سینما و مسئله فلسطین

بازنمایی مقاومت در جنگ روایت‌ها

ابوالفضل امیری

جنگ در تاریخ ملت‌ها فقط رویدادی نظامی نیست، بلکه نقطه عطفی برای فروپاشی نظم‌های سیاسی و تولد نظم‌های تازه است. جنگ جهانی اول، با فروپاشی چهار ابرقدرت یعنی امپراتوری عثمانی، روسیه تزاری، آلمان و اتریش-مجارستان، نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری نقشه جدید قدرت در جهان و البته غرب آسیا ایفا کرد. در همین خلأ قدرت بود که نظام قیمومیت بریتانیا بر بخشی از قلمرو عثمانی شکل گرفت و زمینه برای پروژه صهیونیستی در فلسطین فراهم شد؛ پروژه‌ای که ریشه تاریخی در خود این سرزمین نداشت، بلکه محصول تصمیم قدرت‌های پیروز جنگ بود.

چند دهه بعد، جنگ جهانی دوم با صعود ایالات متحده به عنوان یک ابرقدرت جدید و افول قدرت‌های استعماری کلاسیک مانند بریتانیای کبیر، آلمان نازی، ایتالیای فاشیستی و امپراتوری ژاپن همراه شد. این جابه‌جایی، هم در سطح سیاست و اقتصاد و هم در سطح فرهنگ و رسانه، به تثبیت نوعی هژمونی آمریکایی کمک کرد. در این چارچوب، صنعت سینمای آمریکا به یکی از ابزارهای اصلی بازسازی خاطره جنگ و روایت‌سازی درباره قربانی‌بودن یهودیان بدل شد؛ روایتی که در فیلم‌های متعددی، از «فهرست شیندلر» تا «پیانیست»، تکرار و تثبیت شد، در حالی‌که رنج و آوارگی مردمی که قرار بود تاوان این پروژه را در فلسطین بپردازند، تقریباً غایب بود.

در همین دوره، نظم استعماری جدید در خاورمیانه تثبیت شد: از قیمومیت بریتانیا بر فلسطین و زمینه‌سازی برای تأسیس اسرائیل تا شکل‌گیری رژیم‌های متحد غرب در منطقه. سه سال پس از فروکش کردن جنگ جهانی دوم، جنگی سرنوشت-سازتر در منطقه خاورمیانه رخ داد که به نخستین نبرد اعراب و اسرائیل در تاریخ شهرت یافت؛ جنگی که پس از پایان یافتن قیمومیت انگلستان بر منطقه فلسطین آغاز شد و به تسلط رسمی دولت یهود بر بخشی از این سرزمین انجامید. شکست‌های پیاپی اعراب در جنگ‌های ۱۹۴۸، ۱۹۵۶، ۱۹۶۷ و ۱۹۷۳، برای فلسطینیانی که چشم‌به‌راه حمایت جهان عرب بودند، پیام روشنی داشت: مسئله فلسطین را نمی‌توان فقط در چارچوب «جنگ‌های بین دولت‌ها» فهمید، بلکه باید آن را به‌مثابه مسئله‌ای

وجودی، هویتی و استعماری دید که سرنوشت ملتی را در وضعیت آوارگی دائمی و اشغال نظامی رقم زده است.

در چنین زمینه‌ای است که سینما اهمیت می‌یابد؛ نه به‌عنوان حاشیه‌ای تزئینی، بلکه به‌عنوان یکی از میدان‌های اصلی جنگ روایت‌ها. نقش صنعت سینمای آمریکا حین و پس از دو جنگ جهانی در حفظ و پاسداشت میراث این جنگ‌ها و اهتمام ویژه و پایان‌ناپذیر به ترسیم مظلومیت قوم یهود خود گواهی بر این اهمیت است. به‌این ترتیب از یک‌سو سینمای جریان غالب جهانی، به‌ویژه هالیوود و سینمای رسمی اسرائیل، تصویری همدلانه از دولت یهود و تاریخ آن ارائه کرد و فلسطین را یا حذف کرد یا تهی از سوژه نشان داد؛ اما از سوی دیگر، به‌تدریج تلاش‌هایی شکل گرفت تا فلسطینیان خود، با دوربین و بر پرده، روایت خویش را از اشغال، مقاومت و زندگی روزمره ثبت کنند. این متن می‌کوشد در ادامه، با مرور ادوار سینمای فلسطین و سپس بازتاب مسئله فلسطین در سینمای عرب و ایران، نشان دهد که چگونه سینما به عرصه‌ای برای بازنمایی و مقاومت در برابر این نظم نابرابر روایت‌ها بدل شده‌است.

تاریخچه تقابل جهان عرب با اسرائیل

نخستین جرقه نبرد میان اعراب و اسرائیل، نه در ۱۴ مه ۱۹۴۸، بلکه یک سال پیش از آن و از سوی سازمان ملل متحد زده شد. در ۲۹ نوامبر ۱۹۴۷، این سازمان قطعنامه‌ای را به تصویب رساند که بر اساس آن، سرزمین فلسطین میان اعراب و صهیونیست‌ها تقسیم می‌شد. قطعنامه ۱۸۱ در شرایطی تصویب شد که اکثریت جمعیت فلسطین عرب بودند و نمایندگان عرب - از جمله اردن، مصر، سوریه، عربستان - مخالف قطعنامه بودند و آن را تحمیل یک طرح استعماری جدید می‌دانستند. اما سازمان مللی که قرار بود پایانی بر امپریالیسم قدیم باشد، در مورد فلسطین تبدیل شد به ابزار حقوقی رسمیت‌بخشی به صورت‌بندی تازه‌ای از همان منطق امپریالیستی. نکته قابل تأمل آن بود که انگلستان از رأی دادن به این طرح خودداری کرد و تصمیم گرفت نیروهای خود را پیش از اوت ۱۹۴۸ از فلسطین خارج سازد.

یک سال بعد، دولت یهود حاکمیت خود را بر بخشی از

سرزمین فلسطین ـ شامل تمامی مناطقی که سازمان ملل برای آن در نظر گرفته بود و افزون بر آن، ۶۰ درصد از بخش عربی ـ آغاز کرد. در همین حال، کشورهای اردن و مصر نیز بخش‌هایی از این سرزمین را به خاک خود ملحق کردند. با این همه، دولتمردان اشغالگر اسرائیلی به این میزان بسنده نکردند؛ چرا که در پی اجرای طرح «اسرائیل بزرگ» بودند و در طول ۲۵ سال، به‌تدریج دامنه اشغالگری خود را گسترش دادند.

در مرحله نخست، در سال ۱۹۵۶، اسرائیل همراه فرانسه و بریتانیا بر کانال سوئز مسلط شدند. در مرحله دوم، در سال ۱۹۶۷، اسرائیل با حمله پیش‌دستانه به مصر، سوریه و اردن، در جنگی که به «جنگ شش‌روزه» مشهور شد، صحرای سینا، نوار غزه، کرانه باختری، قدس شرقی و بلندی‌های جولان را اشغال کرد. این شکست برق‌آسا، نه‌تنها موازنه نظامی را به‌طور کامل به سود اسرائیل تغییر داد، بلکه برای جهان عرب و به‌ویژه فلسطینی‌ها به نماد فروپاشی گفتمان پان‌عربی و تعمیق اشغال بدل شد. در سال ۱۹۷۳ نیز، زمانی که مصر و سوریه برای بازپس‌گیری کانال سوئز به سرزمین‌های اشغالی حمله کردند، اسرائیل بار دیگر به واسطه پشتیبانی مستمر حامیانش به پیروزی دست یافت.

حامیان اسرائیل همان فاتحان جنگ‌های جهانی بودند که در تقویت و توسعه رژیمی با مبانی نژادپرستانه، از هیچ تلاشی فروگذار نکردند. در تمامی جنگ‌های اسرائیل با اعراب، این قدرت‌ها به حمایت سیاسی، نظامی و رسانه‌ای از صهیونیست‌ها برخاستند و کوشیدند کفه ترازو را به سود اسرائیل سنگین کنند. در واقع، در هیچ‌یک از این رویارویی‌ها، اسرائیل از حمایت کشورهای امپریالیستی بی‌نصیب نماند و همین پشتیبانی مستمر، همراه با ضعف‌های درونی جهان عرب، باعث شد این رژیم در اغلب نبردها دست بالا را پیدا کند و شکست‌های پیاپی اعراب به واقعیتی تلخ در حافظه منطقه بدل شود.

پس از دوره جنگ‌های کلاسیک میان ارتش‌های عرب و اسرائیل، شکل تقابل به‌تدریج دگرگون شد. از اواخر دهه ۱۹۷۰ و به‌ویژه با انتفاضه اول (۱۹۸۷-۱۹۹۳) و سپس انتفاضه دوم (از ۲۰۰۰)، کانون درگیری از جبهه‌های مرزی به خیابان‌ها، اردوگاه‌ها و شهرهای اشغالی منتقل شد؛ جایی که سنگ، اعتصاب، تظاهرات و عملیات‌های نامتقارن جایگزین نبردهای متعارف شد و بازیگران غیردولتی - از سازمان آزادی‌بخش فلسطین تا گروه‌هایی چون حماس و جهاد اسلامی - به چهره‌های اصلی میدان بدل شدند. در دهه‌های بعد، با شکل‌گیری «محور مقاومت» و اوج‌گیری جنگ‌های نابرابر در غزه، این روند به نقطه عطفی چون عملیات «طوفان الاقصی» در ۷ اکتبر ۲۰۲۳ رسید؛ لحظه‌ای که نشان داد تقابل از سطح مرزهای جغرافیایی و جنگ‌های کلاسیک فراتر رفته و به نبردی تمام‌عیار بر سر روایت، تصویر و مشروعیت در مقیاس جهانی تبدیل شده‌است.

اهمیت روانی شکست اعراب در جنگ ۱۹۶۷ برای فلسطینیانی که امید فراوانی به حمایت هم‌زبانان خود داشتند، بسیار عمیق و تعیین‌کننده بود. از آن زمان،

فلسطینیان به‌تدریج به سوی هویتی با جنبه‌های ملی و بومی پررنگ‌تر حرکت کردند. آنان آرام‌آرام آموختند که جهان فلسطین، در فقدان ابزارهای مادی هویت‌بخش ـ همچون حکومت ـ باید در ساحت معنا و در قالب یک آرمان، به حیات خود ادامه دهد. در مسیر تحقق این تلاش، سینما به‌عنوان پدیده‌ای هنری و اجتماعی، در خدمت هویت‌خواهی فلسطینی قرار گرفت و در فرایند مقاومت، به ابزاری برای قدرت نرم بدل شد.

