فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ سال سیزدهم/ شمارهٔ ۳ / پیاپی ۳۱/ پاییز ۱۳۹۸/ ۵۸-۳۵

رابطه میان هویت مقاومت و قدرت نرم
(مطالعه موردی سینمای فلسطین)

سیدعلی روحانی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۵/۱۴ تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۹/۱۳

چکیده

مفهوم قدرت نرم درعلوم انسانی به منظورتوصیف قابلیت برای نفوذ غیرمستقیم بر رفتار سایر مجموعه‌ها ازطریق ابزارهایی متفاوت با قدرت سخت بکار می‌رود. در سطح ملی، قدرت نرم، توانایی‌های یک کشور در به کارگیری ابزاری است که بر دیگر رفتارهای موجود تأثیر بگذارد. این ابزارها می‌توانند از حوزه‌های فرهنگی پدید آیند. سینما در جایگاه رسانه‌ای فراگیر و عامه‌پسند به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای فرهنگی در حوزهٔ قدرت نرم محسوب می‌شود. از سویی دیگر هویت مقاومت مفهومی است که در تبیین رابطهٔ نوعی از هویت و قدرت استفاده می‌شود. هویت مقاومت هویت کنشگرانی هست که در شرایطی قرار دارند که از طرف منطقِ سلطه بی‌ارزش شناخته می‌شوند. از این‌رو هدف اصلی هویت مقاومت ساخت هویت دفاعی در مواجهه با نهادهای سلطه و تقویت حد و مرزها و خطوط تمایز است. در این پژوهش ابتدا مفهوم جنگ نرم از منظر جوزف نای و هویت مقاومت از منظر مانوئل کاستلز تشریح می‌شود. سپس در ادامه با مطالعه سیر تاریخی سینمای فلسطین، چگونگی تبدیل سینما به هویت مقاومت و ابزاری برای قدرت نرم در این کشور تحلیل می‌شود. پژوهش با بررسی دوره‌های مختلف سینمای فلسطین نشان می‌دهد که چگونه هویت فلسطینی ابتدا از ابزار سینما برای مقاومت در برابر قدرت سخت بهره می‌گیرد و در ادامه به واسطهٔ موفقیت‌های فیلمسازان فلسطینی در عرصه‌های بین‌المللی، سینمای فلسطین به ابزاری برای قدرت نرم تبدیل می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

سینما، فلسطین، قدرت نرم، هویت ملی

---

۱. استادیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران alirouhani@art.ac.ir

۱. مقدمه

جهان معاصر به واسطهٔ تغییرات کلان سیاسی و اجتماعی نظیر پیدایش کشورها و دولت‌های نوظهور، بیش از هر زمان با مفهومی که آن را هویت ملی می‌نامند، در چالش بوده‌است. از این‌رو اندیشه پیرامون چیستی هویت معاصر به پروژهٔ فکری مهمی تبدیل شده‌است. پژوهشی باز و گسترده در سطوح مختلف فردی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی که در این میان مفهوم هویت فرهنگی بیش از هر حوزهٔ دیگری بحث انگیز بوده‌است. یکی از دلایل توجه به مفهوم هویت ارتباط تنگاتنگ آن با مفهوم قدرت نرم است. از این‌رو به موازات طرح هر یک از این دو مفهوم به ناچار مفهوم دیگر نیز به صورت چالش برانگیزی مورد توجه قرار می‌گیرد. از مهم‌ترین وجوه هویت به‌ویژه هویت فرهنگی، وجه بازتولیدی آن است که کارکرد آن حفظ و گسترش قلمرو و سرمایه‌های هویتی است. تولیدات فرهنگی نیز به مثابه پدیده‌ای تأثیرگذار در راستای باز تولید هویت به‌عنوان ابزاری عینی و ملموس نقش‌آفرینی می‌کنند که در این میان نقش ویژه هنر هفتم، سینما به واسطه مخاطب انبوهی که دارد، کاملاً حائز اهمیت است.

ادوارد سعید انسان فلسطینی را انسانی آتونال (در برابر مفهوم تونال) توصیف کرده است. انسانی که هویتش در حول مفهومی مجرد تحت نام فلسطین شکل گرفته است (Nafisi, 2010: 25) تبارشناسی مسائل امروز فلسطین به عصر خلافت عثمانی به‌ویژه دورهٔ زوال آن در نتیجه شکست این امپراطوری در جنگ جهانی اول باز می‌گردد. پس از خاتمه جنگ و حضور بریتانیا به‌عنوان یکی از فاتحان آن در فلسطین، زمینهٔ حضور اقوام یهودی و مهاجرت انبوه فراهم می‌شود. از این‌رو سراسر دهه‌های بیست تا چهل میلادی به رویارویی ساکنان این منطقه با مهاجرین اختصاص دارد که در نهایت به مرزبندی‌های مشخص و خصومت‌آمیزی میان طرفین می‌انجامد. با پایان جنگ جهانی دوم و پس از دو دهه کشمکش محدود با بی‌اهمیت شمردن توافقات بین‌المللی زمینه برای جنگ ۱۹۴۸ آغاز می‌شود. در طی این جنگ صهیونیست‌ها ۷۸ درصد کل خاک فلسطین را به اشغال خود درآوردند. در اثر این جنگ، نخستین مرحله آوارگی بزرگ مسلمانان فلسطین به وقوع پیوست که طی آن حدود یک میلیون فلسطینی از مجموع یک میلیون و نهصد هزار فلسطینی آواره شدند[۱]. جنگ ۱۹۴۸ را باید رویدادی کلیدی و محوری در هر پژوهش تاریخی دربارهٔ فلسطین معاصر دانست. چنان‌که خود فلسطینیان نیز به این رویداد تلخ و فراموش

---

۱. در این میان حدود ۲۰۰۰۰۰ تن از مسلمانان فلسطین به نوار غزه مهاجرت کردند و ۴۹۶۰۰۰ تن به اردن و ۱۰۰۰۰۰ تن به لبنان و ۸۵۰۰۰ تن به سوریه و ۲۰۰۰۰ تن به مصر و عراق کوچ کردند (litvak, 2009: 5).

نشدنی *یوم‌النکبه یا نکبت* می‌گویند. این واقعه تاریخی را پژوهندگان به‌عنوان خاطره مشترک همه فلسطینی‌ها برشمرده‌اند. برای نمونه میشل مایلشتاین[1] در مقاله‌ای باعنوان *نکبت و هویت ملی* فلسطین؛ خاطره‌ای که هرگز نمی‌میرد اذعان می‌کند که خاطره نکبت با هدف تبیین سه مسأله تکامل یافته است؛ راهی که از گذشته پیموده شده، جریانی که هدایت‌گر امروز فلسطین است و اهدافی که برای آینده تلاش می‌شود (litvak, 2009: 62-65)

به باور او فلسطینی‌ها خاطره نکبت را نه چون خاطره‌ای در گذشته که بلکه همچون رویدادی زنده و ادامه‌دار تلقی می‌کنند که چند نسل فلسطینی را از مناطق مختلف جغرافیایی به هم پیوند می‌زنددر بستر چنین فضایی است که به تدریج عوامل مختلف سبب می‌شوند که جامعهٔ فلسطین به سوی هویتی مقاومتی چرخش کند. با ارجاع به دیدگاه کاستلز می‌توان اذعان کرد که هویت مقاومت می‌کوشد تا نادیده گرفتن خود را به‌مثابه یک دیگری پنداشته و با نفی آنچه که برایش از سوی دیگری مقرر است به طراحی هویت جدید بپردازد. هویتی از جنس مقاومت و قدرت که در برابر فراموش شدن و دیده نشدن می‌ایستد. در این میان نباید اهمیت روانی شکست اعراب در جنگ شش روزه ۱۹۶۷ را برای فلسطینیانی که به حمایت‌های هم‌زبانان خود امید فراوان داشتند فراموش کرد. از آن زمان فلسطینیان، در چرخشی تاریخی کوشیده‌اند تا براساس خاطره مشترک خود در جستجوی میهن از دست رفته برآیند و این تقلا به مرور زمان جنبه‌های ملی و بومی بیشتری پیدا کرد. آنان به تدریج آموختند که جهان فلسطینی در فقدان ابزار مادی هویت بخش نظیر حکومت در عالم معنا به‌مثابه یک آرمان به حیات خویش ادامه دهد.در راه تحقق این تلاش سینما در جایگاه پدیده‌ای هنری و اجتماعی در مسیر هویت‌خواهی فلسطینی قرار گرفت و و در فرایند مقاومت به ابزاری برای قدرت نرم بدل گردید.

