة والإذاعات والهيئات العالمية والعربية وإمدادها بالمقالات بما يتناسب مع فكر الحركة.[506]

تمظهر موضوع التضامن وبشكل فكري كما (عبرت الصور المرئية أيضاً) وبشكل واضح في النضالات المشابهة للحركة الثورية وكفاح البندقية كالثورة الفيتنامية كما ظهر في أدبيات حركة فتح من خلال ندوة 1973 بعنوان "فيتنام فلسطين"[507] في إشارة من شفيق منير الذي كان يشغل منصب الكاتب العسكري والسياسي إلى مدى تطابق الثورة الفيتنامية مع الثورة الفلسطينية بصفتها شعباً صغيرا ضد قوى إمبريالية والتي تؤدي إلى حتمية الانتصار، وقد لخصت الندوة سمات الثورة الفيتنامية بأنها حركة تحرر وطني تقوم على تحالف أوسع من طبقات وفئات الشعب الفيتنامي والوطنية والثورية وحركة تحرير وطني بقيادة حزب وطبقة عاملة والتعبئة الثورية للجماهير.

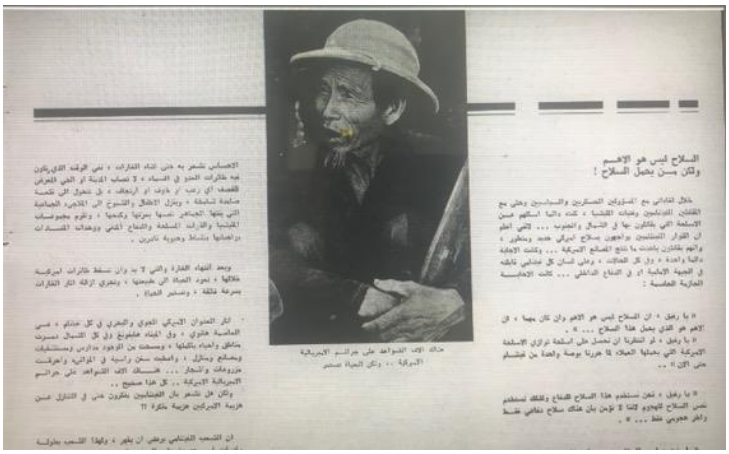
---

[505] موقع الثورة الفلسطينية: فلسطين في العالم التضامن الفلسطيني والتضامن مع فلسطين، http://learnpalestine.politics.ox.ac.uk/teach/week/10

[506] حركة التحرير الوطني الفلسطيني (فتح)، هيكل البناء الثوري، 1958، مكتب الشؤون الفكرية والدراسات، أيلول/ سبتمبر 2005، البيرة مطبعة المستقبل. 29 -35.

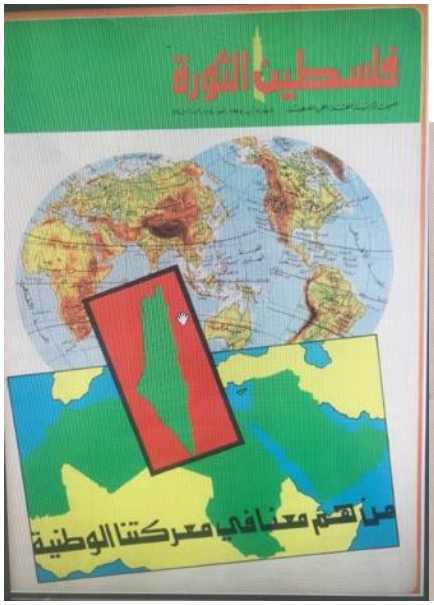
[507] ندوة شؤون فلسطينية بيروت 18حزيران 1973.

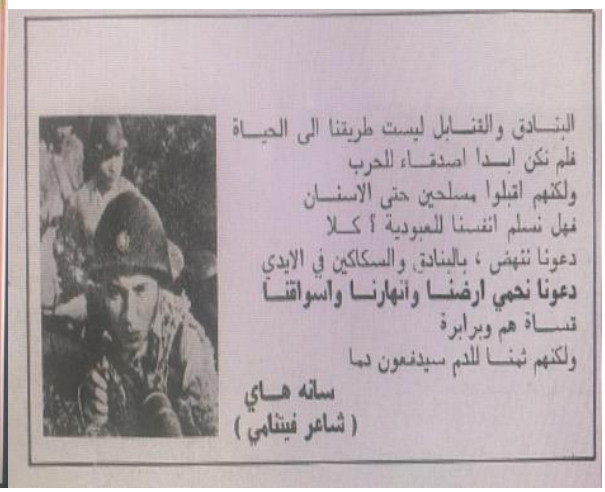
أ



ب

تظهر هذه الصور من مجلة فلسطين الثورة مدى التماهي والتشابه في خطاب الفدائيين، والكفاح المسلح حول التجربة الثورية، بحيث وظفت هذه الصور في بث الخطاب التعبوي عبر الإيمان بحتمية الانتصار، ففي الصورة (أ) أظهرت المجلة الخارطة، والتي أريد بها تعيين الحدود الجغرافية لفيتنام المحررة وأُرفقت صورة الخارطة بشكل كتالوجي في غلاف مجلة فلسطين الثورة بحيث وضعت الصورة الأولى لفلسطين في المقدمة بعدها خارطة العالم العربي ومن ثم العالم، وأرفقتها في نفس العدد برجل مسن فيتنامي يحمل البندقية وأرفقتها بتعليق: "*هناك مئات آلاف الشواهد على جرائم الإمبريالية ولكن الحياة سوف تستمر*". أما الصورة (ج) فاستخدم فيها عبارة ثوارنا، والصورة (ح) اقتباس لشاعر فيتنامي حول الثورة، ولو استبدلنا المقاتلين والفدائيين الفلسطينيين بالثوار الفيتناميين لوجدنا الآلية نفسها في التعبئة الثورية وأطر الرواية الثورية نفسها هنا، تتماهى هوية الثائر في تحديد الذات، والآخر العدو الإمبريالي المحتل للأرض، وبذا فقد وظفت المجلة الخطاب الهوياتي الثائر لتحديد الهوية الفلسطينية الجديدة. ونلاحظ مدى التطابق في الصورة (د) بحيث أخذ الفدائي معظم مساحة الصفحة. مع توظيف للخارطة كما ورد في الصورة (أ) وبعبارة من هم معنا في معركتنا الوطنية، وصور لمقاتلين فيتناميين وعلى ما يبدو استعراض عسكري لجيش نظامي، هذا التطابق، يعبر عن الخطاب الهوياتي الثائر وتحديد سمات الهوية الثائرة من خلال الآخر، فالهوية هي المهجر والشتات، والفدائي هو صاحب الحق والمصلحة في التحرر والتعليقات المرافقة، في تحديد وسيلة النضال والقتال والإشارة إلى الهدف بهزيمة الإمبريالة، تظهر معنى التضامن، واعتناق القضية الفكرية سواء كان الموجود في الصور فيتنامياً أم فلسطينياً أم عربياً. وبذا أدت صور الفدائي والمقاتل الفيتنامي إلى تعزيز وظيفة التماهي فالفرد يجد نفسه في الصور المتداولة، سواء إشهارية أو دعائية يتقمصها ويتلبسها، وهذا التقمص يعزز خضوع الفرد إلى نماذج إيديولوجية معينة. [160]

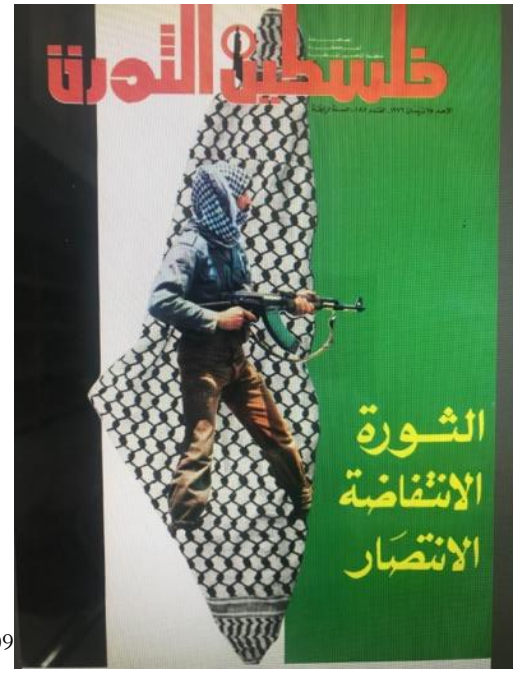




،

508

[508] الصور من مجلة فلسطين الثورة العدد التاسع عشر، مجلة فلسطين الثورة، 1970.



509

5.6. ياسر عرفات، الأخ الفدائي الكبير، الشرعيّة والدولة

بموازاة الجهود التعبوية على الصعيد الفلسطيني، وحركات التحرر العالمية والعربية في وضع البندقية مكان هوية اللاجئ المنتزع منه أيه حقوق سياسية، كما ذكرنا سابقاً وإشهار هوية الكفاح المسلح في المعين العربي والمحيط العالمي وخاصة حركات التحرر، تطور مفهوم وسلوك آخر تمثل بالدبلوماسية الثورية، وبالرغم كما ذكر من غياب الجسد السياسي إثر النكبة 1948 ومحاولات الوصاية وخضوع الفلسطينيين في الضفة الغربية لحين احتلالها من إسرائيل 1967، ظل التمثيل السياسي مغيباً وإلى حد غير ملموس بفعل غياب المؤسسات السياسية التي ستمكن الفلسطينيين من تمثيل أنفسهم والتي كانت ستمكنهم من حماية حقوقهم السياسية والاجتماعية، كما رأينا في حالة الأونروا فقد تم انتزاع الملمح السياسي عن اللاجئين الفلسطينيين وتم تقديمهم بوصفهم حالة إنسانية محضة، قد أدى قدوم الثورة وفهم طبقات المجتمع المثقفة المتعلمة وإدراكها للعوائق التي كانت متأصلة في النهج الدبلوماسي القديم المتمثل في كبار الشخصيات الفلسطينية في علاقتها بالقوى الاستعمارية إلى اتباع سلوك دبلوماسي ثوري من أجل بروز وإظهار الشخصية الفلسطينية علي الساحة الدولية.[510]

ولا بد من الإشارة إلى أن الجهد الدبلوماسي تمثل في تذليل الصعوبات لفتح قنوات اتصال في أوروبا وأميركا، حيث أن الدول الاشتراكية وتوجهاتها الثورية والدول الإفريقية التي كانت لتوها قد تحررت من الحكم الكولونيالي، كانت تلقائيا قد اعترفت وتماهت هويتها الثورية مع الثورة الفلسطينية المسلحة وفصائلها وتحديداً (فتح) كما رأينا في حالة فيتنام، ساعدت الجزائر في فتح أول مكتب تمثيل لفتح في فرنسا.[511] نظراً للوجود القوي لجبهة التحرير الجزائرية فترة الاستقلال.

---

509 مجلة فلسطين الثورة العدد 188، 1970.

510 فلسطين في العالم: التضامن الفلسطيني والتضامن مع فلسطين. موقع الثورة الفلسطينية /http://learnpalestine.politics.ox.ac.uk/teach/week/10

511 الفلسطينيون في فرنسا. وكالة وفا للأنباء/ استرجع بتاريخ 2020/12/01 https://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=52352

أدت الظروف التي زادت من قوة حركات التحرر في العالم ورغبة منها في الدخول في هيئات وأجساد صناعة القرار مثل الأمم المتحدة، واستقلال دول عانت من الاحتلال الكولونيالي، إلى تطلع الثورة الفلسطينية لهذه الحركات رغبة منها بكسب أصوات هده الحركات بالإضافة إلى إعطاء قوة للتمثيل السياسي الفلسطيني آملة في تحقيق المصير وتحرير نفسها، وبناء عليه فقد ابتدأت منظمة التحرير بتشكيل منصات وبناء استراتيجيات شملت دولاً عديدة في آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية. وبحكم إقامة تحالفات ما بين منظمة التحرير ودول مثل هافانا والجزائر، القاهرة ودعم من خلال المؤسسات والحركات والتحالفات المناهضة للاستعمار، ومما زاد من حضور وبروز صورة الفلسطيني الثائر وقوف الكتلة الاشتراكية أي الدول التي تدور في فلك الاتحاد السوفيتي وتحالفاتها مع الدول العربية المتبنية للفكر الاشتراكي، بجانب مساندة "جمال عبد الناصر" للكفاح المسلح 1967 وقد ساهم في ذلك الحضور زيارة "ياسر عرفات" إلى موسكو مباشرة برفقة جمال عبد الناصر كما يذكر ياسر عرفات في هذا اللقاء.[512] 1968 وتلتها زيارة أخرى لياسر عرفات ضيفا على منظمة التضامن السوفييتي الأفرو . آسيوي عام 1970. ومجلس السلام العالمي وأكثر من مئة دولة، أكثرها من دول العالم الثالث، وبذا تم تدويل القضية الفلسطينية وانتزاع الاعتراف بالفلسطينيين مما شكل قفزة نوعية للتمثيل الفلسطيني.[513]

عربياً، تم الاعتراف في القمة العربية في الجزائر عام 1973 رسمياً بمنظمة التحرير. كما نرى من خلال البند المعنون بالهدف المرحلي "تحديد الهدف المرحلي للأمة العربية، واعتماد منظمة التحرير الفلسطينية ممثلاً وحيداً للشعب الفلسطيني."[514] باستثناء الأردن وأن تعزيز هذا الاعتراف في البند الأول المتعلق بالهدف المرحلي للأمة العربية "الالتزام باستعادة الحقوق الوطنية للشعب الفلسطيني وفق ما تقرره منظمة التحرير بوصفها الممثل الوحيد للشعب الفلسطيني".[515]

وتم الاعتراف بشكل أكثر صراحة بما فيها الأردن، وبذا فقد اكتسبت منظمة التحرير الشرعية العربية من الدول العربية، وبات نصب أعينها انتزاع الاعتراف الدولي وبالرغم من المحاولات الأمريكية والإسرائيلية لسد الطريق على الفلسطينيين لتمثيل أنفسهم داخل الأمم المتحدة فقد تبنت الجمعية العامة وأدرجت ضمن برنامجها موضوع منظمة التحرير، وتمت دعوة "ياسر عرفات" لإلقاء خطابه المشهور بتاريخ 13نوفمبر 1974 لتكون المرة الأولى التي يقف فيها زعيم فلسطين والتي تعتبر من منظور العديد من المؤرخين من أشهر خطابات القرن العشرين معتمداً "ياسر عرفات "والمنظمة من خلفه على الدعم من دول عدم الانحياز والكتلة الشرقية، فيقول عرفات مقدماً نفسه ومقدماً الفلسطينيين " *إنني ثائر من أجل الحرية وأعرف الكثيرين من الجالسين في هذه القاعة كانوا في مثل المواقع النضالية التي أقاتل منها الآن، استطاعوا من خلال نضالهم أن يحولوا أحلامهم إلى حقائق أنهم شركائي في الحلم، إذا من هنا أسألهم أن نمضي في تحويل الحلم المشترك إلى حقائق ساطعة*".[516] في إشارة واضحة إلى سمات الهوية الجديدة هوية المضطهد المتماهي مع كل أشكال الاضطهاد والتمييز في العالم آنذاك، وبذا اكتسبت شرعية الفدائيين إضافة جديدة ليس في

---

[512] https://www.youtube.com/watch?v=mOXCJvQg0iE حكاية ثورة / الكرامة

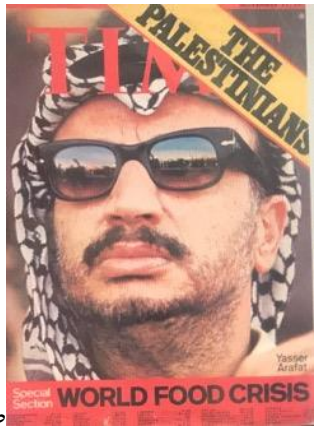
[513] سميح فرسون، *فلسطين والفلسطينيون*، 281.

[514] جامعة الدول العربية، إعلان القمة العربية السادس في الجزائر، الجزائر، 28 تشرين الثاني، 1973.

[515] جامعة الدول العربية، القرار السياسي عن فلسطين، إعلان مؤتمر القمة العربية السابع، الرباط 28، تشرين الأول 1974.

[516] https://www.youtube.com/watch?v=eyuICyatW8E خطاب ياسر عرفات في الأمم المتحدة / استرجع بتاريخ 20/10/2020

وسائل الإعلام وحسب، بل امتد الأمر أحيانا إلى زعماء سياسيين مثلما صرح الملك حسن عام 1969 "كلنا فدائيون".[517] من قبل كما ذكر سابقاً.



صورة ياسر عرفات منشورة بتاريخ 1974/11/11.[518]

وبذا تم التصويت على القرار[519] 3236 الذي انتزع قراراً دولياً شاملاً لحقوق الشعب الفلسطيني في حقه في تقرير مصيره والاستقلال الوطني وحصلت منظمة التحرير على صفة المراقب الدائم في الأمم المتحدة مع الحق في المشاركة في معظم هيئاتها.

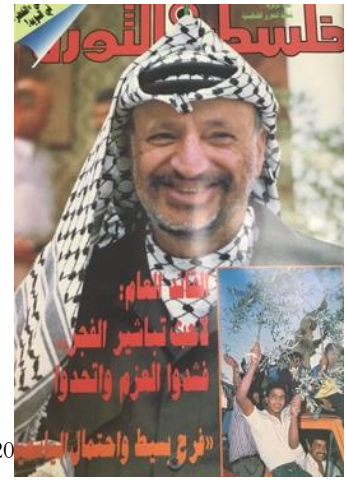
أعادت مجلة النيويورك تايمز نشر صورة ياسر عرفات بعد أن نشرتها أول مرة عام 1968 ولكن هذه المرة كصورة فوتوغرافية. وأوردت مقالا بداخل المجلة بعنوان أصبح للفلسطينيين قوة. ووضعت على غلاف الصورة الفلسطينيين. من هذه الصورة وغيرها مما ورد في مجلة التايمز عام 1968 والتي ظهر في خلفيتها فدائي ممتشقاً البندقية بحيث عرفت هذه الصورة الفلسطينيين على العالم، من خلال صورة القائد العام، وتوظيف الرموز مثل الكوفية. فلطالما لعبت الاستعارة والرموز دوراً هاماً في السياسة نفسها. وإذا دققنا النظر داخل الصورة يظهر انعكاس لقوى ومسلحين فدائيين، هذه الصورة وتقنيات تكوينها عبرت عن بروز القيادية والكيانية للفلسطينيين، ومنذ ذلك الزمن سحبت هذه الصورة على شرعية التمثيل الفلسطيني، بحيث أصبحت صورة ياسر عرفات رمزا لانتزاع الاعتراف بكل ما هو فلسطيني.

---

[517] فرسون، *فلسطين والفلسطينيون*، 372.

[518] http://content.time.com/time/covers/0,16641,19741111,00.html غلاف مجلة التايمز / استرجع بتاريخ 2/11/2020

[519] https://unispal.un.org/DPA/DPR/unispal.nsf/0/025974039ACFB171852560DE00548BBE قرار الأمم المتحدة رقم 3236



520

وقد خطت المجلة التعليق المرافق للصورة، استنادا إلى مقولة ياسر عرفات المشهورة "*لقد جئتكم يا سيادة الرئيس بغصن الزيتون في يد وبندقية الثائر في يد فلا تسقطوا الغصن الأخضر من يدي... لا تسقطوا الغصن الأخضر من يدي*". ومن السهل نسبياً التعبير عن القومية بالصور سواء برسم الآخرين والاحتفال بطريقة أخرى للتعبير عن المشاعر القومية الشعبية.[521]

وبهذا فإن الكوفية والبندقية وغصن الزيتون في هذه الصور وأية إشارات سيميائية أخرى، أدت دوراً في إعطاء المعنى الأولى أي إدراك الحدث التاريخي المرتبط بتاريخ الصور في المجلة، وتعميق للمعنى الثانوي عبر توظيف الرموز والإشارات وبالتالي يتعزز المعنى حسب المعنى الثقافي المتمثل، بالتمثيل السياسي وتعيين الهوية الثقافية والسياسية، وبتوظيف العلاقة أيضا ما بين الصورة والمواضيع الثقافية أي ما سماها جاك أمون المرحلة الإيكوغرافية التي يتم فيها إدراك المعنى الداخلي للصور من خلال تفسير المبادئ الخفية التي تكشف عن الحالة الأساسية لأية أمة، وهنا للشعب الفلسطيني في مختلف أماكن وجوده ومختلف المراحل التاريخية المتعلقة بإبراز سماته الهوياتية مرئيا.[522]

وكما ذكرنا، فقد تعززت صورة الفدائي المقاوم مغلفة بالرمز، وللرموز قدرة على إثبات الوجود والحضور المباشر وهندسة الخطاب الجماعي الثقافي السياسي الهادف إلى رسم بنية معرفية لدى الأفراد المتداولين للرمز، وكما ذكرنا مجدداً، فإن الأمة تنتقي رموزها استناداً إلى قاعدة عرفية لا إلى منطق عقلي؛ فالأمم والشعوب تتخلق انطلاقا من تجربتها عبر سلسلة من الرموز تستعيد عبرها قيم تاريخها فتسقط من خلالها المستقبل وتفهم من خلالها الحاضر. ويفترض بورديو أن الرموز ما هي إلا أدوات تضامن اجتماعي محض بحيث أن الرموز هي أدوات للمعرفة وتؤدي وظيفة تواصلية. وبذا فإن الرمز يتخلق من رحم المجتمع والجماعة نفسها وهو مقياس لعملية تشكلها وتطورها وتخلقها وهي محاولة لإضفاء الشرعية على الرمز من ناحية وجوده وتناقله بين أفراد المجتمع، ويلعب الزمن دوراً أساسيا في تثبيت الرمز كصورة ذهنية للأفراد عبر التلقي اليومي له. ويلعب الرمز دوراً أساسياً في تثبيت الزمن كصورة ذهنية للأفراد عبر التلقي اليومي له، ويلعب الزمن دورا أساسياً في تثبيت الرمز عاطفياً عبر امتداد تاريخي اجتماعي يستمر ويحصر

---

[520] مجلة فلسطين الثورة 1989

[521] Burke, "*Eyewitnessing ,The Uses of Images as Historical Evidence*" 64.

[522] أمون، *الصورة*، 347.