ادوار سینمای فلسطین

با وجود خفقان حاکم از سوی یهودیان، مردم فلسطین از موهبت سینما به‌کلی محروم نماندند. از منظر تاریخی، بسیاری از پژوهشگران سینمای عرب سیر تحول سینمای فلسطین را در قالب چهار دوره اصلی صورت‌بندی کرده‌اند. دوره نخست سینمای فلسطین معمولاً سال‌های ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۸ را دربرمی‌گیرد؛ دوره‌ای که در آن، بیش از آن که با صنعتی منسجم و فراگیر روبه‌رو باشیم، با تجربه‌های پراکنده و محدودِ تصویری مواجهیم که به‌سختی می‌توانند عنوان کامل «سینما» را به‌خود بگیرند. با وقوع جنگ ۱۹۴۸ و شکل‌گیری آوارگی بزرگ فلسطینیان، این دوره عملاً پایان می‌یابد. هرچند بخش بزرگی از تولیدات احتمالی این مقطع از میان رفته و شواهد تصویری موجود بسیار اندک است، تاریخ‌نگاران همچنان از آن به‌عنوان نخستین دوره سینمای فلسطین یاد می‌کنند و با اتکا به قرائن تاریخی، ظهور اولیه نگاه سینمایی فلسطینی را در همین سال‌ها جست‌وجو می‌کنند.

دوره دوم سینمای فلسطین با «یوم‌النکبه» - نامی که فلسطینی‌ها به روز ۱۵ مه ۱۹۴۸، هم‌زمان با اعلام موجودیت اسرائیل و آغاز آوارگی جمعی صدها هزار فلسطینی، داده‌اند- آغاز می‌شود و تا جنگ شش‌روزه ۱۹۶۷ ادامه می‌یابد؛ دوره‌ای که در تاریخ سینمای فلسطین اغلب از آن با عنوان «عصر سکوت» یاد می‌شود. در این مقطع، تبعید، اخراج و تلاش برای بقا، تمامی وجوه زندگی و تولیدات فرهنگی فلسطینیان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و مشکلات بی‌پایان صدها هزار آواره، مجال شکل‌گیری نهادی منسجم برای تولید سینمایی را تا حد زیادی از میان می‌برد. بازتاب این وضعیت در سینمای عرب آن است که مسئله فلسطین عمدتاً در آثار فیلم‌سازان غیرفلسطینی ـ به‌ویژه در مصر و سوریه ـ ظاهر می‌شود و روایت فلسطینیان از سرزمین و آوارگی خود، کمتر امکان بیان مستقیم می‌یابد.

این وضعیت در حالی ادامه داشت که بخش غالبِ تولیدات رسمی سینمای اسرائیل در همان سال‌ها می‌کوشید فلسطین را چون سرزمینی کم‌جمعیت یا حتی تهی از سکنه و فاقد هویت تاریخی مستقل به تصویر بکشد؛ سرزمینی که گویی تنها با ورود مهاجران یهودی ـ که عمدتاً در نقش قربانیان جنگ و ستم ظاهر می‌شدند ـ دوباره سازمان یافته و به حیات تازه‌ای رسیده است. این سینما که با حمایت همه‌جانبه یهودیان هالیوود از دولت اشغالگر صهیونیستی، «ارض مقدس» را مطابق قرائت رسمی صهیونیستی بازنمایی می‌کرد، به یکی از ابزارهای مهم قدرت نرم برای مشروعیت‌بخشی به طرح‌های استعماری جدید بدل شد؛ در حالی‌که

اهمیت روانی شکست اعراب در جنگ ۱۹۶۷ برای فلسطینیانی که امید فراوانی به حمایت هم‌زبانان خود داشتند، بسیار عمیق و تعیین‌کننده بود. از آن زمان، فلسطینیان به‌تدریج به سوی هویتی با جنبه‌های ملی و بومی پررنگ‌تر حرکت کردند.

فیلم «اینجا و جایی دیگر» ۱۹۷۶

روایت فلسطینیان از اشغال و آوارگی، عملاً به حاشیه رانده می‌شد.

پایان دوره دوم سینمای فلسطین با وقوع جنگ شش‌روزه سال ۱۹۶۷ و شکست اعراب در آن رقم می‌خورد. این شکست، نمادی از پایان گفتمان پان‌عربی برای جامعه آوارگان فلسطینی بود؛ عصری که در آن ناسیونالیسم عربی شکاف‌های درونی خود را بیش از هر زمان دیگر آشکار ساخت و به تبعیدیان آموخت که دال مرکزی «عرب بودن» قادر به ترمیم و پر کردن خلأ هویتی آنان نیست. با این حال، فلسطینیان منفعل نماندند. در میان فرزندان نسل آواره، افرادی ظهور کردند که به اهمیت دوربین سینما پی بردند و به پیشگامان دوره سوم سینمای فلسطین بدل شدند.

دوره سوم: سینمای انقلابی فلسطین

دوره سوم که به «سینمای انقلابی فلسطین» شهرت یافته، یکی از شکوفاترین مقاطع در تاریخ این سینما به‌شمار می‌آید و در آن، نخستین گام‌های جدی برای تبدیل تصویر به ابزاری در خدمت مبارزه و قدرت نرم برداشته می‌شود. در این دوره، سازمان‌های مبارز فلسطینی به‌تدریج می‌آموزند چگونه از سینما برای روایت خود از مقاومت و آوارگی بهره بگیرند و مخاطبان عرب و بین‌المللی را خطاب قرار دهند.

مبدأ نمادین این دوره غالباً با فعالیت‌های سُلافه جدالله پیوند خورده است؛ بانوی فلسطینی‌ای که عکاسی را در قاهره آموخت و از نخستین کسانی بود که تصاویر منسجم از مبارزه و زندگی فلسطینیان را ـ از جمله در مجموعه‌ای با عنوان «شهدا» ـ ثبت کرد. اندکی بعد، او همراه با دو فلسطینی دیگر، مصطفی ابوعلی و هانی جوهریه، در اردن و با وجود تردیدهای نخستینِ سازمان آزادی‌بخش فلسطین و کمبود شدید امکانات فنی و مالی، نخستین گروه منسجم فیلم‌سازان فلسطینی را شکل دادند که بعدها به‌عنوان واحد فیلم‌سازی فلسطینی شناخته شد.

تولیدات این گروه عمدتاً مستند بود و به‌تدریج در فضاهای غیرفلسطینی، از جشنواره‌ها و محافل هنری گرفته تا نمایش‌های محدود دانشگاهی، به نمایش درآمد و با استقبال طیفی از مخاطبان همدل روبه‌رو شد. مهم‌ترین محورهای این فیلم‌ها عبارت بود از:

۱. عملیات و کنش‌های مسلحانه مبارزان فلسطینی علیه ارتش اسرائیل

۲. معرفی شهدا و چهره‌های نمادین مقاومت

۳. بازنمایی مصائب و دشواری‌های زندگی روزمره در اردوگاه‌های آوارگان.

با تقویت شاخه سینمایی سازمان آزادی‌بخش فلسطین (ساف)، دیگر گروه‌های مبارز فلسطینی، از جمله جبهه خلق برای آزادی فلسطین و جبهه دموکراتیک، نخستین واحدهای فیلم‌سازی خود یا «وحدة افلام فلسطین» را در اردن ایجاد کردند و به‌تدریج شبکه‌ای از گروه‌های مستندساز فلسطینی شکل گرفت. این سینمای نوپا، با وجود تأثیرگذاری بر افکار عمومی منطقه‌ای و جهانی، ناگزیر در برابر نوع دیگری از قدرت نرم قرار داشت؛ گفتمانی مسلط که بر همدلی با یهودیان و برجسته‌سازی مصائب

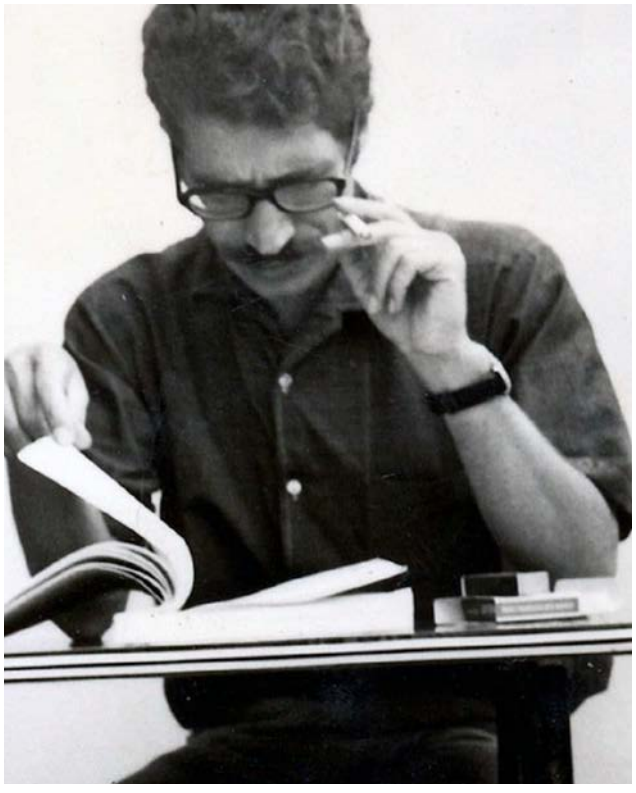
فیلم «آنها دیگر وجود ندارند» ۱۹۷۴

هولوکاست متمرکز بود و در بسیاری از عرصه‌های سینمای بین‌المللی دست بالا را داشت.

در نتیجه، سینمای فلسطین در این دوره بیشتر در حاشیه جریان اصلی سینما، اما میان مخاطبانی اندک و اغلب آگاه و سیاسی‌شده دیده می‌شد و گاه از همراهی برخی فیلم‌سازان مستقل بین‌المللی نیز بهره می‌برد. یکی از این چهره‌ها ژان‌لوک گدار، فیلم‌ساز فرانسوی، بود که علاوه بر ساخت فیلم «اینجا و جایی دیگر» (۱۹۷۶) با بخشی از تصاویر مربوط به اردوگاه‌های فلسطینی، یک دوربین ۱۶ میلی‌متری نیز در اختیار فعالان فلسطینی قرار داد و به‌این‌ترتیب، پیوندی نمادین میان سینمای رادیکال اروپایی و مبارزه فلسطینی برقرار شد. سینماگران فلسطینی برای نمایش آثار خود به مخاطبان بومی، با راه‌اندازی سالن‌های سیار، توجه ساکنان اردوگاه‌ها را به تولیداتشان جلب می‌کردند.

