محمد العامري

mohammad al ameri

المِرْوَد والمِكْحَلَة

فنون تشكيليّة

المِرْوَد والمِكْحَلَة

مقاربات في الفن التشكيلي الفلسطيني
وعلاقته بقضايا المجتمع في الأرض المحتلّة والشتات

محمد العامري

الإهداء

إلى فلسطين...

«على هذه الأرض سيدةُ الأرض،
أم البدايات أم النهايات
كانت تسمى فلسطين
صارتْ تسمى فلسطين
سيدتي:
أستحق، لأنك سيدتي،
أستحق الحياة».

محمود درويش

«أَنَا لا أؤمن بتلك النظرية التي لا ترى في الفن إلامتعةً نُزجي بها وقت فراغنا، وإذا كانت الإنسانية ترغب رغبةً أكيدةً في الاحتفاظ بحريتها وكرامتها فإن عليها أن لاتقف موقفاً محايداً من المشاكل الإجتماعية والسياسية والفنان هو أكثر البشر إنسانية، ولهذا فإن من واجبه أن يرفع صوته عالياً مدافعاً عنها هابّاً لنصرتها، عندما تهدِّدها قوى الجهل و البطش والبربرية».

توماس مان*

* توماس مان هو أديب ألماني ولد في 6 يونيو 1875 وتوفي في 6 أغسطس 1955 في زيورخ. تحصل على جائزة نوبل في الأدب لسنة 1929

مـقــدمــة

أُحاوِلُ في هذه الدراسة التي تنتبه إلى الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر وذاكرته ومدى صلته العضوية في المجتمع الفلسطيني، أن أقدم تصورا مغايرا فيما يخص طبيعة الدراسات الكلاسيكية، دون اغفال معايير الدقة في المعلومة والاستفادة من بعض الوثائق والنصوص التي سبقت هذه الدراسة، لكنني انزح نحو اختبار اسئلة تنطلق من واقع اللوحة «النص البصري» في محاولة مني لاعطاء الخيال والتاويل المناخ المناسب لاستبطان المرجعيات العاطفية، تومىء إليه عناصر اللوحة من آلام وجراحات عبّر عنها الإنسان الفلسطيني «الفنان» واظهار الايحاءات التي وردت عبر عناصر ومفردات تكررت في فضاء العمل الفني الفلسطيني من خلال نماذج داخل فلسطين والشتات على حد سواء، وتتبع الرسائل التي يبثها العمل الفني إلى جانب المقاربات والتحولات التي طرأت على العمل الفني جراء الاحتلال الصهيوني لتراب فلسطين، قبل النكبة وبعدها، وسيجد القاريء مجموعة التحولات التي طرأت على لغة التصوير الفلسطيني بعد النكبة، كمادة اسهمت في طبيعة الفعل المقاوِم الذي يكشف سوأة الاحتلال ومخرجاته التخريبية في الوجود الفلسطيني، نجد اهتمام الفنان الفلسطيني بالتشخيصية والأرض كعنصرين اساسيين استوطنا طبيعة التصوير.

«أما تعدد صور المكان الذي تلا فقدان فلسطين، فكاد أن يتطابق، كما يتضح جليا مع طبيعة قرب الفنان أو بعده عن الأرض المفقودة بحيث بدت المسافة الجغرافية الفاصلة عنها وكانها العامل الحاسم في تحديد المنطلق التشكيلي الذي توخاه الفنان، وبقدر ما كانت الأعمال الفنية التي أنتجت في أمكنة قريبة نسبيا من أرض الوطن تتسم بالتصوير التشخيصي[1].

ومن أهم المشكلات التي تواجه الدراسة قلة المراجع والمصادر التأصيلية،أمام المحو الثقافي الذي مارسه الاحتلال الصهيوني تجاه الموروث الثقافي الفلسطيني في داخل فلسطين وخارجها، وأذكر هنا مركز الوثائق والبحوث الفلسطينية في بيروت وما تعرض له من نهب من قبل الغزو الصهيوني لبيروت في العام 1982، وغياب الدراسات التأصيلية العربية فيما يخص فلسطين المحتلة وصولا إلى ارتباك ماكينة النقد التشكيلي العربي، وكذلك تواجه الدراسة معضلات المراجع والتوثيق لفناني الشتات قياسا بما انتجه الفلسطينيون من ابداعات متنوعة.

لذلك سأذهب باتجاه تحليل مخرجات الإبداع الفلسطيني التي تعكس بشكل غير موارب طبيعة المعاناة والأنماط الفنية ومعالجات الشكل والمضمون، وصولا إلى اجتراح المواد المستخدمة ووسائط التعبير بدءاً من التصوير والأعمال التركيبية والفيديو آرت والغرافيك بكل أنواعه والبوستر السياسي، وهنا أستدل في الاعتماد على التحليل إلى ما ذهب إليه برجر هو وإدوارد سعيد في الاعتماد على تحليل المنتج وتجاوز المعطيات الاخرى للوصول إلى نظرة شمولية عبر النصوص كونها الوثيقة الأكثر صدقا والماثلة أمامنا.

تلك المخرجات التي أذابت الفوارق الأيدولوجية بين تعدد الثورات الفلسطينية وتنوعها، اقصد مجمل التنظيمات التي اتفقت واذابت الفوارق بالاتفاق على مفاهيم التحرر والتي تمثلت مجمل الإبداع الفلسطيني، ويصف جان جنيه الثورات بقوله: «إن محاولة التفكير في الثورة أشبه بأن تستيقظ وتحاول العثور على المنطق في حلم حلمته[2].

لذا فإن دراستي منطلقة وبشكل أساسي من العمل الفني والوثائق المأصلة الخاصة بالمنجز الإبداعي، كونها المعبر الذي ينبهنا إلى تجليات العناصر والمفردات التشكيلية لما حصل ولم يزل يُمارس على أرض فلسطين وخارجها، وسيتم انتقاء النماذج التي تؤثث ارتباطاتها بالمقاومة والمجتمع وأمداء تغلغل العمل الفني في الضمير الجمعي الفلسطيني وانعكاساته على طبيعة وجودهم من أعمال معاصرة وبعض النماذج التراثية «فلكلور» مرورا بتبادل المرجعيات بين الفلكلور وعناصر اللوحة المعاصرة.

وستحاول الدراسة الاجابة عن بعض التساؤلات منها: أسباب وجود مشتركات بصرية في عناصر اللوحة الفلسطينية، (كشجرة الزيتون وخوذة الجندي الإسرائيلي والنجمة السداسية والبندقية والعلم الفلسطيني والكوفية الفلسطينية والسجن والقضبان وخارطة فلسطين ومدينة القدس والحمامة والشهيد)، كما ستطرح الدراسة بعض الإجابات عن طبيعة المواد المستخدمة في اللوحة الفلسطينية واسبابها (كالجلود والحناء وحجر النيلة وبقايا النوافد والأبواب والطين والقش

«تبن» والحجر وقطع الاثواب الفلسطينية القديمة «كولاج تراثي» وصولا إلى تعدد الحوامل الخاصة بالتعبير كالجدران «جرافيتي»).

والسؤال المؤرق لدي شخصيا هو: هل اسهمت تلك المخرجات (الإبداعات) في إشاعة الوعي المعرفي العميق بأهمية انتباهات الفعل الجمالي، أم أنها وليدة ردة فعل انفعالية تجاه خطر الاحتلال لتمكث في مسارات الاستهلاك السياسي والاجتماعي؟

وهل أثرت تلك الأخطار في طبيعة مكانة النص وعلوه؟

في الدراسة هذه سيطلع القاريء على مجريات الإبداع الفلسطيني في فلسطين والشتات عبر نماذج منتقاة لأن هذه الدراسة هذه لا تحتمل استقصاء جميع المشهد باتساعه ومساحات تشكله وارتباطه العضوي بالمجتمع الفلسطيني وقضيته التاريخية، إلى جانب مجموعة من المؤشرات على البدايات التي شكلت نسغ التجربة الإبداعية الفلسطينية ومناخات التأسيس كأرضية صلبة لاتصالات الإبداع بالاجيال اللاحقة.

كذلك ستبحث الدراسة تجليات المادة والوسائط التعبيرية في العمل الفني، وتأثير الحصار في الانتفاضة الاولى «1987» على تبدل المواد والوسائط وآفاق اسهاماتها في اطلاق المخيلة الابتكارية للتصوير الفلسطيني وانتقال المادة من الحامل الشعبي الجمالي التراثي إلى الحامل المسندي الفلسطيني المعاصر، وسنقوم بدراسة نماذج تعبر عن ذلك كتجارب سليمان منصور ونبيل عناني وناصر السومي اضافة إلى نموذج الفنانة الفلسطينية منى حاطوم والتي فتحت بابا مهما في الوسائط التعبيرية الفلسطينية عبر «الفيديو ارت «والاعمال التركيبية «الانستليشن» وغازي انعيم فيما يخص البوستر السياسي ومكابدات ناجي العلي في الكاريكاتور، وستتناول الدراسة الرسم على الجدران (الجرافيتي) الرافضة للاحتلال ودلالاتها الاجتماعية كخطاب سياسي فطري واحترافي في نفس الوقت، وسأتناول بالدرجة الأساسية الجدار العنصري «الجدار العازل» وإسهامات الانجليزي «بانكسي» في الكشف عن تظلُمات الشعب الفلسطيني، علما بأن دولته كانت أحد الأسباب الرئيسة في المأساة الفلسطينية.

إطـار تــاريـخي

«كيف لنا أن نفهم الماضي إلا وفقا لشروطه هو، وهي شروط لم نعد نحن المعاصرين نتشاركها، وأصبحت مفقودة بشكل ما» **سايمون ديورنغ**.

لم يكن الفن ببعيد عن التعبير الإنساني في أفراحه وأتراحه، فقد عبّر الإنسان عن احلامه على جدران الكهوف والعظام والجلود وخير مثال على ذلك «كهوف التاميرا في أسبانيا التي اكتشفها الأسباني مارتشيلينو

رسوم كهف في كهف ألـ كاستيلوش والمعروف بي كنيسة سيستين قرب سانتاندر، أسبانيا (1)

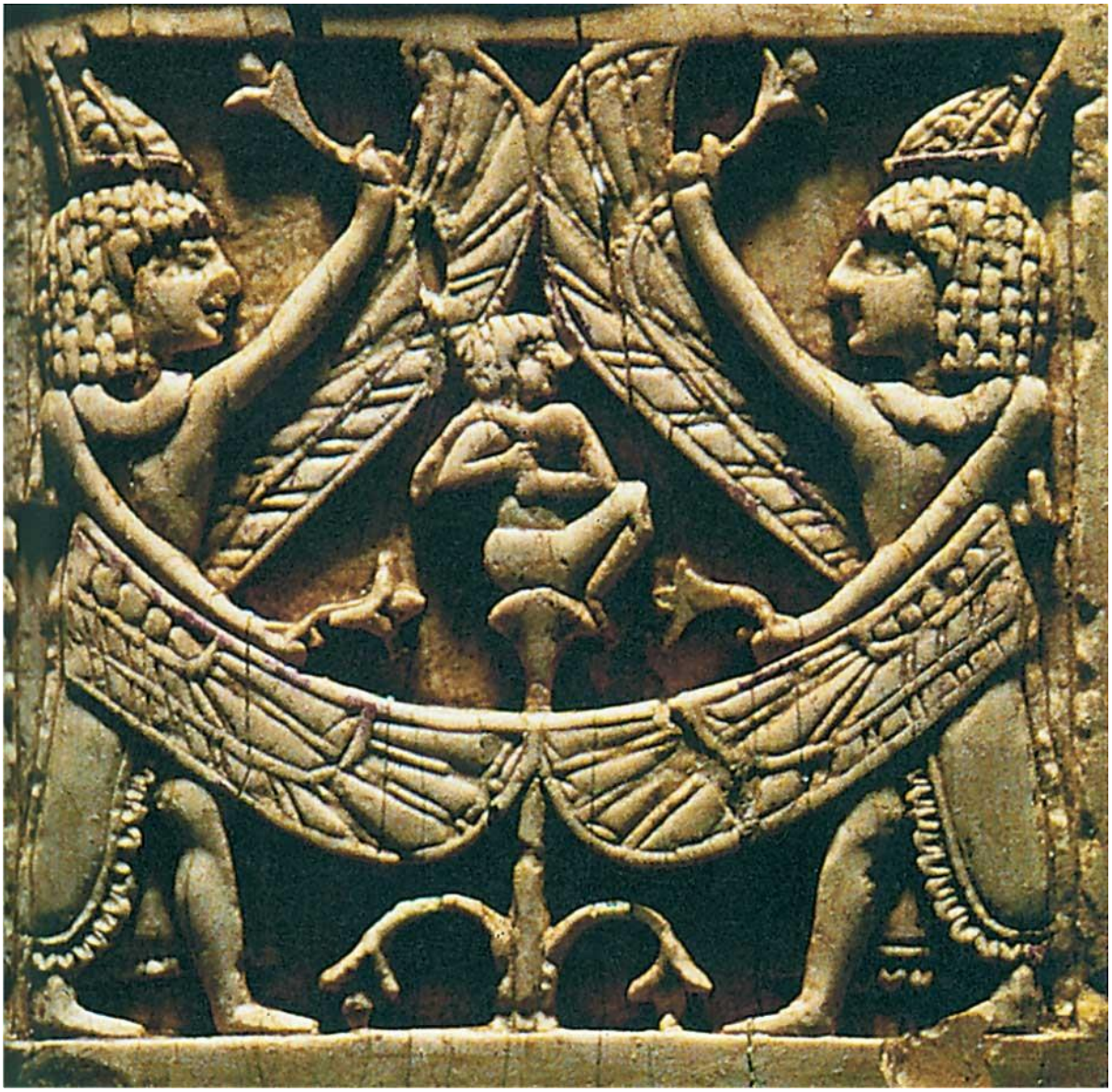
ساوتيولا سنة 1868م، والتي يرجع تاريخها إلى العصر الحجري القديم الأعلى، وكذلك كهف لاسكو

(LASCAUX DE GROTTE) في فرنسا ببلدة MONTIGNAC بمحافظة دوردونيي في بيريجور جنوب غرب فرنسا على الضفة اليسرى من نهر فيزير، ويُعد الكهف الذي يبلغ طوله «100 « قدم تقريباً، وهو واحدا من أهم الكهوف الأثرية الزاخرة بالصور والرسوم

الجدارية والنقوش المختلفة الأكثر قدماً في العالم أجمع، وقد أسهم في إثراء تاريخ الفن وفي تأسيس علم آثار ما قبل التاريخ[3].

لم تزل تلك الكهوف وغيرها من الشواهد الأولى على حضور الفن في الذات الإنسانية منذ وجوده على كوكب الأرض، فهي الاثر الذي يدلل على الإنسان الذي حبّر احلامه في لحظة ما، تلك الجدران التي كانت بمثابة دفاتر صخرية تحمل في تضاريسها هواجسه وتعاويذه التي تقيه من الشرور، ولم تزل كذلك شاهدا حضاريا على طبيعة تلك الحقبة وتجلياتها في التعبير الإنساني منذ اللثغة الأولى.

وتوالت تلك التعابير الخطوطية البدائية في كشف حقيقة الإنسان ونظرته إلى الكون، حيث نشاهد رسومات كشفت عن الشرور والأخطار التي واجهته سواء كان الخطر من الإنسان أو من حيوان مفترس أو انقلاب طبيعي كالنار مثلا أو فيضان نهر ما، فقد عاش الإنسان المنتصب في العصر المسمى العصر الحجري القديم قبل نحو 2.6 مليون سنة، وكان الإنسان الأول يستخدم أدوات من الحجر؛ وتسمى تلك الحضارة: حضارة أولدوان (195.000سنة سبقت). وبعض من جاء من بعدهم استخدم النار مثلما وجد في المنطقة الأثرية «غيشر بنوت ياكوف « قبل 790.000 سنة -وتاريخها مصدق عليه- في فلسطين. كانت تستخدم تلك الأدوات الحجرية للقطع والكشط.



أثر كنعاني/فلسطين (2)

«تميزت فلسطين بتاريخ ديني حافل جعل من أساطيرها ومواقعها المتخيلة مصدر وحي مركزي في فن التصوير الغربي، وذلك عبر خمسة قرون من تاريخ الفن في العالم المسيحي، أما مفردات هذه اللغة الفنية وأدواتها فضلا عن مصطلحاتها التعبيرية التي صقلتها وطورتها أجيال متتالية من المواهب الأوروبية، فإنها تندرج في مجال التعبير البصري بالنسبة لأهل فلسطين إلا في عهد متأخر نسبيا، فخلال القرن الذي سبق عام النكبة، شهدت أرض فلسطين نموا تدريجيا وتطورا خلاقا في مجال التصوير على يد مجموعة من الهواة والمحترفين العرب الذين قاموا بصياغة لغة تصويرية ذات طابع محلي مميز، وقد كانت مدينة القدس مرفأ هذه اللغة الفنية ومصدر إشعاعها على مدى قرن من الإنتاج الفني[4]

مبارك سعد – فلسطين – ساحة مسجد قبة الصخرة المشرفة – زيت على قماش – 1945 (3)

من المجحف أن ننعت المنطقة العربية الإسلامية بأنها صاحبة الثقافة الشفوية (الكلامية) والمكتوبة، ونقصيها عن ما يجري من حساسيات جمالية بصرية، فالكلمة المكتوبة تحتاج إلى حساسية بصرية في التشكيلات الخطوطية الكلاسيكية الملتزمة بالقواعد واجتراحات الفنانين في تحويرات ذلك الموروث الحروفي والخروج بنتائج ملفتة فيما يخص اللوحة الحروفية إذا جازت التسمية.

«يجب أن لا ننسى بأن الثقافة العربية، لا سيما في تعبيراتها العالمة، هي أيضا كتابة وقراءة. وحينما نقر بذلك فإن الأمر يعني أن للثقافة العربية جوانب بصرية أساسية. فالكلمة المكتوبة تستدعي مجهودا بصريا لإدراكها وفهمها، أي أن القراءة، مهما حصلت داخل سياق ثقافي تطغى فيه الكلمة المنظومة، فهي تفترض تدخل العين لتفكيك الرموز أو الكلمات المكتوبة، لا سيما إذا كانت النصوص مرصعة بخطوط عربية ذات أشكال وحركات جميلة. وإلى جانب الثقافة العالمة المكتوبة، نسجت المخيلة العربية، عبر تاريخها الطويل، تراثا فنيا وجماليا غنيا بالرموز والعلامات والصور، وبحكم أنه لم يكن مخطوطا أو مكتوبا، فإنه كان يشكل، وما زال، في جل الأقطار العربية، عناصر مكونة للفضاء اليومي للإنسان العربي من سجاد وتطريز ونقش ومختلف منتوجات الصناعة التقليدية... إلخ[5].

نقولا صايغ /بلا عنوان (تصوير بعد تسليم القدس للبريطانيين)، 1918 تقريباً
زيت على قماش، 86 × 67 سم (4)

فلم يكن الإنسان الفلسطيني صاحب الحضارة العريقة ببعيد عن كل تلك التحولات والتراث البصري العربي، حيث وظف كل تلك الثقافة بعمقها وتاريخها البعيد في الدفاع عن وجوده الإنساني، إلى جانب الحفاظ على تراثه الجمالي والمعرفي.

استمر الإنسان الفلسطيني في الإبداع المقاوِم كخيار متاح، رغم كثير من المضايقات الصهيونية لابداعاته، لكنه الإصرار على ضرورات الاستمرار في تكريس أحقيته في وطنه والدفاع عن هويته وجذوره، واستبصار مستقبله.

تأثر كثير من الفنانين العرب بالقضية الفلسطينية كخيار قومي على رأسهم ضياء العزاوي إلى جانب أشكال أخرى من مقاومة الكيان الصهيوني، فكان ذلك جزءاً من مقاومة الفلسطينيين للمحتلين، فالحس القومي الوطني كان حافزا لإظهار صورة الكيان الصهيوني ككيان مُغْتَصِب وغريب على المنطقة.

«في مصر أقام الفنان أحمد نوار معرضا في قاعة أفق 1، سمّاه «الشهيد» والمعرض واضح من عنوانه. أعاد فيه الفنان صياغة مشاهد من الحرب والاستشهاد بأسلوبه الهندسي المميز، مازجاً إياه بتحويرات عضوية من أدوات حرب وأجساد شهداء خلقت تصورات جديدة. اتخذ من ألوان العلم المصري ألواناً أساسية في كل لوحة، وختم كل لوحة أيضاً في شكل العلم نفسه في مكان ما من اللوحة. شارك أحمد نوار في حرب تشرين الأول (أكتوبر) 1973 وسجل فيها بطولات بقنص عدد من جنود العدو. هذه الحرب ظلت معه في أعماله الفنية حتى الآن.

كما حوَّل فنانون في فلسطين أجزاء من جدار الفصل العنصري، الذي بنته إسرائيل في الضفة الغربية، إلى أكبر معرض فني في العالم. صوروا عليه ما يودون تحققه في الواقع وعبروا عما يمور في نفوس الفلسطينيين[6].

ولم ينفصل الفلسطينيون عن قضيتهم منذ إشكالياتها الأولى فقد بدت هواجسها التعبيرية في الفن والأدب إجمالا منذ الثلاثينيات من القرن الفائت، «من الأسماء الفلسطينية التي برزت في مجال الرسم والتصوير في النصف الأول من القرن الماضي: نقولا الصايغ (توفي عام 1930)، وتوفيق جوهرية، ومبارك سعد (1880– 1964)، وجمال بدران (1909 – 1997) وشقيقاه خيري وعبد الرزاق ثم داوود زلاطيمو (1906 - 1999)، وزلفى السعدي (1905 – 1988)، وخليل (1889 – 1964) حلبي، وصوفي حلبي (1912 – 1997)، وجبرا إبراهيم جبرا، وحنا مسمار الذي كان يمتلك محترفا للنحت في العام 1909، وفضول عوده وغيرهم. هؤلاء مارسوا رسم اللوحة (لا نعرف أحداً مارس النحت إلاّ حجارين مغمورين وحنا مسمار الناصري الذي كان يمتهن صناعة الفخار وشكل من فخاره بعض المواضيع الشعبية والوطنية)[7].

فأصبحت الريشة أداة من أدوات المقاومة والدفاع عن الوجود والذات، بل هي إحدى الشواهد السلمية على بشاعة الاحتلال الصهيوني وتمظهرات قسوته تجاه الشعب الفلسطيني، إنها الأخطار

التي تهدد وجود شعب بأكمله، خطر استهدف أرضه وبيته وكيانه، فكانت اللوحة أحد الشواهد الفاعلة لما يحدث، ووثيقة بصرية تمتلك قوة في فضح الجرائم الصهيونية، لقد فجرت الحروب مناخات مهمة في طبيعة العمل الفني اجمالا وفي فلسطين بخاصة، بل تعدت القضية كموضوع للتعبير إلى أبعد من الفنان الفلسطيني لتصبح قضية كونية تفاعل معها الفنانون من شتى أقطار الأرض عامة والفنان العربي خاصة،

لذلك ظل الفن هو أحد الركائز الأساسية في المجتمع في التعبير عن تاريخه وأحلامه، وللفن الدور الأكبر في توعية وتحفيز المجتمعات على المقاومة، فهو ذو تأثير قوي وفاعل في الحياة النفسية والمكون الاجتماعي والسياسي والثقافي للأفراد والجماعات، لذلك أصبح الأداة الأكثر اتصالا بين شعوب العالم.

ظلت المجتمعات الإنسانية لصيقة بالفن كونه أحد البُنى الهامة التي يعبر من خلالها عن قضية وجوده، وكانت فلسطين حسب اعتقادي هي القضية العربية الأولى التي أخذت مسارا واسعا في التعبير العربي عامة والإنسان الفلسطيني بخاصة.

فعلاقة الفن بالمجتمع، سؤال يقودنا إلى تمفصلات عضوية بين كيان واحد، كيان الحلم ووجود الإنسان، حيث أصبح وجود الإنسان ممزوجا بفنون التعبير سواء كان بالحكي أو الرسم أو الرقص وصولا إلى الصوت والصراخ، هذه العلاقة، لم تنفصل يوما عن كيانها الأصلي، وهو الإنسان الذي اتخذ من وجوده قضية للبناء والتفاعل مع مفردات الكون.

«والفن علاقة مولودة مع الإنسان ومتمثلة في مجمل معايشته اليومية، فهي في المأكل والمشرب واللباس، حتى في المعايشة مع الشريك الآخر، فإذا لم يكن هناك فن وصبغة شمولية لصيغ العلاقات الإنسانية الودية بالفن، فلا يستطيع أحدنا أن يتواصل مع الآخر بشكل من الأشكال ويكون الحاصل هو خلل في الذوق العام يؤدي بالبنية الحياتية مهما اختلفت صيغتها، سواءً كانت فردية أو جماعية، إلى انحطاط بمستوى الإنسان إلى حضيض الشر اللامتناهي. ويجب أن نعرف أن القدرة الإبداعية ليست مسألة متسامية عند كل الناس. فهناك علاقة نسبية في مسألة الخلق والإبداع الفني».[8]

لم يتوقف النسغ الإبداعي رغم الهجرات القسرية التي تعرض لها الإنسان الفلسطيني، بل ظلت روحه معلقة في وطنه فلسطين رغم الشتات المُر، فظلت مفاتيح بيوتاته معلقة على جدران الشتات،انها الذاكرة المتأججة التي ترحل مع الفلسطيني اينما حلّ، فكان المحو خارج الضمير الشعبي الجمعي، بل اصبحت المخيمات الفلسطينية اجزاء مقتطعة من فلسطين في مدن الشتات العربية.

فوتوغراف قديم يصور التهجير القسري للفلسطينيين، من وثائق النكبة (5)

سليمان منصور «المقاومة والأمل» ، 1976. آكريليك على قماش (6)

إنــارة

يبدو أن الصمود الفلسطيني وإصراره على التجذّر في التراب والهوية ضمن الظروف المعقدة التي أحاطت به قسرا، أحد المحفزات والانتباهات المهمة والعضوية في تاريخ الفن الفلسطيني، والتصاقه بالمجتمع كجزء اساسي من ادوات المقاومة واثبات الذات كوجود إنساني وحق سياسي.
فقد ساهمت تلك الظروف بقسوتها المرة وتداعياتها الإنسانية إلى تجليات في الأدب والفن عند الفلسطينيين وذاكرة ساهمت بشكل فاعل في تحقق كيانه الثقافي والحضاري، وصولا إلى مفاهيم الهُوية التي تعددت في معانيها عبر التبدلات السياسية في الإجراءات والمواقف، بل صقلت توجهات الفنان تجاه الأخطار التي أحاطت به جراء الاحتلال الإسرائيلي الصهيوني، فأصبح الفعل التعبيري الفلسطيني سواء كان في الكتابة أو السينما أو التصوير «الفن التشكيلي» هو أسلوب حياة يومية وفعل نهضوي من الواجب العمل من خلاله للانتصار على صرير الدبابة، فكانت مواضيعه التي عكست مجموعة من العناصر في العمل الفني تتآلف فيما بينها للكشف عن عورة العدو وسوءاته لفضحه أمام المؤسسات العالمية الرسمية والخاصة كجزء من الضغط عليه والحصول على التعاطف مع قضيتهم، ولم تكن موضوعة اللوحة فقط تفضح أفعال العدو المشينة بل استدارت للكشف عن التاريخ الفلسطيني القديم ومدى ارتباط الإنسان الفلسطيني بأرضه منذ الكنعانيين وصولا إلى إدراج العناصر الفلكلورية في مناخات التصوير الفلسطيني.
«نشأت الفنون الشعبية في فلسطين منذ آلاف السنين، واشتملت على الشعر والموسيقى والغناء والرقص والحفر على الخشب والمعادن ونقش العاج والحجر وصناعة الفخّار والخزف والزجاج والغزل والنسيج والصباغة والتطريز وغيرها، وملكت الفنون الشعبية كل فرص الاستمرار والتواصل والنمو والتطور والازدهار، فهي بالرغم من الأحداث الكثيرة والمثيرة التي تعرضت لها فلسطين وسكانها منذ العصور القديمة حتى يومنا هذا، ظلت محافظة على خصائصها الفريدة،وعلى الترابط والتواصل والقدرة على العطاء عبر آلاف السنين»[9].
إن «الفنون الشعبية الفلسطينية، وتحديداً عالم التطريز، فنون على قدر كبير من القيمة الفنية، بأشكالها وألوانها وتناسق وحداتها وعفويتها، والأهم من ذلك تمكنها من العطاء المستمر وتطورها على مدى آلاف السنين رغم الغزوات والاحتلالات. كان هذا الفن الشعبي مصدر إيحاء كبير للفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر»[10].
«تأثر الفن الفلسطيني خلال المئة عام الماضية بالأحداث السياسية التي مر بها الشعب الفلسطيني، حيث كان لهذه الأحداث دورٌ هامٌ في بلورة توجهات الفنانين الفكرية والفنية. وامتاز هذا الفن بالبحث الدؤوب عن أدوات تعبيرية وبصرية تعكس هذه الأحداث، حيث كانت أحيانا مرتبطة بالتقاليد والتراث الفني المحلي وأحيانا أخرى بتجارب الفن العالمي، إذ استفاد كل فنان منها حسب اطلاعه ومعرفته، ونتج عن هذا الوضع تعدد الأساليب والمدارس والتقنيات والرؤى. ويصعب القول إن الحركة الفنية الفلسطينية حققت لها خصوصية تميزها عن غيرها من الحركات

الفنية في العالم إلا في قاسم واحد مشترك جمع كافة الفنانين الفلسطينيين ووحدهم وهو موضوع فلسطين الذي لعب مركزيا في غالبية أعمالهم»[11].

لقد راهن الفنان الفلسطيني على تاريخه التليد في العمل الفني عبر استحضار كل ما يثبت أحقيته في الوجود والأرض، وهي الرهانات التي لم تزل تسري في نسغ الثقافة الفلسطينية، ولم يقتصر الأمر على الفنانين فقط بل وجهت منظمة التحرير الفلسطينية عبر إعلامها الموحد قطاعات الشعب الفلسطيني للاحتفاء بالحِرف اليدوية فكان للثوب الفلسطيني الحضور الأكبر وصولا إلى طقوس الأعراس والختان والحصاد وقطف الزيتون والفدائي والشهيد، كل تلك الرموز والعلامات البصرية أصبحت صيغا أساسية في التعبير الفلسطيني وتمظهراته المتنوعة، وذلك لارتباط الرموز بحركة مقاومة الاحتلال الصهيوني وصورة من صور الصراع مع الكيان الصهيوني المحتل.

لذلك جاء المنتج الفني الفلسطيني بكل أشكاله متصلا بالفكر الجمعي وملتصقا في حياة الناس وأحلامهم.

«صار المواطن بشكل عام يرى في اللوحة صورته ومعاناته، آماله وتطلعاته، لوحة تحيي فيه روح الاعتزاز والفخار، وتشق له دروب الحياة والبقاء، وتشعل نور الأمل والتمنيات رغم كل شيء في سبيل تحقيق الأماني الإنسانية والقومية والوطنية، وهذا لم يحدث إلاّ بعد عام النكبة عام 1948»[12].

«إن الحاضر، على أحد المستويات، ما هو إلا تعبيرٌ عن الماضي-ففي نهاية المطاف لا شيء يأتي من فراغ، وما ان أُسْتبعِد الإله والمصادفة من إطارها المفاهيمي حتى يتقوّى كل شيء بهيكليات الماضي وتحقيقها، فالحياة العادية مشبعة بالماضي»[13].

فهل من الممكن اعتبار الماضي حاضرا بالضرورة في مناحي الفعل الإبداعي، أو هو حالة من استدراجه لتحبير الحاضر من أجل استرجاعه كحق بعيد لا يجوز تجاوزه، فلا ينتظم حاضر الإبداع إلا بتسللات الماضي في نسغه، فما فعله الفنان الفلسطيني هو استعادة ماضيه كأساس لحاضره، فعدم وجود الماضي يعني المكوث في العبور والطزاجة، فتاريخانية الماضي تساعدنا في امتلاك الحاضر لاستيعابه، عبر استدراج معطيات التخييل له إلى جانب حضور أحداثه الجميلة وحكاياته المشبعة باللذة، فهو أساس الذاكرة الثقافية والحنين إلى ما فات، هذا الحنين الذي أصبح يشكل رافعة خطيرة ومهمة في استعادة أمكنة الذاكرة عبر الفعل الإبداعي.

فالحنين إلى ارتداء ثوب تراثي كانت ترتديه الجدّات، هو سلوك العاطفة ضد الانمحاء بما هو حاضر وكذلك استرجاع رائحة الحديقة في البيت المفقود والوطن السليب على حد سواء، فلم يفقد الفنان الفلسطيني في الداخل والشتات خيط الحنين كجزء من مكونه الاجتماعي والإنساني، المكوِن الممزوج بذاكرة مركبة، ذاكرة تواجه أخطار المحتل وطموحاته في المحو والاقصاء، فهي دائمة الدفاع عن وجودها عبر المنتج الإبداعي، وهي صورة من صور التجييل أو توريث

الذاكرة من باب استمراريتها ووجودها، حيث يقول سايمون ديورنغ: «لا تندرج كل الذاكرة الثقافية تحت تراث مُمَأسس إن الذاكرة الجيلية المنظمة بحسب العقود، هي إحدى أشكال الذاكرة المهمة والمثيرة جدا للذاكرة الثقافية الشعبية».

مرايا التأسيس

«إن حقيقتنا الأصدق يُعبّر عنها بطريقة تنقلنا من مكان إلى آخر، فنحن مهاجرون ولربما هجناء في اية حالة نجد انفسنا فيها لكن بدون ان نكون منها، هذه الاستمرارية الأعمق لحياتنا كأمة في المنفى دائمة التنقل»

إدوارد سعيد «بعد السماء الأخيرة،1986»

بدأت اللوحة الفلسطينية بظهورها الفاعل كسياق ثقافي اجتماعي في العام 1948 حيث بدأ التهجير القسري الكبير للفلسطينيين من قبل الكيان الصهيوني، فكان للروّاد الدور الأكبر في قيادة الفعل الثقافي إلى منطقة المقاومة من حيث طبيعة الموضوعات والعناصر المستخدمة في اللوحة، وصولا إلى البحث عن المرجعيات الثقافية الخاصة بفلسطين بدء من الميثولوجيا مرورا بطبيعة الفنون الاسلامية من زخارف وعمائر والفلكلور والطقوس الزراعية والاجتماعية كجزء من وجود الذات المستهدفة من قبل الاحتلال.

«في حين تم استخدام هذا المصطلح أيضا للإشارة إلى الفن القديم المنتج في المنطقة الجغرافية لفلسطين، في استخدامه الحديثة وهو يشير عموما إلى أعمال الفنانين الفلسطينيين المعاصرين. مماثلة لبنية المجتمع الفلسطيني، مجال الفن الفلسطيني يمتد على مدى أربعة مراكز جغرافية رئيسية هي: الضفة الغربية وقطاع غزة، إسرائيل؛ الشتات الفلسطيني في العالم العربي وأوروبا والولايات المتحدة. الفن الفلسطيني المعاصر يجد جذوره في الفنون الشعبية والرسم المسيحية والإسلامية التقليدية الشعبية في فلسطين على مر العصور. بعد النكبة عام 1948، وقد سادت الموضوعات القومية واستخدام الفنانين الفلسطينيين وسائل الإعلام المختلفة للتعبير عن علاقتهم بالهوية والأرض.»[14].

لقد فجرت المأساة الفلسطينية حقد الجماهير على الأنظمة العربية، وأبرزت وسائل التعبير عنها، فانقلبت من التعبير عن المأساة، الذي برز في أعمال إسماعيل شموط الأولى، إلى الإفصاح والمناداة بالتحرر الوطني. وتميزت هذه الحقبة بانعطاف أعداد متزايدة من الشباب من مثقفين وطلاب وحرفيين وعمال إلى العمل الوطني الواسع، وأخذت بالتعبير عن نفسها بكل الوسائل المتاحة.