ويهيمن. وهو ما يعطي للعالم بنيته والسلطة الرمزية هي سلطة بناء الواقع وهي تسعى لإقامة نظام معرفي، كما لو كانت مصالح جماعية تشترك فيها الجماعة بكاملها، فالمنظومات الرمزية لدى بورديو كأدوات تواصل ومعرفة، تؤدي وظيفتها السياسية من حيث هي أدوات لفرض السيادة وإضفاء الشرعية التي تساهم في ضمان هيمنة طبقة على أخرى.[523]

ويرى دراج أنه لا انفكاك بين الرموز وعملية تشكل الهوية، فالرمز يبقى مرافقاً للهوية في عملية تشكلها "*لا ينفصل وعي الشعب عن الرمز الذي يرى فيه ذاته ذلك عن تصميم وإرادة أو أتت فيه صدفة تاريخية صيرته عرفا، ولا ينتقل الشعب من وعي إلى آخر إلا بانفصال عن الرمز واستقدام رمز جديد فالإنجليزي يرى رمزه في البحر الذي ينقله من جزيرة صغيرة إلى أرجاء العالم كله، والهولندي ساكن الأرض المنخفضة يطمئن إلى رمز السد، والألماني يرتاح إلى الرمز الغابة الكثيفة التي تتمتع بالقوة والاستمرار والتجدد الذي لا عشوائية فيه. والرمز في هذا كله كثافة تاريخية وقوة ملهمة موحية وعرف لا يقبل به البشر دون مساءلة، ذلك أن للموروث سطوة تطغى على غيره. والسؤال هنا إذا كان الاستقرار الرمز مرآة لأنه مستقر لم يعبث بها الدهر ولم تسقط عليها صدفة غير متوقعة فما مآل الرمز لدى شعب اقتلع من أرضه لم يعامله الدهر بطراوة قليلة أو كثيرة*".[524] بيد أن ما يدفع إلى توزيع فلسطين إلى رموز ثقافية متعددة في تجربة واحدة هي تجربة الفقد والاقتلاع واللجوء والاغتراب، وأضيف رمز جديد تمثل بالبندقية وخطاب الحق.

لم يتوان ياسر عرفات عن الظهور في الساحات الشعبية ومراكز الثقل السياسي والجماهيري، مؤكداً على الرمز الذي شاهده فيه العالم، والذي تمثل بالكوفية عام 1974 التي ساندت فكرة ظهور البندقية والكلاشنكوف كأيقونة التحرر التي اتبعتها حركات التحرر المتصلة روحانياً ووجدانياً مع الفلسطينيين. فقد أدرك بعدها النضالي في تثبيت الهوية الكفاحية الراسخة في أذهان الفلسطينيين، وتماهت كوفية ياسر عرفات التي استدعت كوفية ثوار 1936، فقد لبسها عز الدين القسام والقادة الفلسطينيون من قبله في القرى الفلسطينية. وقد صدر قرار من القيادة العامة للثورة بأن يلبسها الناس جميعا، وبذا تكون قد استدعت رمزية الثوار ممثلة بالكوفية. وقد أدت الكوفية إلى الاستذكار بسلفيات الثورة ضد المحتل ومواجهة الاستعمار، أكدت الكوفية أنها رمز مناقض للرمز الاستعماري ومثلها مثل الوشاح الفيتنامي وتوظيف غاندي للماعز واللباس التقليدي في رفضه لاستيراد البضائع من بريطانيا وتحميل وشحن الرمز نضاليا وهوياتيًا.[525] ولا يعني ذلك أن توظيف الرموز التي استخدمها عرفات لم ينتبه إليها الفلسطينيون من قبل، فيقول محمود درويش عام 1964 في قصيدته المشهورة بطاقة هوية:[526]

---

[523] بيير بورديو، *الرمز والسلطة*، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، (الدار البيضاء: دار توبقال، 2007)،49

[524] فيصل دراج، تعدديّة الرموز الثقافية الفلسطينية. https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2014/04/12/326203.html

[525] الجزيرة، الكوفية.. من الثورة الفلسطينية إلى "هز الكتف بحنيّة" استرجع بتاريخ 2010/11/26.
https://www.aljazeera.net/midan/intellect/sociology/2019/1/17/%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%88%D9%81%D9%8A%D8%A9-%D9%85%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%A9-%D8%A5%D9%84%D9%89-%D9%87%D8%B2

[526] محمود درويش. بطاقة هوية/ 1964.

سجّل

أنا عربي

ولونُ الشعرِ.. فحميٌّ

ولونُ العينِ.. بنيٌّ

وميزاتي

على رأسي عقالٌ فوقَ كوفيّه

وكفّي صلبةٌ كالصخرِ

تخمشُ من يلامسَها

وعنواني

أنا من قريةٍ عزلاءَ منسيّهْ

شوارعُها بلا أسماء

وكلُّ رجالها في الحقلِ والمحجرْ

تشير هذه القصيدة إلى الصورة الذهنية لدى الفلسطينيين ومدى تصور الهوية. وتوظيف للرموز السيميائية المتخيلة للهوية بامتدادها العربي واستحضار للأساطير، فالهوية الأولى هو الفلاح اللاجئ ويجوز لنا القول إن هذه القصيدة هي صورة ذهنية ووصف دقيق لصورة وتوثيق فوتوغرافي مجازي، أقرب لرسم ملامح الفلسطيني في الستينيات، فقير يلبس كوفية ينتمي إلى الجموع المقهورة ويطلق خطاب التهديد، من الجوع والفقر، هو عربي بملامح فلسطينية.

هذه أصبحت محجزة المحظورية ولكنه جهد الثوار
الأبطال الفلسطين بدافعهم وإيمانهم بالثورة والشعب
والأمة العربية .

527

[527] مجلة فلسطين الثورة. 1973. المصدر، متحف ياسر عرفات.

ياسر عرفات مع مقاتلين في الأردن / 1970المصدر متحف ياسر عرفات

وقد ساهمت صور ياسر عرفات في إظهار صورة الدولة المتخيلة، فصور الدولة ليست صورا للأفراد أنفسهم، وإنما مسرح لتصورات الأفراد عن الذات المثالية ويصور بالعادة القادة بالزي العسكري أو رداء التتويج، إذ يظهر القائد أكثر كرامة، فشخصية القائد ومن قبلها الفرسان والجنود تتعامل مع الأجانب أو المحليين كشخصية متمردة، وهذا ما أسماه بيتر بوكر إدارة الصور أي انتصار الإرادة فوتوغرافيا كما هو ظاهر في الصورة أعلاه، ويعتبر الحل الأكثر شيوعاً لمشكلة جعل المجرد (التجريد) ملموساً هو إظهار الأفراد على أنهم تجسيد للأفكار أو القيم، ففي التقليد الغربي مثلا تم تأسيس لمجموعة من الاتفاقات الذهنية لتصوير الحاكم كبطل، بل وخارق للبشر منذ صعود الإمبراطورية الرومانية زمن أغسطس الذي حكم 27 قبل الميلاد – 14ميلادي، فقد وظفت لغة بصرية تتفق مع أهداف الإمبراطورية المركزية مثلا تصويريات الرخام أكبر من الحجم الطبيعي.[528] وغالبا ما تكون صور الحكام منتصرة في أسلوب التصوير تتضمن الأيقونات الكلاسيكية للنصر وتتكرر في الطقوس فيما بعد.

ابتعدت منظمة التحرير عن قواعدها العسكرية إثر الاحتلال الإسرائيلي لجنوب لبنان وغزو بيروت، وقد أدت الضربة الموجعة التي أفقدتها قاعدة أساسية من قواعد الاشتباك مع الآخر والقرب من خطوط التماس عن الخسائر المادية والشهداء، وقد تعرت الأنظمة العربية من بعدها القومي العربي تجلى ذلك في عدم قدرتها على درء الخطر عن الفلسطينيين، قد كشف الغزو الإسرائيلي

528 *Burke "Eyewitnessing ,The Uses of Images as Historical Evidence."*68.

على ضعف التعويل على الحلول الأمريكية كوساطة بل أخذت الحرب الإسرائيلية مباركة أمريكية مباشرة وبذا خضعت منظمة التحرير تحت ضغط إقليمي ودولي نتيجة فقدانها قوة الخطاب المتمثل بالكفاح المسلح واستخدام الكفاح المسلح كمنصة تفاوض لأي حل محتمل.[529] وبذا ومع خروج المقاتلين من بيروت ابتعدت الأرض الفلسطينية جغرافيا عن قواعد الفدائيين. لكن ذلك لم يثنِ المجلة عن تكرار صورة الفدائي وتركيز الرموز والإشارات في الصور المستخدمة.

530

[529] نايف حواتمة، مهمات الثورة بعد غزو لبنان ومعركة بيوت البطلة، *شؤون فلسطينية* . العدد 135(198) 84.

[530] فلسطين الثورة، العدد 489. 1983.

ترافق إبراز عنصر (الناس) مع عنصر (الأرض) في الصور فقد انسحبت شرعية الفدائي فوق شرعية الجغرافيا، مغلفة بالكوفية الفلسطينية، فأظهرت معظم الصور ياسر عرفات، بجانب خارطة فلسطين، وفي أحيان أخرى تم توظيف الخارطة على رأس الصحيفة وظهرت صورة الكوفية، كوفية القائد متخذة شكل الخارطة. وبهذا المعنى فالرموز تم توظيفها بشكل أساسي ومساند للصورة الفوتوغرافية، فالرموز في هذه الحالة عبرت عن معانٍ تعبيرية متبلورة ومحكمة تتطابق في جوهرها مع العالم الداخلي الكثيف والنوعي يقابلها عالم خارجي كمي ومتسع. بالنسبة إلى الفلسطينيين.

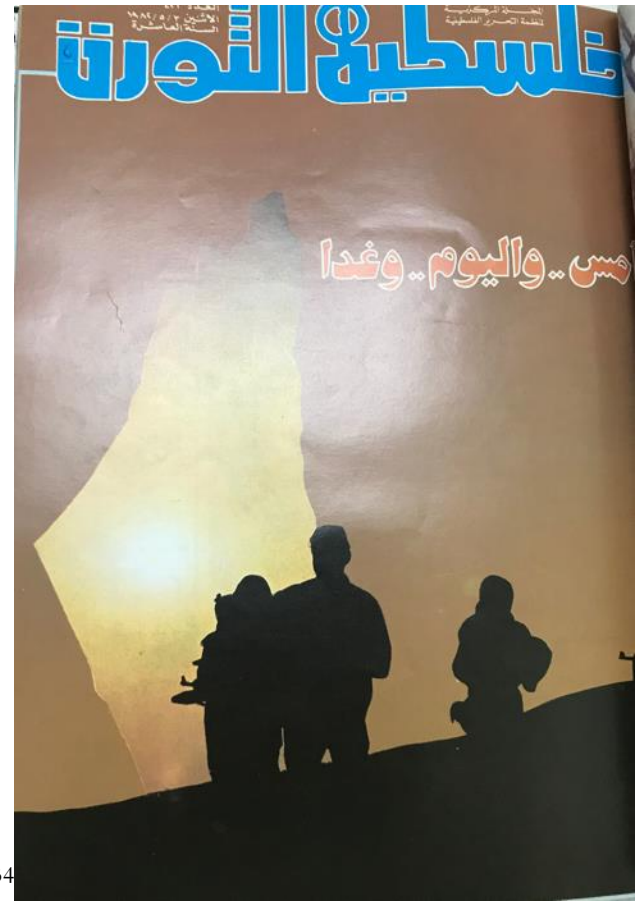
531

إن وضعية الكوفية التي شابهت علم فلسطين وبدء ياسر عرفات بارتدائها إنما يدلل على الخطاب المسنن، ولاحقا ارتباط الحجر بالكوفية فيها كعلاقة تبادلية، تطلبت المقام التواصلي التي ولدت فيه استنادا إلى مكوناتها الرئيسية والعلامة التشكيلية أو ما يعود على الثقافة أو ما يؤول. بتحليل الكل من الجزء وكشف دلالة المستور وبذا فإن هذا التمازج عمل على الحد من التأويلات ووحد الدلالات والصور المائعة.[532]

[531] مجلة فلسطين الثورة. 1982.

[532] العابد، *السيميائيات البصرية، قضايا العلامة والرسالة البصرية*،16.

533

534 

[533] مجلة فلسطين الثورة. العدد 495، 1984.

[534] مجلة فلسطين الثورة. العدد 489، 1982.

535

تظهر صورة الغلاف لمجلة فلسطين الثورة العدد 407 في العام 1982 في قراءتها الأولى الكوفية الفلسطينية 1982. وقد اتخذت شكل خارطة فلسطين، وهيئة ارتداء ياسر عرفات لها، وفي امتدادها الأكبر لشرعية القائد العام لمنظمة التحرير الفلسطينية، مغلفة بتعليق رافض لمحادثات السلام المصرية الإسرائيلية ومخططات الحكم الذاتي.[536] وبرسالة مفادها أن شرعية منظمة التحرير المتمثلة بالقائد العام، تطفو فوق مشاريع الحكم الذاتي المطروح، أما في حدود الكوفية واتخاذها شكل الخارطة فقد عبر عن المقاومة الشديدة لاتفاق كامب ديفيد من المناطق الفلسطينية المحتلة نفسها حيث انعقدت سلسلة مؤتمرات وطنية بمشاركة البلديات والمجالس المحلية ورجال دين مسيحيين ومسلمين بحيث أكدت المؤتمرات أن مشروع الحكم الذاتي مرفوض شكلاً ومضموناً بحيث شدد خطاب الرفض على أن الحكم الذاتي تكريس للاحتلال واضطهاد للشعب الفلسطيني ومن جهة أخرى[537] عبرت الصورة عن وحدة الشعب الفلسطيني داخل الأراضي المحتلة وخارجها، فالكوفية وظفت لإضفاء الشرعية على خطاب الفلسطيني من الداخل والتأكيد على شرعية منظمة التحرير الفلسطينية كممثل شرعي ووحيد مؤكدة أن السلام الوحيد يأتي من خلال الاستقلال الوطني بعد الانسحاب الكامل من كافة المناطق وإقامة الدولة المستقلة. وتؤدي الصورة كهذه بتوظيف رموزها وإشاراتها السيمائية

---

[535] فلسطين الثورة، العدد 407،1982.

[536] الصايغ، *الكفاح المسلح والبحث عن الدولة: الحركة الوطنية الفلسطينية 1949_1993*، 673.

[537] ماهر الشريف، *البحث عن كيان، دراسة في الفكر السياسي الفلسطيني. 1908-1993* . (قبرص: مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي. 1995)،279-208.

إلى تحويل الحاضر إلى انطباعات ذهنية. وإيجاد عالم بديل مكيف وفق صورة مثيرة للخيال أو مواسية له.[538] ويتلاقى توظيف الرموز في صور كهذه كتمثيلات رمزية ثقافية، مع أن الذكريات القومية المرئية بصورة أشخاص وأشياء هي جزء من سرد أكبر حول الأمة فتشخص الأمة على أنها هوية وسيرة ذاتية وشخصية قومية ماضوية برزت هنا من خلال شخصية القائد العام والكوفية.

عملت رموز كهذه على تثبيت الحاضر المادي المتمثل بالانتصار الحتمي باستحضار الرموز، وباستدعاء عمليه تبني البطولة الفدائية لحرب الكرامة وعمليات الفدائيين بشكل عام والمرتبطة بالذاكرة الجمعية فالذاكرة الجمعية تعمل إلى الخلف والأمام بحيث تستعيد الماضي وتعيد تركيبه، وتنظم أيضا خبرة الحاضر متطلعة إلى المستقبل وفي ذلك مزج ما بين عناصر الهوية والذاكرة، فغصن الزيتون وصفته الجمالية الحميمية واستدعاؤه لذاكرة خطاب 1974 أيضاً يربي خطاب الكرامة وخطاب تقرير المصير مستمدا شرعيته من شرعية أكبر هي شرعية منظمة التحرير على المستوى الشعبي والعربي والدولي.

زهراة في بيروت 1980 عدسة يوسف القطب

وهو نفس التوظيف الذي استخدمته المجلة عند إدراجها صورة لمسن يحمل بندقية الكلاشينكوف باعتبارها رمزا للفدائي والشرعية، التي تتفق بخطابها مع التاريخ الجماعي والذاكرة الجمعية للحالة الاجتماعية فمن خلال انتقاء عناصر كهذه في إطار الصورة يشير المسن لذلك الجيل المهجر الذي يرفض الوصاية وطمس الهوية، ويشير شعار منظمة التحرير المغلق على صدر مسن آخر إلى الشرعية الدولية والشرعية السياسية الشعبية التي هي البندقية ورمزها الحرية والعدالة والمقاومة والكفاح المسلح التي تشير

[538] جوتنبرغ، *حول الفوتوغراف*، 191.

بذاكرتها إلى المستقبل مستقية شرعيتها الذاكراتية من الماضي، وهذه الرموز من منظمة تحرير إلى بندقية وعلم فلسطين وإدماج لصورة القائد العام مع جيل الأطفال كما هو موضح، إشارة إلى من تهجروا من ديارهم وإلى التزام لجيل الجديد بالوصاية الثورية التي أطرت الخطاب الفلسطيني بحق العودة والكفاح المسلح لكل ما هو فلسطيني، ما يمكننا قوله هو أن توظيف الصورة الفوتوغرافية للرمز هو رفع الالتزام الجمعي فوق مستوى الفرد بحيث لعبت الرموز ودلالتها دوراً أساسياً في حفظ التاريخ الاجتماعي وتأطير الخطاب الشرعي لمنظمة التحرير وهذا ما أكد عليه يان إسمن.[539] فالصور تنطوي على بعد تاريخي فهي تخبر شيئا عن الماضي أو هي قنطرة عبور الحاضرين نحو الماضي. وثقافة فعل التذكر هذا يرتبط بالذاكرة التي تؤسس للجماعة. فإذا دققنا النظر في التعليق المرافق فقد أقام الكاتب في المجلة مقارنة تاريخية سردية عبر استنطاق رمز بندقية الكلاشنكوف و"الباكورة" والتي هي تستخدم لدلالات هيبة الرجل المسن في فلسطين قبل عام النكبة، والمارتينة التي وظفت كرمز لمقارعة الاحتلال البريطاني والصور المرئية في هذه الحالة تعمل في كثير من الأحيان بالتزامن مع أنواع أخرى من التمثيل فمن النادر ألّا ترى صورا كهذه غير مصحوبة بنص مكتوب. ويشير الكاتب في المجلة إلى أن الباكورة زينة الرجال في دلالة على تقديم الكهل الفلسطيني كمقاوم جديد، ويقول أندرسن في هذا الشأن إنه لا يوجد ثورة ناجحة إلا وعرفت نفسها بالنهاية بأدوات قومية.[540]

[539] يان إسمن، *الذاكرة الحضارية الكتابة والذكرى والهوية السياسية في الحضارات الكبرى الأولى*، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، 2003).53.

[540] أندرسون. *الجماعات المتخيلة*، 70-65.

541

تفسر هذه الصورة، ومثيلاتها العلاقة ما بين الذات عندما تتعرف على نفسها ما بين الذاكرة الجمعية والذاكرة التاريخية المتمثلة بمقاومة أي احتلال كالاحتلال البريطاني وحرب عام 1948 من خلال توظيف الكهل وامتداده الزمني كدال على فعل المقاومة لكن وبالرغم من اختلاف الذاكرتين التاريخية والجمعية في تصور الواقع لكنهما يكتملان في تفسيرهما لطبيعة واجب الفداء والمقاومة، فالذاكرة تمثل ما تبقى من الماضي في أذهان الناس وما يتصورونه بخصوص هذا الماضي فهي موروث ذهني ومجموعة ذكريات تتغذى على التمثيلات الجمعية، ولذلك غالبا ما تطغى عليها صورة القداسة كصور بعض القادة الدينيين والسياسيين وغالبا ما تختلط بالخيال، بالإضافة لتميزها بتعدد المرجعيات على مستوى الأفراد والجماعات، عدا عن تميزها بالجاذبية والانتقائية والاحتفالية لذلك يمتزج خليط الماضي بالاحتفال بالحاضر وتزكية مظاهره في معظم الأحيان. وفي حالة صور كهذه فالكلمات تقذف بنا للأمام بينما الصور إلى الخلف بحسب دوبريه.[542]

---

[541] فلسطين الثورة. العدد 626، 1986/01/10.

[542] دوبري، *حياة الصورة وموتها*، 89.

5.7. الانتفاضة، الحجر والأرض. استرجاع الجغرافيا

بتاريخ 8 ديسمبر عام 1987 اجتاحت مركبة إسرائيلية مجموعة من العمال ليستشهد أربعة منهم ويجرح تسعة، لتفجر هذه الحادثة توليداً لوقائع عنيفة واشتباكية في الأراضي الفلسطينية المحتلة، ولدت في جباليا ومخيم بلاطة، وعمت فلسطين كلها، لتنطلق الانتفاضة، وتعيد صورة الفلسطيني وخطابه المقاوم بعد سنوات من خبو صوت المقاومة وبريقها من الخارج إعلامياً وجماهيرياً، لتعيد تخلّق الفلسطيني من الداخل كفلسطيني مقاوم بشكل جديد، بحيث أخذ الفلسطينيون في الداخل زمام المبادرة بأنفسهم، كمنقذين للقضية الفلسطينية ودفع لممارسات الاحتلال من الداخل منذ العام 1948، ولتذكّر هذه الانتفاضة بموجة الغضب في يوم الأرض عام 1976 والتي أتت نتيجة لمصادرة الأراضي، ويشير جميل هلال إلى تطور المزاج الجماهيري المستعد للكفاح المسلح ومقاومة الاحتلال إذا ما أخذ بعين الاعتبار أن 60٪ من الشعب الفلسطيني في الضفة والقطاع ولد تحت الاحتلال لغاية منتصف الثمانينيات وما يقارب 20٪ من سكان الأرض المحتلة عام 1967 دخل خلال عقد السبعينيات والثمانينيات سجون الاحتلال وأن نصف مليون فلسطيني في الضفة الغربية والقطاع تعرضوا للاعتقال الإداري.[543] وبذا بعث الفلسطينيون في الأراضي المحتلة من رماد العجز السياسي، بحيث كانت الانتفاضة تعبيراً عن حالة العجز والإحباط والانتظار للفدائي القادم من الخارج الذي طال انتظاره. تميزت مرحلة ما بعد الخروج من بيروت وحدوث الانتفاضة بتركيز الذاكرة من أجل إنتاج سردي مرئي يعتمد على التاريخ بتحويل الذاكرة الفردية إلى نسيج سردي يشترك فيه الأفراد من داخل فلسطين، والذي بدأ يشكل وعيهم الجمعي ويترجم عبر إعادة تشكيل لتجاربهم، فقد جسدت الانتفاضة ترجمة لكافة جهود الحركة الوطنية لإلغاء وطمس الهوية الفلسطينية المتمثل بثورة 1936ضد الانتداب البريطاني والمقاومة المسلحة أعوام النكبة ضد خطة التقسيم وإنشاء منظمة ثورية وهي منظمة التحرير 1964. 1968، لكن ما ميز الانتفاضة أنها أتت بشكل وحدودي لجميع أطياف الشعب الفلسطيني على مختلف الأجيال والتجارب، وأماكن الوجود سواء أكانت المنفى، أو الأرض الفلسطينية وضمن تيارات سياسية مختلفة انصهرت لتشكل حركة شعبية حقيقية تمثل إرادة جماعية للفلسطينيين،[544] وفي هذا الشأن فإذا تمكن الفرد من الوعي بالتاريخ بواسطة السرد فإن الجماعة تحافظ على بقائها وتشغل تاريخها الفعلي وتشغل ذاكرتها حين تستغرق بالقص ومحاكاة تجارب المقاومة السابقة. وبهذا تحولت الأشياء المادية من بندقية وحجر ولباس عسكري إلى كيانات رمزية تجاوزت دلالاتها على نفسها وتحولت لسند لأبعاد إيحائية ومخيالية ورمزية سردية. وتجلى ذلك في الصورة الفوتوغرافية، فالمصورون بالعادة يلجؤون إلى التقاط الصور الأيقونة وتوظيفها لأنها مريحة ومقنعة وفي الوقت نفسه لم تتوقع قيادة منظمة التحرير في تونس ردة الفعل الشعبية بهذا الكم الجماهيري.[545] وأن صورة فدائية جديدة مختلفة قليلاً عن التي صنعها الكفاح المسلح، وجهود التعبئة العامة على مدى عقدين من الزمن.