۲. مبانی نظری

قدرت نرم مفهوم جدیدی است که دردهه‌های اخیر در حوزه‌های علوم انسانی و به طور مشخص در علوم سیاسی و در تمایز با قدرت سخت مطرح شده است. اگرچه در آرای اندیشمندانی چون ماکس وبر[2]، با طرح مفهوم سه‌گانه اقتدار می‌توان به نوعی تفسیر قدرت نرم دست یافت، اما نخستین بار و به شکل مشخص مفهوم قدرت نرم را جوزف نای[3]در سال 1990 در کتاب جهش

1. Michael Milshtein
2. Max Weber
3. Joseph Nye

برای رهبـری مطرح نمود (XINye, 2004). وی در این کتاب معتقد است که امریکا برای تداوم قدرت جهانی خود در کنار تقویت قدرت نظامی و اقتصادی باید به قدرت نرم نیز بیاندیشد (Nye, 2004). از منظر جوزف نای همه درباره قدرت سخن می‌گویند بی آن که درک درستی از آن باشد و همچون هواشناسی همه پیش‌بینی‌ها درباره آینده قدرت نیز محقق نمی‌شود. از دید او قدرت سخت، توانایی تغییر دیگران بر اساس دو عنصر پاداش و تهدید است(Nye, 2004: 5) . اما قدرت نرم همانا توانایی ترغیب دیگران بدون ابزار قدرت سخت هست. نوعی توانایی جذب‌کردن که اغلب در نهایت به رضایت نیز منجر می‌شود (Nye, 2008: 29). در حالی‌که قدرت سخت حوزه‌ای عینی، واقعی و محسوس است و می‌توان آن را با ارائه برخی معیارها اندازه‌گیری کرد، درقدرت نرم، هدف تأثیرگذاری بر انتخاب‌ها، فرایند تصمیم‌گیری و الگوهای رفتاری است.

مفهوم قدرت نرم پس از چندی شهرت بسیار یافت، به گونه‌ای که در این سال‌ها جوزف نای در کتاب‌ها، مقالات و سخنرانی‌های متعددی آنرا بیشتر تشریح کرده‌است که مشخص‌ترین آنها کتاب *قدرت نرم* است که بارها تجدید چاپ شده‌است.او در ابتدای کتاب قدرت نرم نصیحت ماکیاولی[1] به شهریار را یادآور می‌شود که بهتر است مردم از شهریار بترسند تا او را دوست بدارند. اما به باور نای در عصر جدیداین گونه نیست و عشق و ترس به صورت توامان به قدرت واقعی می‌انجامد (Nye, 2004: 1). از نظر نای، قدرت نرم توان یک کشور برای دستیابی اهدافش از طریق جذابیت و نه اجبار یا تنبیه می‌باشد. بر اساس الگوی قدرت نرم، کشورها می‌کوشند کنشگران دیگر را وادار به همسویی با منافع خویش کنند. در این معنا قدرت نرم به توانایی نفوذ و ایجاد تغییر در افکار عمومی محدود نمی‌شود، بلکه مفهوم وسیعی است مشتمل بر همکاری‌های کوتاه و بلندمدت که مبتنی بر پیگیری منافع متقابل است. قدرت نرم به جای استفاده از اجبار، دیگران را اقناع می‌کند. اقناع به آنچه که به واسطه وجود مزیت به دست خواهد آمد. از این‌رو قدرت نرم در کنش‌ها و تصمیم‌های متناسب به منظور افزایش اعتبار یک کشور بکار می‌رود. نای قدرت نرم را بخش مهمی از منابع قدرت ملی تلقی می‌کند و بر ضرورت بهره‌گیری از آن در سیاست اصرار دارد. قدرت نرم، تبلیغات سیاسی نیست، بلکه مباحث عقلانی و ارزش‌های عمومی را شامل می‌شود (Nye, 2002: 8). برخلاف قدرت سخت، قدرت نرم می‌تواند رفتار کشورها را بدون اجبار و با ارائهٔ منافع اقتصادی تغییر دهد. این امر به واسطه داشتن قدرت برخواسته از جذابیت تحقق خواهد یافت (Nye, 2004: 7).

1. Machiavelli

۲-۱. فرهنگ و هنر نقش آن در قدرت نرم

در دیدگاه جوزف نای قدرت نرم دارای سه منبع اصلی است؛ ارزش‌های سیاسی و سیاست داخلی و خارجی و فرهنگ (Nye, 2004: 11-14). از آن جایی که این پژوهش بر وجوه فرهنگی تأکید دارد بر همین مفهوم متمرکز می‌شویم. فرهنگ عبارت است از دسته ای از ارزش‌ها و اعمال که به یک جامعه معنا می‌بخشد. وقتی فرهنگ یک کشور ارزش‌های جهانی را شامل شود احتمال این که نتایج مطلوب با هزینه اندک تحصیل شود، افزایش می‌یابد.

جوزف نای نیز در تبیین اجزای فرهنگ از ادبیات و هنر بهره می‌گیرد.او در بیانِ تأثیر هنر و مشخصا سینما و تلویزیون به‌مثابه قدرت نرم در مناسبات قدرت اشاره‌های مشخصی دارد.برای نمونه نای در کتاب *آینده قدرت* از نقش استیون اسپیلبرگ[1] فیلم‌ساز امریکایی در مناقشاتِ دارفور سودان سخن می‌گوید. در حالی‌که که دیپلماسی و قدرت سخت در حل مناقشه ناتوان است، اسپیلبرگ نامه‌ای به رییس‌جمهور چین نوشته و از این کشور درخواست می‌کند تا سودان را به استقرار نیروهای حافظ صلح سازمان ملل در آن منطقه جنگ زده وادارد و چین نیز در پاسخ به نامه نماینده خود را برای حل مساله به سودان گسیل می‌دارد (نای، ۱۳۹۲: ۲۲۶). نای عمل فیلمساز امریکایی را در چارچوب قدرت نرم چنین توصیف می‌کند: «نمونه‌ای ماندگار که نشان می‌داد برنامه، قصدی را محقق سازد که دیپلماسی سال‌ها در تبلور آن ناکام بوده‌است» (نای،۱۳۹۲: ۲۲۷).

جوزف نای هالیوود را از ابزارهای کارآمد قدرت نرم می‌داند. او در کتاب *قدرت نرم*،روایت میلوش فورمن[2]، فیلم‌ساز اهل چکسلواکی سابق را از نمایش فیلم امریکایی*دوازده مرد خشگین* (سیدنی لومت، ۱۹۵۷) در دوران جنگ سرد شرح می‌دهد. فورمن به بازتاب این فیلم در چکسلواکی سابق می‌پردازد دآور می‌شود که اگرچه داستان این فیلم به فساد دستگاه قضایی آمریکا می‌پردازد، اما نزد مخاطبان آن سوی دیوار آهنین همین که در آن جامعه فیلمی با چنین موضوعی ساخته می‌شود از نشانه‌های آزادی در آن است (Nye, 2004: 17). نای با روایت این خاطره بر نقش قدرت نرم سینما تأکید می‌کند. او در نمونه‌ای دیگر ازتأثیررسانه‌ها یادآور می‌شود که در چین برنامه تلویزیونی رئالیتی‌شو امریکایی، به دلیل نفوذی که بر افکار عمـومی جامعه داشت متوقف شد. به باور نای مقامات چینی به درستی بر وجود قدرت نرم در این برنامه‌ها پی برده و با ساخت آثاری متفاوت به واکنش دست زده‌اند (Nye, 2004: 12-13). با این حال نای بارها متـذکر گردیده که

1. Steven Spielberg
2. Milos Forman

صرف قدرت نـرم نمی‌تواند راهگشا باشد و ترکیبی از قدرت نـرم و سخت که قـدرت هوشمنـدانه نامیده می‌شود، می‌تـواند قـدرت ملی یک کشـور را افـزایش دهـد (Nye, 2008: 43).

۲-۲. هویت مقاومت

در میان مباحث نظری پیرامون مفهوم هویت مقاومت آرای مانوئل کاستلز[1] از توجه و اهمیت خاصی برخوردار است. مانوئل کاستلز استاد اسپانیایی الاصل رشته برنامه ریزی دانشگاه برکلی کُتّب سه گانه مشهوری تحت عناوین ظهور *جامعه شبکه‌ای، قدرت هویت و پایان هزاره* را با هدف تحلیل مهم‌ترین رویدادهای معاصر و امکان فهم تحولات عصر جدید به رشته تحریر درآورد. کاستلز بحث هویت را در کتاب دوم این مجموعه «قدرت هویت» تشریح می‌کند. پیش‌فرض بنیادی کاستلز آن است که در عصر جدید، به واسطه وجود شکاف‌های متعدد اجتماعی جریان‌های متضاد هویت شکل گرفته است. از منظر او هویت عبارت است از فرایند معناسازی بر اساس یک ویژگی فرهنگی یا مجموعه به هم پیوسته‌ای از ویژگی‌های فرهنگی که بر منابع معنایی دیگر اولویت داده می‌شود (کاستلز، ۱۳۸۰: ۲۳)، تأکید ویژه کاستلز بر برساختی بودن هویت استوار است. از این منظر هر فرد در عصر معاصر می‌تواند چندین هویت داشته باشد که این چندگانگی خود می‌تواند در مرحله بازنمایی اجتماعی به منازعه و کشمکش منجر شود. کاستلز معتقد است هویت سازنده معناست و بر این نکته مهم تأکید دارد که به‌رغم وجود وجوه مختلف هویت در عصر جدید برای اکثر کنشگران اجتماعی (که در این مطلب جامعه فلسطینی مورد نظر است) معنا حول یک هویت اساسی و بنیادی سازمان می‌یابد. هویتی که در طول زمان و مکان قائم به ذات باقی خواهد ماند.کاستلز در پاسخ به چگونگی برساختن هویت بیش از هر چیز بر متن و زمینه اجتماعی و تاریخی تأکید دارد. او معتقد است در شرایط جدید، جوامع مدنی تحلیل می‌روند و گاهی دچار شکاف درونی می‌شوند زیرا دیگر پیوستگی و استمراری میان منطقِ اعمال قدرت در شبکهٔ جهانی و منطق ارتباط و بازنمود در جوامع و فرهنگ‌های خاص وجود ندارد.لذا جستجوی معنا فقط در بازسازی هویت‌های دفاعی حول اصول اجتماع اشتراکی مقدور می‌شود (کاستلز، ۱۳۸۰).