در میان آثار این دوره، مستند «راه‌حل صلح‌آمیزی وجود ندارد» ساخته مصطفی ابوعلی جایگاهی مهم دارد؛ فیلمی کوتاه، حدوداً دوازده دقیقه‌ای، که واکنش عمومی و مواضع جنبش‌های مقاومت فلسطینی نسبت به «طرح راجرز» (۱۹۶۸) را بازنمایی می‌کند و در عین حال می‌کوشد به آگاهی‌بخشی درباره خطرات این طرح برای آرمان آزادی فلسطین بپردازد. پس از آن، ابوعلی مستند دیگری با عنوان «جان و خون» ساخت که به حملات ارتش اردن علیه اردوگاه‌های آوارگان فلسطینی می‌پرداخت و تنش‌های خونین «سپتامبر سیاه» را از منظری فلسطینی ثبت می‌کرد.

برای رساندن این آثار به مخاطبان جهانی، فیلم‌سازان با موانع شدید امنیتی و اداری روبه‌رو بودند؛ خروج هرگونه مدرک تصویری از اردن برای فلسطینیان محدود یا ممنوع شده بود و به همین دلیل، نسخه‌هایی از فیلم‌ها در اختیار یاسر عرفات قرار می‌گرفت تا او با استفاده از موقعیت سیاسی و دیپلماتیک خود، آنها را به کنفرانس‌ها و نشست‌های عربی و بین‌المللی منتقل کند، افکار عمومی عرب را نسبت به وضعیت اردوگاه‌ها حساس سازد و هم‌زمان بر سیاست‌های سرکوبگرانه دولت اردن انگشت بگذارد.



مصطفی ابوعلی

از دیگر مستندهای ساخته‌شده در این دوره می‌توان به «تجاوز صهیونیستی» با موضوع بمباران اردوگاه‌های فلسطینی در لبنان، «کفر شوبا» و «تل زعتر» درباره زندگی در اردوگاه‌های کفر شوبا و تل زعتر، «سلاح‌های متحد» ـ تنها اثر مرتبط با حمله اسرائیل در سال ۱۹۷۳ ـ و مستندهایی درباره اشغال غزه اشاره کرد. دوره سوم سینمای فلسطین را معمولاً از حدود ۱۹۶۸ تا محاصره و اشغال بیروت در سال ۱۹۸۲ در نظر می‌گیرند؛ دوره‌ای که در آن عمده تولیدات فلسطینی مستند بود-چیزی حدود ۱۶ مورد- و آثار داستانی بلند بسیار اندک و استثنایی باقی ماند. با این حال، یکی از آثار مصطفی ابوعلی در میان تولیدات این واحد فیلم‌سازی جایگاهی متمایز یافت.

در سال ۱۹۷۳، ابوعلی در بیانیه‌ای اعلام کرد که یکی از اهداف اصلی فیلم‌سازی‌اش، ثبت و بازنمایی مراحل مبارزاتی فلسطینیان برای دستیابی به آزادی سرزمینشان است. یک سال بعد، او در واکنش به اظهارات جنجالی گلدا مایر، نخست‌وزیر وقت رژیم صهیونیستی ـ که در پاسخ به پرسش خبرنگاری درباره وضعیت فلسطین گفته بود «آنها دیگر وجود ندارند!» ـ فیلم مستندی با همین عنوان ساخت. ابوعلی در این اثر، در چند بخش مجزا، سیر زندگی و مبارزات مجاهدان فلسطینی را به تصویر می‌کشد؛ فیلمی که ماهیت آن، حضور و تداوم مقاومت فلسطین را با وجود حملات وحشیانه ارتش رژیم صهیونیستی تأیید می‌کند. این مستند توانست توجهات فراوانی را جلب کند، تا جایی که منتقدی چون سارا ارووینگ پس از کشف فیلم، آن را یادآور و نشانگر تاریخ طولانی مقاومت و بیانیه‌ای تصویری علیه سیاست «پاک‌کردن» فلسطینی‌ها از نقشه و حافظه جمعی دانست.

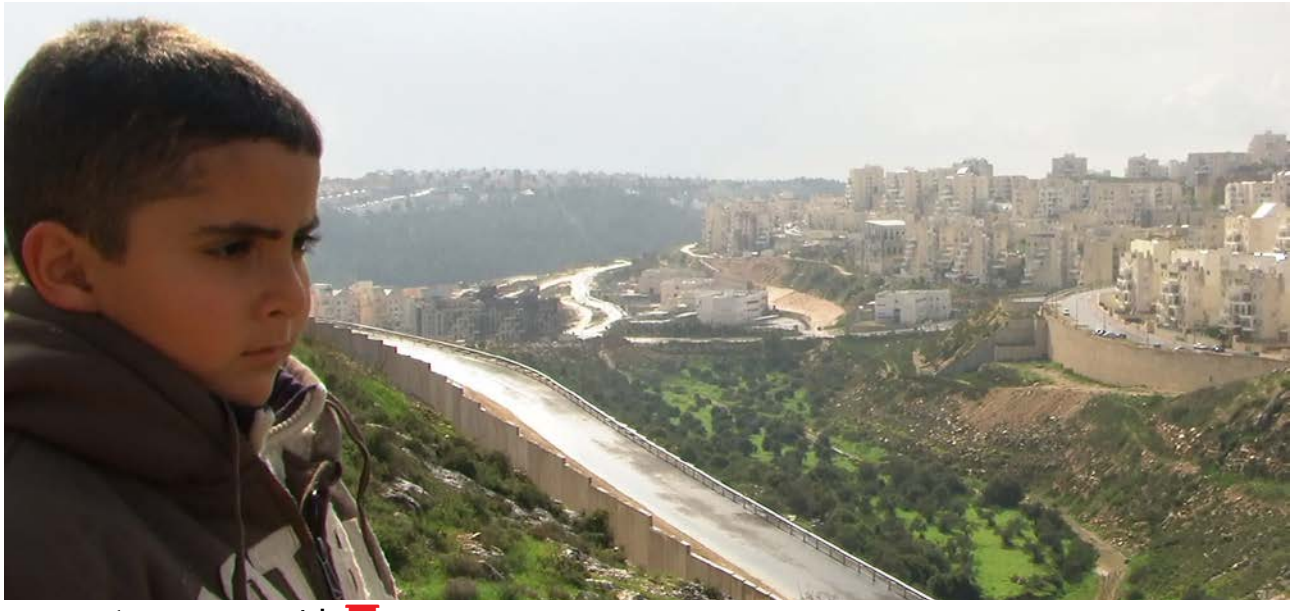
دوره چهارم: سینمای نوین فلسطین

پس از پایان دوره سوم در سال ۱۹۸۲، نسل تازه‌ای از فیلم‌سازان برآمده از دل جامعه فلسطین، فصل چهارم این سینما را تا امروز تداوم بخشیدند؛ نسلی که هم‌زمان با تحولات سیاسی‌ای چون انتفاضه اول و شکل‌گیری دولت خودگردان، زبان تازه‌ای برای بازنمایی تجربه فلسطینی جست‌وجو کرد. انتفاضه اول حدود چهار سال به طول انجامید و در نهایت، در پی توافق‌های اسلو، دولت خودگردان فلسطین در سال ۱۹۹۳ در بخش‌هایی محدود از سرزمین‌های اشغالی شکل گرفت و بخشی از سیاست‌گذاری سینمایی به چهره‌هایی چون یاسر عابد ربو سپرده شد.

با ناکامی روند صلح و آغاز انتفاضه دوم در سال ۲۰۰۰، ساختارهای پیشین تولید سینمایی بار دیگر دستخوش گسست شد و شماری از فعالان و نهادهای مرتبط با مرکز ملی فیلم فلسطین به تبعید و مهاجرت، از جمله به تونس، روی آوردند. در این مقطع، شکل کلاسیک فیلم‌سازی مستندِ وابسته به سازمان‌ها دیگر پاسخ‌گوی تمام نیازهای فرهنگی جامعه فلسطین نبود و هم‌زمان با ظهور شبکه‌های متعدد تلویزیونی عربی، کارکرد مستندهای صرفاً خبری و گزارشی به‌تدریج کمرنگ‌تر شد.

برآمدن سینمای داستانی و چهره‌های کلیدی

دوره چهارم سینمای فلسطین با بازگشت میشل خلیفه از بلژیک به سرزمین‌های اشغالی آغاز شد. او فیلم «عروسی در جلیله» را ساخت که یکی از نخستین نمونه‌های



فیلم «پنج دوربین شکسته» ۲۰۱۲

سینمای داستانی بلند مدرن فلسطین و البته اولین اثر بلند خودش به‌شمار می‌رفت و در سطح بین‌المللی با استقبال گسترده‌ای مواجه شد. با این حال، خلیفه تنها چهره شاخص این دوره نبود. ایلیا سلیمان، نزار حسن، رشید مشهراوی، علی ناصر، هانی ابواسعد، صبحی الزبیدی، عزّه الحسن، آن‌ماری جاسر و شیرین دعبیس از دیگر فیلم‌سازانی بودند که در تمام یا بخشی از آثار خود به مسئله فلسطین پرداختند و با شهرت خود، چیزی به‌عنوان «سینمای فلسطین» را تثبیت کردند.

با وجود شکوفایی سینمای داستانی، آثار مستند مهمی نیز در این دوره تولید شد که از جمله آنها می‌توان به «فرزندان عیلبون» (۲۰۰۸) درباره کشتار روستای عیلبون (Eilaboun) به دست رژیم صهیونیستی در ۳۰ سپتامبر ۱۹۴۸، ساخته هشام زریق، و «پنج دوربین شکسته» (۲۰۱۲) درباره دیوارکشی اسرائیل در کرانه باختری، ساخته عمار برنات و گای داویدی اشاره کرد؛ آثاری که هر یک به شهرتی جهانی دست یافتند و جوایز متعددی را کسب کردند. این فیلم‌ها نشان دادند که سینمای مستند فلسطین می‌تواند از قالب گزارش‌گری صرف فراتر رود و در قالب روایت‌های شخصی و مشارکتی، تصویر پیچیده‌تری از اشغال و مقاومت ارائه کند.