---

[543] جميل هلال. "دلالات الانتفاضة المتجددة" العدد (شتاء 1988):8-7.

[544] كريستيا رخريا، *المقاومة الفلسطينية للاحتلال الإسرائيلي، الانتفاضة*. سميح فرسون. *فلسطين والفلسطينيون*، 407.

545 https://www.youtube.com/watch?v=fQpNgj5gpgI حكاية ثورة. الانتفاضة استرجع بتاريخ 1/12/2020

عملت الانتفاضة على بث الحياة في الرموز الجديدة، الأرض والإنسان المقاوم والشرعية لمنظمة التحرير وإعادة الزخم لمنظمة التحرير في المنافي وإعادة الثقل لمقولتها السياسية، باسترداد الثوابت الفلسطينية والحق الفلسطيني، وتميزت الانتفاضة التي جاءت على شكل مظاهرات حاشدة ومواجهات يومية مع جنود الاحتلال الإسرائيلي عن أعمال المقاومة السابقة بمشاركة الكل الفلسطيني فيها والتغطية الإعلامية للمشاهد اليومية للانتفاضة لشعب أعزل ضد آلة القمع العسكرية ولا يعني ذلك أن الصبية الصغار بحجارتهم ودعم قطاعات المجتمع كافة وعنصرها المميز من الأمهات والرجال ونساء وسلاح المقاطعات الاقتصادية التي تمثلت الإضرابات هي الطرف الأقوى على الأرض في كل معارك الانتفاضة في مواجهة متقابلة مع الجيش الإسرائيلي، بل يرى سميح فرسون أن وزير الدفاع رابين وقتها أمر بنشر عشرة آلاف جندي في منطقة غزة وحدها أي ثلاثة أضعاف العدد عند احتلال باقي الأراضي الفلسطينية عام 1967.[546] وخلال شهر واحد من بداية الانتفاضة تشكلت القيادة الموحدة للانتفاضة في خمس مجموعات سياسية رئيسية ممثلة لمنظمة التحرير، لتنطلق الانتفاضة من قلب مخيمات اللاجئين وتنتشر في شوارع المدن الفلسطينية وخمسمائة قرية فلسطينية. ولينطلق البيان الأول للقيادة الموحدة للانتفاضة، وما ميزه هو انخراط الكل الفلسطيني بغض النظر عن الطبقة الاجتماعية، ولتأطر هذه الطبقات المشاركة الاضطهاد الإسرائيلي المتمثل بالاحتلال باضطهاد سياسي اقتصادي في مقاربة لما حصل ما بعد حرب 1967، وتتجسد بالمطالب الشرعية الفلسطينية من حق العودة وتقرير المصير وإقامة الدولة والاستقلال. متكئة على شرعية الجغرافيا والأرض من منطلق أن المواجهة مع العدو الصهيوني للشعب الفلسطينية اتخذت الأرض الفلسطينية مرتكزا لها. مما كان له الأثر المباشر على توظيف الصور التي كانت تنطلق يوميا من الأراضي المحتلة إلى مجلة فلسطين الثورة ووسائل الإعلام الغربية. إضافة إلى عامل مهم تمثل باحتلال قطاع غزة والضفة مما أدى إلى إبراز كيان سياسي يمثل أصحاب الأرض بصورته الكفاحية متجسدا بمنظمة التحرير، وليتحصن سكان الأرض الفلسطينية خلف المنظمة محاولين إبراز هويتهم الوطنية الفلسطينية والانتماء لكيان سياسي تمثيلي في مواجهة احتلال صهيوني تغييبي يستمد ميزاته من إنكار الوجود الفلسطيني.[547]

ومنذ العام 1948 سعت إسرائيل للسيطرة على تدفق الإعلام ورسم الصورة الفلسطينية بما في ذلك قانون الصحافة للعام 1933 وقانون الطوارئ عام 1945 الأمر الذي أعطاها القوة في تقييد أو حظر أو طباعة المواد التي تعتبر تهديدا للأمن أو النظام العام، وكان على الصحافيين الأجانب المقيمين في الضفة الغربية التوقيع على وثيقة الالتزام بقوانين الرقابة، وما زاد سطوة الرقابة تلك المساحة المسموحة المعطاة للجيش الإسرائيلي بمصادرة أي مواد صحافية وجرائد فلسطينية حتى وإن وقع الرقيب الإسرائيلي عليها إذا ما اعتبرها الجيش تهديدا للأمن العام. وعطفا على ذلك ففي الأعوام ما بين 1980 . 1986 تم إغلاق ست دور طباعة فلسطينية لاعتبارها منافذ لمنظمة التحرير، أما في الجانب الصحافي الإسرائيلي فنفذت الضوابط الرقابية من خلال تفاهمات غير رسمية ضمنية، فإسرائيل هي مجتمع صغير الحجم والعديد من الصحافيين هم ضباط احتياط في الجيش الإسرائيلي، ويشاركون مخاوفهم الأمنية مع الدولة التي طالما كانت متورطة في الصراع مع جيرانها.

---

[546] سميح فرسون. *فلسطين والفلسطينيون*،446.

[547] جميل هلال. *"دلالات الانتفاضة المتجددة"* ،9.

وشكلت الانتفاضة كارثة بالنسبة إلى إسرائيل وعلاقاتها العامة مع العالم من خلال صور الأطفال العزل والنساء الواقفين في وجه النار، إذا ما علمنا أنه قد قدم إلى القدس مع بداية الانتفاضة أكثر من ألف صحافي قَدَّموا القصص الصحافية وطابقوها مع صور الانتفاضة.

لم يتم قمع الانتفاضة عن طريق الأوامر العسكرية والمتمثلة بمنع التجوال على الفلسطينيين الرافضين للاحتلال فقط، فقد ترافق ذلك مع قمعية أخرى أثرت في نقل الصورة الفلسطينية، وتوثيق انتهاكات الجيش بحق المتظاهرين ومظاهر قمع الانتفاضة عن طريق تحيير القوانين العسكرية واستحداثها، وبموجب القانون العسكري يمكن لقائد المنطقة إعلان المنطقة عسكرية مغلقة بجانب منع التجول وتم ذلك في يناير 1988 أثناء الإضرابات المتكررة، وهذا يعني أنه لا يمكن لأي وسيلة إعلام الوصول وممارسة عملها الصحافي أمام الصدام بين الجيش ونشطاء الانتفاضة، فقد كان الجنود الإسرائيليون يقظين وحذرين من خطر توظيف الكاميرا، مدركين أن الصور قد تنقل الحقائق أكثر بكثير من الكلمة المكتوبة، ولا يعني ذلك أن الصحافيين والمصورين لم ينتبهوا لذلك، فقد طوروا تقنية التقاط الصور بمجرد وصولهم الحدث.[548]

تقنية أخرى عملت على تشويه واجتزاء الحقيقة والصورة الفلسطينية تمثلت بإلزام الصحافيين مرافقة القوات العسكرية، وبالتالي خلق المشهد من منظور إسرائيلي مخفف للعنف، وفي معظم الأحيان كانت المرافقة تتم في المناطق التي يتم فيها حظر التجول. فعلى سبيل المثال يشير رجبي إلى الحادثة التي حصلت في ريشون ليتسون ومنع الصحافيين الوصول إلى منطقة الحدث والذي تمثل بإقدام إسرائيلي على قتل ستة فلسطينيين عام 1990، عامل آخر عمل على تحديد الرؤية وتصوير الأحداث اليومية لوحظ في سلوك آخر تم اتباعه عند منع الصحافيين من الاتصال المباشر مع السكان أو في بعض الأحيان الجنود أنفسهم، ولم يقتصر الأمر على حجب الصورة عسكريا، فكان المستوطنون يكملون عمل الجيش الإسرائيلي خاصة في الأماكن التي يسكنها إسرائيليون وفلسطينيون من خلال التهديد أو الانتهاك الجسدي المباشر كما حصل في 28 مايو 1990 عندما هاجم الساحليون المارة، وحطموا كاميرات مصورين أجانب وثقوا لتوهم القوات الإسرائيلية التي اعتقلت فلسطينيين متهمين الصحافيين بتشويه صورة إسرائيل[549].

تماهى رمز الحجر الفلسطيني مع رمز البندقية ليدل على رفض النفي والإقصاء، وأراد الفلسطينيون أن يستبدلوا ألقابا مغايرة منها الفدائي بألقاب السلب، وأن يتماهى راشقو الحجارة مع شرعية الفدائي، فكل استخدام وتوظيف للرموز والدلالات واستحضار رموز لها مكان في تاريخ التجربة هي شكل من أشكال استجلاب الذاكرة المخزنة من أجل التعايش مع التجربة الحالية، وهذا ما أشار إليه بورديار: "فالبشر بحاجة إلى ماضٍ مرئي واستمرارية مرئية وأسطورة مرئية لأجل ما يطمئننا حول نهاياتنا.[550] وفي هذا الصدد يرى جميل هلال أن تنامي الحركة الشعبية والمقاومة الشعبية في الضفة وغزة بالاعتماد على النفس في مقاومة الاحتلال لا تتناقض مع الولاء والتماهي لمنظمة التحرير أثناء الانتفاضة، بل هو تطور شهدته الحركة الوطنية الجماهيرية في الداخل، وأن

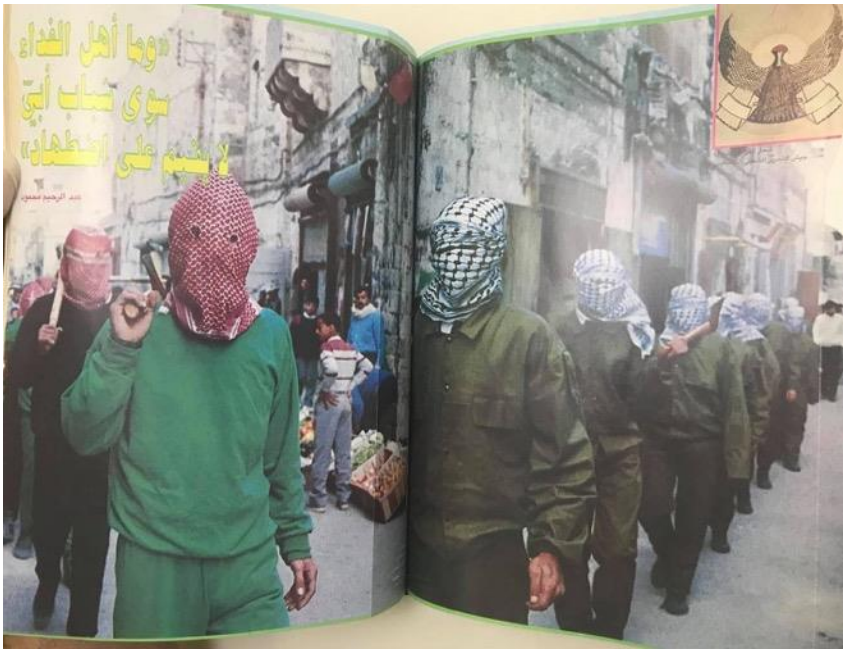
---

[548] Andrew Rigby. *Living the Intifada* (London and New jersey, Zed Books Ltd.) 140-147.

[549] Ibd, 149.

[550] جان بورديار، *المصطنع والاصطناع*، ترجمة جوزيف عبد الله. (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008)، 57.

استمرار الانتفاضة وتطور أساليبها وتعبيراتها أضحت قضية الحركة الوطنية والجماهيرية في الضفة والقطاع، ولم تتأثر بحسابات التغييرات في المواقف السياسية للقوى الإقليمية.[551] لذلك فقد ظهرت صور لعروض عسكرية لنشطاء الانتفاضة وخاصة في المخيمات تماهت مع صور الفدائي وصور التعبئة التي تركزت في فتره السبعينيات، مما أدى إلى عودة رمزية ومجازية للفدائي من المنافي إن جاز لنا التعبير.



تمثل هذه الصورة التماهي مع الفدائي المجازي، والصورة لنشطاء فلسطينيين في مدينة نابلس1989/01/10.[552] وقد أدت أيقونة الكوفية واللباس العسكري والتنظيم والاستعراض العسكري وظيفة السنن في جميع الاحتفالات الفلسطينية والاستعراضات العسكرية، مثلها مثل أي سنن كسنن ثقافي. وكما هو معروف فإن السنن الثقافي يحتاج إلى حاضنة ذاكراتية.[553] والتي ترجمت بالزي الفدائي.

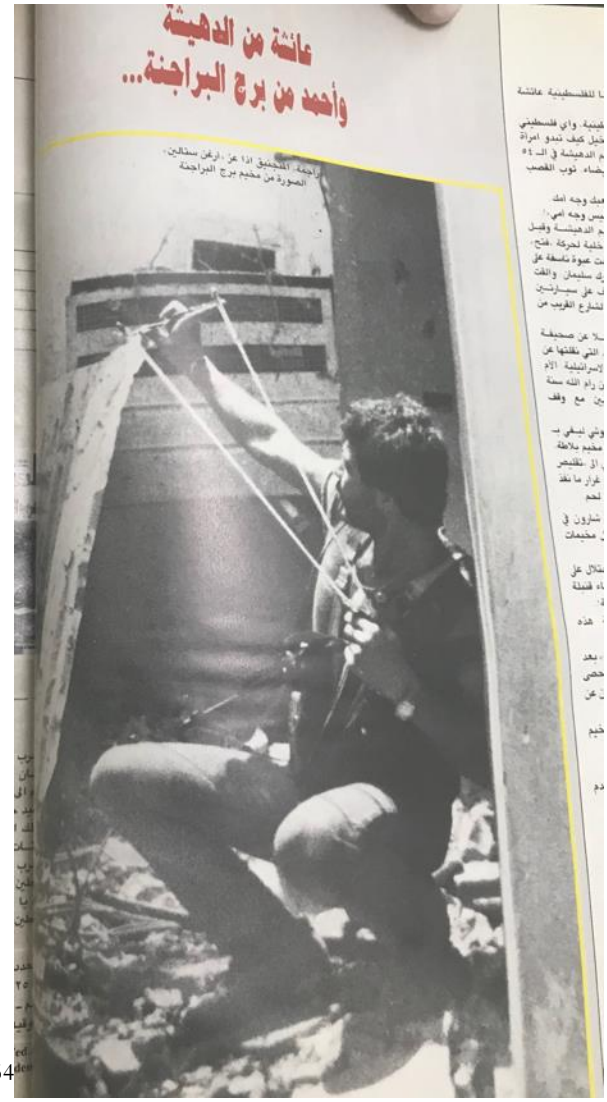
وأدت الرموز ودورها المميز الوظيفة الإيكوغرافية التي تمثلت بالسرد، فمجموعة الدلالات شكلت مدلولاتها قصة الناس الظاهرين بالصور، وما يمكن قوله إن الرموز التي استخدمت ووظفت في الصور تغلبت على إشكالية السرد المصور التي افترض جاك أمون أنها تقوم على تسجيل الوقت، والتي يتم تحويلها إلى الوقت الاختياري في الصور، برؤية المصور. ويظهر هذا واضحاً في صور كالصورة المنشورة في العدد 609 لمقاتل يمتشق البندقية الشرعية (الكلاشنكوف) وبيده (المقليعة) لتؤدي الرموز فيها سردية مرئية حول الاستعداد للمواجهة والقتال، فإذا نظرنا إلى الصورة وبعنوان إيحائي أصلي "عائشة من الدهيشة وأحمد من برج البراجنة..." ظاهر في الخلفية السمات المشتركة للهوية لأحمد المتمثلة بالمكان المخيم، واختتام كاتب المجلة بثلاث نقاط في التعليق المرافق، وفي

[551] جميل هلال. *"دلالات الانتفاضة المتجددة"*: 11-10.

[552] فلسطين الثورة العدد 732.

[553] برنار توسان، *ما هي السيميولوجيا*، ترجمة محمد نظيف، (المغرب: إفريقيا الشمال. 2000)، 94.

ذلك دلالة لاستكمال الخطاب والرواية والتقديم الهوياتي لأحمد وعائشة، وخلق مساحة لمتأمل الصورة لاستكمال التعليق ذهنيا، فلحظة انبلاج الحجر من يد أحمد، تترك مساحة تأويلية للمشاهد وموقعه الوجداني لاستكمال المشهد.



554

لتؤدي صورة كهذه وظيفة الفرجة اللامتناهية، فقد أخذت هذه الصور الأفراد إلى عالم خيال، وأدت الدور التمثيلي لتلعب دوراً مزدوجاً بين الحضور والخيال لتعرف المشاهد على نفسه، وتسجل تلك العلاقة، وتضيف قيمة رمزية تحدد بشكل براغماتي، وتتقبل من قبل المجتمع تمثلت برفض الاحتلال من جهة وإثبات الوجود من جهة أخرى. وأظهرت صور أخرى خطاب الفدائي الذي غلف الحجر الفلسطيني في تعليق أكثر حضورا وأعلى صوتاً، كما في صورة ملثمين في جنين لشاب مسلح ببندقية الكلاشينكوف، وفي مقابله مجموعة من الأطفال متوشحين بالكوفية أيضاً، يحتل الملثم معظم مساحة الصورة، ويطلق النار في صورة، ويعلم الصبية الذين ينظرون إليه بشغف وإلى بندقيته بشغف أكبر في صورة أخرى. في هذه الصورة إبراز واضح لأطفال الحجارة وامتدادهم الرمزي للشعب الفلسطيني في الداخل ورمزية الملثم الفدائي وامتداده لمنظمة التحرير، ويرد التعليق الآتي على

554 فلسطين الثورة. العدد 607. 1986.

الصورة: "أطفال مدرسة الحجر يتلقون معلومات من مدرسة السلاح / جنين 1992/03/03. وفي الصفحة المقابلة ورد النص الآتي مرافقا للصور:

"1000 حجر على جنود الاحتلال

10000 حجر عل جنود الاحتلال

100000 حجر عل جنود الاحتلال

ولا بد أن حجراً طائشاً ألقم بعض الأفواه العربية الثورجية التي تزجي النصائح لمنظمة التحرير الفلسطينية، وتحاول تقويم اعوجاجها، فكل حجر من هذه الحجارة كان مرفقاً بهتاف منظمة التحرير وشرعيتها والاستقلال الفلسطيني.[555]"

بحيث أخذت هذه الصورة ومثيلاتها من مزاوجة ما بين الحاضر والماضي صفة التكرار التي تحدث عنها غيلنر بإعادة التكرار المستمرة مع الماضي، وهذه العملية الاستمرارية هي خيالية وهذه التقاليد واختراعها يأخذ شكل إشارات مرجعية إلى حالات قديمة، والاختراع إما أن يأخذ تعديل تقاليد حديثة أو مؤسسات قديمة أو استحداث لتقاليد جديدة، مما قد يكون مطابقا لصورة الطفل وهويته الحجر، والفدائي الثائر وصفته البندقية، وبهذه الحالة فان صورة فوتوغرافية كهذه عملت على الإظهار لا النفي. وفي

[555] النص والصور من مجلة فلسطين الثورة، العدد 882، 1992.

الإظهار إثبات للواقع. لتعمل صور كهذه على استرجاع صورة أطفال الأر بي جي والتعبئة الثورية بداية السبعينيات، بحيث عبرت الصورة عن السردية الموروثة للمجتمع الفلسطيني، والسرديات الموروثة بالعادة يعاد حبكها عبر وسائل الإعلام المرتبطة بثقافة شعبية تم تلقيها وتقديمها بأساليب متنوعة من قصص وصور ومشاهد ورمز طقسي يمثل التجارب المشتركة والانتصارات والكوارث.[556] وبذا أعطت هذه الصورة دلالات، وأضافت معنى للأمة بصفتها جماعة متخيلة، وأضافت معنى ومغزى للحياة الرتيبة للفدائي من الخارج بربط حياته في المنفى وربط مصيره بالمصير القومي الجديد المتعلق بالثورة الجديدة بحيث أعطى التعليق المرافق للصور شرعية لمنظمة التحرير في الخارج والداخل، فمن يملك السلطة الشرعية هو القادر على فرض تعريفه لنفسه ولغيره.

شكلت الأرض جزءا أساسيا من رواية الهوية الفلسطينية وإبراز عنصر أساسي من عناصر الهوية الكفاحية الناشئة تمثلت بالإشارة والإحالات داخل الصور إلى الأرض الفلسطينية ابتداء من خارطة فلسطين إلى تقديم الفدائي متوجها بأنظاره إلى الأرض المسلوبة متاخمًا للحدود خاصة في الفترة التعبوية الأولى، وتم التعبير عن ذلك بقوة في أشكال ثقافية فنية أخرى نظرا لصعوبة تمثيل الأرض فوتوغرافيا وبغض النظر عن التمثيل الفني للأرض الفلسطينية، فقد قدمت الأرض بطريقة زراعة الفدائي فيها ضمن عملية التعبئة العامة إجمالا ليتجاوز بيئته المباشرة، فقبل العام 1967 ركز الفدائيون عملياتهم من داخل فلسطين التاريخية مؤسسين قواعد لهم في الضفة وغزة في هجمات نضالية مناهضة للاستعمار في محاكاة لحركات التحرر العالمية.[557]

558

559

وبهذا فإن هوية الفدائي ورمزيته زرعت داخل الأرض المحتلة كهوية الفدائي المخلص المنتظر. وفي الوقت نفسه تخلقت فكرة الأرض في أذهان المقاتلين بتقديس البندقية مع كل هجمة وعملية فدائية، ولا بد من الإشارة إلى أن كاريزما القائد العام (ياسر عرفات)

---

[556] عبد الغني ، *سوسيولوجيا الهوية*، 165.

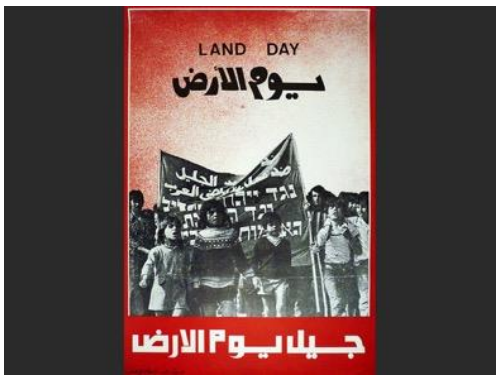
[557] http://learnpalestine.politics.ox.ac.uk/teach/week/3 موقع الثورة الفلسطينية ثوار عبر الحدود: الفلسطينيون والحركات العربية في الخمسينيات. استرجع بتاريخ 2020/12/01.