وقد سبق الفنان الراحل إسماعيل شموط (1930-2006) مجموعة من الفنانين الذي أسهموا إسهاما مهما في وضع قاعدة متينة للفن الفلسطيني، ومن هؤلاء :

- نقولا الصايغ: (توفي عام 1930)، كان رساماً محترفاً، رسم عدداً كبيراً من اللوحات الزيتية، لكنها لم تعرض مرة بمعرض خاص في قاعة واحدة. وكان جل إنتاجه، إما لوحات أيقونية، تعمل للكنائس أو الأديرة، أو لوحات لطبيعة صامتة أو لمناظر طبيعية تباع بالقطعة للسياح وحجاج بيت المقدس. لم يختلف حال توفيق جوهرية بإنتاجه وأهدافه عن الصايغ. ومبارك سعد فنان تشكيلي ومصور فلسطيني (1880 – 1964) مارس الرسم والتصوير في القرن التاسع عشر. لقد درس مبارك سعد الرسم والتصوير في إيطاليا في أوائل عشرينات القرن العشرين، ورسم – بورتريهات لشخصيات اجتماعية من القدس ومناظر طبيعية[15].

وخليل حلبي (1889 – 1964)، الذي رسم الأيقونة ولوحات دينية مسيحية ومناظر طبيعية. وصوفي حلبي (1912 – 1997)، رسمت لوحات بالألوان المائية للطبيعة الصامتة، والزهور بشكل خاص، وتتسم لوحاتهما برهافة حس و تأثيرية متقنة.

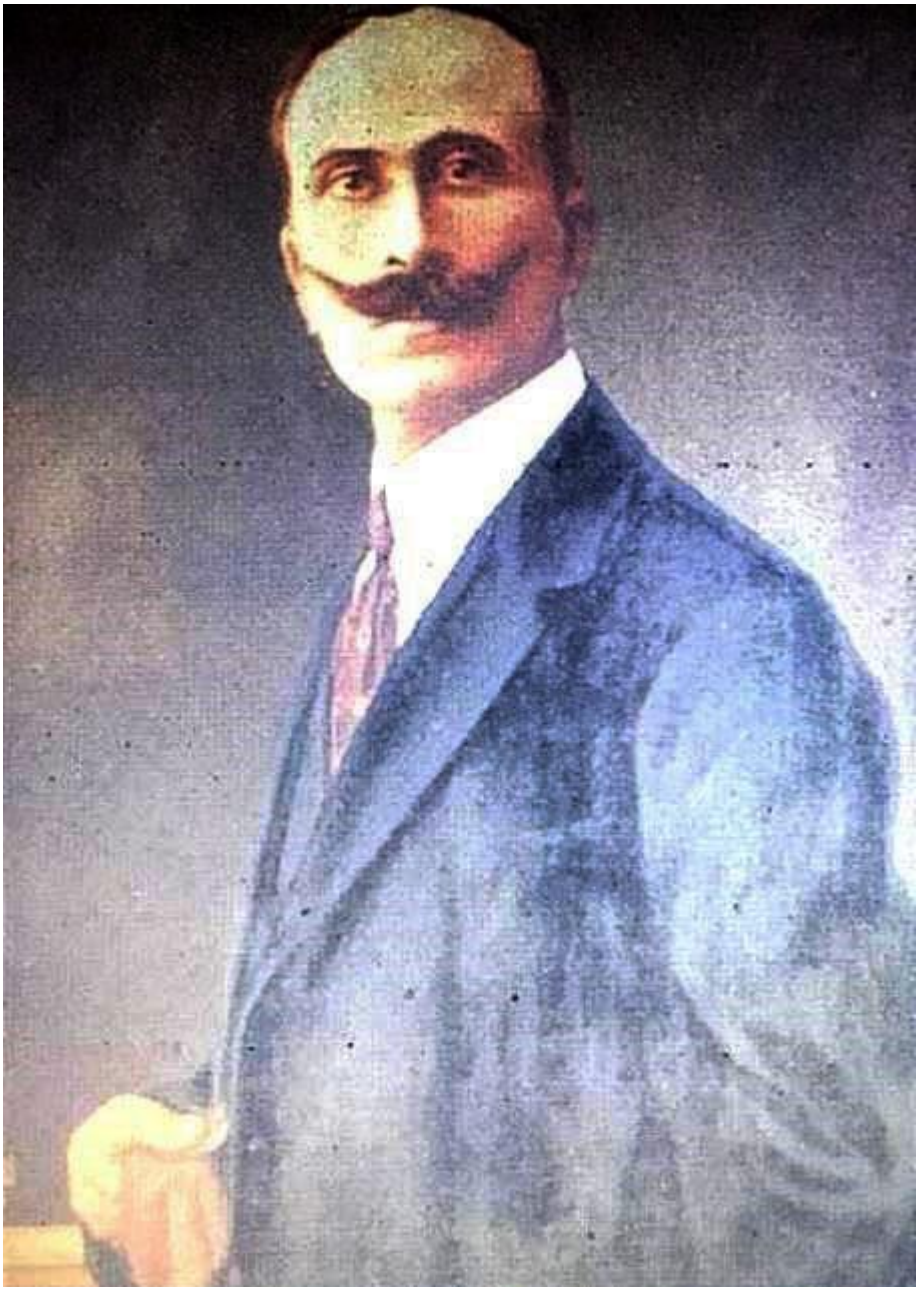
وجمال بدران (1909 – 1997)، وشقيقاه تفوقا في مجال الفنون التطبيقية، وهي فنون جميلة لكنها تظل في إطار الفن التطبيقي الذي لا يعتبر حتى اليوم، وفقاً لأنظمة اتحادات الفنانين التشكيليين في العالم العربي والدولي جزءاً من الفنون التشكيلية.وداود زلاطيمو (1906 - 1999)، رسم العديد من اللوحات الزيتية لشخصيات تاريخية كعمر ابن الخطاب عندما وصل القدس فاتحاً وطارق بن زياد، وصلاح الدين الأيوبي، وزنوبيا، وصور فيها أحداث تاريخية عربية، مثل: «معاوية يركب البحر، كما صور بالألوان الزيتية والمائية والطباشيرية مناظر

طبيعية في فلسطين. كان أسلوبه واقعي توثيقيّ و بعض لوحات زلاطيمو كانت معلقة في بعض غرف مدرسة اللد أو في بيوت الأقارب والأصدقاء، وزلفى السعدي (1905 – 1988)، يعتقد بأنها تعلمت الرسم على يد نقولا الصايغ وربما عند بعض الراهبات. تعرفنا على بعض أعمالها أواسط التسعينيات لأول مرة شكل لنا اكتشافاً مهماً في مضمار الفن التشكيلي الفلسطيني.

عرضت بعض إنتاجها الفني من اللوحات ومن أشغال نسويه، كأشغال الإبرة، والتنسيل، والتطريز في إحدى غرف المكان الذي أقيم فيه» [16].

لعب إسماعيل شموط دوراً ريادياً في هذه المرحلة، فقد اجتذبت أعماله أنظار الجماهير، وفتحت الطاقات الجماهيرية الشابة نحو التصوير كأداة جديدة باهرة في التعبير الوطني، ليس في التعبير عن المأساة الفلسطينية فحسب، بل وأيضاً، عن التعبير للتوق العارم للتحرر الوطني والوحدة العربية»[17].

ويعتبر الفنان الراحل إسماعيل شموط (1939-2006) أول من أقام معرضا احترافيا في غزة عام 1953، وقد افتتح المعرض آنذاك الرئيس المصري جمال عبد الناصر في 21-7-1954.



مبارك سعد: «صورة ذاتية» زيتية على القماش (30X40) 1906 (7)

فكانت أعمال شموط أعمالا مباشرة تحاكي هموم الإنسان الفلسطيني وتطرح قضيته وتظلماته لما يحدث له من تهجير وقتل من قبل الاحتلال الصهيوني، فكانت أعمالا تعمق الفعل السياسي دون التخلي عن القيم الفنية العالية والاحترافية.

وأصبح الفن جزءاً من السرد البصري الذي يدافع عن حكاية الفلسطيني وتأملاته في الحرية والاطمئنان، فالسرد البصري الفلسطيني حقق مادة فاعلة تعكس طبيعة وتاريخ الشعب الفلسطيني، كونها ركّزت على التمثيل أو التوصيف للاحداث السياسية والاجتماعية، مع اعتبارات الاضافة والمحو والتركيز على بؤرة الحدث المراد ايصاله للجماهير (FOCALIZATION) سواء كان السرد البصري بسيطا أو مركبا ومعقدا.

«أنها أوجدت مناخاً جماهيرياً احتفالياً بالفن التشكيلي، فإنها جعلت منه طريقاً لشرح وتعميق الإحساس السياسي، وتعاطف غير الفلسطينيين مع القضية الفلسطينية، ودفعت بالعديد من الشبان الموهوبين لدراسة الفن ورفد الحركة التشكيلية. أما الحركة التشكيلية الفلسطينية ما بين (1967-1994) فقد كان لنكسة عام 1967، وتشريد المزيد من أبناء الشعب الفلسطيني، ووقوع كافة الأرض الفلسطينية في أيدي الإسرائيليين، بالغ الأثر في الواقع السياسي والاجتماعي الذي تجسّد بوضوح أكبر في المنتجات الثقافية الفلسطينية ومنها الأعمال التشكيلية»[18].

لذلك اقربت اللوحة الفلسطينية من نبض الواقع، بل تكاد نسخة عن مشهد أو حدث، أي اقرب إلى التسجيلية التي تخدم الحدث السياسي دون إغفال الانزياحات الاسلوبية في المشهد الشمولي الفني، تلك الانزياحات جاءت أيضا لخدمة الفكرة الوطنية وفعل المقاومة، والتي تشكل توجها مدروسا لمواجهة الاحتلال الصهيوني عبر الفعل البصري.

«وتتمثل أصالة ميكي بال بوصفها مؤرخة وناقدة للثقافة البصرية في أنها نظرت إلى الفن البصري بوصفه نوعا من السرد NARRATIVE ، وفي ضوء ذلك قدمت كثيرا من النتائج المترتبة على افتراضها الأساسي هذا فقالت أولا أن كل أشكال السرد تشتمل على «جانب» معين من حكي أو سرد أو الإخبار بالأحداث الأساسية في القصة من خلاله أو حوله، فليس هناك من سرد لا يتضمن القيام بعمليات اختيارات وحذف خاصة، عمليات تاكيد وإبراز واستثناء وإبعاد أيضا»[19].

«يتحرك الإبداع في المساحة الفاصلة بين الدقة واللادقة، بين الانضباط والحرية، بين الالتزام الحرفي والخيال، وقد كان التساؤل حول ما ينبغي أن تكون عليه الصورة أو اللوحة في الفن التشكيلي موضعا لأفكار وخلافات وتطورات عدة.

تعد الدقة الموضوعية أمرا مألوفا يبحث عنها كثيرون من خلال حكمهم على الأعمال الفنية.

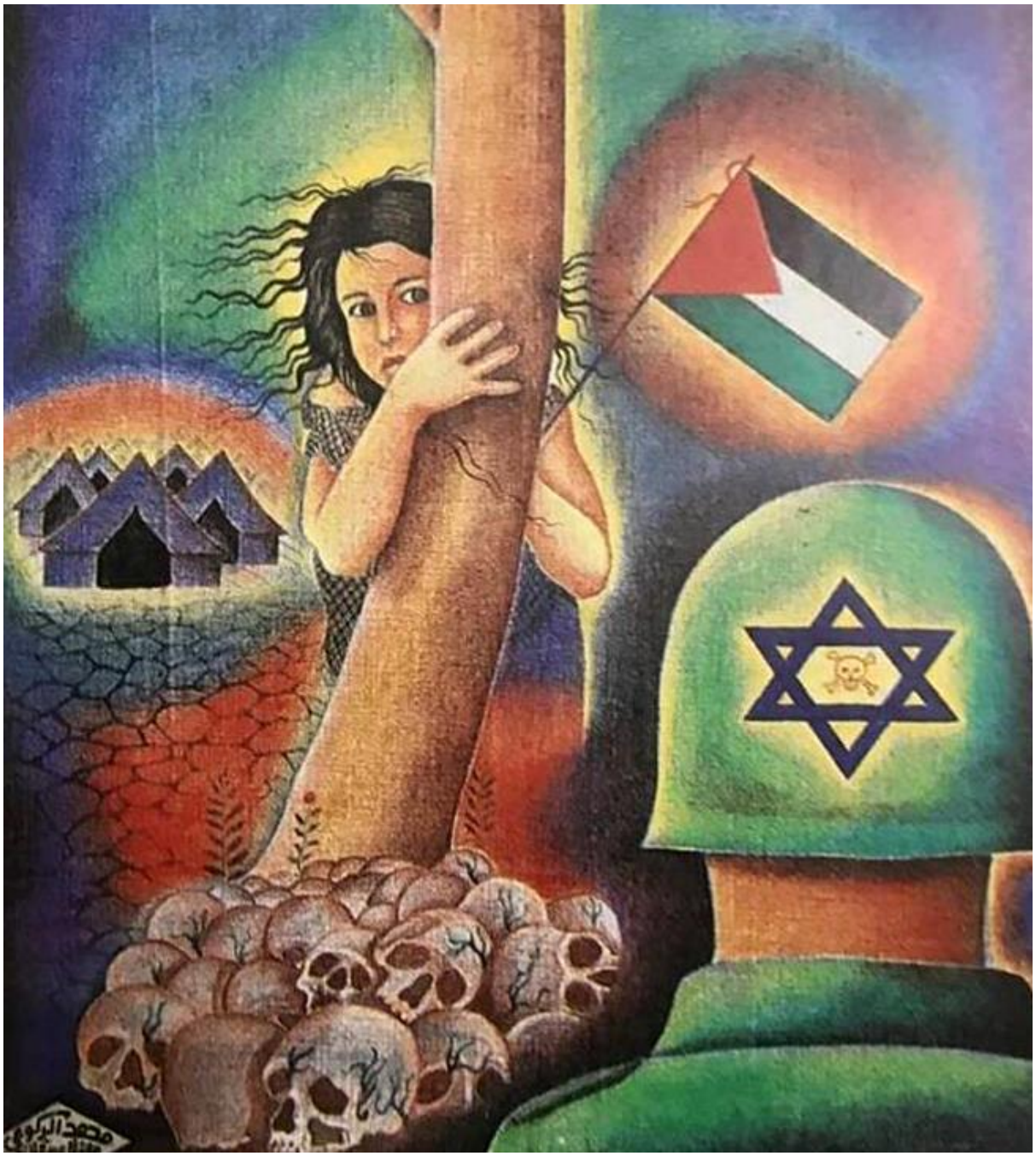
ونقصد بالدقة الموضوعية هنا الدقة البصرية، أي الدقة في تمثيل الموضوع الذي تجسده اللوحة أو التمثال للعالم الواقهي الخارجي، أي أهمية التشابه المقنع بين العمل الفني والحياة.»[20].

فلم تتخل اللوحة الفنية الفلسطينية عن واقعها السياسي والاجتماعي، كونها أحد الروافد التعبيرية الأساسية التي تعبر عن واقع الشعب الفلسطيني تحيت الاحتلال الصهيوني، فجاءت اللوحة مرآة لواقع الحال الفلسطيني، وطرائق مقاوماته للاحتلال، وصولا إلى تدوين الذاكرة والحفاظ على التراث بشتى أشكاله.

تلك الحواس التي حملها الإنسان الفلسطيني في شتاته في جميع بقاع الأرض، فمفتاح بيته وصورة خارطة فلسطين والمِكحلة والاثواب وأطباق القش وصورة لوحة جمل المحامل وصورة قبة الصخرة التي أصبحت الأيقونة البصرية لمدينة القدس وصولا إلى طبيعة الأكلات الفلسطينية التي انتقلت معه إلى مناخات الشتات، فهي مجموعة من حواس دفتر الذاكرة التي لم تنفصل يوما عن المجتمع الفلسطيني في الداخل والشتات.

فلم يُغيّر الشتات من طبيعة ذاكرة الفلسطيني تجاه الوطن الأم «فلسطين» رغم قساوة الأزمة، لكن الإنسان الفلسطيني مريض بالأمل، فلم يزل يفصح عن حقوقه بالعودة إلى الوطن.

ففي كتاب «آلان دو بوتون» عزاءات الفلسفة» يشير إلى أن هذه الدعوات بالتحديد هي جزء من البؤس والأسى، بما تحمله لنا من توقعات هائلة سرعان ما تتحطم أمام جمود العالم. فالأمل في رأيه هو سبب مرضنا وتعاستنا وإحباطنا من الوجود. وعلينا أن نتذكر أننا لا نعيش عصرًا استثنائيا بل إن المآسي والأمراض والأزمات هي الحالة الطبيعية في التاريخ البشري منذ اللحظة الأولى، وأن هذا فقط ببساطة كل ما يحدث، فالوجود سلسلة مستمرة من الأزمات»[21].



محمد الركوعي – مواد مختلفة – 1985 (8)

لم يحظ التشكيل الفلسطين بفرصة للاستقرار الطبيعي على أرض فلسطين، فبدأت هواجس القلق منذ الإمبراطورية العثمانية وتلاه الانتداب البريطاني وصولا إلى الاحتلال الصهيوني، تلك الظروف التي مرت بأرض فلسطين قد أسهمت بتفكيك النمو الطبيعي للثقافة الفلسطينية في موطنها غير أن تلك الظروف لم تستطع محْو الحلم أو شطب الذاكرة، فقد ظلت فنون التشكيل في فلسطين شبيه بجداول صغيرة تتجه إلى بحر يوشك على الجفاف لتعيد إليه أحقيته بالديمومة والثبات.

وكان للشتات آلامه الكبيرة التي وضعت الفنان الفلسطيني بين بؤسين، بؤس الاغتراب بكل ظروفه اللانسانية وصعوبة نمو إبداعاته في موطن آخر وصولا إلى ضاغطات الحنين والقهر.

«في أثر الأحداث التي وُزّع فيها أهل الوطن الواحد بين أركان المنفى والأراضي الرازحة تحت الاحتلال، قُدّر للنتاج الفني الوطني خلال النصف الأخير من القرن العشرين أن يستأنف نمو أجزائه المتناثرة لمسيرته المتعثرة، ضمن ظروف متفاوتة، وفي مناطق متباعدة وتحت سماوات متعددة. ولذا تعذر علينا اليوم أن نقتفي مسيرة التطور الفني الفلسطيني وفق إطار منسق وبناء على استخدام المصطلحات التقليدية والمنظورات المعتمدة التي تستمد قراءة التعبير الفني في التصوير انطلاقا من خصوصيات العلاقة الحسية التي تربط الفنان بمرئيات محيطه الطبيعي، ومعالم المكان الذي ينتمي اليه»[22].

فلم يكن الشتات عائقا لقوة ارتباط الفلسطيني بأرضه، فهو يمتلك قوتين الذاكرة والعاطفة معا، حيث أسهمت كل من الذاكرة والعاطفة في توطين المقاومة في الأرواح التي نالها الشتات، وهي بالتالي ذاكرة ضد النسيان، دون أن ننكر بأن الانفراط القسري للإنسان الفلسطيني عن وطنه أثر بشكل سلبي على نضوج التجارب بشكل طبيعي، لكن الوعي المتقدم للمجتمع الفلسطيني بقوة قضيتة استطاعت أن تحرق أزمانا كثيرة للنهوض من جديد واللحاق بركب فنون العالم وما وصل إليه الفن الما بعد حداثوي من وسائط وتقانات مختلفة.

الذاكرة ومقاومات المحو والنسيان في المنفى والداخل

«الذاكرة الفلسطينية لم تخرج عن ذاكرة المنفى وعن الشروخ الفظيعة التي رسخّها الاغتراب بين الذات والاختراق»

إدوارد سعيد/ذاكرة المنفى، دار الآداب، بيروت -2003

"الحب لغز مفتاحه الوحيد إرادة العيش ممثلة في حفظ النوع".

شوبنهاور

«لغة المنفى واحدة على امتداد التجربة الإنسانية»

منى حاطوم

تعتبر الذاكرة في الضمير الجمعي خزاناً لأفعال تمتلك لذاذاتها الخاصة، بل هي إحدى القوى الطاغية على متحققات الإبداع الإنساني، حيث تنسرب في حاضرنا كصنبور ماء لا غنى عنه، وهي أحد السلوكيات الحاضرة (الآن) بفعل الماضي كممارسة تناكف المحو والإقصاء على المستويين الفرداني والجمعي، فالذاكرة من (حكايات ومشهديات وصور تراثية وأحداث جسام ومسرودات شعبية وغناء وأعمال فنية وخرافات خيالية شعبية وأساطير) منجم مغرٍ لاستعادة الحاضر المعيش كأحد أدوات الدفاع عن وجود الذات الجمعية، فهي جغرافيا مخيالية لا يكاد ينجو منها أحد في الكون، فقد تسطو الذاكرة البعيدة في حاضر الإبداع باستمرارية فاعلة، كي تستوطن الخيال الإبداعي عبر مخرجاته، دون إغفال تفلت بعضها اليسير من ربقة الماضي لتعود إليه، فهي المحفز العضوي لسيرورتها في مناحي الإبداع بصور متنوعة ومتعددة.

يقول الدكتور خليل قويعة بالسياق ذاته: «تلعب الذاكرة دور المحرر للفن من أشكال (الذاكرة المستوردة والمعلبة والإلكترونية) التي تأتينا في شكل بضاعة استهلاكية تُكيّف نمط العيش وتوجهه وفق أقانيم عولمية. وهي ثقافة نلهف وراءها وتتمظهر لنا في برمجيات مرقمنة، جاهزة وفي بطاقات الديجيتال الذكية... مثلما أن الفن بدوره عامل تحرير للذاكرة من جهة أنه طاقة خلاّقة ومنتجة للقيمة وطريق إلى التمهية الذاتية وتأصيل الكيان، بعيدا عن النسقية»[23].

فالذاكرة جغرافيا مشخصة نسكن فيها وتسكننا ونستعيدها كل مرة من احتلالات المحو والإقصاء، لأنها في غالب الأمر يتم توارثها من جيل لجيل، لها استمراريتها وسياقها الفطري، بل تعتبر من ترف الحاضر ولذّاته، وهي الشرط القوي والديناميكي لمجريات الهوية ووجودها الآني والتاريخي بوصفها صيغة سلوكية وملمحية، لها هيأتها وقوتها المشخصة والمتخيلة في آن.

غرزة أصفا الحديث من بيت جالا التي تستخدم عادة على لوحات من ملك فستان الزفاف. (9)

فالتطريز الفلسطيني الثابت منذ أزمان غابرة على أثواب الفلسطينيات، لم يزل ينبض على صدر المرأة الفلسطينية كجزء أساسي من ملامح هوية هذا الشعب، فقد انتقل من «زيق» الثوب وأطرافه إلى اللوحة المسندية والمنحوتة، وساهم في سقاية الفن كمادة غنية تفصح عن ملامح هوية بعينها (هوية فلسطين) لذلك نجد أن الاحتلال حاول بشتى الوسائل انتحال هذه الملامح، ليوهم الآخر بأنه صاحب الأحقيّة، وهذا جزء من الصراع الذي انتقل من صراع عسكري إلى صراع ثقافي شرس على موطن الهوية وتمثلاتها في الماضي واليومي.

فلم يكتف الاحتلال الإسرائيلي في العام 1948 بسرقة الأرض، بل تعداها ليسرق التاريخ والتراث الفلسطيني بشكل ممنهج منذ النكبة وحتى يومنا هذا.

«ففي العام 2009 كشف الباحث الإسرائيلي غيشت أميت عن قسم في المكتبة الوطنية الإسرائيلية تحت اسم «أملاك متروكة» قال إنها تتعلق بآلاف الكتب باللغة العربية والتي نُهبت من بيوت ومكتبات السكان الفلسطينيين الذين نزحوا أو رُحلوا من بيوتهم في القدس الغربية خلال النكبة، الأمر الذي ألهم المخرج الإسرائيلي بيني برونر لعمل فيلمه المشهور «سرقة الكتب الكبرى».

وعلى إثر الفيلم الذي عرضه برونر طالبت جامعة الدول العربية، العالم العربي والمجتمع الدولي، بالتحرك لإنقاذ التراث الثقافي الفلسطيني، بعد أن كشفت السرقة الضخمة التي نفذتها

عصابات «الهاجانا» للمكتبات الخاصة والعامة بفلسطين إثر عدوان 1947 والتي قدرت بـ70 ألف وثيقة وكتاب.

ففي الرابع عشر من شهر أيار عام 2014 وقد عرضت سفارة دولة فلسطين في إسبانيا فيلم ‹سرقة الكتب الكبرى› لمخرجه الإسرائيلي بني برونر، الذي يحمل الجنسيتين الهولندية والرومانية أيضا.

وقال رئيس البعثة كفاح عودة، في رسالة وجهها للرئيس محمود عباس، ‹إن الفيلم يتحدث عن سرقة الكتب واللوحات والصور من بيوت الفلسطينيين من قبل العصابات الصهيونية بشكل ممنهج، في محاولة من تلك العصابات سرقة الحضارة والتراث والفكر والهوية الفلسطينية›.

وطالب مشاهدو الفيلم دولة فلسطين، العضو في منظمة التربية والعلوم والثقافة الدولية – اليونسكو- باستعادة هذا ‹الكنز الثمين› من سلطات الاحتلال الإسرائيلي.»[24].

قال الفنان سليمان منصور في شهادة له بملتقى الفن التشكيلي الدولي الذي أقامته كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية في الأول من أيار عام 2018 : «لقد قام الاحتلال الصهيوني في العام 1980 ولغاية 1990 بمداهمة صالات العرض والاستحواذ على كثير من الأعمال الفنية التي تكرس المقاومة والذاكرة الفلسطينية، ومن بين هذه الأعمال أعمال لي ولكامل المغني وعيسى عبيدو وفتحي غبن وعصام بدر ومحمد حموده ويوسف دويك وبشير السينوار وقمنا برفع قضايا على الاحتلال واسترجعنا القليل القليل من الأعمال المصادرة، لقد كانوا يصادرون أي عمل فيه علم فلسطين أو حتى اللون الأحمر، إنه الخوف من الفن وتفاعلاته مع الجمهور وجزء من أعمال الاحتلال للمحاصرة ومحْو الهوية الفلسطينية».

فطبيعة الحالة الفلسطينية استطاعت أن تفرض نفسها بقوة على الإنسان الفلسطيني كحالة كونية تأثر بوجودها العالم أجمع، وهي سيرورة لم تزل تتحرك كونها الاحتلال الوحيد في العالم، كما لو أنها النموذج الباقي لمفاهيم الاحتلال والاغتصاب والبؤس والألم معا.

فالعمل الفني هو مشهد عضوي لهذه القضية لارتباطها بالضمير الجمعي، وهذا شكل قوة متفردة بما يحدث لطبيعة العمل الفني الفلسطيني في الداخل والشتات، يقول كارل ماركس :»انه اذن العمل من حيث هو عملية – هو الطبيعة والظرف الاشتراطي الذي يفرض نفسه على الوجود الإنساني»[25].

تصنيف الكتب المسروقة في مكتبة الاحتلال الصهيوني (10)

لقد واجه الإبداع الفلسطيني أحداثاً مركبة ومعقدة من قبل الاحتلال تهدف بالدرجة الأولى إلى تغيير الواقع الحقيقي واستبداله بواقع مزيف، لذلك ارتبط الإبداع الفلسطيني بشرطه التاريخي الذي دعاه للتوجه نحو قيمة الإبداع في المقاومة، مقاومة النسيان والمحو.

إنها حلولية عميقة تخص الظرف التاريخي، حلولية في الضمير الجمعي الفلسطيني، ونرى إلى أن «باليتة» الشتات قد صنعت وطنا متصلا بالوطن الأم رغم أنينها الغامق خارج فلسطين، فهي حالة مقاومة مستمرة للتشظي والتبعثر والتيه.

«إذا كانت إشكاليات الفلسطيني تتصل بقيم الواقع والجغرافية، فإنها تشمل أيضا أنظمة الخطاب والتعبير، فثمة قلق من أن يفقد الفلسطيني صوته نتيجة التبعثر والتّشظي، أو الاندماج، والأخير يعد شرطاً للحياة في وطن الآخر، لكن أي محاولة للاندماج تعد خيانة لفلسطين وللذات، ومن جهة أخرى فإن رفض الاندماج يعد خيانة للآخر (المضيف)، أو الذي قدم للفلسطيني يد النجاة. هكذا يقيم الفلسطيني في الممر، أو في عالم بيني محدود، هشّ؛ وإلى أن تحين العودة فإن اللغة، والماضي، والحنين، والتّنازع، وقلق الارتحال، ستبقى -كما هي فلسطين المتخيلة- كامنة في وعي الفلسطينيين سواء منهم من خبر الاقتلاع، أو من ولد بعده، ولعل هذا التّوصيف هو منزع كل فلسطيني وفلسطينيّة حيثما حل وارتحل»[26].

فاللوحة الفلسطينية التي تجري في أنساغها رائحة التراب وأصوات الجدّات وجدار البيت وهواء النوافذ ومنسوجات الثوب وترويدات الأعراس هي بمثابة شجرة لذاكرة مخضرة لا يمكن لها أن تتيبس، استمرارية لسردية الوطن الملحمية في الداخل والشّتات من خلال اختبارات مناكِفة لما بعد الكولونيالية، تحديدا النموذج الاستيطاني الكولونيالي الصّهيوني، ورغم تواصل الارتحال الثقافي الفلسطيني إلا أننا لم نزل نقبض على فلسطين في الشتات أينما حل الفلسطيني أو ارتحل،

يحمل معه خارطة الوطن «فلسطين» ومفتاح بيته ومِكحْلة الأم وبعض من زيت الزيتون وثوب الجدات والأمهات ووثيقة الأرض التي يسكن عليها (القوشان).

وأعتقد أن الذاكرة الماضوية الفلسطينية المقاومة للمحو والنسيان تواجه رهانات كبيرة جدا لها علاقة بالمستقبل البعيد في شكل الدولة والوطن، فهي حالة مفتوحة على التأويل السيميولوجي الذي يخترق مرئيات اللوحة الفلسطينية مما خلق وعيا جماليا متفردا بطيعة اللوحة المقاوِمة، مستفيدا من خزّان الذاكرة ممثلة بالسرديات المحكية والخرافات الشعبية وطقوسية السلوك الزراعي والإنساني لأهل فلسطين وصولا إلى التراث العميق والواسع لهذا الشعب وهي بمثابة نفي كامل للزيف الثيولوجي الذي يسوقه الكيان الصهيوني، ولمسنا ذلك في المقولات الإعلامية والسياسية للكيان الصهيوني «وجود اليهود هو الدليل على وجود الله»[27].

هذا الخطاب الثيولوجي الذي تتبناه الدولة اليهودية ما هو إلا إلغاء تام لباقي شعوب العالم والفلسطينيين بخاصة، فكانت الثقافة الفلسطينية السلاح الاقوى في مناكفة هذه الادعاءات ونفياً استنادا إلى الذاكرة الغزيرة كضدية لميتافيزيقيا النسيان، واستطاع الفلسطيني أن يقدم تراجيديته الخاصة به كما قدمت الشعوب العظيمة منها التراجيديا الإغريقية، فتراجيديا الفلسطيني تراجيديا حية وحيوية ومستمرة أنجزتها الأحداث المعقدة كالشتات والمخيمات والاضطهاد والقتل والتنكيل، فهي حتمية جمالية أدت إلى التزام الفنان الفلسطيني بقضيته الكبرى فلسطين والحرية بكل أبعادها المفتوحة. يقول الدكتور الفلسطيني والباحث فيصل درّاج في كتابه ذاكرة المغلوبين (لا تقاس فلسطين بالزمن، إنما الزمن يقاس بفلسطين، وتتجلى أولوية فلسطين على الزمن في قدمها وجمالها وفي كونها تجسيدا للحقيقة).

فالشتات تتمحور مفاهيمه منذ الأزل حول معنى ودلالة الفرقة، فالقرقة تنطبق على كل شعب يتفرق في أصقاع الأرض بعيدة عن الوطن الأم على عكس الرواية اليهودية التي ألصقت الشتات كصفة محصورة في الشعب اليهودي، وقامت بتسويق هذا المصطلح كمفهوم خاص باليهود.

ومن أهم ما أنجزه المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد في كتبه هو تحليل ثنائية المنفى والمثقف، إضافة إلى مُخْرجات الاستعمار وما تركه من جروح والألم في الشعوب المهمشة التي ظلت تنظر على تخوم حدود الدول كغرباء، فهو جرح غائر في النفس المنفية والمشتتة.

«عند البحث عن الأسباب والدوافع اليت أشاعت مفهوم الشتات، وتجدده في العصر الحديث، نجد أن معظمها يرتبط بالعوامل المؤسسة للشتات، فالبعد الاقتصادي المتمثل بالحاجة إلى إكتشاف أراض جديدة، واستعمارها، يبدو استمراراً لما كان في العصر القديم من حيث الرغبة في الهيمنة على أراضي الغير، ونماذجه قديما حملات اليونانيين والروم والفرس، فلا غرو إذن أن تكون كلمة DIASPORA إحدى مفرزات التكوين الإمبريالي، والرغبة في الهيمنة»[28].

يقول نيتشه في كتابه هكذا تلكم زراديشت «لكن لي كلمة هنا أريد أن أقولها لأعدائي: ماذا تساوي كل جرائم القتل أمام ما فعلتموه بي»، فما فعله الكيان الصهيوني أفظع بكثير من جرائم القتل والتنكيل والحصار.

مشهد من العودة في غزة

-مجاميع بشرية مسالمة دون أسلحة واجهها الاحتلال الصهيوني بالرصاص وقنابل الدخان– مثل حجيج العودة مجموعة من الأجيال، وهذا سلوك واضح على عافية الذاكرة ضد النسيان (11)

فكان الشتات الفلسطيني هو المادة الخصبة لتفاعل الفنان معها، من باب تسجيل تلك الذاكرة والامها وتضميدا لنزف المنى اجتماعيا وسياسيا وسيكولوجيا.

ونرى إلى بعض النماذج الانتقائية لخطاب الشتات في العمل الفني الفلسطني وتجلياته في تثوير الذاكرة واستدراج الوطن في اللوحة المعاصرة في شتى صنوف وطرائق التعبير، ومن هذه النماذج الفنية البارزة في الشتات الفنانين «عزيز عمورة من مواليد بلدة الطيرة في حيفا العام 1944» ومنى حاطوم «1952 – بيروت» وإسماعيل شموط 1930، «اللد- فلسطين» توفي في العام 2006» وناصر السومي «مواليد فلسطين (سيلة الظهر - جنين) عام 1948» ومحمود طه «من مواليد يازور عام 1942ومصطفى الحلاج «1938، يافا» وعدنان يحيى(1960) وغيرهم الكثيرون.

أما النموذج الأكثر حضورا في الشتات الفلسطيني فهو الفنان إسماعيل شموط (1930-2006) الذي كرس جل حياته للتعبير عن ما تعرض له الإنسان الفلسطيني من تهجير قسري واضطهاد

من قبل الكيان الصهيوني، هذا الفنان الذي انغمس في التعبير عن وطنه السليب منذ بدايات الخمسينيات من القرن الفارط، حيث أقام أول معرض له في غزة في العام 1954 برعاية الرئيس المصري جمال عبدالناصر، كرست أعماله مسيرة الفلسطيني على مدى عقود من البؤس فقد كانت تلك الاعمال تعبر عن مستوى الأداء العالي في اللوحة الفلسطينية، بتشكيل يتناسب وحجم القضية وعدالتها.

«رسم شعبه ورسم حياته الشخصية لينتهيا إلى ظلمة كيس مخدة لسنوات ولن يظهرا على العالم إلا في مزاد علني. أليست تلك الرحلة التي خاضتها اللوحة هي التجسيد الأمثل لمسيرة الشعب الفلسطيني من منفاه الداخلي إلى غربته الخارجية؟»[29].