سینمای دوره چهارم تفاوت‌های چشمگیری با دوره‌های پیشین خود دارد که بخش عمده آن به پدیدارشناسی زندگی در سرزمین‌های اشغالی میان نسل دوران نکبت و نسل جدید بازمی‌گردد. نسل جدید، تجربه‌ای شخصی از زندگی در تبعید دارد که به سرمایه‌ای معنوی در آثارشان بدل شده‌است. خاطراتی که میشل خلیفه از تحقیر و خشونت در فرودگاه‌های اسرائیلی یا روایت ایلیا سلیمان از بازداشت و شکنجه برای اعتراف‌گیری نقل می‌کنند، به سرمایه‌ای عاطفی و سیاسی در زبان سینمایی آنها بدل شده‌است. بدین‌ترتیب، زندگی روزمره فلسطینی ـ از صف‌های بازرسی تا مهمانی‌ها و شوخ‌طبعی‌های کوچک ـ به عرصه‌ای برای نوعی «مقاومت آرام» یا «مقاومت روزمره» بدل می‌شود که بخشی از ادبیات نظری معاصر نیز آن را چنین نام‌گذاری کرده است.

با این همه، این فیلم‌سازان صرفاً دغدغه‌های هویتی و رنج را به‌طور مستقیم بازنمایی نمی‌کنند، بلکه رؤیاها و آرزوهای جامعه خود را نیز در قالب نمادها و موقعیت‌های استعاری مجسم می‌سازند. به‌عنوان نمونه، می‌توان به صحنه پرش شخصیت فیلم «زمان باقی‌مانده» از دیوار شهر اشاره کرد؛ صحنه‌ای که نوعی شکاف لحظه‌ای در منطق اشغال ایجاد می‌کند و آینده‌ای متفاوت را، هرچند در سطح خیال، پیش چشم تماشاگر می‌گذارد.

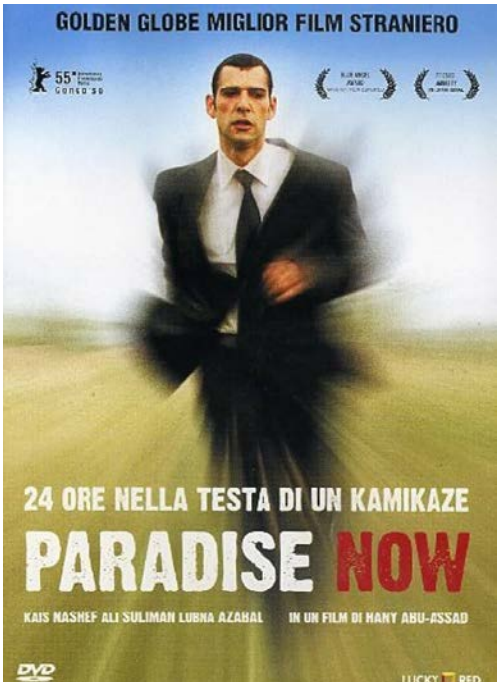
در ادامه، به سه فیلم از سه فیلم‌ساز فلسطینی، به‌عنوان مهم‌ترین آثار دوره چهارم اشاره خواهد شد.

عروسی در جلیله (۱۹۸۷)

این اثر به کارگردانی میشل خلیفه، از نگاه بسیاری از پژوهشگران، نقطه آغاز سینمای نوین فلسطین به‌شمار می‌آید. روایت فیلم درباره خانواده‌ای فلسطینی است که پدر آن، ابوعادل، ریش‌سفید روستا، برای برگزاری مراسم عروسی پسرش ناچار می‌شود از مقامات محلی اسرائیل درخواست مجوز کند. مقامات اسرائیلی در پی آن هستند که با حضور خود در مراسم، نوعی عملیات روانی به اجرا بگذارند و وانمود کنند که هیچ‌گونه اختلافی با فلسطینیان ندارند. در سوی دیگر، مردم روستا تصمیم می‌گیرند در جریان مراسم عروسی به آنها حمله کنند. سرانجام، فیلم با درگیری میان مردم و صهیونیست‌ها در همان مراسم عروسی به پایان می‌رسد.

خلیفه در این اثر می‌کوشد آیین‌ها و سنت‌های عروسی فلسطینی را با دقتی شبیه به یک مستند قوم‌نگار بازنمایی

کند و در عین حال، از خلال همین آیین‌ها، زیستن تحت اشغال و حاکمیت نظامی را به تصویر می‌کشد. ترکیب رئالیسم اجتماعی با ساختاری تأملی، «عروسی در جلیله» را به متنی مرجع برای فهم نسبت میان سنت، قدرت و مقاومت در سینمای فلسطین بدل کرده است.



اینک بهشت (۲۰۰۵)

این فیلم که یکی از شناخته‌شده‌ترین نمونه‌های سینمای فلسطین در اوایل قرن بیست‌ویکم است، به کارگردانی هانی ابواسعد، در شهر نابلس و در واپسین سال‌های انتفاضه الاقصی، یعنی ۲۰۰۳ تا ۲۰۰۴، فیلم‌برداری شده‌است. داستان درباره دو جوان به نام‌های خالد و سعید است که از دوران کودکی با یکدیگر دوستی داشته‌اند و تصمیم می‌گیرند عملیاتی کماندویی و شهادت‌طلبانه را در تل‌آویو انجام دهند. روایت فیلم، در حقیقت، ۴۸ ساعت پایانی زندگی آنها را دنبال می‌کند؛ ساعاتی که در طی آن یکی از این دو نسبت به هدفشان دچار تردید می‌شود. ابواسعد با پرهیز از زبان شعاری مستقیم، منطق درونی انتخاب شهادت‌طلبانه و فشارهای ساختاریِ اشغال را در هم تنیده نشان می‌دهد. در نهایت سعید که در باور خود استوارتر است، عملیات انتحاری را در اتوبوس شهری تل‌آویو ـ که اغلب سرنشینان آن نظامیان اسرائیلی هستند ـ انجام می‌دهد. فیلم روایت خود را بر پایه نماد شجاعت سعید در مسیر مقاومت پیش می‌برد و در پایان، او را به چهره‌ای جاودانه بدل می‌کند.

زمانی که باقی می‌ماند (۲۰۰۹)

ایلیا سلیمان را می‌توان یکی از برجسته‌ترین کارگردانان فلسطینی تا به امروز دانست؛ فیلم‌سازی که پیام آثارش را بیش از هر چیز در قالب نمادهای سینمایی منتقل می‌کند. این فیلم روایتی شاعرانه، طنزآمیز و به‌شدت شخصی از زندگی فلسطینی‌ها از سال ۱۹۴۸ تا امروز ارائه می‌دهد. روایت در چهار بخش تنظیم شده و زندگی خانواده سلیمان و مردم شهر ناصره را در دهه‌های مختلفِ زیست زیر اشغال دنبال می‌کند. سلیمان سبکی منحصربه‌فرد دارد که با حداقل دیالوگ، بیشترین معنا را منتقل می‌کند. او در این فیلم با استفاده از قاب‌های ثابت و طولانی، سکوت‌های طنزآلود و حضور خود در نقش «ناظر خاموش»، روایت را پیش می‌برد. در حقیقت، فیلم بیش از آن که «داستان‌گویی» باشد، نوعی مشاهده است.

«زمانی که باقی می‌ماند» نشان می‌دهد که زندگی روزمره فلسطینیان تحت حاکمیت اسرائیل صرفاً تجربه رنج و سرکوب نیست، بلکه در کنش‌های کوچک، تأخیرها، نگاه‌ها و سکوت‌ها، نوعی مقاومت وجودی و آرام نهفته است. به همین دلیل، بخش قابل توجهی از خوانش‌های نظری، «زمانی که باقی می‌ماند» را نمونه‌ای از سینمای «مقاومت روزمره» می‌دانند که در کنار سطح مسلحانه و حماسی مقاومت، بر تداوم حضور روزمره، حافظه و طنز تلخ به‌عنوان صورت‌های بدیل مقاومت تأکید می‌کند. در کنار این فیلم‌سازان فلسطینی، در سینمای دیگر کشورهای عربی نیز آزادمردانی یافت می‌شوند که با شجاعت به مسئله فلسطین پرداخته‌اند و درباره آن فیلم ساخته‌اند.

سینمای مصر و یوسف شاهین

در کنار فیلم‌سازان فلسطینی، در سینمای دیگر کشورهای عربی نیز کارگردانانی ظهور کرده‌اند که با شجاعت به مسئله فلسطین پرداخته و آن را به یکی از محورهای اخلاقی و سیاسی آثار خود بدل کرده‌اند. در این میان، سینمای مصر جایگاه ویژه‌ای دارد؛ کشوری که پس از شکست‌های پیاپی، به‌تدریج از ناسیونالیسم رادیکال عربی فاصله گرفت و سرانجام با پیمان «کمپ‌دیوید» در سال ۱۹۷۹ به عادی‌سازی رسمی روابط با اسرائیل تن داد.

یوسف شاهین

در همین بستر، سینمای مصر فیلم‌سازی را به یادگار گذاشت که نه از موضع اسلام سیاسی، بلکه از افقی انسان‌گرایانه و پان‌عربی به مسئله فلسطین نگریست و در شماری از آثارش، به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم، به آن پرداخت: یوسف شاهین. او در دورانی که بخشی از نخبگان حاکم مصر سر سازش با رژیم صهیونیستی داشتند، با زبان تصویر و کلام، بارها بر پیوند میان آزادی فلسطین و کرامت جمعی اعراب تأکید کرد.

شاهین، با آن که خود فلسطینی نبود، در سینمایش از آرمان فلسطین و از نقد استعمار، ستم و اشغالگری دفاع کرد و مسئله فلسطین را به معیاری برای سنجش وجدان عربی بدل ساخت. در ادامه، مهم‌ترین آثار او که به‌طور مستقیم یا در سطح استعاری به این مسئله می‌پردازند، مرور می‌شود.

هم‌سرود (۱۹۶۷)

این فیلم هم‌زمان با آغاز جنگ ۱۹۶۷ ساخته شد. شاهین در آن به طرح مسئله وحدت عربی و مشکلات اجتماعی می‌پردازد؛ موضوعاتی که همواره در بستر درگیری عربی ـ اسرائیلی و مسئله فلسطین معنا می‌یابند. در لایه‌های زیرین فیلم، نقدی آشکار نسبت به تفرقه سیاسی جهان عرب قابل مشاهده است.

فیلم «هم‌سرود»

پرچم‌ها (۱۹۶۸)

فیلمی کوتاه که پس از شکست ۱۹۶۷ ساخته شد و به‌صورت نمادین به مسئله فلسطین و ضرورت مقاومت می‌پردازد. شاهین در این اثر، فضای شک، تردید و ناامیدی پس از جنگ را به تصویر می‌کشد، اما در پایان با بهره‌گیری از نمادهای امید و پایداری، پیام مقاومت را برجسته می‌سازد. در این فیلم، نمادپردازی درباره از دست رفتن زمین، به‌عنوان تمثیلی از فلسطین مطرح می‌شود اما حرکت نهایی تصویر، به سمت بازپس‌گیری نمادها و احیای اراده جمعی گرایش دارد.