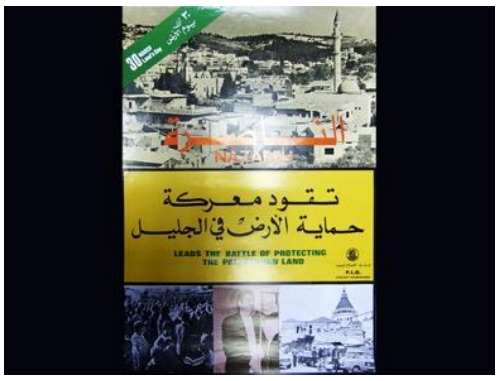
[558] جنوب لبنان 1980، تصوير يوسف القطب، التصوير المركزي الإعلام الموحد.

[559] جنوب لبنان قلعة الشقيف1977، تصوير يوسف القطب، التصوير المركزي الإعلام الموحد.

للثورة في سبعينيات القرن الماضي والرئيس القادم لمنظمة التحرير أو بروزه كأيقونة للثورة في سبعينيات القرن الماضي لعبت دورا أساسياً من خلال قيادة مجموعات الفدائيين بجانب خليل الوزير وأبي إياد الذين لعبوا دورا جوهريا في تشكيل فكرة الفدائيين من الداخل وإضفاء شرعية على فكرة المقاومة من الداخل، فيقول عبد الحميد المقدسي أحد كوادر الثورة والفدائيين في حركة فتح:

"بعد أن تم تحضير القواعد في الأرض المحتلة واستيعاب أكبر عدد من المجموعات الفدائية في الداخل وتخزين كم لا بأس به من الأسلحة والعتاد والمتفجرات وكان لنا سبب لأن نبدأ انطلاقتنا الجديدة فإن الاحتلال لم يكن قد ضبط آلية التعامل مع الأرض التي احتلها والناس، وكان شعبنا فوق ذلك يحتاج إلى أية بارقة أمل ليخرج من الإحباط وآثار الهزيمة وكان الرأي بيننا أن يذهب أحد الإخوة القادة، وكان ثمة وجهتا نظر في الشخص الذي سيذهب، الأولى أن يذهب أبو جهاد والثانية أبو عمار، ياسر عرفات، ولكن لظروف موضوعية تمثلت في فقدان أبي جهاد لطفله اختارت اللجنة المركزية أن يذهب أبو عمار وقالوا إنه غير متزوج ولا يوجد من يبكي عليه.[560] وبذا تم تأسيس حضور فدائي في الأرض الفلسطينية منطلق من الحدود. حدث آخر عزز حضور عنصر الأرض في مكونات الهوية الفلسطينية تمثل بإحداث يوم الأرض التي وقعت في فلسطين التاريخية تمثل بإعادة الزخم لمفهوم الأرض والذي حفر في روزنامة التاريخ الفلسطيني كيوم يخلد مقاومة الجليل ضد مصادرة الأراضي في 30 مارس 1976 ليتحول إلى يوم احتفالي وكرنفال رافض لسياسية الاحتلال في مصادرة الأراضي وتعزيز خطاب العودة ومخيال الأرض لدى منظمة التحرير مع الفلسطينيين في الداخل، فيقول المحامي حنا نقارة: *"أصبحت الجماهير العربية في إسرائيل تمتلك أدوات معارضة وكفاح مشروعين وأصبح لديها مؤتمرات ورؤساء للمجالس المحلية والمئات من المثقفين الجامعيين وعشرات الآلاف من العمال والفلاحين الواعين، إننا قلقون على مستقبلنا ومستقبل أجيالنا العربية الصاعدة، وسنحافظ على كل شبر من أرضنا وسنكافح في سبيل كل ذرة من تربة أبنائنا وأجدادنا.*[561] ومنذ ذلك الحين أصبح يوم الأرض احتفالية كفاحية، لكن التعبير الأكبر عنها تمثل في الانتفاضة الأولى لما في ذلك من تماهٍ مع الحجر، مع الأرض والتشبث بها ورفض النفي والإقصاء وبث الروح في الجغرافيا (المكان) بتوظيف رمزية الحجر ليشير إلى الفدائي والمكان ومزيته الجديدة المتمثلة بالحجر.





[560] يحيى يخلف. *شهادة الأخ عبد الحميد القدسي، الكادر القيادي في حركة فتح، شهادات من تاريخ الثورة الفلسطينية*، (رام الله: مركز صخر حبش للدارسات الفكرية والتوثيق، 2020)، 128.

[561] حنا نقارة، *محامي الأرض والشعب* (عكا: دار الأسوار، 1985)، 255.

عملت الحجارة على تعويض انتقاص عنصر الأرض بشكل ملموس، فلم تبرز رمزية الأرض إلا في سنوات السبعينيات بعد أحداث يوم الأرض، عندما اتخذ الإعلام الفلسطيني الثوري أشكالاً أخرى للتعبير وتصوير الأرض، فقد اتخذ مفهوم صورة الأرض البوستر حاضنة له أكثر من الصور الفوتوغرافية نظرا لابتعاد الفدائي عن الأرض إلا فيما يتعلق بالهجمات على الحدود وعمليات فدائية في الداخل. فالجماعات تعمل على أدلجة المكان من خلال العلامة المناسبة لمكاسب إضافية في هويتها الثقافية كما ذكر، فلا يتعلق الأمر بتقنية الصورة أو الراية أو العلامة بقدر تموضع هذه العلامة في مكان يشاركه الجميع، وتموضع العلامة المتفق عليها اجتماعياً يكمن في توليد معنى اجتماعي ديني سياسي يأخذ أهميته بالدرجة الأولى لنقل المعنى ويتفاعل معه.[562] وبهذا فإن صورة كهذه التي صورت الأرض وامتدادها الرمزي بالحجر المرتبط بالمكان بحيث تشير هذه الحجارة إلى السيادة المنقوصة التي تم تعويضها بجغرافيا المقاومة، تظهر هذه الصور استعادة الجغرافيا الفلسطينية وسيادة الشارع من خلال تكرار مجلة فلسطين الثورة لصور الشارع والمقاومة الشعبية والأرض الفلسطينية التي طالما تطلع لها الفدائي. ففي هذه الصور تم زرع علامات الانتصار الفلسطيني ورموزه، من الأطفال راشقي الحجارة، ومشاركة جميع طبقات المجتمع من كافة الفئات العمرية بفعل الرفض للاستعمار واستعادة السيادة على الأرض من خلال زرع العلامات الإيديولوجية من مقلاع وعلم وحجر وصور وغصن زيتون. وبهذا فقد اختلف خالق الفرجة من محتل إسرائيلي لشعب ثائر يعبر عن هويته بمواجهات يومية ومسيرات وإشارات ورموز ظهرت في باطن الصور. وبهذا المعنى أيضا قدم الحجر الفلسطيني قيمة الكرامة في رمزيتها شأنه شأن البطل الذي يقدم الأخلاق والفضائل التي من شأنها أن تعيد الكرامة والعنفوان للشعوب التي تعرضت للاضطهاد ملهما هذا البطل الشعوب لدفعها إلى مقاومة الظلم، فالأبطال كالرموز هم روح الأمة وإرادتها القوية وقوائم الأبطال هي أفضل أدوات الوطن وأغلى ممتلكاته.[563] وتساوى الحجر الفلسطيني مع قيمة الإنسان الثائر.

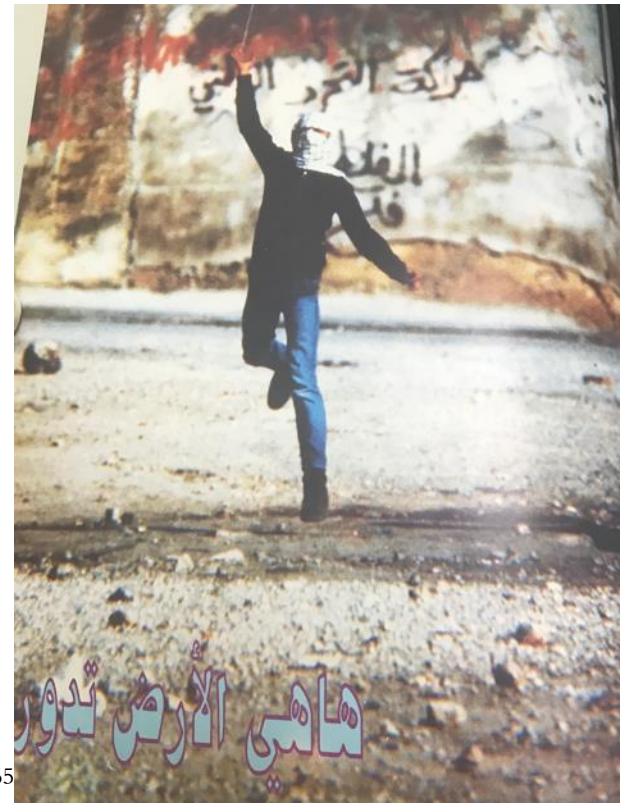
564

[562] شاهين، *الاستبداد الرمزي*، 177.

[563] أوزكيريملي، *نظريات القومية، مقدمة نظرية*، 132.

[564] مجلة فلسطين الثورة، العدد 732. 1989.

تظهر هذه الصورة في تناغمها الانتماء الطبيعي الذي تخيله محررو المجلة والذي اعتبروه خطابا شرعيا، لأصلاني ينتمي إلى المشهد الطبيعي. وبطريقة مغايرة للصورة الصهيونية التي وردت في الفصل الثالث لمستعمرين جدد لا ينتمون للمشهد وبتعليق فلسطين للفلسطينيين. من الملاحظ في الصورة تناغم العناصر الموجودة فيها من أطفال وسكان القرية المنتمين إلى المشهد الطبيعي وتدرج الجيل الطبيعي المقاوم الفلسطيني كدال على الاستعدادية للمقاومة من أجيال التحدي الفلسطينية، فالحجر في صورة كهذه هو الشخصية الجديدة الفلسطينية وهو مركز الكون الفلسطيني والحكاية التي تساوى البطل الفلسطيني. وقد تمازجت قيمة الأرض وحب الطبيعة ومحبة الأبطال التاريخيين، فالبطل هنا سواء أكان الحجر أو الإنسان جسّد الفضيلة الفطرية الكامنة في أبناء الوطن جميعا.



565

[565] فلسطين الثورة. 1988 العدد 649.

566

5.8. **الفدائي العائد، العلم وخطاب الاستقلال** 1988.

لوحظ تحول آخر في المجلة بعد عام 1988، فبالإضافة إلى نقل يوميات الانتفاضة وتغليف الصور بتعليقات تعبوية مرة، وأدبيات من أبيات شعرية تارة أخرى، فقد جرى إدراج رموز الدولة والاستقلال بشكل أكبر في صورة تمثل امتداد السكان الفلسطينيين أثناء أحداث الانتفاضة و الرموز التي قصدتها المجلة لتغليف الخطاب المرئي.

فقد صدر إعلان استقلال فلسطين في الدورة التاسعة عشرة للمجلس الوطني الفلسطيني 12 . 15 تشرين الثاني بعد إلقاء ياسر عرفات خطابه المشهور في الدورة الثالثة والأربعين للجمعية العامة للأمم المتحدة في جنيف ديسمبر عام 1988 والذي اعترف فيه بحق إسرائيل في الوجود وشجب الإرهاب، وأعلن الاستقلال، وعمت إثر ذلك احتفالات فلسطينية في الأراضي المحتلة ترجمت بمظاهرات شعبية، وعبرت عن تأييد واسع لقرار المجلس الوطني، وكانت غالبية السكان الفلسطينيين تؤيد برنامج الدولة المستقلة ومما زاد شرعية منظمة التحرير والدفع نحو خطاب الاستقلال، ويشير حسين البرغوثي إلى أن الانتفاضة ليست بذاتها حركة احتجاجية سياسية اقتصادية، فحسب بل هي برنامج سياسي رفع شعار دولاني تجسد في المطالبة بالدولة والهوية "بدنا دولة وهوية" في مظاهرات الانتفاضة، وبذا فإنها كانت حركة احتجاجية وطنية ذات مطلب هوياتي وبرنامج سياسي محدد، الأمر الذي تقاطع مع خطاب منظمة التحرير، وأعطى شرعية القرار السياسي فيما بعد، والهادف إلى انتزاع شرعيات أكبر كالدولة، وأن يكون الفلسطينيون مرئيين كشعب وأمة وقومية وكجسد سياسي على أرض محددة.[567] وفي ذات الوقت أدى فك الارتباط مع الأردن بالأراضي المحتلة عام 1988 المترافق مع انهيار البرنامج الكونفدرالي إلى ترك الفلسطينيين في مواجهة قاسية مع الدولة

---

[566] فلسطين الثورة. العدد 690. 1988.

[567] حسين البرغوثي. "*حفاة في مواجهة الجيبات العسكرية: الانتفاضة الأولى في القرى*" . 138.

الاحتلالية واستشراس الأخيرة في هجماتها على الفلسطينيين، كي تسد دولة الاحتلال الفراغ السياسي والإداري الذي تركه الأردن، وبذات الوقت دفع برنامج ورؤية منظمة التحرير الفلسطينية إلى تحويل انهيار برنامج الكونفدرالية إلى نصر سياسي لتعبر المنظمة عن البرنامج السياسي الواقعي المتمثل بحل الدولتين. وضرورة الانحياز لمنظمة التحرير في المنافي ورسم الطريق لمقولتها السياسية بعد تراجع زخم الفدائي والفدائي الرمز، وبروز الفدائي المتخيل في الأراضي المحتلة مع اندلاع الانتفاضة الأولى بهيئته الشعبية ورموزه المختلفة الجديدة حجر وملثم، وتوظيف ذهنيه وسيميائية الفدائي المتخيل، ظهر ذلك من خلال العروض العسكرية للفصائل الفلسطينية داخل الأراضي المحتلة مبرزاً الفلسطينيين في مظاهراتهم بشكل جديد تمثل بصور العروض العسكرية داخل الأراضي المحتلة وخاصة المخيمات مما أدى إلى استرجاع صورة مبطنة للفدائي المهاجر.

568

تذكرنا هذه الصور بما حدث في قرية سالم في الثالث من تشرين الأول عام 1988 عندما نظمت القوات الضاربة للانتفاضة استعراضاً عسكرياً بزي عسكري واسم وتبعتها مدينة نابلس، وقد شكلت هذه المسيرات ظاهرة جديدة لقوات الاحتلال الإسرائيلية فكانت نواة الجيش الشعبي للدولة الفلسطينية المستقبلية.[569] وقد ترافق مع إعلان الاستقلال فرض منع التجول على الفلسطينيين في غزة والضفة بواقع مليون فلسطيني في محاولة لعزل فلسطين بشكل كامل عن العالم الخارجي ولإخفاء أي إشهار

[568] فلسطين الثورة. العدد 786، 1990.

[569] حسين البرغوثي. *"حفاة في مواجهة الجيبات العسكرية: الانتفاضة الأولى في القرى"* 148.

للذات الفلسطينية والتي يصفها حسين البرغوثي بالمتعطشين للرقص. وشكلت معركة الراقصين وجنود الاحتلال 1988 أكثر المشاهد دموية في الانتفاضة ليستشهد 31 فلسطينيًّا.

ظهر تحول فوتوغرافي آخر على الأقل من جهة الصور التي تنشر في المجلة تمثل في تمجيد الصور وتركيزها في شرعية القرار السياسي نحو الدولة، تمثل كذلك في التركيز في صور الرموز التي ستأتي بالدولة كالعلم، العلم الفلسطيني، فتحصنت الهوية الفلسطينية في صورة علم مغلف بالانتفاضة الأولى نظرا لخفوت بريق البندقية، واستجلبت عبارات جديدة كالاستقلال والدولة والجيش وشرطة الدولة والسلام... وعند نشر صور لياسر عرفات في المجلة استبدلت المجلة لقب ياسر عرفات من القائد العام إلى رئيس دولة فلسطين.

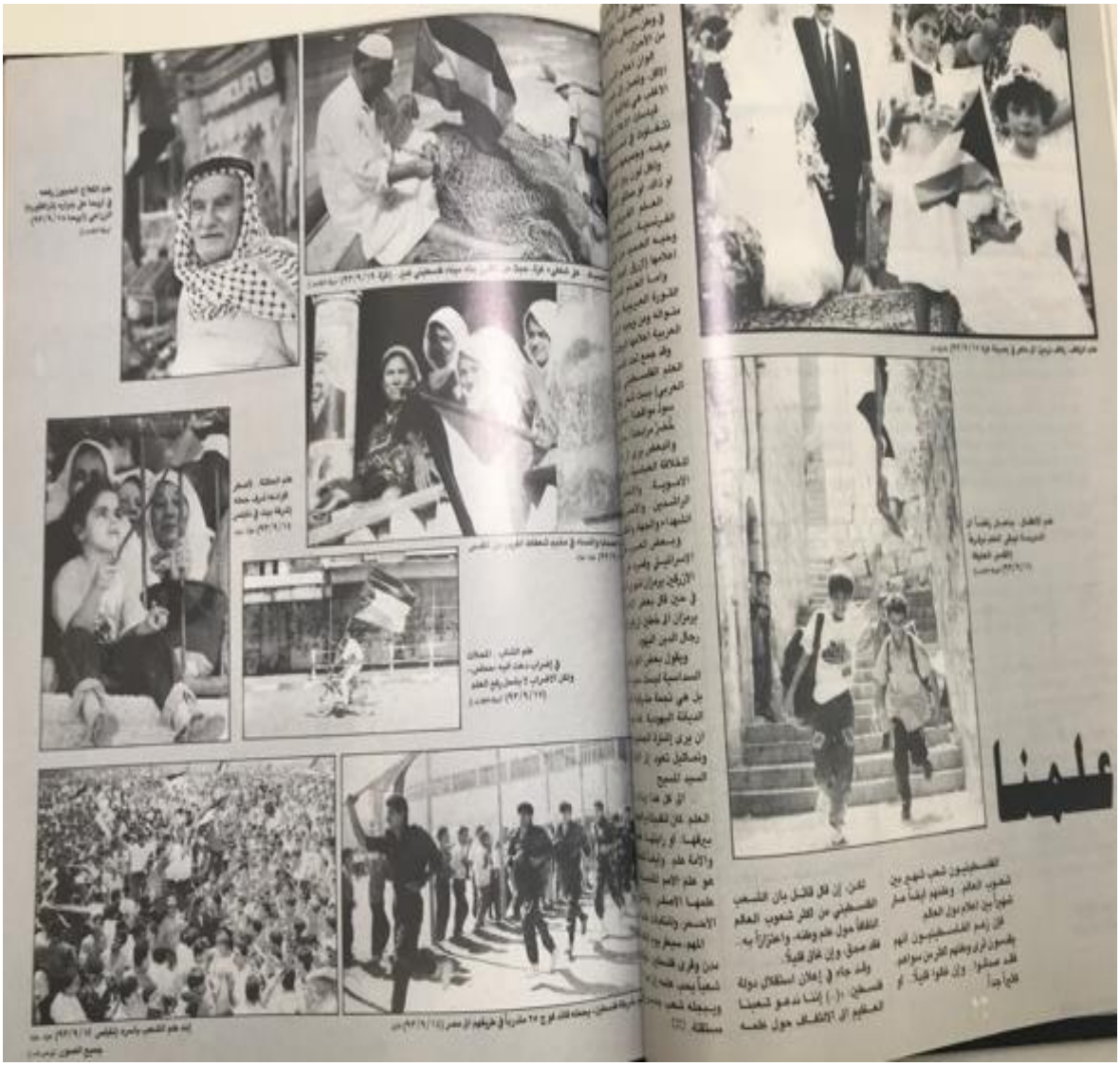
570

570 مجلة فلسطين الثورة، العدد 1989.732.

571

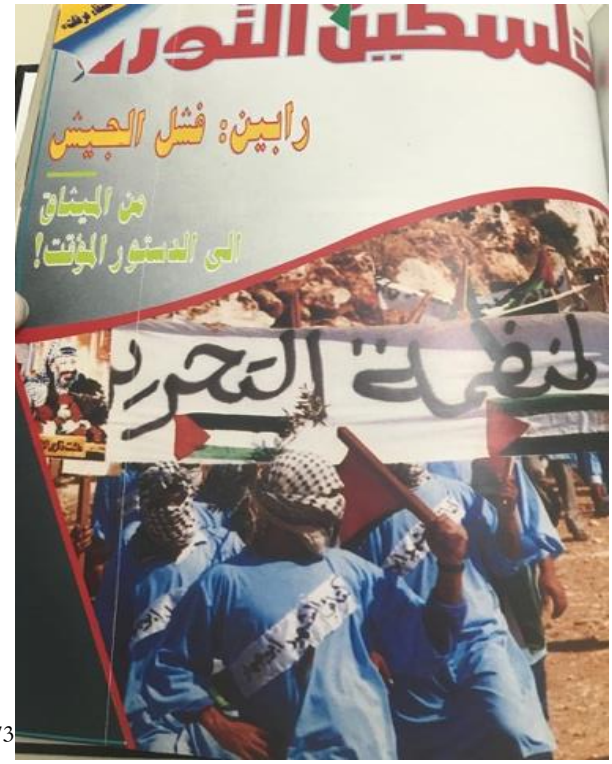
يلاحظ التركيز في إبراز العلم، وألوان العلم المغلف بالكوفية في لباس ناشطي الانتفاضة.

571 فلسطين الثورة، العدد 762، 1989.



تظهر هذه الصورة رمز العلم الفلسطيني كنوع من أنواع السيادة على الأرض، وتقديس العلم باعتباره رمزا للشرعية والوطن والاستقلال متخذة من كافة أطياف الشعب الفلسطيني حاضنة له، بحيث تم ترتيب الصور بشكل كاتالوجي يعبر عن مظاهر الاحتفالية بين جميع أطياف الشعب ومختلف القطاعات من مخيمات وأطفال ونساء، ووردت في الصفحة صورة أظهرت متدربين في معسكر في مصر بعنوان "شرطة فلسطين" فترجمت هذه الصور صورة ذهنية أخرى من إعلان الاستقلال فقد جاء في الإعلان

"أننا ندعو شعبنا العظيم إلى الالتفاف حول علمه الفلسطيني والاعتزاز به والدفاع عنه ليظل أبدًا رمزًا لحريتنا وكرامتنا في وطن سيظل دائمًا وطنًا حرًا لشعب من الأحرار".[572]



573

574

[572] إعلان الاستقلال، وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية، (وفا). استرجع بتاريخ 2020/12/10.

[573] فلسطين الثورة، العدد 732، 1989.

[574] مجلة فلسطين الثورة. 1988. الصورة من البلدة القديمة في نابلس.

ترافق مع نشر هذه الصورة تركيز وتكثيف لرموز الدولة، كغصن الزيتون وصورة القائد العام والكوفية وإشهار لهوية الانتفاضة كما هو واضح من النشطاء في الصورة مع عنوان وإشارة إلى رموز الدولة بالعنوان المرافق من الميثاق إلى الدستور. وهكذا خلقت صور كهذه القداسة حول الخطاب ورموزه، فيتخلق المقدس حينما تتفتح الصورة باتجاه شيء آخر غير نفسها. [575] وتظهر هذه الصورة أدوات التعبير عن الدولة والاستقلال، ولكن ليس ببعيد عن شرعية الشارع والانتفاضة، فالعلم هو هوية الدولة والاستقلال. فنشرت المجلة صورة مطاردين من الانتفاضة أحيانا بلباس العلم الفلسطيني والسلاح في بعض صور أخرى كما هو ظاهر، ومؤسسة الكفاح المسلح الذي سيأتي بالدولة والاستقلال كما هو ظاهر في صورة الشاب مع العلم وبتعليق الشرطة العسكرية كأحد مظاهر الدولة المتخيلة.