لقد حقق شموط في مجمل تجربته التي امتدت على مدار نصف قرن ونيف مسيرة شعبه من خلال أعمال شاعت في جميع أنحاء العالم وشكلت رسالة قوية لمن يشاهدها كفعل مقاوم لا ينفك عن بث هول الأحداث التي مرّت بالشعب الفلسطيني في الشتات والداخل.

إسماعيل شموط –زيت على قماش– تفصيل من لوحة أسطورة الشعب المقاوم (12)

«كانت لوحات إسماعيل شموط متحفا للذاكرة الفلسطينية. لقد حرص الفنان على أن يكون وفيا لما يتذكره من طفولته. غير أن لوحاته في الوقت نفسه لم تكن مجرد استعادات لحياة لم تعد ممكنة. ففي مرحلة سطوع نجم الأمل من خلال المقاومة الفلسطينية امتلأت لوحات شموط بالتفاؤل.

كان شموط رسام فلسطين باعتبارها طائر العنقاء الذي ينبعث من رماده. رسّام أيقوناتها الذي صار هو شخصيا أيقونة بالنسبة إلى سواه من الرسامين الفلسطينيين. ومثلما استحضر شموط الرموز الفلسطينية الحية فإن التاريخ الفني لشعبه يستحضره باعتباره رمزا لحيويته»[30]. ففي لوحته (إلى أين؟) التي أخذت مكانتها المبكرة لدى الشعب الفلسطيني والتي رسمت في العام 1953 تبين لنا حجم البؤس في وجه الرجل العجوز الذي يحمل على ظهره أحد أحفاده من

الأطفال وفي يده جزء من جذع شجرة يتكيء عليها، لقد تعاطف الشعب الفلسطيني مع هذا العمل حيث العاطفة الحارة والتعبير القوي لطبيعة أحداث التهجير المجرمة.

«صورت أعماله الفنية النكبة بمآسيها والثورة الفلسطينية برموزها كالبندقية والفدائيّ والكفاح من أجل الحرية. ولم يجنحْ نحو التجريد، وظل محافظاً على التيارات التشكيلية التي تهتمّ بالتعبير الذاتي وما تطرحه القضية من موضوعات وأحداث.

كما رسّخ تجربته من خلال اقتراحاته الجمالية ورؤاه، وأعماله الغنية باللون وخطوطه القوية وموضوعاته التي تنهل من مرجعيات المكان وجماليات الطبيعة ومخزون الذاكرة الفردية والجماعية التي جعلت من لوحاته مدونة للقضية الفلسطينية وقضايا الإنسان وأسست ملمحاً وإطاراً للتشكيل الفلسطيني»[31].

لقد تشخصت أرض فلسطين وشعبها في وجدان أصابعه وفؤاد موهبته،

«فالفلسطينيون الذين رسمهم إسماعيل شموط هم الممثل الحقيقي لفلسطين ببعدها الإنساني. ذلك البلد الغريب الذي صار مع الوقت يتخذ بعدا تجريديا. شموط هو الابن الحقيقي لذلك الشعب. استحضره بصريا غير أنه في الوقت نفسه استلهم قوته صامدا»[32].

إلى أين – إسماعيل شموط – 1953 (13)

«اتخذت فلسفة شموط، الذي يعتبر أحد أبرز رواد الفن التشكيلي الفلسطيني، من تحقيق الإنسان لشرطه في الحياة محورها الرئيسي، فكان يردد دائماً «الحياة من دون الإنسان لا تكون حياة،

والحياة قاسية مع الظلم والجهل والفقر، وأنا ابن واحدة من أهم مآسي هذا القرن، وهي المأساة الفلسطينية الإنسانية الرهيبة، والإنسان متغلغل فيّ بحكم العذاب الذي حلّ بالإنسان العربي الفلسطيني، والذي شهدته في حياتي وبأم عيني.. ولا أستطيع تصور عمل فني لي بدون أن يكون الإنسان محوره الأساسي»[33].

يقول شموط: «في يوم الجمعة التاسع من شهر تموز عام 1948م سقطت مدينتنا اللد والرملة في أيدي العصابات الصهيونية، وبعد ثلاثة أيام فقط استيقظنا صباحاً على ضجيج الناس وهم يهرولون هلعاً في الشارع المحاذي لبيتنا، وما هي إلا لحظات حتى طرق أفراد القوات العسكرية الصهيونية الغازية باب بيتنا بأعقاب بنادقهم، وطلبوا من كلِّ من كان في البيت الخروج منه، ولم يكن ممكنا التلكؤ وعدم الانصياع لتلك الأوامر العسكرية، وسرنا مع الجموع باتجاه ساحة واسعة في البلدة هي ساحة النواعير. عشرات الآلاف من النساء والأطفال والمسنين سيقوا بملابسهم التي كانت على أجسامهم، إلى ساحات داخل مدينتي اللد والرملة سواء من سكانها أو ممن لجأوا إليها من «يافا» ومن قرى قضاء المنطقة. تعالى صراخ الأطفال وأنين المرضى والمسنين، وأخذ الجو يزداد حّراً وضيقاً وخوفاً، كان الجمع محاطاً بالمسلحين الصهاينة وبالسيارات العسكرية، بينما كان عدد كبير من القناصة فوق أسطح البيوت المحيطة يراقبون بحذر وقلق مسار عملية الاقتلاع والتهجير القسري».

لقد كان للشتات الذي عايشه شموط في عدة بلدان أجنبية وعربية أكبر الأثر في تاجيج الذاكرة والذهاب إلى تخليدها في أعماله التي كرست مواضيعها لحياة المخيمات والتهجير وكل ما يخص فلسطين، ونرى إلى طبيعة تسميات اعماله مثل «سنعود، هل سيعود، اللاجئة الصغيرة، هنا كان أبي، إلى أين، فلسطين على الصليب، وغيرها»، دلالة واضحة على طبيعة الخطاب الذي يريد إيصاله للعالم، إلى جانب الارتباط العضوي والعاطفي في الأرض الفلسطينية، والتي تشكل الأم الكبرى حاضنة الذكريات الأهل ومرابع الطفولة والأشجار ورائحة التراب، فهي حواس تنتظم في سياقات الإنسان منذ ولادته، فالفلسطيني هو صاحب التوبوفيليا TOPOPHILIA كونه مرتبط بأواصر روحية بأرضه ومقدساته، وهي حالة يصعب توصيفها إجرائيا، وأذكر هنا قول جرير:

حَيِّ المَنازِلَ إذ لا نَبتَغي بَدَلاً بِالدارِ داراً وَلا الجيرانِ جيرانا

ويقول شموط عن لوحته (فلسطين على الصليب): «بأنه أراد بها الجمع بين ثلاثة أصعدة زمنية هي التشتت وفقدان الأرض والحياة القاسية في المخيمات وأخيراً المستقبل الذي يجب النضال من أجله ومن أجل سلام وسعادة الأطفال».

إسماعيل شموط – فلسطين (14)

لقد أصغى شموط لأنين شعبه الرازح تحت وطأة الاحتلال، وكان ينصت من منفاه إلى صرخاتهم البعيدة القريبة، فكانت لوحته هي الملاذ الوحيد ليعبر عن تلك الآلام المستمرة، آلام التيه وفقدان الوطن وما يعرّض له الأهل من قتل وتشريد، فكانت مفردات أعماله ملتحمة مع الشعب تقدم ملحمة بصرية فلسطينية قوية، حيث تتجلى مجموعة من المفردات منها الشهيد والقدس وقبة الصخرة والبندقية والعلم الفلسطيني ومجاميع المهجرين والمرأة التي تتجاور في نضالها مع الفدائي والأطفال كل تلك المفردات التي شكلت معجمه التشكيلي تعكس مدى ارتباط أعماله بقضية شعبه، حيث أصبح شموط أيقونة فلسطينية معروفة لدى كل الفلسطينيين.

فالفنان عزيز عموره، مواليد بلدة الطيرة في حيفا العام (1944-2018) الذي قضى عمره بعيداً عن بلدته في حيفا كرس جلّ ابداعاته في الشتات الذي توزع بين العراق وبين لندن والاردن، حيث قدم سلسة من الأعمال في الحبر عن مجزرة صبرا وشاتيلا والتي كانت تسجل بصورة تعبيرية عن قسوة وفظاعة الكيان الصهيوني الذي لاحق التجمعات الفلسطينية في شتات بيروت. يقول درويش: في قصيدة مديح الظل العالي «صبرا.. تقاطع شارعين على جسد، صبرا.. نزول الروح في حجر، وصبرا لا أحد، صبرا هوية عصرنا حتى الأبد».

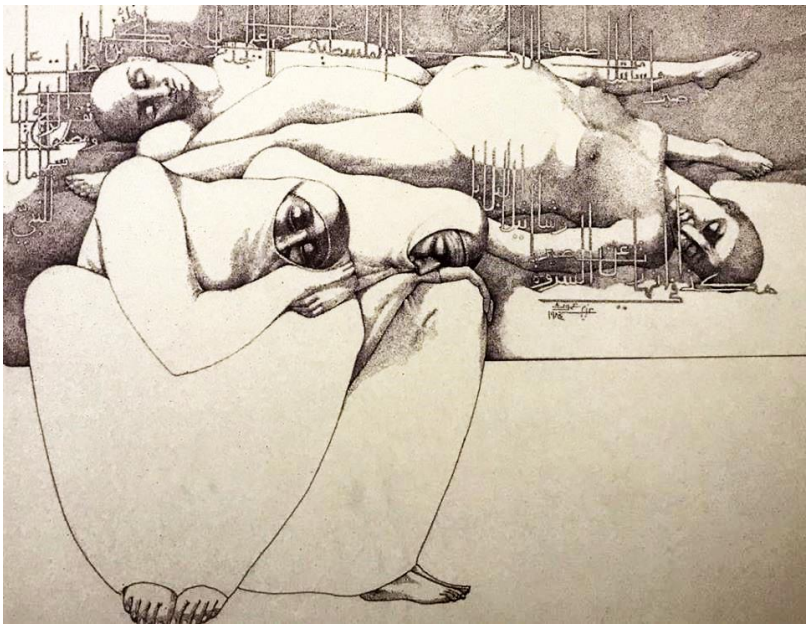
لقد استعان عمورة في سلسة اعماله عن (صبرا وشاتيلا) من فضاء قصيدة الشاعر الراحل محمود درويش (1941-2008) حيث عكست الأعمال حالة من البؤس والإحباط لاجساد عارية تكسوها بعض كلمات القصيدة، من باب تعميق صورة بشاعة المجزرة، حيث يتقدم العمل نساء حزينات ومنكسرات وفي الخلفية مجموعة من الشهداء «أجساد عارية من الفتيان»، بطونهم منتفخة كدلالة على أهمال الأجساد في زمن المجزرة، هي أجساد متروكة في أزقة صبرا وشاتيلا، تركت بلا قدسية وهمجية لم يكن لها مثيل، جاءت أعمال عمورة لتعبر عن تلك المأساة الإنسانية، وفضح مرتكبيها من الصهاينة، كذلك أنجز عمورة مجموعة من الأعمال في العام 1982 عن صبرا وشاتيلا ففي مجمل أعماله التي تخص موضوعة صبرا وشاتيلا نجد فعلا

جنائزيا قاسيا، حيث تبدو الكائنات مهزومة وصامتة، متشحة بالهموم الكبيرة من هول المشهد وبشاعته.

أعماله تتخذ من أسلوب التبسيط وسيادة الألوان الترابية والبرتقالية والأخضر فضاء لها، فالإنسان يظهر من خلال مساحات واسعة تشكل مفارقة مع الكتلة الإنسانية التي تجمع بين النحت والرسم.

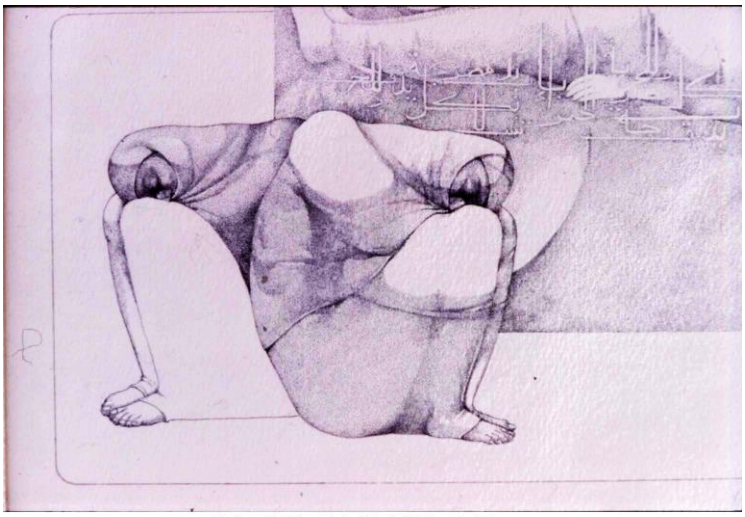
تلك الكتل الإنسانية التي شكلت خصوصية عمورة عبر مجموعة من التحويرات الفنية الذاهبة نحو الاختزال الفني القوي، وبدت تلك الأشكال ضمن مناخها الفني أقرب إلى الفعل الدرامي الحزين وتحققت تلك الأجواء عبر المجموعات اللونية الحارة المطروحة في العمل.

وطرح من خلال تلك المرحلة همه كفلسطيني شُرّد من مدينته الساحلية حيفا فبدت أعماله مشوبة بالفقد والحزن وأشار إلى ذلك في شهادة قدمها بدارة الفنون في العام 2000 قال فيها : «أصبحت الألوان الترابية تطغى على أعمالي مع القليل من البرتقالي والأخضر ومواضيعي متمحورة حول الحزن الإنساني ممثلا بالتشرد الفلسطيني حيث الشخوص باستداراتها وانحناءاتها مع التأكيد على بعض نقاط التشريح المهمة التي تخدم المضمون».



عزيز عمرورة/حبر على ورق، صبرا وشاتيلا – 1984 (15)

وتشير «**الفنانة والباحثة الدكتورة وجدان علي**» بقولها: «تتميز اعمال عمورة الزيتية المبكرة بحساسية انطباعية وألوان دافئة يستوحي مواضيعها من الأشخاص والمناظر المحيطة به ، بينما يغلب طابع العفوية والدقة معا على تخطيطاته المتقنة بالحبر، والتي انتقل بها إلى أسلوب التنقيط فيما بعد، هذا وقد برع عمورة في رسم الوجوه والبروتريه بأسلوب إنطباعي معبر»[34].



Victims Of War (detail) ink 1983 25x18 cm

عزيز عمورة/ حبر على ورق، قياس 25X18 (1983) (16)

كانت المأساة الفلسطينية تعيش مع الفنان عمورة، لكنه ظل يهجس بذاكرته البعيدة عبر الرسم، فكانت صبرا وشاتيلا هي العنوان الأقوى لاستنفار الذاكرة وإنجاز مجموعة من الأعمال التي اكتسبت خصوصية مختلفة، أعمال بلا صراخ لكنها تسرب لمشاهديها الحزن والقنوط.

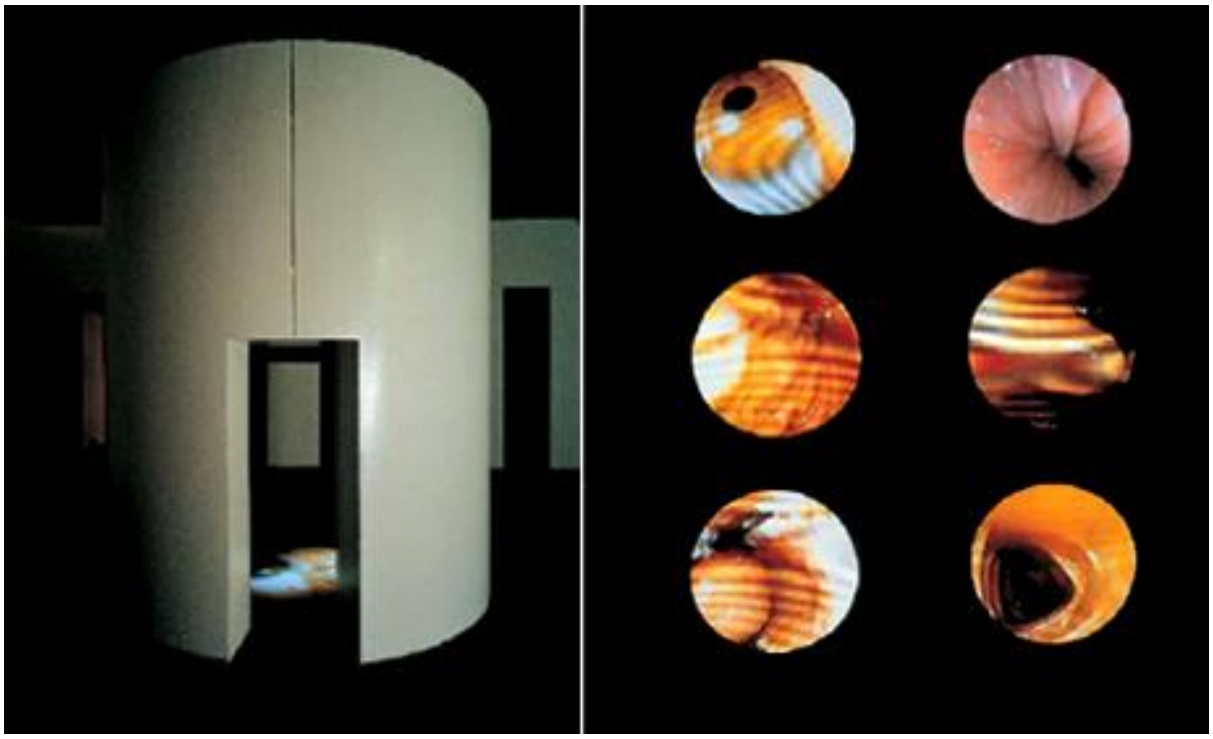
استطاع الفنان التشكيلي الفلسطيني أن يحوّل الحالة الفنية المقاوِمَة إلى نداء جمعي وعهد وثقافة متينة تتصدى لعدو تعمل ماكينته الإعلامية الشرسة مدار الساعة على محو الماضي الفلسطيني وذاكرته وحاضره أيضا، في سبيل تغيير ملامح الأرض والتاريخ معا، بوصف الذاكرة هي الأفق الأنطولوجي الأهم لمعرفة التاريخ وفهمه وهي إحدى السبل لتحقق الكيان ونحته، فلم تخرج المأساة الفلسطينية عن ذلك الفهم فهي تراجيديا مستمرة وساخنة مما جعلها تسهم في إزاحة الغبار عن الذاكرة البعيدة لتصبح متقدة ومتوهجة في حاضرنا اليومي الاجتماعي والإبداعي، فهي مغذيات لتنامي وتعاضد (السرد والشعر والصورة والفن التشكيلي والدراما والأداء المسرحي والغناء الشعبي والفلكلور والطقوس الزراعية) لتشكل مجتمعة سؤال المصير، السؤال الذي اشتركت فيه المقاومة المسلحة إلى جانب المقاومة الثقافية.

فقد فعلت الذاكرة البصرية التي حبّرها الفلسطيني في العمل الفني ومسروداته النصية والدرامية هوية لكيان صلب لا يمكن تجاوزه، كيان معافى من ميتافيزيقيا النسيان ومضاضات جمالية تعمل على إعلاء شأن الهُوية وكياناتها المطلقة.

منى حاطوم: الجسَد بصفتهِ وطناً

كان للمنفى تجلياته الصائتة حيث أصبح مناكفاً قوياً لمسألة الاقتلاع والعودة إلى جغرافيا اللوحة للاستعاضة عن جغرافيا الأرض، فالوطن أصبح في روح الفلسطيني وجسده، وعبرت عن ذلك الفنانة الفلسطينية منى حاطوم حين تعاملت مع جسدها بوصفه وطناً لها، لقد أصبح الجسد لدى

حاطوم وطناً كاملاً لتقدم صورة مهمة عن مفهوم الاغتراب فحين يصبح الجسد بيتاً يعني دخول الكائن إلى أقصى درجات العزلة الشخصية المشفوعة بأحلام كابوسيه تتحرك في جغرافيا النفس ومن أهم المغامرات التي قامت بها حاطوم تتمثل بالطلب من طبيبها أن يضع كاميرا صغيرة في جوفها لتصوير بيت الجسد كوجاء أخير في عالم تحكمه القوة والظلامية فكان من أهم الأعمال التي عبرت عن مفهوم الاغتراب وتجلياتها الإنسانية بقسوة لم نعهدها من قبل. تقول حاطوم عن عملها (جسد غريب): «من خلال هذا العمل كنت أحاول أن أتحدث عن الغزو المطلق لحياة الإنسان، لقد أسميته «جسد غريب» لأن أجسادنا ورغم التحامنا بها فإنها غريبة عنا، إنها منطقة غريبة لا نستطيع الوصول إليها إلى بمساعدة الأجهزة العلمية، وجسد غريب لأن الكاميرا هي جسد غريب مثلما لو ابتلعت قطعة من الحجر، وجسد غريب كجسد إنسان أجنبي، وجسد غريب مثل أمور كثيرة أخرى. السيناريو المفضل لدي إذا شئت هو أن يتأثر المشاهد بشكل مباشر بالعمل الفني سواء أكان ينجذب إليه أو ينفر منه بشكل فيزيائي، أريد أولاً أن أحصل على رد فعل جسدي ومن ثم -وفقط بعد هذه التجربة الأولى- أن يبدأ بالتفكير بالمعاني الكامنة وراء العمل وهي عادة مختلفة من شخص إلى آخر، وكل واحد سيكون له قراءته الخاصة اعتماداً على تاريخه ووعيه الباطني، أنا لا أستطيع التحكم كاملة بهذه القراءة، ولا أريد أن أتحكم به أساسا».



منى حاطوم/فلسطين (جسم غريب) 1994م ، 300X350 سم
تركيب - فيديو - اسطوانة خشبية - جهاز عرض فيديو - مكبر صوت (17)

فالعمل الفني لدى حاطوم حالة من التوحد حيث يصبح جسدها جزءاً من التقنية الفنية لتحقق رؤيتها للعالم وفهمها للذات الاغترابية المضطهدة من قبل كيان غريب على وطنها هو الكيان الصهيوني، هذا السلوك الإبداعي هو بمثابة ذوبان في جوهر القضية لتصبح مساراً للأنفاس اليومية .

«فإن فن حاطوم في الفن السياسي لا يطرح أسئلة مباشرة ولا يقدم أي إجابات. وبدلاً من ذلك، يجد المشاهد استكشافًا خفيًا جذابًا للغاية للقضايا التي تؤثر على السياسة في جميع أنحاء العالم: الخوف والرغبة، والمألوف والأجنبي، والجسدي والميكانيكي.

«فحاطوم إحدى رائدات الفن العربي المعاصر بلا منازع، لأنها خطّت لنفسها منذ البداية مسيرًا خصوصيًا يسعى للبحث عن كافة ممكنات التعبير عن الأنوثة والمنفى وعن كينونة الإنسان في عالميته. فنحن لا نذكر مسيرها المتعرّج والمركّب والمدهش إلا ونقف على تشكلات تجربتها الفنية. إنها تجربة بالمعنى الملموس للكلمة، حيث الفكر الفني ينبع من ملامسة التحولات النابعة من الجسد والحواس والذاكرة المحمولة في المسام»[35].

فالبيئات التي عاشت فيها حاطوم بيئات مختلفة عن مسقط ظلها، فقد عاشت في لندن حيث اختلاف مفهوم الوطن والوجود الإنساني للغريب في تلك البلاد واستطاعت حاطوم أن تحقق مساحة مهمة في التعبير عن هذا الفقد والاغتراب عبر إحساسها العالي به وعبر امتلاكها موقفا إنسانيا هائلاً في التعبير عن فقدان البيت وما جاوره.

فهي من حيفا، وتحديدا من قرية «برعم» والتي لم ترها كونها ولدت في بيروت لكن الحنين الإنساني للبيت الأول هو المكون النفسي والفلسفي المشفوع بالذكريات لا يمكن له أن ينتهي من ذاكرة الإنسان، ليصبح المحو حالة مستحيلة كونها المكون الحميم للبيت الأول الذي طبعت ذكرياته من خلال سرديات الأب والجدَّة.

البيت المتخيَّل، البيت المفقود والذي يعادل الوطن بأكمله فقد كان لهذا التأثير النفسي المساحة الأكبر على طرائق تعبيرها عن المأساة الإنسانية، تحديدا مأساة الإنسان الفلسطيني الذي يعاني من شتات مركب، الفقد والخوف والحنين والمقاومة وإثبات الذات؛ كل تلك المتناقضات أسهمت في التركيب النفسي لإنسان الشتات.

الإنسان الذي يريد استدراج ذكرياته لتتواءم مع السياق الجديد للشتات، أي إنتاج الغريب لأدوات جديدة عن المكان الأصلي كي يطمئن افتراضياً من باب المعايشة وليس العيش.

ولكن الغريب يعيش داخل بوتقة المتناقضات نرى إلى أعمال حاطوم تقوم على تلك التناقضات في استحضار مواد قاسية أقرب إلى الفعل الصناعي لتحميلها مجموعة من المشاعر والعواطف الإنسانية التي تريد لها أن تثير مجموعة من الأسئلة الصعبة والقاسية تجاه منطق الاحتلال بشكل عام والاحتلال الصهيوني لوطنها بشكل خاص كون هذا الفعل غير الإنساني الذي يمس كينونتها ووجودها كإنسانة فاقدة لذكرياتها الأولى.

تلك التناقضات التي تتمحور في ثنائيات الخوف والطمأنينة، الفقد، والأمل، البعد والاقتراب، الوجود ونكرانه، الشرق والغرب، إلى جانب الاحتلال المركّب الذي تجاوز احتلال الوطن ليصل إلى اغتصاب الجسد وتعذيبه لمحوه عن الوجود كروح حيّة.

لقد تجاوزت منى حاطوم مفاهيم التقنية التقليدية في الفن لتقدم رؤيتها الإنسانية الجارحة والصارخة، الوجود القاسي للتقنية الملموسة والتي تحيط المشاهد بشعور غرائبي وتحيله إلى إشارة تخص العمل نفسه عبر التفاعل مع طبيعة وجود العمل وحركته في الواقع والذهن.

فهي تنصب فخاخاً لمشاهدها لتثير فيه المشاعر المركبة الأقرب إلى المشاعر الميتافيزيقية، مشاعر فيها من البكاء والحنين والخوف الكثير فيصبح الشخصي في تلك الحالة جمعياً بامتياز.

إن الأهمية الأساسية لأعمالها تتمحور حول الوعي المتقدم للفنانة في تقديم خطابها للعالم، الخطاب الجارح الذي شغل النقاد والسياسيين وأصحاب القرار، وأعتقد أن مهمتها مهمة صعبة تتطلب التجديد والمتابعة وهذا ما تقوم به حاطوم في كل عرض لها.

فنانة عالمية، اقترن اسمها بالتحولات المتجاوزة في الفن المعاصر واستطاعت أن تؤثث مناخاً جديداً غير مسبوق في تجاربها، إنه تأثيث مبني على الفعل الاغترابي بكونية الإنسانية كصياغة التوتر والقلق الإنساني والخوف، إلى جانب أنها تعمل على زعزعة قناعات المتلقي وإدخاله في ريبة تتصارع فيها المفاهيم والقناعات المتعارف عليها.

التشكيك في البديهي وأحداث الصدمة المعرفية بطبيعة فنّها عبر مواجهة التقليدي وانتصارها للحظة الإنسانية الراهنة.

منى حاطوم/مقدار المسافة، فيديو ملون «15 دقيقة و60 ثانية» 1988 (18)

ويمكن اعتبار عملها «مقاييس المسافة- مقدار المسافة» (فيديو - 1988) مادة مهمة للحديث عن استنطاق الجسد في التعبير الفني الجسد الحي حيث يتكون العمل من خلفية على هيئة ستارة مليئة بالرسائل التي كانت تتبادلها مع أمها حيث يظهر جسد الأم وهي تستحم من خلف ستارة أقرب إلى الضبابية في الوضوع مشوبة بصوت الرسائل والحكايات مع الأم باللغتين الإنجليزية والعربية.

اختيار الأم الأقرب إلى تفعيل العاطفة والأمومة في الاغتراب فقد حققت في هذا العمل مفاهيم الغربة بحاسة جسد الأم وصوتها.
يقول الشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش في مقال له حول اختراق حاطوم المحرم في هذا العمل «...تخترق الفنانة المحرم الأول عبر استعمالها لجسد الأم وهي عارية مما يمكن اعتباره هتكا للمقدس بما أن الأمومة هي عادة ما تكون محل إجلال وتقديس وهو ما يتعارض على الأقل مع الثقافة العربية الإسلامية باعتبار العري تدنيسا للجسد»،
ففي هذا العمل تتجاوز حاطوم فكرة الجسد المقدس لتجعل منه مادة للحوار بين التقنية والرؤية الإنسانية لفنانة تجاوزت كل حدود التعبير وأدواته، ولم يكن الجسد بغريب عنها بل هو جسد الأم الأكثر قداسة ورغم ذلك جعلته حاطوم في مرمى المشاهد وفي المناخ الأكثر خصوصية الحمام، واستطاعت رغم سطوة الجسد أن تثير عاطفة أخرى لها علاقة بكلام الرسائل بينها وبين أمّها ليصبح الجسد مقبولا بعيدا عن التدنيس.
إن مثل هذا العمل المبكر لحاطوم والصادم لكل التقاليد الإسلامية والعربية هو الدليل المؤكد على مواجهة الفنانة للزمن في سبيل تحقيق أقصى درجات التوتر في العبير كما لو أنه سكيناً لامعة تريد من مشاهدها أن يتصبب دماً في الانخراط في المشاهدة والتفاعل معها حد البكاء. وهو الأسلوب المعتمد على الوعي الظاهراتي الذي ينقل المدرك إلى مخاطر صادمة وقريبة أيضاً.
الأمر الذي يضع المشاهد في حالة من القلق والتقلب المتواصل من باب تثوير الحواس الكامنة تجاه العمل الفني، حيث يتورط المشاهد في حالة من الصعب التخلص منها وخير من وصف ذلك قول الفنان الإيطالي بييرو مانزوني: «القضية.. (لدى الفنان) تتعلق بتغلغله الواعي في ذاته، فمن خلال هذا التغلغل، وبعد أن يتجاوز المستوى الشخصي والطارئ، يكون قادراً على سبر غور الأعماق إلى أبعد حد للإمساك بالجرثومة الحية للبشرية».
ففي عملها «فعل حاضر» هو عودة غير مباشرة للجسد ومفهوم الطهارة من درن الاحتلال حيث كانت التقنية الأساسية في العمل «الصابون النابلسي» وهو عبارة عن مربع تركيبي من «2200» لوح صابون نابلسي هذا المربع الصابوني الذي يشبه المرمر ببياضه، رسمت عليه حاطوم خارطة أوسلو مبينة حدود المناطق الفلسطينية من خلال استخدامها للخرز الزجاجي الأحمر في جسد الصابون والدلالات التي تشير إلى قطع الصابون هو تقسيم فلسطين إلى فتات وكانت تقصد من استخدامها للصابون كمادة قابلة للزوال والمقصود هنا زوال الحدود والاحتلال معاً.

منى حاطوم/ فعل حاضر واتفاقية أوسلو/2200 لوح صابون نابلسي 1996م (19)

في هذا العمل المغامر استطاعت أن تضع المشاهد الفلسطيني في جسد المشموم أي الذاكرة الشمية للصابون التي تأخذ المشاهد إلى مناطق بعيدة عرفها عبر الاحتكاك اليومي بهذه المادة عبر الاغتسال والتداول، مادة تخص الناس وتحمل روافع سياسية قوية وهاتكة.

ففعل الصابون فعل طهارة في المحو، كما لو إنها ممحاة للأدران فما يقوم عليه العمل فعل محو حدود الاحتلال وتطهر الوطن منه ففعل المحو يقع على المادة ونتائجها كذلك.

إن اختيارها للصابون النابلسي ومكان العرض في فلسطين هو بحد ذاته تثوير لعاطفة الفنانة التي لم تر فلسطين منذ الولاد وفعل تثوير آخر للإنسان الفلسطيني الذي اشتبك مع العمل وأدرك معاني جديدة لهذه المادة عبر الفن، إن الوسائط التي تختارها حاطوم وسائط تبدو سهلة لكنها في مفاهيم الفن وسائط مبتكرة وذات أبعاد قوية في التعبير والاقتراب من توتر النفس الإنسانية خاصة النفس الاغترابية.

ظل الشتات موضوعة تتحرك في جرح الاغتراب الفلسطيني، فكان ولم يزل النزف الذي لم يتوقف عن الغناء بين فكّي الموت، الموت بمفهوم الفقد للوطن وليس الموت البيولوجي، فالشتات صورة فاقعة لصورة الألم المستمر، سيزيفية الألم الذي يسري في كل لحظة في دم الفلسطيني، فهو القوت اليومي الذي يضغط على الذاكرة.

بينما ذهب الفنان الفلسطيني **عدنان يحيى** (1960) إلى اللوحة التي تطرح صراعها مع المحتل بصورة تعبيرية مباشرة فعائلتة التي استقرت في مخيم الوحدات بالأردن بعد تهجيرهم ومجموعة هائلة من الفلسطينيين في العام 1948، حيث استيقظت عيناه على جرح من نوع خاص، جرح

التشرد في بيوتات لا تمتلك مواصفات السكن الاعتيادي الذي جمع في حواريه أطفالا من الرملة والخليل وبئر السبع ويافا والجليل وجنين وأريحا وبيسان أقصد أن فلسطينا مصغرة جُمِعَتْ في مخيم الوحدات.

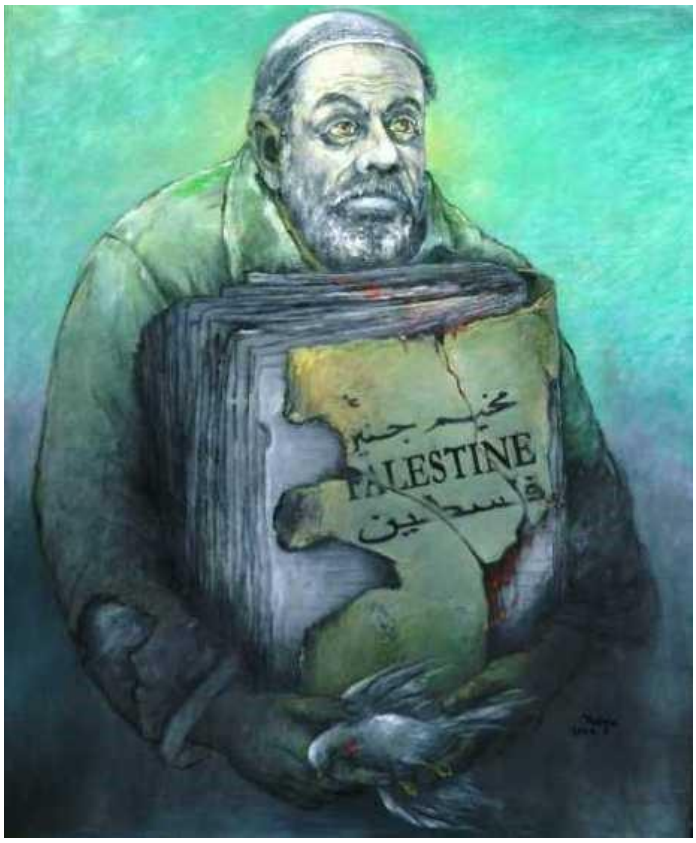
تلك الظروف شكلت حياة الفنان الفلسطيني عدنان يحيى الذي اتخذ من الفن سلاحاً لنضاله ضد الكيان الصهيوني في الشتات، فقد شكل هذا الأمر نضجاً مبكراً لطفل تشبعت ذاكرته بحياة المخيم، المكان الذي شهد أوجاعه وصراخه اليومي متأثرا بمحيط بائس في ظروفه وطبيعته الغرائبية والمحكوم بالخسران والضلالة.

