

الشوكة والزهرة في لوحات عاصم أبو شقرة

زكريا محمد*

يعتبر عاصم أبو شقرة، من عرب 48، واحداً من أهم الأسماء في عالم الفن التشكيلي الفلسطيني. وهو يمثل الحلقة الأخيرة في سلسلة الغياب المبكر عن دنيا الثقافة الفلسطينية: عبد الرحيم محمود، وإبراهيم طوقان، وغسان كنفاني. وعلى الرغم من رحيله المبكر جداً فقد قدم، في العامين الأخيرين من حياته، إنجازاً مدهشاً تمثل بمتواليات "صبار الأوص" التي اعتُبرت فتحاً دفع بالرمز الفلسطيني إلى آفاق جديدة جداً. يقول عنه الرسام والناقد كمال بلاطة إنه يمثل "نقطة تحول في تعريب لغة التصوير التي استورد أدواتها رواد الفن الفلسطيني في مطلع هذا القرن." وفي الوقت الذي استولت المتاحف الإسرائيلية على أعماله، وقدرت قيمتها، فهو لا يزال، للأسف، مجهولاً إلى حد كبير في العالم العربي. لا بل يمكن القول إنه حتى ليس معروفاً بما يكفي فلسطينياً.

يتشكل في شأن نتاج عاصم أبو شقرة أدب تفسيري إسرائيلي - فلسطيني يزداد اتساعاً. وهو ينصب على محاولة تفسير رموزه، وخصوصاً رمز الصبار في الأوص، الذي أمضى آخر عامين من حياته في رسمه بعناد وإصرار، بحيث بدأ أن حياته اكتملت حين وصل إلى هذا الرمز وأكمله.

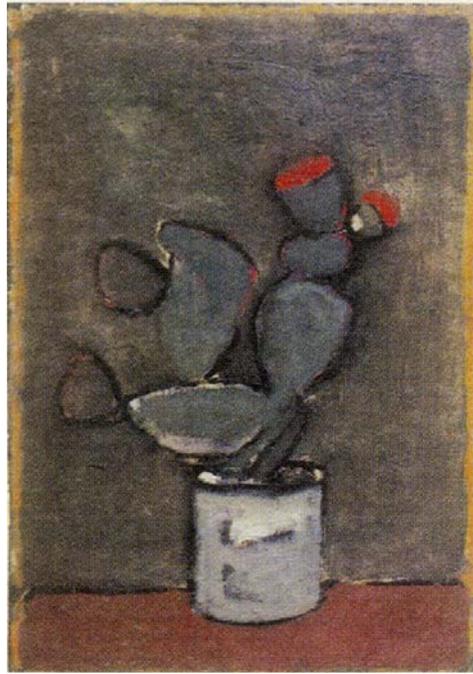
لقد ساهم غيابه المبكر، بالتأكيد، في إثارة الاهتمام بنتاجه. فرحيله، مثل إله أسطوري، في شرح الشباب، دفع بنتاجه إلى الأضواء. إلا إن عمق هذا النتاج وأصالته هما الأساس وراء الجدل المتسع فيما خص رموزه وصباره.

(* شاعر وكاتب فلسطيني، مقيم برام الله.

بالنسبة إلى النقاد الإسرائيليين يبدو أبو شقرة نبياً غامضاً تنطق نبوءاته بالأضداد، أو تتكلم بلغة سرية يجب فك مغاليقها. وهم يعطونك الإحساس بأن جهدهم يرمي إلى فصل هذا الرجل ونتاجه عن عالمه وجذوره الثقافية.

أمّا في الجانب الفلسطيني فيتم التساؤل بحرقة عن كيف أمكن لأحد ما أن يحول رموزاً بسيطة، بقدر ما هي عميقة، إلى موضوع للتساؤل. بل كيف أمكن قلب هذه الرموز وإعطاؤها معنى مضاداً؟!