576

عبرت هاتان الصورتان على تقديم الهوية السياسية وخطاب الدولة، ومظاهر الدولة فتم إصدار بطاقة هوية فلسطينية، وتترجم هذه الصورة قرار اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير بتاريخ 1989/11/15 والمعنونة برئيس دولة فلسطين واستنادا إلى وثيقة الاستقلال القاضي بإنشاء مؤسسة وطنية للأحوال المدنية والمباشرة بإصدار بطاقات هوية للفلسطينيين أينما كانوا وإصدار جواز سفر

[575] دوبري ريجيس، حياة الصورة وموتها، مرجع سابق 73.

[576] مجلة فلسطين الثورة، العدد 788، 1989. لوحة للفنان حسني رضوان، المحرر الفني للمجلة.

فلسطيني. وتشير الصورة الأولى إلى إشهار وترجمة لإعلان الاستقلال مع التركيز وإشغال الذاكرة في ربط خطاب 1974 وإشهار هذا الخطاب علانية في الشوارع وعلى أرض الصراع وبأن النهاية هي إعلان الدولة والاستقلال استنادا إلى المكان، موظفة صور كهذه إرثا رمزيا تمثل بالقائد العام، ورئيس الدولة والفدائي العائد المقبل بين تخليد الماضي والاحتفال بالحاضر وتجميل مظاهره في معظم الأحيان خاصة المناسبات الطقسية كالأعياد والمناسبات السياسية. هنا يحصل التداخل ما بين الذاكرة والذات، ومع مرور الوقت تبقى الذاكرة ذات أهمية محورية في بناء الهوية لما تشكله من وصلات حميمية بالواقع ولحظات إنتاجها وإعادة إنتاجها واستحضارها.[577]

يوم كبير

578

[577] عبد الغني ، *سوسيولوجيا الهوية*، 154.

[578] فلسطين الثورة، العدد 995، 1993.

579

عبرت الصورة التاريخية لياسر عرفات في واشنطن تجميعا لأغلب رموز السيادة التي سعت الحركة الوطنية متمثلة بمنظمة التحرير إلى إثباتها، فبعد عقود من الصراع، ومحاولة إثبات الهوية الوطنية الفلسطينية ظهر، رئيس فلسطين المقبل محاطا بالرموز التي طالما رآه العالم فيها بالرداء العسكري، والكوفية الفلسطينية ليوقع اتفاق أوسلو في واشنطن مع رئيس الوزراء الإسرائيلي إسحق رابين، لتبدأ مرحلة جديدة تمثلت في الدولة منقوصة السيادة والجغرافيا والفدائي المتخيل التي طالما عملت الحركة الفلسطينية على صناعته ومجدداً، فبتعريف أندرسون، فاللأمة فهي جماعة سياسية متخيلة حيث يشمل التخيل أنها محددة وسيدة أصلًا.[580] ولتحسب

[579] فلسطين الثورة، العدد 995، 1993.

[580] أندرسون. *الجماعات المتخيلة، تأملات في أصل القومية وانتشارها*. 26.

أشياء الذاكرة التي تأسست على مدى عقود على الأجيال المقبلة. كأدبيات نوستالجية. فقد ورد في رسائل الاعتراف المتبادل[581] عام 1993 بين إسحق رابين رئيس الحكومة الإسرائيلية وياسر عرفات رئيس منظمة التحرير الفلسطينية، اعتراف رسمي بإسرائيل على أساس قراري مجلس الأمن 242 و338، ودانت رسائل الاعتراف أعمال العنف، وتعهدت بأنها ستأخذ على عاتقها إلزام منظمة التحرير الفلسطينية بذلك ومنع الانتهاكات وضبط المنتهكين وأن منظمة التحرير الفلسطينية تؤكد على أن بنود الميثاق الوطني الفلسطيني التي تنكر حق إسرائيل في الوجود وبنود الميثاق التي تتناقض مع الالتزامات الواردة في هذا الخطاب أصبحت غير ذات موضوع، وبهذا فإن الكلاسيكيات الهوياتية الفلسطينية تم تحويرها عن المسار الذي خلقت من أجله. ففلسطين لم تعد وحدة جغرافية كاملة، وألغي الكفاح المسلح أو جمد، ولم يعد هو الهوية والميزة الفلسطينية التي بنيت على مدى العقود الماضية وتم حذف هذه البنود الرئيسية من الميثاق الوطني الذي ظل الفدائي متخذه وطنا له منذ الانتصار الأكبر بتسليح الشعب كافة، وأن السلاح لكل فلسطيني كما ورد في بعض الصور، وظهر مصطلح الحكم الذاتي بدلا من الدولة المستقلة وقدمت تنازلات جسيمة من المفاوض الفلسطيني، ليعزف قداس الموت لميزات مهمة للهوية الفلسطينية الفدائية. وتتخذ الصور الفوتوغرافية التعبوية الماضي النوستالجي مستقرا لها.

5.9. الاستدراك

تطرق الفصل إلى مرحلة النفي والشتات والتيه الفلسطيني، فقد أدت النكبة إلى استنهاض الهوية الفلسطينية الجديدة من الرماد، واستطاع الفلسطينيون تأسيس هوية نضالية متزامنة من تماهيها في الهوية العربية، وتتطابق مع الهوية الكفاحية لحركات التحرر في العالم. من أجل ذلك دار الفصل في فلك آليات تكون الصورة الذهنية بداية ليفحص آليات تأسيس صورة الفلسطيني الفدائي وتخيلها ابتداء من مجلة فلسطيننا بوصفها أول رأس طباعي جماهيري فعلي بعد النكبة، ولغاية توقفها، بحيث استطاعت أن تؤسس لمنبر فلسطيني يطلق منه نداء الكفاح المسلح والذي ركز في مضمونه في صناعة الشخصية الفلسطينية واستخلاص الفدائي من صورة القهر والنفي وتركيزها في استفزاز مشاعر اللاجئين بطرحها سؤال الهوية.

وفي ذات العقد من الزمن أثر التحول المهم المتمثل في حرب الكرامة وبروز صورة الفدائي في تخلق صورة الفلسطيني والذي ترافق مع التحول من الميثاق القومي إلى الميثاق الوطني الذي أصبحت مقولاته الكلاسيكية، الأرض والحكاية والناس، أكثر وضوحا لتبدأ لعبة الرموز وإشهار مميزات الهوية الجديدة في الوقت الذي انتبه فيه الفلسطينيون إلى أهمية الإعلام والدبلوماسية الإعلامية والتعبئة العامة الثورية لتتجلى الصورة الفلسطينية في توزيع نسخ من الفدائي على مخيمات وأماكن الثقل الجماهيري والسياسي

[581] "الرسائل المتبادلة بين رئيس منظمة التحرير الفلسطينية ورئيس الحكومة الإسرائيلية ووزير الخارجية النرويجية، تونس والقدس، 9 أيلول، سبتمبر 1993"، *مجلة الدراسات الفلسطينية*، المجلد 4، العدد 16 (خريف 1993). ص183.

والفلسطينيين في المنافي، بحيث تماهى الفرد مع المجموعة في وحدة الهدف. وبذا شكلت هويه الفرد اللاجئ مع منظمة التحرير صوتا أقوى من مما كان في العقود السابقة.

تطرق الفصل إلى شرعية الوجود السياسي الفلسطيني المقاتل، وتبيان مدى البعد الجغرافي عن الوطن وخبوّ صوت الرصاص بعد الخروج من بيروت عام 1982 ليأتي صوت الانتفاضة ويعيد للفدائي وللعمل الثوري زخمه، ويضيف رونقا وبريقا للصورة الفوتوغرافية القادمة من الداخل، وترسيخ لصورة الأرض والحكاية منتظرة الفدائي المخلص من الداخل في الأرض المحتلة. لذلك درس هذا الفصل هذا التحول وطبيعة العلاقة ما بين الفردي للفلسطينيين من الداخل والجمعي متجسدا في الخطاب الإعلامي لمنظمة التحرير في فترة الانتفاضة في ثمانينيات القرن الماضي لتفسير هذه العلاقة والبعد المتخيل للجماعة في الهوية المرئية وتحليلي خطاباتها بصريا اعتمادا على نظرية أندرسون بأن أفراد الأمة ليس بالضرورة وجودهم في نفس المكان الجغرافي ليصبحوا جماعة متخيلة، وليصل هذا الفصل إلى مرحلة وحدث مهم في التاريخ والذاكرة الفلسطينية تمثل بإعلان الاستقلال، ومن بعدها العودة والسيادة الناقصة جغرافيا. ليتم تفكيك مجلة فلسطين الثورة الصوت المعبر عن منظمة التحرير، ويتوزع أفرادها وطواقمها على مؤسسات الدولة المتخيلة بعد اتفاق أوسلو، ويتفكك الرمز الفدائي وكافة الرموز التي تم خلقها على مدى عقود من الزمن في مرحلة كانت أساسية في تثبيت الأحداث المحورية التي صقلت الحكاية الفلسطينية الثورية. ويلتجئ داخل أقبية الذاكرة.

تطرق الفصل إلى تكوّن السردية المرئية للهوية الفلسطينية التي بنيت في قسمها الأعظم على أدبيات الرواية المتخيلة بحيث تحول مفهوم الجماعة لنفسها إلى خطاب تحذير في المؤسسات الثقافية وفي حالتنا هذه مجلة فلسطين الثورة التي اعتبرت مؤسسة سياسية تربوية تعبوية بحيث تحول هذا الإرث المرئي إلى نموذج هوياتي تمثل بسردية تاريخية تمتعت بقوة رمزية ومعنوية، فجال الفصل بين الصور التي وظفها القوميون الثقافيون لترسيخ مفهوم الأمة وتماهيهم في مرحلة متقدمة مع القوميين السياسيين الذين هدفوا إلى ضمان الدولة المستقرة للأمة بتوظيف الرموز المرئية وبتوظيف العلامة.

5.10. استدراك أخير واستنتاجات

تعتبر الصورة الفوتوغرافية جزءاً أساسياً من رأس المال الطباعي وتتساوى مع جميع المنتوجات الثقافية المعبرة عن هوية وشخصية أي أمة، ويظهر إتمام دورها عن طريق توظيفها للرموز والأسطورة وتثبيت الماضي ضمن مصفوفة عناصر مرئية تتناقلها الأجيال جيلاً بعد جيل، وفي هذا الشأن فإن تناقل الأسطورة وتداولها يؤسسان قواعد أساسية لبناء الذاكرة وخيطا ناظماً للحكاية الفلسطينية في ظل وجود الآخر. وبهذا فإن الصورة الفوتوغرافية تنضوي تحت إطار التقاليد والتكرار المستمر لتأسيس جماعة قومية تساهم في الحفاظ على الإرث القومي الفلسطيني في ظل المتغيرات التي أحاطت بالقضية الفلسطينية منذ بدء ظهور الاستيطان تحت ظل الحكم العثماني ولغاية ظهور خطاب الدولة المستقبلية حتى يومنا هذا.

والصورة الفوتوغرافية كونها سجلا تاريخيا اجتماعيا تجاوزت قيمتها الجمالية فهي نسيج مهم يسهم في تماسك الحجة الفلسطينية، وبغض النظر عن تناثر الصورة والسيطرة عليها وتجييرها أو محو مميزاتها الأصلية ومحو مميزاتها الهوياتية ومولدها وشروط نشأتها بما يخدم الرواية الصهيونية أو الاستشراقية، فبالإمكان طرد الرواية المزيفة عن الفلسطينيين كون الصور التي لجأ اليها الباحث عن الفلسطينيين أو في أحيان أخرى كون بعض الصور من الفلسطينيين عن الفلسطينيين أنفسهم، فتكمن أهمية تفسير الصور بإضافة دليل إثبات أساسي للحدث التاريخي مما يشكل محاججة حول التاريخ الاجتماعي الفلسطيني، وبناء عليه فقد عالجت الدراسة فكرة أساسية تتمثل في دور الصورة الفوتوغرافية في تخيل الهوية بداية وانتهاء بدورها في تكوين سردية تاريخية مرتبطة بعناصر الهوية من أرض وحكاية وناس، ودورها في تشكل الوعي القومي على أساس أن المرئي مسألة أساسية للتأسيس الثقافي والحياة الاجتماعية لتمهد هذه الدراسة للخلفية التاريخية حول تكوّن الوعي وإشهار الذات مقابل الآخر في فصلها الثاني الذي تناول مرحلة الحكم العثماني وظهور المنتوجات الإعلامية الصهيونية مقابل الرواية والصحافة الفلسطينية بحيث تناول الفصل العلاقة ما بين الصحافة وتشكل الوعي الهوياتي منذ العام 1905 ولغاية بداية الانتداب البريطاني الذي ظهر فيه بشكل واضح بدايات التصوير الفوتوغرافي محلياً، ليستنتج الفصل أن الحركة الصهيونية وبتعريفها هي حركة عنصرية استيطانية انبثقت من مخلفات الفكر الأوروبي القومي مغلفة بدوافع الهجرة ودوافع دينية آملة في تأسيس دولتها وأن وعي الحركة العربية كان مرتبطا بتطور الفكر في المشروع الصهيوني ومدى خطورته على الشخصية الفلسطينية، ويخلص الفصل إلى أن الصحف الفلسطينية من خلال توظيفها لصحافيين قوميين كنجيب نصار أو أضدادهم من الصحافيين الذين اعتبروا بوقاً للحركة الصهيونية مثل نسيم معلول قد انقسمت في تعريفها وتخيلها للآخر ما بين موقفين، أولاً صحف مترددة في موقفها من الحركة الصهيونية، وصحف مقاومة مثل صحيفة الكرمل لنجيب نصار والصحف المصرية كالأهرام والمقطم، والتي حاولت بث الوعي حول الخطر الصهيوني وتثبيت الوعي نوعاً ما مما أسس لصورة ذهنية العدو وأطماع الصهيونية في الأرض، في محاولة لخلق روابط ما بين الحالة السياسية والحالة الثقافية والاجتماعية في تلك الفترة، ولكن الصحف في تلك الفترة افتقرت لأي صور فوتوغرافية كان من الممكن أن تعتبر دليلاً وخطاباً يؤسس للذاكرة، إذا ما أخذ بعين الاعتبار أن معظم الفلاحين وطبقات لا بأس بها من المجتمع عانت من الأمية، وكان العنصر الأهم لديها هو الثقافة المرئية، عدا عن افتقار رأس المال الطباعي للصور الفوتوغرافية كدليل محاججة في النشأة الأولى للقومية الفلسطينية والتي كان من الممكن أن تعتبر دليلاً على وجود شعب وأرض وحكاية تاريخية. وقد بينت نتائج تحليل تلك الفترة التاريخية أن ضعف الدولة العثمانية أدى إلى توجيه الدول الأوروبية أنظارها إلى المنطقة العربية وخاصة الفلسطينية، وهذا التغيير الجيوسياسي كان دافعاً للشعوب للبحث عن هويتها القومية، لكن رأس المال الطباعي الفلسطيني عانى من القمع والاضطهاد نتيجة لعرقلة الأتراك العمل الصحافي والطباعة بالرغم من تأسيس أول مطبعة عام 1846، إلا أنها افتقرت إلى الصور الفوتوغرافية بالرغم من قدوم مصورين مستشرقين مع بداية اختراع التصوير الفوتوغرافي وأهملت الصور الفوتوغرافية توثيق الاستيطان والخطر الصهيوني الطامح ذاك الوقت لتغيير مشهدية المكان.

وجد الفصل أنه وبالرغم من ظهور بيئة مساهمة في انتشار الصحف عام 1908 وتخفيف الرقابة على الفلسطينيين وظهور الصحوة الأدبية والصحافة الجديدة، إلا أن الصور الفوتوغرافية ظلت مغيبة وأن حالة التجهيل والفساد والاضطهاد والظلم

والتسلط ما كان من السهل إزالة آثارها للنهوض بحركة فوتوغرافية توثيقية خاصة أن البلاد وبعد سنوات معدودة خضعت لحكم الانتداب البريطاني.

وكان من الواجب اللجوء لتأسيس لفصل كهذا بخلفية وصفية ومعلوماتية من أجل الولوج إلى الفصل الثالث الذي تناول التصوير الفوتوغرافي خلال سنوات الغزو الفوتوغرافي الاستشراقي والمحاكاة لأنماط التصوير في العالم أجمع، في نهاية فترة الحكم العثماني وبوادر تأسيس الدولة الكولونيالية الصهيونية.

درس الفصل الثالث عملية ترافق الفعل الكولونيالي مع تخلق الرؤية بهدف إعادة تصنيف العالم، وساهم عدم ممانعة الدولة العثمانية لاستقدام التصوير الأوروبي بتشكيل بيئة خصبة للمصورين الاستشراقيين في فلسطين بحيث استولى المكان المقدس والموضوع المركزي على المخيلة الأوروبية، وأدت الصورة دوراً أساسياً في الخطاب الكولونيالي، وعملت على إثبات الذات الإيدلوجية. ثم عملت الصورة الفوتوغرافية في مرحلة الاستشراق على خلق أسطورة دينية تاريخية استرجاعية خارج حسابات التاريخ لتنظر إلى فلسطين بوصفها مكانا استرجاعيا بما يتناسب مع صورة العهد القديم والعهد الجديد، موظفة الرموز الأسطورية باستخدام الكاميرا لتؤسس لذاكرة ثقافية غربية ممنهجة، بحيث تماهى الفعل الأوروبي مع تأسيس الفعل المعارضي بأن ساهمت الصورة الفوتوغرافية في تحويل فلسطين إلى معرض كبير وجُلبت الصورة القادمة من (فلسطين المعرض) إلى البيوت الأوروبية والكنائس مما ساهم في تأسيس الرواية بعيون أوروبية عن الفلسطيني الصامت. وأدى نقل الصورة الفوتوغرافية من منظور استشراقي فرجوي تمثل بدرس الموضوعية بأن عمل على تمثيل الفلسطيني وتقديمه وتقليل الموضوع إلى حده الأدنى بالمعايير الأوروبية واقتصار الهوية الفلسطينية على المنظور أوروبي بالاعتماد على الرمز الذي تمظهر في أشكال معدودة تمثلت بالأرض الفراغ والفلسطيني البدائي وأيقونة المسيح والعذراء بحيث تخلقت مقولة أوروبية، لكن هذه النظرة تمثلت بالاستعلاء والعدوانية نظرا للشروح المرافقة للصور.

ويرى الباحث أنه جرى تكثيف العمل الاستشراقي ما بين السياحة والترحال والصورة الفوتوغرافية نظرا لسهولة تنقل وتموضع الصورة الفوتوغرافية في البيوت وأماكن العبادة بحيث وجد المصورون الأوروبيون أنفسهم ساكنين لعالم تمثيلي، واعتبروا التمثيل حالة كونية ووصفهم للمشرق وفلسطين بأنها حالة خراب، مما أدى إلى إقصاء التمثيل الهوياتي خارج دائرة تمثيل الشعوب وروايتها.

أظهر الفصل مقاومة المصورين الأوروبيين ورفضهم لتغيير حالة التجسد الأيقوني في الذاكرة الغربية، وأبقوا الصورة في لحظات التبجيل والعبادة، وأدى فعل التكرار والاستنزاف إلى تكثيف هذه الصور نظراً للحاجة إلى الامتلاء من جديد. ومن ناحية أخرى ساهمت الصورة الفوتوغرافية لدى المستشرقين بلعب دور الصحيفة والجريدة من خلال التكرار، وبالتالي تكرست فكرة الجماعة المتخيلة الاستشراقية من خلال تكرار هذه الأيقونات.

يستنتج من خلال تتبع صناعة الرمز في هذه الحقبة التاريخية أن الصور الدينية عملت على تعزيز سلطة الرمز الذي بارك الاعتراف وشرعنة الفلسطيني المرمز المذموم بمنظور أوروبي، أما الرمز المكاني فقد خضع للتأويل والتفسير ضمن الزمن التوراتي وضمن عملية تمثيلية مصنوعة من المصور المستشرق. وبالتالي عملت هذه السلطة على تحويل الأحكام المجردة إلى حقائق باستخدام الفوتوغرافيا وتوظيف العلامات التي تمثل أي شيء سواها ووظف التأويل كونه علامة يخضع لمأثور وتراث ثقافي بحيث تعرض الفلسطينيون لنوع من التشيؤ مما شكل صعوبة في صياغة رواية وسرد تاريخي فلسطيني.

بحثت الدراسة في السلوك الكولونيالي للانتداب البريطاني في توظيف الصورة بوصفها دعاية مرئية فقد أكدت الصور المنشورة في وسائل الإعلام التابعة للانتداب على إيجابيات الانتداب، وعملت على خلق خطاب دعائي قائل بقبول الناس للانتداب البريطاني من خلال مجلة هنا القدس وبخطاب مفاده ضرورة وجوب الكولونيالية لرفع الشعوب من التخلف للحضارة لكن في ذات الوقت كانت رواية واصف جوهرية التي عملت على إعادة كتابة التاريخ الاجتماعي باستخدام الصور.