زمین (۱۹۶۹)

اگرچه این فیلم به‌طور مستقیم به مسئله فلسطین نمی‌پردازد، اما از مهم‌ترین آثار یوسف شاهین در نقد استعمار و زمین‌خواری به‌شمار می‌آید. روایت فیلم درباره

فیلم «زمین»

مبارزه دهقانان مصری با فئودال‌ها و استعمار است، اما در عمل به استعاره‌ای از مقاومت در برابر اشغال و از دست دادن زمین بدل می‌شود؛ مفهومی که شاهین آشکارا آن را به فلسطین پیوند می‌زند. این اثر، فیلمی درباره دفاع از زمین در مصر است، اما بارها از سوی خود شاهین به‌عنوان تمثیلی از مسئله فلسطین معرفی شده‌است: به این شکل که غصب زمین معادل استعمار و اشغال، و دهقانان نماد ملت‌های تحت سلطه‌ای هستند که برای حفظ خاک خود، به مبارزه برمی‌خیزند.

العصفور (۱۹۷۲)

این فیلم یکی از سیاسی‌ترین آثار یوسف شاهین به‌شمار می‌آید. «گنجشک» به‌صورت مستقیم شکست سال ۱۹۶۷ و فساد درونی حکومت‌های عربی را عامل اصلی ضعف آنان در برابر اسرائیل معرفی می‌کند. پیام نهایی فیلم کاملاً روشن است: دشمن خارجی تنها عامل شکست نیست؛ هنگامی که دستگاه‌های سیاسی و اقتصادی خودِ جوامع عرب فاسد و بی‌مسئولیت‌اند، مسئله فلسطین نیز قربانی همین ساختارهای پوسیده می‌شود. شاهین این‌جا هم‌زمان به بیرون و درون شلیک می‌کند: نقد اشغال، همراه با نقد نظم عربی‌ای که مدعی دفاع از فلسطین است اما در عمل ناتوان و گرفتار منافع تنگ‌نظرانه است.

فیلم «گنجشک»

بازگشت کودک گمشده (۱۹۷۶)

این فیلم بازتاب‌دهنده فضای پس از شکست سال ۱۹۶۷ است؛ شکستی که در تخیل جمعی اعراب پیوندی مستقیم با مسئله فلسطین داشت. قهرمان داستان پس از این شکست جمعی به وطن بازمی‌گردد و با جامعه‌ای روبه‌رو می‌شود که امید خود را از دست داده است. در حقیقت، فیلم نقدی بر رکود سیاسی-اجتماعی جهان عرب و بازتاب‌دهنده احساسات ناشی از ناتوانی اعراب در دفاع از فلسطین است.

فیلم «بازگشت کودک گمشده»

بیروت، جای امن (۱۹۸۲)

این فیلم روایتی اپیزودیک از پیامدهای حمله اسرائیل به لبنان ارائه می‌دهد که یکی از اپیزودهای آن به کارگردانی یوسف شاهین ساخته شده‌است. شاهین در این بخش، وضعیت مردم فلسطینی-لبنانی را با نگاهی انسانی به تصویر می‌کشد. نمایش زندگی روزمره زیر بمباران، تأکید بر رنج مشترک لبنانی‌ها و فلسطینی‌ها و نقد رویکرد رسانه‌ای و سیاسی به جنگ، از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی است که در این اپیزود برجسته می‌شود.

یوسف شاهین

اسکندریه دوباره و برای همیشه (۱۹۸۹)

این فیلم صریح‌ترین و قدرتمندترین موضع یوسف شاهین در قبال مسئله فلسطین به‌شمار می‌آید و در واقع سیاسی‌ترین بخش از سه‌گانه «اسکندریه» اوست. شاهین در بخش‌هایی از این اثر، به‌صورت آشکار به عادی‌سازی روابط برخی حکومت‌های عربی با اسرائیل می‌تازد و هم‌زمان از مقاومت فلسطین دفاع می‌کند. او نشان می‌دهد که چگونه هنرمندان و مردم عادی، در برابر فشارهای سیاسی، هویت عربی و حمایت از فلسطین را زنده نگاه می‌دارند. کارگردان با اتخاذ رویکردی بیوگرافیک، به شکست و سرخوردگی روشنفکران عرب در مواجهه با سازش‌های دولت‌هایشان اشاره می‌کند و در عین حال، فلسطین را «امتحان اصلی وجدان عربی» می‌نامد؛ جایی که فرهنگ و هنر می‌توانند و باید به مقاومت ادامه دهند.

فراتر از این آثار، یوسف شاهین چند مستند کوتاه و مجموعه‌ای از گفت‌وگوهای ضبط‌شده در تلویزیون‌های عربی نیز دارد که در آنها به صراحت از حمایت از مقاومت فلسطین، نقد اشغالگری و مخالفت با سیاست‌های آمریکا و اسرائیل سخن می‌گوید. با این حال، نگاه او بیش از هر چیز انسان‌گرایانه، ضد استعمار و حامی همبستگی عربی بود. دیدگاه شاهین در اصل، نقد شکست بود نه صرفاً بازگویی آن؛ او مقاومت را تنها راه احیای فلسطین می‌دانست و هنرمند را صدای این مقاومت تلقی می‌کرد. شاهین بارها تأکید کرده است که مسئله اصلی فلسطین تنها اشغال نیست، بلکه ضعف، فساد، تفرقه و سوءمدیریت درون کشورهای عربی نیز نقش تعیین‌کننده‌ای در این شکست‌ها داشته است. با وجود آن که مصر، حتی پس از موج بیداری اسلامی، همواره دستخوش استحاله بوده، حضور چهره‌ای چون یوسف شاهین در سینمای این کشور نشان می‌دهد که آزادگی و حساسیت ضداستعماری را ـ هرچند با رویکردی پان‌عربی و نه دینی ـ همچنان می‌توان در جهان یافت.

فیلم «اسکندریه دوباره و برای همیشه»

ایران، محور مقاومت

اما فراتر از جهان عرب، نخستین کشور غیرعربی که پس از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷، مسئله فلسطین را به‌مثابه یک دال محوری در گفتمان رسمی و هویتی خود تثبیت کرد، ایران بود؛ کشوری که در چارچوب آنچه بعدها «محور مقاومت» نام گرفت، فلسطین را از یک امر صرفاً ملی ـ عربی به امری دینی، انقلابی و تمدنی ارتقا داد. در سطح سینما، این جابه‌جایی را می‌توان تلاشی برای تولید نوعی سینمای سیاسیِ پس از انقلاب دانست که در آن، تصویر فلسطین و حزب‌الله بخشی از پروژه بازتعریف «خودِ انقلابی» در برابر «دیگریِ صهیونیستی و امپریالیستی» است.

با پیروزی انقلاب و قطع نفوذ مستقیم قدرت‌هایی چون ایالات متحده و اسرائیل، سینمایی که در سال ۱۳۵۶ عملاً به مرز ورشکستگی رسیده بود، با حمایت ساختار جدید دوباره جان گرفت و علنا با آرمان‌های انقلاب بیعت کرد. بخشی از این سینما کوشید با هم‌سویی با آرمان‌های انقلاب، به سوی نوعی «سینمای متعهد» در معنای نزدیکی به سنت سینمای سوم حرکت کند؛ سینمایی که نه فقط سرگرم‌کننده، بلکه حامل گفتمان ضداستعماری و ضدصهیونیستی باشد.

با این‌همه، در حالی‌که ایران در سطح گفتمان سیاسی و رسانه‌ای بین‌المللی، به‌عنوان یکی از محورهای اصلی حمایت از فلسطین و مقاومت شناخته می‌شود، بدنه اصلی سینمای ایران، به‌ویژه از دهه ۱۳۷۰ به بعد، عموماً در مدار سینمای اجتماعی و جشنواره‌پسند حرکت کرده و پرداختن به فلسطین و جبهه مقاومت به حاشیه‌ای کم‌تعداد اما معنادار در تولیدات سینمایی محدود مانده که آن هم اغلب با برچسب‌هایی چون «شعاری»، «حکومتی» یا «سفارشی» به حاشیه رانده می‌شود. این شکاف میان گفتمان رسمی مقاومت و پیکره غالب تولیدات سینمایی، یکی از گره‌گاه‌های اصلی تحلیل ایدئولوژیک سینمای پس از انقلاب است.

در چهار دهه پس از انقلاب، مجموعه‌ای از فیلم‌ها را می‌توان ذیل عنوان کلی «سینمای مقاومت» یا «سینمای ضدصهیونیستی» دسته‌بندی کرد؛ آثاری که از «سرب» مسعود کیمیایی تا «بازمانده» سیف‌الله داد و «شکارچی شنبه» پرویز شیخ‌طادی، و نیز مجموعه‌ای از تولیدات مرتبط با مقاومت لبنان و جنگ ۳۳روزه، طیفی از رویکردها را از ملودرام تاریخی تا آثار دینی در بر می‌گیرند. این بدنه، هرچند از نظر تعداد محدود است، اما می‌تواند همچون آزمایشگاهی برای مطالعه نسبت میان فرم ملی، گفتمان رسمی مقاومت و مخاطب داخلی و منطقه‌ای دیده شود.

سرب (۱۳۶۷)

نخستین اثر سینمای ایران با محوریت مسئله فلسطین، فیلم «سرب» به کارگردانی مسعود کیمیایی است. با آن که فیلم‌سازی کیمیایی عمدتاً با سینمای اجتماعیِ خشن شناخته می‌شود، او در سال‌های پایانی دهه شصت، نخستین اثر سینمایی با محتوای ضدصهیونیستی را مقابل دوربین برد و از این حیث، پیشگام فیلم‌سازان ایرانی در پرداختن به این موضوع به‌شمار می‌آید.

داستان فیلم به اواخر دهه ۱۹۴۰ میلادی، هم‌زمان با اواخر دهه ۱۳۲۰ شمسی، بازمی‌گردد؛ دوره‌ای که پس از پایان جنگ جهانی دوم، اسرائیلی‌ها در «سرزمین موعود» به شکل‌گیری اسرائیل نوین دست زدند و این رویداد، بنیان صهیونیسم جهانی را استوار ساخت. با این حال، بسیاری از یهودیان جهان، میان هویت دینی خود و صهیونیسم مرزبندی روشنی داشتند. مسعود کیمیایی با نگاهی به این مقطع تاریخی، در میانه دهه شصت فیلم «سرب» را ساخت؛ فیلمی درباره انتقال یهودیان از ایران به سرزمین موعود. «سرب» با بازنمایی فضای دهه ۱۳۳۰ و تفکیک میان «یهودی» و «صهیونیست»، اثری قابل تأمل و قابل ارجاع در کارنامه کیمیایی بر جای گذاشت که امکان اتحاد میان «یهودیِ ضدصهیونیست» و «ایرانیِ انقلابی» را روی پرده ترسیم می‌کرد .