الواقع أن الطابع غير المباشر لرموز أبو شقرة هو النقطة التي انطلق منها المفسرون



الإسرائيليون لفتح معركة الرموز هذه. فقد اعتاد هؤلاء أن يروا في الفن الفلسطيني، حقاً أو باطلاً، كتلة من رموز وشعارات سياسية مباشرة لا غير. وقد أغرموا بهذه الفكرة إلى حد أنهم حين رأوا نموذجاً يخالفها عمدوا إلى التشكيك في انتمائه إلى المحيط الثقافي الفلسطيني. فالفلسطينيون لا يقدرّون على إنتاج شيء عميق وحقيقي. وإن بدا أنهم يفعلون ذلك، في بعض اللحظات، فيجب الشك في ذلك وردّ هذا إلى غيرهم. يمثل أقصى درجات هذا الموقف تطرفاً الناقد ساريت شابيرا، التي تبدو مصممة على عزل أبو شقرة عن محيطه القومي، وردّ إنجازها إلى الثقافة الإسرائيلية – اليهودية. مدخلها إلى ذلك رمز الصبّار، الرمز المركزي عند أبو شقرة. تقول: إن صورة الصبّار عند أبو شقرة "تحيل إلى نموذج إسرائيلي جمعي... وتحويله نبتة الصبّار إلى تعريف ذاتي هو في الحقيقة حوار مع الثقافة الإسرائيلية = اليهودية لا مع مفهوم الهوية – لغوياً كان أم شكلياً – في الثقافة العربية – الفلسطينية". وتضيف لمزيد من التوضيح: "بهذا المعنى فإن صبّار أبي شقرة علامة تعريف (أجنبية)، وهو كعربي يطبقها على نفسه، بينما هي أصلاً، وفي الاستخدام العام، رمز لليهود الإسرائيليين."*

(*) الاقتباسات عن الكتاب الإسرائيليين: من كتالوغ "عاصم أبو شقرة" – معرض تل أبيب، 1994. كمال بلاطة: من كتالوغ "عاصم أبو شقرة" – معرض مركز خليل السكاكيني الثقافي، رام الله، 1999. أسد عزي وأنطوان شماس: من كتالوغ "صبّار عاصم أبو شقرة" – معرض أم الفحم، 1998. نصوص كتالوغ تل أبيب من ترجمة كاتب هذه السطور عن النص الإنكليزي،

الصَّبَّارَ هنا، ومن دون رفة جفن، رمز يهودي. ونهاب أبو شقرة إليه نهاب إلى الآخر لا إلى الذات. ويجب ألاّ نخدعنا كلمة حوار هنا. فليس ثمة حوار في الواقع. إذ تصنيف شابيرا، كي لا تترك لنا مجالاً للاستنتاج: "إن استخدام أبو شقرة لموتيف الصَّبَّارَ ربما دل على افتقاره إلى هوية جماعية أو شخصية." أبو شقرة، إنَّما لا يحاور. فكي تحاور لا بد لك من ذات خاصة، ومن وجود. وأبو شقرة يفتقر إلى ذلك كله. وعليه، فبالصَّبَّارَ يتماهى أبو شقرة مع الآخر؛ يخلع جلده ويرتدي جلد غريمه؛ إنه يبحث عن هوية تنقصه فيجد هويته في الآخر.

أمَّا تالي تامير فتحاول أن تكون أكثر رغبة في المصالحة. وهي تنتقد شابيرا على تطرفها، لكنها لا تجد، في نهاية الأمر، بداً من الموافقة على جوهر أطروحتها، على الرغم من نياتها الطيبة كافة. تقول: "شابيرا مع ذلك مخطئة في منحها حق تأليف صورة الصَّبَّارَ للثقافة الإسرائيلية"، ذلك بأن "التمحيص في الثقافة الفلسطينية يظهر أن هناك ثراء في المفاهيم حول هذه الصورة، الأمر الذي يضاعف من تعقيد رموز أبي شقرة. فصورة الصَّبَّارَ تعمل بشكل مفارق ونقدي لـ (الهوية المسروقة) للعربي الذي يتمنى أن يرى نفسه كصابرا كما وضحت شابيرا. بينما في الوقت ذاته تظل تعمل ككود ذاتي فلسطيني، يمثل المعاناة والعناد المتجذرين."