کاستلز بر اساس رابطه میان هویت و قدرت در عصر جدید به سه نوع هویت می پردازد. هویت نوع اول هویت مشروعیت بخش نام دارد. به باور او هویت مشروعیت‌بخش توسطنهادهای غالب جامعه ایجاد می‌شود تا سلطه آنها را بر کنشگران اجتماعی گسترش دهد و عقلانی کند. از نگاه کاستلز هویت مشروعیت بخش، نهادهای جامعه مدنی را ایجاد می‌کند؛ چراکه معتقد است

1. Manuel Castells

مجموعه‌ای از سازمان‌ها و نهادها و همچنین مجموعه‌ای از کنشگران اجتماعی سازمان‌یافته و ساختارمند، این مجموعه هویتی را بازتولید می‌کند که منابع سلطه ساختاری را، البته گاهی به شیوه‌ای پرتعارض، عقلانی می‌سازد.نوع دیگر هویت اجتماعی هویت برنامه‌دار است. هویت برنامه‌دار هنگامی تحقق می‌یابد که کنشگران اجتماعی با استفاده از هرگونه مواد و مصالح فرهنگیِ قابل دسترسی هویت جدیدی می‌سازند. در این میان کاستلز هویت نوع سوم را هویت مقاومت می‌نامد. هویت مقاومت به‌دست کنشگرانی ایجاد می‌شود که در اوضاع و احوال یا شرایطی قرار دارند که از طرف منطقِ سلطه بی‌ارزش دانسته می‌شود. کاستلز در معرفی هویت مقاومت معتقد است که این هویت‌ها در نگاه اول برای مقاومت شکل می‌گیرند؛ اما این احتمال وجود دارد که هویت مقاومت با تبلیغ برنامه‌های خود در طول زمان به یک نهاد، بین نهادهای مسلط تبدیل شود و بر اساس فرایند عقلانی کردن سلطه خویش به یک هویت مشروعیت مبدل شود. از نگاه کاستلز هویت مقاومت منجر به ایجاد جماعت‌ها و به تعبیری اجتماعات می‌شود. بزرگ‌ترین ویژگی هویت مقاومتی این است که این نوع هویت شکل‌هایی از مقاومت جمعی را در برابر ظلم و ستم ایجاد می‌کند. مبنای هویتی این دسته این است که براساس تاریخ، جغرافیا یا زیست‌شناسی تعریف می‌شوند و این مبنا مرزهای مقاومت را به‌راحتی مشخص می‌کند. کاستلز معتقد است که گروه‌های نامبرده شده از جنس چیزی هستند که می‌توان آن را حذف شدگان به دست حذف‌کنندگان نامید. پس هدف اصلی هویت مقاومت چیزی نیست جز یعنی ساخت هویت دفاعی در مواجه با ایدئولوژی‌ها و نهادهای مسلط از طریق واژگون ساختن قضاوت ارزشی آنها و در عین حال تقویت حد و مرزها و خطوط تمایز.

در تبیین رابطه هویت و مقاومت از آرای میشل فوکو نیز می‌توان بهره گرفت. از منظر او توجه به مقاومت‌های صورت‌گرفته در برابر قدرت، ما را در فهم هرچه بهتر روابط قدرت یاری می‌دهد. به اعتقاد فوکو، هیچ قدرت یا اقتداری نمی‌توان یافت که در برابر خود مقاومت نیافریند و در برابر هر رابطه‌ای از قدرت، می‌توان حوزهٔ کاملی از پاسخ‌ها، واکنش‌ها و تدابیر ممکنه را در قالب مقاومت مشاهده نمود. از این رو نحوهٔ اعمال قدرت ممکن است از طریق ماهیت مقاومتی که در برابر آن ایجاد می‌شود شناخته شود. از نظر فوکو مقاومت و اعمال قدرت رابطه نزدیکی با یکدیگر دارند (نظری، ۱۳۹۶). از طریق مقاومت است که اعمالِ قدرت خود را نشان می‌دهد و هیچ اعمال قدرتی هم نیست که مقاومتی در پی نداشته باشد. مقاومت نیز چیزی جز کارشکنی در سازمان‌دادن و فهم شیوه عملکرد قدرت نیست. فوکو معتقد است که قدرت صرفاً در جریان مبارزه‌ها، واکنش‌ها و

مقاومت‌هایی جریان می‌یابد که انسان‌ها جهت به‌هم‌ریختن مناسبات قدرت صورت داده‌اند (عالم و یحیوی، ۱۳۸۸). از این‌رو، مورد توجه قراردادن اشکال مقاومت صورت‌گرفته در برابر قدرت، ضرورتی اجتناب‌ناپذیر در شناخت قدرت نیز شناخته می‌شود. او این مقاومت را به صورت انواع مبارزه علیه اشکال سلطه (قومی، مذهبی و اجتماعی)، استثمار یا علیه آن چیزی که فرد را به خودش مقید می‌کند و بدین شیوه وی را تسلیم دیگران می‌سازد، مورد شناسایی قرار می‌دهد، که با هدف رهایی از بند سلطه و دستیابی به ارائه تعریفی از سوژه (هویت) صورت می‌گیرد (حقیقی، ۱۳۸۱).

۳. روش پژوهش

روش پژوهش این مقاله توصیفی ـ تحلیلی است. این پژوهش ضمن بررسی منابع کتابخانه‌ای همچون کتاب و مقاله سعی دارد مفاهیم قدرت نرم و هویت مقاومت را در آرای جوزف نای و مانوئلکاستلز تشریح کرده و با تحلیل مفهوم فرهنگ چگونگی پیدایش هویت مقاومت و افزایش قدرت نرم در سینما را بررسی کند. برای انتخاب نمونه مرتبط با پژوهش از روش مطالعه موردی استفاده شده است که در فرایند آن پژوهشگر برای دستیابی به نتایج به مطالعه یک یا چند نمونه خاص می‌پردازد و آنها را از جنبه‌های مختلف بررسی می‌کند. این موارد باید مجموعه‌ای با حد و مرز مشخص و متشکل از عناصر و عوامل متعدد و مرتبط با هم باشند. مطالعه موردی این پژوهش سینمای فلسطین است. از این‌رو برای دستیابی به یافته‌ها، چهار دورهٔ تاریخی سینمای فلسطین و ویژگی‌های سیاسی اجتماعی آنها مورد تحلیل قرار گرفته‌است.

٤. یافته‌های پژوهش

٤-١. سینمای فلسطین، از هویت مقاومت تا ابزاری برای قدرت نرم

بررسی دوره‌های مختلف سینمای فلسطین نشانگر آن است که هویت فلسطینی به تدریج از ابزار سینما برای مقاومت در برابر قدرت سخت بهره می‌گیرد و در ادامه هنر هفتم به واسطه موفقیت‌های فیلم‌سازان فلسطینی در عرصه‌های بین‌المللی به عرصه‌ای برای قدرت نرم تبدیل می‌شود. به لحاظ تاریخی پژوهندگان سینمای عرب بر چهار مرحله‌ای بودن سینمای فلسطین اجماع دارند (Gertz &khalifi, 2008: 11). دورهٔ ابتدایی سینمای فلسطین سال‌های ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۸ را در بر می‌گیرد. در این دوره تاریخی عملا پدیده گسترده و وسیعی که بتوان به شکل مشخص آن را سینما نامید به سختی قابل مشاهده‌است.با وقوع جنگ ۱۹۴۸ و آوارگی بزرگ عملاً این دوره به پایان می‌رسد.