عدنان يحيى/صبرا وشاتيلا (20)

«المهم في سيرة عدنان يحيى أن قضيته الفلسطينية لم تحول لوحته إلى خطاب سياسي مباشر لا بل عالج هذا الموضوع أولا بمفهومه الإنساني دافعا به إلى أقصى درجات الفن,و قد مزج القلق بالرموز، ليعبر عن انفعالات وخلجات النفس البشرية المتألمة وما تعانيه من قلق وصراع، فجاء فنّه كرسالة للعالم الخارجي: في هذا العالم ظلم.. قساوة.. ألم ودمار...

من يتأمل في لوحات يحيى، إنما يتأمل في تاريخ شعب بأكمله. فتجربته الإنسانية مشبعة بالذكريات وبتسلسل الأحداث: المجازر التي شهدها، التهجير، القتل، النفي.. الاضطهاد والظلم المتواصل عبّر عنها يحيى بالرموز والخطوط والألوان التي تبدو لاذعة ومحرقة أحيانا، وساخرة كاريكاتورية أحيانا أخرى، ومجدولة على ذاتها ككتلة مشدودة يتداخل فيها التشكيل بالنحت لتأتي كأنها عمارة فنية مجسمة ومنمنمة بأناقة القساوة الجمالية الجارحة»[34].

عدنان يحيى/ فلسطين – الشتات (21)



عدنان يحيى/فلسطين - مخيم جنين (22)

تشكلت أعماله عبر توظيفه للعبارات التحريضية إلى جانب الشكل الإنساني، وهذا النمط شكل بنائية العمل الفني لدى عدنان فنرى إلى أن استخداماته للأشكال الإنسانية بأشكال مأساوية عبر التركيز على بؤس الملامح وإظهار التعب فيها وحقق ذلك من خلال تعبيرية مؤثرة أتبعها في قوة الخطوط والمبالغات في النسب الإنسانية لتخدم سياقها السياسي وتجمع بين أكثر من مستوى، مستوى النخب ومستوى العامة أي القطاع العريض من الناس وهم العينة المستهدفة، ففي معظم أعماله الأولى تظهر الكائنات الإنسانية كمجاميع بشرية تحمي بعضها بعضا وهذه المجاميع جاءت من خلال مشهديات التهجير الجمعي. يقول عدنان يحيى: «العمل الفني ينحاز إلى الشعب ليكون وثيقة ضد العدوان والغطرسة، الفنان الذي يعمل وفقاً للتطبيع الثقافي يخذل فنه ونفسه ويقاتل ضدنا، ضد فلسطين».

لم يتوقف يحيى عند بشاعة أفعال الصهاينة بل كشف عن بشاعة الطاغية وأفعاله التي أسهمت في خدمة الكيان الصهيوني، حيث أظهرهم بمساواة مع العدو.

«فبدأها من صبرا وشاتيلا مرورا بمجزرة قانا وصولا إلى موقف الطاغية من قضية العرب فلسطين، فقد ظهر الطاغية في أعمال الرسم والتي اقتربت من المنطق النحتي كتماثيل موشاة بالنياشين مظهراً بشاعته وبشاعة جرائمه كمشهد يظهر الطاغية يأكل طفلا وكذلك وهو يقدم رأس طفل على مائدة إنها مائدة القتل الذي يتغذى عليها الطاغية. بينما تظهر الضحية إلى جانب

عنصر الوردة وصورة الشهداء الذين ظهروا في حالة جلال إنها المتناقضات بين القاتل والضحية، فكانت القسوة التي حققتها الأعمال هي بمثابة ضرورة تعبيرية لتوصيل البشاعة بأقصى صورها، وإظهار ما خلفه الطاغية من رعب وخوف لدى الشعوب حيث تظهر المجاميع البشرية مرعوبة وحقق ذلك عبر إضاءات اللون الأصفر ودكانة الأشكال التي تكشف عن مشهد الجريمة التي ارتكبها الكيان الصهيوني في شاتيلا وقانا وغزة وعين الحلوة.

أنه الألم الذي يتحول إلى معرفة ووعي، فعمل كل من الفن والفلسفة بحسب كلمات شوبنهاور هو مساعدتنا في تحويل الألم إلى معرفة. بهذا نكون أقل عزلة وأقل عرضة للاضطراب. فالميزة التي نملكها نحن البشر عن باقي الكائنات هو أنه بالرغم من كل شيء، فنحن ما زال بإمكاننا الذهاب إلى المسرح أو قراءة الأدب والشعر والاستماع إلى الموسيقى على أسرتنا في ليلة رائقة، فما نجده في الفلسفة والفن هو نُسَخٌ موضوعية من آلامنا وغربتنا ضمن أصوات ولغة وصور.

فهناك أنموذج آخر لفناني الشتات، وهو من مؤسسي الخزف في الأردن وفلسطين على حد سواء، **الفنان محمود طه** (من مواليد يازور- فلسطين- عام 1942-2017) وله الفضل في وضع مناهج الخط العربي في وزارة التربية الأردنية في السبعينيات من القرن الفارط، «والذي بدأ أولى اشتباكاته مع الطين في العام 1963 في بغداد ليتخرج منها في العام 1968 والذي درس الخط على يد الخطاط هاشم محمد الخطاط ولازمه حتى وفاته ليقدم أول معرض له في المركز الثقافي الأمريكي - عمان في العام 1968 ومن هناك ما زال إلى يومنا هذا الدؤوب الذي يتمترس خلف عمله الفني معطيا إياه جل تفكيره واهتمامه مقدماً بذلك درسا مهما في تاريخ الفن العربي خاصة في الخط والخزف.

وحين قدِم إلى عمان تاركاً فلسطين خلفه وهو الشغوف بما قد شاهد هناك من أفاريز وتطريزات وحروف كتبت على جدران المدينة المقدسة فلم يغادر تلك الأرض بل حملها وجاء لروحه الثكلى ليبدأ رحلة السؤال الجمالي تلك الرحلة الطويلة التي بدأت من كتابة الاعلانات في عمان وبيع الصحف فكانت البداية المدهشة الشغوفة بتعلم الأشياء سريعا.

فنان يوقظ الحكاية من أولها ففي أول الفقر والقسوة في عمان كانت تلك الحكاية ليجالد بؤس الطفولة في مخيم على أطراف العاصمة عمان فكان السارد الأميز في تذكر تفاصيل المأساة والينبوع المتدفق بالشوق إلى الذكريات.

كان ذلك الطفل المميز في الإصرار على صناعة أول بوصة للخط، أول قصبة كتبت تاريخ الروح الوثابة، قصبة تكتب من القلب مباشرة فكانت اليد الواثقة وكانت الأحلام العالية التي صنعت منه الفنان الكبير ليؤسس في الاردن تاريخ الخزف بل أذكر أنه كتب كراسات الخط التي تتلمذنا عليها في المدارس فكانت الرسالة الأهم لتعليم أجيال كاملة من الذين استمتعوا بتلك الخطوط»[37].

ورغم تنوع الشكل الفني لديه من تشكيلات الصحون والجداريات وأعمال الغرافيك البدائية والجرار والأباريق يظل طه يتحرك عبر مناخ الإبداع الفني في مجمل الأشكال فالصحون الكبيرة التي تعبر عن مهارة وقدرة على السيطرة على مستويات الطين في السطح الواحد نرى إلى زخرفياته وحروفياته وموتيفاته التراثية التي تجعل من الصحن مادة جمالية بعيداً عن الجانب الاستعمالي للخزف.

وفي مساحة أخرى في مجال الخزف أعني في التشكيلات النحتية والتي تمتلك الأبعاد الثلاثة نرى إلى اعتماده على الشكل الدائري المتآكل إلى جانب الشكل الكروي المجسم ففي الشكل الدائري يحقق طه أكثر من معادلة في السطح الواحد حيث يظهر التآكلات والأثلام والحزوز إلى جانب الملامس المتنوعة والتي حققها من خلال طباعة الملامس المختلفة على سطح الطين النيء من أخشاب وبلوسترين وصولاً إلى طبيعة التزجيج الذي ينتمي إلى فكرة الزمن عبر الألوان المحروقة التي تقترب من لون التراب.

هذا المناخ جاء منسجماً مع طبيعة التشكيلات الحروفية التي تتجاور مع الحزوز والشكل الآدمي كما لو أننا أمام مخطوط طيني قديم، فالأحرف تتآكل بفعل الأثلام بينما نرى إلى أن الشكل الإنساني قد بدا صموتاً يمكث في سكونية تتجاور مع الايقاع الحيوي للتشكيلات الحروفية.

جسد موشوم بالمحو لكن تعبيريته صارخة لها حضورها القوي والفاعل، وفي نفس السياق نجد ان الجسد الإنساني يتبادل في تغيراته في حركة تماثلية تارة وتارة أخرى تبادلية بين حركة الحرف وتشابكاته النسيجية وبين موقع الجسد من تلك الحروف حيث يظهر الجسد أحاديا تارة وجمعيا تارة أخرى محكوما بهيئة الانتظار والسكون.

وحين ننتقل إلى الشكل الكروي نرى إلى وضوح التشكيل الإنساني ككتلة نحتية تعتلي الكرة إلى جانب تعميقه للمناطق الغائرة وإبرازه لنتوءات، فكان بهذا أقرب إلى النحت الطرحي الذي يعكس حالة سياسية واضحة عبر تعبيرية الجسد الإنساني الفلسطيني المطرود من الأرض كلها.

والغريب بالأمر أن طه جمع بين التشخيصية التعبيرية للحرف العربي والزخارف الهندسية في سياق ذكي رغم اختلاف التشبيهية واللاتشبيهية في الفن.

إن النتائج التي توصل إليها طه هي حاصل جمع ساعات طويلة من البحث في فضاء الحرف والوسيط التعبيري ليقدم لنا مناخات متجددة في الوسيطين الصلصال والمادة الطباعية وهذه إشارة على تمكن الفنان طه من أدواته التعبيرية والتي تتمحور حول التجديد والتحوير حيث تتوالد مناخاته عبر العمل الواحد ليجدد فيه من خلال انتقالات بينية شكلت بمجملها مفهوما للوحدة في أعماله وصولا إلى سياقات دراسة جوهر الأشياء وتأصيلها والبحث في إمكاناتها التعبيرية والفنية كخطاب بصري معاصر ينهل من الماضي ولا يمكث به.

ورغم السنين الطوال التي مكث فيها طه في تسجيل انجازات كبيرة في تاريخ الفن العربي وتأصيله إلا أنه ما زال كما لو أنه الفنان المغامر في الشكل والمادة.

فحين النظر إلى الصحون الخزفية التي أنجزها ندرك تماما مدى انغماس الفنان طه في سؤاله الجمالي ومدى ذهابه نحو تجاوز المألوف من خلال إدخال مواد جديدة إلى الخزف ومنها الزجاج، فالصحون الكبيرة التي تركز في قعرها ذاكرة الحياة الاسلامية والعربية كما لو أنك تنظر إلى بئر من السحر الحروفي والزخرفي تنظر إلى قبة مقعرة موشومة بأثر عربي أصيل إلى جانب أن تلك الصحون قد تميزت عن غيرها من أعماله الفنية بالخطوط اللينة والموسقة خطوط تتوائم مع طبيعة إيقاع الصحن كاستدارة ونعومة إلى جانب حرفية التزجيج (القليز) وضبط النسب الكيميائية ودرجة التأكسد من خلال معرفة درجة الحرارة والزمن المطلوب للزجيج. إن تلك الأشكال التي حُمِلتْ هواجس الذاكرة الفلسطينية في المنفى، فقد كانت القدس حاضرة في المساحات الخزفية، وكذلك بعض العبارات التي تذكرنا ببعض الأشعار كأشعار الشاعر الفلسطيني وليد سيف ومحمود درويش، حيث تظهر قبة الصخرة في مجمل أعماله الخزفية والطباعية، كما لو أنه يريد التذكير بها في كل معرض يقيمه طه، إنها الذاكرة المرتبطة بالأرض الأم فلسطين.

«ولمدينة القدس المُقدسة بجميع معالمها وخصوصيتها ثمة متسع لفرجة وتدقيق لبيان بصري، كانت وما زالت تستوطن مساحة الوعي الفكري والفني والجمالي من ذاكرة الفنان الشخصية، ومكانتها في مساحة حلم التحرير والعودة الفلسطيني، ما زالت عبقة في نسيجه الوصفي والشكلي، تُمثل عروسه البصرية ومرجعيته البحثية المزينة بوهج الأفكار، وجماليات التأليف الشكلي، ومفتوحة على جميل الصنعة وغواية التنوع التقني.فالقدس المدينة المقدسة هي الاسم الحركي لمجموع المدن الفلسطينية، ومفردة تشكيلية جامعة، ومستعارة من بيوت القدس القديمة ومعالمها التاريخية الدينية المسيحية والإسلامية، ومستلهمة من سور وآيات قرآنية دالة على قدسية المكان في ذاكرة العرب والمسلمين»[38].

خزفية/ محمود طه – فلسطين (23)

ففي هذه الصحون نرى إلى الأثر الحروفي الذي اعتمد في مجمل تكويناته على خط الثلث والتكوينات المتشابكة بنعومة فذة لتتوازى مع التلوين والخطوط الأخرى الممتدة التي تقطع قطر الصحن الذي يصل إلى أكثر من 90 سنتم وهذا الحجم من الأحجام النادرة في الخزف العربي الحديث والقديم كون الصحن بالنسبة لـِ طه مادة جمالية بعيدة عن الفكرة المتداولة في وظيفة الصحن بل استطاع أن ينأى به إلى مصاف الفعل الجمالي الخالص من خلال التعامل معه كوسيط جمالي وفني.

أما فيما يخص الأعمال الطباعية ذات النسخة الواحدة فهي لم تختلف بعناصرها المطروحة عن الخزف حيث تمثلات الحرف والشخوص الآدمية الصامتة والمساحات اللونية والبروزات والتجاويف حيث جاء العمل الغرافيكي من خلال بنائية عمودية في الغالب وإظهار التماثلات وتوالد الأشكال الإنسانية والحروفية ويظهر العمل الطباعي كحضور جديد لدى تجربة طه بعناصره التي اعتدنا عليها ولكن بوسيط جديد أفسحت أمام الفنان مساحة جديدة للتحرك نحو وسيط أكثر سهولة بالنسبة لضنك الخزف. حيث تبدو تشكيلاته الحروفية كما لو أنها منسوجة شرقية تتجاور مع سكونية الإنسان.

طباعه يدوية / محمود طه – فلسطين (24)

الأيقونة ... العلامة ... الرمز

«يقوم العالم على الأرض وتطلع الأرض من بين أحشاء العالم»

هايدغر

اليد تواجه المخرز

«على هذه الأرض ما يستحق الحياة»

محمود درويش، من ديوان -ورد أقل-

«وَنَحْنُ نُحِبُّ الحَيَاةَ إذَا مَا اسْتَطَعْنَا إلَيْهَا سَبِيلاَ

وَنَرْقُصُ بَيْنَ شَهِيدَيْنِ

نَرْفَعُ مِئْذَنَةً لِلْبَنَفْسَجِ بَيْنَهُمَا أَوْ نَخِيلاَ»

محمود درويش

رسم المبدع الفلسطيني صورة جليّة وخلّاقة لطبيعة الارتباط بالأرض والإصرار العنيد في المقاومة، والتي تأسطرت لتدخل أدبيات وفنون العالم من أوسع أبوابه، فكانت تلك المقاومة الصلبة بمثابة اليد التي تواجه المِخْرَزْ، حيث نتذكر وبقوة الأيقونة الفلسطينية التي انتشرت في جميع الوسائط الاعلامية «مقتل محمد الدرة» في الثلاثين من سبتمبر عام 2000 في انتفاضة الأقصى التي قامت في قطاع غزة، تلك اللحظات المؤلمة التي التقطها المصوّر الفرنسي شارل إنرلان مراسل القناة الفرنسية، تلك اللقطة التي جاءت بأقل من دقيقة تحديداً، تسع وخمسون ثانية هزّت ضمير العالم وتحول الدرَّة إلى أيقونة فلسطينية ارتبطت بالانتفاضة وانتشرت صوره على

القمصان والميداليات والأساور، لقد كان لمشهد الدَّة وهو يحتمي بأبيه خلف البرميل الإسمنتي أمام رصاص الاحتلال الصهيوني بمثابة جرعة عاطفية ساهم فيها الأب وهو يستجدي لحماية ابنه، فالأيقونة في كثير من اللحظات لا تحتاج إلى عمق تاريخي بقدر ما تحتاج إلى فعل بطولي استثنائي لتتحول إلى تعويذة تسري في نسغ المجتمعات.

فالقدرية الغريبة دخلت إلى حياة الفلسطيني الذي لم يزل يعيش الأزمات المركبة كما لو أنه الممثل الشرعي لأزمات الكون، حيث أصبحت تلك الأزمات شبه الأزلية، بل أقرب إلى سيزيفية الألم الكوني، وطبيعة يومية أُنتج خلالها المجتمع الفلسطيني طرائق مبتكرة للمقاومة والدفاع عن وجوده.

فلم يكن الفن الفلسطيني عامة مجرد لذَّة وترف، بل هو أداة فاعلة لإعادة الذاكرة إلى اليومي، ومقاومة النسيان من خلال صناعة الرموز والأيقونات والعلامات الفارقة في الارتباط بتراب وطنه.

إن «كتابات ماكيوز الأخيرة توظف لنا كيف يظهر الفن كدعامة أساسية لكل تغير جذري حقيقي تتجلى من خلاله المطالب والغايات الحقيقية لنا، فيصبح الرجوع إلى الفن هو الرجوع إلى أنفسنا. أي الرجوع إلى ماهيتنا الحقيقية التي فقدناها في ظل مجتمع متشيّء وحضارة قمعية»[39].

باتت الذاكرة الفلسطينية التي انغمست بفعل المقاومة منطقة خصبة لتكريس الرموز والأيقونات التي أصبحت نسغاً ساخناً في الذاكرة الجمعية الفلسطينية والعربية على حدٍّ سواء، استطاعت الذاكرة أن ترحل بسخونتها إلى العالم أجمع، فقد تحققت مجموعة من الرموز والأيقونات منها شجرة الصبَّار والبندقية والكوفية والشمس والحمامة البيضاء والتطريز الفلسطيني، وحنظلة (ناجي العلي) وجمل المحامل لـ (سليمان منصور) والأسلاك الشائكة وقضبان السجن وعلامة النصر والحصان، فهي مجموعة فاعلة لعناصر اللوحة الفلسطينية، تغذيها بخطابها المقاوم وتصب في مساحاتها دلالات أصبحت معروفة لدى العامة كونها «تأيْقَنَتْ» أي أصبحت أيقونة.

لقد أسهم بذلك فنانو الداخل بشكل قوي إلى جانب فناني الشتات في ترسيخ الأيقونة البصرية في إنجازاتهم الفنية، والتي حققت مساحة مهمة في متابعة تلك الأحداث ونقدها المباشر لما يفعله الاحتلال، ومن بين تلك الأسماء سليمان منصور ونبيل عناني وتيسير بركات، ومحمد الركوعي وعبد الرحمن المزّين ورنا بشارة وعبد عابدي وعاصم أبو شقرا وإبراهيم هزيمة وغيرهم الكثير، الفنانون الذين يكتوون بنار الاحتلال الصهيوني بشكل يومي، لم تزل ذاكرتهم طازجة، كمن يمارس الغناء بين فكّيْ الموت، فهي اليد التي تواجه المِخْرَز، المواجهة التي أنتجت حَيَواتها المقاوِمة عبر مجموعة من الرموز والعلامات الدالة في التشكيل الفلسطيني، فالرمز يشكل الأساس في تراث المقاومة الثقافية الفلسطينية، فهي الذاكرة الزمكانية التي تعاضدت في سياقاتها لتشكل وحدة صلبة لمواجهة الأخطار والتي تتناغم مع الهوية العربية والقومية عامة، فأحداث نكبة فلسطين عام 1948م وولادة الحركة الصهيونية في مؤتمر بال عام 1897م بالإضافة إلى

مخرجات اتفاقيات سايكس ـ بيكو عام 1916. ذلك كله أنتج حركة المقاومة الفلسطينية والعربية على حد سواء، فنالت تضامنا واسعاً كجزء من معركة العالم العربي ضد الكيان الصهيوني، تلك الأفعال أسهمت في إنتاج رموز وعلامات في عناصر اللوحة الفلسطينية، وتحولت تلك العلامات إلى ايقونات لاقت انتشاراً واسعاً في أواسط المجتمع الفلسطيني والعربي، ومن بين هذه الرموز والأيقونات «خارطة فلسطين التي تحولت إلى أيقونة تُعَلَّقْ على أعناق النساء العربيات والفلسطينيات، وأصبحت أيقونة للمقاومة والسياحة في نفس الوقت، حيث انتقلت إلى أعمال الحرف اليدوية الخشبية والمعدنية، ونرى كذلك إلى أيقونة حنظلة الشاهد الذي يدير ظهره للعالم، فكان لناجي العلي الذي أنتج تلك الأيقونة تأثيراً واسعاً على العالم العربي، فقد أصبح حنظلة رمزاً للهوية الفلسطينية، وحنظلة هي أشهر الشخصيات التي رسمها ناجي العلي في العام 1973، ويمثل طفلاً أدار ظهره وهو يعقد يديه خلف ظهره ليصبح بمثابة توقيع رمزي خاص بناجي.

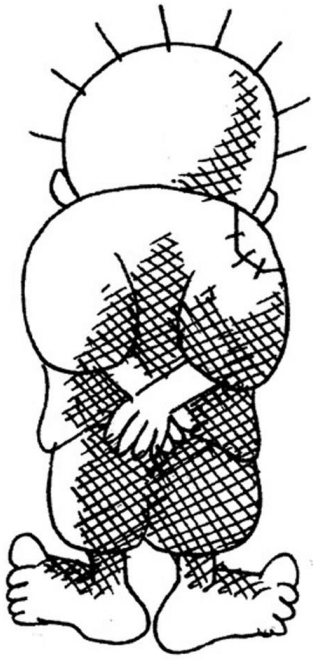
أيقونة حنظلة

رافقت أيقونة حنظلة رسومات ناجي العلي منذ ذلك التاريخ حتى رحل بعملية اغتيال في لندن في العام 1987 ليدفن بعيداً عن وطنه في مقبرة «بروكود».

كان ناجي العلي يفتح الجرح على مصراعيه فكان ناقداً للسلطات العربية ورافضاً للاحتلال حيث يقول: «لقد كنت قاسياً على الحمامة لأنها ترمز للسلام، والمعروف لدى كل القوى ماذا تعنيه الحمامة، إني أراها أحيانا ضمن معناها أنها غراب البين الحائم فوق رؤوسنا، فالعالم أحب السلام وغصن الزيتون، لكن هذا العالم تجاهل حقنا في فلسطين، لقد كان ضمير العالم ميتا والسلام الذي يطلبوننا به هو على حسابنا، لذا وصلت بي القناعة إلى عدم شعوري ببراءة الحمامة»[40].

لقد حوّل ناجي العلي اللهجة الفلسطينية في رسوماته إلى أيقونة تخص الشعب الفلسطيني فتلك العبارات التي كانت تتجاور مع رسوماته كان يفهمها الفلاح والمثقف في آن، فهي اقرب إلى علامات سيسيولوجيا اجتماعية عميقة تتكشف عبر الإبداع كفعل مقاوم.

استطاع الفنان الفلسطيني أن يقدم أيقونته الخاصة به لتمثّل ذاكرته المقاومة حيث شكلت الكوفيه الفلسطينية أيقونة عالمية فقد ارتدى الكوفية معظم سكان العالم المتعاطفين مع القضية الفلسطينية وتحولت إلى رمز أيقوني حي في الشارع واللوحة، وقد استطاعت الانتفاضة أن تحول كلمة انتفاضة إلى أيقونة فلسطينية بامتياز فقد دخلت المعجم الإنجليزي كما هي. «INTIFADA».



ومن بين الأيقونات والرموز التي أصبحت علامة فارقة في الفن الفلسطيني الحمامة البيضاء التي ترمز إلى السلام و «شجرة الصبّار» التي تدل على المقاومة والهوية والصبر في مواصلة المقاومة.

«أما آن لك أن تستدير فنرى وجهك يا حنظلة، أيها الساخط الأبدي على ماض وحاضر وواقع عربي يأبي أن يتحرك قيد أنملة، حنظلة القادم من مجتمعات القهر والإذلال والجوع والمرض ليفضح كل بلاغتنا العربية وضعفنا وقلة حيلتنا وليكون شاهداً على أسوأ عصورنا. أما حنظلة فهو الشخصية الكاريكاتيرية التي أبدعها رسام الكاريكاتير الفلسطيني ناجي العلي، الذي عبّر من خلال أكثر من ثلاثين ألف لوحة كاريكاتيرية ظهر فيها حنظلة عاقداً يديه خلف ظهره مولّياً وجهه صوب الحائط ضجراً من حالنا وأحوالنا وتشرذمنا وهواننا على حكامنا والعالم أجمع»[41].

فأيقونة حنظلة دخلت إلى كل ضمير عربي يحلم بحركات التحرير، فهو الكائن الذي أدار ظهره للعالم أجمع منذراً بالخطر المحدق بالأمة العربية عامة وفلسطين خاصة. لقد كان ولم يزل حنظلة يعيش بين جميع أجيال الشعب الفلسطيني، يعطيهم من وجوده حالة من القوة والاعتماد على الذات.

«يقول ناجي العلي: سيظل «حنظلة» في العاشرة حتى يعود الوطن، عندها يكبر حنظلة ويبدأ في النمو.. قوانين الطبيعة المعروفة لا تنطبق عليه، إنه استثناء، لأن فقدان الوطن استثناء، وستصبح الأمور طبيعية حين يعود الوطن»[42].

أيقونة الصبَّار

كانت لشجرة الصبَّار مكانة إساسية في حياة القرى الفلسطينية، فقد استخدمه الفلسطينيون كسياج للأراضي والبيوت وتحديد الأراضي بين الجيران. فكانت أشواكه بمثابة حارسة للبيوت والحقول من اللصوص والحيوانات.

«نيقولا الصايغ كان أول من استخدم فاكهة الصبَّار، باعتبارها رمزا للشعب الفلسطيني، والتي أصبحت بعد ذلك رمزاً في لوحات رنا بشارة وعاصم أبو شقرا. وهناك فنانون كثيرون عملوا على الصبَّار في لوحاتهم كإشارة إلى الهوية الفلسطينية، وكرمز يدل على الصبر والصمود[43].

يعتبر الفنان عاصم أبو شقرا أم الفحم بفلسطين (1961-1990) خير مثال لفنان اشتغل على موضوعة الصبَّار، لقد اختار أبو شقرا مفردة دقيقة ومهمة في غربته، مفردة الصبَّار الشجرة التي كانت تشكل سياجاً للبيت الفلسطيني لما تحمله من قوة في تحمّل العطش وأشواكها التي ترد اللصوص، حملها إلى المانيا في صفيحة الزيت ليزرعها هناك وكي تصبح المفردة الأيقونية الأكثر إغراء في رسوماته، فحققها كأيقونة فلسطينية خاصة بعاصم أبي شقرا فجاءت طبيعة

أعماله أقرب إلى القصيدة البصرية الشاعرية المنفردة في حصورها عبر مفردة بسيطة وقوية في ذاكرة الفلسطيني.

فهو من عرب فلسطين الـ (48) المحكوم بنظام دولة الاحتلال ومتطلباتها الإدارية، حيث يحمل الهوية الإسرائيلية إداريا كمثل عرب الـ (48)، يعاني من أزمة في الوجود بين هويته الفلسطينية وبين هوية نقيضة فُرِضت عليه (هوية دولة إسرائيل).

فنان يعاني من تناقض الهوية، فهو بين هويتين متناقضتين الفلسطينية العربية والاحتلالية الإسرائيلية فالهوية الأولى «العربية الفلسطينية» تطرح الأسئلة الوطنية التي تتناقض تماماً مع الهوية الأخرى، لكنه استطاع أن يحافظ على طروحاته الفنية التي تتحيز لهويته الفلسطينية بشكل سلس وهاديء، أشار إلى المشكلة الفلسطينية بعمق كفنان «فلسطيني عربي»، يكمن التفريق بين أبو شقرا والفنانين الفلسطينيين من خلال أنه نجح في توحيد تعبيره السياسي والإنساني متجاوزا مفاهيم الهُويات وتعدداتها.

أنجز أبو شقرا سلسلة كبيرة من الأعمال التي تتمحور في موضوعاتها حول شجرة الصبَّار كموضوع أساسي في طرائق طروحاته للمعاناة الشخصية مع المرض والمعاناة الجمعية لجذوره الفلسطينية. فنرى إلى الصبَّار في الصفائح المعدنية التي يستخدمها الفلسطيني في تخزين زيت الزيتون، تلك الصفائح التي رافقت بيت الفلسطيني لتتحول إلى زهريات للورد والنعناع والميرمية والفيجن فالصبَّار المحاصر بإطار أسود في معظم أعماله، يدلنا على طبيعة الأزمة الكبرى في حصار الفلسطيني، فالصبَّار هو جزء أساسي من تاريخ فلسطين وارتباطاته الجمعية في تاريخ الأرض الفلسطينية، فهو عمليا يضع مقطعا من الحرش الفسطيني في إطار العمل الفني كفعل عاطفي يحمل في ثناياه سخونة الذاكرة وتمظهراتها في المعنى والدلالة.

تجترح لوحاته وخزات حادة عبر ألواح الصبَّار، فهي بذلك تعتبر مغذيات للتفكير والسؤال والذي يحيلنا مباشرة إلى لغز هذه النبتة كأيقونة تسري في جسد الثقافة الفلسطينية.

فهو لم يتخل عن جنيولوجية جذوره في العاطفة البعيدة التي تطرحها اللوحة من دلالات وعناصر ومفردات رغم ارتباكات الهوية التي يعاني منها أبو شقرا، «ومع ذلك، فإن نظرة عن قرب على أعماله وفحص دقيق لمحتواهما تكشف عن وجود صلة عميقة بالفن الفلسطيني، الذي لا يبدو واضحًا، وقلقًا مستمرًا من مسائل الهوية والنزاع والأجنبي. في الواقع، يجب أن يأخذ أي نقاش لرسومات أبو شقرا بعين الاعتبار هويته المعقدة كعربي عربي إسرائيلي.

«تتكشف مصادر أبو شقرا البصرية في ارتباطه العضوي في الجذور تحديدا مكونات المكان وآفاقه الراسخة في طفولة الفنان، فهو يصنع تساؤلات ملغَّزة تجاه شجرة الصبَّار بالمفهوم الإسرائيلي تعني الولادة وفي تاريخ الذاكرة الفلسطينية هي الاحتمال والصبر والسياج، وهذا الأمر يتوافق وازدواجية الهُوية ظاهريا.

عاصم أبو شقرا / فلسطين، (الصبَّار) (25)

لكن أبا شقرا استطاع أن يصنع أيقونة إشكالية وجدت حضورها في التشكيل الفلسطيني كمفردة لها علاقة بتاريخ فلسطين بعيدا عن ادعاءات الاحتلال الصهيوني، فاستطاع أن يحوّل الصبّار إلى رمز للهوية الذاتية وهذا الأمر جاء مرتبطا بمرضه حيث قال عاصم أبو شقرا : «إن الصبَّار يذهلني بسبب قدرتها المذهلة على الزهر من الموت الشائك».

«تعتبر أعمال عاصم أبو شقرا من أبرز الاسهامات الفنية التي سبرت أعماق موضوع الصبّار.وقد أضاء إسهامه الخاص في التعبير عن هذا الموضوع أهمية المكانة التي احتلها الصبَّار في تاريخ الفن الفلسطيني،إذ جعل الفنان من هذه النبتة البرية المحور المطلق لعطائه الإبداعي. ولربما كان التماهي الذي استشفه الفنان من أزلية الصبّار في الحياة الفلسطينية محرّكه الأساسي في هاجسه الفني لا سيما وقد تزامن انكبابه على موضوعه المركزي مع الوقت الذي احتد فيه وعيه بأنه كان يقف على عتبة الموت في عز شبابه»[44].

كان للصبار حضوره في العمل الفلسطيني كأيقونة لها امتداها الأسطوري والشعبي في الحياة الفلسطينية، فنرى إلى الفنانة رنا بشارة «مواليد قرية ترشيحا الفلسطينية في الجليل الأعلى عام 1971»، فقد طرحت أيقونة الصبَّار عبر عمل تركيبي «انستيليشن» بوضع ساعة رملية داخل لوح الصبّار كناية عن الصبر الطويل كحوار بين الصبر والاحتمال الزمن، وسبق لها وأن

أنجزت كتاب الزجاج الذي يتحدث عن قرى وادي النسناس التي محاها الكيان الصهيوني عن الخارطة، فهي تنحاز إلى الأعمال التركيبية في مجمل تجربتها.

رنا بشارة / فلسطين، عمل تركيبي (الصبَّار) (26)

فبالنظر إلى هذا العمل الذي يتكون في الأساس من عنصرين عنصر الصبّار الحي الذي لم يزل يحمل في تلافيفه نسغ الأرض وصفاتها كمادة تسهم في طبيعة المشهد الفلسطيني، فالصبّار في البيت الفلسطيني سياج البيت، جدار شوكي لحماية البيت إلى جوار أبدية شجرة الزيتون، فهو يمتلك ذاكرة متجددة في حضوره القوي لطبيعة المكان، والعنصر الآخر في العمل ساعة رملية مصنعة تحتوي أيضا على رمل من مكونات الشطوط أي من مكونات الأرض، يتحدان بين النبتة والأرض كمصدر زمكاني للعمل الفني، الساعة الرملية ببطئها تؤشر على الصبر والاحتمال والمقاومة لفعل الانمحاء، ويكتمل العمل في تفاعلاته مع بيئته الطبيعية عبر عرضه على جدار قديم من جدران البيوتات الفلسطينية، فهي دائرة تعبيرية عاطفية قوية تنفث رائحتها لتصل إلى وجدان المكان وأهله.

«من كثر ما صبرنا صار صبرنا مخلّل»- رنا بشارة (27)

«في أحد أشهر أعمال الفنّانة، وُضعت نبتة الصّبّار مقطّعةً في إناءٍ زجاجيّ، ذلك الّذي يستخدم لحفظ الخضار وتخليلها كتقليدٍ في المطبخ الفلسطينيّ والعربيّ عمومًا. يحمل العمل رسالةً تدعو إلى الاستمرار في الحفاظ على ما تبقّى من الصّبر والثّبات في الإنسان الفلسطينيّ، أو ربّما هي سخرية المتألّم، في رسالةٍ بسيطةٍ لكن موجعة: «من كثر ما صبرنا صار صبرنا مخلّلا»؛ وللصّبّار في هذا العمل دلالتان: إنسانيّةٌ ومكانيّة، إذ تختزل رنا بشارة في الإناء صبر الإنسان الفلسطينيّ المقطّع الأوصال في المنفى، والمكان الفلسطينيّ المقطّع أيضًا بالحواجز والمعابر والجدار.. هذا التّصوير للصّبّار كإنسانٍ وكمكان، هو تأكيدٌ على الارتباط القويّ مع الأرض، وهو ما كان محور أعمال روّاد الفنّ التّشكيليّ الفلسطينيّ بعد النّكبة، حيث يتماهى كلٌّ من الإنسان والأرض في العمل، مشكّلتين بذلك وحدة الهويّة الّتي يسعى إليها التّشكيليّ الفلسطينيّ»[45].

«وتتنوع استعارة رمزية الصبَّار لدى رنا؛ فمن دلالة الصبر وصمود الأسرى في معتقلات الاحتلال، حيث رسمت الأسيرة هناء الشلبي، والأسير سامر العيساوي على صبارة فلسطين، في دلالة على الألم الذي عانى منه كلاهما خلال إضرابهما عن الطعام، فهم يشبهون نبات الصبَّار في قدرته على التحمل والبقاء أكثر من غيرهم»[46].