وهكذا ترى تامير أنه يمكن اقتسام الرمز. فهو ليس احتكاراً يهودياً إسرائيلياً، كما أنه ليس طارئاً على الثقافة الفلسطينية. لكنها، مع ذلك، توافق على أطروحة شابيرا المركزية؛ أي رغبة أبو شقرة العميقة في أن "يرى نفسه كصابرا"، أي أن يتقمص الآخر ويرتديه، أي أن يصبح إسرائيلياً. فالصَّبَّارَ هو "الآخر" كما قررت شابيرا منذ البدء. إذ، علينا أن نناقش هذا "البدء" بالذات. أي علينا أن نناقش رمز الصَّبَّارَ كي نبطل هذه المحاكمة الغريبة التي تجعل من ولد مع الصَّبَّارَ غريباً عنه، ومن كان غريباً عنه مالكاً له.

أولاً، لا بد من الإشارة إلى أن كلمة "صابرا" الإسرائيلية مأخوذة من العربية، أي من اللهجة الفلسطينية التي تسمى الصَّبَّارَ "صَبْر". وقد أُطلق هذا الاسم "صابرا"، في الثقافة الإسرائيلية، على الجيل الأول من أبناء المهاجرين الذين ولدوا في فلسطين. فهم قد "تبلدوا"، أي صاروا مثل أهل البلد، على حد تعبير أسامة بن منقذ حين وصف الصليبيين الذين عاشوا فترة طويلة في فلسطين. لقد تبلدوا واخششوا وصاروا مثل صَبَّارَ فلسطين، إذا ما قوبلوا بالمهاجرين الجدد. لقد صاروا قادرين على الإمساك



بثمار الصبّار الشوكية وتقشيرها بأيديهم العارية كالفلسطينيين تماماً. وكان هذا الوصف، في الأساس، استعارة أدبية انتقلت إلى الفن التشكيلي في صورة ثمرة صبّار ناضجة تنفّس أشواكها إلى الخارج، وذلك للتركيز على التناقض بين الداخل الحلو الطري والخارج الشوكي القاسي. وهذا يعني أن جوهر الاستعارة الإسرائيلية - اليهودية هو التناقض بين الداخل والخارج، مع التركيز على الشوك دوماً.

إذا كان الأمر كذلك فكيف يمكن إثبات علاقة أبو شقرة بهذا المجاز؛ بهذه الاستعارة؟ هل يمكن القول إن أبو شقرة يستعير المجاز الإسرائيلي - اليهودي لمجرد أنه رسم الصبّار، أم أنه يجب العثور على شيء أعمق من هذا لإثبات ذلك؟ نحن نزعم أنه لا يمكن العثور على هذا الشيء الأعمق. على العكس من ذلك، يقدم صبّار أبو شقرة دلائل كافية على أنه يسير في الطريق المعاكس تماماً. فصبّاره، كمجاز، لا يقبل هذه الثنائية المشار إليها مطلقاً. على العكس، إنه يرفضها ويهدمها. ليس ثمة داخل يتواجه مع الخارج في متواليات صبّار أبو شقرة. ليس ثمة باطن رائع وظاهر عنيف. فوق ذلك، وهذا هو الأهم، فإن أبو شقرة لا يهتم بالشوك، شوك الصبّار، مطلقاً. إنه يسقطه في غالب الأحيان ويرميه، أو يحوله. دليل ذلك أن جزءاً كبيراً من متوالياته لصبّار الأوصى يخلو عملياً من الشوك. وإن عثر فيها على أشواك فهي أشواك زاوية، لا مستوفزة؛ أشواك حيية يمكن أخذها باليد بكل سهولة. ونظرة إلى صور لوحات معرض تل أبيب، مثلاً، تتيح لنا أن نتأكد من ذلك. فأغلب اللوحات بلا شوك. إذ في إحداها تمنح الصبّارة شوكتها للمصباح الكهربائي فوقها ليتحول إلى أشعة لهذا المصباح، ويصير الشوك الحقيقي للصبّارة مجرد ظل غير واضح المعلم. وفي أخرى، وهي مأخوذة من دفتر التخطيطات، يتساقط شوك الصبّارة متحولاً إلى صلبان صغيرة جميلة على خلفية تشبه سجادة زرقاء.