دورهٔ دوم سینمای فلسطین با دوران نکبت آغاز می‌شود و تا زمان جنگ شش روزه ۱۹۶۷ را در برمی‌گیرد. این دوره را در سینمای فلسطین عصر سکوت می‌نامند. در این دوره همه تولیدات فرهنگی جامعه فلسطینی تحت‌الشعاع تبعید و اخراج اجباری آنها قرار می‌گیرد و انبوه مشکلات برای صدها هزار آواره فرصتی را برای توجه به حوزه‌های دیگر فراهم نمی‌کند. این عصر سکوت و بی‌عملی تنها به سینما اختصاص ندارد. در این دوره عملا میدان‌داری سیاسی مساله فلسطین نه با ساکنان آن که در اختیار دولت‌های عربی است. به دلیل نبود نهادهای سیاسی بومی فلسطینی، جامعه آوارگان در این دوران به بی‌عملی سیاسی دچار شده و رویکردهای‌شان تحت‌الشعاع کنش‌های عموما ناسیونالیستی عربی است (سخی حلیمی، ۱۳۸۲). بازنمایی این بی‌عملی و رکود در سینمای اعراب آن دوره قابل مشاهده است. در این عرصه نیز موضوع فلسطین به سوژه‌ای برای غیرفلسطینی‌ها تبدیل می‌شود. این در حالی است که در همهٔ این سال‌ها سینمای اسرائیل می‌کوشد تا در تولیداتش فلسطین را سرزمینی خالی از سکنه و بی هویت تاریخی نشان دهد که توسط یهودیان ستم کشیده آباد شده است. این سینما با پشتوانه عظیم دولتی ارض مقدس را آن‌گونه که در قرائت رسمی صهیونیستی وجود داشت به تصویر می‌کشید.به عبارت دیگر، سینمای دولتی اسراییل در کنار حمایت همه جانبه یهودیان هالیوود از دولت اشغالی، ابزار قدرت نرم مهمی برای توجیه اقدامات اسراییل نسبت به اعراب به شمار می‌آمد که خود را نماینده قربانیان یهودی دوران جنگ جهانی دوم مطرح می‌کرد (مایکلک، ۱۳۶۸: ۲۳).

٤-۲. دوره سوم: سینمای مقاومت در قالب فیلم مستند

پایان دورهٔ دوم در سینمای فلسطین با رویداد جنگ شش روزه ۱۹۶۷ و شکست اعراب در آن همراه است. این شکست نمادی از به پایان رسیدن گفتمان پان عربی برای جامعه آوارگان بود. عصری که در آن ناسیونالیسم عربی شکاف‌های خود را بیش از هر زمان هویدا کرد و به تبعیدیان آموخت که دالِّ مرکزی عرب بودن نمی‌تواند شکاف هویتی آنها را پر نماید (سپهری، ۵۳:۱۳۸۲). نتیجه چنین رویکردی ظهور گفتمان بازگشت به خویشتن و باور به حل مسأله فلسطین به دست فلسطینی‌ها بود. در چنین رویکردی بود که زمینه برای ظهور سازمان‌های فلسطینی به‌ویژه سازمان آزادی بخش فلسطین که در ۱۹۶۴ تأسیس شده بود بیش از هر زمان فراهم گردید. دورهٔ سوم را دورهٔ سینمای انقلابی فلسطین می‌نامند. این دورهٔ عصری شکوفا برای سینمای فلسطین به شمار می‌آید و نخستین گام‌ها برای تبدیل سینما به قدرت نرم برداشته می‌شود. به تدریج سازمان‌های مبارز فلسطینی می‌آموزند که از ابزار سینما برای پیشبرد اهداف خود بهره

بگیرند. مبـدأ تاریخـی این دوره از سینـمای فلسطیـن با فعـالیت‌های سلافه جدالله[1] آغـاز می‌شـود (Gertz & khalifi, 2008: 20). این بانوی فلسطینی که در قاهره عکاسی آموخته بود اولین تصاویر مربوط به فلسطینی‌ها را باعنوان شهدا تهیه می‌کند. مدتی بعد او به همراه دو فلسطینی دیگر مصطفی ابوعلی[2] و هانی جوهریه[3] در اردن عملاً نخستین تشکیلات سینمایی فلسطینی را به‌رغم تردیدهای سازمان آزادی بخش و با وجود ضعف‌های فنی و مادی آشکار راه‌اندازی می‌کنند (هنه‌بل، ۱۳۵۷: ۲۵۳). آنها به تدریج به خودکفایی می‌رسند، تولیدات این گروه تماماً فیلم‌های مستند بود. این فیلم‌ها به تدریج در فضاهای غیر فلسطینی نمایش یافت و با استقبال فراوان مخاطبان مواجه گردید. علاوه‌بر آن مقامات سیاسی فلسطینی نیز با فواید و تأثیرات فیلم‌سازی بیشتر آشنا شدند. مهم‌ترین موضوعات فیلم‌های مستند عبارت بودند از گزارش پیرامون عملیات‌های فلسطینی علیه اسراییل، آشنایی با شهدای فلسطینی و مسائل مربوط به مصائب زندگی در اردوگاه‌ها.با توفیق شاخه سینمایی ساف، سایر سازمان‌های فلسطینی نظیر جبههٔ خلق برای آزادی فلسطین و جبههٔ دمکراتیک برای آزادی فلسطین، اولین واحد فیلم فلسطین یا وحدهٔ افلام فلسطین[4] را در اردن بنیان نهادند و به‌تدریج به توسعهٔ واحدهای مستندساز اقدام کردند (Tavil, 2010: 115). مجموعه تولیدات سینمای فلسطین در این دوره تأثیر بسیار زیادی بر افکار عمومی جهانی و منطقه‌ای گذارد و سینما به ابزار قدرت‌نمایی آوارگان تبدیل گردید.این در حالی بود که این سینما با قدرت نرم دیگری رویارو بود. سینمایی که به همدلی با یهودیان و مصائب هولوکاست اهتمام می‌ورزید چرا فضای عمومی سینمای بین‌المللی در اختیار حامیان مالی یهودی بود. در این تقابل سینمای فلسطین در فضاهای آلترناتیوی نظیر جشنواره‌ها و سینماتک‌ها مخاطب اندک اما خاص خود را می‌یافت و هم‌زمان از حمایت سینماگران آزاداندیش و مستقل بهره‌مند بود[5]. علاوه‌بر توفیق نزد مخاطبان خارجی سینماگران فلسطینی از مخاطب بومی نیز غافل نماندند. در حالی‌که عملاً امکان پخش فیلم در اردوگاه‌های آوارگان وجود نداشت آنها با راه‌اندازی سالن‌های سیار توجه ساکنان اردوگاه‌ها

1 . Sulafa Jadallah
2 . Mustafa Abu Ali
3. Hani Jawharia
4 .No to a Peaceful Solution
۵. مشهورترین چهره سینمایی که از حامیان این سینما گردید ژان لوک گدار فیلم‌ساز فرانسوی شناخته شده آن دوران بود که علاوه‌بر ساخت فیلمی با عنوان اینجا و دیگر مکان‌ها (۱۹۷۰) در اردوگاه‌های فلسطینی، با اهدای یک دستگاه دوربین ۱۶ میلی متری به فلسطینی‌ها حمایت خود از این سینما را علنی کرد (Gertz & Khleifi, 2008: 23).

را به تولیدات خود جلب کردند (Gertz & khalifi, 2008: 26). تجربه‌ای که تا آن زمان بی‌سابقه بود. از مهم‌ترین فیلم‌های این دوره فیلم *راه حل صلح آمیزی وجود ندارد*[۵] بود که داستان تولیدش به خوبی نقش مقاومتی و هویت بخش این سینما را آشکار می‌کند. در سال ۱۹۶۸ کشورهای غربی در واکنش به نتایج جنگ شش روزه و برای پایان دادن به مساله فلسطین طرحی به نام راجرز را ارائه کردند. تحلیل مقاومت فلسطین بر ناکارآمدی و بطلان *طرح راجرز* بود. در این زمان نیاز بود تا دلایل فلسطینی‌ها در ردّ طرح راجرز مطرح شود. از این‌رو واحد مرکز فیلم کوشید واکنش عمومی را به کمک فیلمی مستند بازنمایی و متقابلا آگاهی بخشی کند (هنه‌بل،۳۵۷،: ۲۵۶). نتیجه این رویکرد ساخت فیلم *راه حل صلح آمیزی وجود ندارد* ساخته مصطفی ابوعلی بود. این مستند ۱۲ دقیقه‌ای نقش مهمی در جهت‌گیری واکنشِ جمعی آوارگان فلسطینی به *طرح راجرز* داشت. در سال ۱۹۷۰ واقعه سپتامبر سیاه تأثیر مهمی بر سینمای انقلابی فلسطین گذارد. واکنش سینمای فلسطین فیلم با جان و خون ساخته مصطفی ابوعلی بود. فیلمی که به فجایع یورش ارتش اردن به اردوگاهی آوارگان می‌پرداخت. به این علت که خروج هر گونه مدرک تصویری توسط فلسطینی‌ها از اردن ممنوع بود، واحد فیلم‌سازی فیلم را در اختیار عرفات گذارد تا او شخصاً به کمک مصونیت سیاسی فیلم را از اردن خارج کند. با نمایش فیلم در کنفرانس کشورهای عربی توجه جامعه عرب را به موضوع جلب و جنایت مقامات اردنی محکوم شد.از دیگر ساخته‌های این دوره می‌توان به فیلم مستند *تجاوز صهیونیستی* (بمباران اردوگاه‌های فلسطینی در لبنان)، مستند *کفرشوبا (دربارهٔ اردوگاه کفرشوبا)*، مستند سلاح‌های متحد (حمله به اسرائیل در ۱۹۷۳)، مستند *تل زعتر* (دربارهٔ اردوگاه تل زعتر)، مستند *صحنه‌هایی از اشغال غزه* وغیره اشاره کرد. در دوره سوم سینمای فلسطین عملاً به جز یک مورد هیچ فیلم داستانی توسط نسل جدید فیلم‌سازان فلسطینی ساخته نشد. از این‌رو باید دوره سوم را به تمامی به سینمای مستند اختصاص داد. فیلم‌سازان فلسطینی در تمامی این دوران با کمترین امکانات توانستند صدای فرو خفتهٔ جامعه فلسطینیان را به گوش جهانیان برسانند و از سویی دیگر مقاومت وسیعی را در برابر هژمونی سینمایی که می‌کوشید تصویر مطلوب اسرائیل را عرضه دارد ابراز داشتند. در همین سال‌ها سینمای انقلابی فلسطین به تدریج مورد توجه ده‌ها تن از سینماگران غیرفلسطینی و عرب اما طرفدار آرمان فلسطینی‌ها قرار گرفت. سینماگرانی چون عثمان سُمنبه سنگالی، بیرللی ایتالیایی، مرینال سِن هندی، مانفرد فُوس آلمانی، سانتیاگو خوارز کوبایی و میگوئل لیتین شیلیایی و علاوه‌برآن سینمای فلسطین با سینمای کشورهایی چون کوبا، ویتنام، الجزایر، چین و شوروی نیز مناسبات نزدیکی یافت (هنه بل،۱۳۵۷:۲۵۹). در جدول