أما الجانب الآخر من الفصل فقد فسر ترافق التصوير الاستشراقي مع بروز التصوير الصهيوني المرتبط بالأوقات التوراتية لكن بإضافة عناصر الحداثة وبأسلوب الواقعية الاستشراقية. وتم تقديم ساكن صهيوني جديد للأرض مستمداً هذا التقديم شرعيته من هوية أوروبية إنجيلية استشراقية كما ظهر في قصة بوعز وراعوث مقابل عربي مخرب للأرض المقدسة مما عزز مقولة أرض بلا شعب لشعب بلا أرض، عن طريق تقديم صور صهيونية وظفت تقنيات إبراز محاكاة قصدها الوصول للمشاهد الفردي والمجهول، هذا من جهة ومن جهة أخرى ساهم هذا التقديم الفوتوغرافي في بسط سلطة المرحلة السيمولوجية الثانية أو الوصفية وعملية تأويل الصور من خلال استنساخ الواقع وتوظيف التناصّ المرئي، ووضحت الدراسة من خلال صور كراعوث وبوعز، ونشر تلك الصور في مجلات كناشونال جيوغرافيك، وتغليفها بالإحالات الأسطورية، وتحييد المكان الفلسطيني المتمثل بالقرية لعدم ملاءمة القرية الفلسطينية للذهنية الغربية. ولتفسير العلاقة ما بين التصوير الصهيوني ومن قبله الاستشراقي أظهر البحث أن هناك تناصًّا دينيًّا وارتباطًا بالأوقات الدينية في تقديم الأرض المقدسة وربطها مع ضرورة تحريرها وإخصابها أوروبيا ويهوديا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى ساهمت هذه الذهنية الاستردادية بتعزيز الخطاب الصهيوني الذي لم يغفل عن الدعاية والرواية الصهيونية بما يخدم أهدافها الإيديولوجية، فقد ادعى التصوير الصهيوني لنفسه الحق في الرواية التاريخية في الكتاب المقدس، وقدم الصهاينة بوصفهم رعايا للانتداب البريطاني ما بين الأعوام 1917 ولغاية 1947 مقدمين أنفسهم " كمناضلين" من أجل تأسيس قومية واستقلال استدعى ذلك بناء صور موجهة نحو إنشاء أساطير مرئية وبصرية ومصطلحات بصرية مغايرة لما اتبعه المصور المحلي أو الزائر نسبيًّا، فاتخذوا الجبل والبحر والنهر والمناظر الطبيعية كائنات استبدلوها بالبشر من أجل تحديد عناصر هويتهم محاولين تأسيس الخطاب القومي الجديد بصرياً. وتوطد ذلك الخطاب مع نشر المنظمات الصهيونية أفكارا تمجد الخلاص اليهودي، متسلحاً بإبراز صور دعاية تمثل الواقعية الاشتراكية كصور كلوتز وزولتان اللذين وظفا الرموز والإشارات والدلالات في أسلوبيهما التصويريَّيْن، ولنزع هذه الرواية الدخيلة يرى الباحث أنه من الواجب التركيز في مشاريع إعادة الرواية التاريخية مثل تجربة كتاب وليد الخالدي (قبل الشتات، التاريخ المصور للشعب الفلسطيني 1876_1948) لما له من أهمية في رواية مضادة عربية ضد الرواية الاستشراقية، ووضع العربي المسيحي في مكانه الطبيعي ضمن النسيج الاجتماعي العربي، وإظهار الحياة الاجتماعية الاقتصادية عكس الخطاب الاستشراقي وإفساد المحاولات الكولونيالية بنسف الرواية الصهيونية الإقصائية. ويرى الباحث وجوب بناء ذاكرة ورواية فلسطينية اعتماداً على الصورة من مذكرات واصف جوهرية ومثيلاتها التي وقفت في مواجهة رواية الانتداب البريطاني ومقاومتها، وملء الفراغ في تقديم الفلسطينيين، خاصة أنها احتوت على صور لمصورين فلسطينيين مثل خليل رصاص وعلي زعرور وخليل رعد، مقابل صورة الفلاح الفلسطيني من منظور مجلة هنا القدس وتغييب أحداث ثورة 1936 التي أشاحت عنها مجلة هنا القدس بوجهها.

ووجدت الدراسة أن بحث المشاهد الأوروبية عن صورة تسر العين لمنظر طبيعي زُرع فيه مخيال أسطوري ترافق مع فكرة المستعمرة، وقد عملت هذه الرؤية وكيلا للقوة الأوروبية، فكل صورة هي تجسيد لطرق الرؤية الخاصة فيما يتعلق ويترك لتقدير المصور، وبالتالي هي منشأة ثقافية وإيديولوجية أدت وظيفة الضوابط الإقليمية للسلطة الاستعمارية، ومن ناحية الفرد فقد أدت هذه الصور إلى تحديد علاقة الهوية الأوروبية بفلسطين عندما قدمت المشاهد الطبيعية الفلسطينية بعيون المصورين مستمدة قداسة الأرض بناء على الأصول الأسطورية.

ترى الدراسة إلى أنه من المهم إعادة تعريف المصور المحلي في النصف الأول من القرن الماضي، وفصل التصوير الأوروبي عن التصوير المحلي، وأخيراً وجد هذا الفصل أن الذاكرة الثقافية للغرب تشكلت عن طريق تكثيف الرموز والأيقونات الدينية التي قدمها المصورون المستشرقون، ولم تكن هناك مقاومة فوتوغرافية بما يكفي ترصد بوتقة الفلسطيني في المشهد الغربي ضمن تلك النظرة الاستعلائية المرتبطة مع الهجرة الصهيونية التي استكملت الخطاب الكولونيالي، ويرى الباحث وجوب دراسة التاريخ الفوتوغرافي الأوروبي لفلسطين في النصف الأول من القرن الماضي لما له من أهمية في تثبيت الرواية والشخصية الفلسطينية من منظور فلسطيني، فهو يعد مدخلًا لدراسة السياق التاريخي لفلسطين كونه جزءًا لا يزال أثره يرى لغاية اليوم بوصفه جزءًا وبوابة للتاريخ الاستشراقي المخيالي الغربي.

ارتحل الفصل الخامس إلى حقبة زمنية في غاية الأهمية من أجل تفحص تأثير العوامل التي أدت إلى إجهاض جنين الفوتوغرافيا الفلسطينية بفعل كولونيالي استيطاني طارد للهوية الفلسطينية، لينقب هذا الفصل عن أسباب تخلق الفراغ الفوتوغرافي لما له علاقة بتعطيل جزء من الذاكرة الفلسطينية واجتزاء للحكاية الفلسطينية ورواية الفلسطينيين عن تاريخهم الاجتماعي، وألقى نظرة حول القوى الخارجية المتمثلة بالأونروا، والتي وظفت الفوتوغرافيا لتشكيل صورة للفلسطيني المطرود خلف المكان في جغرافيته الجديدة وكيفية صناعة مميزاته الهوياتية رغماً عنه في حاضنة الإغاثة الإنسانية والدولية، وفترة مكوث الفلسطيني في مخيمات اللجوء التي تلونت بالأزرق خاصة في الخمسينات، وتفسير صوت الأونروا فوق صوت المهَجر نفسه. وتفسير التحيزات الثقافية للمصورين وربط الفعل المرئي الكولونيالي بمرحلة النكبة وما بعدها، ليتفحص هذا الفصل الدور الذي أسست به الصور في مرحلة ما قبل النكبة وما بعدها ذاكرةً ثقافيةً لدى الجمهور الغربي والمجتمع الصهيوني، والتي اعتمدت على التشفير والتخزين بما يلائم الإيديولوجيا وآليات الخطاب الصهيوني الإقصائي الديني وإيديولوجيته المركزية الأوروبية من خلال توظيف الصورة لإضفاء الشرعية على وجوده وتحريم وجود الآخر وطرده أو إخفاء مميزاته الهوياتية الجمعية ليس فقط عن طريق الجغرافيا نفسها بل واحتلال حيز الوعي والذاكرة والتلاعب بالمعرفة الفلسطينية في مرحلة ما بعد الطرد، باحتجاز آلاف السرديات المرئية الفلسطينية الفردية، وامتدادها الجمعي بإخضاعها لتوصيفات رواية صهيونية، وتحويل نظرة الطائر على الأرض الفلسطينية قبل النكبة والحياة النابضة للمدن الفلسطينية، وتوظيف الصورة الصهيونية التي هدفت لاستبدال المهاجرين الجدد بالسكان الأصلانيين، وتوظيف ذلك للدعاية الصهيونية بإخفاء الدليل الفوتوغرافي كشاهد مادي أخير على القرى المدمرة، واستبدال الصورة الفوتوغرافية الصهيونية به لتؤسس لذاكرة صهيونية بشرعية دينية عن طريق وكلاء الدولة كالأرشيف نظراً لدوره في كتابة الماضي وتأسيس المستقبل، وتشكيل بنيان أكبر منظم وممنهج يتبع منظومة سيطرة وإشراف على المعاني بحيث تصبح الأرشيفات مصانع إنتاج معانٍ مشوهة لا مراكز حفظ مادية

للتاريخ. لذا لجأ هذا الفصل للتعرض لمصورين تم تغييب روايتهم، وأخفيت صورهم، كخليل رصاص، وعقد الفصل المقارنة بين مصورين فلسطينيين وآخرين أوروبيين مثل جون فيلبس ليظهر مدى التحيز في قراءة الصورة الفوتوغرافية.

لكن، وبالرغم من اعتقال الصورة الفوتوغرافية في المعتقلات الإسرائيلية إلا أنها ليست غائبة. وبالرغم من مرور عشرات السنين عليها، وإضعاف صوتها، يمكن إعلاء صوتها من خلال تحريرها من قيود المحتل والمؤرشف العسكري وإعادة بناء روايتها التاريخية من خلال توفير المنصة المستقلة الفلسطينية دون العنف الأرشيفي وتجريدها من غلافها الخارجي الساعي لطمسها، ولا يمكن أن تصبح الصورة الفلسطينية لسان حال الكارثة إلا إذا جردت من طابعها الدعائي الصهيوني المتمثل بالنهب والإخفاء وتوظيفها لتجميع المنفيين اليهود في الأرض. وتكمن إعادة كتابة روايتها التاريخية عندما يصبح الغائب في إطار الصورة مرئياً والمنسيون متحدثين بلسان الذاكرة، ونزع العنف الوظيفي الممارس على الصورة الفوتوغرافية بشكل متأصل في الهياكل الأرشيفية والذي تجسد بطريقة عمل الأرشيفات وأدائها ومعاييرها الأساسية.

أما الجزء الثاني من هذه المرحلة التاريخية والمتعلقة بصورة الأونروا فقد وجد الفصل أن تقديم الفلسطيني حوصر بتصوير الوضع الإنساني في المرحلة الأولى قبل صعود الحركة الوطنية وتغيير هذا الوضع عام 1974 بعد الاعتراف بمنظمة التحرير نظراً لتحديد طبيعة العلاقة مع الأمم المتحدة، في الأعوام الأولى في عمل الأونروا جرى تصوير الفلسطينيين لأجل توثيق عمل الأونروا نفسها، وليس كعمل توثيقي لطبيعة الحياة الاجتماعية مما أدى إلى قضم جزء آخر من الحكاية الفلسطينية، ولم يقدم في الصور أية مميزات للهوية الوطنية أو الاجتماعية للفلسطينيين، بحيث بقي الفلسطينيون هائمين في اللامكان واللازمان في الصور، ويستنتج هذا الفصل أن العلاقة الحميمة الإقليمية ما بين اللاجئين ومكانهم لم توثق بالشكل المطلوب، فعند دراسة صور الأونروا لم يجد الباحث صورا توثق العلاقة الحميمية ما بين اللاجئ وجغرافيته الجديدة داخل الخيمة.

تضم الدراسة فيما يتعلق بهذا الفصل صوتها إلى صوت الباحث عصام نصار بضرورة تفسير الصور بتحليل وقراءة تاريخية، وعزلها عن سياقها المؤسسي، وإضافة البعد التاريخي للمظلمة الفلسطينية بحيث تشير الدراسة إلى عجز التعليق على الصور عن إضفاء بعد اجتماعي تأطيري لطبيعة المرحلة التي خاضها جموع الفلسطينيين، وتستنتج الدراسة أنه وجدت مسافة ثقافية لدى المصورين والمواضيع المصورة عند توثيقهم المخيمات الفلسطينية في نشأتها الأولى. هذه المسافة أدت دور التناص أو إضفاء صفة الاطمئنان الثقافي عند قراءة الصور وعقد مقارنات مع مخيمات السكان الأصليين في العالم كافة، وهذا العمل أدى إلى الغفلة المرئية نتيجة لإسقاط الهوية السياسية والاجتماعية لسكان المخيمات. ووصلت الدراسة إلى نتيجة وجود تناص تصويري استشراقي مع تصوير الأونروا في مطابقة لتقنيات التقديم الفوتوغرافي وتقنيات الكتابة للصور وتكرار التمثيلات الإنسانية في مظلمة المسيحية، فتكررت صور الفلسطينيين كتائهين أبديين لا مكان لهم ولا أصول، وعُوّضوا بهوية الأونروا وخدماتها وإغاثتها، ويستنتج الفصل أن التصوير الإغاثي خفض جدارة نقطة البونكتيوم واختزالها في وخزات ثقافية دينية بتوظيف الدلالات الدينية، وأغفل المظلمة الفلسطينية بتجنيب تأطير الفاعل المؤدي لفعل النكبة. وعند دراسة التقديم الحديث للصور من خلال قراءة الدراسة للموقع الإلكتروني يرى الباحث أن التحقيب الزمني المغلوط للحكاية الفلسطينية الفوتوغرافية أهمل أحداثًا أساسية للفلسطينيين كأيلول الأسود ومجازر بيروت، وتم تنظيم الصور وتقديمها ضمن إطار تنظيمي يرتبط بعمل الأونروا فقط.

تستكمل الدراسة عرضها وبحثها في الطريقة التي انتهجها الفلسطينيون في تصوير الذات ما بعد مرحلة النكبة، تلك الفترة التي تشرذمت فيها الهوية الفلسطينية والحاضنة الثقافية إثر تدمير إستوديوهات التصوير ونهب الإرث المرئي الفلسطيني لتستعرض الدراسة مرحلتين أساسيتين فيما يتعلق بهذا الموضوع أولا تكوين رأس مال طباعي في حاضنته النفي والشتات وطريقة تصور الذات تبعًا للاتجاهات الإيديولوجية وعلاقة الصور في تأسيس ذاكرة تواصلية، وتم تحقيق تلك الغاية رجوعاً للفصل الأول والاستناد إلى الأطر النظرية في تحليل السياق الاجتماعي والسياسي لتفسير سلوك الجماعة المتخيلة الفلسطينية الطامحة لتأسيس كيان سياسي، فوجدت الدراسة أن المرحلة الأولى الممتدة ما بعد النكبة 1948 ولغاية منتصف الستينيات طغى عليها سلوك القوميين الثقافيين في استنهاض الأمة غير أن القوميين الثقافيين الفلسطينيين انتموا إلى فئة القوميين الرومانسيين الذين ما انفكوا عن التشديد على خطاب العودة إلى الجذور وخلق شعور بالهوية القومية، وذلك ما استوجب استدعاء الأحداث الكبيرة من صفحات الماضي القومي، فنشطوا في إذكاء الذكريات والرموز والأساطير من خلال إدراج صور في مجلة فلسطيننا، ومن خلال فحص كيفية تكوّن الصورة الذهنية من أجل ملء فراغ الصورة الفوتوغرافية. فوجد الباحث أن تطويع الصور الفوتوغرافية ينبع أساساً من صورة ذهنية جيرتها ووظفتها الأعمال الأدبية مثل عائد إلى حيفا لغسان كنفاني وأعمال معين بسيسو، وخلص الفصل إلى أن المكان في الفترة الأولى التي يمتد أثرها أكثر من عقدين أخذ مساحة أقل في الصور الفوتوغرافية نظراً للبعد الجغرافي عن فلسطين ووجود مركز الثقل السياسي والجماهيري في دول الطوق، وأن فلسطين تحصنت في صورة الفدائي التي كان لها الفضل بنظر الباحث في جمع الشتات الفلسطيني، ووجدت الدراسة تطابقاً في افتراض الباحث وتقديمه النظري حول الذاكرة التواصلية فقد عمل توظيف التعبئة العامة ومزاوجة الذاكرة التواصلية وتوظيف الرموز والدلالات على تكثيف الذاكرة الثقافية على المستوى المحلي القاصد للوصول إلى كل فلسطيني بالإضافة إلى الذاكرة الثقافية في العالم كوصول صورة الفدائي بعد حرب 1968 إلى مجلات وصحف عالمية تمثل ذلك في صورة ياسر عرفات. وتستنتج الدراسة أن ياسر عرفات وعمله في توظيف الرموز وإدراكه لقيمة الأسطورة وظهوره بالرموز الفدائية وتكراره لها عمل على إرساء جزء أساسي من الصورة السيميائية الفلسطينية لا زال لغاية اليوم يحمل في طياته المطالب الفلسطينية، وتمثل في غصن الزيتون وبندقية الثائر خاصة في فترة السبعينيات والثمانيات.

استنتج البحث أن الصور الفلسطينية في المرحلة الثورية نظرت للأمام والخلف معًا، فالماضي تأكد كالحاضر باسترداد تجربة المقاومة من خلال توظيف الرموز بحيث كان الرمز مولوداً للواقع الاجتماعي والسياسي والجغرافي الاجتماعي، وسد هذا الرمز الفراغات الهوياتية الذاكراتية في مختلف الفضاءات وصولاً إلى الانتفاضة الأولى.

ووصلت الدراسة في هذه المرحلة التاريخية إلى أن الصور الفوتوغرافية ترجمت المواثيق الفلسطينية ابتداء من الميثاق الوطني الذي كانت ركيزته الأساسية الكفاح المسلح لكل فلسطيني، وانتهاء بخطاب الدولة أواخر الانتفاضة الأولى، من خلال العمل الإشهاري والدعائي للصورة، وعملت الصور الفوتوغرافية هنا على إبراز عنصر الهوية الفردانية على حساب عنصر الأرض الذي بقي متخيلًا.

ويستنتج الفصل أن الصورة الفوتوغرافية ساهمت وبشكل كبير من ناحية دعائية لإضفاء الشرعية على الخطاب الثوري الإعلامي من خلال إضفاء شرعيات متعددة، أولًا على المستوى العالمي بشرعنة الهوية الفلسطينية المتمثلة بالكفاح المسلح، فقد نجح الفلسطينيون في طرح نظرة إيجابية عن أنفسهم في العالم العربي والدول التي تسعى للتحرر لقدرتهم على أن يعرضوا أنفسهم كشعب

مشرد كافح لاسترداد حقوقه الوطنية الثابتة وعرّف العالم على منظمة التحرير الفلسطينية باعتبارها حركة صاحبة قضية تحررية شرعية.

أما في شرعية التضامن فقد توزعت صورة الفلسطيني في أماكن وجود خطاب التحرر العالمي وحركات التحرر العالمية، لتصل الدراسة إلى مرحلة مهمة في التاريخ الفلسطيني الحديث تمثلت بالخروج من بيروت وحدوث الانتفاضة، وترى الدراسة أن الانتفاضة بما فيها من عناصر ساهمت في استرداد عناصر الهوية من أرض وحكاية وناس ضمن رؤيتها ليبدأ فصل جديد من الرواية المرئية الفلسطينية تمثل بسيادة الجغرافيا على الشارع الفلسطيني والإنسان المضطهد المقاوم لتتزاوج الصور في سيميائيتها ما بين الفدائي ومنظمة التحرير والفدائي الشعبي المتمثل بنشطاء الانتفاضة في فلسطين، فتعيد الصور إلى الذاكرة هوية الكفاح المسلح من أجل فلسطين وضرورة تحقيق العدالة للمظلمة الإنسانية بالدرجة الأولى والتاريخية السياسية الطامحة إلى تأسيس الدولة، وظهر ذلك من خلال استعراض خطاب مجلة فلسطين الثورة المرئي في شرح وتقديم الفدائي البعيد في المنفى، وبأنه الملثم الفدائي الممتشق حجراً، وهو امتداد لمعلمه من مدرسة البندقية ومنظمة التحرير. ووصلت الدراسة في هذا الصدد إلى أن السنن الثقافي الذي تأسس على مدى ثلاثين عاما قبل الانتفاضة أدى وظيفة الحاضنة والسرد المرئي التي ترجمت بالزي الفدائي وهذا ما تطابق مع الطرح النظري في الفصل الأول بما يقول به جيلنر حول إعادة التقاليد واختراع التراث وتوظيف الإشارات المرجعية بتعديل المؤسسات القديمة واستحداث الجديدة، ونظراً لعدم وجود الدولة فإن الرموز في هذا المقام عملت على سد وظيفة المؤسسة الدولانية.

وتصل الدراسة أخيرا في هذا الفصل إلى مرحلة النسيان الجمعي والاستذكار الجمعي ما بعد العام 1988. لترى أن تكثيف صور الفدائي وسقف مطالبه في تأسيس الدولة جرى عبر تكثيف رموز الشرعية المتمثلة في الكوفية وغصن الزيتون وإبراز المظاهر المتمثلة بالدولة كصور مثل بطاقة الهوية والاستعراضات العسكرية المنظمة، وما أضاف شرعية على ذلك هو تماهي سكان الأرض المحتلة مع خطاب منظمة التحرير، ورفعهم شعار "بدنا دولة وهوية". وأظهرت عينات مرحلة ما بعد خطاب الاستقلال التشديد على خطاب الدولة من تكرار مصطلحات ترافقت مع الصور مثل الرئيس والدولة والعلم، لتأخذ هذ الرموز واجهة الصور الفوتوغرافية مترافقة دائما مع غصن الزيتون وصور الملثمين ومنظمة التحرير وإشارات خاصة في السنوات الأخيرة قبل توقيع اتفاقية أوسلو مثل الدستور بدلًا من الميثاق الوطني خاصة بعد إصدار إعلان الاستقلال سنة 1988 ومرحلة محيط اتفاق أوسلو1993 الذي مثل الدولة منقوصة السيادة والجغرافيا والفدائي المتخيل، لتتراجع الصورة الفلسطينية وتبقي نديمة نوستالجية، وأدبيات تستنهض وقت الأزمات والصدامات ما بين الاحتلال والفلسطينيين.

بعد الاستعراض التلخيصي السابق، لا بد من الإشارة إلى أن الدراسة طرحت عدة تساؤلات جوهرية، وفي ما يلي محاولة للإجابة عنها، ويشار إلى أن أسئلة الدراسة قد تماهت بعضها مع بعض في طلبها للأجوبة، وتحقيق أهداف الدراسة؛ لذلك سوف نجمل بعض الإضافات لاستكمال الإجابة التي سحبت على طول فصول الدراسة.

أولا ـ إلى أيّ مدى ساهمت الصورة الفوتوغرافية وتحولاتها المترافقة مع تشكل هوية ثقافية في الحفاظ على سردية فلسطينية بعيدة عن مركز الرواية الكولونيالية؟ وإلى أي مدى ساهمت الصورة الفوتوغرافية في بناء ذاكرة جمعية؟

بناء على تتبع المرحلة التاريخية فإن الدراسة ترى ملاصقة المحاولات الاستعمارية لطمس الهوية الثقافية، مما شكل صعوبة في طرح سردية فلسطينية نظراً لاختلاف طرح الهوية وتقديمها في المراحل المختلفة، ففي المرحلة الأولى وهي مرحلة تشكل الهوية القومية تحت ظل الحكم العثماني لم تتشكل الهوية الثقافية بشكل واضح نظراً لعدم الإلمام بمخططات المشروع الصهيوني وضعف رأس المال الطباعي، ولم توثّق الصورة الفوتوغرافية المكان ومحاولات السيطرة على الأرض في بدايات تشكل الحركة الصهيونية في فلسطين وأُغفل توثيق تقلص الجغرافيا على حساب السكان، ويري الباحث أن الفضاء الجغرافي والمكان بوصفه موقعا للتفاعل الاجتماعي وموضع تخلق الذكريات الجمعية لم توثقه الكاميرا، ولم توثق موقع الأحداث التاريخية سواء صور النصب التذكارية ومقامات الأولياء، أو أي إشارات راسخة للأرض الفلسطينية مكان تشكل الحكاية والأرض والناس، وهذا الإغفال أدى إلى تحول في المعاني السياسية والاجتماعية فيما يتعلق بذاكرة فلسطين، ونظرا لتأسيس دور وظيفي لتصور المكان في ذاكرة اليهود المهاجرين الأوائل وتلاقي ذلك مع الخطاب الاسشتراقي، فقد حجب هذا التركيز الصهيوني الاستشراقي وجودية المكان من الذاكرة الفلسطينية أواخر فترة الحكم العثماني وفترة الانتداب البريطاني، وهذا التأسيس الصهيوني الاستشراقي أسس لجماليات

ومخيال لجغرافية المكان وبسط مشهدية متخيلة نتيجة لتلبية ذاتية وسيطرة على العالم المتخيل والاستمتاع به استشراقيا واستعمارياً، وهذا الإغفال أدى إلى تحول في المعاني السياسية والاجتماعية فيما يتعلق بذاكرة الفلسطينيين.