في صورة أخرى من الكتالوغ ذاته نجد أشواكاً واضحة، لكنها أقرب إلى خيطان حريرية ناعمة منها إلى أشواك توحى بالقسوة. وفي لوحة "صبار 1989"، من كتالوغ معرض السكاكيني، يتناثر الشوك على الخلفية متحولاً إلى خيوط سجادة عجمية.

هذا هو الغالب الأعم في متواليات صبّار أبو شقرة. وعليه فالشوك، بالمعنى المعهود في الأدب الإسرائيلي، هو آخر اهتمامات أبو شقرة. أكثر من ذلك، يمكن للمرء

أن يقول، من دون تجن على الحقيقة، إن أبو شقرة يكره الشوك إجمالاً. لقد كان هذا الرمز سلبياً عنده منذ البدء. وبالتالي لم يكن في إمكانه أن يرغب في أن يكون "صابراً" كما تقول شابيرا. الدليل على ذلك موجود في تخطيطاته المبكرة. فهناك نعثر على اسكتش يمثل جنياً مدججاً بالسلاح يأمر رجلاً حافياً بالمشي على ألواح الصبّار الشائكة. والاستعارة هنا واضحة: الجندي الإسرائيلي، والرجل فلسطيني. والجندي، كما يظهر في هذا التخطيط، هو "صابراً" الأدب الإسرائيلي تماماً. فهو خشن وقاس ينفش صبّاره في وجوه الآخرين ويجعله يخز أقدامهم. وفي مثل هذا الموضع، هل يمكن الحديث عن حوار مع الثقافة الإسرائيلية كما تقول شابيرا؟ هل يمكن أن يكون هناك حوار بين الشوكة والقدم العارية؟ هذا الاسكتش يعطينا تفسيراً معقولاً لسقوط الأشواك من صبّار أبو شقرة لاحقاً، أو تحولها إلى شيء آخر غير عدائي. إذ إن الشوك لم يسقط هكذا فجأة، وإنما بالتدريج. فهو يبدأ به كرمز سلبي، ثم يلغيه ويتخطاه.

والحقيقة أن استعارة الصبّار في الثقافة الإسرائيلية تعكس روح الـ "غيتو". فثمرة الصبّار، كما تظهر في هذه الثقافة، أي كشيء يتناقض خارج المستوفز المعادي مع داخله الحلو الطري، هي في الواقع "غيتو" مشخص تماماً ومنغلق على ذاته. إنها "غيتو" يأخذ شكل ثمرة "تخبئ حلاوتها للداخل وتنفش حذرهما الشوكي للخارج المعادي". وهذه الصورة تصلح لواحد من "غيتو" وارسوكي يتماهى معها، لا لعاصم أبو شقرة، أو لغيره من الفلسطينيين. إذاً، يمكن القول إن الصبّار الفلسطيني ألبس لباس الـ "غيتو" رغماً عنه.

