كمال بلاّطه

استحضار المكان



دراسة في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر

استحضار المكان

دراسة في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر



تعتلي هذه البسملة بالخزف الملون باب القبلة لمسجد قبة الصخرة في القدس

الصورة الفوتوغرافية : سعيد نسيبة

كمال بُلاّطه

استحضار المكان

دراسة في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم

إشراف وإعداد: د.ريتا عوض
إدارة برامج الثقافة والاتصال

التصميم الفني : للي فرهود وكمال بُلاّطه
التنفيذ الفنّي: عبدالرزاق الخشين

حقوق الطبع محفوظة
المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم

الطبعة الأولى ٢٠٠٠

ISBN 9973-15-093-7

تصدير ٧
كلمة شكر ١١
المقدمة ٢١
الإطار العام ٢٧

الفصل الأول
ميلاد اللغة المحلية في التصوير
- الصور ٣٦
- النص ٤٥

الفصل الثاني
بقايا وتباشير
- النص ٨٧

الفصل الثالث
الذاكرة تتّخذ جسدا
- الصور ٩٢
- النص ١٠١

الفصل الرابع
الماضي يجتاز نهر الأردن
- الصور ١٢٢
- النص ١٣٣

الفصل الخامس
التصوير السردي ومرايا المكان
- الصور ١٤٦
- النص ١٥٩

الفصل السادس
عبق الأرض
- الصور ١٨٠
- النص ١٨٩

الفصل السابع
الإبداع في أرض الشّتات
- الصور ٢٠٨
- النص ٢٢١

الخاتمة ٢٦٣
المراجع ٢٦٩

تصدير

كتاب جديد تضيفه المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم إلى سلسلة كتبها حول الفن التشكيلي العربي المعاصر. فبعد الكتب التي أصدرتها عن الفن التشكيلي المعاصر في كل من العراق والبحرين وقطر والكويت وتونس وسوريا والأردن ومصر ورسوم الأطفال العرب، تقدم المنظمة باعتزاز إلى المكتبة العربية وإلى القارئ العربي هذا الكتاب المرجع حول الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر الذي يجلو قرنا كاملا من تاريخ الحركة التشكيلية والثقافية العربية في فلسطين يقدمها ببراعة وعمق واقتدار الفنان والباحث الفلسطيني كمال بلاطه.

يتميّز هذا الكتاب، فيما يتميّز، بكونه خلاصة عمل ميداني نهض به بلاطه لمدة تتجاوز ثلاثة عقود من الزمن سخّر فيها ما امتلك من موهبة وتجربة ومعرفة دقيقة بشؤون الفن وشجون الأوضاع الثقافية والحياتية والسياسية والنضالية الفلسطينية لإنتاج عمل إبداعي في مجالي النص والصورة وتقديم وثيقة حيّة تشكل شهادة صادقة عن بدايات النهضة الثقافية والفنية العربية في فلسطين، وانهيارها المأساوي نتيجة العدوان الصهيوني والاستعمار الاستيطاني الإسرائيلي الذي ما زال يواصل محاولاته لطمس الهوية الوطنية والثقافية الفلسطينية، ثم انبعاثها المتجدد على أيدي مبدعين ومبدعات في الكلمة واللحن والصورة داخل الوطن الرازح تحت نير الاحتلال وفي بلدان الشتات في أصقاع الأرض.

يتابع بلاطه في هذا السفر النفيس تطوّر الحركة التشكيلية الفلسطينية عبر قرن ونصف من الزمن ما بين منتصف القرن التاسع عشر وأواخر القرن العشرين ويقدم صورة علمية دقيقة ومفصلة عن مرحلة الريادة في الحياة الثقافية بعامة وبدايات التصوير في فلسطين قبل عام ١٩٤٨ بخاصة، وهي صورة ينفرد بتقديمها هذا الكتاب الذي استطاع أن يسجّل بشكل مؤثر وصادق ما قدمه جيل كامل من الروّاد الفلسطينيين الذين عملوا بإخلاص لإطلاق حركة نهضة ثقافية وطنية تواكب حركات النهوض الثقافي في أقطار عربية أخرى وتكمّلها. ويواصل الفنان الباحث بنظرة نقدية وتحليلية نادرة في الكتابات العربية حول الفنون التشكيلية، دراسة نتاج أجيال من الفنانين والفنانات الفلسطينيين الذين تفتحت مواهبهم وأينعت بعد النكبة عبر سنوات النصف الثاني من القرن العشرين في فلسطين المحتلة وفي أقطار الوطن العربي وفي دول أوروبية وفي الولايات المتحدة الأميركية وفي اليابان.

ويتضمن هذا الكتاب ما يزيد عن ثلاثمائة صورة لأعمال فنية لأكثر من مائة فنان فلسطيني. ويتناول بالتحليل النقدي الثاقب والمتأني الإبداعات الفنية لحوالي خمسين فنانا ليكشف

التوجهات الفنية والمذاهب التشكيلية التي حددت ملامح الفن التشكيلي الفلسطيني في هذا العصر عبر قرن ونصف من الزمن والخصائص التي تجعل منه فنا وطنيا متميزا رغم ابتعاد إبداعاته في الزمان وتناثرها في المكان. وبامتلاكه هذه الشخصية الفنية ثبّت الفن التشكيلي الفلسطيني الهوية الوطنية للشعب الفلسطيني بالرغم من الشتات ومحاولات الطمس والإبادة التي يمارسها ضده العدو الصهيوني المحتل.

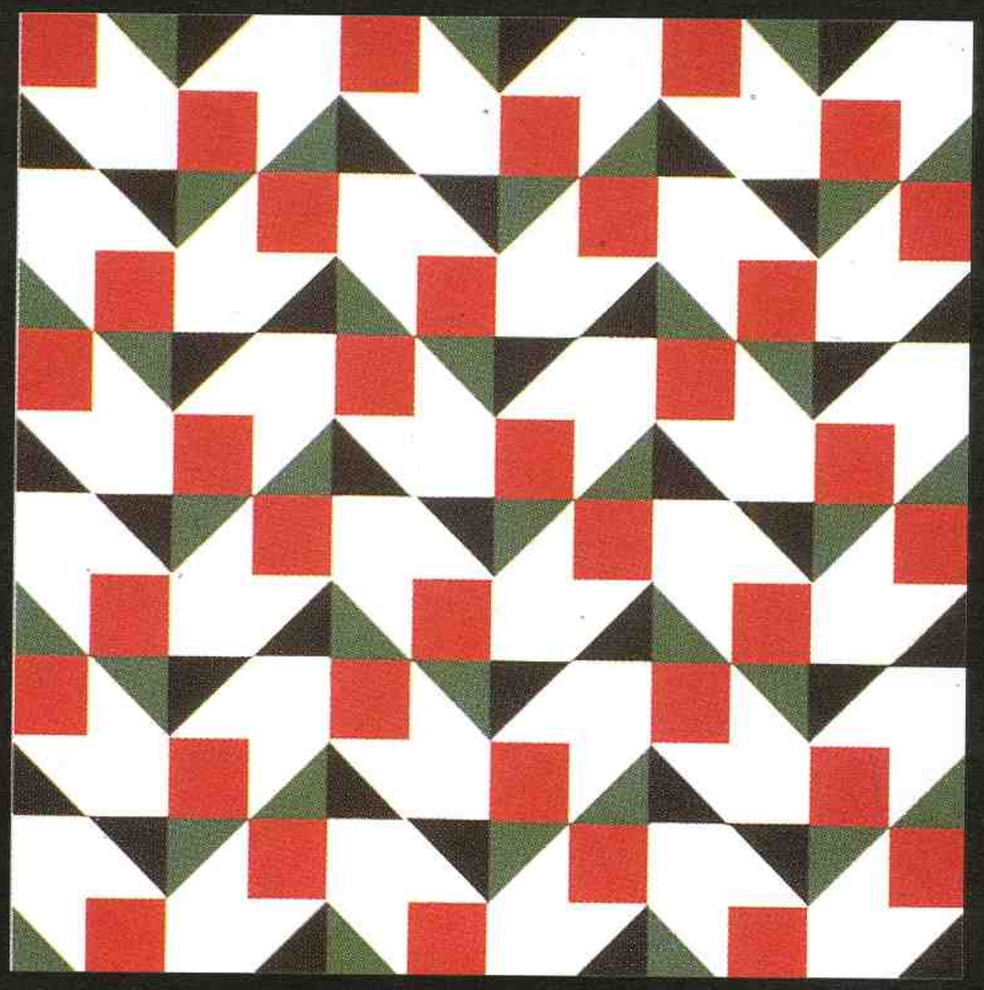
إن قارئ هذا الكتاب لواجد فيه فضلا عن الكشف التاريخي الموثق والدقيق لبدايات الإبداع التشكيلي الفلسطيني الحديث والمعاصر وتطوراته وإضافة إلى النظرة النقدية الثاقبة والتحليل الفني البارع والمبدع لأعمال فنية فلسطينية متميزة، بحثا منهجيا مثيرا للاهتمام للعلاقة بين الفن والسياسة وبينه وبين المحيط الاجتماعي الذي يبدع الفنان في إطاره والظروف النفسية والحياتية التي يعيش فيها، كما يجد تحليلا للعلاقة بين الفنون التشكيلية والفنون الكلامية وإبرازا للدور الذي تلعبه تلك الفنون في الحياة الثقافية العربية الراهنة.

والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم التي تعتز بنشر هذا الكتاب تتقدم بعبارات التقدير إلى مؤلفه الفنان والباحث الأستاذ كمال بلاطه على هذا العمل المتميّز الذي خصّها به وقد وضع فيه عصارة نفسه ليبدع نصا فريدا ويقدم إخراجا فنيا مثيرا للإعجاب، وتتقدم منه بالشكر على ما سخّر من وقت وجهد لإعداد الصور والماكيت ومتابعة الإنجاز الفني ومراحل إعداد الكتاب طوال السنوات التي استغرقها العمل لإعداده. وتشكر وزارة الثقافة الفلسطينية وعلى رأسها معالي الوزير الأستاذ ياسر عبد ربه وسعادة الأستاذ يحيى يخلف، وكيل الوزارة، على ما قدما من دعم لإنجاز الكتاب بأحسن صورة ممكنة وعلى ما أبديا من اهتمام ومتابعة لمراحل الإعداد والطباعة.

إن هذا الكتاب يشكل إضافة مهمة إلى الدراسات حول الثقافة العربية والإبداع التشكيلي العربي بشكل عام والفلسطيني على وجه الخصوص ويسدّ فراغا في المكتبة العربية ويفتح الطريق أمام كتابات جديدة تثري المجالات التي يرتادها.

إدارة برامج الثقافة والاتصال

كلمة شكر



كمال بُلاّطه: "١" من متوالية "تحية الى الألوان الأربعة"
سيريغرافية (١٨،٥× ١٨،٥) ١٩٩٠

خلال ما يقارب السنوات الثلاث التي قضيتها في العمل على وضع هذه الدراسة التي كلفتني بإعدادها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، كان من حسن طالعي أن عدداً كبيراً من الزملاء والأصدقاء والأقارب قد تكرّموا بمنحي ما كنت أسعى اليه من معلومات قيّمة، علاوة على الذين تكرّموا بإمدادي بصور تمثل أعمالاً لفنانين فلسطينيين. ولئن اضطررت أن أختار لأضمّن في هذا البحث عدداً محدوداً من الفنانين الفلسطينيين المبدعين، إلا أني سعيت أن أضع بين طيات هذا الكتاب، أكبر عدد ممكن من النماذج الإيضاحية للأعمال الفنية، وذلك بهدف مشاركة القارئ حيوية وصخب ما يدور في الساحة الأوسع التي يسعى هذا البحث للإحاطة بها. وفي هذه المناسبة، أودّ أن أعبّر عن جزيل شكري وامتناني للذين لم يكن مشروع هذا الكتاب المصوّر ليكتمل بدون إسهام كل واحد منهم.

فالشكر أولاً مستحق للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم التي أخذت على عاتقها، ضمن مشروع اصدار سلسلة كتب الفن التشكيلي العربي المعاصر، طبع هذا الكتاب حول الفن التشكيلي الفلسطيني في هذه الصيغة الفنية المتميزة، ويضم أكثر من ثلاثمائة صورة ملونة، وهذا عمل لا تقدر عليه إلاّ مؤسسة قومية ملتزمة بالتعريف بالثقافة العربية في أرفع مستوياتها.

وأود أن أتقدم بصادق شكري وتقديري إلى الأخ ياسر عبد ربه، وزير الثقافة الفلسطينية مقدّرا اهتمامه المتواصل بانجاز هذا العمل على أحسن وجه.

وقبل المغامرة بالكتابة بلغتي الأم عن هذا الموضوع الحميم، قمت بكتابة مسوّدة تمهيدية موجزة لهذه الدراسة باللغة الإنكليزية. وقد يسّرت لي هذه التجربة إمكانية اتخاذ موقف موضوعي في إطار منظوري الشخصي. وفيما كنت أتأمل في كيفيّة كتابة النص باللغة العربية، أرسلت بالمسودّة الإنكليزية إلى صديقي الحميم فلاديمير تماري الذي كان من أبرز من شاركتهم الحلم بالتصوير منذ أيام الصبا وأعز من ناقشت معهم مكانة الفن في الثقافة العربية مقارنة بمكانته في ثقافات العالم. وقدكتب إليّ الصديق فلاديمير من طوكيو حيث يقيم منذ أن فرّقتنا حرب الأيام الستة، وكانت مقترحاته الدالة على جدّيته ونزاهته الموضوعية المعهودة، في منتهى الأهمية بالنسبة لي. وإن لم أتمكّن من التقيّد بحكمة الأسلوب الكتابي الذي اقترح

عليّ انتهاجه، إلا أني أشكره من عميق قلبي على الجهد الذي بذله في مراجعة النموذج الأولي لهذا النص وإفادتي بآرائه فيه.

وبعد أن أتممت المسوّدة الأولى للفصل الأول من هذا الكتاب، أرسلت نسخة منها إلى أخي عيسى بُلاّطه الذي كان آخر من علمني أصول قواعد اللغة العربية في مدرسة المطران الثانوية بالقدس، وذلك لاستشارته في صحة اللغة وقدرتها الإيصالية على التعبير عن موضوع لم تترسخ مصطلحاته في إطار التراث الثقافي العربي. وكانت الملاحظات اللغوية التي أرسلها إلي من مونتريال، خير مرشد للمضي بالعمل ولتجاوز العثرات ؛ فإليه أقدّم عميق مودتي وامتناني لتشجيعه وإصراره على الدفع بالمشروع إلى الأمام.

أما الدكتورة ريتا عوض من إدارة الثقافة والاتصال في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بتونس، التي تتابع ضمن مسؤولياتها مشروع إصدار **سلسلة كتب الفن التشكيلي العربي المعاصر** فقد تابعت بدقة مراحل إعداد الجانبين المكتوب والمصور من هذا الكتاب ووقعت على كاهلها مسؤولية مراجعة المخطوطة بأكملها، وذلك بعد صبر طويل وانتظار، فلها الفضل الأكبر في تحرير نص هذا الكتاب ومتابعة الجوانب الفنية لطباعته. وفيما أتحمل وحدي مسؤولية ما ورد في سياق البحث، فإني لا أملك غير أن أرفع إليها جزيل الشكر لما أولته من عناية واهتمام لمراجعة النص مراجعة دقيقة.