آتش پنهان (۱۳۶۹)

این فیلم نخستین اثر سینمایی است که مقاومت مسلمانان جنوب لبنان در برابر اسرائیل پس از اشغال این منطقه در سال ۱۹۸۲ را روایت می‌کند. حبیب کاوش، فیلم‌سازی کم‌کار، با آغاز انقلاب اسلامی، در سال ۱۳۶۰ فیلم «فصل خون» را با موضوع ظلم و ستم رژیم طاغوت ساخت. دو سال بعد نیز فیلم «دادشاه» را ـ که روایت قهرمانی مردم سیستان و بلوچستان در مخالفت با اصل چهار ترومن است ـ به نمایش گذاشت و از این منظر، خود را به‌عنوان یکی از فیلم‌سازان آثار انقلابی آن دهه مطرح کرد. چند سال بعد، در واپسین سال دهه شصت، فیلم «آتش پنهان» از او اکران شد که در زمان خود، از حیث تولید، اثری بیگ‌پروداکشن در ژانر جنگی محسوب می‌شد.

کاوش در این فیلم، نهایت شقاوت رژیم اسرائیل را در عرصه ظلم، ترور و بی‌رحمی به تصویر می‌کشد. با این حال، تفاوت اصلی اثر او با نمونه‌های مشابه، برجسته‌سازی حضور زنان و ترسیم زن کنشگر و رزمنده مسلمان شیعه در برابر شریرترین دشمن اسلام است. کارگردان در قاب‌بندی این بخش از جبهه مقاومت، به همراهی زنان با مردان بسنده نمی‌کند؛ زن مسلمان شیعه سلاح به دست می‌گیرد و می‌جنگد. دوربین کاوش، شهادت این زنان شیعه را در میدان نبرد، در حالت ایستاده، و حتی در زندان و زیر شکنجه، با اقتدار ثبت می‌کند. «آتش پنهان» از نخستین آثاری است که حملات انتحاری رزمندگان مسلمان ـ که رعب و هراس در دل رژیم اشغالگر قدس انداخته بود ـ را به تصویر می‌کشد و مخاطب را از مواجهه با آن بهره‌مند می‌سازد.

بازمانده (۱۳۷۳)

فیلم «بازمانده» را می‌توان نماد سینمای مقاومت دانست؛ اثری که متأسفانه تنها و در عین حال بهترین فیلم ایرانی درباره مظلومیت فلسطین به‌شمار می‌آید. این فیلم اقتباسی از رمان «بازگشت به حیفا» نوشته غسان کنفانی است که حدود ۲۵ سال پیش از ساخت فیلم، توسط سیف‌الله داد به نگارش درآمده بود. «بازمانده» به جزئیات زندگی فلسطینی‌ها در جریان حملات گسترده اسرائیلی‌ها به خانه‌ها و زندگی‌شان می‌پردازد و تصویری تکان‌دهنده و ماندگار از این وقایع به مخاطب ارائه می‌دهد.

سیف‌الله داد برای ساخت این اثر از بازیگران عرب و

فیلم «سرب»

فیلم «بازمانده» ۱۳۷۳

لوکیشن‌های کشورهای عربی بهره گرفت که نقش مهمی در باورپذیری فیلم داشت. زبان اصلی فیلم نیز عربی بود و بعدها به فارسی دوبله شد؛ امری که باعث شد «بازمانده» در کشورهای عربی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین آثار ضدصهیونیستی ـ فلسطینی شناخته و دیده شود. داد در اقتباس از داستان غسان کنفانی، هوشمندی به خرج داد؛ چرا که با وجود تلخی و رویکرد مؤاخذه‌گر داستان اصلی نسبت به بخشی از مردم فلسطین که در زمان شکل‌گیری اسرائیل کنش فعالی نداشتند، روایت فیلم را به پیروزی نمادین و هدفمند قهرمان داستان سوق داد. در واقع، او از آن روایت تراژیک، تنها ایده اصلی را وام گرفت؛ ایده فرزندی که در زمان یورش نظامیان ارتش اسرائیل در خانه جا می‌ماند.

با وجود اصالت محتوایی و اقتباس هوشمندانه «بازمانده»، این فیلم به اصرار مدیران سینمایی وقت در جشنواره فجر سال تولیدش حضور نیافت و در سال بعد، جایزه ویژه هیئت داوران را از آن خود کرد. با این حال، تا پیش از جشنواره و حتی تا زمان اکران عمومی در مردادماه ۱۳۷۵، در توقیف باقی ماند.

لبنان، عشق من (۱۳۷۴) و ترور (۱۳۷۶)

حسن کاربخش، کارگردانی که در دهه شصت تمرکز اصلی خود را بر آثار جنگی و دفاع مقدس گذاشته بود، در دهه هفتاد به سینمای مقاومت لبنان روی آورد و طی فاصله‌ای دو ساله، فیلم‌های «لبنان، عشق من» و «ترور» را بر پرده سینماها نشاند. «لبنان، عشق من» روایتگر داستان یک زن امدادگر فرانسوی و عضو صلیب سرخ است که در جریان جنگ لبنان و اسرائیل در سال ۱۹۸۲، پایش به سرزمین‌های اشغالی باز می‌شود. او در تلاش برای نجات دختری لبنانی است که در حمله صهیونیست‌ها گرفتار شده و در نهایت، با کمک جوانان مقاومت، به منطقه‌ای امن منتقل می‌شود.

کاربخش، همچون سیف‌الله داد، از بازیگران عرب و لوکیشن‌های خارجی برای ساخت فیلمش استفاده کرد تا اثرش نه‌تنها در ایران، بلکه در جهان عرب نیز مخاطب داشته باشد. با این حال، تمرکز اصلی فیلم بیش از آن که بر مفهوم مقاومت باشد، بر ابعاد انسانی جنگ قرار دارد و از همین رو، به اثری ضدجنگ تبدیل نمی‌شود. دو سال بعد، کاربخش فیلم «ترور» را ساخت که در لایه‌ای سیاسی‌تر به تقابل مقاومت و اسرائیل می‌پردازد. داستان این فیلم درباره زنی خبرنگار لبنانی به نام ساره است که به دلیل نگارش مقالاتی علیه اسرائیل، از کار اخراج می‌شود و پس از ربوده شدن نامزدش توسط صهیونیست‌ها، ناچار به همکاری برای شناسایی یکی از نیروهای مقاومت می‌گردد. اگرچه این فیلم از حیث محتوایی نسبت به «لبنان، عشق من» پیچیده‌تر و غنی‌تر است، اما به اندازه آن مورد توجه و انتشار قرار نگرفت.

هفت سنگ (۱۳۷۶)

مجموعه تلویزیونی «هفت سنگ» در ۱۷ قسمت به کارگردانی عبدالرضا نواب صفوی ساخته شد و یک سال بعد، نسخه سینمایی برگرفته از این سریال در جشنواره فیلم فجر به نمایش درآمد. این اثر روایتگر داستان فرزند یک خاخام بزرگ اسرائیلی است که از باورهای صهیونیستی روی‌گردان شده و قصد دارد با بزرگان انتفاضه فلسطین همکاری کند. شخصیت اصلی، جوانی یهودی و ضداسرائیلی به نام دیوید، پسر خاخام الیاس شمعون است که پس از سال‌ها اقامت در هلند و پایان تحصیلاتش، برای دیدار با شیخ کریم، رهبر جنبش انتفاضه، وارد فلسطین می‌شود. اما سازمان جاسوسی اسرائیل، موساد، او را شناسایی کرده و تحت تعقیب قرار می‌دهد. «هفت سنگ» یکی از مهم‌ترین آثار ساخته‌شده درباره فلسطین و از نمونه‌های قابل توجه سینمای ضدصهیونیستی ایران به‌شمار می‌آید.

فیلم «لبنان، عشق من»

فیلم «هفت سنگ» ۱۳۷۶

قناری (۱۳۸۲)

«قناری» داستان پسربچه‌ای فلسطینی به نام فارس را روایت می‌کند؛ کودکی که پدرش به دست صهیونیست‌ها بازداشت می‌شود و خود او نیز هنگام محافظت از قناری‌ای که هدیه‌ای از کشیش کلیساست، بر اثر شلیک نیروهای صهیونیستی به شهادت می‌رسد. جواد اردکانی که پیش‌تر تجربه ساخت آثار دفاع مقدسی را در کارنامه داشت، در این فیلم با انتخاب زاویه دید یک کودک معصوم فلسطینی، ظلم اسرائیل علیه مردم فلسطین را به تصویر می‌کشد.

هیام (۱۳۸۲)

«هیام» دومین فیلم سینمای ایران در سال ۱۳۸۲ است که به موضوع مقاومت می‌پردازد. این اثر به کارگردانی محمد درمنش، داستان یک زوج فلسطینی را روایت می‌کند که پس از ازدواج تصمیم دارند برای زندگی به انگلستان مهاجرت کنند، اما در جریان یورش ارتش اسرائیل به اردوگاه جنین گرفتار می‌شوند. آنها ناخواسته در کنار رزمندگان فلسطینی وارد میدان مقاومت شده و سرانجام از تصمیم مهاجرت خود پشیمان می‌شوند. درمنش با نگاهی دقیق، مردمی را که به امید سراب آرامش، سرزمین خود را ترک می‌کنند، نقد کرده و سعادت را در ایستادگی و مقاومت در برابر دشمن نشان می‌دهد.

زخم زیتون (۱۳۸۳)

پس از «آتش پنهان» و «لبنان، عشق من»، محمدرضا آهنج هفت سال بعد از آخرین فیلم مربوط به جنگ لبنان و اسرائیل در سال ۱۹۸۲، سومین اثر خود را درباره نخستین شکل‌گیری هسته‌های حزب‌الله در لبنان ساخت. «زخم زیتون» داستان مردی به نام یوسف را روایت می‌کند که در پوشش فروشنده‌ای دوره‌گرد برای مقاومت فعالیت می‌کند. همسر او، سلما، که از تحرکات اسرائیل دچار هراس شده، اصرار دارد به بیروت مهاجرت کنند. پس از دستگیری یوسف و شهادتش در زندان، سلما دچار تحولی درونی می‌شود و می‌کوشد جای همسرش را در صفوف مقاومت پر کند. آهنج در این فیلم، همانند «آتش پنهان»، قهرمانی زنان شیعه مسلمان جنوب لبنان را به تصویر می‌کشد؛ زنانی که در نهایت نقش مهمی در عقب‌نشینی ارتش رژیم صهیونیستی از جنوب لبنان ایفا می‌کنند. با این حال، کیفیت اثر در حد یک تله‌فیلم باقی ماند و به سطح آثار پیشین کارگردان نرسید.