وتقول تالي تامير: إن أبو شقرة قال في إحدى مقابلاته معها: إن "الصبّار يفتنني بقدرته المذهلة على الإزهار وسط الموت الشوكي". وينطلق ألن غنتون من هذه العبارة ليصل إلى أن رمز أبو شقرة هو الصلب والموت. يقول: "بودي أن أقترح أن متواليات الصبّار في الأصص هي استعارة للموت والصلب، وأن الموضوع الأساسي لأعماله هو قلقه من الموت".

ولا يمكن للمرء أن يوافق على هذا الاستنتاج الذي يوحي بأن هدفه، في نهاية الأمر، تجريد رمز أبو شقرة من أي مغزى عام، أو تخفيف حدة هذا المغزى، على الأقل.



إن ليس من المعقول أن يتم تفسير بنيان تشكيلي انطلاقاً من هذه الجملة بصورة أساسية. من ناحية أخرى يمكن، وبطريقة أسهل وأجدى، أن نلاحظ أن هذه الجملة تركز على الاختلاف الحاسم بين الاستعارة الإسرائيلية والاستعارة الفلسطينية. ففيها يتم اكتشاف ثنائية مختلفة عن ثنائية: الداخل والخارج؛ القاسي والطري؛ الباطن والظاهر. هذه الثنائية هي ثنائية الشوكة والزهرة. فأبو شقرة مفتون بالصبار لأنه "يزهر" وسط "الموت الشوكي". والإزهار حياة، وليس موتاً وصلباً كما يقول غنتون. ثم لاحظ عبارة "الموت الشوكي" هنا؛ فالموت مربوط بالشوك الذي هو عنصر حاسم في الاستعارة الإسرائيلية. إنه رمز للموت لا رمز للقوة والتحدي كما يظهر عند الإسرائيليين.

وليس لدي شك في أن أبو شقرة يومئ بهذه العبارة إلى استعارة الشوك الإسرائيلية المسيطرة والقامعة. في الزهرة، إذاً، وليس في الشوكة، أو حتى في الثمرة، يكمن مركز رمز أبو شقرة. والزهر في صبارهم يمنح ما حوله ضوء الناعم. إنه ضوء داخلي ينشر ذاته في العتمة، ويحاول أن يستخلص ولو بقعة ضئيلة منها. كل زهرة قنديل. صبار أبو شقرة ينشر قناديله لا أشواكه. والأعمى ذاته يستطيع رؤية هذا.

بهذا فإنني أختلف مع الأستاذ كمال بلاطة حين يقول: "كانت أشواك الصبار... هي التي دعت عاصم أبو شقرة لاستكشاف الأيقونة المسيحية." إن الحديث بهذه الطريقة عن الشوك يحمل تأثيراً واضحاً بالتفسير الإسرائيلي. كما أن القول إن جذور استعارة أبو شقرة تعود إلى فكرة شكل الصبارة "الخارجي الخشن مقابل حلاوة طعمها... في الداخل"، هو أيضاً تبين غير حذر للتفسير الإسرائيلي. هذا التناقض غير موجود قط عند أبو شقرة. ليس ثمة داخل أو خارج في رمزه. ثمة أزهار هنا، في مقابل الشوك عند الآخر، وليس في الداخل. فكل واحد يكشف أوراقه أمام الآخر.

وإذا نسينا لحظة الجملة المذكورة نكتشف أن ألن غنتون يفسر أعمال أبو شقرة باعتبارها تعبيراً عن الموت، انطلاقاً من واقعة مرضه وموته المبكر بالسرطان، وليس من خلال أعماله. وبذا فهو يقع في المحذور الذي حذرتنا منه شابييرا. فهي رأت أن لا شيء يبرر رؤية مغزى وطني عام في أعمال أبو شقرة، إلا من واقعة أن الفنان عربي يعيش في إسرائيل لا غير، كما تقول. وغنتون يفعل ما حذرت منه. أي أنه يستخرج المغزى من خارج الأعمال، أي من موت الفنان ومرضه، ليصل إلى أن الموت هو رمز أبو شقرة. الأسوأ من ذلك أنه يقول: "إن تماهي أبي شقرة كعربي مسلم مع موتيف الصليب، كما يظهر في اسكتشاته المبكرة، يؤكد ما لاحظته النقاد، أي تبنيه لتقاليد الفن الغربي. فهو مثل فنانيين يهود وإسرائيليين، كشاغال وتوماركين، يستطيع أن يستخدم، واستخدم، ثيمة الصليب والنزول عن الصليب، والعذراء مع المصلوب، كتعبير عن الموت