شماره ۱ به مهم‌ترین فیلم‌های دوره سوم پرداخته شده و موضوع آنها تفکیک شده است و نیز به ارتباط موضوعات با هویت مقاومت پرداخته شده است. جدول ۱ نشان می‌دهد که چگونه آثار دوره سوم سینمای فلسطین در حوزه هویت مقاومت قرار می‌گیرند.

جدول ۱. آثار سینمای مستند در دورهٔ سوم سینمای فلسطین

نام فیلم	قالب	سال ساخت	موضوع	مضمون مرتبط با هویت مقاومت
به راه حل صلح نه بگویید	مستند	۱۹۶۸	نفی نقشه صلح راجرز	*
باالروح باالدم	مستند	۱۹۷۱	رویدادهای سپتامبر سیاه	*
نهرالبارد	مستند	۱۹۷۱	زندگی در اردوگاه‌های شمال لبنان	*
تجاوز صهیونیسم	مستند	۱۹۷۳	بمباران‌های اسراییل	*
خاطرات اتش	مستند	۱۹۷۳	خاطرات پناهندگان	*
صحنه‌هایی از اشغال در غزه	مستند	۱۹۷۳	مبارزه مسلحانه در غزه	*
سلاح های متحد	مستند	۱۹۷۴	عملیات‌های مسلحانه علیه اسراییل	*
خانه‌های کوچک ما	مستند	۱۹۷۴	زندگی پناهندگان	*
چراما گل می‌کاریم؟ چرا ما اسلحه حمل می‌کنیم؟	مستند	۱۹۷۴	ثبت حضور فلسطینی‌ها در رویدادهای بین‌المللی	*
کفرشوبا	مستند	۱۹۷۵	زندگی در اردوگاه	*
تل ازعتر	مستند	۱۹۷۷	زندگی در اردوگاه	*
چون ریشه‌ها نمی‌میرند	مستند	۱۹۷۷	زندگی پناهجویان در لبنان	*
تصاویر فلسطین	مستند	۱۹۷۷	خاطرات تبعیدشدگان	*
روز زمین	مستند	۱۹۷۸	رویدادهای مهم نوار اشغالی	*
خاطرات محاصره	مستند	۱۹۷۸	رویدادهای مهم نوار اشغالی	*
وطن سیم خاردار شده	مستند	۱۹۸۲	رویدادهای مهم نوار اشغالی	*

٤-۳. مطالعه موردی: فیلم آنها دیگر وجود ندارند (مصطفی ابوعلی، ۱۹۷٤)

گروه فیلم فلسطین به رهبری مصطفی ابوعلی در بیانیه‌ای که در ۱۹۷۳ منتشر کردیکی از اهداف خود را به تصویر کشیدن مراحل مبارزاتی اعراب و فلسطینیان برای دستیابی به آزادی کشورشان دانست(Gertz & khalifi, 2008:64). یک سال بعد فیلم مستند «آنها دیگر وجود ندارند» شاهدی برای این رویکرد مقاومتی بود. این فیلم ۲۴ دقیقه‌ای در واکنش به اظهارات جنجالی گلدا

مایر نخست وزیر اسرائیل ساخته شد که در پاسخ به سوال خبرنگاری درباره وضعیت فلسطینی‌ها عنوان کرده بود که «آنها دیگر وجود ندارند.» فیلم ابوعلی متاثر از مدرنیسم سیاسی متاثر از موج نوی فرانسه در چند بخش مجزا به زندگی و مبارزات فلسطینی‌ها می‌پردازد. در بخش اول ما با تصاویر زنان و کودکان مستقر در اردوگاه نبطیه در ۷۰ کیلومتری بیروت مواجه هستیم. بخش دوم به زندگی گروهی از مبارزان فلسطینی می‌پردازد که در حال خواندن نامه‌ای از یک کودک ده ساله از اردوگاه است که آنها را به ادامه مبارزه تا رهایی کشورشان تشویق می‌کند. بخش بعدی فیلم تصاویر مستند به دست آمده از حمله هوایی اسرائیل به اردوگاه نبطیه را به نمایش می‌گذارد در حالیکه با میان نویس‌هایی از جملات مقامات اسرائیلی مواجه هستیم که وجود فلسطینی‌ها را تکذیب می‌کنند و بخش پایانی با این میان نویس آغاز می‌شود که سه چهارم اردوگاه با خاک یکسان شده است و بازماندگان آن در مصاحبه‌هایی بر تداوم مبارزات تأکید می‌کنند. فیلم ابوعلی با ساختار نامتعارفش که برگرفته از سینمای سیاسی دهه هفتاد بود توانست توجه زیادی را برنگیزاند بگونه‌ای که پس از چهار دهه از ساختش سارا اروینگ منتقد نشریه ناسیونالکه فیلم را پس از چهار دهه کشف کرده معتقد است این فیلم نشانگر و به یاد آورنده تاریخ طولانی مقاومت فلسطین است(Irving, 2015).

٤-٤. دوره چهارم: تغییر سینمای مقاومت از قالب مستند به داستانی

دوره چهارم سینمای فلسطین از ۱۹۸۲ تا امروز را بر می‌گیرد. در اواخر دهه هشتاد و اوایل دهه نود دو اتفاق تاریخی انتفاضهٔ اول (بزرگ) و انتفاضهٔ دوم (اقصی) اتفاق افتاد. انتفاضه اول در دسامبر ۱۹۸۷ و با کشته شدن چند کارگر فلسطینی در نوار غزه آغاز شد و بعد قیام به کرانه غربی کشیده شد. در این رویداد که به انقلاب سنگ معروف است برای اولین بار هویت اسلامی مقاومت بر هویت‌های دیگر غلبه یافت (سخی حلمی،۱۳۸۲). انتفاضه اول چهار سال به طول کشید تا در نهایت پس از کنفرانس مادرید و اول اسلو، دولت خودگردان فلسطینی در مناطقی محدود از سرزمین‌های اشغالی در سال۱۹۹۳ تشکیل گردید. در این دولت امور سینمایی به یاسر عابد رَبو واگذار گردید. با ناکامی مذاکرات صلح انتفاضه دوم در سال ۲۰۰۰ میلادی اتفاق افتاد. در هر دو رویداد جامعه فلسطینی بدون کمک خارجی کوشید تا با امکانات محدود خود و سرمایه عملیات استشهادی در برابر اسراییل مقاومت کرده و خواسته‌های خود را تحمیل کند (خداوردی، ۱۳۷۹: ۴۸).

