في هذا السؤال، من أوّله، إشكاليات تستوجب البحث، لكنها، لا الإشكاليات والسؤال ذاته، في طرحها هنا، أتت لغاية إجابة محدّدة ومحدودة، كما يمكن تحديد هوية أيّ فيلم، الفرنسي مثلاً.

لنترك السؤال جانباً، فما أحاوله هنا هو توضيح معالمَ لما يمكن أن نسمّيه فيلماً فلسطينياً، في رأي قابل لنقاش مفتوح، لطبيعة الهوية المفتوحة الممكن توصيفها بالفلسطينية. لكن قبل ذلك، سأمر على الإشكاليات في تحديد هذه الصفة، قبل الخوض في إسقاطاتها السينمائية.

قبل الحديث عن «متى تكون السينما فلسطينية؟» سأناقش في سؤال «ما هو -وليس من هو- الفلسطيني؟» ما يهوّن على أحدنا في محاولته للإجابة عن هذا السؤال أو مقاربته، هو غياب الدولة الفلسطينية، أو غياب حالة «دولة الشعب» أو الدولة الوطنية/القومية لدى الفلسطينيين، فلا وجود لكيان سياسي وسيادي يمكن إحالة كل ما هو ومَن هو فلسطيني إليه. هذا الغياب يأتي بالتوافق مع تشكّل الهوية الفلسطينية المعاصرة، منذ ما بعد النكبة، بعد قطعها مع هوية أولى حديثة في النصف الأول من القرن العشرين، وهي هوية أمكن لها، لو تخطى الفلسطينيون عام النكبة أو لو لم توجد إسرائيل، أن تتطوّر إلى دولة مثيلة -رغم خراب الأمثلة- بشقيقاتها المجاورات في لبنان وسوريا والأردن ومصر، وفي كل منها دولة لشعب في وطنه. منذ العام ١٩٤٨، انقسم الشعب الفلسطيني إلى لاجئين وباقين، وانقسم الوطن إلى ما احتلته إسرائيل عام النكبة ثم ما أكملت احتلاله عام الهزيمة (١٩٦٧)، وهي الحالة الممتدة إلى يومنا هذا، في سيادة تامة لدولة الاحتلال على كل فلسطين وكل سكّانها الأصليين.

الهوية الوطنية المعاصرة للفلسطينيين تشكلت ضمن الحالة الاجتماعية الجديدة التي وجد الفلسطينيون أنفسهم فيها بعد النكبة، وهذه الحالة بدأت بسنوات التروما في الخمسينيات، وانقلبت في النصف الثاني من الستينيات بإطلاق الثورة الفلسطينية ثم إعلانها ثم توسعها. مع هذه الثورة تأسست الهوية الفلسطينية الجديدة واتخذت لنفسها لامحدودية الانتماء، فتخطّت الثورةُ الفلسطينيين لتكون ثورةً فلسطينية تستوعب المشرقي والعربي والأجنبي، من أقصى الأرض إلى أقصاها، كما تستوعب الفلسطيني، ما انعكس على سينما ذلك الزمان، وهو ما عبّر عنه المخرج الفلسطيني مصطفى أبو علي في أكثر من موقع بأن الانتماء إلى السينما الفلسطينية هو انتماء فكري ونضالي، فالأفلام الفلسطينية هي التي تعبّر عن الثورة الفلسطينية بغض النظر عن هوية صانعها. وكانت أفلام الثورة منذ العام

١٩٦٩ حتى الخروج من بيروت وأفول الثورة من بعده، عام ١٩٨٢، بصناعة وتمويل جماعي عربي بقدر ما هو فلسطيني أو أكثر. فكان فيلما كريستيان غازي من لبنان «لماذا المقاومة؟» (١٩٧٠) و«مئة وجه ليوم واحد» (١٩٧١)، وفيلما مواطنه رفيق حجّار «البنادق متحدة» (١٩٧٣) و«أيار... الفلسطينيين» (١٩٧٤)، كانا سينما ثورة فلسطينية تامّة، كذلك الحال مع فيلم العراقي قاسم حول «غسان كنفاني... الكلمة البندقية» (١٩٧٣)، وكذلك، في السينما الروائية، فيلم المصري توفيق صالح «المخدوعون» (١٩٧٢) وفيلم اللبناني برهان علوية «كفر قاسم» (١٩٧٤)، عدا عن أفلام لمتضامنين أجانب كانت أفلامهم فلسطينية بقدر ما هي إيطالية وألمانية ويابانية، أبرزها فيلم الفرنسي جان لوك غودار «هنا وهنالك» (١٩٧٦).