الشخصي والوطني. "غنتون هنا يركز على أبو شقرة كعربي "مسلم" تبني ثيمة الصلب باعتبارها غريبة عنه. بل إنه، كما يقول، يسير على هذا الدرب مثل الفنانين اليهود. أي أنه، بشكل ما، يتبعهم. وغنتون، مثل الكثيرين غيره، قليل المعرفة بالثقافة العربية، ومن ثم بموتيف الصلب فيها. إنه يقيس الثقافة العربية على اليهودية. وموتيف الصلب في الثقافة اليهودية غير محبوب؛ وعليه فهو موتيف حديث الدخول إليها. وليس الأمر كذلك في الثقافة العربية الإسلامية مطلقاً. هذا الموتيف موجود منذ أكثر من ألف عام. فقد كانت حياة الشاعر والمتصوف العظيم، الحلاج، كلها محاولة للتماهي مع المسيح المصلوب. لقد "سعى" لأن يصلب كي يكون مسيحاً مكتملاً، أي مصلوباً، مخالفاً بذلك التعاليم الإسلامية التي تقول إن المسيح لم يصلب. أمّا دعبل الخزاعي، الشاعر الرفض المتمرّد، فقد قال قبل ألف عام ما نصه: "إنني أحمل خشبتي على ظهري منذ خمسين عاماً ولا أجد من يصلبني عليها."

فوق هذا فإنني لا أجد علاقة حاسمة بين صبار أبو شقرة والصلب. صحيح أن هذا الموتيف موجود، بهذا الشكل أو ذلك، عنده، وخصوصاً في مراحل المبكرة، لكنه لا يمثل جوهر رموز أبو شقرة، ولا سيما في مرحلة النضوج. إننا، فإن تأكيد غنتون أن إنجاز أبو شقرة المركزي إنما يكمن في "تحويل الصليب إلى صباراً"، هو تأكيد لا أساس حقيقياً له. إنه، فقط، يعتمد على الجملة التي مر ذكرها. فموتيف الصلب يضعف ويخفت، ولا يزداد ظهوره مع نضوج أبو شقرة.

إن جذر استعارة أبو شقرة إنما يكمن في المفهوم الشعبي الذي وحد بين "الصبار" والصبر. أي قوة الاحتمال والقدرة وانتظار الآتي. فكلمة "الصبر" تعني "الصبار" والصبر، أي احتمال الأذى والمر والتعب على أمل أن تتغير الأوضاع، كما أشار بلاطه بحق. وكما نعلم فإن مفهوم الصبر والاحتمال مفهوم عميق جداً في الثقافة العربية، شعبية وغير شعبية. ولا يسعنا هنا إلا أن نتذكر قول الإمام الشافعي، الغزي الفلسطيني:

سأصبر حتى يعجز الصبر عن
وأصبر حتى يأذن الله في أمري
وأصبر حتى يعلم الصبر أنني
صبرت على شيء أمر من الصبر

و"الصبر" المذكور في البيت الثاني هو نبتة صحراوية عربية مرة سميت باسمها نبتة "الصبار"، وهي تعرف شعبياً باسم "الصبرة المرة".