محمد حواجري – حذاء الصبّار (28)

ونرى إلى الفنّان الغزّي محمد حواجري المولود في غزة – فلسطين «1976» حيث قدم مجموعة من التجارب الحيّة موضوعها شجرة الصبّار مستخدما ألواح الصبَّار كوسيط تعبيري يناسب طبيعة انعاكاسات الفكرة المراد إيصالها، ما الذي جعل من هذا الشاب أن يذهب إلى نبتة صعبة، نبتة مليئة بالأشواك الحادّة ليصنع منها حذاءً لا يمكن أن ينتعله أحد، لقد جاء هذا الحذاء كعلامة دالة على حجم الألم الحقيقي في أبسط الأشياء التي من الممكن أن يستخدمها الفلسطيني، وأذكر هنا عملاً لمنى حاطوم يتناغم مع الفكرة ذاتها، وهي وضع دبابيس في لوح الصابون، هي استحالات مؤلمة لأحلام الفلسطيني الذي عبّر عنها حواجري في مجموعة الصبّار، فبدت في هذا الحذاء قسوة الكيان الصهيوني الذي يعاقب وجود الفلسطينيين ليصل حتى إلى حذائه ويؤرقه في استحالة انتعاله، هي رسالة إنسانية أراد أن يوصلها حواجري عبر قيم فنية محسوسة، قيمة المادة ومدايات مكوثها في الذاكرة الفلسطينية، وصولا إلى دلالاتها الاجتماعية في حياة الفلسطيني، فهي السياج ضد الغرباء من الناس والحيوانات، حارسة البيت والحقل، حاجز طبيعي ضد الأعداء، فهل كان حذاءه الصبّاري حاجزاً لانتعاله؟

فهناك تحولات شكلية ودلالية لألواح الصبَّار لدى حواجري، حيث يقدم لوح الصبَّار بمقاربات بين ثمرة الصبَّار والقنبلة التي تقاوم العدو، فقد جمع بين فعلين مقاومين، نبتة الصبَّار المقاومة للعطش وحارسة البيت والقنبلة المصنعة والتي تؤدي ذات الوظيفة في حماية الفلسطينيين من المعتدي، أداتان مختلفتان في طبيعتهما الأولى (الصبَّار) طبيعية والثانية (القنبلة) معدنية ومصنعة.

محمد حواجري – صبار وقنابل (29)

فالمقاربة الشكلية بين مادتين مختلفتين يقودنا إلى قدرة الفنان على إيجاد مشتركات شكلية بين القنبلة وثمرة الصبَّار وبين وظيفة كل منها، وهذا جعل من العمل مساحة واسعة للتأويل والقراءة في طبيعة أدوات المقاومة، من تاريخها البدائي «نبتة طبيعية» إلى تاريخها الجديد «قنبلة»، ويواصل حواجري في اختباراته لهذه النبتة فنياً في إيجاد نوافذ فاعلة لطبيعة الصبّار في العمل الفني المقاوِم فطفل غزة يطل من نافذة صبّارية، ومفهوم النافذة يقودنا إلى استنشاق الهواء والاستمتاع في مشهد ماء أو انتظار ما وصولاً إلى المراقبة، لكن حواجري أقام علاقة مختلفة في نافذته الصبّارية عبر فتح مربع في لوح الصبَّار ليجعل منه نافذة شوكية لطفل ينظر إلى العالم الخارجي من نافذة الألم والارتقاب المُر.

محمد حواجري – نافذة لصبار (30)

فهناك أيضا مقاربة بين الانتظار الطويل للفلسطيني وبين قدرة الصبَّار على الظمأ، فنحن أمام ظمأين ظمأ التحرر من ربقة الاحتلال وظمأ الصبّار للماء، وهذا النعْت المشترك هو تماهٍ واضح بين الأرض والإنسان الفلسطيني، فقد حمل صفات النبتة في قدرتها على المقاومة والوجود، فهي مرارة لها لذتها في طبيعة الوجود الفلسطيني الذي سطّر أنموذجا معاصرا استثنائيا في المقاومة، فيجد حواجري مرارته في مرموز الحب، فهو أيضا شوكي لانه لا ينبت في بيئة مطمئنة، فاقتطع من الصبَّار قلبا بشقين متصلين، ليقدم طبيعة القسوة العالية للكيان الصهيوني في حرمان الفلسطيني من ممارسة عواطفه الغريزية، فالقلب الشوكي الذي ينبض بالعواطف والمشاعر أصبح قلباً شوكياً أقرب إلى النبتة المحرمة، «تفاحة آدم» كما لو أن الفلسطيني ممنوع علية أن يقترب من هذه الغريزة التي أصبحت شوكية في وجود احتلال قاسٍ يمارس أنموذجا من العقاب المعاصر على شعب بأكمله.

محمد حواجري – قلب شوكي (31)

وقد استهوى الصبَّار مجموعة من الفنانين الفلسطينيين منهم توفيق عبد العال (1938-2002) من مواليد عكا ونصر عبد العزيز (مواليد الخليل عام 1941) و وليد أبو شقرا، مواليد أم الفحم 1946، وآخرين.

سليمان منصور/ حقل الزيتون (32)

أيقونة يكاد زيتها يضيء أو شجرة الزيتون

قال تعالى «يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ» سورة النور.

قال تعالى: «والتين والزيتون» سورة التين.

أمُّنا الشجرة، هي زيتونة لا شرقية ولا غربية، سادت في فلسطين منذ الأزل وشكلت في حضورها الرمزي الأم المعطاءة لبيت الفلسطيني، كضرع من الزيت الذي يرضع منه الإنسان الفلسطيني، فهي التي تنسرب بزيتها إلى السراج لتضيء عتمة المكان، رفيقة العائلة فلا يخلو بيت من بيوت الفلسطينيين إلا وقد سورّته أشجار الزيتون من كل جانب.

لذلك أصبحت الأيقونة المقدسة في الذاكرة الفلسطينية، وهي أساس في الوجود المرتبط بصفات الأرض ومكوناتها المشهدية، فقد تعرضت شجرة الزيتون لاعتداءات الكيان الصهيوني كجزء من محو ذاكرة الأرض، فكانت بالنسبة للكيان المحتل تشكل عقبة لبناء مستوطناته، وتذكره بتاريخ بعيد للفلسطينيين في أرض فلسطين،

«قال مدير مركز أبحاث الأراضي برام الله، جمال العملة: لـ «عربي21» إن سر عداء الاحتلال الإسرائيلي والمستوطنين لشجرة الزيتون «لأنها أكبر دليل زراعي على أن الفلسطيني متجذِّر بهذه الأرض، ومعمر بها»، مدللا على ذلك بوجود «شجر زيتون قديم قدم تاريخ فلسطين، ومتجدد بتجدد الفلسطينيين على أرضهم».

فوتوغراف يظهر إمرأة فلسطينية مسنّة متمسكة بشجرة الزيتون مقطعة الأوصال
وفي خلفية الصورة مدرعة للاحتلال الصهيوني (33)

فقد كانت شجرة الزيتون حاضرة في أعمال الفنانين الفلسطينيين، الذين رسموها في أكثر من صورة، إلى حد التماهي مع الإنسان، فقد قال الكاتب الفنان ناصر السومي في تصريح عن كتابه الصادر عن دار النهار اللبنانية: «نحن في فلسطين بحاجة إلى أن نرتبط ارتباطاً عميقا بثقافتنا

التي يسعى اليهود والصهاينة إلى طمسها في محاولة لا تعرف اليأس من قبل قياداتهم وزعمائهم يستهدفون منها تهويد وسلب كل شيء حتى التاريخ و الحضارة.
و يرى ناصر السومي أن للدول تاريخا مشتركا منذ آلاف السنين مؤكداً أنه وعلى الرغم من تعاقب الاحتلال على فلسطين فإن شجرة الزيتون تبقى صلب مشاعر الفلسطينيين».
ويقول الباحث الفلسطيني نواف الزرو في مقال له نشر في موقع مركز باحث للدراسات الفلسطينية والاستراتيجية: «في المشهد الفلسطيني الماثل اليوم في الضفة الغربية نتابع عمليا حروبا إسرائيلية مفتوحة ضد الإنسان والحجر والشجر،ولعل الحرب الاحتلالية ضد شجرة الزيتون الفلسطينية هي الاشد ضراوةفي هذه الأيام، كونها رمزاً للأرض والشعب والذاكرة والتاريخ والاقتصاد والصمود».
تعتبر شجرة الزيتون رمزاً للشعب الفلسطيني وأيقونة تتمظهر في طبيعة علاقة الفلسطيني بأرضه باعتبارها شجرة مقدسة غرست في أرض فلسطين منذ خمسة آلاف سنة لقد ظلت شجرة الزيتون العنصر الأساسي في التعبير التشكيلي الفلسطيني، كجزء من مقاومة اقتلاعها من الأرض وغرسها في اللوحة الفنية، كونها تواجه حرب اجتثاث من قبل الكيان الصهيوني، الذي استطاع أن يقتلع مساحات كبيرة من أشجار الزيتون واستبدالها بالمستوطنات إلى جانب استهداف العمق التاريخي لهذه الشجرة في الذاكرة الجمعية الفلسطينية.
ومن بين الفنانين الذين تناولوا شجرة الزيتون في أعمالهم نبيل عناني الذي جعل منها مادة لأعماله الفنية وكاد أن يتخصص بها، فقد ظهرت بساتين الزيتون الواسعة عبر تكرارية لمفردة الشجرة مُظهراً طقوس القطاف الغرس، فكان حضورها أساسيا في طبيعة المنظر الفلسطيني وتدل عليه كونها الشجرة، الأيقونة المقدسة في تاريخ الشعب الفلسطيني، نبيل عناني الذي تعامل معها كرمز بعيد ضارب في التاريخ، عاكسا تجذراتها في حياة الفلسطيني، فقد جعل من شجرة الزيتون علامة فنية في بناء العمل حيث تتجلى بنائية العمل لديه في غالب الأمر عبر إلغاء الأبعاد والاستعاضه عنه بتكرار شجرة الزيتون وتكريسها كعلامة أساسية في طبيعة أعماله؛ فقد جعل منها رمزاً ذات طابع تقديسي لما تمتلكه الشجرة من تجذير لطبيعة الحياة الفلسطينية.
فهي هويتة العميقة، جذورها ضاربة في أعماق الذاكرة وغذاؤه وعلاجه والنور الذي يستضاء به.
(حضَرت شجرة الزيتون في أعمال مختلف الأجيال من الفنانين الفلسطينيين، من مختلف المناطق في الداخل وفي الشتات، فهي شجرة ارتبط معها الإنسان الفلسطيني بعلاقة انطوت على أبعاد دينية وثقافية ووطنية: فهي الشجرة التي باركها الله في الكتب المقدّسة، بل وأقسم بها وبالتين في القرآن الكريم، وهي الشجرة التي توقد مصباح النور الإلهي كما ورد في الآية القرآنية المعروفة بآية النور: ‘‘اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى

نُورٍ..". يعزّز من قيمة شجرة الزيتون في الثقافة العربية والإسلامية أن أوصى الأطباء، ومن قبلهم الأنبياء، باستخدام ثمارها وزيتها في الغذاء والعلاج»)[47].

وتظهَر شجرة الزيتون في أعمال عناني لتؤشر على ارتباط الفلسطيني بذاكرته وهُويته وتراثه وأرضه واقتصاده في حيلته الزراعية، إلى جانب مبثوثاتها الثقافية والوطني وصولاً إلى البعد الديني، ويبدو جليّا أن الحس الفني في بنائية اللوحة وواقعيتها التصويرية المتوافقة مع الرؤية بشكل عام، مستمد من تشكيل سينوغرافي يسعى من خلاله نبيل عناني إلى خلق مشاهد واقعية بعيدة عن التقليد، ومرتبطة بالبساطة التعبيرية البعيدة عن العبث والفوضوية ومنسجمة مع رمزية المعاني المتعلقة بسيمترية الخطوط، وتأثيراتها البصرية على المستخدمة في أشغال الإبرة الفلسطينية دورها في استنهاض حسه الإبداعي بالأشياء»[48].

نبيل عناني – الزيتون (34)

تميزت أعمال عناني بطقوسية مكثفة بعناصر دالة على طبيعة وعمق الهوية، فقد تماهت اشجار الزيتون مع المرأة الفلسطينية في مساحة الفعل التصويري، وظلت تجربته في هذا الموضوع وفيرة وغزيرة كما لو أنه

نبيل عناني/فلسطين، زيت على قماش، 2015 (35)

يريد أن يقدم كل ما يخص فلسطين في زمن قياسي، إنه الاحساس بخطر الاحتلال على وطنه ومقدراته الشخصية والعامة.

لم يتوقف عناني عند شجرة الزيتون بل ذهب إلى ما جاورها من ذاكرة وطقوس حيث يقدم الشجرة بصور مختلفة إلى جانب عناصر تراثية فلكلورية مثل علامة رد الحسد «اليد التي

تتوسطها العين» وزخارف لها علاقة بطبيعة الثوب الفلسطيني والبيوتات والقباب والأشعار، فهي لوحة تخص الذاكرة بامتياز.

قول الكاتب مهند عبد الحميد فيما يخص تجربة العناني : «ما يُميز الفنان نبيل عناني حساسيته لتفاصيل البيئة المحلية المتخمة بالمآسي والمعاناة والقهر والاستفزاز والمآثر والبطولة والصمود. لذا فإن لوحاته تنبثق من الواقع الفلسطيني وتشتبك مع محاولات الإقصاء وتتشكّل بلون وملمح ونداء وسخرية وتحدٍ وصبر وقوة الأشياء. يقول الفنان خالد حوراني بعد مشاهدته للمعرض: «ينهمك عناني مع أبناء جيله في بناء ذاكرة وهوية شعبه وفي المرافعة الجمالية عن حقه الطبيعي في وطنه التاريخي، الذي يعني مواصلة طرح السؤال الوطني من جيل إلى آخر».

لقد أصبحت شجرة الزيتون أيقونة من الايقونات الاساسية في الفعل التصويري الفلسطيني، فالفنان سليمان منصور قدم مجموعة من الاعمال التي تحفز الذاكرة على استرجاع تلك الشجرة عبر مجاورات المشهد الطبيعي، وصولا إلى الطقوس التي تحيط بها، فهي نقطة مركزية وأساسية في ضمير الفنان حيث أصبحت لازمة في الشكل والمضامين التي تبثها الشجرة.

والسبب يعود إلى الخطر التي تتعرض له الذاكرة الفلسطينية ومن ضمنها شجرة الزيتون، فقد استهدفها الاحتلال الصهيوني بجرافاته وآلياته الضخمة ليقتلعها ويبني بدلاً منها مستوطناته الاسمنتية.

سليمان منصور – مشهد للزيتون وفي الخلفية المستعمرات (36)

قدَّم سليمان منصور مناخا مهما فيما يخص خطابه السياسي عبر المشهد الطبيعي، فبين العمائر الطارئة «المستوطنات» واصل المشهد الذي يعمل الاحتلال على تغييره، فكانت في بعض أعماله تظهر أشجار الزيتون بين سلوكين، السلوك الأصيل، الذي يحمل الذاكرة العميقة والسلوك الجديد الممثل بالاحتلال والمتمثل بالمستعمرات، حيث تتغير طبيعة العمائر لتعكس ثقافتين ثقافة صاحب الأرض «الماكث» وثقافة الاحتلال «العابر الطارئ» فالعمائر الفلسطينية تظهر عبر

طبيعة الأقواس والقباب والمواد المستخدمة من الأرض الفلسطينية كالحجر مثلا، أما عمائر الاحتلال فهي مواد إسمنتية سريعة الإنجاز ومستوردة، وتختلف أيضا بطبيعة الزمن، فزمن العمائر الفلسطينية تُظهر القدم وعمائر المستوطنات تظهر بحداثتها وزمنها القريب.

لقد كانت أعمال سليمان منصور بنضجها المعرفي والأدائي لغة قوية وقريبة من الواقع المعيش، حيث كان في كثير من أعماله يقدم مشهدا اعتدنا عليه هو طقس قطف الزيتون، الطقس السنوي الذي يمارسه أهل فلسطين، فاظهر الاشجار بشيء من القداسة والحنو، فهي الأيقونة التي لم تزل تتحرك في الاعمال الفنية الفلسطينية بتنوع وسائطها.

ظل منصور وفيا لتلك المشاهد التي يكرسها كجزء من النضال ضد محاولات المحو الصهيونية، حيث أظهر طقوسية القطاف بمشاركة جميع افراد العائلة الفلسطينية، الرجل والمرأة والاطفال كذلك، كونها الأم التي تعطي أسبابا للحياة.

سليمان منصور – موسم قطف الزيتون (37)

أيقونة الطين

لم يتوقف الفنان سليمان منصور صاحب اللوحة الأشهر «جمل المحامل» عن إنجاز أعماله التي تؤثث خطابه الفني بالفعل السياسي ومكونات الهُوية الوطنية، فقد استرجع الطين الذي كانت تستخدمه جدته في بناء خلايا النحل ليحوله إلى مادة فنية للرسم والنحت، عبر خلطه مع التبن،

فرسالة المادة رسالة قوية تدلنا على خطاب وطني متجذر بالأرض ومكوناتها لدى منصور، فهي المادة المقدسة التي ذكرت في القرآن الكريم ومعظم الكتب السماوية، قدمها منصور بصيغة دلالة المادة والشكل على حد سواء، فالتراب له تجلياته في النفس البشرية، فمنه خلقنا واليه نعود قال تعالى :(وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ.»قرآن كريم») سورة الحجر آية 26.

فقد كان للطين حضوره الأزلي في حياة الإنسان حيث ورد في النصوص المقدسة وورد على اكثر من صورة كالحمأ والصلصال والسجّيل والطين اللازب، فالاديم هو موطيء القدم وذاكرة الاشياء كلها عليه نعيش ومنه نأكل، فقد ظل التراب بكل أشكاله رفيق الإنسان منذ البدايات، تراب البيت والحقل والجرار والهواء والروائح التي تشكل خزانا من العواطف وصولا إلى العلاج بالطين، فهو مادة تتنوع في وجودها وروائحها وطبيعة وظيفتها، فقد استحوذت الفنون على الطين عبر تماثيل تشخيصة من خلال خلطها بمواد أخرى كالتبن مثلا وخير مثال على ذلك تماثيل عين غزال (العصر الحجري الحديث 8500-4500 ق. م.).

لقد ارتبطت العائلة الفلسطينية بالطين منذ الأزل حيث بنى بيته منه وصنع جراره كذلك وعلاجه أيضاً، فالطين أقرب إلى مادة مقدسة في حياة الناس، فاليد التي عجنت التراب مع التبن «قش الحقول الذي يخلط مع التراب لاستخدامات البناء عند الفلسطيني» هي اليد التي أطلقت اختلاط روائح التبن مع التراب وأصبحت مادة تثير عاطفية الماكث على أديم التراب، وهي الجزء السري المقاوم للنسيان، فهناك عائلة من الروائح التي تجتمع لتشكل شخصية الامكنة ولكون الفلسطيني الإنسان الأكثر ارتباطا في الحقل والشجرة والماء وطبيعة بيوتاته وصولا إلى روائح مأكولاته ومواد التزيين من حجر النيلة والحناء والأعشاب، كان الأجدر بمعرفة تلك الحواس.

أثبتت الأعمال الإبداعية على مر العصور أن لكل مادة قيمتها وصلاحيتها عند كل فنان. فمع الفنان البدائي تنوعت وتعددت المواد اللونية المستعملة في الرسوم، والأصح قولاً أن الخامة التي استعملها الفنان هي فعلاً مستخرجة من الطبيعة مباشرة ولم تتعرض لأي عملية صناعية. فالأسود استخرج من الفحم، والألوان الحامية، بدءاً بالأصفر الفاتح وصولاً إلى الأحمر الغامق، استخرجت من أوكسيد الحديد بلونيه الأحمر والأصفر. هذه التشكيلة (الباليت) من الألوان دمجت مع الدهن كوسيط للمساعدة في تكوين اللون. واعتبرت هذه الرسوم العلامات الأولى للتواصل البصري، لأن الهدف من هذه الرسوم هو تحدي المخاطر والمحافظة على قدرة الفرد على البقاء، وابتكارها كان لحاجات نفعية ودينية[45].

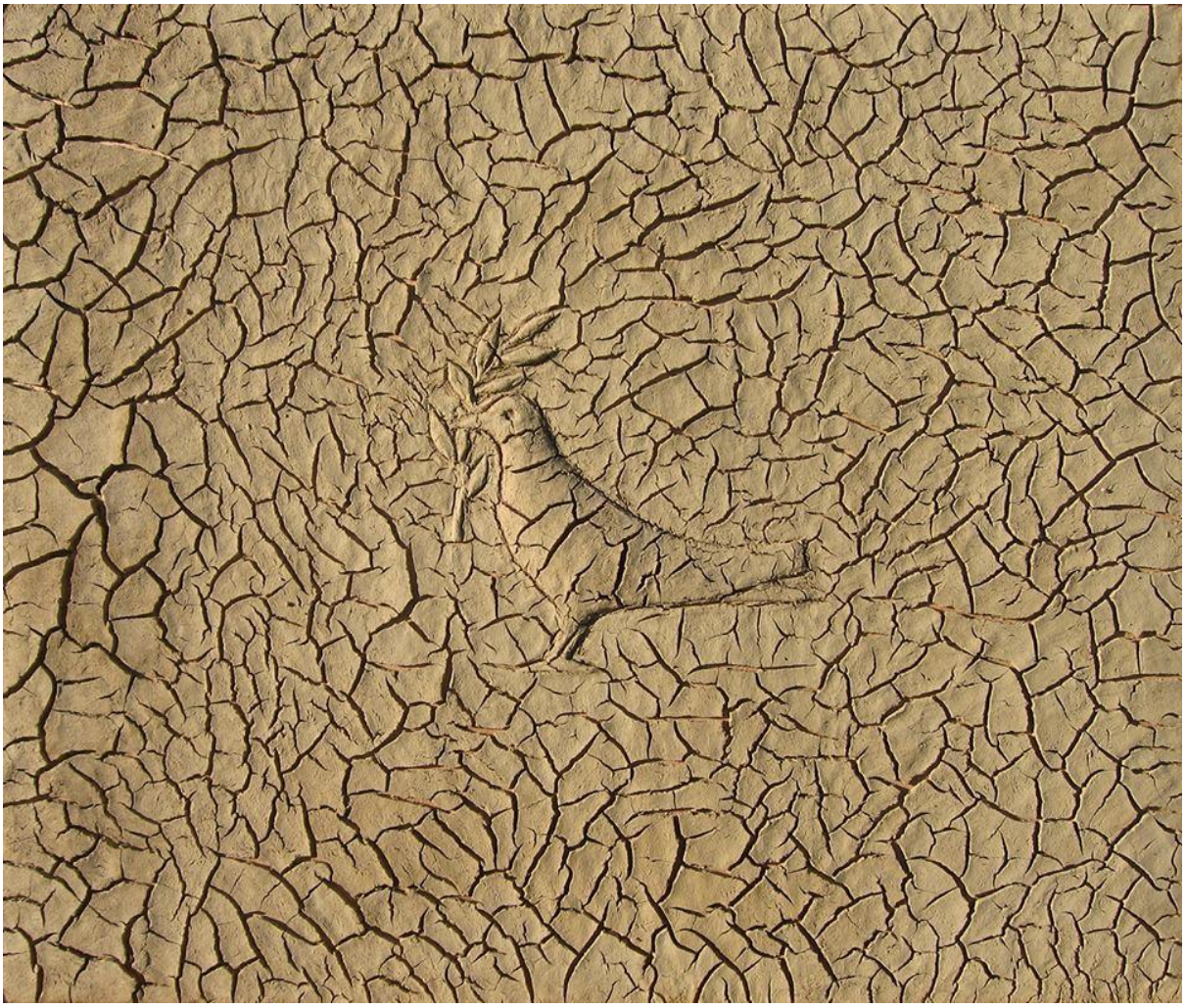
فقد كان للانتفاضة الفلسطينية أكبر الأثر في تبدل المواد المستخدمة في الرسم، حيث تم مقاطعة البضائع الإسرائيلية واتجه الفنانون الفلسطينيون إلى المواد الطبيعية المتاحة على رأسها الطين الممزوج بالتبن وحجر النيلة والحناء والأخشاب البالية من نوافذ وأبواب، وساهم ذلك في خوض مغامرة حيوية في العمل الفني الفلسطيني.

ومن المعلوم أن للطين مصدرين أساسيين هما: الطين المدري وهو الذي يكون في مجاري الأودية والأنهار والقيعان وبقايا البحيرات، وهو تراب مشَّرب بالماء مثل التربة الزراعية والنوعية. أما المصدر الثاني هو الطين الحجري المأخوذ من صخور الجبال حين يُطحن جيّداً، فإما أن يُبقيه مُستخدمِهُ على لونه الطبيعي وإما أن يضيف إليه اللون الذي يريد.

فالطين ظل ولم يزل حاضراً في ذاكرتنا البعيدة، الذاكرة الشعبية والذاكرة الدينية والعلاجية، فهي المادة التي تمتلك روحا مقدسة بصفاتها وتشكلاتها.

فقد أصبحت محط أنظار النحاتين القدماء عبر تحويلها إلى قوالب فخارية، وأوانٍ لاستعمالاتهم.

وأظن أن سبب محورية مادة الطين شعبيا وفنياً هو رمزية الطين في حياة الإنسان منذ الخلق الأول. فالطين مادة جمادية ميّتة لكن الإنسان خُلق منه، ومنه كذلك يمكن أن تنشأ الحياة،فهي مادة أساسية في بناء العمائر القديمة.



حمامة السلام/سليمان منصور - طين على بورد (38)

فالمقصود من قول الله تعالى: «يخرج الحي من الميت» سورة آل عمران. آية (27)، أي أنه يخرج الإنسان الحي من الطين الميت، ويشير إلى ذلك قول الله تعالى: «إذ قال ربك للملائكة إني خالقٌ

بشراً من طين»، سورة ص آية (71). «فَاسْتَفْتِهِمْ أَهُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَم مَّنْ خَلَقْنَا إِنَّا خَلَقْنَاهُم مِّن طِينٍ لَّازِبٍ(11)» سورة الصافات «وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ (26)»، سورة الحجر.
وإلى مثل ذلك اتجه سليمان منصور فجعل من الطين مادة إحيائية للأمل والصمود واستمرارية الحياة وصنع الحضارة، كردّ فعل على كل أشكال الاستلاب الذي يمارسه الاحتلال على الشعب الفلسطيني. إضافة إلى حرصه على إبداع لوحات تشكيلية بتقنية جمالية جديدة، ففي الطين إحياء معنوي وإحياء جمالي.
إزاء ذلك كله وعى سليمان منصور أهمية خامات أخرى ولا سيما في أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات فوجد في الطين خامة موفورة من نحو وطيعة للتشكيل وتقبل اللون من نحو ثان، وذات دلالة عميقة رامزة إلى الأصالة والتجذير وخلود الأرض من جهة ثالثة. «فبدأ بإنتاج أعمال طينية عام 1989 كجزء من إرهاصات الانتفاضة الأولى، واستخدام المواد المحلية كموقف سياسي، حيث بات ابتكار السبل التي تعزز الاكتفاء الذاتي عن طريق الاعتماد على المواد المحلية في كافة أوجه الحياة اليومية كامتداد طبيعي لمقاطعة المواد الاستهلاكية الإسرائيلية»[49].
فقد استطاع منصور عبر خامة الطين أن يقدم أنموذجاً مغامراً في طبيعة المادة وتجلياتها، حيث انتقل من المواد التقليدية في الرسم والتصوير إلى مادة من مسقط رأسه حيث وُلد، وهذا الامر جعل من المادة معنى عميقا وذات بعد أسطوري فيما يخص الطين، إلى جانب أظهرت الأعمال تشققات الزمن حيث أعطت العمل حساسية جمالية وملمساً مغايراً للمادة التقليدية، فأصبحت أعماله يستطيع قراءتها الأعمى عبر اللمس والرائحة، فهي أعمال تدعو مشاهدها إلى لمسها وتحسّسها كونها تجسد مادة اعتادها الإنسان عامة والفلسطيني بخاصة.
يقول الفنان خالد حوراني فيما يخص تجربة الطين لدى سليمان منصور «عادت هذه المادة إلى سطح ذاكرته مع بداية الانتفاضة عام 1987 لتشده وتبهره إلى درجة قلبت رؤياه التشكيلية في منعطف لم يخرج منه إلى الآن، وأصبح إبداعه مرتبطاً بتجليات هذه المادة. كان همه رد الاعتبار لتقاليدها السحرية ليس فقط كأرضيات لعمل فني أو لوحة وإنما كدلالة ومحتوى».
أرى إلى أن تحولات المادة لدى سليمان منصور جعلت منه فناناً مغايراً لمجايليه وفتح بابا مهما على التجريب في المواد الطبيعية، التي تعبر عن طبيعة ورائحة المكان الذي يخص الفنان، هذا الأمر جعل من أعماله مساحة لربط ما يعرفه أهل فلسطين عن المادة عبر بناء البيوت وخلايا النحل وأبراج الحمام، وما قدمه من انتقال للمادة لتصبح وسيطا فنياً وجمالياً.

عنوان العمل: أنا إسماعيل240 × 130 (طين، خشب، حجارة) 1996 (39)

هذا العمل «أنا إسماعيل» الأقرب إلى ذاكرة القبر، حيث استفاد من طبيعة طقوس الدفن في قرى فلسطين عبر اصطفافية الحجارة حول الجسد الممدّد، وإبراز فعل الزمن من خلال التشققات الطينية في التشكيل الجسدي، فالقبور هي شواهد على أهلها وتاريخهم، إن هذا العمل المفاهيمي الذي اتخذ شكلاً حداثوياً في طريقة عرضه هو بمثابة دلالة تاريخية وجمالية على قدم أهل فلسطين في فلسطين وهي رسالة للاحتلال، فالقبر استمرارية لعائلة الأحياء وصورة تعبر عنهم، حيث يصبح مزاراً وذاكرة قوية حول لغز موت إسماعيل وارتباطه بالأرض، إن الرمل الذي يتوسده الجسد الممدد هو رمل فلسطين وكذلك الطين والتبن كل ذلك أراد به منصور أن يحقق منطقة صارخة عبر أسطرة وأيقنة الجسد ومادته.

«منذ تلك الفترة، اشتهر سليمان منصور من خلال مجموعة فريدة من الأعمال التي استخدم فيها الطين كمادة فنية. عبر صب طبقات من الطين وتشكيل تركيبات تصويرية داخل إطار خشبي، بسط منصور مادة الأرض الفعلية لرسم فلسطين وتاريخها وشعبها. ومع إنجازه لتلك الأعمال بأحجام متنوعة ـ بعضها بالحجم الطبيعي ـ خلق الفنان ما وصفه بعض النقاد بـ «رموز الاضمحلال»، حيث أن الشقوق والتشوهات التي تظهر في سيرورة التجفيف توحي بمرور الوقت وزوال ما هو مادي. في سلسة من أهم أعماله التي بدأها في 1996 بعنوان «أنا إسماعيل»، شكل الفنان بالطين حفراً بارزاً للشخصية التواراتية داخل ما يشابه شاهد الضريح[50].

يقول الدكتور نصر جوابرة فيما يخص مادة الطين عند منصور: «باتت تلك الخامة مسرحًا يعكس دراما الصراع وجدلية العلاقة الوجودية ما بين الذات والموضوع ـ المكان، مرتكزة على خصوصية العلاقة المتأسسة على القهر والإزاحة والنفي والاغتراب والحرمان، فتصاعدت تلك

الجدلية لتتوالد في بنى أعماله مجسدة معاني الحضور والتجذر والالتصاق والانبعاث والديمومة والبقاء. فباتت أجساد منصور البشرية تتخلق وتعود ثانية في سطوح وبنى أعماله الطينية في تلك المرحلة ولكن بسكونية عالية تفصح عن مشهدية خلق طقوسية ولمسة قدسية تشي بانبعاث متجدد لصاحب الأرض، حيث الإنسان - الوطن في علاقة انصهار وتوالد تستحضر في ذهن المتلقي حميمية العلاقة وجذورها مابين الذات والرحم الأولى - الأرض».

عمل تركيبي على الجدار والأرض، أنا إسماعيل، طين على خشب، 1997 (40)

يوصل منصور في عمله الثاني الذي يخص ذات العنوان «أنا إسماعيل» منظومة فكرية ورسالة تخص ذاته وتخص الذاكرة الجمعية، حيث تبدو تمثلات إسماعيل في سلسلة ايقونية تركيبية على الجدار عبر مادة الطين والنحت البارز «ريليف» وفي أسفلها أرضية رسمت عليها مجموعة من الأزهار بشكل منتظم، تلك الأيقونات التشخيصية العمودية في تكوينها واصطفافيتها كتكرار إيقاعي يمثل تأكيد على ذات الفكرة، كما لو أن إسماعيل قد توالد ليحمل صفاته أناس آخرون، فهي أشبه بتكاثرات المرايا المتشظية.

فهي أشبه بديمومة المقاومة عبر تكاثرات إسماعيل، فلم ينته إسماعيل الممدد على الأرض بل نهض ليتكاثر ويحمل نفس الصفات بمادة الأرض «الطين» المقاوِمة للمحو والزوال.

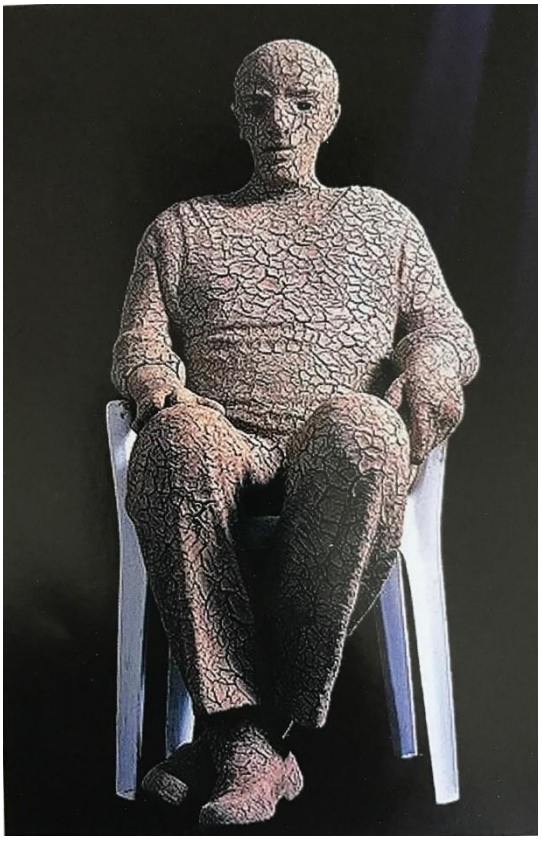
أما في عمله المعنون «يوم الأم» يبقى منصور منغرساً في مادة الطين والتبن لكنه في هذا العمل يضيف ألواناً على العمل ويذهب إلى تجريد الأشكال الأنثوية عبر تقوسات لينة تتداخل فيما بينها لتشكل إحساساً بالأمومة.

حيث يُظهِر الفنان مجموعة من الزخارف الفلسطينية المستقاة من الثوب الفلسطيني، وهو ثوب خاص أيضا بالأنثى، فجعل من تداخل المنحنيات طاقة تعبيرية مهمة تدلنا على أنثوية التكوين

وعلى العاطفة المختزنة في التكوين ذاته، فهو في هذا العمل يجمع بين أمومة الأرض والأم ذاتها، فهو عمل يحمل في استعاراته الفلكلورية للزخارف معانيَ لها علاقة بالموروث الشعبي للأثواب ومدى أصالتها في حياة الفلسطيني، كذلك تعكس فعل الذاكرة وتوارثها الجمالي للأزياء، فهي الهُوية والصفات الخاصة لشعب فلسطين.