پس از پایان عصر سینمای انقلابی و مهاجرت اعضای مرکز ملی فیلم فلسطین به تونس فیلم‌سازی

دیگر به شکل سینمای مستند انقلابی پاسخگوی نیاز فرهنگی جامعـه فلسطینی نبود. علاوه‌بر آن با ظهور تدریجی تلویزیون‌های عربی فراوان دیگر تولید مستنـدهای گـزارشی و خبـری با هـدف اطلاع رسانی ضرورتی نداشت. دوره چهارم با بازگشت میشـل خلیفـه[1] از بلـژیـک به منـاطق اشغـالی آغـاز می‌شود (Dabashi, 2006). نخستیـن فیلم داستـانی او عروسـی در جلیله به نوعـی اولیـن فیلم مهم دوره چهـارم به شمار می‌آید که با استقبـال فـراوان مواجـه می‌شود(Gertz & khalifi, 2008:38). پس از آن فیلم‌سازان دیگری سینمای دوره چهارم را گسترش می‌دهند که در این میان ایلیا سلیمان[2] با فیلم‌هایی نظیر *گاه شماری یک ناامیدی*، ۱۹۹۶، *دخالت الهی* ۲۰۰۲ و *زمانی که باقی می‌ماند*۲۰۱۲، نذار حسن[3] با آثاری نظیر *استقلال*۱۹۹۴و *اسطوره* ۱۹۹۸، رشید مشهراوی[4] با فیلم‌هایی نظیر *ساعات خاموشی* ۱۹۹۳و *حیفا* ۱۹۹۶، علی ناصر[5] با فیلم‌های *راه شیری* ۱۹۹۷ و *در ماه نهم* ۲۰۰۲ و هانی ابواسعد[6] با فیلم‌هایی چون *عروسی رعنا*۲۰۰۲، *اینک بهشت* ۲۰۰۵ و *عُمر* ۲۰۱۳ از شهرت بیشتری برخوردارند. در اوایل دهه ۲۰۰۰ فیلم‌سازان فلسطینی دیگری نظیر صُبحی الزبیدی[7] (نوری در انتهای تونل۲۰۰۰ و تقاطع کالادیا۲۰۰۲)، عِزَّه الحسن[8](زمان اخبار۲۰۰۱، سه سانتی‌متر کم‌تر۲۰۰۲) و آن ماری جاسر[9](نمک این دریا ۲۰۰۷، وقتی تو را دیدم ۲۰۱۲) و شیرین دِعبیس[10] (امریکا ۲۰۰۹) عملا دوره چهارم را وارد فاز جدیدی می‌کنند که می‌توان آن را آغازی برای دوره آتی دانست. اگرچه دوره چهارم عصر شکوفایی سینمای داستانی است، اما با فیلم‌های مستند مهمی هم مواجه هستیم. یکی از مهم‌ترین مستندهای دوره چهارم فیلم فرزندان عَلیبیون (۲۰۰۸) ساخته هشام زَریق[11] است. این فیلم مستندی دربارهٔ کشتار علیبون به دست رژیم صهیونیستی در ۳۰ سپتامبر سال ۱۹۴۸ است. هشام زریق در آن روز در سن نُه سالگی ساکن علیبیون بود و خاطره دهشتناک خود و خانواده‌اش از آن روزها را

1. Michel Khleifi
2. Elia Suleiman
3. Nizar Hassan
4. Rashid Masharawi
5. Ali Nassar
6. Hany Abu-Assad
7. Sobhy Zubeidi
8. Azza El Hassan
9. Annemarie Jacir
10. Cherien Dabis
11. Hisham Zreiq

به مستندی تأثیر گذار در آورده است که جوایز فراوانی را از جشنواره‌های مختلف دریافت کرد و از شبکه‌های تلویزیونی بین‌المللی پخش گردید. از دیگر آثار مهم این دوره مستند *پنج دوربین شکسته* (۲۰۱۲) ساخته عماد بارنات[1] و گای داویدی[2] است که شهرتی جهانی دارد. این فیلم مستند به مقاومت عمادبارنات در برابر دیوارکشی اسرائیل در روستای بَعلین در کرانه غربی می‌پردازد و اینکه هربار صهیونیست‌ها دوربین او را خُرد می‌کنند و این ماجرا همچنان ادامه می‌یابد. استقبال فراوان از این فیلم و نامزد شدنش برای بهترین فیلم مستند در اسکار ۲۰۱۳ خشم شدید مقامات اسرائیلی را برانگیخت.

سینمای دوره چهارم تفاوت‌های فنی و محتوایی آشکاری با دوره‌های قبل از خود دارد. سینمای دوره چهارم در وجه فنی از نیروهای متخصص‌تری بهره می‌گیرد. اما عمده تفاوت‌ها به پدیدارشناسی زندگی در سرزمین اشغالی میان نسل ایام نکبت و نسل جدید باز می‌گردد. نسل جدید تجربه شخصی متفاوتی از زندگی در تبعید دارد و این تجربه به سرمایه معنوی فیلمسازانش تبدیل شده‌است. نسلی که سایه استیلا را به‌گونه‌ای دیگر تجربه کرده و خاطرات متفاوتی با پدرانش دارد. این ویژگی بارها توسط خود این فیلمسازان بیان و تأکید شده است. برای نمونه میشل خلیفه وقتی از خاطره بازگشتش به وطنش می‌گوید اعتراف می‌کند که چگونه توسط افسر اسـرائیـلی در فـرودگاه در مقابل تمسخرهم‌سالان یهودی مورد ضرب وشتم و تحقیر قرار گرفته است. الیا سلیمان هم به بازداشتش در خیابان و شکنجه برای اینکه به خرابکاری اعتـراف کند اشاره دارد (Gertz & khalifi, 2008: 40). رشید مشهراوی و بخش دیگری از فیلمسازان در اردوگاه‌ها بزرگ شده و آوارگی را به شخصه تجربه کرده‌اند. فیلم‌سازانی نظیر شیرین دِعبیس و آن ماری جاسر تجربه متفاوتی را با فلسطینی‌های مستقر در اروپا و آمریکا داشته و شاهد مشکلات این گروه دیگر از آوارگان بوده‌اند.سینمای دوره چهارم به بازنمایی غیرمستقیم دغدغه‌های هویتی جامعه فلسطین می‌پردازد. برای تشریح این موضوع می‌توان به یکی از موضوعات مورد علاقه نسل چهارم توجه کرد. در سینمای معاصر فلسطین موضوع عروسی موضوعی مهم و مداوم به نظر می‌رسد(Raskin, 2014). در آثاری نظیر عروسی در جلیله ساخته جریان ساز میشل خلیفه و عروسی رعنا ساخته هانی ابواسعد (۲۰۰۵) درام، پیرامون برگزاری یک مراسم عروسی اتفاق می‌افتد. مراسمی که برگزاری‌اش در مناطق اشغالی نیازمند مجوز از رژیم اشغالی است که اخذ آن همواره

1. Emad Burnat
2. Guy Davidi

با مشکلاتی همراه است . علاوه بر آن جمع کردن اهالی دو خانواده عروس و داماد که عموما در اردوگاه‌ها و مناطق مختلفی آواره هستند، یکی دیگر از بحران‌های درام عروسی را تشکیل می‌دهد. به نظر می‌رسد که فیلم‌سازان فلسطینی دریافته‌اند که بازنمایی آیین‌های ملی به صورت عینی و ملموس مرزهای هویتی این جامعه را با پیرامون خود چه در مناطق اشغالی و چه در کشورهای عربی آشکار می‌کند. در درام مبتنی بر موقعیت عروسی شخصیت‌اهای فلسطینی فیلم می‌کوشند تا از پس موانع عینی و موانع ذهنی (فراموش شدن آیین توسط نسل جدید) و بحران بی عملی برآیند. از این رو درام عروسی به صحنه‌ای برای پیدایی هویت مقاومت تبدیل می‌شود. آخرین ساخته مهم سینمای فلسطین، فیلم عُمر (۲۰۱۳) ساخته هانی ابواسعد نیز عشق و خانواده را محور مقاومت فلسطینی قرار داده است. داستان این فیلم که از واقعیت‌های زندگی روزمره مردم فلسطین الهام گرفته شده درباره عُمر کارگر نانوایی است که هر روزخود را در تیررس سربازان اسرائیلی قرار داده و از دیوار امنیتی بالامی‌رود تا دختر مورد علاقه‌اش نادیه را ملاقات کند. ازدواج عمر و نادیه پس از اینکه عُمر توسط سربازان اسرائیلی در یک درگیری بازداشت می‌شود، به هم می‌خورد و عمر دربازداشتگاه رژیم اشغال‌گر زیر شکنجه‌های شدیدی قرار می‌گیرد. فیلم عمر نمونه‌ای از ظرفیت و توان سینمای فلسطین است که موفق شد به جمع پنج نامزد نهایی بخشبهترین فیلم خارجی اسکار راه یابد. چند سال قبل هانی ابو اسعد در مصاحبه‌ای با صباح حیدر در پاسخ به اینکه سینمای فلسطین را چگونه توصیف می‌کنید پاسخ می‌دهد «از سال ۱۹۴۸ ما در حال مقاومت هستیم. زنده بودن ما خود یک مقاومت است. ساختن این فیلم‌ها به شکل ناخودآگاه ساخت مدارکی برای آینده است که در تاریخ محفوظ می‌ماند و زنده بودن را تداوم می‌بخشد. این خود [راهی] برای مقاومت است» (Hiedar, 2010).

برای تحلیل پیرامون نسبت سینمای فلسطین و هویت مقاومت می‌توان مضمون و محتوای برخی از این آثار را تحلیل کرد. در جدول شماره ۲ به بررسی موضوعی و مضمونی آثار بلند داستانی دوفیلمساز برجسته فلسطینی میشل خلیفه و ایلیا سلیمان که شهرت جهانی دارند، می‌پردازیم. این دو فیلم‌ساز مهم‌ترین فیلم‌سازان نیمه اول دوره چهارم به‌شمار می‌آیند.