من هذا المفهوم، مفهوم الصبر المربوط بالانتظار، اشتق أبو شقرة استعارته. لذا فإن صباراته تقف على النافذة لتضيء قناديلها بانتظار الفجر. ومن المؤكد أن صبار مئات القرى الفلسطينية التي هُجّر أهلها ودمرت، وظل صبارها يضيء قناديله الذهبية، كان في خلفية رمز أبو شقرة. لقد ظل هذا الصبار ينتظر ويزهر وسط الموت الشوكي؛ ظل يضيء قناديله في العتمة.

وهكذا تحولت مصابيح الكيروسين في أعمال إسماعيل شموط في الخمسينات إلى أزهار صبار عند أبو شقرة في الثمانينات من القرن العشرين. وهذا هو جوهر ما فعله أبو شقرة: تحويل مصباح الكيروسين إلى أزهار صبار مضيئة، وليس تحويل الصليب إلى نبتة صبار في الأصيل. لقد حول الرمز المباشر إلى رمز غير مباشر. هذا هو جوهر إنجازة. وحين فعل ذلك فقد وضع لغماً ما زالوا يحاولون تنفيسه. يقول مواطنه الفنان أسد عزي: "بحكم رب هذا الكون أبدع عاصم وبحكمته رحل، لكن ليس قبل أن يصبح الصبار لغماً يفجر كل من يريد الاقتحام."

من أجل هذا فإنني لا أتفق مع اللهجة التراجيدية اليائسة التي يتحدث بها أنطوان شماس عن رمز الصبار في الأصيل حين يقول: "بما أن الصبار الفلسطيني المنسي... تحول إلى لقب رائع لمن ولد في أرض إسرائيل وكبر فيها"، فقد "كان على أحد أن ينقل الصبار إلى أصيل، كان يجب على أحد أن يهزنا ويقول لنا بأن الأمر قد تم واكتمل، ومن هنا لن نعود إلى الخارطة ولا إلى الأرض. إنما نظل على حافة الشباك." أنا أفهم الغضب الذي يتقطر من هذا الكلام، الغضب على سرقة الرمز وعلى تحويل ما هو لنا إلى شيء غريب عنا بالقوة، لكن أبو شقرة لم يضع الصبار على نافذة الغياب والنسيان، وإنما وضعه قنديلاً على النافذة. ولأنه كذلك فقد عمل عمل اللغم. ولولم يكن الأمر كذلك لما شهدنا كل هذا الجدل الصخب حوله. ■

* * *

عاصم أبو شقرة في سطور

- تاريخ الولادة: سنة 1961
- مكان الولادة: أم الفحم - فلسطين
- الدراسة: معهد "كليشر" للفنون - تل أبيب 1982 - 1987
- العمل: عمل أستاذاً في المعهد ذاته بعد التخرج

- الوفاة: بمرض السرطان، سنة 1990
- أعماله في معظمها ملك المتاحف الإسرائيلية. وقد بيع بعضها بمئات آلاف الدولارات
- هو شقيق الشيخ رائد صلاح، رئيس بلدية أم الفحم.

المعارض الشخصية

- 1988، غاليري راب - تل أبيب
- 1989، غاليري راب
- 1991، معرض "زيكرون" متحف إسرائيل - القدس
- 1994، متحف تل أبيب للفنون
- 1998، معرض "صبار عاصم أبو شقرة" - صالة العرض للفنون - أم الفحم
- 1999، معرض "عاصم أبو شقرة" - صالة مركز خليل السكاكيني - رام الله.

مجلة الدراسات الفلسطينية، جميع حقوق النشر وإعادة التوزيع محفوظة لمجلة الدراسات الفلسطينية، ولا يمكن نشرها أو توزيعها إلكترونياً إلا بإذن من رئيس تحرير المجلة وذلك عبر الكتابة إلى العنوان البريدي التالي: majallat@palestine-studies.org
يمكن تحميل هذه المقالة أو طبعها للاستخدام الفردي وعند الاستخدام يرجى ذكر المصدر:
<http://www.palestine-studies.org/ar/mdf>