شکارچی شنبه (۱۳۸۸)

پس از «بازمانده» سیف‌الله داد، «شکارچی شنبه» ساخته پرویز شیخ‌طادی از مهم‌ترین تجربه‌های سینمای ضدصهیونیستی در ایران به‌شمار می‌آید؛ فیلمی که علاوه بر نمایش خشونت ساختاری علیه فلسطینیان، هسته روایت خود را بر فرایند استحاله فکری یک پسربچه یهودی توسط پدربزرگش بنا می‌کند. «شکارچی شنبه» از این حیث، نمونه‌ای قابل‌تأمل برای تحلیل آلتوسری از ایدئولوژی است، زیرا شکل‌گیری «سوژه ایدئولوژیک» را در قالب زنجیره‌ای از مناسک، آموزش‌ها و تنبیه‌ها نشان می‌دهد و به‌نحوی تلخ، لحظه‌ای را ثبت می‌کند که قربانیِ کوچک خود به بازتولیدکننده خشونت بدل می‌شود. کارگردان با ایجاد همذات‌پنداری تدریجی میان مخاطب و این کودک، احساس خفگی در فضای آکنده از اجبار

فیلم «زخم زیتون» ۱۳۷۶

دینی و قومی را منتقل می‌کند؛ فضایی که در آن، کودک به‌واسطه نسب یهودی‌اش به مسیر قتل و نابودی سوق داده می‌شود و در نهایت حتی پدربزرگش را از پا درمی‌آورد. با وجود سخت‌گیری‌های مدیریتی در مسیر اکران، «شکارچی شنبه» به یکی از آثار ماندگار این حوزه تبدیل شد و در نسخه‌های فارسی، عبری و عربی در دسترس مخاطبان قرار گرفت.

تولدی دیگر (۱۳۸۶)

نخستین بازنمایی فضای جنگ ۳۳ روزه در قالب یک ملودرام جنگی، با فیلم «تولدی دیگر» به کارگردانی عباس رافعی و نویسندگی هادی مقدم‌دوست شکل گرفت. یک سال پس از حماسه حزب‌الله در برابر اسرائیل، نخستین اثر مشترک ایران و لبنان با سرمایه‌گذاری شبکه الکوثر درباره این جنگ ساخته شد و در بیست‌وششمین جشنواره فیلم فجر به نمایش درآمد. داستان فیلم درباره ملوانی جوان به نام زهیر است که پس از شنیدن خبر حمله اسرائیل به لبنان، از دل دریا بازمی‌گردد و در جست‌وجوی همسر مفقودش راهی مناطق جنگی می‌شود. او در این مسیر با آشنایی به نام علی، از اعضای مقاومت، همراه می‌شود و پس از مجروح شدن علی، تصمیم می‌گیرد مأموریت ناتمام او را در متوقف ساختن صهیونیست‌ها به سرانجام برساند. فیلمنامه، به‌واسطه قلم توانمند هادی مقدم‌دوست، به اثری چندلایه برای تحول شخصیت اصلی بدل می‌شود؛ جوانی که در آغاز تنها به کسب درآمد می‌اندیشید و نسبتی با جنگ و مقاومت نداشت، اما در پایان، از تمام داشته‌های خود برای دفاع از لبنان و نابودی دشمن می‌گذرد.

فیلم «تولدی دیگر» ۱۳۸۶

ریسمانی نزدیک‌تر از رگ (۱۳۹۰)

این فیلم به کارگردانی مسعود اطیابی، اقتباسی از داستان کوتاه «حبل کالورید» نوشته عبدالقدوس امین ـ نویسنده کتاب «هم‌قسم» (خاطرات همسر شهید سیدعباس موسوی) ـ است. «ریسمانی نزدیک‌تر از رگ» ماجرای اشغال جنوب لبنان و آزادسازی آن را در بستر زندگی مردی از میانسالی تا پیری روایت می‌کند. خانه این پیرمرد که در مناطق مرزی قرار دارد، به اشغال صهیونیست‌ها درمی‌آید و به پایگاه آنان تبدیل می‌شود. او که یکی از فرزندانش را در اثر اقدامات صهیونیست‌ها از دست داده، ناچار است هر روز در بالکن خانه پدری، روبه‌روی خانه اشغال‌شده خود بنشیند و سیگار بکشد؛ انتظاری تلخ که تا زمان اشغال جنوب توسط جوانان حزب‌الله ادامه می‌یابد. فیلم، روایت انتظاری است برای انتقامی که به دست حزب‌الله رقم می‌خورد و قاب طلایی آن، صحنه‌ای است که پیرمرد در حال سیگار کشیدن، بمباران پایگاه اسرائیلی‌ها را تماشا می‌کند. هرچند در فیلم اشاره مستقیمی به حزب‌الله نمی‌شود، این اثر در سی‌امین جشنواره فیلم فجر موفق به دریافت جوایز بهترین فیلم و بهترین فیلمنامه در بخش بین‌الملل شد.

سی و سه روز (۱۳۹۱)

پس از «تولدی دیگر»، فیلم «سی و سه روز» تنها واکنش سینمای ایران به جنگ ۳۳ روزه حزب‌الله در برابر رژیم صهیونیستی است که با حمایت بنیاد سینمایی فارابی ساخته شد. جمال شورجه شش سال پس از مقاومت حزب‌الله در سال ۲۰۰۶، یکی از نقاط کلیدی توقف ارتش

فیلم «ریسمانی نزدیک‌تر از رگ» ۱۳۹۰

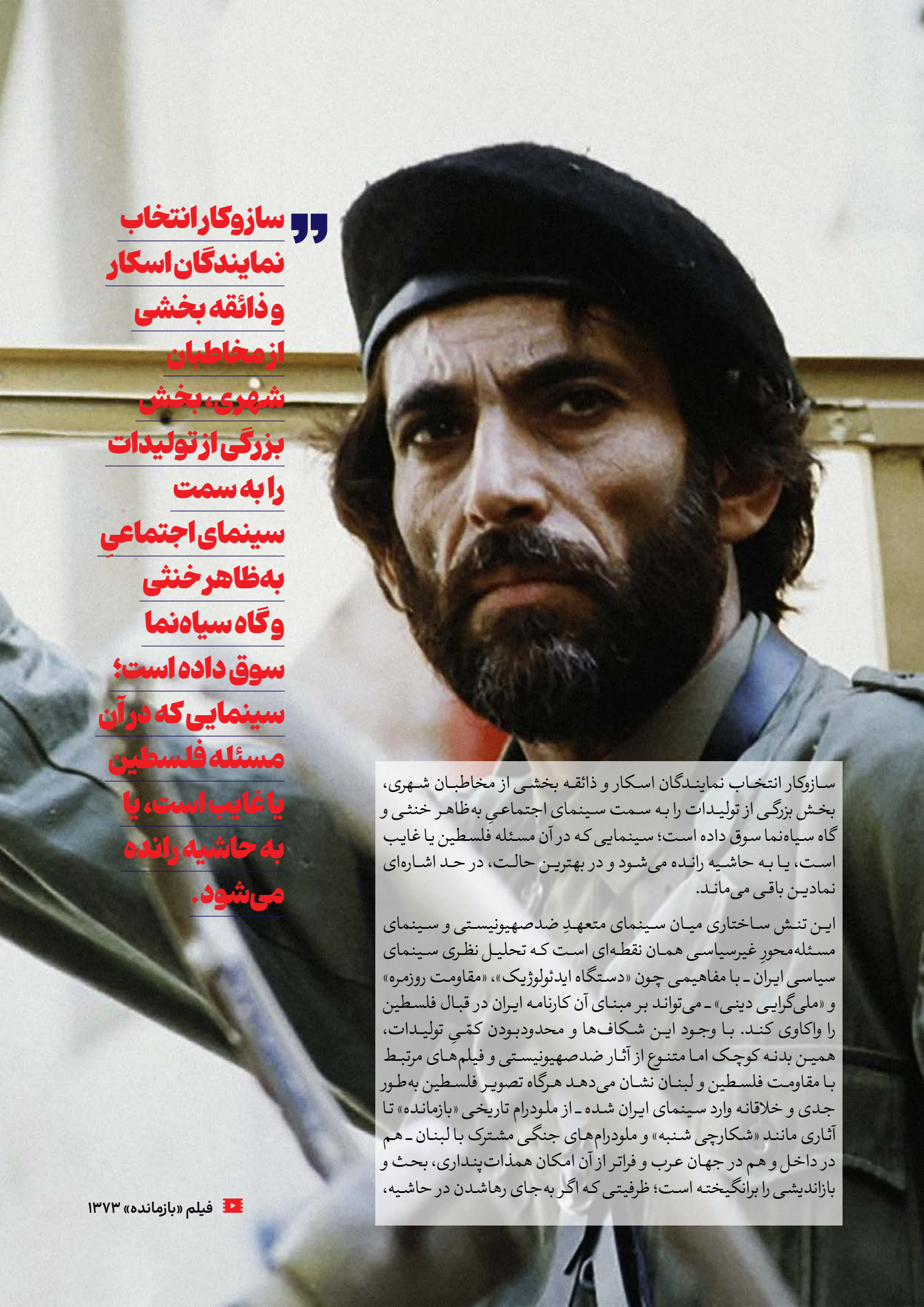
صهیونیستی در جنوب لبنان را محور داستان فیلم خود قرار داد. روستای عیتا الشعب، به‌عنوان یکی از مناطق مهم این نبرد، جایی است که ارتش رژیم صهیونیستی از تعداد اندکی از نیروهای حزب‌الله شکست می‌خورد. «سی و سه روز» این مقاومت سرسختانه را در قالب دوئلی میان فرمانده‌ای بی‌رحم از ارتش اسرائیل و فرمانده رزمندگان حزب‌الله روایت می‌کند و در کنار آن، روابط شخصیت‌های داستان را به‌هم پیوند می‌زند.