يوم الأم- 110X60 CM ، (طين، مسحوق ألوان على خشب)1992 (41)

وكذلك نرى إلى منحوتة «المفكر» التي ظهرت كفعل درامي صامت، حيث يعكس الرجل المتشقق على كرسي بلاستيكي قدرة هائلة على الصمت الذي يقول كلاماً كبيراً، فهو المهموم والمنتظر كذلك، تلك التشخيصية التي يقدمها في عمله «المفكر تعكس حالة جمعية للمنتظرين من الفلسطينيين الذين يحدوهم الأمل بزوال بؤس الاحتلال وغطرسته، وهي حالة طويلة امتدت على مدار أكثر من سبعين عاماً، حالة فردانية وجمعية في آن، ولو كان العمل محاكاة لتمثال رودان.



المفكر/CM 90 ×70 × 130 (طين على مواد مختلطة) 2000 (42)

لكنه يعكس حالة مختلفة تماما وبصفات مختلفة من الهيئة وصولاً إلى المادة المستخدمة في بناء التشخيص.

فالانتظار في تمثال المفكر لسليمان منصور يحقق طبيعة تعبيرية قوية من حيث الإحساس بالمادة التي صنع منها التمثال وهي الطين، أي انتقال المادة الشائعة في بناء البيوت الفلسطينية القديمة إلى حالة وتاريخ جديدين، انتظار محمل بالصبر والأمل، فالمشهد العام للتمثال يمثل أنموذجاً لطبيعة التجمعات الفلسطينية أمام المقاهي والبيوتات والمصاطب، وفي زاويا أخرى يحقق هذا العمل فعل الزمن المجاور دائما لفيزياء الانتظار، عبر تشققات المادة الطينية في جسد التمثال، مادة تدعوك للمسها والتفاعل معها مباشرة.

لم يكن العمل الفني لدى منصور في مجمل تجاربه سوى رسالة مقاومة للاحتلال الصهيوني والتهويد، فهو يعمق التراث في أعماله كذاكرة حية تتحرك في الضمير الجمعي الفلسطيني.

يقول الفنان سليمان منصور: «كل فنان تقريباً مر على هذه المصادر وانتقى منها ما يلائمه بمن فيهم أنا، ولكن تركيزي كان على التراث وخاصة الأزياء الشعبية والتطريز الفلسطيني الذي يعتبر من أغنى الحرف الفنية في مجاله على مستوى العالم، من حيث قدمه وتنوعه وانتشاره الواسع، خاصة في النصف الجنوبي من فلسطين، وشمل بحثي هذا جانباً نظرياً وآخر عملياً،

حيث ركزت على استعمال الأزياء الشعبية والتطريز بكثرة في أعمالي الفنية للتعبير عن موضوع الهوية»[51].

ومن الفنانين الفلسطينيين الذين تجاوزوا العرض التقليدي **الفنان إياد صباح** الذي أقام تجربة بين خرائب حي الشجاعية في غزة، حي الشجاعية الذي دمره الاحتلال الصهيوني، حيث قدّم صباح مجموعة

نحت طيني وفايبر – اياد صباح – غزة – عرض في فضاء دمار غزة (43)

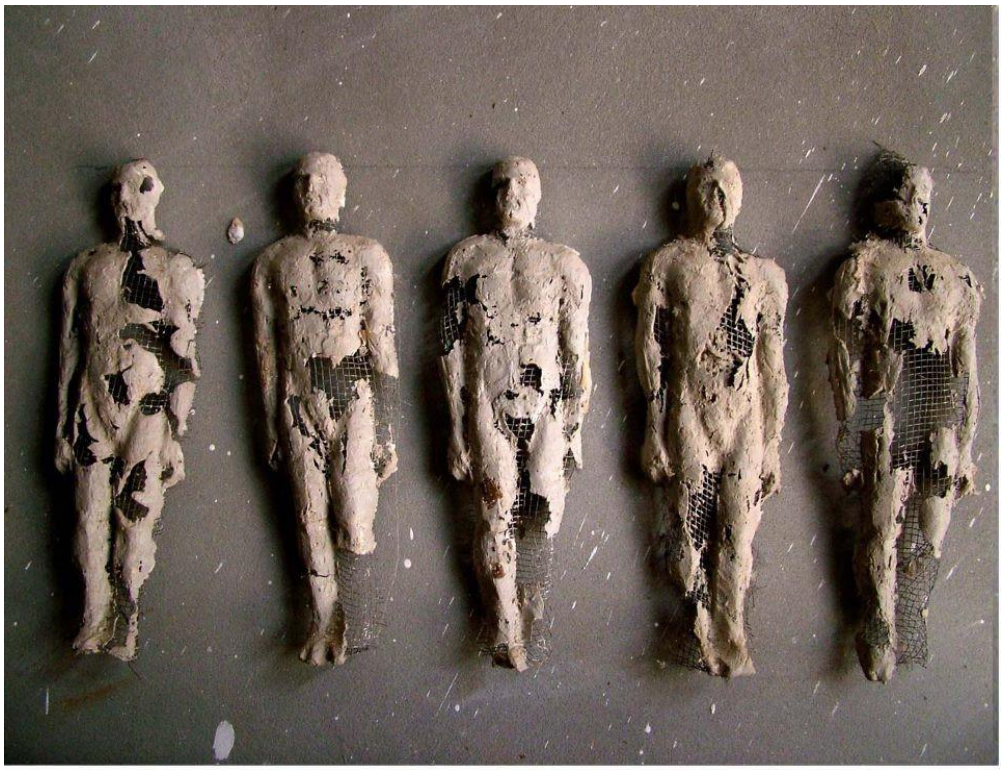
من المنحوتات المشغولة بالفيبر غلاس والطين الأحمر يمثل فيها نزوح العائلات الجماعي من حي الشجاعية جراء القصف المدمر من قبل الاحتلال.

حيث نشاهد تلك المنحوتات بخلفيات الدمار كما لو أنها كائنات حية تتحرك هاربة من هول القصف، فمشهد الأب الذي يجر أطفاله يحيلنا إلى صورة مأساوية لحرب عالمية.

يقول إياد صباح عن هذه التجربة : «قررت الخروج من قاعة المعارض إلى الفضاء العام لأتصل بشرائح المجتمع كافةً، لنقل الحالة المريرة التي عايشها أبناء شعبنا في العدوان الأخير على غزة والتي كان أصعبها حالة النزوح التي تعرض لها سكان حي الشجاعية».

تجربته عن حي الشجاعية الذي أصبح مثالاً بشعاً للتهجير والقتل كان الاكثر تاثيرا بين أعماله الاخرى حيث خرجت تماثيله لتتحرك في مكان المعركة بل أصبحت العمائر المهدمة جزءاً من مشهد العمل الفني ذاته، مما اعطى الاعمال النحتية المعروضة في الخارج قيما درامية عالية، حيث يتجاور الشكل النحتي الذي يعبر عن مساحتين مؤلمتين الأولى التهجير والثانية الاستشهاد فقيمة الشهادة والتهجير تتشابهان في مساحة الألم ويشتركان في قيم الموت والرحيل.

إن هذا العمل يعبر بشكل فني قوي عن تدوين الذاكرة أي الماضي وإعادة الحيوية له ليعود كي يعيش مع من فقدوا بيوتاتهم وأحبتهم فهو إعادة الاعتبار للعاطفة والمقاومة معاً وصولا للثأر من الاحتلال الذي حرمهم من أصيص الورد على النافذة ومن رائحة الكعك في طقوس العيد لكن الفنان صباح جاء ليقول لهم بعبارات نحتية مختصرة ما حدث وما سوف يحدث، فبدا عمله من الإنسان نفسه ومن مواد بسيطة تتمثل في الخيش والأسلاك وطين غزة ورملها ليقدم مناخا تثويريا في أعماله التي تتحرك من شواطئ غزة لتصل إلى حي الشجاعية بين الخرائب وبقايا سواد دخان المقذوفات القاتلة للعدو الصهيوني، المنحوتات التي جاءت على شكل مجاميع عائلية تؤشر إلى التهجير الجماعي للعائلات والأفراد على حد سواء.



إياد صباح/ نحت، فايبر وطين – غزة (44)

بينما ذهب **الفنان تيسير بركات** المولود في مخيم جباليا – قطاع غزة في العام 1959إلى اختيار المواد ليشارك منصور تلك الصفة، لكنه ذهب إلى برادة الحديد ونشارة الخشب والرمل والكولاج وحرق مسطحات الألواح الخشبية، فمواده تعايش مع بيئته التي التصق بها، تحمل مضامين بعيدة وعميقة إلى جانب الشكل المرسوم أو الموضوع.

تقول **الفنانة والباحثة سامية حلبي** عن تجربته : «هناك في دير غسانة نذر تيسير نفسه للحضارة القديمة لبلاده وبلادي، لرسوماتها ولإيحاءاتها.. الايحاء الذي حصل عليه من معايشة الحياة في القرية الفلسطينية ترك فيه انطباعاً راسخاً- انطباعاً مرتبطاً بشكل حميمي مع ترعرعه بمخيم لاجئين. في دير غسانة اكتشف تيسير مصادر قوة اللاجئ». وتؤكد حلبي بأن «تيسير بركات ينظر إلى فنه كإعادة تأكيد للفن الفلسطيني القديم. وبالفعل، إذا ما قمنا بالبحث عن الأسلاف القدامى للعالم العربي المعاصر فسنجد مصادر تعبيره البصري وفكره.. الفنون العراقية، الكنعانية، الفينيقية والمصرية القديمة حاضرة بوضوح في أعماله إن كان على المستوى البديهي أو المدروس».

فكانت شخوصه بمثابة مشهديات طفولية سابحة في فراخ السطح التصويري، وهي أقرب إلى ايقاعات ألعاب الأطفال في المخيمات، ويشير الدكتور والفنان منذر جوابره بهذا الخصوص بقوله: «ما يميز الفنان بركات في شخوصه، أنه يعكس علاقة متينة بين مفهومين، المكان والإنسان. ففي نظرة محلية تجد الإنسان الفلسطيني الذي ينتمي للمكان وما يعانيه من تفاصيل حياة ملئى بالتحدي، والمعاناة والانتظار. حركة أعماله مأخوذة من المكان، ولم يتجاوزها الفنان، بل بقي مخلصاً لها وعاملاً طوال الوقت على تطويرها وتقديمها بعدة وسائط مختلفة..» [52].

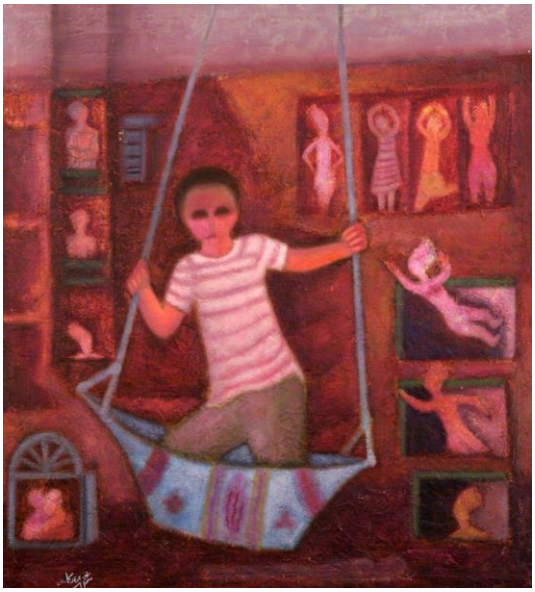
تيسير بركات – مواد مختلفة على بورد (45)

لقد كان بركات وما زال شغوفاً بالتجريب، حيث يعتبر مختبراً للمواد فأعماله الفني لا تنتظم في مادة بعينها بل هي مزيج من رؤى ومواد ربما تكون متناقضة كيميائياً لكنه يجد لها حلاً غرائبياً عبر إضافات حافظة لتلك المواد، فهي المواد التي تخبيء في تفاصيلها مضامين الذاكرة والانتماء إلى الأرض وأمكنة الطفولة التي أصبحت خزانا بصرياً يسرد من خلاله بركات تاريخه الشخصي الذي يمثل بالتالي التاريخ الجمعي للشعب الفلسطيني.

فالمشاهد لأعماله يدرك مباشرة علاقتها الملمسية مع الأرض والجدران الخشنة، فهي أعمال تدعوك لتحسس سطوحها والتعرف عليها عبر العين واللمس في آن.

وفي هذا السياق يقول الكاتب راضي شحادة : «لدى تيسير ميلٌ جارف إلى ربط ما خزّنه بداخله من تقنيات وصور من الماضي والحاضر، وامتداد لأشكال من حضاراتنا القريبة منا جغرافياً والبعيدة زمنياً كالفرعونية والكنعانية والسريانية والآشورية، وصولاً إلى شرق آسيا وحتى ثقافات الإنكا. يبحث بشكل دؤوب عن النفس البشرية المنتشرة على سطح الكرة الأرضية، ولكن كينونتها النائية التي تشكل نتاجه النهائي كامنة فيه هو الفرد الفنان المعبّأ بفلسفته الخاصة المنطلقة من باطن مخزونه الفردي الإبداعي الخاص إلى الظاهر المرئي أمامنا على شكل لوحة تبدو في معظم ما أنتجه وكأنّها رقيم (أثريّ)، وحتى وإن احتوت على حَيَواتٍ من الحاضر الحي فهي تبدو للناظر وكأنّما هي نتاج تنقيب عن أحفوريات لمخلوقات رحلت عن عالمنا، «.

وحول معنى الشخصيات المحلقة في أعماله بعيداً عن بقية المجموعة يقول بركات: «مجموعة الصور هذه تشكلت بتأثير الأجواء في مخيم اللاجئين وذكريات الطفولة. الشخصية الوحيدة هي فكرة كانت معي منذ الطفولة، وهي تعني الحرية والهروب من الواقع ومن ألم المخيم».



تيسير بركات – مواد مختلفة – من فضاء المخيم -1983 (46)

يقول ستيفن فيلد وكيث باسو: «لقد أظهرت الأنثروبولجيا أن الحيّز الجغرافي ليس وعاء خاملاً للحياة الاجتماعية. على العكس، لقد قولبت المجتمعات الحيّز الجغرافي بشكل يعكس قيمها ويحتضن هويتها وذاكرتها». معاني المكان» (PLACE OF SENSES 1996).

لقد شكلت القدس بكل مقدساتها رمزا للوجود الفلسطيني، وأصبحت مدار إشكالية سياسية محورية، عن أبي سعيد الخدري -رضي الله عنه- قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام، ومسجدي هذا، والمسجد الأقصى» متفق عليه.حديث شريف، قال تعالى :(سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ) الآية رقم (1) سورة الإسراء.

«لقد ظهر الإسلام تعلقه واهتمامه بمدينة القدس منذ نشأتها نظراً لأهميتها وقيمتها الدينية في العقيدة الإسلامية، لهذا اهتمّ الملوك والولاة المسلمون على مر العصور بتشييد المباني الفخمة المزينة بالنقوش والزخارف الجميلة وإنشاء المباني العامة لخدمة الحجيج والمتعبدين والمقيمين بجوار المسجد بهدف نيل الخير والجزاء من الله سبحانه وتعالى». المصدر: موقع مدينة القدس.

فحين تعرضت القدس للاحتلال الصهيوني بعد حرب حزيران1967م، ومنذ ذلك التاريخ لم يتوقف الصهاينة عن المحاولات المستمرة لتهويد المدينة وتغيير واقعها الأصلي.

«بدأ التهويد في خطواته الإجرامية، حيث تم هدم حارة المغاربة المجاورة لحائط البراق التي كانت تضم أكثر من مائة وثلاثين بيتاً ومسجدين، وبدأ مسلسل لا ينتهي من هدم البيوت والحفريات والمصادرة للبطاقات المقدسية بناء جدار الفصل العنصري.

رباط وصمود أهل بيت المقدس: رغم حرب التهويد الشرسة التي يشنها الاحتلال الصهيوني على القدس وأهلها، حيث أنفق حوالي 17 مليار دولار منذ حرب1387هـ / 1967م حتى اليوم على التهويد».احمد موسى ابو يوسف- مركز بيت المقدس للدراسات التوثيقية

لم يتوقف الفلسطينيون عن مقاومة الاحتلال الصهيوني والدفاع عن القدس بشتى الوسائل والسبل، باعتبارها عاصمتهم الروحية والسياسية، «طلبت إليّ أن أصف فلسطين، هل تعلم أية مهمة صعبة ألقيتها على عاتقي، ماذا أقول بعد كل ما قاله الآخرون، أية ألوان وأوصاف أرسمها لك، ماذا تستطيع أن تقول تلك الأماكن التي مرَّ عليها السيد المسيح، القبر المقدس، القيامة، المكان الذي ظهر منه المخلص، القدس، أية انطباعات تستطيع هذه الأماكن أن تترك؟ حقاً لا أعلم ولا أدري ما الذي أستطيع أن أحكي لك عن فلسطين، قمت برحلتي كي أعرف وأرى بنفسي، كم هو كبير جفاف قلبي قبل رؤيتها، فلسطين الغابات الشاسعة، وأشجار الزيتون، والتين، تحولات الطبيعة مع أشعة الشمس من الفضي إلى العسلي إلى الأزرق المسائي، بحيث ترسم الطبيعة لوحة تشكيلية نكتفي بنقلها بأمانة حتى تبقى في قلوبنا»[53].

«تأثرت اللوحة التشكيلية التي تناولت بيت المقدس بتعبيرات المدارس الحداثية التي أبرزت المكان تجريديا، مستفيدة من التراث العربي الزخرفي أو الحروفي، كما تجلت صورة القدس بظلال الأساطير للحضارة الكنعانية ولعبت الذاكرة بمعمارها ومكانتها مرجعية جمالية أثْرتْ اللوحة بالكثير من المفردات الفنية التي نهل منها الفنان لوحته التي حققت حضوراً عالمياً، وجعلت للفن الفلسطيني عنواناً مهماً في الفنون المعاصرة وبقيت رمز الهوية والنضال والجمال للفنان»[54].

ونظراً لمحورية مدينة القدس في الذاكرة الفلسطينية إلى جانب أهميتها التاريخية والدينية، كانت حاضرة في التشكيل الفلسطيني كأيقونة مقدسة لها هيبتها الدينية والتاريخية ورمزاً للوجود الفلسطيني، فقد أغوت مئات الفنانين الفلسطينيين والعرب والأجانب، لكننا سنتناول نماذج انتقائية تعبر عن طبيعة ظهور المادة المقدسة في اللوحة الفلسطينية تحديداً.

جمل المحامل/سليمان منصور، زيت على قماش – 1973 (47)

إن دلالة جمل المحامل في التراث الشعبي الفلسطيني هو ذلك الإنسان الذي يستطيع حمل أعباء كثيرة، فهي صفة لعبقرية الصبر والاحتمال «ويقال فلان جمل محامل» أي لديه قدرة على الاحتمال والصبر دون أن يتبرَّم أو يشكو.

تمثل لوحة «جمل المحامل» للفنان التشكيلي الفلسطيني سليمان منصور بتسميتها الذكية ذات الدلالة العميقة معناها ومدايات تغلغلها كمفردة في الذاكرة الفلسطينية الجمعية، علامة قوية في كفاح الشعب الفلسطيني وتحمله لأعباء المراحل السياسية والهوية والوجود في مواجهة شراسة الاحتلال الصهيوني، فهو شعب لا يكلُ من المقاومة لايمانه بعدالة قضيته.

حيث تظهر لوحة جمل المحامل الذي رسمها منصور في العام 1973 رجلاً مُسنّاً يحمل القدس على منكبيه، فهي لوحة أقرب إلى الرمزية السوريالية التي تبث جرعة عالية من التعبير السياسي، إلى جانب أنها تعبر عن ذاكرة محمولة في الكيان الفلسطيني في الشتات، فالكائن المُسن المهجر يحمل عهدة ثقافية مهمة على ظهره في حله وترحالة، فإن يحمل هذا الإنسان مدينة كاملة بحجم قدسية زهرة المدائن يعني أنها المدينة التي تعيش في القوب والأذهان والذاكرة، فد كانت القدس ترتحل بصورها وذكرياتها مع كل فلسطيني في شتى بقاع الأرض.

وقال الرسام سليمان منصور بخصوص لوحة جمل المحامل «عندما رسمتها لم أكن أفكر في عمل أيقونة، ولكن مع الاهتمام العربي والفلسطيني أصبحت اللوحة مهمة جداً بالنسبة لي، أصبحت أشهر مني في العالم العربي، بمعنى أنني أصبحت أُعرف من خلال اللوحة»[55].ونظراً لرمزيتها وقوتها في التعبير تم طباعة آلاف النسخ منها ولا يكاد يخلو بيت فلسطيني منها فهي أيقونة للصبر وأيقونة لذاكرة القدس زهرة المدائن وعاصمة فلسطين.

ورغم شراسة الاحتلال وقسوته لم يذعن المبدع الفلسطيني لقسوة المحتل بل ازداد عناداً وقوة في الدفاع عن مدينته المقدسة وكان ذلك جلياً في شتى صنوف الإبداع الفلسطيني من شعر وسرد وفيلم فهي محور الوجود والصراح السياسي.

«في القدس، أعني داخل السور القديم، أسير من زمن إلى زمن بلا ذكرى تصوبني. فإن الأنبياء هناك يقتسمون تاريخ القدس... يصعدون إلى السماء، ويرجعون أقل إحباطاً وحزناً» قصيدة القدس – محمود درويش.

ونرى إلى القدس في أعمال **الفنان نصر عبد العزيز** (مواليد الخليل عام 1941) والتي ظهرت كمشهد واقعي عبر مجموعة من الألوان الترابية الدافئة، حيث رسمها بأسلوبيته المعهودة عبر الاحتفاء بمتانة الخطوط والبناء اللوني المركب القائم على الاشتقاق، فقد استفاد من التراث الفسطيني كمرجعية أساسية لأعماله الفنية تحديداً المرأة بثوبها المطرز والزخارف الإسلامية والمدائن والقرى وكانت القدس حاضرة قوية في أعماله التي شكلت علامة فارقة في طبيعة التصوير الفلسطيني.

«دأب الفنان على استلهام عناصر موضوعا ته من التراث مع الاستفادة من الزخارف الشعبية، حيث يظهر مدى عشقه لذلك التراث الحضاري ويبدو هذا جلياً ومحققاً في رسم مشخصاته التي يزاوج بينها وبين الزخارف وبين الحصان الذي غدا فيها قيمة رمزية لم يفقد دلالته التعبيرية.

ـ يميل الفنان إلى تكثيف عناصره على سطح اللوحة ويتخلص من ازدحام السطح بالعناصر ويميل إلى الزهد في استخدام المشخصات مما يخلع على المشهد نوعاً من السكون والصوفية.

ـ توزيع الظلال والأضواء على مسطحات لوحاته، جاء في انسجام وتناغم موسيقي حيث تتميز تجربة الفنان «نصر» بالتركيز على استعمال الأرضيات ذات الألوان الترابية (اللون البني

والبني الداكن) مع توشيحات بالأصفر والأبيض، كما استخدم في خلفيات لوحاته المساحات الزرقاء والزرقاء الداكنة»[56].

لم تخل القدس من لوحة لفنان فلسطيني، ومنهم الفنان الفلسطيني

القدس – نصر عبد العزيز – زيت على قماش (48)

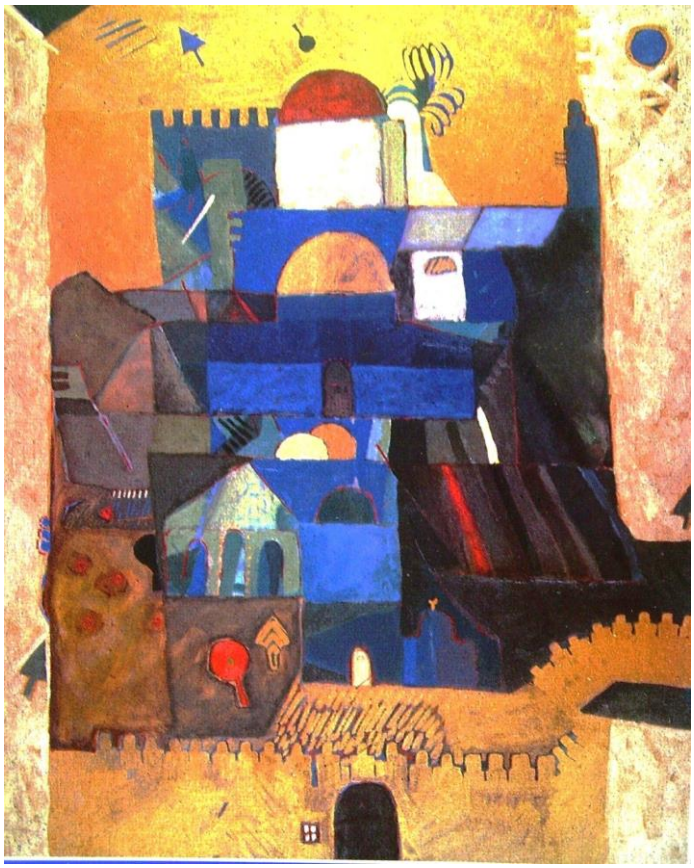
نصر عبد العزيز الذي يعيش في الشتات وكذلك محمود الركوعي ومحمود طه وفتحي غبن ومحمد نصر الله وعبد الرؤوف شمعون وإسماعيل شموط وياسر أبو سيدو الغول وتمام الأكحل وسامية الزرو وداود زلاطيمو وداود الجاعوني وسهاد عنيتر ومبارك سعد وغازي انعيم وزلفى السعدي. ومحمد بشناق وصلاح لأطرش وبشير السنوار ومحمود خليلي وجمانة الحسيني فلاديمير تماري (1942) وإبراهيم سابا (1937) ومصطفى الحلاج وعصام بدر وفيرا تماري وعيسى عبيدو وعبد الرحمن المزين وإبراهيم هزيمة وكامل المغني وعبد المعطي أبو زيد ونبيل عناني وتيسير بركات وتيسير شرف وطالب الدويك وياسر دويك وإبراهيم أبو الرب وبهاء بخاري وتيسير شرف وجورج الصايغ وحفيظ قسيس وزكي شقفة ورحاب النمري وصالح المالحي وسمية صبيح وشفيق رضوان وعبد الحي مسلم وعبد الرحيم الواكد وعبد الرحمن المزين وعبد الكريم السيد وعبد الهادي شلا وعصام بدر وعلي الغول وسلام كنعان ومحمد أبو زريق ومحمد الجالوس وسمير سلامة... إلى آخر القائمة التي تطول من الفنانين.

فكانت المدينيّة الروحيّة للعرب والمسلمين عامة والفلسطينيين بخاصة، حيث تعتبر الرمز الذي يعبر عن وجود الدولة الفلسطينية كعاصمة لها، فجمعت القدس القداسة والوجود والذاكرة معاً، كونها مهد الأديان.

«هي امتداد طبيعي لأبجدية عربية كاملة المواصفات، تُسقط ذاتها موضوعيا وفي مختلف العصور على مشاعر الناس وأحاسيسهم وتستوطن منهم القلوب والأفئدة والعقول وتأخذ حيزاً من

مجتمع السياسة والثقافة، وتُساهم في تشكيل مرجعيات تواصل فني وجمالي مع ذاكرتها التاريخية والوجودية وأصولها المتوارثة عبر تناقل الأجيال من خلال معابر الابتكار والوصف البصري والتفكير الجمالي، لأعمال فنية تشكيلية فلسطينية محمولة بروافع أيديولوجية قومية ودينية، وغير مفصولة عن مساحات الصراع التاريخي والغزوات المعادية للأمة العربية والإسلامية مِن حروب فرنجة أعجمية أوربية وأمريكية مستمرة، تأخذ في المرحلة الآنية المُعايشة من الغزوة الصهيونية المدعومة من المُحافظين الجدد في إدارة بوش الأمريكية الوجه السافر والقبيح لأشكال الاستعمار القديم والحديث والمعاصر»[57].

جدارية خزفية – محمود طه – العهدة العمرية (49)



سمير سلامة – القدس (50)

فكانت القدس الأيقونة التي استحوذت على أذهان الفنانين من شتى بقاع الأرض بدء من الفعل الاستشراقي إلى يومنا هذا، **فالفنان سمير سلامة** المولود في مدينة صفد عام 1944 ذهب إلى نمط تبسيطي في رسمه للقدس وما جاورها، حيث وضعنا في حالة المكان وموجوداته مع اعتبار قبة الصخرة هي محمور التكوين الأساسي في أعماله، وقد أظهر في أعماله الخاصة بالقدس نزحة تعبيرية تجريدية حيث قدم النمط المعماري القديم للبيوتات المجاورة للمدينة المقدسة كالأقواس وطبيعة الأشجار والنوافذ وتلاحمات البيوت المتلاصقة.

يقول سلامة في تصريح له نشر في موقع ضفة ثالثة : «بدأت فناناً واقعياً، المفردات البصرية تجعل الفنان يذهب باتجاه معين فحتى في الواقعية كنت أميل إلى تبسيط الأمور لكي تكون فيها حياة. عندما وصلت إلى معلولا، وهي قرية على بعد 50 كيلومتراً من دمشق، اكتشفتُ فيها شيئاً جميلاً، ويبدو بأنها أثرت بي حتى اليوم فقد بدت وكأنها مبنية مثل هذه اللوحة التي أرسمها الآن- بيوت مركبة فوق بعضها البعض، هنا شباك وهناك خشب، وكأنها تجريد». يضيف «كأنني انختمت» أو «انطبعت» وتأسست بالتبسيط لمستوى معين، وفهمت بعد ذلك بأن عليّ أن أبحث لكي أتطور كفنان، لا أن أكون أسير فكرة أو أسلوب وأن أضع نفسي بهكذا قفص فظللت أطوّر نفسي».

فهو فنان ينزح نحو تجريدية مبسطة، لم يتوقف عند أسلوب محدّد، بل وظّف العبارات الحروفية في كثير من أعماله، فكانت مدينة القدس وأشعار درويش إحدى المغذّيات الأساسية لأعماله، فرسمها على طريقتة الخاصة والتي تعبر عن أسلوبيته في الرسم والتعامل مع الأشكال والعمائر والعبارات الشعرية.

بينما ذهب **الفنان عصام بدر** (مواليد الخليل عام 1948) إلى الدمج بين الرسم والحرف العربي عبر أسلوب تجريدي وهو من بين الذين أسهموا

عصام بدر – القدس (51)

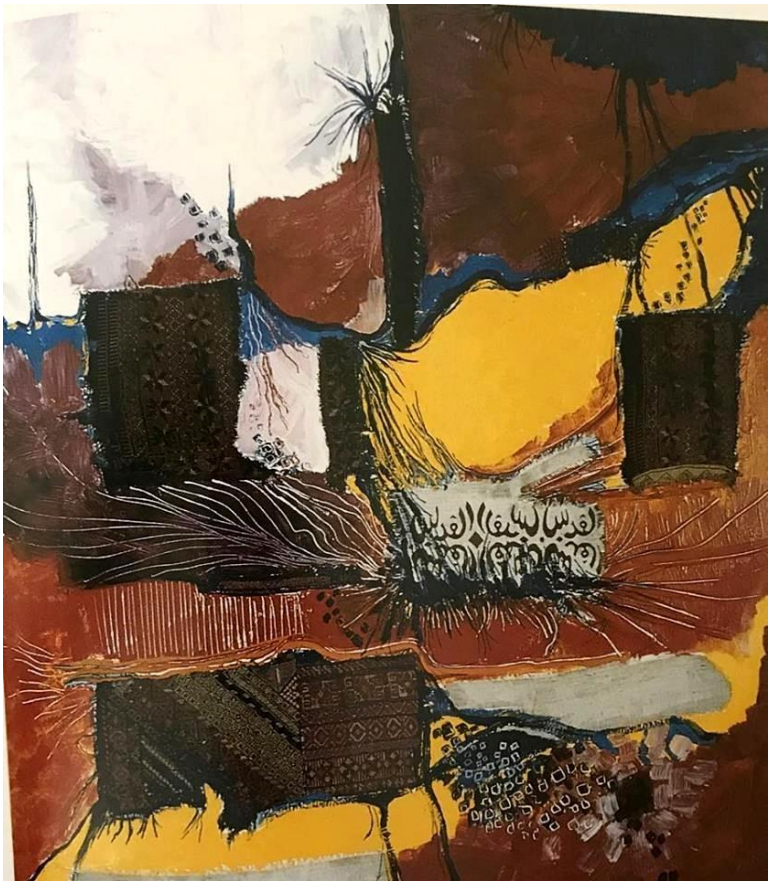
في تأسيس الحركة التشكيلية في فلسطين، حيث قدم ترميزاً لعناصره المستخدمة في اللوحة كجزء من رسالة المقاومة والصمود.

يقول **الناقد الفلسطيني عبدالله أبو راشد**: أعتمد على الاتجاهات التعبيرية التجريدية والمساحات اللونية الممتدة في أبعاد اللوحة في مجموعة مشاهد مرصوفة، قبة الصخرة في المقدمة مُحاطة بتحويرات شكلية لمنازل وبيوت، ومتبوعة بخط يدوي لبيت شعر مأخوذ من قصيدة وطنية، ثم فسحة ثانية للبيوت المتراصّة بالأفق البعيد المتواجدة في عمق اللوحة والسماء المحيطة وهلال القمر البازغ في حركية لونية تعطي المشهد حيوية وألفة».

بينما تذهب **الفنانة سامية طقطق الزرو** المولودة في نابلس في فلسطين عام 1938 إلى تنويعات مختلفة الأسلوب والمادة فهي تجمع بين الرسم والنحت في مادة الحديد عبر فعل تركيبي يعتمد على طبيعة الأعمال المهملة فكانت القدس إحدى اهتماماتها المحورية حيث ظهرت المدينة المقدسة في أعمالها من خلال أعمال الكولاج التي تجمع بين أجزاء من الثوب الفلسطيني والرسم فكانت اعمالها مساحة مهمة لانعكاس التراث الفلسطيني وطبيعته من عمائر وتطريز.

فوجدت «سامية طقطق الزرو» في مفردة مدينة القدس مناخاً مهما للتعبير عن جذورها البعيدة في فلسطين وهي من فناني الشتات الذين ظلوا على تماس مع ذاكرتهم الفلسطينية في ممارساتهم الثقافية.

تعتمد في أعمالها الفنية على الجمع بين الإنسان والمكان والتراث والعبارات التحريضية، حيث نرى في عملها القدس لنا استخدامها لذات العبارة في وسط العمد عبر تشكيل عروفي أقرب إلى انعكاسات المرايا.



سامية الزرو – النزاع – مواد مختلفة – 1985 (52)

ونرى إلى الفنان بشير السنوار المولود في المجل بفلسطين في العام (1942 -2017) التي تقدم مقطعاً صادقاً من طبيعة الحياة الفلسطينية اليومية في مقاومة الاحتلال، وقد اشتهرت أعماله عبر تركيزه على الرمز الفلسطيني المتداول بين الناس تحديدا مفردة الكوفية الفلسطينية، فقد ظهر حصان سنوار يرتدي الكوفية كرمز للفارس القادم للتحرير، فاختار الحصان والكوفية وفي الخلفية القدس ثلاثية من العناصر تشير إلى طبيعة الرمز ودلالاته في أعمال بشير السنوار.

من أعمال بشير السنوار (53)

«لقد أدرك السنوار والعديد من أبناء جيله من روّاد الحركة التشكيليّة، أنّ الثقافة تصبح ميدان اشتباك أساسيّ في الصراع مع الاحتلال. وعلى الرغم من أنّ لوحات السنوار التي صودرت تمثّل تداعيات النكبة على الفلسطينيّين، وما لاقوه من معاناة أثناء التهجير وبعده، في مخيّمات اللجوء، إلّا أنّها، أي لوحاته، قد أُخضعت لعمليّة إعادة قراءة وتأويل ضمن الأيديولوجيّة الصهيونيّة التي تنكر وجود ضحايا نتيجة الوجود الصهيونيّ في فلسطين، إذ إنّ هذه الأيديولوجيّة تنكر، بالأصل، الوجود الفلسطينيّ على الأرض، كما جاء في الشعار الذي رفعته»[58].