جدول ۲. آثار دوره چهارم سینمای فلسطین

فیلم‌های میشل خلیفه	موضوع	مضمون مرتبط با هویت مقاومت	فیلم‌های الیا سلیمان	موضوع	مضمون مرتبط با هویت مقاومت
خاطرات پربار (۱۹۸۰)	زندگی دو زن و ارتباط آن با وقایع مرتبط با قیام فلسطینی‌ها	✸	گاه شماری یک ناپدید شدن(۱۹۹۶)	تلاش‌های یک فیلمساز برای کشف هویت فراموش شدن فلسطین	✸
عروسی در جلیله (۱۹۸۷)	برگزاری یک جشن عروسی در سرزمین اشغالی و مشکلات آن	✸	دخالت الهی (۲۰۰۲)	داستان عشق دو جوان فلسطینی در دو سوی مناطق اشغالی و مصائب آنها	✸
غزل‌های سنگی (۱۹۹۰)	بازگشت یک زن فلسطینی از تبعید و دیدار دوباره دوست قدیمی در جریان انتفاضه اول	✸	زمانی که باقی می ماند (۲۰۰۹)	روایت چگونگی اشغال فلسطین و پیدایش اسراییل که از زبان یک پدر فیلم‌ساز برای پسرش بازگو می‌شود.	✸
برنامه کاری (۱۹۹۳)	رویارویی یک کارگردان با دستیارانش در فرایند ساخت یک فیلم	ندارد			
داستان سه جواهر گم شده (۱۹۹۵)	داستان عشق دو جوان فلسطینی در جریان حمله اسراییل به نوار غزه	✸			

در جدول شماره ۳ موضوعات و مضامین در آثار سینمایی دو فیلم‌ساز دیگر فلسطینی رشید مشهراوی و هانی ابواسد که به نیمه دوم دوره چهارم تعلق دارند و بعد از الیا سلیمان و میشل خلیفه در سطح جهانی مطرح شده‌اند طرح شده‌است.

جدول ۳. آثار رشید مشهراوی و هانی ابو اسد

فیلم‌های رشید مشهراوی	موضوع	مضمون مرتبط با هویت مقاومت	فیلم‌های هانیابواسد	موضوع	مضمون مرتبط با هویت مقاومت
حکومت نظامی ۱۹۹۴	زندگی در اردوگاه‌های فلسطینی	✹	عروسی رعنا ۲۰۰۲	رعنا در دوران اشغال فلسطین میخواهد عروسی کند اما مشکلات مربوط به حضور اشغالگران مانع بزرگی برای این کار است.	✹
حیفا ۱۹۹۵	بازگویی خاطرات زندگی در اردوگاه از منظر نبیل قهرمان داستان	✹	اینک بهشت ۲۰۰۵	داستان عملیات استشهادی دو دوست در تل آویو	✹
سفربه اورشلیم ۲۰۰۲	مصائب زندگی در سرزمین اشغالی درجریان انتفاضه دوم	✹	پیک ۲۰۱۲	مردی فلسطینی مجبور به سفر در سرزمین اشغالی می‌شود و در این را با مصائب متعددی مواجه می‌شود.	ندارد
انتظار ۲۰۰۵	هنرمندی در جسجوی بازیگر برای نمایش خود به اردوگاه‌های فلسطینی می‌رود و با مصائب آوارگان آشنا می‌شود	✹	عمر ۲۰۱۳	داستان عشق دو جوان در دوسوی دیوار حائل که در نهایت به شهادت یکی از آنها می انجامد.	✹
تولد لیلا ۲۰۰۸	مشکلات مربوط به برگزاری جشن تولد دختریس به نام لیلا برای پدرش	✹	بت ۲۰۱۵	محمد آصف ساکن غزه میکوشد به‌رغم مشکلات اشغال کشورش به مسابقه استعدادیابی موسیقی راه بیندازد	✹
استریو فلسطین۲۰۱۳	دو جوان فلسطینی پس از بمباران اسراییل بی خان ومان می‌شوند و می‌کوشند به کمک موسیقی زندگی از دست رفته را بازیابند	✹	کوهستانی بین ما(۲۰۱۷)	درامی ماجرایی درباره دو نفر که در جریان یک حادثه عازم سفری کوهستانی می‌شوند	ندارد

تحلیل دو جدول شماره ۲ و ۳ نشان می‌دهد که مضامین سینمای دوره چهارم که بیش از سه دهه را در بر می‌گیرد همچنان حول هویت مقاومت شکل گرفته و سینمای فلسطین را به‌مثابه قدرت نرم مطرح کرده‌است.

۵-٤. مطالعه موردی: عروسی در جلیله (میشل خلیفه، ۱۹۸۷)

در بسیاری از پژوهش‌ها میشل خلیفه و فیلم عروسی در جلیله به آغازگر سینمای نوین فلسطین می‌شناسند. از این‌رو تحلیل درون مایه های این فیلم مهم و واکنش‌ها به آن می‌تواند در فهم آن چه که هویت مقاومت نامیده می شود مفید باشد. عروسی جلیله به داستان زندگی خانواده فلسطینی در مناطق اشغالی میپردازد. از همان نمای اول فیلم که دوربین از بلندای دکل مشرف بر اداره امنیت اسرائیلی به پایین حرکت می‌کند می توان وضعیت استیلای اسرائیل را به شکل تمثیلی مشاهده کرد. ابو عادل پدر یک خانواده فلسطینی و ریش سفید روستا(به زبان محلی مختار) از مقامات محلی اسرائیلی درخواست مجوز عروسی پسرش را دارد. صهیونیست‌ها ساکنان آن روستا را افراطی دانسته و به دلیل حمله موشکی باران چند ماه از سمت روستا اجازه چنین مجوزی را نمیدهند. در نهایت و در واکنش به خشم ابوعادل که تحت هر شرایطی عروسی را برگزار خواهد کرد اسرائیلی‌ها به ترفندی می‌اندیشند که همانا حضور مقامات اسرائیلی در عروسی است. این ترفند به نیت نمایش نبود هرگونه اختلاف میان فلسطینی‌ها و صهیونیست‌ها در رسانه‌ها خواهد بود. پدر به ناچار می پذیرد و راهی خانه می‌شود. در راه خانه تأکید فراوان فیلمساز بر مزارع زیتون که از منظر پیرمرد دیده می‌شود وجه نمادین خود را مطرح می‌کند. در روستا واکنش‌ها متنوع است عده‌ای پذیرش شرط اشغالگران را خیانت و عده‌ای دیگر فرصتی برای حمله فیزیکی به اشغالگران می‌دانند. از این‌رو فیلم در دو سطح قابل تحلیل است. از یک سو به بازنمایی کنشهای عینی و در سطح قدرت سخت می‌پردازد، اما در سطح پیچیده‌تری مقاومت در وجه نمادین و در سطح قدرت نرم بیشتر مطرح است. از این‌رو تأکید فراوان خلیفه در بازنمایی آیین‌های سنتی عروسی در فلسطین را باید از این منظر تحلیل کرد. فیلم در سکانس‌های متعدد همچون یک مستند قوم نگار به طرح جزئیات هویت ملی فلسطینی می‌پردازد. هدف نمایش جهانی است که تاکنون به رسمیت شناخته نشده و بازنمایی آن اصلی‌ترین کنش هویت خواهی فیلمساز است. آمدن اشغالگران به عروسی نتیجهٔ معکوس می‌دهد و آنها در جزئیات این جهان فلسطینی فرو می‌روند. نگاه فیلمساز گویای آن است که مهمانان ناخوانده در این جهان منحصر به فرد به نوعی در روایت داستان محو می‌شوند. اوج این درماندگی را می‌توان در سکانس نجات اسب جایزه که برای عروسی لازم است از میدان مین مشاهده کرد. محاصره حیوان در میان مینها را می‌توان تمثیلی از اشغال دانست و تفاوت رفتار نظامیان اسرائیلی را که می‌خواهند با شلیک تیر (قدرت سخت)حیوان را رام کنند و رفتار ابوعادل که شجاعانه برای نجات او به داخل مین ها پا می‌گذارد و حیوان را آرام می‌کند را می‌توان غلبه

قدرت نرم بر قدرت سخت دانست. در انتهای این عروسی اسرائیلی‌ها که تاب این همه تحقیر را ندارند درگیر می‌شوند و فیلم در تاریکی و با شلیک گلوله‌ها به پایان می‌رسد.

کارین جیمز در نقدی در نیویورک تایمز ضمن اذعان به نمایش هنرمندانه و تمثیلی خلیفه از جهان فلسطینی در روستایی که اسرائیلی‌های داستان آن را روستایی افراطی می‌دانند معتقد است که در برابر نمایش پر جزئیات زندگی فلسطینی،میشل خلیفه، آگاهانه جهان اسرائیلی را محقرانه ترسیم می‌کند و برای اثبات تحلیل خود سکانس‌های چون اسب جایزه در میدان مین و سکانس مذاکره پیرمرد با اشغالگران را شاهد مثال می‌آورد(James, 1988).