سینمای ایران و مسئله فلسطین

امروزه و پس از عملیات «طوفان الاقصی» و جنگ‌های اخیر غزه، روایت مسلط در رسانه‌های غربی از «یهودیِ همواره قربانی» در بخشی از افکار عمومی جهان با پرسش‌های جدی مواجه شد و موجی از همدلی با فلسطین و تولید آثار هنری انتقادی، حتی از سوی هنرمندان غیرمسلمان، ایجاد شده‌است. در همین فضا، بخشی از نسل جدید ایران که پیش از این تحت تأثیر هژمونی رسانه‌های جهانی و شبکه‌های اجتماعی، گاه آرمان‌های مقاومت را به سخره می‌گرفت، در مواجهه با تصاویر عریان خشونت و مقاومت در غزه و لبنان، در معرض نوعی برانگیختگی اخلاقی قرار گرفته که خود را در موضع‌گیری‌های فرهنگی، بایکوت‌ها و شکل‌هایی از «مقاومت روزمره» نشان می‌دهد و این موقعیتی کم‌نظیر برای بازتعریف نسبت سینمای ما و مفهوم مقاومت فلسطین است.

در مجموع، سینمای ایران در قبال فلسطین و جبهه مقاومت در موقعیتی دوگانه ایستاده است: از یک‌سو، گفتمان رسمی و بخشی از بدنه فیلم‌سازان ـ از «سرب» و «بازمانده» تا «آتش پنهان»، «شکارچی شنبه» و آثاری درباره جنگ ۳۳ روزه ـ در پی صورت‌بندی نوعی «سینمای مقاومت» هم‌خانواده با سینمای سوم و سنت‌های ضداستعماری است؛ سینمایی که فلسطین و لبنان را صحنه‌ای برای پیوند عدالت‌خواهی دینی، ضدامپریالیسم و بازتعریف «ما»ی انقلابی می‌بیند.

از سوی دیگر، منطق بازار، ساختار جشنواره‌های جهانی،



سازوکار انتخاب نمایندگان اسکار و ذائقه بخشی از مخاطبان شهری، بخش بزرگی از تولیدات را به سمت سینمای اجتماعیِ به‌ظاهر خنثی و گاه سیاه‌نما سوق داده است؛ سینمایی که در آن مسئله فلسطین یا غایب است، یا به حاشیه رانده می‌شود.

سازوکار انتخاب نمایندگان اسکار و ذائقه بخشی از مخاطبان شهری، بخش بزرگی از تولیدات را به سمت سینمای اجتماعیِ به‌ظاهر خنثی و گاه سیاه‌نما سوق داده است؛ سینمایی که در آن مسئله فلسطین یا غایب است، یا به حاشیه رانده می‌شود و در بهترین حالت، در حد اشاره‌ای نمادین باقی می‌ماند.

این تنش ساختاری میان سینمای متعهدِ ضدصهیونیستی و سینمای مسئله‌محورِ غیرسیاسی همان نقطه‌ای است که تحلیل نظری سینمای سیاسی ایران ـ با مفاهیمی چون «دستگاه ایدئولوژیک»، «مقاومت روزمره» و «ملی‌گرایی دینی» ـ می‌تواند بر مبنای آن کارنامه ایران در قبال فلسطین را واکاوی کند. با وجود این شکاف‌ها و محدودبودن کمّیِ تولیدات، همین بدنه کوچک اما متنوع از آثار ضدصهیونیستی و فیلم‌های مرتبط با مقاومت فلسطین و لبنان نشان می‌دهد هرگاه تصویر فلسطین به‌طور جدی و خلاقانه وارد سینمای ایران شده ـ از ملودرام تاریخی «بازمانده» تا آثاری مانند «شکارچی شنبه» و ملودرام‌های جنگی مشترک با لبنان ـ هم در داخل و هم در جهان عرب و فراتر از آن امکان همذات‌پنداری، بحث و بازاندیشی را برانگیخته است؛ ظرفیتی که اگر به‌جای رهاشدن در حاشیه،

فیلم «بازمانده» ۱۳۷۳

فیلم «آتش پنهان»

به‌طور منسجم‌تر و آگاهانه‌تر در سیاست‌گذاری فرهنگی و در انتخاب‌های هنرمندان پی گرفته شود، می‌تواند به یکی از مهم‌ترین سرمایه‌های نرم سینمای ایران در میدان جهانی بدل شود و نسبت میان هنر، ایدئولوژی و مقاومت را در متن سینمای معاصر ایران به‌روشنی آشکار کند.

سخن آخر

بررسی تاریخی و تحلیلی بازتاب مسئله فلسطین و جبهه مقاومت در سینما نشان می‌دهد که این هنر، همواره فراتر از کارکرد سرگرم‌کننده خود عمل کرده و به عرصه‌ای برای تقابل روایت‌ها و بازنمایی مناسبات قدرت بدل شده‌است. از بدو شکل‌گیری رژیم صهیونیستی، سینمای جریان غالب جهانی ـ به‌ویژه هالیوود ـ با تکیه بر توان رسانه‌ای گسترده و پشتیبانی‌های سیاسی، روایتی یک‌سویه از تاریخ ارائه داده و با برجسته‌سازی مظلومیت یهودیان، به مشروعیت‌بخشی اشغال فلسطین پرداخته است؛ در حالی که رنج، آوارگی و مقاومت مردم فلسطین یا به حاشیه رانده شده یا اساساً نادیده گرفته شده‌است.

در چنین فضایی، سینمای فلسطین به‌تدریج و در واکنش به شکست‌های نظامی و سیاسی جهان عرب، نقشی اساسی در بازتعریف هویت ملی و تداوم گفتمان مقاومت بر عهده گرفت. این سینما، به‌ویژه از دوره سوم به بعد، با تکیه بر سینمای مستند و سپس ورود به عرصه سینمای داستانی، توانست روایت فلسطینی را از وضعیت انکار و سکوت خارج کرده و به میدان افکار عمومی جهانی وارد سازد. با این حال، سینمای فلسطین به‌خصوص در دوره چهارم، به‌جای تمرکز بر مفهوم کلاسیک مقاومت که مبتنی بر کنش‌های میدانی رزمندگان است، زیست روزمره و تلاش برای بقا را به‌مثابه شکلی از مقاومت در برابر اشغالگر به تصویر می‌کشد.

در کنار فلسطین، شماری از سینماگران عرب، به‌ویژه یوسف شاهین، با رویکردی انسان‌گرایانه و ضد استعماری، مسئله فلسطین را به‌عنوان معیاری برای سنجش وجدان تاریخی و فرهنگی جهان عرب مطرح کرده‌اند و نه‌تنها اشغالگری اسرائیل، بلکه ضعف، تفرقه و سازش دولت‌های عربی را نیز به نقد کشیده‌اند. چنین آثاری شاهدی بر این مدعا هستند که شکست فلسطین، صرفاً محصول قدرت دشمن نیست، بلکه ریشه در بحران‌های درونی جهان عرب نیز دارد.

در ایران نیز، با وجود جایگاه محوری جمهوری اسلامی در حمایت از جبهه مقاومت، سینمای ایران در مقایسه با ظرفیت‌های ایدئولوژیک و فرهنگی خود، حضوری محدود در این حوزه داشته است. با این همه، آثاری شاخص همچون «بازمانده»، «آتش پنهان» و «شکارچی شنبه» نشان می‌دهند که هرگاه سینمای ایران به‌طور جدی به مسئله فلسطین و مقاومت پرداخته، توانسته روایت‌هایی اثرگذار، ماندگار و حتی فراملی خلق کند. این نمونه‌ها ثابت می‌کنند که سینما قادر است به ابزاری مؤثر از قدرت نرم

در برابر پروژه رسانه‌ای صهیونیسم بدل شود. از همین رو، به‌ویژه در کشوری مانند ایران، سینما باید در روایت مقاومت ـ نه فقط فلسطین ـ پویایی و تحرک بیشتری پیدا کند.

در مجموع، سینمای مقاومت ـ اعم از فلسطینی، عربی و ایرانی ـ تلاشی است برای حفظ حافظه تاریخی، بازنمایی مظلومیت و تثبیت هویت در برابر پروژه حذف و انکار. تداوم و تقویت این جریان، نیازمند درکی عمیق‌تر از نقش سینما در جنگ روایت‌ها و عبور از ملاحظات محافظه‌کارانه فرهنگی و سیاسی است. تنها در چنین شرایطی است که سینما می‌تواند جایگاه واقعی خود را به‌عنوان صدای ملت‌های مظلوم و ابزاری مؤثر در عرصه جهانی مقاومت باز یابد.

سینمای مقاومت ـ اعم از فلسطینی، عربی و ایرانی ـ تلاشی است برای حفظ حافظه تاریخی، بازنمایی مظلومیت و تثبیت هویت در برابر پروژه حذف و انکار. تداوم و تقویت این جریان، نیازمند درکی عمیق‌تر از نقش سینما در جنگ روایت‌ها و عبور از ملاحظات محافظه‌کارانه فرهنگی و سیاسی است.

- رسالت گمشده.صنعت سینما و حاکمیت موضوع جنگ، اندیشکده مطالعات یهود، دکتر موسی اسماعیل نژاد
- امپریالیسم و جنگ اول اعراب و اسرائیل، چرا اعراب جنگ برده را باختند؟.پایگاه اطلاع‌رسانی تاریخ معاصر، ۳۰ مهر ۱۴۰۲
- جنگ شش روزه اعراب و اسرائیل، تهران، موسسه مطبوعاتی عطایی، ۱۳۴۷، ص۳۸
- میان هویت مقاومت و قدرت نرم (مطالعه موردی فلسطین)، سیدعلی روحانی، رسانه‌های دیداری وشنیداری، دوره ۱۳، پائیز ۱۳۹۸، شماره ۳۱
- انسان عرب در سینمای آمریکا، مایکلک لارنس، ترجمه محمد تقی‌زاده، تهران: نامه فیلمخانه ملی، شماره۲: ۳۶-۲۲
- سیری در تاریخ فلسطین، سپهری اردکانی
- رسانه و جنبش‌های سیاسی معاص، سخی حلیمی (۱۳۸۲)، قم: مرکز پژوهش‌های صدا وسیما
- تشکیلات خودگردان و انتفاضه، فصلنامه مطالعات فلسطین، خداوردی، حسن (۱۳۷۹)، شماره۲: ۹۶-۷۷
- رویاهای یک ملت: درباره سینمای فلسطین، ورسو، لندن، دباشی، حمید (۲۰۰۶)
- رهبر و تک تیرندازان اسلامی، رادیوزمانه. ۹ اسفند ۱۳۹۳.، دریافت‌شده در ۳ مارس ۲۰۱۵
- «یک فیلم قدیمی فلسطینی بازمی‌گردد تا یک دروغ مهلک را به چالش بکشد.»، سارا ایرونیگ (۲۰۱۵)
- lie.Availablefromhttps://www.thenational.ae/opinion/ 1.113707 accessed: 2019.
- Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory – Nurith Gertz & George Khleifi.