لكن مقابل ذلك وفي النصف الثاني من القرن العشرين شكلت الجغرافيا والمكان في الصورة الفوتوغرافية السردية الفلسطينية، غير أنها كانت بتمثيل أقل للمكان، وتمثلت باللجوء والمخيمات التي أصبحت مكان استعادة الهوية فلسطينينا، وهو الأمر الذي أشار إليه صبحي الزبيدي بأن المهاجرين الفلسطينيين الجدد هم صور هؤلاء المسلوبين، فهم شعب بلا جغرافيا، وهم يزاوجون بين الوجود هنا دون الوجود هناك، وبذا فالصورة الفوتوغرافية لدى الفلسطيني أسست لسردية آنية استرجاعية للمكان المسلوب مقابل سردية استشراقية صهيونية باسترداد الأساطير والسيطرة على المكان الجديد استنادا إلى نبوءة دينية. ولعبت الصورة الذهنية دورا مزدوجاً لدى الهوية الفلسطينية ونقيضتها الصهيونية الاستشراقية الاستعمارية، لكن الفرق أن الفلسطينيين أسسوا لفعل التذكر باستحضار أدوات مادية لتتدثر بها الذاكرة وتمثلت بالصورة الذهنية التي اعتبرت شكلاً من أشكال الوعي، مقابل مادية المكان وتشيؤ الأسطورة الصهيونية. ويستنتج الباحث أن فقدان المكان في الصورة الفلسطينية في الفترة الأولى ما قبل النكبة في الصورة الفلسطينية أثر في استمرارية التذكر وفاعليته وفي الاستحضار والسرد بطبيعة الحال، والحركة الصهيونية والاستشراقية مجدداً شنت

حرباً اعتبرتها شرعية بنظرها لاسترداد الواقع التاريخي الجمعي منذ العهد القديم، ولكنَّ الفلسطينيين أسسوا حربهم من أجل تعزيز حضور الذاكرة وشرعية استرداد الأماكن استناداً إلى حقهم في الامتلاك وشرعية سبل هذا الامتلاك، وظهر ذلك جلياً في مرحلة الكفاح المسلح. ويرى الباحث أن حرب الرموز ما بين الهوية الوطنية ونقيضتها جرت في زمنين متعاقبين؛ فالفلسطيني عمل على توظيف الرموز المتطلعة للمستقبل والتي تمثلت في الكفاح المسلح والبندقية وإرث المقاومة في ثلاثينيات القرن الماضي، مقابل الرموز وأيقونة صهيونية استرجاعية وأحيانا شرعية بنظرهم تمثلت بالمظاهر الاشتراكية واستجلاب الحداثة وضرورة تعمير الأرض بتوظيف رموز إنسانية دخيلة وزرعها. أما الهوية الوطنية الفلسطينية فتمثلت أولاً بتحصنها خلف الأدوات المادية كمفاتيح البيوت المسلوبة وغيرها، والتحصن وراءها والعلم والبندقية والحجر في مراحل متقدمة من خلال استخدام الصور الفوتوغرافية، ووجد الباحث أن الهوية الثقافية في مواجهة الآخر والنضال من أجل تثبيت الخطاب الهوياتي ترجمت من خلال الصور في نضالها ضد الكولونيالية في مرحلة الثورة، ورفضت محاولات فرض التطبيع الثقافي في مواجهة الآخر، ونظرت الهوية الفلسطينية إلى المستقبل كما الماضي، وترجمت بصور الفدائي وخطاب الدولة.

. ما هي أبرز الحكاية التاريخية بوصفها معرفا أشكال حضور الصورة الفوتوغرافية في تشكل للفلسطيني عالمياً ومحلياً؟

– ما هي أبرز أشكال التحول من التمثيل الفلسطيني إلى تماثل مع الآخر في الحواضن الإعلامية الدولية والعربية في تشكل سردية ضمن خطاب إعلامي دولي مهيمن؟ وكيف تمت، وتتم قراءة الصورة الفلسطينية في العصر الحاضر والمعاصر؟

للإجابة عن هذه الأسئلة التي تعد استكمالاً للسؤال المركزي، وجدت الدراسة أن المرحلة الأولى جرى فيها تغييب للحكاية التاريخية مرئياً، وأن الصورة الفوتوغرافية قد شكلت صورة الفلسطيني في الأرض المقدسة عن طريق تكريس الأيقونات المرئية في الذاكرة الثقافية العالمية عن طريق توظيف دال فلسطيني إنجيلي على مدلول فلسطيني تأويلي في المرحلة الأولى، وبيّن الفصل الثالث خبوّ صورة الفلسطيني، نظراً لبروز حكايات أخرى منها الدعاية الصهيونية وتشكلها، والدعاية الاستعمارية الإمبريالية التي تمثلت في الانتداب البريطاني. وقد بيّن الفصل الثالث أن تماهي التصوير المحلي مع النمط الأوروبي باعتباره توثيقا اجتماعيا خفض صوت الخطاب المرئي والحكاية الفلسطينية التاريخية محلياً، وبالأخص في مرحلة النكبة؛ فقد أدى النهب وتدمير القطع الزمني المتمثل بأسر

الصورة وإخراجها من نطاق الزمن الفلسطيني، ونهب الإستوديوهات وممتلكات المواطنين الفلسطينيين وذكرياتهم إلى ضبابية في رؤية الحكاية الفلسطينية.

لكنّ بروز حركات تحرر متماهية مع الخطاب الفلسطيني بضرورة الكفاح المسلح، والنضال من أجل الحرية أعاد الزخم للحكاية التاريخية ولكن باستخدام أدوات بناء الأمة والدولة الهوية الجديدة، فمقابل صورة المسيحي الآخر (الأصلاني) الذي هو بحاجة إلى التحضر من وجهة نظر استعمارية واستشراقية، أُستبدِلت تلك الصورة بالفدائي المعزز برموز وطنية وتحررية كالبندقية والكوفية، وساهمت الصورة الفوتوغرافية في استبدال هذه الصور على الأقل محلياً، أما عالمياً فكان الخطاب الصهيوني وما زال، بوصفه قناعة لدى الأوروبيين ودعاية صهيونية، يوظف لإضفاء الشرعية من المحتل والمستعمر الجديد، ويوظف لإذكاء الخطاب وقت الأزمات.

. هل أدى استخدام الفلسطينيين للصور الفوتوغرافية إلى خلق هويات فردانية خارج إطار إعلام المؤسسة الرسمية؟ وإلى أيّ مدى اختلفت صورة الفلسطينيين فوتوغرافيًّا قبل المؤسسة الرسمية وبعدها؟

أما بالنسبة إلى هذا السؤال، فبالإضافة إلى الإجابة الواردة عنه في فصول الدراسة جميعها، تشير الدراسة إلى أن التمثيل الفرداني تمازج مع التقديم الجمعي على طول المراحل التاريخية المدروسة، وقد أشارت الدراسة إلى دور المؤسسات الحاضنة للصور في شكلها الرسمي وغير الرسمي، فالفلسطينيون عبروا عن أنفسهم وبشكل صارخ في المرحلة الثورية، على فرضية أن الصورة ما قبل الثورة هي صورة عن الفلسطينيين وليست من الفلسطينيين، فالنهب الكولونيالي للصورة الفوتوغرافية اجتث الصورة من مكانها الطبيعي، وقطع شجرة روايتها بنزع المميزات الهوياتية عن المصورين وعن سياق المكان والرواية في الصورة الفوتوغرافية، وإذا ما افترضنا أن الفعل التمثيلي الكولونيالي نفسه انطبق على تصوير الأونروا، نظراً لوجود تلك المسافة الثقافية التي تم سحق أي تمثيل سردي فرداني لقصة هؤلاء الموجودين في الصورة، ونجد أن هناك تمثيلا فردانيا لجأ إلى البحث عن حاضنة وطنية له وظهر ذلك بشكل واضح في الصور من مجلة فلسطين الثورة نظرا لعدم اكتمال المؤسسة الرسمية بمعنى الدولة وتشكلها (وإلى غاية الآن)، لكن الدراسة تشير إلى أن منظمة التحرير خلقت نوعاً من التوازن والصوت المقاوم لاحتلال المؤسسة الرسمية الإسرائيلية للرواية والصور وتجييرها ومحاولة طمس الذاكرة، ومن جهة أخرى تأسيس رأس المال الطباعي والذي تمثل بمجلة فلسطين الثورة، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار

مرحلة المد الثوري الجماهيري، لكن الدراسة تشير إلى أن الأعوام قبل اتفاق أوسلو استبدلت الهويات الفردانية لصالح القرار الرسمي المتمثل بالدولة بدلاً من التحرير، وطغى توظيف الصور ورموزها لصالح رموز الدولة وشرعية خطاب منظمة التحرير.

ترى الدراسة أن الظروف التي خلقها الاحتلال أدت إلى عدم تجانس المجتمع، لكن النضال الصائب في أهدافه ضد الاحتلال وبغاية استرداد الوطن شكل عاملاً أساسياً في توحيد التمثيل الفرداني والجمعي، وترى الدراسة أن الفصل الذي تناول النكبة قد اتسم فيه تصوير التمثيل الفرداني بالضعف، بسبب افتقار الفرد إلى حواضن ثقافية تاريخية مؤسسية تعبر عن الهوية، الأمر الذي اختلف مع مرحلة التعبئة الثورية.

ويرى الباحث أن المؤسسات الرسمية التي وجدت فيها الصورة الفلسطينية نفسها في فترة نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي، أي مرحلة التعبئة الثورية، قامت على تقديم الفرد بطواعية ورغبة منه في التماهي مع الجماعة، لكنّ الدراسة تفيد أنَّ التقديم الفردي قد اختلف بعد العام 1982 والخروج من بيروت، وخاصة فترة الانتفاضة، فقد تم تقديم الفرد، ولكن في تداخل أكبر ما بين هوية الفرد والجمع خاصة في فترة انتفاضة الحجارة، وبشرعية الفرد ورضاه ليتماهى بشكل أكبر مع الجمع المتمثل بمنظمة التحرير، فمن يتملك السلطة الشرعية هو القادر على تعريف نفسه وغيره.

والصورة الفوتوغرافية الفردية والذاكرة الجمعية تكرستا من خلال هذا التقديم المؤسسي ورأس المال الطباعي الثوري، ومن خلال تقديم المؤسسة الجمعية الأسطورية وتوظيفها للرموز التي رسختها على مدى عشرين عاما وأكثر، ولأن مؤسسات منظمة التحرير الإعلامية مثلت الرواية الرسمية فإنها قررت إبراز ما يجب أن يمثل وما يجب أن يقدم وما يجب أن ينسى فعلاً، وبذا فإن إبراز الأساطير والهويات الفردية كصور فوتوغرافية أدى إلى تقديم الذاكرة بوصفها تنظيما للنسيان، فلم تشر الصور إلى أية انكسارات ولا انتكاسات قدر تصويرها للبطل الفلسطيني والشعب الخارق المتأكد من انتصاراته، ولا يرى الباحث أنه تم خلق هويات فردانية مرئية بالمعنى المنافس أو المكمل للرواية وإطار الإعلام الرسمي.

في مرحلة ما قبل النكبة لم توجد المؤسسة الرسمية، ولكن وجد فضاء المدينة والتناغم الاجتماعي العام، وتمثل ذلك في حضور إستوديوهات شاع يافا، ولم تكن المؤسسات الفلسطينية الثقافية واضحة المعالم خاصة في فترة الحكم العثماني وفترة الانتداب البريطاني، إضافة إلى اعتبار الاستشراق هو ذاته مؤسسة جمعية ومظهره الخارجي المعرض. فيرى الباحث أنه لا تمثيل فردانيا وجد في هذه المراحل، فلا يوجد في الصور المختارة في الدراسة تعليق على الصور من الفلسطينيين أنفسهم، ولم توجد مؤسسة جامعة

تتحدث باسمهم، وبذات الوقت لم توجد مؤسسة أرشيفية ثقافية جامعة فترة الكفاح الثوري لتعيد صياغة الحكاية التاريخية في مواجهة تأسيس حكاية صهيونية استشراقية هجينة.

وبما أن الأمم ليست خيالة بل هي متخيلة، فإن الجماعات أيضا تأويلية، ولكن انقطاع الدولة الوطنية أدى الى انقطاع في عملية سرد الماضي وبناء وتأسيس حكاية حاضرة فوتوغرافية. وهذا ما يفسر تركيز الفوتوغرافيا على الرموز باعتبارها شكلا من أشكال التأويل.

يرى الباحث أن الصور الفوتوغرافية على اعتبارها ذكريات فردية هي حدث طبيعي مورس داخل الأسرة والمجتمع، واختلف هذا الأمر في مرحلة ما قبل النكبة إلى مرحلة الكيانية الثورية، فقد شكلت الأسرة الكبيرة والمجتمع في مرحلة المد الثوري جميع الفدائيين، وشمل نشاط الانتفاضة الأولى وثوارها. وبذا فإن العائلة الفلسطينية الكبيرة والمجتمع والفدائي هي تمثيل للفرد بوصفه حاملا للذكريات التي شيدت الماضي والحاضر ليخلق عوالم يستخدمها هو وآخرون، ويجند الموارد وأدوات السرد لصنع معنى ودلالة وتأويل للفدائي.

ترى الدراسة أن الهوية الفوتوغرافية المرئية انتقلت عبر وسيلتين؛ أولاً المؤسسة الرسمية التي اتبعت نهج جمع التعبيرات العفوية والجماعية وجمع لضمير أبناء الشعب، والتي أُفتقدت في النصف الأول من القرن الماضي، وثانياً مرحلة التقليد والمحاكاة وبسط الثقافة الشعبية على الأسلوب الفوتوغرافي، وبمعنى أن الصورة النابعة من الثقافة الشعبية للانتفاضة الأولى والفدائي تم استجلاؤها من العديد من الرموز وتداخل القومي مع المحلي مع الذاتي وتماثل في الحواضن المختلفة حول هدف التحرر وسرد المظلمة الفلسطينية سواء في المخيم أو الشتات أو من خلال ممارسة الخطاب التحرري أو الخطاب الدولاني.

في ختام هذه الرسالة يرى الباحث أن الصورة الفوتوغرافية الفلسطينية هي ركيزة أساسية لإثبات المقولة الفلسطينية التاريخية إذا ما وظفت بالشكل الصحيح باعتبارها وثيقة تاريخية تساند الحكاية الفلسطينية، وإذا ما انتزعت عنها المميزات الصهيونية من فعل استشراقي واستعماري في مرحلة ما قبل النكبة، فهذا هو الادعاء الأساس بأن فلسطين للفلسطينيين، وهذا هو الدليل، إذا ما وحدت الصور المتناثرة والمأسورة بحيث تكون لها حاضنة وطنية لا تنكر تاريخها، وتستمد شرعيتها التاريخية والإنسانية منها. وتنظر الدراسة إلى أن الصور الفلسطينية بحد ذاتها فدائية ولها الدور في استكمال ذاكرة الأجيال القادمة ورسم الحكاية الفلسطينية بتقديس المقدس، ألا وهو الحق بالوجود والوجود بالقوة والفعل، وإعادة الاعتبار للبندقية والأسطورة الفلسطينية المقاومة.

أخيرا، وبتأملنا للصور تستيقظ فينا البندقية والمقاومة وحكاية اللجوء، فنحن نبني علاقة ما بين تفاصيل الصور، ونتعرف عليها بمعرفة مغايرة وليست جوهرية. فالفوتوغرافيا تجبرنا على القيام بجهد مؤلم متحصنين بين صور شبه حقيقة هي صور كونت نظام

الحب المروع والوضع المحبط للحلم، شكلت صورة الفدائيين وليومنا هذا جهدا مشدودا نحو الجوهر والهبوط ثانية دون تأمله والبدء من جديد.

قائمة المصادر والمراجع

مصادر أولية

إنجيل لوقا.

جريدة الأهرام.

سفر راعوث. **العهد القديم.**

فلسطيننا.

الكرمل.

مجلة الأشبال.

مجلة التايمز.

مجلة فتح.

مجلة فلسطين الثورة.

الكتب بالعربية

اسمن، يان. **الذاكرة الحضارية: الكتابة والذكرى والهوية السياسية في الحضارات الكبرى الأولى**. ترجمة عبد الحليم رجب. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 2003.

اغامبين، جورجيو. **حالة الاستثناء: الانسان الحرام**. ترجمة ناصر إسماعيل. القاهرة: مدارات للأبحاث والنشر. 2015.

آمون، جاك. **الصورة**. ترجمة ريتا الخوري. بيروت: المنظمة العربية للترجمة. 2013.

اندرسن، بندكت. **الجماعات المتخيلة: تأملات في أصل القومية وانتشارها**. ترجمة ثائر ذيب. دمشق: قدمس للنشر والتوزيع. 2009.

بابا، هومي بابا. **موقع الثقافة**. ترجمة ثائر ديب. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 2004.

باومغرتن، هلغى. **تاريخ الحركة الوطنية الفلسطينية 1968-1948 من التحرير إلى الدولة**. رام الله: مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسات الديموقراطية. 2000.

برغر، جون. **طرق في الرؤية**. ترجمة رضا حسحس. دمشق: وزارة الثقافة. 1994.

برو، توفيق. **العرب والترك في العهد الدستوري العثماني 1914-1908**. القاهرة: دار الهنا للطباعة والنشر. 1960.

بسيسو، معين. **المعركة**. القاهرة: دار الفن الحديث. 1952.

بفلتش، أندرياس. **أسطورة الشرق: رحلة الاستكشاف**. ترجمة إبراهيم أبو هشهش. (أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث- كلمة.2011.

بلفر، جيرهارد، انغريد جاسنر. **وكالة وغوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين في الشرق الأدنى بين مطرقة السياسة وسنديان خدمة اللاجئين، مذكرة تطالب المجتمع الدولي تحمل مسؤولياته تجاه قضية اللاجئين الفلسطينيين**. بيت لحم: مركز المعلومات البديلة، مشروع حقوق المواطنة واللاجئين الفلسطينيين. 1997.

بنكراد، سعيد. **السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها**. اللاذقية: دار الحوار. 2012.

بنكراد، سعيد. **سيمائيات الصورة الاشهارية: الاشهار والتمثلات الثقافية**. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق. 2006.

بورديار، جان. **المصطنع والاصطناع**. ترجمة جوزيف عبد الله. بيروت: المنظمة العربية للترجمة. 2008.

بورديو، بيير. **الرمز والسلطة**. ترجمة عبد السلام بنعبد العالي. الرباط: دار توبقال للنشر. 2007.
بوعزيزي، محسن. **السيمولوجيا الاجتماعية**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 2000.

توما، برنار. **ما هي السميولوجيا**. ترجمة محمد نظيف. الدر البيضاء: أفريقيا الشرق. 2000.
توماليسون، جون. **العولمة والثقافة**. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون. 2008.
الجرجاني، عبد القادر. **أسرار البلاغة**. د م: دار المنار. 1952.

جيلنر، ايرنست. "المجتمع الصناعي ومستقبل القومية عموماً". **القومية: مرض العصر أم خلاصة؟**، فالح عبد الجبار (إعداد). بيروت: دار الساقي. 1995.

حركة التحرير الوطني الفلسطيني (فتح). **هيكل البناء الثوري**. رام الله: مكتب الشؤون الفكرية والدراسات. 2005.

حركة التحرير الوطني الفلسطيني (فتح). **وثائق عسكرية، الجزء الأول**. بيروت: حركة التحرير الوطني الفلسطيني– فتح. 1968.
حركة القوميون العرب. **تعميم حول مخطط الحركة لقضية فلسطين**. د م: د ن. 1961.

حسين، حمدي، وأشرف عثمان بدر. **تداعيات حرب 1967 على المشروع الوطني الفلسطيني**. بيروت: مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات. 2017.

الحوت بيان نويهض. **القيادات والمؤسسات السياسية في فلسطين 1917–1948**. ط 3. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية. 1986.
الحوت، بيان نويهض. **فلسطين القضية، الشعب، الحضارة، التاريخ السياسي من عهد الكنعانيين حتى القرن العشرين 1917**. بيروت: دار الاستقلال لدراسات والنشر.1991.

حوراني، فيصل. **الفكر السياسي الفلسطيني 1964–1974دراسة للمواثيق الرئيسية لمنظمة التحرير الفلسطينية**. رام الله: مركز الأبحاث– منظمة التحرير الفلسطينية. 2015.

الخالدي، وليد. **قبل الشتات: التاريخ المصور للشعب الفلسطيني 1876-1848**. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية. 2009.

الخالدي، وليد. **الصهيونية في مئة عام: من البكاء إلى الهيمنة على المشرق العربي 1897-1997**. بيروت: دار النهار. 1998.

داويشا، عضيد. أنظمة الحكم العربية: الشرعية والسياسة الخارجية. غسان سلامة (تحرير). **الأمة والدولة والاندماج في الوطن العربي**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 1988.

دراج، فيصل. **الهوية الثقافة السياسية: قراءة في الحالة الفلسطينية**. عمان: دار أزمنة. 2010.

دراج، فيصل. **ذاكرة المغلوبين، الهزيمة والصهيونية في الخطاب الثقافي الفلسطيني**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 2002.

دروزة، محمد عزة. **مئة عام فلسطينية: مذكرات وتسجيلات (1984-1887/1404-1305)**. ج 1. دمشق: الجمعية الفلسطينية للتاريخ والآثار. 1948.

دوبري، ريجيس. **حياة الصورة وموتها**. ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق. 2013.

رافق، عبد الكريم. **فلسطين في العهد العثماني الموسوعة الفلسطينية القسم الثاني**، مجلد 2. د م: دن.

زريق، قسطنطين. **معنى النكبة**. بيروت: دار العلم للملايين. 1948.

السعودي، منى (إعداد). "رسوم الأطفال". **شهادة الأطفال من زمن الحرب**. الإخراج الفني فلاديمير تماري. بيروت: منشورات مواقف. 1970.

سعيد، إدوارد. **الاستشراق: المفاهيم الغربية للشرق**. ترجمة محمد عناني. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع. 2006.

السقا، أباهر السقا. "دراسة سويسولوجية عن الهوية الاجتماعية للشاب الفلسطيني في مخيمين فلسطينيين". **اللاجئون الفلسطينيون: حقوق وروايات وسياسات**. بيرزيت: معهد إبراهيم أبو لغد للدراسات الدولية. 2011.

سلامة، عبد الغني. "منظمة التحرير الفلسطينية: مقاربات بين البدايات والمسار". **سياسات**. عدد 54. 2013.

سلامة، غسان توفيق. **نحو عقد اجتماعي عربي جديد: بحث في الشرعية الدستورية**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 1987.