أما بخصوص ما ورد في الدراسة من معلومات عامة، فلا يسعني إلا أن أشكر كل الفنانين الفلسطينيين الذين أسعدني الحظ بلقائهم عبر السنين، وسنحت لي فرصة مناقشة أعمالهم معهم، أكان ذلك على أرض الوطن أم خارجه. وأخص منهم بالذكر العزيز عبد عابدي الذي كان أول من أطلعني على أعمال فناني الجليل والمثلث من خلال كتاباته. ولا أنسى يوم لقائي الأول بهذا الصديق في حيفا في أواسط الثمانينيات من القرن العشرين، عندما جمعني بنخبة من طلابه وزملائه الفنانين الذين زوّدني كل منهم بصور من أعماله يظهر بعض منها في صفحات هذا الكتاب. وبودّي أن أنتهز هذه الفرصة لأشكر كل فنان تفضّل بتزويدي بالصور الفوتوغرافية لأعماله لنشرها في الكتاب، وفي طليعتهم الزميل اسماعيل شموط وزوجته الفنانة

تمام الأكحل اللذان لم يكتفيا بتقديم صور لأعمالهما الخاصة فحسب، بل تكرّما بتزويدي بما احتوى أرشيفهما الخاص في بيتهما بعمان، من الصور لأعمال زملائنا من الفنانين الفلسطينيين المقيمين في الوطن العربي، والذين تعذّر عليّ الاتصال بهم اتصالاً مباشراً. أما الأخ يحيى يخلف وكيل وزارة الثقافة الفلسطينية في رام الله، فقد بذل كل ما في وسعه لأحصل على مجموعة نموذجية من الصور التي تمثّل أعمال الفنانين الفلسطينيين، إذ قام بتكليف المصور رياض دعيس من القدس بالقيام بتصوير مجموعة من الأعمال الفنية الموجودة في أماكن مختلفة على أرض الوطن، وذلك وفقاً للائحة التي أرسلتها إليه. فإلى الأخ يحيى أرفع جزيل شكري وامتناني لتعاونه، كما أشكر الأخ دعيس لحرصه المهني على تنفيذ التعليمات المرسلة اليه. وبودّي أن أتوجّه بالشكر إلى السيدة عادلة العايدي مديرة مركز خليل السكاكيني الثقافي في رام الله التي أفادتني بمعلومات تفصيلية احتجت اليها لإتمام بحثي، وإلى نائبتها القديرة السيدة أصيل عقاب ذكارنه التي تابعت الاتصال ببعض الفنانين الذين تعذّر علي الاتصال بهم شخصياً، وإلى السيدة منال الأطرش التي أسهمت بإمدادي ببعض المعلومات اللازمة لإنجاز العمل. هذا، ولا يسعني إلا أن أعبر عن جزيل شكري لكافة المسؤولين في مركز الواسطي في القدس، والعاملين في أرشيفه الذي يحتوي على أكبر عدد من الشفافات الفوتوغرافية لأعمال المصورين المحليين. وبشكل خاص أدين بالشكر للزميل سليمان منصور مدير المركز، ومساعدته الأنسة تينا شيرويل، التي وفّرت لي نسخا مما اخترته من الصور للنشر في الكتاب، فيما كان تعاونها المثمر خير دافع لمتابعة وتيرة البحث المضني. وإلى السيد محمد أبو شقرا من أم الفحم، أتقدم بالشكر الجزيل لتفضّله بتزويدي بصور للوحات أخيه الراحل عاصم أبو شقرا الموجودة لدى العائلة. كما أشكر الدكتور علي ماهر مدير دارة الفنون التابعة لمؤسسة عبد الحميد شومان في عمان، ومساعديه الذين بذلوا كل ما في وسعهم كي أحصل على ما أحتاج إليه من معلومات للبحث، علاوة على إمدادي بعدد من الصور لأعمال نخبة من الفنانين العاملين في الأردن، بالإضافة إلى صور مثّلت مجموعة لوحات زيتية لزلفة السعدي التي كانت قد عُرضت في الدارة. كما أشكر الأستاذ باسم بركات، مدير كلية ومدارس المعارف الأهلية في عمان الذي تكرّم بتزويدي بصور فوتوغرافية ملوّنة لزيتيات داود زلاطيمو التي كان قد نقلها من كلية روضة المعارف الوطنية في القدس ؛ هذه الكلية التي كان قد أسسها هناك جدّه الأكبر الشيخ محمد سليمان الصالح. وأودّ أن أتقدّم بالشكر للصديق العزيز المصور

سعيد نسيبة من سان فرانسيسكو الذي سمح لي بنشر صورته الفوتوغرافية للبسملة المرسومة بالقيشاني فوق باب القبلة لمسجد قبّة الصخرة في القدس، إذ كانت هذه الصورة التي انتقيتها أبهى ما تمنيت أن يفتتح به هذا الكتاب. وأخيرا أودّ أن أشكر السيد عبد الرزاق الخشين لتأنّيه ودقّته في تنفيذ تصميم الكتاب. وأرجوً أن يقبل اعتذاري كافة زملائي الفنانين الذين تفضلوا بتزويدي بصور لأعمالهم لم تتسع حدود الكتاب لنشرها كما أنها لم تسمح لي بالكتابة عن كل من أعتقد بأهمية إسهاماته الفنية.

أما فيما يتعلّق ببدايات الفن في مطلع القرن، فكنت قد دوّنت معظم ما جاء في هذا الكتاب في مطلع الثمانينيات خلال جلسات مطوّلة في واشنطن مع المرحومة والدتي التي عرفت في صغرها المصور الأيقونوغرافي الرائد نقولا الصايغ بصفته من أقرباء العائلة. فخلال نشأتها، كانت والدتي تقوم بمساعدة الفنان في محترفه عندما كانت تذهب إلى البلدة القديمة في القدس مع والدها بعد الانتهاء من التسوق أو إتمام الصلاة. كما أنني مدين ببعض المعلومات المتعلقة بهذه البدايات إلى المصور الأيقونوغرافي خليل حلبي، أول من علّمني دروس الرسم والتصوير الزيتي في فترة الخمسينيات. فالساعات الصيفيّة الطوال التي قضيتها أعمل إلى جانبه في صمت مدوّ، جعلتني أنصت بحدّة إلى أصغر كلمة تفوّه بها المعلم. ولم أدرِ يومذاك أن الكلمات المعدودة التي احتفظت ذاكرتي بصداها، كانت ستفيدني في مجال هذه الدراسة. وفي هذه المناسبة، أود أن انتهز الفرصة لأشكر الياس زيات الذي اصطحبني في أواسط التسعينيات لمشاهدة أعمال أيقونية تابعة لمدرسة القدس في كنائس دمشق وصيدنايا، إذ كانت هذه هي المرّة الأولى التي اطلعت فيها بنفسي على أعمال أيقونية من مدرسة القدس خارج حدود فلسطين. هذا، ولم تكن الصورة لتكتمل دون أن أحظى في أواسط الثمانينيات بفرصة الجلوس إلى الرائد حنا المسمار في محترفه في الناصرة حيث أطلعني على أعماله المجسّمة وحدّثني عن تجربته الفنية قبل نكبة فلسطين وبعدها. كما حظيت في أواخر التسعينيات بفرصة الجلوس إلى المعلم داود زلاطيمو الذي تكرّم بمنحي لقاءً مطوّلاً معه حيث جلسنا محاطين ببعض لوحاته في بيته في حي وادي الجوز في القدس. فإليه أقدّم عميق امتناني للمعلومات التي أفادني بها، إذ أكّد لي خلال هذا اللقاء أن اهتمامه الأول بالرسم جاء بوحي من الأيقونوغرافي نقولا الصايغ، وبتشجيع من الرائد توفيق جوهرية، كما حدّثني عن صداقته لأخيه الأصغر فخري جوهرية.

وأني مدين كذلك لصديقي المصمّم الفنّي والخطّاط رياض جوهرية، إبن فخري جوهرية، وللسيدة آية جوهرية شاكر، إبنة واصف جوهرية، وقد زوّدني كل منهما، خلال لقائي برياض في عمان وبالسيدة آية في القدس، بكل ما يعرفه عن دور جامع الأعمال الفنية واصف جوهرية وعن أخيه الفنان توفيق. فإليهما أقدّم شكري الجزيل، ريثما يظهر كتاب **المذكرات الجوهرية** لواصف جوهرية الذي تعذّر عليّ الاطلاع على محتوياته، والذي تضمّن، كما فهمت، تفاصيل عديدة تلقي الضوء على محاولتي لاستعادة بدايات الفن في فلسطين لا سيما وأن هذه المذكرات تشمل صفحات قام بتدوينها والده المصوّر الأيقونوغرافي جريس جوهرية. وفي هذه المناسبة، لا بد أن أتقدم بالشكر إلى كل من سميرة بدران التي أجابت من برشلونة خطياً عن كل أسئلتي حول البدايات الفنية التي تتعلق بوالدها جمال بدران إذ استكملت إجابتها تفاصيل الصورة التي رسمها لي المعلم في لقائي به في أواسط الثمانينيات في بيته بعمان كما أشكر هالة حلمي حديب لتكرّمها بإرسال نسخة من الشهادة التكريمية التي منحت لزلفى السعدي بمناسبة المعرض العربي الأول في القدس عام ١٩٣٣. والجدير بالذكر أن الشهادة التي تحمل توقيع جدّها الأكبر أحمد حلمي عبد الباقي رئيس مجلس إدا ا رة ذلك المعرض المهم، هي من رسم وتخطيط جمال بدران.

في هذا العصر الذي لم يعد فيه التخطيط بمثابة "لسان اليد" حسب قول ابن العباس، فقد اختزل رسم الكلام إلى ضربات آلية على جهاز الكومبيوتر بحيث كادت سرعة ظهور الأحرف على الشاشة الإلكترونية أو محوها، أن تقارن بسرعة التفكير، أجد نفسي مدينًا لأخي أندريه بُلاّطه الذي أمضى الساعات الطوال في لندن بتدريبي على أصول هذه الكتابة الآلية. فطيلة الفترة التي عملت فيها على إعداد هذا النص، وبعد مغادرتي لندن، بقي أندريه مرشدي الأول والأخير للتغلّب على كل عائقة اعترضت طريقي في هذا المجال، حتى كادت المسافات الجغرافية أن تتلاشى بيننا كلما انسدّت في وجهي الطريق. فبدون تحلّيه بالصبر المتفاني، وحرصه على دقة التركيز في تشخيص المعضلات التي اضطررت أن أحدّدها له عبر الهاتف الدولي، ما كان بإمكاني استئناف كتابة النص ضمن الإطار الزمني الذي كرّس لهذا المشروع. فإليه أقدّم عميق مودتي وامتناني إذ كان سخاء إسهاماته المستترة بمثابة المحرّك التقني الحق في تقريب موعد انجاز العمل وفي تسهيل نشره.

وأخيراً، وليس آخراً، لا يسعني إلا أن أشكر زوجتي للي فرهود التي قاسمتني هموم العمل في هذا المشروع بقدر ما كان تواصل اهتمامها به ليضاعف فرحة الاكتشاف. فقد كان نقاشنا خلال مختلف مراحل العمل سبيلاً لفسحة التأمل التي احتجت اليها كي تتبلور أفكاري وتتضح أبعاد المنظور الذي انتهجته. وما كان هذا الكتاب المصوّر ليتخذ صيغته الحالية دون مشاركتها الفعلية في اختيار الصور التي جمعتها للمشروع، وفي تبويبها، ومن ثمّ في إعداد التصميم الذي وضعته للكتاب. فإليها أقدّم هذا العمل مع كل ما تملك نفسي من المحبّة والعرفان.

كمال بُلاّطه

Je sais avec certitude qu'une œuvre d'homme n'est rien d'autre que ce long cheminement pour retrouver, par les détours de l'art, les deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois, s'est ouvert.

Albert Camus
L'exil et le royaume

أعرف يقيناً أن الآثار الكاملة للإنسان ليست أكثر من تلك الرحلة الطويلة، عبر منعطفات الفن، لاستعادة اثنتين أو ثلاث من الصور البسيطة والعظيمة التي كانت أول ما انفتح عليها قلبه.

ألبير كامو

Our truest reality is expressed in the way we cross over from one place to another. We are migrants and perhaps hybrids, in but not of any situation in which we find ourselves. This is the deepest continuity of our lives as a nation in exile and constantly on the move.

Edward W. Said
After the Last Sky

إن حقيقتنا الأصدق يعبّر عنها بطريقة تنقلنا من مكان إلى آخر. فنحن مهاجرون ولربما هجناء في أية حالة نجد أنفسنا فيها لكن بدون أن نكون منها. هذه هي الاستمرارية الأعمق لحياتنا كأمة في المنفى دائمة التنقل.

إدوارد سعيد

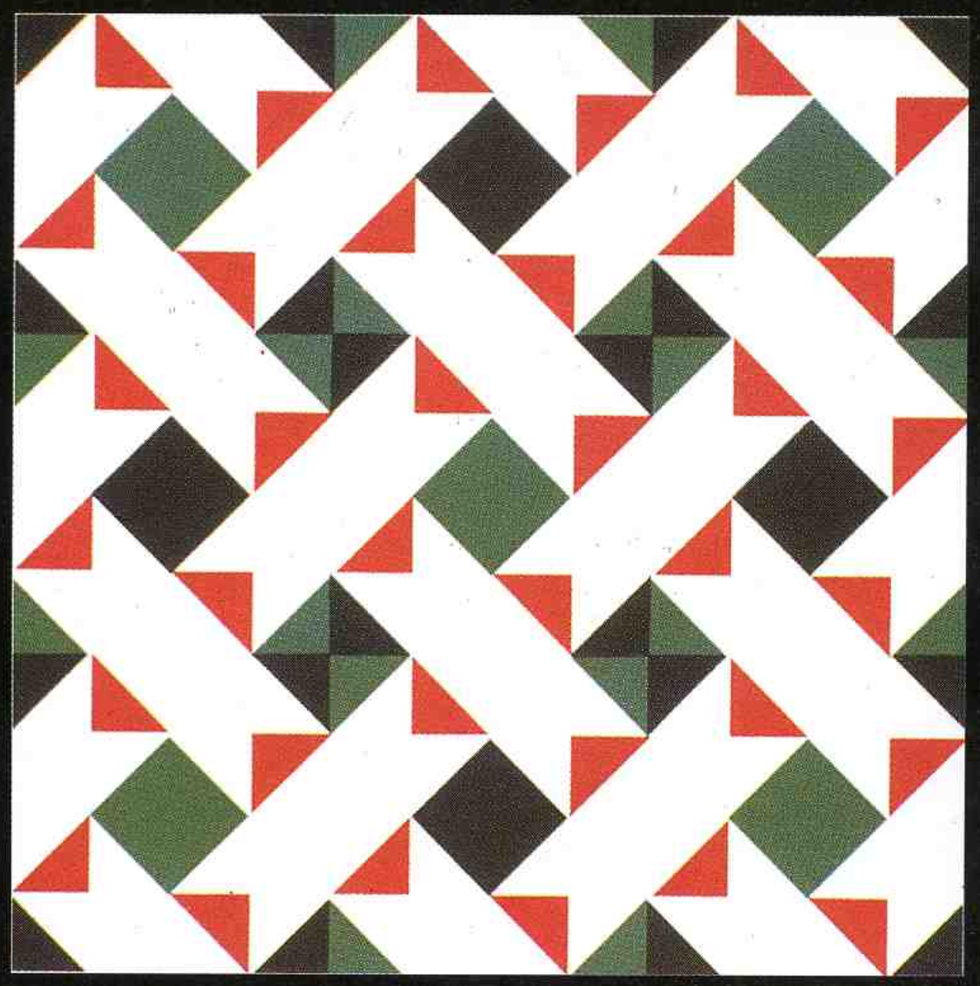
Painting brings home.

John Berger
Keeping a Rendezvous

يعيدنا التصوير إلى دفء مساكننا.

جون برجر

المقدمة



كمال بُلاّطه: "٢" من متوالية "تحية الى الألوان الأربعة"
سيريغرافية (١٨،٥× ١٨،٥) ١٩٩٠

أحاول في هذه الدراسة التي تعنى بظاهرة الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر، أن أقدّم قراءة لمكوّنات المكان، والإيحاءات باستحضاره، وفقما تجلّت في أعمال نخبة من المبدعين التشكيليين الفلسطينيين، من خلال التركيز على اللغة التعبيرية التي طالما اعتبرت لغة الفضاء بامتياز. أما مفهوم "المكان" في سياق هذا البحث، فلا يقتصر على موضوع تمثيل معالم موقع أو منظر ما، بل أنه يشمل كافة ما هنالك من تماهيات تعبيرية في الإنشاء الفني التي قد تشير عواملها التشكيلية إما إلى هوية مكان محدّد أو قد تفيد ضمناً دلالات الانتماء اليه. ومن أجل إحاطة القارئ علماً بالتحوّلات التي طرأت على موضوع المكان في الصورة الفنية قبل سقوط فلسطين تحت الاحتلال وبعده، آثرت هذه الدراسة أن تتوقف عند أهم المحطات الرئيسية في تطوّر اللغة الفنية التي استخدمت لتأويل الفضاء ومرئياته، خلال فترة زمنية امتدت من أواسط القرن التاسع عشر حتى أواخر القرن العشرين. وهنا، لا بد أن أوضح للقارئ، أن العمل هذا لا يهدف إلى وضع تأريخ للفن الفلسطيني، بقدر ما يسعى إلى سبر العلامات التشكيلية الأساسية في الصورة الفلسطينية منذ مطلع عهد حداثتها حتى اليوم. وبواسطة عملية السبر هذه، يتطلع البحث إلى رصد مكوّنات العمل التصويري ضمن سياق اللحظة التاريخية وعلى ضوء المعطيات اللغوية والثقافية العامة التي تشمل التراث الكلامي المهيمن على طبيعة الوعي بالمكان والتعريف به. ومن خلال التركيز على إسهامات إبداعية تجلت أغلبيتها خلال النصف الأخير من القرن العشرين، تأمل الدراسة أن تكشف عن مستويات مختلفة في قراءة المكان الفلسطيني والعلاقة به، انطلاقاً من مميّزات أعمال مبدعين فنيين عملوا في أبعاد مسافات متفاوتة مما اعتبروه مكانهم الرحمي.

وفي عرضنا للتحولات التي طرأت على موضوع المكان في الصورة الفلسطينية، يتبيّن للقارئ، بطبيعة الحال، أن العام الذي فقدت فيه أرض فلسطين يمثّل الحد القاطع في التحولات الجذرية بين لغة التصوير التي ازدهرت قبل الاحتلال، واللغة التعبيرية التي تبلورت بعد الشتات. فخلال القرن الذي سبق عام النكبة، عكست الصورة المحلية سمات لغة موروثة في التصوير أدّت فيما بعد إلى التعبير عن تماهيات فضاء مرئي محسوس. وقد تماثل النمو التلقائي والتواصل التدريجي في لغة التصوير المحلّي مع نمو لغة التصوير في باقي بلاد الشام وتواصلها بل وجاء متمّماً لها. أما خلال العقود الخمسة التي تلت الاحتلال، فقد تميزت لغة التصوير الفلسطيني بالفجوات في طبيعة الأداء الفني، والانقطاع بين لغات المبدعين، في حين تعدّدت المنطلقات التشكيلية بالقدر الذي تعدّدت فيه صورة المكان الفلسطيني. ولئن كان عنصر التهجين من أهم العناصر المشتركة بين المنطلقات التشكيلية المتضاربة، فقد بدا النزاع المركزي في التعبير عن موضوع المكان، على مدى العقود الخمسة، بين تصوير استعار أسسه التشكيلية من التراث الكلامي المحكي أو المكتوب، وتصوير استمد مكوناته من إيحاءات العالم المرئي، أكان ذلك من التراث الفني المحلي، أم كان من تجربة ما ترصده العين من ظواهر في محيط الفضاء المحسوس.

أما تعدّد صور المكان الذي تلا فقدان فلسطين، فكاد أن يتطابق، كما يتضح جلياً في سياق هذه الدراسة، مع طبيعة قُرب الفنان أو بُعده عن الأرض المفقودة بحيث بدت المسافة الجغرافية الفاصلة عنها وكأنها العامل الحاسم في تحديد المنطلق التشكيلي الذي توخّاه الفنان. وبقدر ما كانت الأعمال الفنية التي أنتجت في أمكنة قريبة نسبيًّا من أرض الوطن تتسم بالتصوير التشخيصي، فقد اتصفت الأعمال التي تبلورت في أرض المنفى البعيدة بالتعبير التجريدي. وقد جاءت اللغة التشخيصية في معظم الأعمال التي أنتجت في الأجواء الثقافية العربية لتستعير مجمل مكوّناتها التشكيلية من التراث الكلامي بحيث انفصم موضوع المكان بين صورة الفردوس المفقود وصورة الجحيم الذي أحاط بابن المخيم. فانتحل المكان أجواء الحلم القادم من الماضي أو خرج يصارع تخلّصه من الكابوس الذي تقمّص الحاضر. أما الصورة الحسية للمكان والتي كان الرواد قبل النكبة قد أخذوا في تحديد خصائصها، فلم تتطوّر لتجسّد صورة المكان المستلب إلا على أيدي الفنانين التشخيصيين الشبان الذين نموا داخل حدود الأرض المهوّدة. وهكذا، كانت صورة المكان تتعدّد ضمن اللغة التشخيصية وفق الإيحاءات الثقافية والمرئيات الطبيعية، فيما كانت اللغة التجريدية تتوالد بين أيدي الفنانين الذين أقاموا في بعد تام عن الوطن العربي. وبواسطة الأدوات التجريبية المختلفة التي تناولها كل منهم، تقاطعت خيوط شبكة تشكيلية سعى كل خيط فيها بدوره لاستحضار ما ارتأى في المسافة من مكان.

أما الرؤية التي تبلورت في الدراسة الحالية، فلم تولد مع مشروع هذا الكتاب الذي تمّ الاتفاق على وضعه مع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في أواخر عام ١٩٩٦؛ وإنما جاءت وليدة اهتمامي المتواصل بالموضوع وعملي على إعداد أبحاث ميدانية مختلفة قمت بها خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين جنباً إلى جنب مع ممارستي للتصوير. وتعود محاولتي الأولى للكتابة عن موضوع الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر إلى خريف عام ١٩٦٨ عندما دعيت لإلقاء محاضرة في هذا الموضوع في جامعة واين بولاية ميشيغان في الولايات المتحدة الأميركية بمناسبة انعقاد مؤتمر الخريجين الجامعيين الأميركيين العرب هناك. وكانت الترجمة العربية لتلك المحاضرة التي نُشرت فيما بعد بمجلة **مواقف** تمثّل، حسب علمي، أول محاولة ظهرت في الوطن العربي في معالجة هذا الموضوع وتوثيقه. أما النظرة التي يبلورها البحث الحالي، فقد بدأت باتخاذ صيغة أولية لها في أواسط الثمانينيات عندما كنت أعمل على إعداد الدراسة التي نشر القسم الأكبر منها في **الموسوعة الفلسطينية** الصادرة في بيروت عام ١٩٨٩. وقد استكملت صيغتها بعد مرور عقد كامل من الزمن في البحث المختصر الذي نشر بالفرنسية في الكتيب الصادر بمناسبة إقامة معرض الفن الفلسطيني المعاصر في متحف الفن الحديث لمعهد العالم العربي في باريس. وقد جاء اقتباس الفقرات الخاصة بإسهام بعض الفنانين من النص الذي نشر في الموسوعة، مكمّلاً للاستعانة بنص البحث المختصر بحيث تمكّنت أخيراً من تناول الموضوع بشمولية سمحت لي بالوقوف عند أمور لم تكن قد تجلّت لي خلال عملي على إعداد الدراسة الأولى، فيما ذهبت في سبر تفاصيل لم يسمح بها مجال البحث المختصر.

ومن أجل الإجابة عن أهم الأسباب التي دعت إلى ما استغرقه هذا البحث من وقت، لا بد من الإشارة إلى شيء من معضلات الكتابة في هذا الموضوع، وإلى ما أضاء الطريق في محاولة التغلّب عليها. ففي أفق الامحّاء الثقافي العام الذي ساد إثر احتلال فلسطين، وما تبعه من تركيز على الطابع السياسي في تفسير أي منتوج ثقافي واستبعاد أهمية أي إبداع خارج عن هذا الإطار الضيّق، كادت الكتابة الجدّية عن منجزات الفن التشكيلي الفلسطيني أن تغدو مستحيلة لا سيما وقد غاب التراث النقدي العربي الذي يعنى بهذا النمط من الإبداع. وفي عالم اليوم، الذي كادت فيه دراسات الأدب والفن أن تقتصر على تحليل مكوّنات العمل المدروس من وجهة نظر مجرّدة من أي ارتباط عضوي بحياة المنتج الإبداعي، لم يكن بوسعي قراءة نتاج المبدع الفني الفلسطيني بشكل مستقل عن حياته أو بدون اعتبار لأهم نقاط التحول التكوينية في حياته. وهنا، فأنا مدين بشكل خاص لكتابات كل من الناقد الفني البريطاني جون برجر، والناقد الفلسطيني الأميركي إدوارد سعيد. فقد اشترك كل من برجر وسعيد في وضع الإنسان في موضع المحور في العمل الفكري لكل منهما. وبقدر ما كشفت لي تحليلات برجر صفاء المنهج في تفسير الفضاء البصري والعمل الفني في إطار أبعادهما الشخصية والحسية والجمالية والسياسية، فقد برهنت لي أبحاث سعيد، المرّة تلو الأخرى، أن الوصول إلى لبّ المضمون لا يتمّ إلا من خلال استنطاق الشكل وتحليله. وهكذا، كانت كتابات برجر وسعيد، بالنسبة لي، في طليعة النصوص التي طالما أضاء إشراقها كيفية تجاوز حدود المعطيات بهدف الوصول إلى النظرة الكلية الشاملة.

أما تلك النظرة التي حاولت هذه الدراسة تبنّيها، فما كان تشكّلها ممكنا بدون تحديد إطار البحث ضمن اهتماماتي الفنية وبناء على ما كشفه بحثي الميداني. ولئن يتراءى للبعض أن تاريخ قرن ونصف من الإبداع الفني الفلسطيني الذي تتجلى لمحات منه في طيّات هذه الدراسة، هو تراث يستحق كتابًا موسوعيًا شاملاً، فإنه يستحيل وضع مثل هذا الكتاب مع الاحتفاظ بمستوى البحث الذي طمحت إليه هذه الدراسة. وإن قمت في سياق هذا البحث بتوثيق ما لم يسبق توثيقه فيما نشر حتى الآن من مؤلفات أرّخت لبدايات الفن الفلسطيني، فإني أتمنى اعتبار إسهامي هذا دعوة لغيري من الباحثين لاكتشاف الثروة التي لم تنل، بعد مرور نصف قرن على النكبة، ما تستحقه من عناية بحثية جدّية واهتمام نقدي. وإن بدت هذه الدراسة وكأنها تقوم بتوثيق شامل للنتاج الفني الفلسطيني، فما ذلك إلا لأن المؤلف سعى إلى تناول المميّزات التعبيرية في الفن التشكيلي بصيغتها الجماعية، لتتحوّل الإسهامات المدروسة مرآة تعكس أبعاد التجربة الفلسطينية.

أما الإسهامات الفنية المعاصرة التي تناولتها الدراسة، على ما فيها من تفاوت في المستويات الفنيّة، بشيء من التفصيل، فإن اختيارها كان على أساس ما أسهمت به من صلات تتجاوزها المسافات التي تفصل بين المبدعين الفلسطينيين الذين باعدتهم الواحد عن الآخر ظروف الهجرة والشتات فكانت

هذه الظاهرة الإبداعية المميّزة. وقد عالجت الدراسة إسهام كل مبدع من حيث هو استجابة لفضاء المكان الذي تواجد فيه بعلاقته بهاجس المكان الذي قدم منه. أما فيما يتعلق بالعوامل الفنية المحيطة بالمبدع واستيعابه أو مقاومته لتأثيراتها، فإنني أرى أنه موضوع يستحق الدراسة المستقلة وهو، لأهميّته، يظل خارج إطار هذا البحث، وأترك مهمّة معالجته لأبحاث أخرى في المستقبل.

في تعريفي بالنتاج الفني الفلسطيني، توخيت استخدام كلمة "ظاهرة" عوضاً عن كلمة "حركة" كما تسارع البعض إلى تسمية نشاطنا الفني إثر النكبة. أما السبب في ذلك، فيعود إلى أنني أرى أن ما يستحق أن يدعى حركة فنية هو وليد تاريخ فني مرتبط وثيق الارتباط بالمكان كما أن الحركة، حسبما يستدل من معنى الكلمة ذاتها، توحي بالتواصل العضوي في صناعة الثقافة وتحريكها، وفي قدرتها على تغيير النظرة إلى الأشياء، ناهيك عن طاقتها، على اختراق المؤسسات الحضارية في المجتمع. من هنا، فإنه لا يمكننا اعتبار المنتوج الفني الفلسطيني الذي تبلور خلال النصف الأخير من القرن العشرين، إلا ظاهرة ثقافية مميّزة. فمن ناحية، حرم الفلسطينيون، نتيجة اقتلاعهم من وطنهم وتشتتهم في أرجاء الأرض، من تواصلهم الطبيعيي بالمكان الأم، ومن ناحية أخرى فإن هذا الشعب الفلسطيني العربي ينتمي إلى تراث ثقافي لم يحلّ الإبداع التشكيلي المكانة التي يستحق، فظل على هامش ثقافة عنيت أساسا بالكلمة.

وأخيراً، فإن الدراسة التي بين أيدينا، لا تدعي أنها تحيط بكافة جوانب ظاهرة الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر، أو أنها تقدم أجوبة نهائية عن ما تثيره من أسئلة، إذ أنها تظلّ في عمقها خلاصة رؤية شخصية تبلورت خلال عقود ثلاثة من المساءلات، وأبعد ما تطمح إليه اليوم هو أن تكون نواة مشروع بحث مستمر.

الإطار العام

تميّزت فلسطين بتاريخ ديني حافل جعل من أساطيرها ومواقعها المتخيّلة مصدر وحي مركزي في فنّ التصوير الغربي، وذلك عبر خمسة قرون من تاريخ الفن في العالم المسيحي. أما مفردات هذه اللغة الفنية وأدواتها فضلا عن مصطلحاتها التعبيرية التي صقلتها وطوّرتها أجيال متتالية من المواهب الأوروبية، فإنها لم تندرج في مجال التعبير البصري بالنسبة لأهل فلسطين إلا في عهد متأخر نسبياً. فخلال القرن الذي سبق عام النكبة، شهدت أرض فلسطين نمواً تدريجياً وتطوراً خلاّقاً في مجال فن التصوير على يد مجموعة من الهواة و المحترفين العرب الذين قاموا بصياغة لغة تصويرية ذات طابع محلي مميّز. وقد كانت مدينة القدس مرفأ هذه اللّغة الفنية ومصدر إشعاعها على مدى قرن من الإنتاج المستمر.

لكن إمكانات نضوج البوادر الأولى لهذه الظاهرة الإبداعية العربية كادت أن تستحيل لأنها لم تحظ باستمرارية الحياة الطبيعية على أرض الوطن. فقد كان الإجهاض نصيب هذه البوادر الفنية يوم قامت الدولة اليهودية عام ١٩٤٨ ببتر البلاد واقتلاع المجتمع الفلسطيني من جذوره. وفي غضون عقدين لاحقين من الزمن، ألزِم الشعب الفلسطيني من جديد، بمواجهة كارثة أخرى احتلت نتيجتها البقية الباقية من أراضي فلسطين. وقد أدّت هذه المأساة الوطنية الشاملة إلى اتّساع المساحة الجغرافية التي تشتت فيها الفلسطينيون، إذ أمسى أهالي منطقة الضفة الغربية لنهر الأردن كأخوانهم في قطاع غزّة، تحت رحمة الحكم العسكري الإسرائيلي.

وفي إثر هذه الأحداث الذي 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، تعذّر علينا اليوم أن نقتفي مسيرة التطوّر الفني الفلسطينيي وفق إطار منسّق و بناء على استخدام المصطلحات التقليدية والمنظورات المعتمدة التي تستمد قراءة التعبير الفني في التصوير انطلاقاً من خصوصيات العلاقة الحسية التي تربط الفنان بمرئيات محيطه الطبيعي، ومعالم المكان الذي ينتمي إليه.

فمن أجل التعرف على حقيقة المسيرة الإبداعية للفن الفلسطيني، لا بد لنا أن نغامر بالغوص في منهاج بحث انتقائي يسمح لنا باجتياز الأعراف التقليدية في دراسة الفن، لاسيّما وأن خصوصيات التجربة الفلسطينية المسكونة بهاجس الاقتلاع وخصوصياتها، والقائمة على إيقاع الهجرات المتكررة، لن تتجلى بمنعطفاتها المتعددة وتشكّلاتها المتباينة، إلا من خلال عبورنا تكسّرات مسارات التأويل الخارجة عن الدرب المألوفة في قراءة العمل الفني وتقاطعاتها. فبواسطة تبنّينا لمثل هذا النظرة المنفتحة على مناهج القراءة، يمكننا أن نبدأ باكتشاف الأوجه المختلفة لجمالية الإبداع الفلسطيني، أكان ذلك في سياق المحيط

الجغرافي أم الحيّز الفيزيائي الذي أبدع فيها العمل، أو باستقلال تام عنهما. وبواسطة هذا النظرة، نتمكن أخيراً من وضع إصبعنا على نبض العلاقة التي تستنبط المسافة المتضمنة في العمل الإبداعي بحيث تكشف لنا مكوّنات العمل ذاته ومدى بُعد الفنان أو قُربه من المكان الذي ينتمي اليه .

في الفصل الأول من هذه الدراسة يطلع القارئ على أوّل محاولة لاستعادة الجو الثقافي والفني الذي تمّ فيه النتاج التصويري الوطني الذي بلورته نخبة من المواهب الفلسطينية العاملة ضمن محيطها الطبيعي على مدى مائة عام قبل نكبة فلسطين في الفترة ما بين ١٨٤٨ و١٩٤٨. ويشير العام الذي يتبع أسم الفنان إلى عام ولادته. أما مميّزات هذا النتاج الإبداعي الذي تأصّل على أيدي مصوّري الأيقونات الدينية والذين انتقلوا منها إلى تصوير اللوّحات الزيتية، فقد اتصفت برونق تقنيّة تقليديّة بقدر ما أوحت خصائصه بالنموّ الفطري والتطوّر التدريجي. ولئن اتسمت هويّة الإبداع الفني خلال هذه المرحلة بجلاء الملامح المحلّية، إلا أنها عكست بدقائق تعابيرها، عناصر تصويرية مماثلة كانت قد أخذت بالازدهار في باقي أقطار بلاد الشام المجاورة. وضمن سياق الحديث عن هذه الظاهرة الإبداعية اليافعة في المنطقة، يطرح هذا الفصل بشيء من الإيجاز، مميّزات الإسهامات التي أنجزها بعض الروّاد الفلسطينيين، بهدف أن نتبيّن في المقام الأوّل كيف تمتّ أقلمة التراث الفني الهيليني في صياغة الصورة الأيقونية من قبل المصوّرين المسيحيين العرب، وذلك في الفترة التاريخية ذاتها التي شهدت ميلاد الوعي القومي وفجر اليقظة العربية. أما عملية الأقلمة التي تبلورت لاحقًا فيما يمكن أن نسمّيه تعريب الموضوع النموذجي للصورة المستوردة، فقد شارك في تحقيقه مصوّرون مسيحيون ومسلمون على حد سواء. ومن الجدير بالذكر، أن عملية تعريب الصورة هذه، قد أخذت بالتجذّر في المرحلة التاريخية ذاتها التي تعاضدت فيها كل طبقات المجتمع الفلسطيني، بمسيحييه ومسلميه، من أجل تأمين استقلال البلاد والحفاظ على تعدديّة طابعها الديني والكفاح المشترك ضد المحاولات الصهيونية في إقامة دولة مقصورة على اليهود في فلسطين.

وبعد الفصل الثاني الذي يرد فيه موجز للوضع العام الذي أحاط بالفنانين مباشرة بعد وقوع النكبة، تعنى الفصول المتبقية من الدراسة بإلقاء الضوء على نخبة مختارة من أجيال المواهب الفلسطينية المختلفة التي أسهمت إسهاما فنيا في صياغة الهوية الفلسطينية خلال النصف الأخير من القرن العشرين في الفترة ما بين ١٩٤٨ و١٩٩٨. وبسبب تناثر أهل الوطن في مناطق جغرافية متعددة، يُطرح موضوع المكان في النتاج الفني بعد النكبة، مع قدر محدود من النقاش، وفق المناطق الخمس التي تمت فيها بلورة هذه الإسهامات. ونتعرف في كل فصل من الفصول على نخبة من الفنانين المقيمين في إحدى هذه المناطق الخمس. ففي الفصل الثالث تلقى الأضواء على إسهامات الجيل الأول من المواهب الفنيّة التي هاجرت من المدن والقرى الفلسطينية مع حشود المشرّدين وبرزت باكورتها في العاصمة اللبنانية،