بينما نرى **الفنانة الفلسطينية جمانة الحسيني** (مواليد القدس عام1932-2018) إلى إخلاصها للمكان المقدسي بصفاته المعمارية وطبيعة المواد المستخدمة، حيث جاءت أعمالها تسجيلية تحويرية تتحقق عبر انعكاسات تصاميم العمائر وطبيعة تجاوراتها بين بيت وبيت، فهي تعكس طبيعة العلاقات الاجتماعية بين أهل القدس.

«ابنة القدس أدركت منذ اليوم الأول الذي شغفت فيه بالرسم أن ملعب ريشتها الحقيقي هو ذلك المكان الذي تحلم بالعودة إلى تنفس هوائه. فصارت بيوت القدس بمثابة النبع الذي تنبعث منه الصور والأصوات والرؤى التي تمتزج في ما بينها لتصنع حياة ممكنة في الفن.

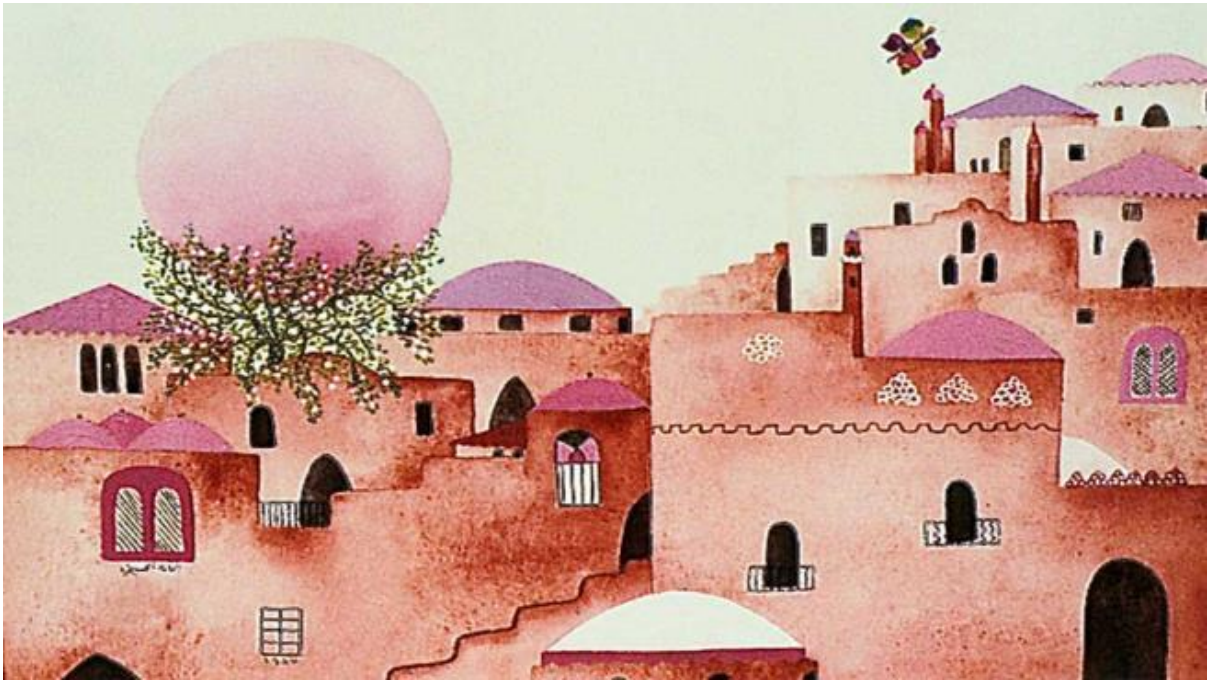
أثر الحسيني في الفن الفلسطيني يكمن في أنها أطلقت المكان من أسر الواقع وحلّقت بخياله لتكسبه صفة مطلقة. هناك بدأت ملامح تجريديتها التي تتناسب مع فكرة حلمية ظلت تراودها.

شخصية المكان التي عبّأتها الحسيني بمفردات خيالها هي التي ألهمت أجيالا من الفنانين الفلسطينيين الرغبة في البحث عن أسرار المكان الفلسطيني، الذي صار واحدا من أهم مرتكزات الهوية.

لقد ألّفت جمانة الحسيني جملتها الموسيقية الطويلة من بيوت القدس. نزعت من تلك البيوت طابعها الواقعي وصنعت منها مفردات جمالية، يمكنها من خلالها أن تقيم عالماً فنياً، يأسر العين بسحر الإيقاعات الخطية واللونية التي تنبعث من سطح اللوحة»[59].

فهي تنتج لوحة تأليفية تنتظم في تمجيد المكان عامة ومدينة القدس بخاصة، «للقدس كما يتبين من إنتاجها الغزير مكان الصدارة. ليس فقط لأنها من مواليد القدس، بل لأن مدينتها سيدة مدن فلسطين وعروسة مدن الشرق العربي. حاراتها، أزقتها، أسواقها، وسور القدس الجميل الذي يحتضن بجناحيه أزقة وشوارع وبيوت مدينة المحبة والسلام. سور القدس هو السور الوحيد الباقي لمدينة في المشرق العربي. لم تجتمع كل تلك الصفات في مدينة أخرى غير مدينة القدس.

لم تعد قوى استحضار المكان بالصورة وحدها تكفي فصارت تستحضره بالتمائم المكتوبة أو ببعض الأشكال الغامضة التي لجأت إليها لتساعدها على القبض على ذكرياتها وعالمها الحميم الأول. ما الفرق بين أعمال مرحلتها الأولى والثانية؟ لا فرق سوى أنها نزعت الخمار الأخير عن حكاياها لتكتب ذاتها ووجودها الكلي المفعم بذكرياتها الأولى. تلك الذكريات التي تأكدت وتأصلت بالاختصار والتجريد، وكأن الوقت صار للضروري المقدس بعيداً عن الرغبات والأحلام التي دونتها على مدى ما يزيد على أربعين عاماً. ازدادت بمرحلتها الثانية عمقاً وحنيناً لكل ما هو أصيل وعادل وحقيقي في هذا الوجود[60].



لوحة القدس للفنانة الفلسطينية جمانة الحسيني (54)

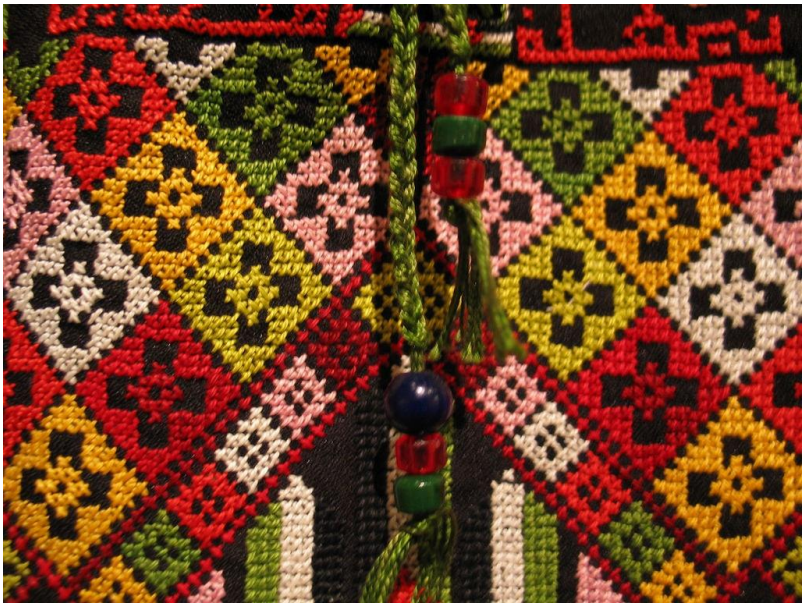
ومن بين فناني الشتات **الفنان فلاديمير تماري** وهو فنان تشكيلي ومصمم خطوط، وُلد في القدس (1942-2017) توفي في طوكيو حيث مقر إقامته، حيث استفاد من مهارته كمصمم، وقد صمّم مجموعة من الحروف أطلق عليها اسم القدس، حيث جمع بين الخلفيات التجريدية وبين التشكيل الحرفي لاسم القدس.

فأعماله ترتكز على الفعل الخطوطي الحروفي إلى جانب تجاوراتها مع الفعل التجريدي الأقرب إلى التكعيبية.

فلاديمير تماري/ تفصيل من لوحة القدس (55)

أيقونة الثوب - خيوط تنسج الحلم

الخيوط التي تنسرب في جسد الثوب الفلسطيني كانت تكتب حلمنا الملوّن، حلم قطبة عرف الديك وتواشيح النباتات الفلسطينية والزخارف المقدسية، وصولاً إلى خيوط الكوفيّة التي شكّلت رمزاً قوياً في العالم أجمع.



نموذج من التطريز الفلسطيني (56)

«يعتبر التطريز من أبرز الفنون الشعبية الرابطة لما بين الماضي والحاضر حيث نظام التطريز من حيث توزيع الألوان وأنماطها، وقد تزايدت خلال السنوات الماضية صور ارتداء الأزياء الشعبية الفلسطينية في المدن وذلك بدافع الحفاظ على التراث الذي تحاول إسرائيل طمسه وأبعاده عن الشعب الفلسطيين ليفقد أحد الدلائل القوية على وجوده في أرض فلسطين منذ آلاف السنين»[61].

فالثوب الفلسطيني بكل جمالياته وتنويعاته في مناطق فلسطين شكّل مرجعية جمالية مهمة للفنان الفلسطيني، فقد جعله ينبش ذاكرة بعيدة في تلك التطاريز الجميلة ليوظفها في أعماله الفنية، فظهرت المرأة في اللوحة وهي مزينة بتلك الأثواب حيث استفاد من ذلك نصر عبد العزيز وشموط وسليمان منصور والغبن وعبدالرحمن المزين، وغازي انعيم في محفوراته المعدنية، وعبد الحي مسلم في منحوتاته الملونة.

«تحكي الواجهة الأمامية من الثوب قصّة الشعب الفلسطيني بألوان فاتحة وداكنة، حيث يرمز اللون الأصفر منها إلى الحروب الصليبية التى اجتاحت المنطقة قبل عدة قرون فيما يمثل اللون البني القرية الفلسطينية الريفية ومنازلها المصنوعة من القش والطين وتستمر الرسوم وصولاً إلى اللون الأزرق الذي يرمز إلى البحر المتوسط.

وطبعت على الثوب أسماء المدن المهجرة من حيفا وعكا ويافا إنتقالاً إلى الرمادي وهو ما يجسد جدار الفصل العنصري الذي أصبح يحتل مساحات واسعة من الأراضي الزراعية والخصبة في فلسطين.

والثوب المطرز هو من الزي الشعبي الفلسطيني، ويتألف من أربع قطع وينجز في جامعة بيرزيت تحت إشراف الرسام **«بشار الحروب»** الذي قال: «سنسمي العمل «حكاية شعب»، ونطرح من خلاله المراحل التاريخية لهذا الشعب من خلال الرسومات، فالثوب يمثل قصة الفلسطينين بداية بالكنعانيين وحتي أحداث اليوم»[62].

ظهرت الأزياء التراثية الشعبية الفلسطينية التي تبرز فيها خاصية التطريز المزخرف بالإبرة والخيوط المختلفة الألوان منذ آلاف السنين فيما تؤكد الكتب التاريخية أن الأزياء الشعبية الفلسطينية القديمة ظهرت قبل نحو 280 ألف عام قبل الميلاد مشيرة إلى وجود آثار لذلك من العديد من المناطق التراثية مثل «مغاراة الزطيّة الواقعة في المنطقة الشمالية الغربية لبحيرة طبريا شمال فلسطين المحتلة عام 1948، مغارات الطابون والسخول والوادي والوعد وكباران في منطقة الكرمل، كهف داخل جبل القفرة جنوب مدينة الناصرة، كهف بئر السبع... وغيرها الكثير.

ولكن يقال أن اقدم الزخارف والنقوش التي تشير إلى وجود الملابس الجلدية هي التي تم العثور عليها في مغارة تسمى «أم قطفة» إضافة إلى كهوف منطقة بئر السبع الواقعة في النقب وهي المنطقة الجنوبية من فلسطين عام 1948[63].

فهي الأيقونة الجمالية المتحركة والتي تحملها الأجساد المقاوِمة، لم تزل تبض بتاريخ فلسطين لتقدم لنا ذاكرة حيّة لا تموت، لقد حاول الكيان الصهيوني أن ينسب هذا الثوب لتاريخه عبر محاولات عديدة، فقد ألبس مضيفات طيران «العال» تلك الأثواب لتسويقها للعالم بوصفها إسرائيلية، فهي تمثل الذاكرة الفلسطينية التراثية الذي يحاول الاحتلال جاهداً لطمسها وتغييبها.

فالفنان الفلسطيني قدم الثوب بصور عدة في أعماله الفنية، ليعيد إحيائها ونشرها إلى جانب الأثواب التي ترتديها الفلسطينيات في الداخل والشتات، ومن بين هؤلاء **الفنان الفطري عبد الحي مسلم زرارة** المولود في قرية الدوايمة، الخليل 1933، فلسطين.

يعتبر الفنان مسلم من الذين انغمسوا في البحث بتراثه الشعبي، من أغاني شعبية وأنواع الأثواب والتطريز الفلسطيني المتنوع، حيث تضمنت أعماله النحتية «ريليف» نحت بارز مجموعة من العناصر الوحدات الزخرفية الخاصة بالتظريز الفلسطيني وطقوس الأفراح والزراعة والحصاد وكذلك جاور بين النصوص الغنائية الشعبية والشكل الإنساني في العمل النحتي، فأعماله تعتبر وثيقة بصرية مهمة تختص بالذاكرة الفلسطينية.

توظيف المنسوجات في النسيج الجديد

منسوجة فلسطينية/ تظهر مجموعة من كولاج الثوب الفلسطيني محاطة بمنسوجة الكوفية الفلسطينية (57)

«تتّسم أعمال عبد الحي مسلّم عموماً وخاصة المتعلقة بالموروث الشعبي بخصائص تشكيلية واضحة المعالم حيث يعتمد النحت البارز بواسطة نشارة الخشب ويتم تلوينها فيما بعد. لذلك فعمله هنا مزيج مابين النحت والتصوير من حيث الشكل الفني الذي يقترب فيه كثيراً من الفن التقليدي الشعبي كتعبير عن روح الحياة وقاعها الاجتماعي وهويتها البصرية. ولذلك تأتي الشخوص ساكنة ذات تعبيرات واحدة. عيون جاحظة في الأبدية لا تموت كعيون تماثيل ماري المكحلة. ثمة هدوء وصفاء في تلوينه للعناصر فهو يعمل وكأنه يبني وطنه من جديد. تخرج الشخصيات بألوان صريحة وناصعة ومثقلة بالصمت والسكون وكأنه يثبّت لحظة لحدثٍ ما»[64].

عبد الحي مسلم زرارة – نحت بارز على بورد – نشارة خشب والوان زيتية (58)

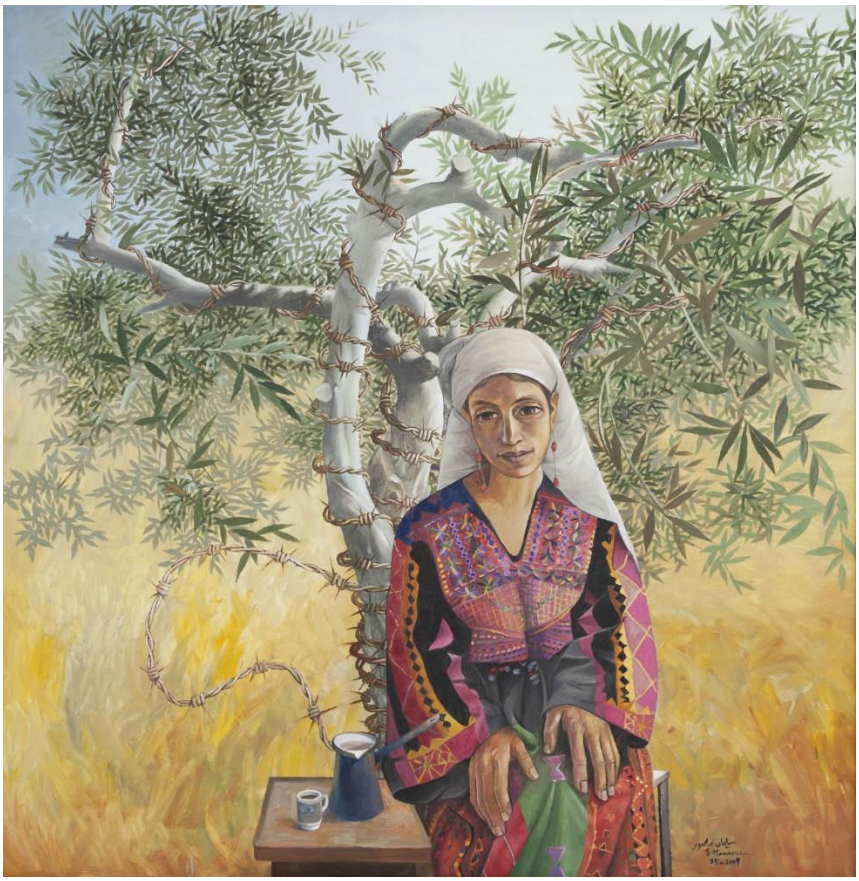
فبالنظر إلى أعماله ندرك مباشرة الإحساس بأشكال الدمى التي تحمل على أجسادها تاريخاً عميقاً وبعيداً، فقد ظهرت في خلفيات منحوتاته الملونة الأدوات الشعبية الفلسطينية المستعملة في البيت الفلسطيني منها (القُبع والطبق والتعاويذ الشعبية الخاصة بدرء الحسد) إلى جانب التركيز على الجانب التزييني فيما يخص الأثواب على الأجساد الإنسانية.

وكذلك نرى إلى أعمال الفنان سليمان منصور التي أظهرت طبيعة التطريز وجمالياته في الثوب الفلسطيني الخاص بالمرأة، ونجد في هذا العمل عنصرين يقدمان أيقونتين هي شجرة الزيتون المكبلة بالأسلاك الشائكة والمرأة التي ترتدي الثوب الفلسطيني التقليدي، فهي أيقونات تخص الذاكرة والهوية الفلسطينية، حققها منصور كفعل من أفعال المقاومة وإعادة تنشيط الذاكرة فيما يخص التاريخ الفلسطيني.

أصبح الموروث التراثي جزءاً أساسياً من رسالة إنسانية تتعاضد مع المقاومة كفعل يمجد الذاكرة ويشيد بها، بل هي إشارة صارخة على مدى خصوصية الذاكرة الفلسطينية التي تقيم علاقة عضوية مع الأرض وما تحتويه من ذاكرة وطقوس وحكايات مسرودة.

لذلك نرى إلى حضور تلك المفردات كلازمة في الفن التشكيلي الفلسطيني، لها حضورها القوي وتعتبر من المسرودات الجمالية التي تقدم حكاية مناطق فلسطين، وأصبحت ضرورة من ضروريات الحكاية البصرية في مواجهة محاولات الكيان الصهيوني في تزييف التاريخ

الفلسطيني وسرقة ذاكرته، بل هناك محاولات دؤوبة من الصهاينة لاقتلاع تلك الذاكرة من سياقها الطبيعي.



سليمان منصور – زيت على قماش – 2009 – يظهر طبيعة التظريز في ثوب المرأة الفلسطينية (59)

غازي إنعيم – محفورة طباعية «زنك» تطريز فلسطيني (60)

نبيل عناني / كولاج (مواد مختلفة وجلود) (61)

أيقونة الشهيد.. دم أخضر يورق بالأمل

هذا هو العرس الفلسطيني، لا يصل الحبيب إلى الحبيب، إلا شهيداً أو شريداً.

محمود درويش

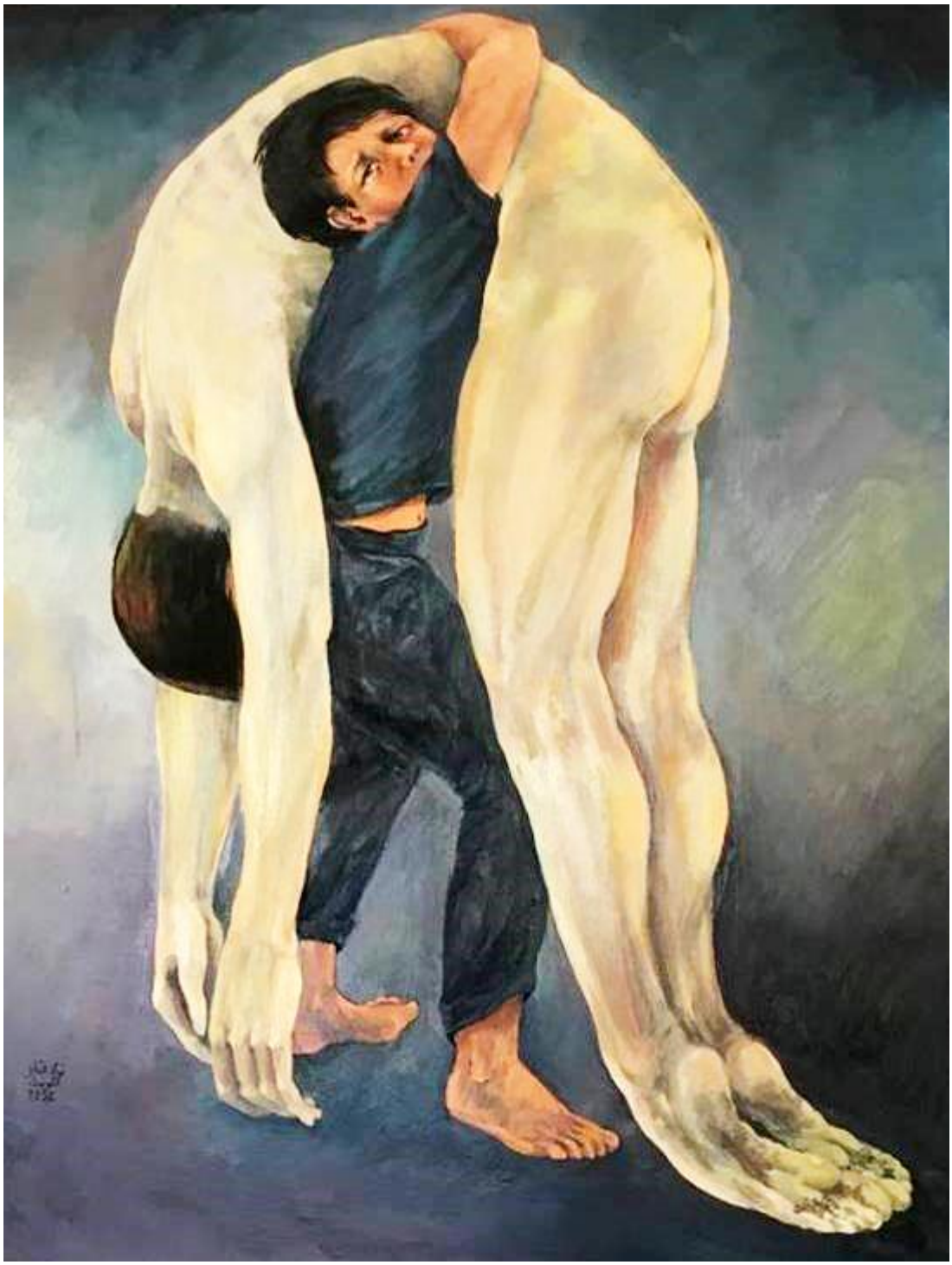
قدّم الفن التشكيلي الفلسطيني أنموذجاً مغايراً لكثير من البلدان العربية المطمئنة نسبياً، فطبيعة الجغرافيا الفلسطينية جغرافيا محتشدة بالقلق والارتباك وذلك لوجود الاحتلال الصهيوني الجاثم

على أرض فلسطين إلى الآن، هذا أدى إلى ظهور مفردات وعناصر كنتاج لفعل المقاومة المستمر، والذي يحرك عجلة الذاكرة وتوصيفاتها السياسية والاجتماعية والسيكلوجية.
فكانت مفردة الشهيد إحدى العناصر الريئسة في الفن التشكيلي الفلسطيني في الشتات والداخل بل تعدتها إلى تأثرات عربية واسعة لهذه المفردة التي جرت في سيرورة الفعل المضاد للاحتلال والقهر، لا بل تحولت إلى أيقونة مقدسة من خلال ما تحمِلهُ المفردة من معانٍ وصفات ترتكز على الفداء والتضحية والخلود.
ولا يخرج الشهيد عن دلالة الفداء فيما يملك، فهو يمتلك الجسد الذي يعيش من خلاله فكرة الحياة من حركة وذكريات وتفاصيل مركبة، يضحي به لكي يقدم صورة متقدمة للفداء في سبيل تحقيق هدف ما، البطولة والفناء والتضحية بأغلى ما يملك.
قال تعالى في قرآنه الكريم «وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ» (169)، آل عمران.
فدائماً ترتبط التضحية بقضية مصيرية جمعية، وغير ذلك يسمى الانتحار، فهي الوسيلة القصوى لضرب العدو عبر الجسد المقدس، فقد اكتسب جسد الشهيد صفة الديمومة والحياة رغم غيابه أو موته، فهو حي في ذاكرة الناس، لا يموت كونه يشكل منعطفاً لحدث ما، فينطلق التأريخ من حادثة الشهادة.
وقد كان لتطور تقنيات الشهادة الأثر الاكبر في تبدل مفاهيم كثير تخص الانتحار، حيث يصبح الجسد ذاته مادة متفجرة لقتل الأعداء، فالجسد المتفجر هو أيضاً في باب الشهادة كونه ينال التضحية في سبيل قضية كبرى لدحر العدو المحتل.
فقد أحدث التشكيل الفلسطيني تغييراً ملموساً عبر ملاحقته لممارسات الكيان الصهيوني، وأصبح الشهيد علامة دالة وقوية على قسوة الاحتلال وأفعاله، إلى جانب مغذياتها للذاكرة الجمعية بما يخص الفداء والتضحية كقيمة عليا.
ومن النماذج التي قدمت صوراً وتمظهرات متنوعة في موضوعة الشهيد، محمد نصرالله وحسني أبو كريّم وسليمان منصور وإسماعيل شموط وتمام الأكحل وأحمد صبيح وغسان أبو لبن وعبد الرؤوف شمعون وعزيز عمورة..... الخ
يقول هيغل عن «فن الرسم»: «إن على الرسم بادئ ذي بدء، ونظيره النحت أيضاً، أن يدخل في مضمار ما هو جوهري، عندما يتناول مواضيع الإيمان الديني، أحداث التاريخ الكبرى، مشاهير الأفراد والنوابغ، الشهداء والأبطال، شريطة أن يظهر هذا الجوهريَّ في شكل الذاتية الداخلية، بمعنى إبراز عظمة الحدث الممثل فنياً».
فالذي قاد الفنان الفلسطيني إلى التركيز في عناصر واقية هي طبيعة الأزمة التي تجتاحه يومياً، فهي جزء من التنفس الضيّق الذي يمارسه كي يصرخ من شدة القسوة التي تمارسها عنصرية الاحتلال الصهيوني، فكانت مفردة الشهيد إحدى المحركات العاطفية والوطنية له.

فما قام به الفنان عدنان يحيى يصب في جوهر الشكل والمعنى لفكرة الشهادة والشهيد والتضحية والفداء، مسجلا مرحلة تاريخية تتمثل بما قام به الاحتلال الصهيوني من قتل وتنكيل بالفلسطينيين في اجتياح بيروت 1982، فقد كانت الباليته اللونية تتحرك في مسارات الألوان القاتمة، الأسود وتدرجاته والرمادي وصولاً إلى طبيعة شكل وهيئة الشهيد المسجى وفي يده وردة، فهي تعبيرية درامية، في سياق مسرحة بصرية سردية، فطبيعة الشكل المنظر للشهيد يبني خطاً من التواصل العاطفي بينه وبين المجتمع عبر مرجعيات دينية وبطولية للشهيد، وصولاً إلى ترميزه وما يحمله الشكل من صفات أيقونية.

عدنان يحيى – شهداء صبرا وشاتيلا (62)

بينما تذهب الفنان تمام الاكحل (يافا - فلسطين 1935) إلى إنتاج صورة مختلفة للشهيد عبر مفارقة بين الطفل الذي يحمل جسد الشهيد، حيث تظهر اللوحة طبيعة الثقل الواقع على الطفل، كإشارة إلى تحمّل الامانة في مواصلة النضال والتضحية لتحرير الوطن، وهي فكرة الاستمرار والتواصل من جيل لجيل، حيث تبدو ملامح الطفل غاضبة وعنيدة، حيث حملّت الأكحل القوة التعبيرية في مساحة وجه الطفل.



تمام الأكحل – زيت على قماش (63)

يقول ألبيركامو (7 نوفمبر 1913 – 4 يناير 1960) «أن الفنان لا يستطيع أن يستغني عن الواقع، أو أن يتهرب من المجتمع، ولكن الفن إنما يعلمنا كيف ننشد تلك الوحدة الحقيقية التي ينطوي عليها الواقع في جانبه العذري، إلا وهو ذلك الجانب الذي نسميه باسم الجمال وليس من

شك في أن الجمال لا يصنع الثورات، ولكن لابد من أن يأتي اليوم الذي تشعر فيه الثورات بحاجتها إلى الجمال. أليست قاعدة الجمال التي تنحصر في معارضة الواقع مع العمل في الوقت نفسه على تزويده بضرب من الوحدة، إنما هي بعينها قاعدة التمرد».

فالفلسطيني قدم الموت في أعماله الفنية بوصف الموت فعلا جمالياً للحياة تحديدا في مسألة الفداء والتضحية والشهادة في سبيل الوطن والأمة.

فالموت في سبيل الوطن تماماً مثل الحب فهو الولادة المتجددة التواصلة في نسغ الحياة، فحين يقدم الفنان التشكيلي صورة من واقع الفداء الفلسطيني خاصة والإنساني عامة يكون قد سجل بداية للحياة من خلال تلك الرسالة الجمالية الخالدة.

الفنان غسان أبو لبن (بيت لحم – 1964) يذهب في لوحة الشهيد إلى أجواء درامية قاسية تعكس طبيعة الفقد وتداعياته على المودعين، المجموعة اللونية التي تميل إلى الضبابية أضفت قيمة فنية وتعبيرية لفكرة الوداع، حيث تبدو وجوه المشيعين حزينة، وقد أظهر أبو لبن وجه الشهيد في مقدمة العمل كموضوع أساسي.

غسان ابو لبن – لوحة الشهيد – باستيل على كرتون مقوى – 1988 (64)

يقول غوستاف كوربيه: «يقوم الفنُّ على تصوير الأشياء التي يراها الفنان ويلمسها»، فالذي أيقظ الحس الفني العميق في هذا العمل الدرامي المليء بالحركة الجنائزية هو ما لمسه من الأحداث غير الإنسانية تجاه شعبه، فعبر عن موقف قدسي هو «الشهيد» مزامنةً مع الانتفاضة الثانية للفسطينيين، فهو من الأعمال الذي قدمها أبو لبن مستفيداً من الفنون الأدائية ومشاهد الدراما السنمائية، إضافة لتأثيرات الملمس في السطح التصويري، فاللوحة تقدم حالة عاطفية ونفسية داخلية.

حسني ابو كريم - زيت على قماش (65)

يعتبرالفنان حسني أبو كريّم من الفنانين الذين أسسوا لهم اسماً راسخاً في طبيعة التجربة وكيفيات تناوله للعمل الفني وصولاً إلى التزامه بالخطاب المقاوم عبر الفن، وقد رسخ ذلك من خلال

معرضه عن الانتفاضة الذي لاقى تفاعلاً جماهيرياً هائلاً كونه يمتلك الأدوات العالية في التعبير إلى جانب تزامنه مع الحدث السياسي في فلسطين.
ففي جانب آخر ورغم رصانته الأكاديمية إلا أنه تمرد على الأكاديمية عبر مواصفات علمية غير محكومة بالصدفة، فالفنان يتجاوز قوانينه الخاصة التي تنتمي إلى مرجعيات قوانين العمل الفني،حيث يقول في هذا السياق : (أما في عملي الفني، فأنا أتحرّر من القواعد والقوانين والمحددات كافة، وأترك للعمل أن ينساب ضمن شروطه الخاصة) فحين ننظر إلى عمله الفني الذي تجاوز الأكاديمية نلمس السيطرة على قوانين العمل ذاته دون التورط بالمصادفة، وهذا الأمر جاء عبر وعيه الأكاديمي العالي في قوانين العمل وطبيعة البناء والهدم وصولاً إلى معرفة المادة فيزيائياً.

أحمد صبيح/ ألوان خشبية على ورق -2002 (66)

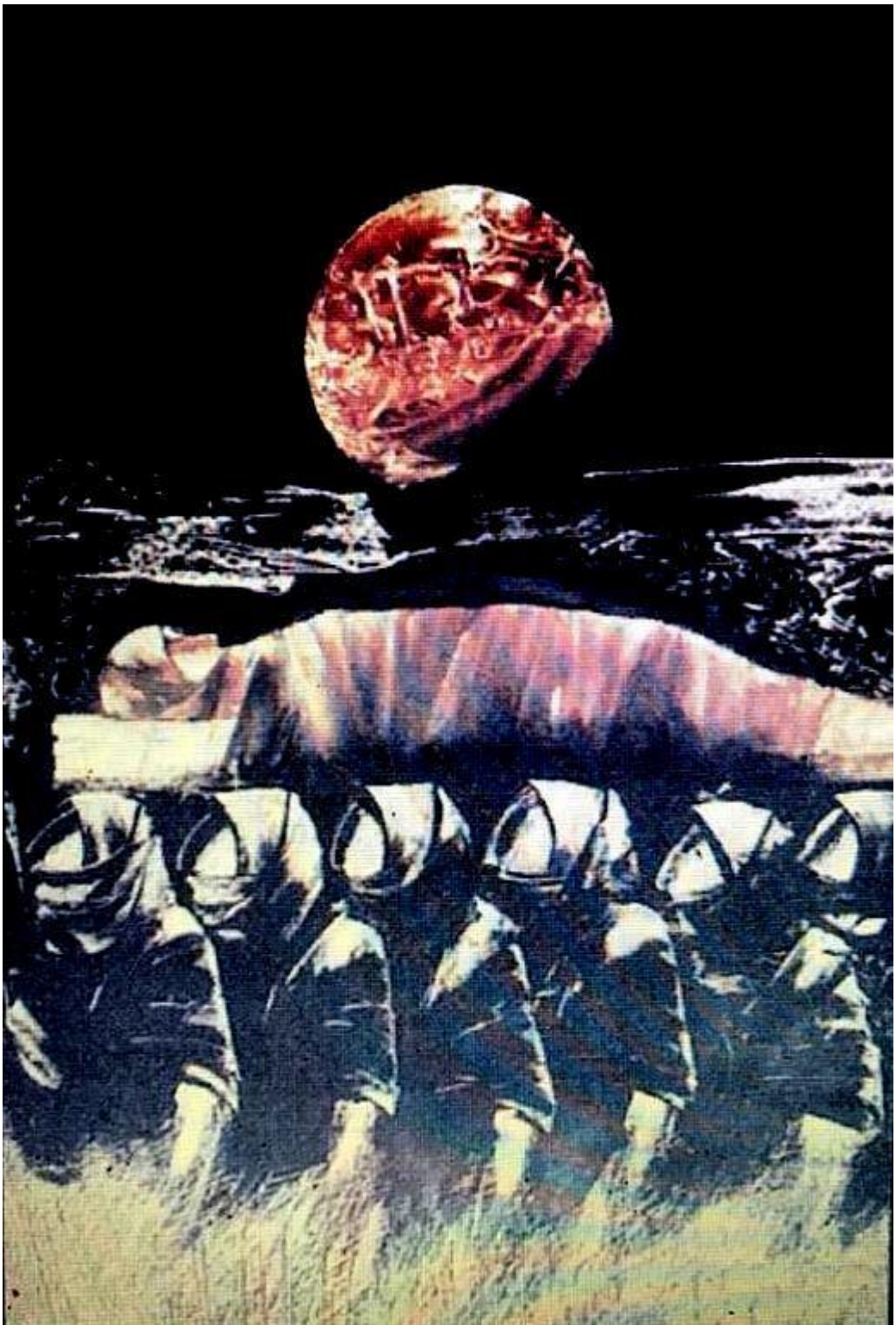
ففي عمله المشهور عن الانتفاضة تتصدر المرأة الفلسطينية بلباسها التقليدي الجماهير الثائرة وتشكل النقطة الذهبية في العمل حيث يظهر في الخلفية العلم الفلسطيني الذي يشكل الجامع الأكبر للموضوع، حيث نحس بتلك الاصوات العالية في اللوحة ونحس بالصراخ والقوة والاصرار عبر طبيعة التعبير في الوجوه الذي حققها الفنان بحرفية عالية، في هذا العمل نلحظ التعامل مع

المجاميع البشرية بوصفها موجة بشرية عاصفة وهذا الأمر حقق الإحساس بالحركة العنيفة لدي تلك المجاميع.