سيلع، رونه. **لمعاينة الجمهور: الفلسطينيون في الأرشيفات العسكرية الإسرائيلية**. ترجمة علاء حليحل. رام الله: المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية – مدار. 2018.

شاهين، شاكر. **الاستبداد الرمزي: الدين والدولة في التأويل السيميائي**. بغداد: دار مكتبة عدنان. 2016.

الشرفا، وليد. **إدوارد سعيد ونقد الاستنساخ، الخطاب، الآخر، الصورة**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2016.

الشريف، ماهر. **البحث عن كيان: دراسة في الفكر السياسي الفلسطيني 1908-1993**. نيقوسيا: مركز الأبحاث والدارسات الاشتراكية في العالم العربي. 1995.

الشلبي، سهيلا سليمان. **المشروع الصهيوني وبدايات الوعي العريب لمخاطرة 1897-1917**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 2016.

شموط، بشار. **الإرث الفلسطيني المرئي والمسموع: نشأته وتنشئته والحفاظ الرقمي عليه دراسات أولية وتطلعات مستقبلية**. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية. 2020.

الشيخ، عبد الرحيم. "الهوية الثقافية الفلسطينية.. المثال والتمثيل والتماثل". **التجمعات الفلسطينية وتمثلاتها ومستقبل القضية الفلسطينية- المحور الأول: الفلسطينيون.. الهوية وتمثلاتها**. البيرة: المركز الفلسطيني لأبحاث السياسات والدراسات الاستراتيجية- مسارات. 2013.

الصايغ، يزيد. **الكفاح المسلح والبحث عن الدولة: الحركة الوطنية الفلسطينية 1949_1993**. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية. 2002.

صقيلي، مي. **حيفا العربية 1918-1939: التطور الاجتماعي والاقتصادي**. بيروت: مؤسسة الدراسات

الفلسطينية. 1997.

الطراونة، محمد. **قضاء يافا في العهد العثماني: دراسة إدارية اقتصادية اجتماعية .1896-1914.** عمان: وزارة الثقافة. 2000.

عابد، عبد المجيد. **السيميائيات البصرية: قضايا العلامة والرسالة البصرية.** دمشق: النايا للدراسات والنشر والتوزيع. 2013.

عبد العزيز، صقر. **مسألة بلدة فلسطينية: سلمة الباسلة.** عمان: دار أرام للدراسات والنشر والتوزيع. 1997.

عبد الغني، عماد. **سوسيولوجيا الهوية: جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء.** بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 2017.

عبد القادر، محمد الخير. **نكبة الأمة العربية بسقوط الخلافة العثمانية: دراسة للقضية العربية في خمسين عام 1875-1925.** القاهرة: مكتبة هبة. 1985.

عبد الله ثاني، قدورة. **سيميائية الصورة.** عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع. 2013.

عصفور، جابر. **نحو ثقافة مغايرة.** القاهرة: الدار المصرية اللبنانية. 2008.

عصفور، جابر. **نقد ثقافة التخلف.** القاهرة: دار الشروق. 2009.

عفلق، ميشيل. **في سبيل الطليعة.** بيروت: د م. 1978.

عمر، سعدية. "السيميائية: أصولها ومناهجها". **مجلة الآداب.** العدد الأول (2018).

عمر، نعمان. **مظاهر الوعي بالقومية العربية في فلسطين حتى عام 1920.** الخليل: جامعة القدس المفتوحة. 2008.

عوض، خالد. **الذاكرة البصرية: الناصرة في عيون مصوريها من الصورة الفوتوغرافية إلى البطاقات البريدية. (1897-1967).** الناصرة: جمعية السباط للحفاظ على الثقافة والتراث الفلسطيني. 2017.

غريش، آلان. **علام يطلق اسم فلسطين.** ترجمة داليا سعودي. بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسات. 2012.

غيرتز، كليفلوند. **تأويل الثقافات: مقالات مختارة.** ترجمة محمد بدوي. بيروت: المنظمة العربية للترجمة 2009.

غيلنر. إرنست. **الأمم والقومية.** ترجمة مجيد الراضي. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر. 1999.

فرسون، سميح. **فلسطين والفلسطينيون.** ترجمة عطا عبد الوهاب. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 2003.

قاسمية، خيرية. **النشاط الصهيوني في الشرق العربي وصداه 1908-1918.** بيروت: منظمة التحرير الفلسطينية. 1973.

القلقيلي، عبد الفتاح، وأحمد أبو غوش. **الهوية الوطنية الفلسطينية، خصوصية التشكل والإطار الناظم.** بيت لحم: المركز الفلسطيني لمصادر حقوق المواطنة واللاجئين- بديل. 2012.

كاندو، جويل. **الذاكرة والهوية.** دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب- وزارة الثقافة. 2009.

كناعنة، شريف. "المفاهيم الأساسية للثقافة". إياد البرغوثي (محرر). **وقائع مؤتمر الثقافة الفلسطينية في الداخل: ستون عاماً على النكبة: التحدي والانتماء.. الواقع والرؤيا.** عكا: الأسوار للتنمية الثقافية والأجتماعية.2007.

كناعنة، شريف. **الدار دار أبونا: دراسات في التراث الشعبي الفلسطيني.** ط 2. القدس: مركز القدس للدراسات الفلسطينية. 1999.

كناعنة، شريف. **دراسات في الثقافة والتراث والهوية.** رام الله: مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية. 2011.

الكيالي. عبد الوهاب. **تاريخ فلسطين الحديث.** بيروت: المؤسسة العربية للدارسات والنشر. 1995.

الكيالي، ماجد. **فتح 50 عامًا قراءة نقدية في مالات حركة وطنية.** بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2016.

لارين، جورج. **الأيدلوجيا والهوية الثقافية: الحداثة وحضور العالم الثالث.** ترجمة فريال حسن خليفة. القاهرة: مكتبة مدبولي. 2002.

مبارك، حنون. **دروس في السيميائيات.** الدار البيضاء: دار توبقال.1987.

محافظة، علي. **الاتجاهات الفكرية عند العرب في عصر النهضة.** عمان: الأهلية للنشر والتوزيع. ط 3. 1983.

محافظة، علي. **الفكر السياسي في فلسطين: من نهاية الحكم العثماني حتى الانتداب البريطاني 1918-1948.** بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط2. 2002).

مرقطن، محمد. "ذاكرة المكان وأسماء المدن والقرى الفلسطينية ما بين الاستمرارية التاريخية والطمس

الصهيوني". **تبين للدراسات الفلسفية والنظريات النقدية**، العدد33، تموز/ يوليو. 2020.

مناع، عادل. **تاريخ فلسطين في أواخر العهد العثماني، 1918 –1700**. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية. 1999.

موسى، شادي. **ثورة عام 1936 في فلسطين: دراسة سوسيولوجية**. بيروت: باحث للدراسات. 2004.

ميتشيل، تيموثي. **استعمار مصر**. ترجمة بشير السباعي وأحمد حسان. القاهرة: مركز مدارات للأبحاث والنشر. 2013.

نافع، بشير موسى. **الامبريالية والصهيونية والقضية الفلسطينية**. القاهرة: دار الشروق. 1999.

النجار، عايدة. **صحافة فلسطين والحركة الوطنية في نصف قرن 1900–1984**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2005.

نصار، عصام. **لقطات مغايرة ،1948–1850 التصوير المحلي المبكر في فلسطين**. رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان. 2005.

نصار، عصام، وسليم تماري (تحرير). **القدس الانتدابية في المذكرات الجوهرية**. القدس: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2005.

هوبزباوم، أريك، ورينجزتيرينيس. **اختراع التقاليد: دراسة في نشأة التقاليد ودوافعها وتصوراها**. ترجمة أحمد لطفي. أبو ظبي: هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة. 2013.

يحيى، جلال. **العالم العربي الحديث**. القاهرة: دار المعارف، 1985.

يسين، السيد، وعلي الدين أبو هلال. **الاستعمار الصهيوني في فلسطين 1942–1882**. بغداد: معهد البحوث والدراسات. 1975.

المجلات بالعربية

أبو الندى، أشرف صقر. "الهوية الفلسطينية المتخيلة بين التطور والتأزم". **المستقبل العربي**، العدد 423. 2014.

أبو معلا، سعيد. "أدب النكبة: تشكيل الهوية وبناء الذاكرة". **القدس**. العدد 138. 2010.

ازاولاي، ارئيلا. " توثيق فوتوغرافي: عمليات النهب، والأرشيفات، وشخصية "المتسلل"". ترجمة ريم دبيات. **مجلة الدراسات الفلسطينية**. عدد 106. ربيع 2016.

البرقاوي، أحمد. "التجمعات الفلسطينية في الشتات: الهوية والانتماء". **تسامح**. العدد 37. حزيران 2013.

بو مرزوق، عياد. "في خطاب الهوية واشكالاته المصطلحية (نماذج من المعجمية والعلوم الإنسانية والنقد الأدبي)". **عالم الفكر**. العدد 169. يوليو–سبتمبر 2016.

بوكر، ريكاردو. "الاونروا واللاجئون الفلسطينيون: تاريخ متداخل". ترجمة جنان الأحمد. **إضافات**. العدد الحادي عشر. صيف 2010.

جيران، عبد الرحيم. "الهوية والسرد: ملاحظات أولية". **مجلة فصول**. العددان 87–88. خريف 2013– شتاء 2014.

حداد، يوسف. "قراءة في جريدة الكرمل ومواقفها من الأحداث الفلسطينية". **شؤون فلسطينية**. العدد 138– 139. أيلول– تشرين الأول 1984.

حنفي، حسن. "الهوية والاغتراب في الوعي العربي". **مجلة تبين**. العدد 1. صيف 2012.

حواتمة، نايف. "مهمات الثورة بعد غزو لبنان ومعركة بيروت البطلة". شؤون فلسطينية. العدد 135. 1983.

الخطيب، فاطمة. "ولدنا مع ولادة فتح". **مجلة الأشبال**. حزيران 1970.

خميس، قاسم عبد الكريم خميس. "التصوير الفوتوغرافي في الدولة العثمانية". **مجلة كلية التربية**. مجلد

14، عدد 2. 2008.

درج، فيصل. "في الهوية الثقافية الفلسطينية". **الكرمل**. العدد 50. 1997.

دمبر، مايكل. "الاستيطان اليهودي في القدس". **مجلة الدراسات الفلسطينية**. العدد 8. خريف 1991..

رشيد، حيدر. "مقدمات ظهور الحركة العمالية العربية في فلسطين قبل الانتداب". **شؤون فلسطينية**. العدد 109. كانون الأول/ ديسمبر. 1980.

روحانا، نديم. "الهوية الوطنية الفلسطينية والحلول السياسية". **مجلة الدراسات الفلسطينية**. العدد 89. كانون الثاني 2012.

ستانسون، أندرية. "هنا القدس: ولادة الإذاعة الفلسطينية". **حوليات القدس**. عدد 14. 2012.

سوكاح، زهير. "الهوية بين الكتابة التاريخية والذاكرة والجمعية نحو نموذج ذاكراتي فلسطين". **رؤى تربوية**. العدد السابع والعشرون. 2008.

شبيب، سميح. "الاستيطان والهجرة في الفكر الصهيوني 1864–1939". **مجلة المسار**. العدد 35. أكتوبر 2001.

شريح، اسمان. "الثالوث الفلسطيني: المنظمة، المخيم، الهوية". **صامد الاقتصادي**. العدد 141. 2005.

الشهواني، هاشم. "قضية اللاجئين الفلسطينيين في الأمم المتحدة، وكالة الغوث الدولية (الأونروا) نموذجا". **آداب الرافدين**. العدد 56. 2010.

الشوملي، قسطندي. "الحياة الصحفية في فلسطين، نشأتها وتطورها (1876–1976)". **مجلة جامعة بيت لحم**. مجلد 3، عدد 3. 1984.

الشيخ، عبد الرحيم. "تفكك التركيب: تحولات الخارطة في المرئيات الفلسطينية". **تبين**، العدد 5. صيف 2012.

صنبر، الياس. "عن الهوية الثقافية الفلسطينية العودة إلى الزمن". **الكرمل**. العدد 56-55. ربيع/ صيف 1998.

عوض، عبد العزيز. "الشخصية الفلسطينية والاستيطان اليهودي 1870-1914". **شؤون فلسطينية**. العدد 38. آب/ أغسطس. 1991.

غاس، ايمان. "السرد الإسرائيلي للنكبة وبناء الهوية الجماعية بعد 1948". **قضايا إسرائيلية**. عدد 36. 2009.

غانم، هنيدة. "الحدود السرية للمقاومة اليومية: قرية المرجة الفلسطينية 1969-1949" **مجلة الدراسات الفلسطينية**. عدد 121. ربيع 2013.

فوادي، باترك. "التصوير الفوتوغرافي من الغرب إلى الشرق: تبادل الصور المكررة ومشكلات الهوية". ترجمة محمد البهنسي. **مجلة ديوجين المجلس الدولي للفلسفة**. عدد 193. 2002.

قاسمية، خيرية. "مواقف عربية من التفاهم مع الصهيونية". **شؤون فلسطينية**. العدد 31. آذار/ مارس 1979.

قاسمية، خيرية. "نجيب نصار في جريدته الكرمل (1941-1909) أحد رواد مناهضة الصهيونية". **شؤون فلسطينية**. العدد 23، تموز 1993.

الكرمي، غادة. "الذاكرة والهوية: التجربة الفلسطينية". **المجلة الثقافية**. العدد الثامن والسبعون. 2010.

كمال، عبد الرحيم. "سميولوجيا الصورة الفوتوغرافية". **مجلة علامات**. العدد 16. 2001.

مجاهد، أسامة أحمد. "مفهوم الهوية في خطاب الفصائل الفلسطينية،" **صامد الاقتصادي**. العدد 142.

.2005

نصار، عصام. "تصوير القدس في الحرب من في سنة 1948". **مجلة الدراسات الفلسطينية**. العدد 15. صيف 2002.

هول، ستيوارت. "حول الهوية الثقافية". ترجمة بول طبر. **إضافات**. العدد الثاني. ربيع 2008.

ياسين، عبد القادر. "منظمة التحرير الفلسطينية بعد أربعة عقود". **السياسة الدولية**. العدد 136. أبريل 2004.

المصادر بالإنجليزية

Bibliography

Al-Zobaidi, Sobhi. “Digital Nomads: Between Homepages and Homelands.” *Middle East Journal of Culture and Communication* 2, no. 2 (2009): 293–314. https://doi.org/10.1163/187398509x12476683126707.

Assmann, A. “History, Memory, and the Genre of Testimony.” *Poetics Today* 27, no. 2 (2006): 261–73. https://doi.org/10.1215/03335372-2005-003.

Barromi-Perlman, Edna. “Archeology, Zionism and Photography in Palestine: Analysis of the Use of Dimensions of People in Photographs.” *Journal of Landscape Ecology* 10, no. 3 (2017): 49–57. https://doi.org/10.1515/jlecol-2017-0025.

Benjamin, Walter, and Hannah Arendt. *Illuminations*. New York, NY: Schocken Books, 1988.

Brockmeier, Jens. “Remembering and Forgetting: Narrative as Cultural Memory.” *Culture & Psychology* 8, no. 1 (2002): 15–43. https://doi.org/10.1177/1354067x02008001617.

Burdett, Anita L. P. *Islamic Movements in the Arab World: 1913-1966*. 1. Vol. 1. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998.

Hirsch, Marianne. “The Generation of Postmemory.” *On Writing with Photography*, 2013, 202–30. https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816674695.003.0009.

Irfan, A. "'An International Palestine': UNRWA and Palestinian Nationalism in Refugee Camps, 1967–82." *Bulletin for the Council for British Research in the Levant* 12, no. 1 (2017): 90–91. https://doi.org/10.1080/17527260.2017.1556954.

Jäger , Jens. "Elective Affinities?" *Global Photographies*, 2018, 39–56. https://doi.org/10.14361/9783839430064-004.

Khalidi, Tarif. "Palestinian Historiography: 1900-1948." *Journal of Palestine Studies* 10, no. 3 (1981): 59–76. https://doi.org/10.2307/2536460.

Long, Joanna C. "Rooting Diaspora, Reviving Nation: Zionist Landscapes of Palestine-Israel." *Transactions of the Institute of British Geographers* 34, no. 1 (2009): 61–77. https://doi.org/10.1111/j.1475-5661.2008.00327.x.

Matossian, Bedross Der. "The Armenians of Palestine 1918–48." *Journal of Palestine Studies* 41, no. 1 (2011): 24–44. https://doi.org/10.1525/jps.2011.xli.1.24.

Oren, Ruth. "Zionist Photography, 1910–41: Constructing a Landscape." *History of Photography* 19, no. 3 (1995): 201–9. https://doi.org/10.1080/03087298.1995.10443556.

Pugliese, Joseph. "Abu Ghraib and Its Shadow Archives." *Law and Literature* 19, no. 2 (2007): 247–76. https://doi.org/10.1525/lal.2007.19.2.247.

Rigney, Ann. "Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory." *Journal of European Studies* 35, no. 1 (2005): 011–28. https://doi.org/10.1177/0047244105051158.

Rose, Gillian. *Visual Methodologies: an Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Los Angeles, CA: SAGE, 2016.

Sekula, Allan. "The Body and the Archive." *The Body*, 2020, 163–66.

مواقع الكترونية

موقع إلكتروني Arab Photoعبد المنعم الحسني، قراءة الصورة الفوتوغرافية تحليل سميوطيقي، مجلة –
http://www.arb-photo.com/news-84.html

فيصل دراج، تعدديّة الرموز الثقافية الفلسطينية –
https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2014/04/12/326203.html

–موقع جرايد. أرشيف الصحف العربية من فلسطين العثمانية والانتدابية استرجع بتاريخ
https://web.nli.org.il/sites/NLIS/ar/Jrayed/Pages/all-titles.aspx

5/1/2020–تيسير جبارة. هنا القدس، إذاعة فلسطين الأولى. موقع إلكتروني استرجع بتاريخ
.https://www.prc.ps/%D9%87%D9%86%D8%A7-
%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%AF%D8%B3-
%D8%A5%D8%B0%D8%A7%D8%B9%D8%A9-
%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86-
%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%88%D9%84%D9%89/

. 4/1/2020 موقع إلكتروني استرجع بتاريخ .– "هنا القدس".. كواليس أول دار إذاعة فلسطينية في زمن الانتداب
https://samanews.ps/ar/post/119413/%D9%87%D9%86%D8%A7-
%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%AF%D8%B3-
%D9%83%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%B3-
%D8%A3%D9%88%D9%84-%D8%AF%D8%A7%D8%B1-
%D8%A5%D8%B0%D8%A7%D8%B9%D8%A9-
%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%A9-
%D9%81%D9%8A-%D8%B2%D9%85%D9%86-
%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%86%D8%AA%D8%AF%D8%A7%D8%A8

.موقع جرايد بتاريخ . 31/3/1936 بتاريخ 566-جريدة الدفاع: عدد

https://web.nli.org.il/sites/nlis/ar/jrayed/Pages/History-of-the-Arabic-Press.aspx

.5/7/2019-نبيه بشير وعامي ايالون.مقدمة: تاريخ الصحافة العربية في فلسطين، موقع الكتروني استرجع بتاريخ

1https://web.nli.org.il/sites/nlis/ar/jrayed/Pages/History-of-the-Arabic-Press.aspx

https://www.archives.gov.il/en/-الموقع الرسمي لارشيف الدولة

http://israelmatzav.blogspot.com/2011/06/life-magazine-pics-of-arab-army.html

- سلبي ايجابي ، مقال صحفي ، جريدة هارتس

http://www.haaretz.co.il/misc/1.1317383

https://medium.com/@thepalestineproject/life-magazine-rare-photos-of-

palestine-1948-d80e83d4929 - 1967مجلة الايف

غلاف مجلة التايمز / http://content.time.com/time/covers/0,16641,19741111,00.html

2/11/2020استرجع بتاريخ

https://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=9717وكالة الانباء والمعلومات الفلسطينية وفا،

-
https://www.palestinapedia.net/%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%A9/ الموسوعة الفلسطينية، مجلة فلسطين الثورة
http://content.time.com/time/covers/0,16641,19741111,00.html غلاف مجلة التايمز

http://learnpalestine.politics.ox.ac.uk/teach/week/2-موقع الثورة الفلسطينية.

https://www.palestinapedia.net/%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%A9/ الموسوعة الفلسطينية، مجلة فلسطين الثورة
Rona Sela, Rethinking National Archives in Colonial Countries and Zones of Conflict, The Israeli-Palestinian Conflict and Israel's National Photography Archives as a Case Study, ibraaz January ,2014.
https://www.ibraaz.org/usr/library/documents/main/rethinking-national-archives.pdf
https://www.worthpoint.com/worthopedia/six-day-war-life-magazine-special-440388671

برامج وثائقية ومصادر مرئية ومسموعة .

https://www.youtube.com/watch?v=sT22bwJ55Sw&vl=ar Lost cities of Palestine
-مقابلة مع أنطوان شلحت

https://www.youtube.com/watch?v=sT22bwJ55Sw&vl=ar Lost cities of Palestine
-مقابلة مع رائف زريق

- حكاية ثورة / الكرامةhttps://www.youtube.com/watch?v=mOXCJvQg0iE

خطاب ياسر عرفات في الأمم المتحدة / https://www.youtube.com/watch?v=eyuICyatW8E

– 20/10/2020استرجع بتاريخ

خطاب ياسر عرفات في الأمم المتحدة / https://www.youtube.com/watch?v=eyuICyatW8E

20/10/2020استرجع بتاريخ

قرارات دولية

16/12/1967 بيان اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية الى الشعب الفلسطيني. والمنشور في جريدة الأهرام بتاريخ

رقم https://undocs.org/en/A/RES/2787(XXVI) . 27987.قرار الأمم المتحدة

.1973تشرين الثاني ، 28جامعة الدول العربية، اعلان القمة العربية السادس في الجزائر ، الجزائر ، –

1974، تشرين الأول 28جامعة الدول العربية، القرار السياسي عن فلسطين، اعلان مؤتمر القمة العربية السابع، الرباط –

1

https://unispal.un.org/DPA/DPR/unispal.nsf/0/025974039ACFB171852560DE0

3236 قرا الأمم المتحدة رقم 0548BBE

1974، تشرين الأول 28جامعة الدول العربية، القرار السياسي عن فلسطين، اعلان مؤتمر القمة العربية السابع، الرباط –

.1973تشرين الثاني ، 28جامعة الدول العربية، اعلان القمة العربية السادس في الجزائر ، الجزائر ، –

رسائل ماجستير

، رسالة ماجستير . .2014جامعة بيرزيت، :بيرزيت .نحو استراتيجية التحرر :الخطاب الفلسطيني البديل .احمد عز الدين أسعد

الأرشيف المضاد في التجربة الفلسطينية العاصرة ، رسالة ماجستير في جامعة بير زيت ، نهله محمود زيادة، 2013.

Anne Elizabeth Irfan, "Internationalising Palestine:UNRWA and Palestinian nationalism in the refugee camps, 1967-82 ," PhD diss. (The London School of Economics and Political Science , 2018).284.