دِسِن هاوی، منتقد واشنگتن پست معتقد است اگرچه فیلم خلیفه دلالت‌های سیاسی آشکار به ارجاع به رویداهای روز دارد اما می‌کوشد با تمهیداتی که از سینمای مستند (خلیفه در جوانی مستند ساز بود) استفاده می‌کند، می‌خواهد مخاطب از فرهنگ اصیل فلسطینی لذت ببرد و آن را درک کند (Howe, 1988).اگر چه فیلم خلیفه آغاز گر یک جریان در سینمای فلسطین است؛ اما تیم کندی منتقد فیلم کواترلی در نقدی بر فیلم و پس از دودهه به درستی معتقد است کهعروسی در جلیله هنوز اثری روشنگرانه دربارهٔبنیادی‌ترین مسائل فلسطین بوده و فیلمی کلیدی در فهم مقاومت فلسطین است(Kenedi, 2006).

۵. بحث و نتیجه‌گیری

در سال ۲۰۰۲ آکادمی علوم و هنرهای سینمای امریکا (اسکار) از پذیرش فیلم *دخالت الهی* ایلیا سلیمان در بخش بهترین فیلم خارجی سرباز زد و رسماً عنوان کرد که فلسطین یک کشور نیست تا نماینده در اسکار داشته باشد. این مورد نمونه‌ای از مشکلات سینمای فلسطین در به رسمیت شناخته شدنش است. اما اوضاع همیشه این‌گونه نیست چرا که در سال‌های اخیر سینمای فلسطین با اقبال و توجه مردم این کشور مواجه شده است و جامعه منتقدانو سینما دوستان آن را به‌مثابه بخشی از یک سینمای ارزشمند با محتوای سیاسی پذیرفته‌اند. سینمای فلسطین مورد توجه بسیاری از منتقدان قرار گرفته است. برای نمونه ژان بروکس منتقد روزنامه گاردین که خود از محققان سینمای فلسطین بوده و کتابی درباره آن چاپ کرده معتقد است که در اعتبار هنری این سینما تردید نیست؛ اما مسأله هویت ملی این آثار که در سراسر دنیا به دلیل پراکندگی آوارگان ساخته می‌شوند چالش برانگیز است (brooks, 2006). ملانی گودفیلو منتقد سینمایی نشریهٔ اسکرین دیلی و ورایتی این پرسش را مطرح می‌کند که آیا در نهایت فیلم‌سازان فلسطینی در اقصی نقاط دنیا می‌توانند صنعت سینمای فلسطین را راه‌اندازی کنند. یکی از تلاش‌های مهم در مطرح کردن

این آثار برگزاری جشنواره‌های فیلم فلسطینی در اقصی نقاط دنیا نظیر دبی، لندن، تکزاس و بروکسل بوده است که در این میان جشنواره فیلم‌های فلسطینی بوستون که از ۲۰۰۷ هرساله آثار برجسته این سینما را به نمایش می‌گذارد اهمیت ویژه‌ای دارد[۱].

فیلم‌سازان فلسطینی به جامعه جهانی نشان داده‌اند که سرزمینی که زمانی دشمنان‌شان معتقد بودند دیگر وجود ندارد چگونه می‌تواند هویت خود را ارائه کرده و تصویری هنرمندانه از مظلومیت مردم خود عرضه کند. این در حالی است که موفقیت‌های سینمای فلسطین برای کشورهای عربی پیرامونی‌اش ـ که سینمای با سابقه‌تری دارند ـ امری دست نیافتنی است و این خود نشان مهمی از متفاوت بودن جایگاه سینمای فلسطین در این منطقه بحران زده بوده و گواهی است بر نقش مؤثر هنر در تقویت قدرت نرم در عصر جدید. از سویی دیگر همه تحلیل‌های سیاسی و تاریخی نشان می‌دهد که تحولات جهانی بعد از پایان جنگ سرد به کاهش رواج ابزارهای سخت افزاری قدرت و تمایل روز افزون بازیگران نظام بین‌الملل به کاربرد قدرت نرم در جهت پیشبرد اهداف‌شان انجامید. ملاحظه گردید که نزد متفکران در میان شاخص‌های مختلف قدرت نرم، از فرهنگ به‌مثابه منبع بی‌بدیل یاد می‌شود به‌طوری که اهمیت این مؤلفه نه تنها در تأثیر غیرمستقیم بر تعیین هویت ملی و فهم جایگاه خود نسبت به دیگران، بلکه در تأثیر مستقیم آن بر سیاست‌های فرهنگی نیز هست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. برای آشنایی بیشتر: http://www.bostonpalestinefilmfest.org/about

منابع و مأخذ

خداوردی، حسن(۱۳۷۹).«تشکیلات خودگردان و انتفاضه»، **فصلنامه مطالعات فلسطین**، شماره ۲: ۹۶-۷۷.

سخی حلیمی، غلام(۱۳۸۲). **رسانه و جنبش‌های سیاسی معاصر**، قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.

عالم، عبدالرحمن و حمید یحیوی(۱۳۸۸).«**فوکو؛ اندیشمندی انتقادی**»، **فصلنامه سیاست**، شماره۲: :۲۵۷-۲۳۱.

کاستلز، مانوئل(۱۳۸۲). **عصر اطلاعات۲؛ قدرت هویت**، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: طرح نو.

لوکس، استیون(۱۳۷۰). **قدرت**، ترجمهٔ فرهنگ رجایی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

مایکلک،لارنس(۱۳۶۸).«**انسان عرب در سینمای امریکا**»، ترجمهٔ محمد تقی‌زاده، تهران: **نامه فیلم‌خانه ملی**، شماره ۲: ۳۶-۲۲.

نای، جوزف(۱۳۹۲). **آینده قدرت**، ترجمهٔ احمد عزیزی، تهران: نشر نی، نسخه الکترونیکی(فیدیبو).

هنه بل و دیگران(۱۳۵۷). **استعمار و ضداستعمار در سینما**، ترجمهٔ پرویز شفا، تهران: انتشارات توس.

نظری، علی اشرف(۱۳۹۶).«قدرت؛ سوژه و هویت: تاملی بر آرای فوکو» قابل دسترسی از:
http://www.iptra.ir/vdcjvxmeuqey.html تاریخ دسترسی ۱۵ تیر ۱۳۹۸

سپهری اردکانی، علی(۱۳۹۴). *سیری در تاریخ فلسطین*، قابل دسترسی از:
www.irpdf.com/book-7172.html تاریخ دسترسی۱۳خرداد ۱۳۹۸

Aitkin,Ian(2006), **Encyclopedia of the Documentary Film**, **Routledge,** NewYork.

Brooks, Xan,(2006),**We have no film industry because we have no country**Avilablefrom:
https://www.theguardian.com/film/2006/apr/12/israelandthepalestinians. Accessed:2019

Dabashi, Hamid(2006), **Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema, Verso**, London.

Haider , sabah (2010**) Palestinian cinema is a cause": an interview with Hany Abu-Assad,**available from
https://electronicintifada.net/content/palestinian-cinema-cause-interview-hany-abu-assad/8708,Accessed:2019

Howe,Dessen(2015), **Weddingin Galilee**,
fromhttps://www.washingtonpost.com/wp-srv/ style/ longterm/movies/videos/weddingingalileenrhowe_a0c892.htm accessed: 2019

Irving, sarah(2015),**An old Palestinian film returns to challenge a pernicious lie**.Availablefromhttps://www.thenational.ae/opinion/ 1.113707 accessed: 2019.

James,Caryn,(2006) **New Directors/New Films; 'Wedding in Galilee,' Palestinian Village Tensions**

Available from:https://www.nytimes.com/1988/03/11/movies/review-new-directors-new-films-wedding-in-galilee-palestinian-village-tensions.html Accessed2019

Kenedi, tim,(2006)**Wedding in Galilee(Urs al-jalil),Film Quarterly**, Vol. 59 No. 4, Summer 2006.

Litvak, Meir (2009),**Palestinian Collective Memory and National Identity, Palgrave Macmillan.**

Naficy , Hamid,(2001**), An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking, Princeton University Press**.

Nurith, Gertz and, Khleifi,George (2008**), Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory. Edinburgh.**

Nye, Joseph (2002), **the paradox of american power**, Published by **Oxford University Press, Inc**

Nye, Joseph (2004), **Soft Power: The Means to Success in World Politics**, New York: **Public Affairs.**

Nye, Joseph (2008), **The powers to lead,** Published by **Oxford University Press, Inc.**

Raskin, Richard, **Cinematic Representations of the Israeli-PalestinianConflict**, Avilablefrom,

https://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/226_Current%20Research%20Project%20raskin.pdf .Accessed:2019

Tawil,Helga,(2014)**Coming Into Being and Flowing Into Exile: History and Trends in, Palestinian Film-Making**. Avilable from nobleworld.biz/images/Tawil.pdf, Accessed, April 3, 2019.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی