جغرافيات الهوية:
المكان والذاكرة في الفنّ الفلسطينيّ المعاصر

تينا شيرول

ترجمة: الآداب

في سياق البحث عن هويتي، أنا المتحدِّرة من أصولٍ بريطانيةٍ وفلسطينيةٍ، حين كنتُ طالبةً في غولد سميث كوليدج في لندن، بدأتُ البحثَ في أعمال الفنانين التشكيليين الفلسطينيين. كان أحدَ الأمور التي جَبَهتْني هو الغيابُ اللافتُ للتوثيق وللنصوص الخاصة بهذا الموضوع. ولكنّي اليومَ لا أجد الأمرَ غريبًا؛ ذلك لأنّ غالبيةَ ما كُتب عن الفلسطينيين يركِّز على تحليل التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، في حين لا يسلِّط الضوءُ في البحث الأكاديميّ على المسألة الثقافية. ومن هنا لا يَمْلك الفنُّ الفلسطينيُّ، بعكس الفنّ الأوروبيّ، خطابًا مكرَّسًا في تاريخ الفنّ يستطيع أن يبني على أساسه نقاشًا وافيًا.

فَرَض عليّ غيابُ التوثيق والنصوص تحدِّيًا فوريًا، وأدّى إلى أن تبدأ مقاربتي من الأعمال الفنية نفسِها، لتتقدَّم من ثم في حلقاتٍ حلزونيةٍ لفهم السياقات الخاصة بصناعة هذا الفنّ والعواملِ التي توثِّر في الفنانين.

شَهدت الفترةُ بين الانتفاضة الأولى (١٩٨٧) والانتفاضة الثانية (٢٠٠٠) تنوُّعًا كبيرًا بين الفنانين الفلسطينيين في الاهتمامات ومسالكِ التعبير. قد يبدو للوهلة الأولى أنّ الممارسات الفنية الفلسطينية غيرُ مترابطة أبدًا، وهو ما لن يكون وضعًا غريبًا بسبب تشتُّت الفنانين الفلسطينيين في أربعة أرباع الكون. ولكنْ برغم الحقائق الجغرافية والسياسية المختلفة، ثمة همومٌ متشابهةٌ لدى الفنانين الفلسطينيين سأناقشها في هذه الدراسة المقسومة إلى قسمَيْن: البحث في سياقات إبداع الفنانين أولاً، ومن ثم البحث في الثيمات الأساسية لأعمالهم الفنية ثانيًا

❖ ❖ ❖

حتى أواخر الثمانينيات كان الفنانون الفلسطينيون مشغولين بالحفاظ على هويتهم الثقافية، وعلى تمثيلها فنيًا. ولذا أنشأوا، في مجال رسم المناظر الطبيعية والقروية، لوحاتِ قماشٍ طوباويةً تحكي عن عصرٍ ذهبيٍّ لفلسطين. وهكذا احتُفي بالفلاّحين لصمودهم، وجرى تحويلُ عناصر حياتهم المادية ـ كالأكل والحِرَفِ المنزلية وأزياءِ النساء ـ إلى رموز وطنية. وكان أحدَ الرموز الحادة التي تكرّرتْ في لوحاتهم آنذاك صورةُ الفلاّحة التي تجسِّد أرضَ الأجدادِ المضيَّعة منذ زمن طويل، وهي رمزٌ مضفورٌ ضفرًا مُحْكمًا بالخطاب الوطنيّ الذي رَوَّجَ دورًا للنساء كحافظاتٍ للهوية الثقافية الجماعية. في هذه الطبيعة المثالية، المأهولةِ بمجتمع تَسُوده المساواةُ، صُوِّرتْ «فلسطينُ المستقبل» على شكل ماضٍ متخيَّل مرتبطٍ بسرديات حنينيةٍ لجيلٍ شَهِدَ نكبةَ ١٩٤٨ بنفسه. وكان سليمان منصور (١٩٤٧)، ونبيل عناني (١٩٤٣)، وفتحي غَبَن (١٩٤٧)، وكمال مغنّي (١٩٤٤)، وإسماعيل شمّوط (١٩٣٠)، من بين الرسامين الذين اشتُهروا بإبداعٍ مثلِ هذه الموتيفات (أنظر اللوحة ص ٤٠)

بموازاةِ هذه الرسوم، أَنْتج فنانون آخرون أعمالاً سياسيةً أَصْرح، مستخدمين رموزًا كالبنادق، والحَمَام، وقبّة الصخرة، والقبضاتِ المدودة، إلخ. وقد أُنْتجتْ هذه الرسومُ حين كانت التعبيراتُ عن الهوية الفلسطينية ممنوعةً: ففي ظلّ الاحتلال الإسرائيليّ صُنِّفت اللوحاتُ الفنيةُ بموجب مرسوم عسكريّ بأنّها «منشورات،» ومن ثم باتت عرضةً لإجراءات الرقابة التي تَطُول أيَّ مادةٍ مطبوعةٍ أخرى. وبالتحديد يَمْنع الأمرُ العسكريُّ رقم ١٠١، المادة السادسة، سكّانَ الضفة الغربية من طباعة[1] أو نشرِ «أيِّ منشور، أو دعايةٍ، أو إعلانٍ، أو صورةٍ، أو أيّ وثيقةٍ أخرى» تتضمَّن أيَّ مادةٍ «ذاتِ مدلولٍ سياسيّ» إلاّ بعد الحصول على ترخيص من الحاكم العسكري الإسرائيليّ. علاوةً على أنّ ألوان العلم الفلسطينيّ مُنعتْ رسميًا من أن تجتمع في أيّ لوحةٍ واحدةٍ.

المفارقة أنّ كثيرًا من الفنانين ينْظرون اليوم إلى تلك الأيام الخوالي وكأنّها «حقبة ذهبية.» ففي غياب الغاليريات، ومعاهدِ الفنّ، والنقّاد، وبنْيةٍ تحتية فنيةٍ، حَمَلَ الفنانون آنذاك فنَّهم إلى الشعب كان الفنانون هم القوةَ الدافعة وراء المعارض التي نَظَّموها بأنفسهم في المدارس والمراكز الشعبية والجامعات ولم يكن ممكنًا لهذه الجهود أن تستمرّ بغير دَعْم اقتصاديّ من الناس، إذ إنّ مشاهَدَةَ الفنّ في تلك السنوات كانت نشاطًا شعبيًا يُنْظر إليه نظرةً

١ ـ يُعرَّف الاحتلالُ «الطباعةَ» بحيث تَشْمل «الحفرَ على الحجر، والرقنَ على الآلة الكاتبة، والنقلَ، والتصوير الفوتوغرافي أو أيَّ شكلٍ آخر من التمثيل أو تداول التعبيرات والأرقام والرموز والخرائط والرسوم والتزيين أو ما شابه.»

جواد المالحي. **البداية والنهاية**، زيت على قماش، ١٩٨٩

وطنيةً لكونه إثباتًا للهوية واحتفالاً بها. وقد أُعيدتْ طباعةُ كثير من اللوحات على ملصقات (بوسترز) ورزناماتٍ وبطاقاتٍ بريدية، وكانت جزءًا هامًا من الثقافة الشعبية. فـ «جَبَلُ المحامل» لسليمان منصور مثلاً (١٩٧٤)، انتشرتْ بأشكال مختلفة كثيرة، بما في ذلك قمصانُ التيشرت ورسومُ الأطفال عن النكبة، وارتسمتْ في المخيال الجماعيّ صورةً رمزيةً عن التجربة الفلسطينية بأكْملها.

بَيْد أنَّه في حُميّا الاحتفاء بالثقافة أُغفلتْ، في أوساط الفنانين والجمهور، المهاراتُ الأكاديميةُ في الرسم والتنفيذ، ذلك أنّ الأهمية صُبَّتْ على إثبات وجود ثقافة فلسطينية وعلى تشجيع ازدهار الابداع الفلسطينيّ. وسيستمرّ هذا المنحى أثناء النصف الأول من الانتفاضة الأولى، إذ أُلهم كثيرٌ من الفنانين بإنتاج صور عن رُماة الحجارة والتظاهراتِ الشعبية ولكنْ بحلول التسعينيات وَجَدَ بعضُ الفنانين أنفُسهم جُرّدوا من دورهم الاجتماعيّ السابق بسبب الانتفاضة (١٩٨٧)،[١] وأخذوا بالتساؤل عن دورهم في المجتمع وعن مضمون الفنّ، والأهمّ أنَّهم بدأوا بالتساؤل عن موادّ هذا الفنّ

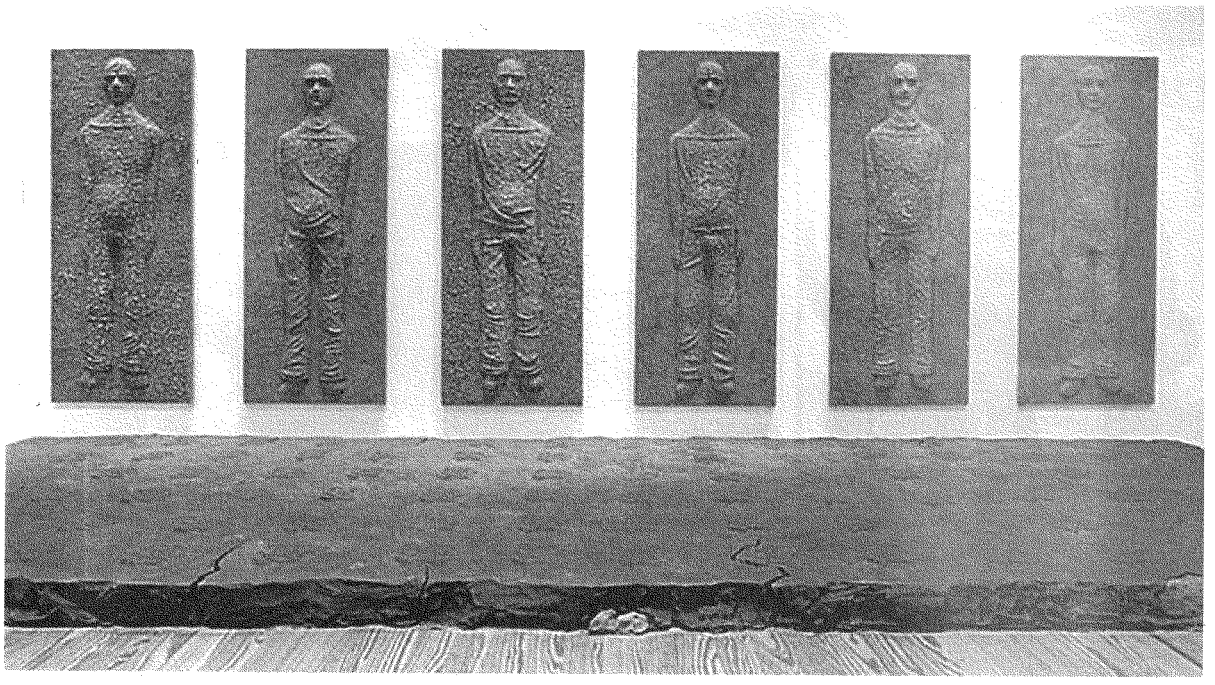
❖ ❖ ❖

قَدَّمت الانتفاضةُ الأولى (١٩٨٧) لكثيرٍ من الفنانين الفلسطينيين في المناطق المحتلة حافزًا على تغيير الموضوعات والوسائل الفنية فجواد المالحي (١٩٦٩)، الذي سَبَق أن أَنْتج لوحاتِ قماشٍ ضخمةً عن الحياة اليومية في مخيَّم اللاجئين الذي جاء منه، بدأ بإنشاء تجهيزاتٍ بمُوازاة اللوحات التي باتت تركّز على التناقضات الداخلية التي يَشْعُرُ بها الأفرادُ (أنظر إلى الصورة على هذه الصفحة) وأمّا ليلى الشوّا (١٩٤٦)، القاطنةُ في الشتات، فانتقلتْ من الرسم إلى إنتاج أعمالٍ فوتوغرافيةٍ وطباعية حريرية لتصوير جدران غزة. كما تحوَّل عددٌ من الفنانين البارزين من استعمال الألوان الزيتية والمائية إلى تجريبٍ أكبر، حين استخدموا موادَّ «طبيعيةً» وأشياء مُلْتَقَطةً. من حبلٍ، وجلدٍ، وخشبٍ، وأصباغٍ طبيعية وهكذا حَلَّتْ مكانَ رموز الوطن الأم الأيقونيةِ السابقة أشياءُ تعبِّر عن ملموسية هذا الوطن وحرَفه وسُطُوحه. فسليمان منصور مثلاً، الذي يَعْمل بالوحل، أنشأ لوحاتِ قماشٍ تُشْبه بقعًا من الأرض وقد انطمرتْ فيها مفاتيحُ وأشلاءٌ من الحياة اليومية واستخدم نبيل عناني الجلدَ والأصباغَ في عدد من رسومه عن المناظر الطبيعية التجريدية. في حين كوى تيسير بركات (١٩٥٩) أشكالَه البشرية في قطع من الخشب.

❖ ❖ ❖

بعد فورة الغبطة الأولى التي أَعْقبتْ وصولَ السلطة الفلسطينية إلى المناطق المحتلة وتأسيسَ وزارة الثقافة، التفت الفنانون الفلسطينيون تدريجًا إلى بحثهم الذاتيّ الذي كانوا قد بدأوه في أوائل التسعينيات ففي أعقاب الفترة الأولى من النشاط الوطنيّ المتصاعد وَجَدَ عددٌ من الفنانين أنفسَهم من دون دعائمهم السياسية السابقة ومن ثمّ أخذتْ معاييرُ تقييم الفنّ بالتحوّل، على ما عَبَّر الفنان تيسير بركات بقوله «الفنان لم يعد يصبح مشهورًا بمجرّد رسمِه للألم!» وأدّى ذلك إلى توقّف عدد من الفنانين الذين كانت الصورُ السياسيةُ الشعبيةُ هي الشكلَ الأساسيَّ لفنّهم، أو إلى إعادة تبنّي الثيمات الفولكلورية التي سادت في الثمانينيات وهكذا توقَّف تمثيلُ الهوية الوطنية عن أن

١ ـ Tina Sherwell, "Articulations of Identity," www.visitingarts.org.uk



سليمان منصور **أنا، اسماعيل**، تجهيز من الوحل والخشب، ١٩٩٧

يكون هو العاملَ المحدِّدَ للعمل الفنيّ أو للممارسة الفنية، وباتت القيمةُ الفنيةُ تُعزى ـ وعلى نحوٍ متزايد ـ لا إلى صورة الفنان المحلّيّ وحدها بل إلى سمعته العالمية ومشاركته في المعارض العالمية.

ترافقتْ «عمليةُ السلام» مع تدفُّق سَيْل من المشرفين على المعارض العالمية إلى فلسطين المحتلّة، بعد أن كان الفنُّ الفلسطينيُّ الصارخُ في مواقفه السياسية قد شكّل لهم صعوباتٍ سياسية حالت دون عرضه في الخارج فيما أَسْهم افتتاحُ غاليريات ومراكزَ ثقافيةٍ جديدة إلى تدهور «رابطة الفنانين الفلسطينيين» التي كانت في السابق مسؤولةً عن تنسيق المعارض المحلية والعالمية، والمركزَ الأساسيَّ للتباحث في أمور الفن. حتى ذلك الوقت كانت غالبيةُ معارض الفنّ الفلسطينيّ تَنْدرج في إطار «التضامن» مع الشعب الفلسطينيّ. لكنّ نوعَ الأعمال الفنية التي بات يُنْتجها منصور وعناني وبركات، إلخ...، والتي يَظْهر فيها تدخُّل اليدِ تدخُّلاً مباشرًا، يُمكن أيضًا وصفُه في سياق «الآخر الغرائبيّ» الذي بدا فنُّه بالنسبة إلى الغرب أقربَ إلى الطبيعة وإلى أشكال التعبير الأصلانية وقد بدأ استخدامُ عناصر البيئة المحلية في وقتٍ أخذت فيه النزعةُ العالميةُ في عالم الفنّ ـ ضمن خطاب «القرية الكونية» ـ تَسْعى إلى أن تُدْرج ضِمْنَها الفنانين العاملين بـ «لغة عالمية» ولكنْ بنكهتهم المحلية الخاصة. خليل رباح (١٩٦١)، مثلاً، اقتَلَعَ عدةَ أشجارِ زيتون ـ وهي رمزٌ فعّالٌ للأرض المقدّسة ـ وأعاد زرعَها في منتزهٍ عالميّ في جنيف، ويواصل استخدامَ أشجار الزيتون والزيت وأوراق الشجر في تجهيزاته كما أَنْتجتْ رنا بشارة (١٩٧١) مجموعةً كاملةً من الأعمال الفنية مستخدِمةً الصُّبّار، الذي يشكّل عائقًا هامًا في وجه الجرّافات الإسرائيلية ويبقى في الأرض معالمَ لا تُمحى تدلّ على قرى سابقة وعلى الهوية الفلسطينية داخل الكيان الصهيونيّ (أنظر الصورة ص ٤٢)

كما أنّ عددًا من معارض الفنّ الفلسطينيّ خلال «عملية السلام» وُضع ضمن إطارٍ سياسيّ إقليميّ معيّن فالمشْرفون على المعارض والمؤسسات الإسرائيلية بَحَثوا بنشاطٍ عن الفنانين الفلسطينيين، ونَظَّموا عدةَ معارض فلسطينية/إسرائيلية مشتركة. ومع أنّ هذه المعارض قَدَّمتْ للفنانين الفلسطينيين فرصةً لإظهار أعمالهم في الخارج، إلاّ أنّها كانت محكومةً بهدفٍ محدَّدٍ هو إعلان «تعايُش الشعبيْن.» فإذا كان هذا المجالُ من صناعة الفنّ الفلسطينيّ مجهولاً بأكمله وغيرَ معترَفٍ به في المجتمع الإسرائيليّ من جهة، فإنّ تنمية عمل الفنانين الفلسطينيين من جهة ثانية يَخْدم الهدفَ السياسيّ الإسرائيليّ في امتصاص الثقافة الفلسطينية داخل الثقافة الإسرائيلية وفي تعزيزِ غياب الاختلاف والتمييز والصراع بين المجتمعيْن. والحقّ أنّ كثيرًا من الفنانين الفلسطينيين كانوا حذرين من المشاركة، أو قاطعوا هذه المعارضَ تمامًا، متنازلين بذلك عن نجاحٍ مضمونٍ. غير أنّ الفنانين الفلسطينيين لم يَتبنَّوا جميعُهم هذا الموقف

كان لا مندوحةَ من أن تؤدّي مثلُ هذه الأَجَنْدات السياسية إلى حَرْف النقاش عن الأعمال الفنية نفسها بل إنّ واحدةً من المشكلات الطاغية التي تواجه الفنانين الفلسطينيين إلى يومنا هذا هي تصنيفُهم المحدودُ لأنفسهم بحسب معايير الهوية الوطنية. فمثلُ هذه المعايير خَلَقتْ وتَخْلق مشاكلَ في عملية اختيار أيٍّ من الفنانين يتوجّب عرضُ أعماله في المعارض. فكيف تَنتخب الفنانين إذا كان المعيارُ الأول المطلوب هو الهويةَ (الجنسية) أو النوعَ الجنسيّ (الجندر)؟ ولكنّ عددًا من الفنانين أثاروا بدورهم نقطةً هامةً من دون «عكّازة» الهوية و«عكّازة» الوضع الخاصّ الذي تجد فلسطينُ نفسَها فيه، ثمة شكوك في أن يكون لبعض الفنانين موضوعٌ لفنّهم أصلاً! غير أنّنا نستطيع أن نتفهّم أنّ هذه المشكلات ناجمةٌ عن

اتجاهات السوق ومتطلّبات عالم الفنّ، وفي سياقِ بحثٍ أكاديميّ ضحلٍ في قضايا الفنّ الفلسطينيّ المعاصر وموضوعاتِه.

❖ ❖ ❖

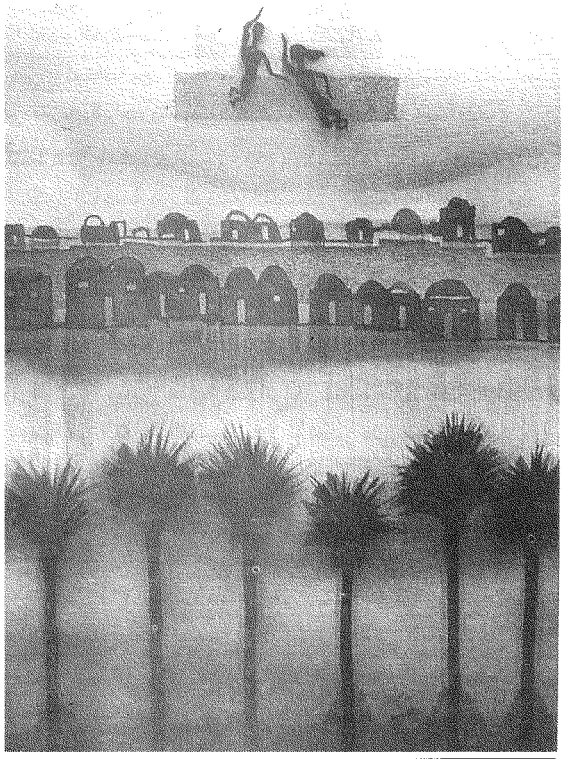
أَنْتقل الآن إلى انشغالات الفنانين الفلسطينيين وأعمالهم ولكنّني أودّ أن أوضح في البداية أنّ حدود البحث تتطلّب أن أُغفل مناقشة أعمالٍ كثيرٍ منهم.

ثمة موضوعتان رئيستان حاليًا في عمل الفنانين الفلسطينيين أينما وُجدوا: الذاكرة والمكان. تَشْمل الذاكرة قضايا الحنين إلى الوطن، وذكرى الراحلين، وإعادةَ تمثيل التقاليد، واستعادةَ الأحداث جماعيًا وفرديًا. وأما المكان، المرتبطُ بقضايا الذاكرة بحبلٍ سُرّيّ، فيُشير إلى علاقات الأفراد بالمواضع، وإلى التواريخ الوطنية والشخصية، وإلى الشوق، وإلى ملموسية الحيِّز الخشنة وحقيقتِه الناتئة.

فأعمال سليمان منصور الوحلية التي بَدأتْ تجريبيةً انتقلتْ، بعد إرهافه لتقنياته في نهاية التسعينيات، إلى ما سوف يعرِّفه بأنّه لغةٌ تعبيرٍ جديدةٌ كاملة. ذلك أنّه شرَعَ بإنشاء أعمال ضخمة، مستخدمًا تقنيات بنائية تقليدية احتفت بالبراعات البنائية المحلية. وقد بدا أنّ هذه الأعمال الضخمة، عبر التجربة الملموسة التي تقدِّمها سطوحُها الغنيةُ المقشَّرة، أطلالٌ معماريةٌ تشْهد على وطنٍ ضاع، وتتحدّث عن ذكرى مكانٍ مُطْمئنٍ في الماضي وعن التوقِ إلى العودة إليه. غير أنّ هذه الأفكار لا تُنقَلُ إلى المُشاهد من خلال الرمزية الوطنية السابقة، بل من خلال جوّ الألوان وملْمَس الموادّ. في هذه الأثناء كان عملُ نبيل عناني بالجِلْد ينتقل باطّراد إلى التجريد (أنظر الصورة ص ٤١)؛ فقد أنشأ أشكالاً نافرةً تشير دائمًا إلى القرية وإلى الفلاّحة كما ظَهرتْ أشكالُ تيسير بركات البشريةُ الخفيفةُ الحركة ـ التي يبدو أنّها تعود إلى ماضٍ عتيقٍ، وإلى هويةٍ ضاربةٍ في التاريخ ـ تتنقّل عبر الأماكن الطبيعية أو متجذّرةً في قشرة الأرض (أنظر الصورة هنا).

ثمة أيضًا أعمالٌ بارزة، لفنانين فلسطينيين بارزين، اشتغلتْ على مفهوم اختفاء المكان والذاكرة وتشظّيهما فقد أَبْدع سليمان منصور سلسلةً من الأشكال الوحلية التي أبقاها على حجمها الحقيقيّ ـ مثلاً جسد «أنا إسماعيل،» الذي يبدو متشظّيًا ومتحلِّلاً في سطح الأرض، ليَفْقدَ هويتَه ويصبحَ والأرضَ واحدًا (أنظر الصورة ص ٧٦). وعشيةَ الألف الثالثة رَسَمَ منصور لوحة «قاطفي الزيتون،» وفيها تَنْخرط أشكالٌ لا لون لها، طافيةٌ على خلفية رمادية، في قطف الزيتون المفارقة أنْ لا منظر طبيعيًا هنا؛ ثمة فقط طقسُ وحركاتُ جَمْع الحصاد. والحال أنّ هذه الصورة المُرْبِكة تناقض تناقضًا صارخًا الصورةَ الطوباويةَ السليمةَ للقرية الفلسطينية التي أَنْشأها منصور في السابق: ففي هذا العمل الجديد لا يكتفي منصور بتفكيكِ مجموعة الرسوم الوطنية السابقة ونقدِها بل يَنْقد أيضًا المزاجَ السائد بعد أوسلو.

الروحية نفسُها هي التي تَنْبض في سلسلة أشكال جواد المالحي المنمنمة، المعنونة «حضور الغياب،» حيث تَنْفلق أشكالٌ شفّافةٌ من «البرسبكس» لتعودَ فتنضمَّ إليها أنصافُها العاكسةُ لها. هذه الأشكال لا تكادُ تَبينُ، بل إنّنا لا نستطيع تعيينَ مكانِها إلاّ بسبب



تيسير بركات، **حبر وأصباغ على ورق** في التسعينيات (والصورة للفنان)

وجود ظِلالها. وتَشْهد هذه الأشكالُ البالغةُ السوداويةِ على أزمةٍ فاعليةٍ بشرية، وأزمةٍ في علاقة الذات بالآخر. وتقدِّم السلسلة المذكورةُ قراءةً حميمةً لأسئلة الهوية التي واجهت الفلسطينيين في نهاية التسعينيات عقب الانتفاضة الأولى، وبالأخصّ هوية اللاجئين

في أعمال الفنانين الفلسطينيين المعاصرين، يتمّ التعبيرُ عن ارتباط المكان بالذاكرة من خلال فَتَشيّةٍ عميقة حيال الموادّ الطبيعية و«المعثور عليها.» فإذ يَلْتقط هؤلاء الفنانون هذه الأشياءَ اليومية ويصنعون منها فنًا، فإنّهم يشيرون إلى كيفية تعزُّز واستمرار خطابٍ عن الانتماء إلى المكان في ظروف التشرُّد. فشجرة الزيتون مثلاً كانت ومازالت رمزًا هامًا يَسْتخدمه الفنانون الفلسطينيون. وقد صَنعتْ ڤيرا تماري (١٩٤٥) بالطين عددًا كبيرًا من أشجار الزيتون المنمنمة، تبدو وكأنّ أوراقَها وأغصانَها ناجمةٌ عن بصماتٍ بشريةٍ رقيقة (أنظر الصورة ص ٤٠). وبالمثل، يتمّ رفعُ أشياء يوميةٍ عاديةٍ في الظاهر إلى منزلة رمزية، لتُصبح أيقوناتٍ فتشيةً عن المكان والذكريات. فها هو ناصر السُّومي (١٩٤٨)، الذي يعيش في باريس، يَسْتخدم قطعًا من برتقال يافا، واللونَ النيليّ، والصورَ الفوتوغرافية القديمة، في تجهيزاته التي تغدو تحيةً إلى الساحل الضائع من فلسطين وأما أحلام شبلي (١٩٧٠) فتَلْتقط جمالَ مَلْمس الأمكنة من خلال عدسة آلة تصويرها، لتُنشئ ألبومًا حميمًا مثيرًا للمشاعر، مكوَّنًا من خصائص الحيّزات الفلسطينية اليومية الفريدة والمنازل والمناظر الطبيعية الفلسطينية الحالية ومن تجميع هذه الصور الفوتوغرافية الكثيرة تؤدّي سلسلتُها المنمنمةُ دورَ

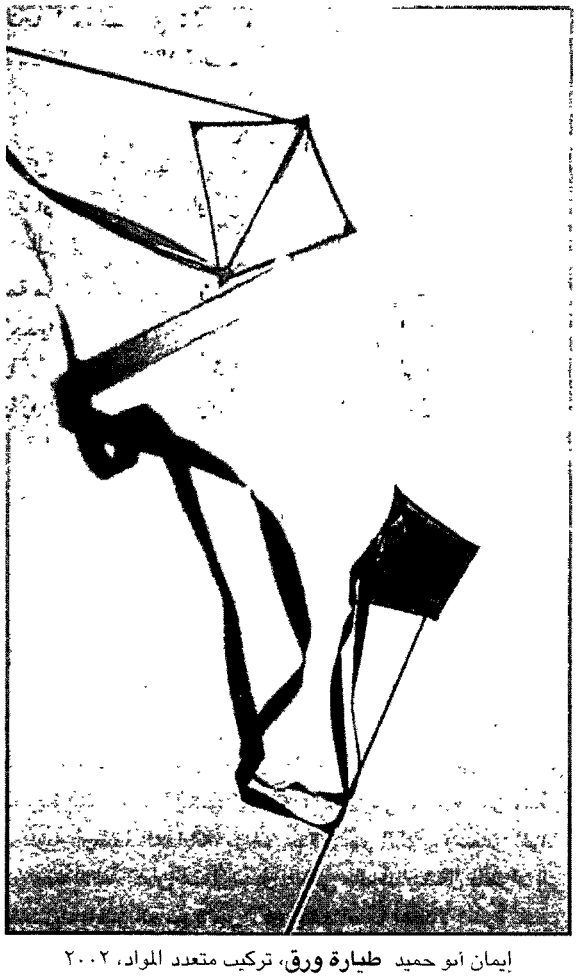
مقاومة عوامل الزمن وفي عملٍ بعنوان «مكان» يصوِّر عيسى ديبي (١٩٦٩) بآلة الڤيديو بيتَه من خلال ثقب المفتاح في شريط الڤيديو هذا تغدو الغرفُ سلسلةً من الصور لأشياء غامضةٍ متشظّية، بما يوحي بالمسافة بين الذاتِ والأماكن المألوفة؛ فالمرء بات بصّاصًا على منزله بالذات، وتتّخذ الأشكالُ والملامسُ دلالةً مُضاعفة.

ويَلْتقط عملُ إميلي جاسر (١٩٧٠) الأخير، وببراعةٍ، فتشيةَ المكان والذاكرة الناجمةَ عن الوضع الفلسطينيّ الوجوديّ: فلأنّها قادرةٌ على عبور الخطّ الأخضر، وافقتْ على أن تَحْمل معها مطالبَ فلسطينيين كُثُر يَتُوقون للعودة إلى وطنهم. بعضُهم طَلَبَ منها أن تذهب إلى أماكن بعيْنها، وآخرون طَلَبوا منها أن تَجْمع لهم بعضَ أصناف الطعام كالمَعْمول، وكانت جاسر توثّق كُلَّ رحلةٍ بصورةٍ فوتوغرافية. ويبيِّن عملُها النهائيُّ أنّ فَتَشيّة العناصر الطبيعية واليومية في الثقافة الفلسطينية لا تَقْتصر على الخطاب الفنيّ، بل الأحرى أنّ الفنانين يتصادَوْن مع ثقافة من الذكريات الاجتماعية ـ وبالأخصّ مع طُرق الحفاظ على الهوية.

لَمْسيةُ المكان ونسيجُه هما اللذان أكْسبا الراحل حسن الحوراني (١٩٧٤ ـ ٢٠٠٣) الجائزةَ الثانيةَ في «مسابقة الفنان الشابّ» التي نَظَّمَتْها مؤسسةُ عبد المحسن القطّان لأول مرة في العام ٢٠٠٠ (أنظر الصورة ص ٤٢). يتكوّن تجهيزُ الحوراني، وعنوانُه «منّا وفينا»، من مكعّبات من الحشيش والتراب موضوعةٍ داخل الغاليري وخارجه، وبأنساق هندسية يُحيل العملُ على تاريخ التجريد في الفنّ العربيّ، وعلى مَصادره في العالم الطبيعيّ. لكنّه يعبِّر أيضًا عن الفتشية العميقة للمكان، حيث تغدو الروائحُ والملامسُ حرِيْفةً عابقةً بالرمزية بالنسبة إلى الفلسطينيين. وبكلمات الفنان نفسه: «يأخذنا المكانُ بعيدًا فقط لكي يعيدَنا. المكان يقول الكثيرَ بصمته، مضيفًا إلى سحره يومًا بعد يوم». اللافت حقًّا هو أنّ الفنانين الذين اشتركوا في مسابقة مؤسسة القطّان لم يكونوا يَعْرفون مشاريعَ بعضهم بعضًا، ومع ذلك كانت الذاكرةُ والمكانُ ثيمتين أساسيتين في أعمالهم جميعًا.

❖ ❖ ❖

منذ اندلاعة الانتفاضة الثانية والفلسطينيون يتعرّضون لخسائر جسيمة في الأرواح والأجساد والمنازل، وإلى سجنهم داخل قراهم وبلداتهم تحت خطر الغارات والاقتحامات الإسرائيلية. ولا شكّ أنّ هذه الظروف تؤثّر في الممارسة الفنية، التي غدت لدى الكثيرين صراعًا لا يصدَّق وفعلَ مقاومةٍ في وجه الموت والفوضى. وقد استخدمتْ ڤيرا تماري السياراتِ المقلوبةَ والمسحوقةَ، التي دُمّرتْ في اجتياح نيسان ٢٠٠٢، لتصنع تجهيزًا في الهواء الطلق. في حين طَبَعتْ رنا بشارة صورَ الإعلام عن الانتفاضة على موادّ مُغوية هي الشوكولاطة. وأما إيمان أبو حميد (١٩٧٦) فأبْدعتْ تجهيزًا من طائراتٍ ورقيةٍ سوداء تُحيل على الطفولة المحرومة والمضيَّعة، وتكون بمثابة تحية إجلال لضحايا الاحتلال؛ ذلك أنّ الطائرات الورقية مربوطةٌ إلى أعمدةِ حديدٍ تمنعها من التحليق بحريةٍ في السماء (أنظر الصورة هنا) في هذه الأثناء خطَّطَ جواد المالحي تلبيةً لدعوة ورشات «برازيرز انترناشونال» (المملكة المتحدة)، ليَصنع حفرةً كبيرةً بطولٍ وعرضٍ وعمقٍ بَلَغَ مترين، في وسطها ضوءٌ صغير. لكنّ المشروعَ لم يُسْمح به لأنّه كان سيخرِّب أرضَ المكان. ويلخّص جواد



إيمان أبو حميد **طيارة ورق**، تركيب متعدد المواد، ٢٠٠٢
(الصورة لإيزابل دولا كروز، من كتاب **الأمل واللحظة الجمالية**، مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٠٠٣)

المالحي هذه المفارقة أفضلَ تلخيص بالكلمات التالية: «هنا لا أستطيع أن أبني مكعّبي في أرضي [فالقانون الإسرائيليّ يَمْنع المقدّسيين من بناء المنازل ـ ت. ش] وهناك لم أَسْتطع أن أَحْفر مكعبًا تحت الأرض لأنّه سيخرّب سطحها كأنّ المرء من دون أرضه لا يستطيع استخدامَ أراضي الآخرين وهذا دفعني إلى أن أنقّب جلدَ لوحاتي نفسها. إنّ على الفنانين الذين عادوا من السفر أن يتأقلموا دائمًا مع المناظر الطبيعية لكي يَفْهموا حدودَ المنطقة التي جاءوا منها ريشتي تَعْرف منحدرات هذه الأرض كما أَعْرف كفّي، ولكنّني لا أشْعر بأنّني غريبٌ في أيّ مكان. إنّنا نعيش مفارقةَ الحدود؛ ذلك أنّ من حقوق الولادة أن نكون خارج المكان»

بهذه الكلمات أودّ أن أختم مقالتي، وأترككم لتتأمّلوا أهمية المكان والذاكرة لكلّ واحدٍ منّا

شعفاط (فلسطين)

تينا شيرول

فنّانة تشكيلية مديرة أرشيف الفنّ الفلسطيني في مركز الواسطي (القدس) نالت الدكتوراه في الفنّ الفلسطينيّ من بريطانيا