ليست الغاية هنا سرد الأفلام التي صنعها غير فلسطينيين ضمن سينما الثورة الفلسطينية، فهذه، وحسب، أمثلة أبرز من غيرها، لكن الأساس في هذه الأسطر هو محاولة النقاش في أن السينما الفلسطينية تتخطى الفلسطينيين لأن الانتماء إليها لا يكون بجواز سفر ولا بانتماءات جغرافية لصاحبه، وتوجد إشكالية أصيلة في طبيعة هذه الحدود أساساً. فإن كانت الثورة الفلسطينية هي مكمن الانتماء الفلسطيني قبل خمسين وستين عاماً، فإنّ طبيعة هذا الانتماء امتدت بتحوّل الثورة إلى قضية، بصفتها قضية سياسية بالدرجة الأولى، خرجت من أزمنة الثورة الأممية والكفاح المسلح لتدخل في زمن العولمة حتى العام ٢٠٠٠، ولم تتأسس الدولة الوريثة للثورة كما كان الحال في الجزائر وكوبا، فأسس البلدان السينما الوطنية ومؤسساتها في كل منهما، وبقي الانتماء إلى فلسطين اختياراً لانتماء إلى قضية غير قومية هي اليوم مسألة الاستعمار الكلاسيكي الأوروبي الأوحد الباقي في العالم.

ما بعد زمن الثورة، بدايات الثمانينيات، تغيّر شكل السينما الفلسطينية ومضمونها، فصارت آتية من الداخل الفلسطيني، مع ميشيل خليفي في «عرس الجليل» (١٩٨٧) ثم رشيد مشهراوي في «حتى إشعار آخر» (١٩٩٤) وإيليا سليمان في «سجل اختفاء» (١٩٩٦) في التسعينيات، وهي أفلام روائية طويلة أولى لأصحابها الفلسطينيين، وبتمويلات تراوحت ما بين بلجيكا وفرنسا والولايات المتحدة وبريطانيا وغيرها. بدأ يُقال هنا إن الفلسطينيين صاروا يصنعون أفلامهم، في فهم خاطئ لما تعنيه السينما الفلسطينية التي لا يمكن إحالتها إلى بطاقة هوية مخرج الفيلم ولا إلى هويته المعنوية، بل إلى انتماء الفيلم إلى ما هو أعلى من ذلك، هو ما كان يُسمى ثورة وصار يُسمى قضية.

ما بعد العام ٢٠٠٠، كثرت الأفلام بشكل ملحوظ، وقد صارت الضفة الغربية تحديداً، ما بعد الانتفاضة الثانية، مكانَ التصوير المفضَّل للفلسطينيين وكذلك للأجانب والمتضامنين، لما فيه من ديكورات سياقيّة مثاليّة لذلك: الحواجز والجيبّات والجنود والجدار، انحصرت أو تركّزت الصفة الفلسطينية في ما هو ضمن الضفة، أبرز الأمثلة في ذلك كانت في «يد إلهية» (٢٠٠٢) لإيليا سليمان و«الجنة الآن» (٢٠٠٥) لهاني أبو أسعد، لحقتهما أفلام «ملح هذا البحر» (٢٠٠٨) لآن ماري جاسر و«المر والرمان» (٢٠٠٨) لنجوى نجار، وإن خرج كل من سليمان في فيلمه إلى الناصرة وجاسر في فيلمها إلى يافا، وعادت مدن من الداخل الفلسطيني، الناصرة تحديداً، بصفتها مكاناً محليّاً ثابتاً في أفلام فلسطينية كما في «الزمن الباقي» (٢٠٠٩) لإيليا سليمان و«زنديق» (٢٠٠٩) لميشيل خليفي، وجميعها بتمويلات أوروبية وأجنبية متعددة، وكذلك حال فريقها التقني.