فهذه اللوحة مشاعر مشاعدها، وتقدم نموذجاً آخر من الفداء والتضحية في مواجهة العدو بالاحتجاج والهتاف، بينما يقدم الفنان ناصر السومي(1948) نموذج سيدنا المسيح في لوحة تمثل فيها كبديل لمسيح جديد، والامر هنا ليس له علاقة بادعاءات النبوة بل قد صور الألم بأقاصيه كرمز يؤثث الذاكرة بآلام المسيح، فاتخذ في اللوحة موديلا للفنان نفسه بدلاً من المسيح مشيراً إلى الألم الفلسطيني المستمر في الحياة المعاصرة من قبل احتلال عنصري صهيوني، فناصر سومي أحد الذين احترفوا الأعمال التجهيزية ويكاد يكون هو الأول بين العرب الذين دخلوا تلك المغامرة، فقد ارتبطت أعماله بفلسفة الوطن ورمزيته كالزيتون والتراب والقدس وحجر النيلة فقدم في مشروعه جسراً نحو فلسطين وأعمالاً تربط الشتات بأمل العودة حيث تأتي مفردة جسر في تسمية المشروع إشارة إلى التواصل والوصل بين المنفى والوطن، فالصلب في هذا العمل محاطا بعنصر عمارة القدس «قبة الصخرة» هو تعميق لفكرة آلام القديسين، فالمدافع عن حقه هو أيضاً من القديسين.هذا العمل الذي يحيلنا إلى لغة تعبيرية تحقق فينا الذاكرة الدينية وذاكرة الألم الذي تعرض له المسيح علية السلام، فيأتي الفلسطيني ممثلاً بجسد الفنان السومي ليحل محل تلك الآلام كنموذج عصري للألم.

ناصر سومي – الصلب – تقنيات مختلفة (67)

لم يزل الفنان الفلسطيني منشغلاً بموضوعة العودة والمقاومة رغم التحولات السياسية والتي كانت بمجملها ضد وجوده الإنساني على ارضه، حيث سيرورة الدم المراق لم يزل يجري في جسد الأرض واللوحة، فالشهيد حي في يومياتنا فنرى إلى لوحة الشهيد للفنان محمد نصرالله (1963) حيث تواجهك ألوانها الداكنة والحارة عبر سيادة



محمد نصر الله – الشهيد – مواد مختلفة – 1990 (68)

اللـونين الأسـود والأحمـر، تلـك السـيادة التـي حققـت نوعـاً مـن التراجيـديا الفاعلـة، فنجـد الشـهيد المسجى نحو الشمس كمقاربة بين الأمل القادم والشهيد، فالشهادة هي نفسها الطريق إلـى الشمس،

فجاء المشيعون بهيبة الموت حاملين جسد الشهيد بإصطفافية جانبية، لكن التعبير في لوحة الشهيد للفنان عبد الرؤوف شمعون فقد انزاحت إلى قوة التعبير اللوني، من خلال حركة الريشة القوية.
فكان الشهيد لدى شمعون بمثابة ايقاعات لونية تعبيرية تظهر قوة الشهيد في موته، فكان المنظر الذي اعتمده شمعون من جهة الأرجل لإظهار عملقة في الشكل الإنساني المسجى في وسط اللوحة.

عبد الرؤوف شمعون – الشهيد – زيت على قماش -1988 (69)

بانكسي (70)

أيقونة الجدار... أيقونة الملصق
الصراخ المُر في وجه الظلمات

الفنان العظيم شاهد على نبض مجتمعه، فهو جزء من نسيجه وشريك في تحولاته التاريخية على جميع الصعد السياسية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية. والفنان أحد مجسّات الوجدان الجمعي وربما هو أعمق مؤرخ فني يوثق للحساسية التعبيرية التي يحتاجها الشعب لتجاوز أزماته أو إنجاح طموحاته أو استبصار واقعه الحاضر.

فقد كان للجدار العنصري الذي قسم القلب إلى نصفين والقرية إلى قريتين إضافة إلى مركبات الشعور بالاغتراب في ذات الوطن، فما كان من الشعب الفلسطيني أن يعلن عن موقفه الرافض لجدار العار فقد شاركت جميع فئات الشعب في التعبير عن رفضهم لهذا السلوك العنصري عبر مجموعة من الرسومات والعبارات الرافضة، فكان الجدار المساحة القاسية التي رُشمت بأدوات الرفض.

منذ أن وجد الإنسان على هذا الكوكب بدأ بخدش جسد الصخرة ليسجل أحلامه وهواجسه ومشكلته، فقد وَجَد في السطوح مكاناً للتعبير عن هواجسه وأحلامه، فأصبحت الجدران في المدن والأرياف العربية هي ملاذاً سرياً في بادئ الأمر للتعبير عن موقف ما، وأصبحت فيما بعد ميدانا

للثورات عبر تشفيرها برموز موارِبة وجمل مباشرة في نفس الوقت، وتطورت لتحمل تلك الجدران أنين المجتمع وتَبُثُّ هواجسه في الحرية ومناخاتها المأمولة.

«الكتابة على الجدران أو الجرافيتي (بالإنجليزية: GRAFFITI) هي ترك الرسومات أو الأحرف على الجدران أو الأشياء بطريقة غير مرغوب فيها أو بدون إذن صاحب المكان وغالبا ما يستعمل هذا الفن بالبخاخات، وترجع أصولها للحضارات العتيقة (قدماء المصريون والإغريق والرومان وغيرهم).

يعتقد أن ممارسة الجرافيتي موجودة منذ قديم الزمان، أيام الحضارة الفرعونية والأغريقية و الرومانية تطور الجرافيتي عبر الزمن واليوم يسمى بالجرافيتي الحديث وهو يعرف بالتغيرات العامة لملامح سطح عن طريق استخدام بخاخ دهان أو قلم تعليم أو أي مواد أخرى. ونشأ فن الجرافيتي الحديث في الستينات من القرن الماضي في نيويورك بالهام من موسيقى الهيب هوب[65].

فقد قدمت تلك الجدران في عالمنا العربي عامة وفي فلسطين خاصة مناخاً سيسيولوجياً يعكس طبيعة الاحتجاجات والمتناقضات مع السلطة الظالمة، كونها لا تحتاج إلى مهارات احترفية في الرسم أو الكتابة فهي متاحة لعامة الناس كمُعبِّر عن سياقات اجتماعية تغلي في أنساق هذا المجتمع أو ذاك، وخير مثال على ذلك الجدار العنصري الذي اقامة الكيان الصهيوني في 2002-2006 في ظل انتفاضة الأقصى وبلغ طوله 402 كم، فقد شكل الجدار عائقا قويا لحركة الفلسطينيين وعزلهم عن أراضيهم المحتلة، فكانت الرسومات التي انجزها الشعب الفلسطيني على جدار الفصل العنصري. يقول **الفنان الفلسطيني حمزة أبو عياش**، إنّه بدأ بممارسة الرسم الجرافيتي منذ عام 2002، وأنجز العديد من الجداريّات في جميع مدن الضفة الغربية المحتلة.

يقول الفنان الجرافيتي الفلسطيني حمزة ابو عياش في حديث لـ «قدس برس»، «هذه الجداريّات كانت تلمس الناس بشكل كبير وتؤثّر فيهم، وكانت تمنحني شعوراً إيجابياً لدى رؤية المتأملين لرسوماتي وسماع تعليقاتهم الداعية إلى المضي قدماً في هذه المسيرة.

ويشير إلى ضرورة توافق الفن مع «خط الشعب»، مضيفاً: «بوصلة الفلسطينيين واحدة ولن تحيد أبداً، وهي موجهة صوب التحرير والجميع متفق ضد العدو»، لذلك يعتبر أبو عيّاش أن فنّه يتناسب وخط الشارع الفلسطيني.

ويلفت إلى أن الفن الجرافيتي يعمل على دعم المسيرة النضالية ضد المحتل، والجماهير تقدّرها بشكل كبير، لما لها من تأثير على دفع الروح المعنوية للأمام»[66].

ظل الجدار الفلسطيني يقدم خطابه الحار الذي يعبر عن سيسيولوجيا اجتماعية مليئة بالتساؤلات والعلامات الدالة على طبيعة الموضوعات الأساسية التي يريدها المجتمع بمطالب مشروعة

للحياة، فكان الجدار في فلسطين دفترا واسعاً لخطاب المقاومة الشعبية والتي تثير بطبيعتها حفيظة الاحتلال كونها تلاقي تفاعلا جماهيرياً عريضاً.

جرافيتي من فلسطين تظهر عليه عبارة محورية «بدنا نعود لديارنا» باللهجة المحكية (71)

وعلينا النظر بدقة متناهية إلى تحليل العلاقة بين فعل الكتابة والرسم على جدران المقاوِمة كخطاب موجه يطرح مطالبه الواضحة وتأملاته المستقبلية.

فهي علاقة تبادلية بين مرسل الخطاب ومستقبله كونها تطرح طبيعة صارخة للصراع والقضايا المحورية التي تمس الناس.

ولا شك أن تلك الجدران وخطابها هي المُعَبِر الفطري والايحائي والمقصود ايضا عن آراء الناس في السلطة الحاكمة سواء كان سلطة منتخبة أو سلطة احتلال، فتميزت عباراتها بالاختزالية واتكائها على الأمثال الشعبية والحِكَمْ لايصالها ضمن مرجعياتها في أذهان الثقافة الجمعية للشعب.

فهي رسومات وكتابات تُجابَهْ من قبل السلطة بالمحو والإخفاء كونها تُذكّر الناس بالخراب والمطالب والحريات التي تتعارض والسلطة.

وتطورت الفنون الجرافيتية في العالم العربي كجزء أصبح ساسياً من مناكفة السلطة وتعريتها،حيث أصبحت تتخذ أساليبا منظمة ومعبأة بإيدولوجيا المقاومة للظلم وهي نتاج طبيعي لفشل السلطات في احتواء الشعب ديمقراطيا.

فقد استطاعت أن تربك السلطة بمفاهيمها الواسعة من حيث منظومتها الرقابية والأمنية، حيث تصاعدت تلك الرسومات والكتابات لترشم شوارع المدن بخطابها الواضح والصارخ، فالشعب

الفلسطيني وأحد من شعوب العالم الذي تسلح بالجدران كفعل مقاومة له مؤثراته وإرباكاته القوية على الاحتلال الصهيوني.
فأصبح الجدار الجريدة اليومية للشعب الفلسطيني المفتوح أمام جميع مستويات المجتمع والمساحة المتاحة للاحتجاج والتعبئة، لتعبر عن (سيكلوجية الجماهير) حسب تعبير غوستاف لو بون في كتابه سيكلوجية الجماهير الصادر عن دار الساقي 2011.

عمل جرافيتي في غزة (72)

فكان **للفنان البريطاني** تعاطفه المؤثر على الشعب الفلسطيني، **بانكس** الذي يقدم اعتذارية بصرية عن ما فعلته بريطانيا العظمى في الشعب الفلسطيني، فقد انتصر للحق الأصيل لهذا الشعب، فقد احتفظ بسرية حركاته في شوارع العالم خوفاً من تقديمه للقضاء، لكنه ذهب إلى فلسطين خفية وإلى الجدار العازل وغزة ليقدم رؤيته الحرة فيما يجري للشعب الفلسطيني، فقد أصبحت أعمال بانكسي في شتى بقاع الأرض علامة مميزة كونها تنتصر للمظلومين وتكشط الغبار عن زيف السلطات الحاكمة، فقد قدم في أعماله الغرافيتية رسائل سياسية وفلسفية واجتماعية وصولاً إلى الرسائل الاقتصادية عبر هجاء بصري قوي.

بانكسي في غزة – فلسطين يصور تمثال المفكر بتقنية الاستانسل في مشهد الدمار (73)

ففي هذا العمل نستطيع التقاط الاستهجان لدى بانكسي من حجم الدمار الذي حصل في غزة، وهو نتيجة للآلة العسكرية الإسرائيلية، لم يتوقع ذلك فقد وضع تشخيص المفكر النادم في مشهدية الدمار المرعب، ليقف التفكير عاجزاً عن بشاعة الكيان الصهيوني وما يمارسه على أهل فلسطين.

هذه الرسالة الإنسانية التي قدمها بانكسي على باب في غزة محاط بالردم وصراخ الأطفال ودماء الشهداء، ما هي إلا صرخة عميقة موجهة للعالم كأن يقول ذلك المفكر «ما الذي يحدث؟».

من أعمال البريطاني بانكسي – «فندق وولد أوف» بيت لحم (74)

وفي العمل الآخر في فندق وولد أوف في بيت لحم يقدم بانكسي فكرة عبقرية لا يمكن أن تكون إلا من فنان عميق أدرك طبيعة الصراع الفلسطيني مع الكيان الصهيوني، إنه القتال على الحلم بأدوات هشة وخفيفة هي الريش، فالمشهد العراكي في غرفة النوم التي تدل على وقت الراحة والاسترخاء والحلم بسعادة الاشياء، فالجندي المدجج بالسلاح دخل إلى أكثر الغرف خصوصية للإنسان الفلسطيني، إنهم يتقاتلون على حلمين؛ حلم الفلسطيني صاحب الأرض والحلم الزائف للعابر المحتل.

بانكسي يكسر الجدار العنصري بريشته ليكشف عن سماء فلسطين التي حجبت. (75)

لكنني أرى هذا الجندي الصهيوني وقد دخل حلم المقاتل الفلسطيني في غرفة نومه وهذا يدلنا على بشاعة الاعتداء في منطقة الإنسان الخاصة واستباحة كل شيء دون رادع.

في هذا العمل يقدم بانكسي حقيقة المخفي خلف الجدار سماء واسعة لفلسطين، وهي صورة من صور الحرمان الذي مارسها الاحتلال على الشعب الفلسطيني عبر احتلال الفضاء الذي حلم به الفلسطيني، حيث يظهر في وسط العمل طفل وبيده فرشاة دهان محاولاً إلغاء الجدار بشكل وهمي، هو مشهد لسماء افتراضي من خلال الرسم، سماء مرسومة تخفي خلفها السماء الحقيقية.
لقد استطاع بانكسي في هذا العمل أن يكسر صلادة الجدار العنصري وقسوته ليحوله إلى نافذة مكسورة تطل على السماء، وذلك جزء من تقديم مشهد مفرح للعين الفلسطينية المجروحة.
ونجد في العمل التالي نفس الفكرة حيث يظهر إنسان يزيح الستارة عن مشهد بحري لفلسطين أخفاه الجدار العنصري العازل، لقد حقق بانكسي الفرح اللحظي للعين الفلسطيني ليكشط الجدار بابداعاته ليهدر بحر يافا وحيفا مخترقا قسوة الجدار.
إنه الحوار القاسي بين الحجب والرؤية، لقد قام الكيان الصهيوني بجداره العنصري احتلال للبصر الفلسطيني لكنه لم يستطع احتلال البصيرة والذاكرة.
كانت أعمال بانكسي بحجم الرصاصة التي تخترق المحتل، فقدم منظومة من التظلمات البصرية للعالم.
«يُعتبر بانكسي، رسام الجرافيتي الإنجليزي المشهور والمجهول في نفس الوقت، هو أبرز من قدم ما تنطوي عليه الأحداث السياسية والاجتماعية حول العالم من كوميديا سوداء. تميزت معظم أعمال بانكسي بالنقد الساخر للحداثة والعولمة والرأسمالية ومناهضة الإمبريالية»(67).

بانكسي يكشف عن مشهد بحري في فلسطين – الجدار العنصري (76)

وأرى إلى أن مجموعة أعمال بانكسي الخاصة في الجدار العنصري في فلسطين هي حالة من الاختناق الذي أصابه حين اصطدمت عيناه بكتل اسمنتية مستطيلة وعالية، شعر بصغر الحيز الذي يتحرك به بسبب الجدار فكانت أعماله هي مجموعة أفعال اختراقية لصلابة الجدار كمن ينقر بإزميله جدار كهف يريد أن يخرج منه ليرى ما بعده.

ومن ما لا شك فيه استطاعت هذه الأعمال أن تقدم اختراقاً وهمياً ساهم في كسر المشهد القاسي للجدار العنصري، فجاءت تلك الرسوم كمن يفتح نافذة على مشهد بحري أو حديقة وسهل أو سماء.

عمل جرافيتي فلسطيني على الجدار العنصري - سليمان منصور (77)

يعتبر الفنان الفلسطيني سليمان منصور ممن نادوا بعدم تحويل الجدار إلى متحف فني، بل نادى بأن يكون وثيقة إدانة في مواضيع الرسم والجرافيتي على الجدار العنصري، وهذه المسألة دقيقة في توجهاتها ودلالاتها فهي الخيط الفاصل بين الفعل الجمالي المسالم وبين طروحات القسوة والظلم بوجود الجدار، وقد قدم منصور تجربة كاملة عن الجدار العنصري والحواجز الإسرائيلية بوصفها جزءاً أساسيا من ممارسات الاحتلال الوحشية تجاه الوجود الفسطيني فهي استمرارية لمسيرة فنية بدأها منصور منذ بداية سبعينات القرن الماضي،ليواصل خطابه الثقافي الرافض للاحتلال الصهيوني بكل أشكاله فهو يقدم مشروعاً فنياً ثقافياً ذات دلالات اجتماعية وسياسية دون إغفال الجانب الجمالي وقوة التنفيذ التي يتطلبه العمل الفني.

جاءت أعمال منصور عن الحواجز تلك الحواجز بوصفها رمزاً صارخا لممارسات الاحتلال، التي تحرم الفلسطيني من حرية الحركة وممارسة حياته الطبيعية، وفي عمله الذي نفذه على الجدار العنصري كان متناغماً مع أحد أعمال الإيطالي مايكل آنجلو تحديداً في عمله خلق آدم، «خلق

آدم أو «خلق الإنسان» هي جزء من فريسكو مصور على سقف كنيسة سيستين في الفاتيكان. تم رسمها العام 1511، وتجسد حسب الإنجيل القصة الواردة في سفر التكوين حين قام «الله الأب بنفخ الحياة في آدم أول إنسان»[68].

«وبهذا الخصوص قدم منصور مشروعه الفني موزعاً بحنكة في فضاء اللوحة التي كان قوامها هيئات الإنسان الفلسطيني وعدد من الحواجز الإسمنتية متساوية الأحجام، حيث عمل على تحويل تلك الحواجز إلى لوحات فنية، وأصبح كل حاجز عبارة عن شاهد وذكرى تحمل صورة شخص وقف أو مرَّ من أمامه. وهنا اهتم منصور بالمكان وبتفاصيل حدث المكان والزمان. وبما أنه لا يعيش في كوكب آخر، فقد أراد أن يوثق ويؤرخ هذه اللحظات المؤلمة على سطوح الحواجز الإسمنتية، فبدت أجساد مشخصياته (سواء أكانت استرخاءً أم توتراً) أكثر وضوحاً ودلالة لهيمنة حركتها ضمن المساحة المحددة لها. وهذه اللوحات اكتست أبعاداً أكثر تعبيرية وواقعية، ربما تحت تأثير الواقع المؤلم الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني»[69].

الخلاصة:

نستطيع أن نستدل على مجموعة من النتائج المميزة العمل الفني الفلسطيني أهمها امتلاكه صفات انطولوجية تتفرد بها التجربة الفلسطينية، وهي حالة مميزة في إعادة إحياء التراث الفلسطيني العميق في العمل الفني المعاصر، إلى جانب ابتكارات الوسائط ذات الدلالة الوطنية مثل استخدامات الطين والتبن في أعمال سليمان منصور واستخدام الجلود والحناء والنيلة في أعمال نبيل عناني... إلخ.

حققت الأعمال تراجيديتها الخاصة بفلسطين والمقاومة المستمرة ضد الاحتلال الصهيوني إلى يومنا هذا.

هناك التصاق عضوي بين التاريخ الفلسطيني والذاكرة العميقة والهوية والتراث حيث يعتبر العمل الفني الفلسطيني سجلاً واضحاً لقراءة التاريخ وصولاً إلى السيميولوجيا الاجتماعية والسياسية.

استطاعت التجارب الفلسطينية حفظ التراث من النسيان واعطاءه مسارات جديدة للاستمرارية.

حققت تجارب الفنانين أغلب الأيقونات الوطنية الفلسطينية عبر الرموز المستخدمة في اللوحة، منها أيقونة حنظلة والقدس والكوفية وشجرة الزيتون والبندقية والعلم الفلسطيني والخارطة الفلسطينية والصبّار والأسلاك الشائكة والقضبان والجدار العازل وغيرها.

عكست التجارب الفلسطينية في الشتات تمسكها العضوي بذاكرة الأرض ومفرداتها رغم قسوة المنفى وبعد المسافة.

تمثل الذاكرة الفلسطينية الارتباط التاريخي والعضوي بأعمال المقاومة الثقافية.

استطاعت اللوحة الفلسطينية أن تصل إلى شتى بقاع العالم وخاصة فن الملصق لما محمله من مصداقية وقوة في التعبير، وتأثير وجداني وذهني لدى المتلقي .
عكست التجربة الثقافية الفلسطينية بكل تنويعاتها واختلاف طرائق تعبيرها من «شعر وسرد ومسرح وسينما وفنون تشكيلية وفنون أدائية وبحوث فكرية وتاريخية «مدى ارتباطها بأهداف التحرر والمقاومة وكشف الزيف الصهيوني».
اعتمد الفنان الفلسطيني السرد البصري عبر التركيز على بؤرة الموضوع الرئيس المراد ايصاله.
تورط بعض التجارب الفلسطينية في الخطاب السياسي على حساب القيمة الفنية.
تعتبر هذه الدراسة مقطعاً بسيطاً للفن الفلسطيني الممتد، ولا تعبر عن كامل الفعل الفني الفلسطيني وما ورد يشكل نماذج من هذه المساحة العريضة للفن التشكيلي الفلسطيني.

المراجع

1- بلاطة،كمال-استحضار المكان – 200 المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.
2- سعيد، ادوارد – الاسلوب المتأخر ٢٠٠٦: ٨٨ص.
3- يوكيبيديا – «الموسوعة الحرة».
4- بلاطة، كمال – استحضار المكان- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – 2000م.
5- مقدمة العدد 70-71 – 1990- مجلة الوحدة – منشورات المجلس القومي للثقافة العربية.
6- غريب، سمير – جريدة الحياة -5 يونيو 2018.
7- الموسوعة الفلسطينية.
8- COM.ALNHDAH.WWW «س 11» 6-6-2108- كانسي، اشرف.
9- شموط، إسماعيل، الفن التشكيلي في فلسطين -1989 – مطابع القبس – الكويت.
10- مؤسسة القدس للثقافة والتراث.
11- مؤسسة القدس للثقافة والتراث، منصور، سليمان، تراث الشعبي والفن التشكيلي الفلسطيني).
12- مؤسسة القدسة للثقافة والتراث، وفا للانباء- 2017.

13- ديورنغ،سايمون- ترجمة د. ممدوح يوسف عمران- الدراسات الثقافية، مقدمة نقدية – منشورات علم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب - الكويت – 2015.
14- ART PALESTINIAN «ART+PALESTINIAN» .(1996) ANKORI GANNIT..
15- عز الدين المناصرة – موسوعة الفن التشكيلي الفلسطيني في القرن العشرين – الفصل الثاني ص85.
16- المعرض العربي القومي، «الذي أقامته «شركة المعرض العربي بفلسطين المحدودة» في القدس عام 1933.
17- مركز المعلومات الوطني الفلسطيني.
18- عن مركز المعلومات الوطني الفلسطيني.
19- عبد الحميد، شاكر، عصر الصورة -2005 – سلسلة عالم المعرفة – ص 185.
20- عبد الحميد، شاكر – عصر الصورة – عالم المعرفة –منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب- 2005.
21- عزاءات الفلسفة – منشورات دار التنوير – بيروت-2016 – ترجمة – يزن الحاج.
22- بلاطة، كمال – استحضار المكان – 2000.
23- العدد العاشر من مجلة فنون التونسية عام 2014.
24- وكالة الانباء والمعلومات الفلسطينية «وفا».
25- كتاب راس المال ص164-165.
26- رامي ابوشهاب - في الممر الأخير: سردية الشتات الفلسطيني – منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
27- نتنياهو-مكان تحت الشمس – دار الجليل – عمان – 1995.
28- رامي ابو شهاب، في الممر الاخير، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2017.
29- فاروق يوسف – العرب.
30- فاروق يوسف – العرب.
31- نضال القاسم – القدس العربي – 2013.
32- فاروق يوسف – العرب.
33- غسان مفاضلة – جريدة الغد الاردنية-2009.
34- الفن المعاصر في الاردن -1996- منشورات الجمعية الملكية للفنون
35- د.فريد الزاهي – العربي الجديد – ضفة ثالثة – 2016.
36- لمى فوّاز – مقالة بعنوان «قساوة تشكيلية جارحة على ايقاع الجمال الإنساني» موقع مركز فرحات الثقافي.
37- المؤلف- مجلة دبي الثقافية.
38- عبدالله ابو راشد - موقع مؤسسة فلسطين للثقافة.
39- الفن والساسية – في فلسفة هيربرت ماركيوز – حنان مصطفى عبد الرحيم – التنوير للطباعة والنشر – بيروت -2010.
40- مجلة ألف باء العراقية 8تموز 1981.
41- هاني بكري – القدس العربي – 2017.
42- ناجي العلي نبض لم يزل فينا، منشورات البيروني، تأليف مشترك، سليم النجار ونضال القاسم وأحمد أبو سليم 2012.
43- د. مليحة مسلماني – النكبة في الخطاب الثقافي الفلسطيني – منشورات المركز الفسطيني لمصادر حقوق المواطنة واللاجئين- 2007.
44- كمال بلاطة – استحضار المكان – 2000 – المنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم.
45- د. مليحة مسلماني – مقال صبارة رنا بشارة – موقع عرب 48 -2012.
46- أنغام رشاد- موقع علي صوتك – دلالات الصبَّار والزيتون في الفن الفلسطيني.
47- د.مليحة مسلماني – مقال بعنوان يكاد زيتها يضي – موقع القدس – 2013.
48- بسمة شيخو – جريدة القدس العربي – القسم الثقافي – 2014.
49- بلاطة، كمال2000، ص172-173).
50- موسوعة متحف للفن الحديث والعالم العربي – ترجمة فيفيان حمزة.
51- HTTPS://UK.CO.ALARAB- عمار المأمون -14-9-2014
52- مؤسسة انتركوليتي.

53- رسائل المستشرق الروسي نيقولاي غوغول عن فلسطين 1848 .
54- ذاكرة اللون-القدس بريشة الفنان الفلسطيني – إعداد وتحرير – حسين نشوان، منشورات مركز دراسات القدس – جمعية يوم القدس – 2018 .
55- الجزيرة نت،14-3-2014.»
56- غازي انعيم – جريدة الدستور الاردنية – القسم الثقافي 29أيار / مايو 2009.
57- مؤسسة فلسطين للثقافة.
58- د. مليحة مسلماني – موقع فسحة -2017.
59- فاروق يوسف - UK.CO.ALARAB-2016.
60- ناصر السومي - COM.QAFILAH
61- مؤسسة القدس للثقافة والتراث.
62- موقع أكاديمية الفنون - هبة عساف - مجلة فنون 2006.
63- مؤسسة القدس للثقافة والتراث.
64- سامر إسماعيل – ضفة ثالثة – 2017.
65- WIKI/ORG.WIKIPEDIA.AR/جرافيتي.
66- القدس برس -2016.
67- HTTP://WWW.MASRALARABIA.COM-هند مسعد محمد – 2015
68- ويكيبيديا.
69- غازي انعيم – مؤسسة فلسطين للثقافة.

محمد العامري

ولد محمد حسن العامري المعروف باسم «محمد العامري» في منطقة الغزاوية ، إحدى مناطق وادي الأردن «الأغوار الشمالية» في الخامس والعشرين من كانون أول في العام 1959،وهو الابن الثاني لعائلة احترفت الزراعة ، حيث عاش في كنف عائلة متعلمة ، فأبوه كان موظفا في وزارة التنمية الاجتماعية وكذلك جده الذي كان سيّد قومه ، كانت مضافة جده الذي عاش فيها مكانا لتعلم السرد وتفاصيل التاريخ والأحداث التي وقعت في فلسطين،فقد تفتحت عيناه في مناخات ثقافية فإخوانه التسعة يحترفون الشعر والرسم وكذلك الأب الذي يحفظ أشعارا شعبية لها حكاياتها ومناسباتها ، كان لذلك أكبر الأثر في تكوينه الثقافي، وهو ينتمي إلى قبيلة العامريين التي جاءت من الجزيرة هي والحوارث للقتال مع صلاح الدين الأيوبي في فلسطين ،ومنحت قبيلته مرج بن عامر كاملا .ثم نزح أجداده إلى شرقي الأردن في العام 1948 واستقروا في وادي الاردن ليمتهنوا الزراعة وتعتبر عائلته من العائلات التي تمتلك أراضي وادي الأردن «زور عطية» .

بدأ الرسم وكتابة الشعر في مراحل الدراسة الابتدائية كهواية ، وكان رساما للمدرسة ، وقد علمه أبوه وشجعه على المطالعة وقراءة الكتب اللامنهجية ، كالقرآن الكريم والقصص والروايات وكتب الشعر العربي القديم ، درس المرحلة الابتدائية والاعدادية في مدرسة وقاص الإعدادية التابعة لوكالة الغوث ، ثم انتقل إلى مدرسة الشونة الثانوية لإكمال دراسته وتخرج منها في العام 1979 ، ثم انتقل إلى بيروت في العام 1980 لدراسة العلوم السياسية في الجامعة اللبنانية وعاد إلى الأردن جراء الاجتياح الاسرائيلي لبيروت في العام 1982. عاد ودرس في الجامعة الأردنية ليتخرج منها بكالوريوس في «التعليم متفرع لغة عربية» ، ثم واصل تطوير موهبته في الرسم عبر مجموعة من الدورات المكثفة مع الفنانة الأمريكية لن الن وفنانين اسبان في مجال صناعة الورق اليدوي .

عمل في وزارة التربية والتعليم كمعلم لمادة الفنون لمدة عشر سنوات ثم انتقل إلى وزارة الثقافة كمدير لمديرية الفنون والمسرح ثم مديرا لمعهد الفنون الجميلة ، وعمل مديرا لتحرير أكثر من مجلة ثقافية منها مجلة الفنون ومجلة التشكيلي العربي ومجلة أوراق ومجلة مدارج ،وكان رئيسا لرابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين في العام 2002 وعضو الهيئة الإدارية في رابطة الكتاب

الأردنيين وعضو مؤسس في جمعية النقاد الأردنيين وهو الآن رئيسا لمؤسسة عرزال الثقافية ، فقد أنجز مجموعة من المشاريع التي تجمع بين الشعر والرسم منها «جاز صحراوي» مع الشاعر أمجد ناصر وارثر الفراشة مع الشاعر محمود درويش وكأنه ليل مع الشاعر طاهر رياض ومعرض اخر في المركز الثقافي الملكي في بداية التسعينيات من القرن الماضي بعنوان فضاءات شعرية ، فقد برزت تجربته في الرسم وحاز على مجموعة من الجوائز اهما جائزة بينالي الكويت لدورتين وجائزة افضل عمل فني من كلية الفنون والاداب جامعة فيلادلفيا والجائزة الاولى في المعرض السنوي لمهرجان جرش وجائزة لوركا من معهد ثيرفانتس وجائزة التفكير باليدين ايضا من ثيرفانتس، ونال على تفرغ ابداعي عن مشروعه النهر وجواره من وزارة الثقافة وشارك في اكثر من لجنة تحكيم في مجال الفنون على المستوى المحلي والدولي ،حيث دخلت اعماله في مزادات عالمية منها كريستيز اوكشن وارت فير دبي .

أقام اول معرض له في العام 1983في جامعة اليرموك، وتوالت معارضه في صالات العرض العربية والاردنية ، ولاقت اعماله رواجا كبيرا واحترافا من مجموعة من النقاد العرب والاجانب فقد دعي مع مشاهير الفن التشكيلي الى الصين لمدة شهر انجز مجموعة من الاعمال هناك وكذلك تفرغ من معهد غوته في مشروع رواة المدن وصدر له كتابا بالالمانية بعنوان « دع كل شيء واذهب الى النهر» .

اصدر مجموعته الشعرية الاولى في العام 1990 بعنوان « معراج القلق « وكتابه الثاني «خسارات الكائن « في العام 1995 والذي حاز على جائزة افضل ديوان شعر عربي وكتابه الثالث بعنوان «الذاكرة المسننة- بيت الريش» في العام 1999 وكتابه الرابع بعنوان «قميص الحديقة»،عام 2003 وكتابه الخامس «ممحاة العطر في العام 2017 وكتاب «شجرة الليف « سيرة ذاتية في العام 2015

وكتاب التفكير باليدين «مجلد»حول تجربته في الفنون التشكيلية في العام 2011 وكتاب فن الغرافيك الاردني في العام 2015 الطبعة الثانية والطبعة الاولى في العام 2006 وله مجموعة من البحوث في مجال الفنون التشكيلية وهو كاتب مقال شهري في مجلات متخصصة منها مجلة دبي الثقافية ومجلة الشارقة الثقافية .

فيما يخص تجربته الفنية مر بعدة مراحل من الواقعية الى التعبيرية والرمزية والاعمال التركيبية وصولا الى الفن التجريدي الذي لاقى نفسه فيه واصبح من اهم الفنانين العرب في هذا المجال ،

وفيما يخص تجربته الشعرية تميزت قصائدة بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر حيث ظهرت مفردات الطبيعة بشكل جلي في مجمل تجربته الشعرية والفنية،

وفي هذا السياق يقول :

ولدت في بيئة زراعية مليئة بالاشجار والزهور البرية ، اشتبكت في طفولتي الاولى مع الهشير وانواع النباتات الجبلية والتي تجاور النهر «نهر الاردن» فكانت لي خزانا من ذاكرة العشب ورائحة البرتقال والنعناع ، فمولدي مولد عشبي في الاغوار الشمالية التي اشتهرت في الزراعة والاحتفاء بالطقوس الزراعية منها طقوس قطف البرتقال والحنطة ،بل شكلت الطبيعة طعامنا اليومي مثل الجعدة واللوف والخبيزة والعِلْت والهندباء وورق العنب والفرفحينا والحميضا ، فكان للنهر مساحة مهمة في مفرداتي الشعرية وكذلك الاعشاب والقمر والباب وقطيع الماعز حين يتسلق الجبل ، فالطبيعة هي الرائحة والصوت والمشهد معا ، تواشج بيني وبين كل ما يخصها ، من ايقاع ولون ورائحة ،هذا الخزان الجمالي اسهم في القيم الجمالية والبلاغية لطبيعة اشعاري ،فكما احب الشاعر العربي الصحراء عشقت البيئة الزراعية بعفويتها وغناها الجمالي ، فهي الواقعية السحرية التي تغذي تجربتي الشعرية ، فالطبيعة جسد وروح وايقاع...