هذا كله منح الصفة الفلسطينية لأفلام فلسطينيين ما بعد العام ٢٠٠٠ حيث زادت الأفلام كما زادت التمويلات وتنوعت، صورةً محدّدة لها حكاياتها وشخصياتها المتماثلة، ولها أمكنتها المتكررة، فزادت نسبة الاعتقاد بأن السينما الفلسطينية هي ما يصنعها فلسطينيون، وتضيّق هذا الاعتقاد بحصره بما هو داخل فلسطين، في الأراضي المحتلة عامَي ٤٨ و ٦٧. وإن لم يشمل هذا القولُ أفلام إيليا سليمان التي تميزت بكسر الحدود الجغرافية لتنقلات شخصيتها الرئيسية الدائمة داخل البلاد وخارجها، إذ لم يستقر المكان المحدود في محدوديته، في أفلامه، وإن كان أساسُه مدينة الناصرة.

خلال هذه الأعوام، والحديث عن العقد الأول من القرن الحالي، خرج فيلم أعاد الصفة الفلسطينية للسينما إلى معناها الأول، مذكراً بضرورة الحالة العربية لهذه السينما، هو فيلم «باب الشمس» (٢٠٠٤) للمصري يسري نصرالله، المأخوذة حكايته عن رواية بالعنوان ذاته للبناني إلياس خوري، وبصناعة وتمويل وتمثيل عربي شامل. هو فيلم فلسطيني تام، استعاد المعنى غير المحدود للصفة الفلسطينية، هو المعنى السائد لهذه الصفة في زمن الثورة وأفلامها. الفيلم هو المثال الأبرز في الحديث حول سؤال «ما هي السينما الفلسطينية؟» لشمولية الإجابة -أو محاولة الإجابة- الكامنة فيه.

في العقد الثاني من القرن، حتى اليوم، تضاعف عدد الأفلام التي يصنعها فلسطينيون، وتعددت أكثر التمويلاتُ وجهاتُ الإنتاج، برزت منها العربية، وبقي الداخل الفلسطيني مكاناً مفضّلاً للحكاية، تحديداً رام الله والقدس والناصرة وحيفا،

كمدنٍ رئيسية، مع غياب شبه تام لفلسطينيي الشتات عن الأفلام الروائية، ومالت الصفة الفلسطينية للأفلام إلى الاستقرار على ذلك، مع استثناء دائم ووحيد هو إيليا سليمان، في فيلمه «إن شئت كما في السماء» (٢٠١٩) الذي منح لكل من باريس ونيويورك، وحالةَ الفلسطيني المنفي، مساحةً تعادل ما منحه للناصرة.

بموازاة هذه السينما الروائية، حضرت السينما الوثائقية، إنما بتنوع أكبر من حيث مواضيعها وأمكنتها وسياقاتها، لم تنحصر بما هو داخل فلسطين زماناً ومكاناً، ولم تنحصر بالفلسطينيين صنّاعاً لها. كانت المخيمات في لبنان وسوريا والأردن مثلاً، حاضرة فيها، وكانت متفاوتة المواضيع بشكل لم تطله السينما الروائية، وكان لغير فلسطينيين وعرب حضورٌ ملفتٌ فيها. فيلم واحد يمكن أن يلخّص هذه الجوانب هو «شباب اليرموك» (٢٠١٣) للإيطالي أكسيل سلفاتوري. هو فيلم فلسطيني كما هو أي من الأفلام المذكورة أعلاه، أنجزه إيطالي عن مخيم في دمشق، وفيه.

محاولة الإجابة عن سؤال «ما هي السينما الفلسطينية؟» تستوجب الانفتاح على تعريف ما هو فلسطيني، وهذا التعريف يستوجب الانفتاح على ما كانت تسعه الثورة الفلسطينية وما تسعه اليوم القضية الفلسطينية. فلسطينية أي أفلام هي انتماؤها إلى الفكرة الفلسطينية (بحسب إدوارد سعيد)، وهو انتماء نضالي في زمن الثورة (بحسب مصطفى أبو علي)، وتضامني في زمن القضية اليوم، وذلك كله في امتدادٍ لأسس السينما الفلسطينية في السبعينيات، وقد بُنيت على انتماءات ببعدٍ إنساني وكوني يختارها أصحابها. الهوية الفلسطينية تُكتسَب، وهي سياسية وثقافية، وضمن ذلك يمكن البدء في مقاربة معنى الهوية إزاء محاولة توصيف الفيلم، أي فيلم، بالفلسطيني. وهو ما أحاول مقاربته من زوايا مختلفة، في باقي صفحات الكتاب.

نشرت في كتاب «تأملات في الفيلم الفلسطيني»، كما نشرت بترجمة انكليزية هنا.

What Is Palestinian Cinema?

31/8/2022

By Saleem Albiek

Defining what constitutes “Palestinian Cinema” is even more problematic than usual. In the case of French cinema, say, the national filmmaking identity is loosely determined by whether the film is made within France, was made by French production companies abroad or contains French dialogue. Defining Palestinian Cinema, however, requires rather more .forensic research, for the answer is both limiting and limited

But even before we begin to clarify the elements of what we might call Palestinian film, an opinion that is up for discussion, we need to look at the “open” nature of Palestinian identity itself and all the problems associated with determining that. In doing so, I will ask “what” rather than “who” is Palestinian? The complication here, of course, is the absence of a universally recognized Palestinian State or a Palestinian “Nation state” or any sense of national sovereignty. There is no political reference point any more for what is and who’s Palestinian, just as there is no international consensus concerning the borders of the .territories known as the West Bank and the Gaza Strip

This absence is concurrent with the formation of the contemporary Palestinian identity after the *Nakba* (the Arabic word for “catastrophe” that is used to describe the destruction of Palestinian society and homeland in 1948, and the permanent displacement of a majority of Palestinians). From that moment on, Palestinians were cut off from a modern first identity that was present in the first half of the Twentieth Century. Had the Palestinians overcome the *Nakba*, and Israel not existed, chances are Palestine would have evolved along similar lines to its immediate neighbors - Lebanon, Syria, Jordan, and Egypt - for each of them is a nation

.state and homeland

Instead, since 1948, Palestinians have been divided into refugees and survivors. The homeland was divided by initial Israel's occupation in the *Nakba* and then completely occupied in 1967. The situation has lasted to this day, with Israel's total sovereignty over all .of Palestine and its indigenous people

Today's contemporary national Palestinian identity was forged under the new social state in which the Palestinian found themselves after the *Nakba*. This state began with the trauma years of the 1950s and then took a different turn in late 1960s with the proclamation of the Palestinian Revolution with its goal of liberating Palestinian territory and returning refugees to their homes. A new Palestinian identity emerged with an unlimited sense of belonging that surpassed the original Palestinian Revolution to encompass a pan-Arab identity that .accommodates all Palestinians who live across the globe

This expansionist view was reflected in the cinema of that time. That is what Palestinian director, Mustafa Abu Ali, expressed several times: that belonging to Palestinian Cinema is an intellectual concept that is centred on a sense of struggling for the Palestinian cause. Palestinian films are therefore those that express the goals of the Palestinian Revolution .regardless of the national identity of their respective filmmakers

This border-less identity was reflected in the financing of those films. Revolution films made from 1969 until the dissolution of the Revolution in 1982 were as supported by Arab crowd-funding initiatives as they were by Palestinian ones. The films by Lebanese director Christian Ghazi, RESISTANCE, WHY (1970) and HUNDRED FACES FOR A SINGLE DAY (1971), and those

by compatriot Rafik Hajjar REFILES UNITED (1973) and MAY... THE PALESTINIANS (1974), were absolutely examples of Palestinian Revolution cinema despite the nationalities of the filmmakers. This is also true of the film by Iraqi director Kaseem Hawal, GHASSAN KANAFANI.. THE WORD REFILE (1973) and the fiction films THE DUPES (1972) film by Egypt's Twafik .(Saleh and KAFR KASEM by Lebanon's Borhane Alaouié (1974

International films that were made in solidarity with the Palestinian cause could also be included in this context. There have been Italian, German and Japanese examples but the most notable here is HERE AND ELSEWHERE by French icon Jean-Luc Godard (1976). Their inclusion here is to list these films made by non-Palestinians as belonging to the cinema of the Palestinian Revolution, but to make the argument that "Palestinian Cinema" transcends Palestinian nationality since it is neither defined by a filmmaker's passport nor bounded by their geographical origins. If the Palestinian Revolution was at the core of Palestinian belonging 65 years ago, the nature of this belonging has now extended to be a political cause with international dimensions that has carried over into the new Millennium on the back of .armed crises and the forces of globalization

Unlike other countries striving for independent statehood, a post-revolution Palestinian state has never been manifested. This separates Palestinian cinema from that of countries like Algeria and Cuba, where we have seen the establishment of national cinema and cinema institutions. As a result, belonging to Palestine is still today a choice to belong to a non-national cause that reflects the only western classical era example of colonialism remaining .in the world

The form and content of Palestinian cinema changed from within Palestine in the early 1980s post the revolution. A new generation of Palestinian filmmakers have emerged, among them Michel Khleifi, with WEDDING IN GALILEE (1987), Rashid Masharawi with CURFEW (1994) and Elia Suleiman with CHRONICLE OF A DISAPPERANCE (1996). Their films have received funding from a wide range of international sources including backers from Belgium, France, the U.S. and the U.K, and others. While it has been said here that Palestinians are finally making their own films now, this is a misconception of what Palestinian Cinema means; as explained above, being Palestinian is neither a function of the director's national passport nor his moral identity. A Palestinian film, it can be argued, is one that belongs to a higher cause, a cause .that used to be a revolution

Post 2000, the number of Palestine-originated films have increased significantly. After the second *intifada* uprising, the West Bank specifically became the preferred initial shooting location for Palestinians, as well as for foreigners and people in solidarity, with ideal contextual setting: barricades, jeeps, soldiers and the wall, all of which confined or centered the essence of what we think of as Palestinian Cinema. The most prominent examples were: DIVINE INTERVENTION (2002) by Elia Suleiman; PARADISE NOW (2005) by Hany Abu-Assad; SALT OF THIS SEA (2008) by Annemarie Jacir and POMEGRANATES AND MYRRH by (2008) by Najwa Najjar. Not all were shot in the West Bank. Both Suleiman headed to Nazareth and Jacir headed to Jaffa in their films. And cities across Palestine were a constant presence in the THE TIME THAT REMAINS (2009) by Elia Suleiman and ZINDEEQ (2009) by Michel Khleifi, all of them made with multiple European and foreign funds, as well as the involvement of .international technical teams

All these contributing factors gave the Palestinian films made after 2000 their Palestinian quality. Even though the volume of films increased and the funding sources diversified, the resulting films often revolved around similar stories and characters, all against the backdrop of recurrent locations. It became a popular belief that Palestinian Cinema is what is made by Palestinians, a narrow definition made even more limiting by confining those stories to those told inside Palestine, in the occupied territories in 1948 or 1967. Such a closed view ignores the fact Elia Suleiman's films, for example, broke those geographical boundaries through the main character's constant mobility inside and outside the country. Even if the main location of his film IT MUST BE HEAVEN (2019) is Nazareth, equal time was granted to Paris and New York and the Palestinian exiled state. In fact, the otherwise near absence of the Palestinians .diaspora remains a feature of films made during this new century

In 2004, however, came along a film that brought back the original meaning of Palestinian cinema, reclaiming its roots as a Pan-Arab identity. THE GATE OF SUN (BAB EL SHAMS) a screen adaptation by Egypt's Yousry Nasrallah of the eponymous novel by Lebanon's Elias Khoury, was made with comprehensive Arab funding, production and casting. It's nonetheless a pure Palestinian film, one that helped regain the more expansive meaning of what it means to belong to Palestinian Cinema in the wake of the Revolution. For this reason, THE GATE OF ”?THE SUN is central to debate about “what is Palestine cinema

Also important in this discussion is Palestinian documentary cinema. Non-fiction films have exhibited far greater diversity in terms of Palestinian themes, potential and contexts than their fiction peers fiction. Palestinian documentaries are broadly defined in terms of time and space, rather than narrowly confined to the Palestinian territories and its makers. The

refugee camps in Lebanon, Syria, and Jordan are one example of this wider geographical scope. THE SHEBABS OF YARMOUK (2013), by Axel Salvatori-Sinz is as Palestinian as any of the above-mentioned fiction films despite the fact that is made by an Italian and is about a .Palestinian camp in the Syrian city of Damascus

All of which is why the answer “what is the Palestinian cinema?” requires a much broader view and an openness to the pan-Arab dimensions of Palestinian Revolution and the Palestinian cause today. Palestinian Cinema means films belonging to the Palestinian idea (according to Edward Said), and its struggle belongs to the Revolution (according to Mustafa Abu Ali). It involves solidarity with today’s Palestinian predicament and with the humanitarian and universal dimensions that grew out of the Palestinian Cinema in the 1970s. For this reason, Palestinian cinema identity is more than just a political or cultural signifier, as it might be with all other countries; it is an acquired concept and a choice to be identified with .a cause of justice that transcends boundaries. It is border-less in more ways than one

الكاتب: سليم البيك