ويتبعها بحث إسهامات مجموعة من المواهب الرائدة التي خرجت إلى الشارع من مخيّمات اللاجئين التي انتشرت في الأقطار العربية المجاورة لفلسطين. وفي الفصل الرابع، تتناول الدراسة نخبة من المواهب الفلسطينيّة التي ترعرعت في الأردن، وكان لها أثر كبير في صياغة الفن التشكيلي الأردني المعاصر. ومن ثمّ، نتعرف في الفصل الخامس على نتاج جيلٍ تالٍ من المواهب الفنية التي أينعت في الضفة الغربية وقطاع غزّة في أعقاب سقوط هذه المناطق تحتَ الاحتلال العسكري الإسرائيلي. وفي الفصل السادس، تركّز الدراسة بحثها حول إسهامات مجموعة من المواهب التي نشأت في الوسط الريفي الفلسطيني الذي بات يشكّل أقلية عربية على أرض الوطن بعد قيام الدولة العبرية فيه. وأخيراً، يكشف الفصل السابع، عن إسهامات مجموعة من الفنانين الذين عاشوا وعملوا معظم سني عطائهم الفني خارج حدود الوطن العربي، في أوروبا وأميركا واليابان. أما القراءة لكل من هذه الإسهامات التي ولدت في فلسطين أو على أرض الوطن العربي أو في المنفى، فإنها تتمّ انطلاقاً من الإشارات التشكيلية التي يوحي بها العمل الفني من خاصيّات المكان الفلسطيني التي ينقلها الفنان في عمله والصلة التي قد تحملها هذه الإشارات بالنسبة إلى المكان الذي شهد ميلاد العمل.

في فضاء الشتات الفلسطيني هذا حيث تفرّق أهل المجتمع الواحد في أرجاء الأرض، قامت المسافات الجغرافية حيناً، والأسلاك الشائكة حيناً أخر، بتثبيت الحواجز العازلة بين المبدعين الفلسطينيين وبخاصة خلال العقدين الأوّل والثاني بعد النكبة. فعاش كافة الرجال والنساء الذين أسهموا في تشكيل الظاهرة الفنية الفلسطينية وعملوا ضمن المنطقة التي تواجدوا فيها بعزلة تامة عن رفاق الدرب والميدان الذين كانوا يعيشون و يعملون في مناطق أخرى. وفيما تابع كل هاوٍ ومحترف مسيرته الفنية بدون معرفة للنتاج الفني الذي كان يبدعه في الوقت ذاته معاصره الفلسطيني المقيم بعيدا عنه، كان معظم الفنانين الفلسطينيين، حيثما تواجدوا إثر الشتات، يعملون دون أدنى وعي بطبيعة الإنجازات الإبداعية التي سبق أن تحققت على أرض الوطن على مدى قرن قبل احتلال البلاد. وقد أثّرت تجربة هذا التفتت والتشتت والانقطاع على صياغة المعطيات الخاصة بالتكوين الفني الذي حظي به الفنان حيثما أقام.

فقبل الشتات، نشأت موهبة الأغلبية الساحقة للمصوّرين منذ عهدهم الباكر في ظل المحترف التقليدي وعن طريق التلمذة والتدريّب المثابر على أيدي المعلّم الإيقونوغرافي. أما أجيال المصوّرين الذين نشأوا بعد الشتات، فقد دخل العدد الأكبر منهم فضاء التصوير بدافع الحاجة الملحّة للإفصاح عن التجربة التي خاضها الإنسان الفلسطيني. وتبعاً لهذا المحرّك الأوّلي، كثيراً ما سعت المواهب إلى تكوينها الفني بعد أن زاولت حرفًا مختلفة من أجل تأمين لقمة العيش. و قد شملت هذه الحرف التي مارسها بعض فناني الجيل الأول إثر النكبة، الحمّال، والحجّار، والحدّاد، والبستاني، والبائع المتجوّل، علاوة على المصور الصحفي والمحاضر الجامعي والموظف الإعلامي. ومن أبناء هذا الجيل وبناته الذي

شهد الكارثة المجدّدة، من زاول فن الرسم أثناء عمله كمدرّس، أو كعامل متواضع، أو كمصمم مطبوعات، أو كمشرف على الديكور المسرحي أو التلفزيوني. وبالنسبة إلى بعض المنتمين إلى الجيل الذي نشأ تحت الإحتلال، أثرت تجربة دخول السجن الإسرائيلي على معطيات التكوين الفني لديهم، في الوقت الذي أتيح فيه لزملائهم خارج حدود المنطقة مجال واسع للتعرّف على آفاق الفن المعاصر.

أما الخلفيات الثقافية التي شحنت النتاج الفني بمستوى أدائه التقني ومضمونه الجمالي، فقد غدت وليدة التبديد الذي استحوذ على الوجود الفلسطيني. فمن المبدعين الذين سنتعرض لدراسة أعمالهم في هذا الكتاب من لم تسنح له الفرصة في حياته لزيارة متحف خاص باللّوحات أو حتى لحضور معرض فني خارج المنطقة التي يعيش فيها. كما تتناول هذه الدراسة أعمال غيرهم من المبدعين ممن تمكّنوا من استيعاب كافة المنجزات العالميّة في تاريخ الفن المعاصر غير أن الفرصة لم تسنح لهم بعد للاطلاع على النتاج الفني لزملائهم الفلسطينيين الموجودين في مناطق نائية عن عالمهم اليومي. لذلك ففي مجال عرضنا لأعمال هذه النخبة المتعارضة من المبدعين الذين عملوا خلال النصف الأخير من القرن العشرين، قد تفضي أيّة مقارنة بين المواهب المطروحة إلى بروز تفاوت واضح في الأساليب التعبيرية، بقدر ما تكشف مثل هذه المقارنة طبيعة الفجوات الشاسعة في الحساسيّات الجما لية بين فناني الجيل الواحد. لذا، ومن أجل قراءة ثاقبة للنتاج الفني رغم المفارقات الواضحة بين مستويات التعبير، تسعى هذه الدراسة إلى رصد أعمال باقة من المواهب على ضوء التجربة المصيريّة التي ربطت بين المبدعين. ومن هذا المنطلق، تتم قراءة الأعمال في سياق البحث بصفتها خيط الصلة الذي يبيّن الطبيعة التعدديّة في نسيج الواقع الفلسطيني. وتقتضي هذه النظرة عدم التفريق بين المستويات التعبيرية التي قد يحققها المبدع الدارس وتلك التي يحققها المبدع الفطري،كما لا يعود مكان إقامة الفنان، أكان ذلك على أرض الوطن أم في فضاء الغربة عنصرا من عناصر تأويل العمل الفنّي. وتتجاور لذلك أيضا أعمال الموهوب التلقائي ونتاج المصوّر المحترف، فنشهد كيف تنشد الأعمال المعاصرة إلى محاورة ما سبقها من أعمال، ما استمر وجوده منها وما اندثر. ونتيجة ذلك، نأخذ في تلمّس الملامح الفنّية التي ألّفت نسيج الهوية الفلسطينيّة، ونكتشف أن ملامح هذه الظاهرة الإبداعية لم تكن لتتكامل إلا من خلال إسهامات المبدع العربي المسيحي والمسلم جنباً إلى جنب مع إسهامات المبدع العربي ا لدرزي باعتبار كل موهبة ومعطياتها الثقافية بمثابة الصوت التعبيري المسهم في أوركسترالية التعددية الفلسطينيّة.

ويمكن أن تتوضّح لأعيننا انعكاسات التجربة الفلسطينية في فن التصوير من خلال المستويات العضوية المختلفة التي يتألف منها العمل بدءا من المواد المختارة في التعبير ووصولاً إلى مكوّنات التشكيل. أما فيما يخص طبيعة الأداة المختارة التي بواسطتها تمّ التعبير، فقد تميّزت ظاهرة الفن الفلسطيني بعد الشتات بالتجريب المتواصل وبإسهاب المبدعين في التنقّل بين حدود المواد المستخدمة وأشكال

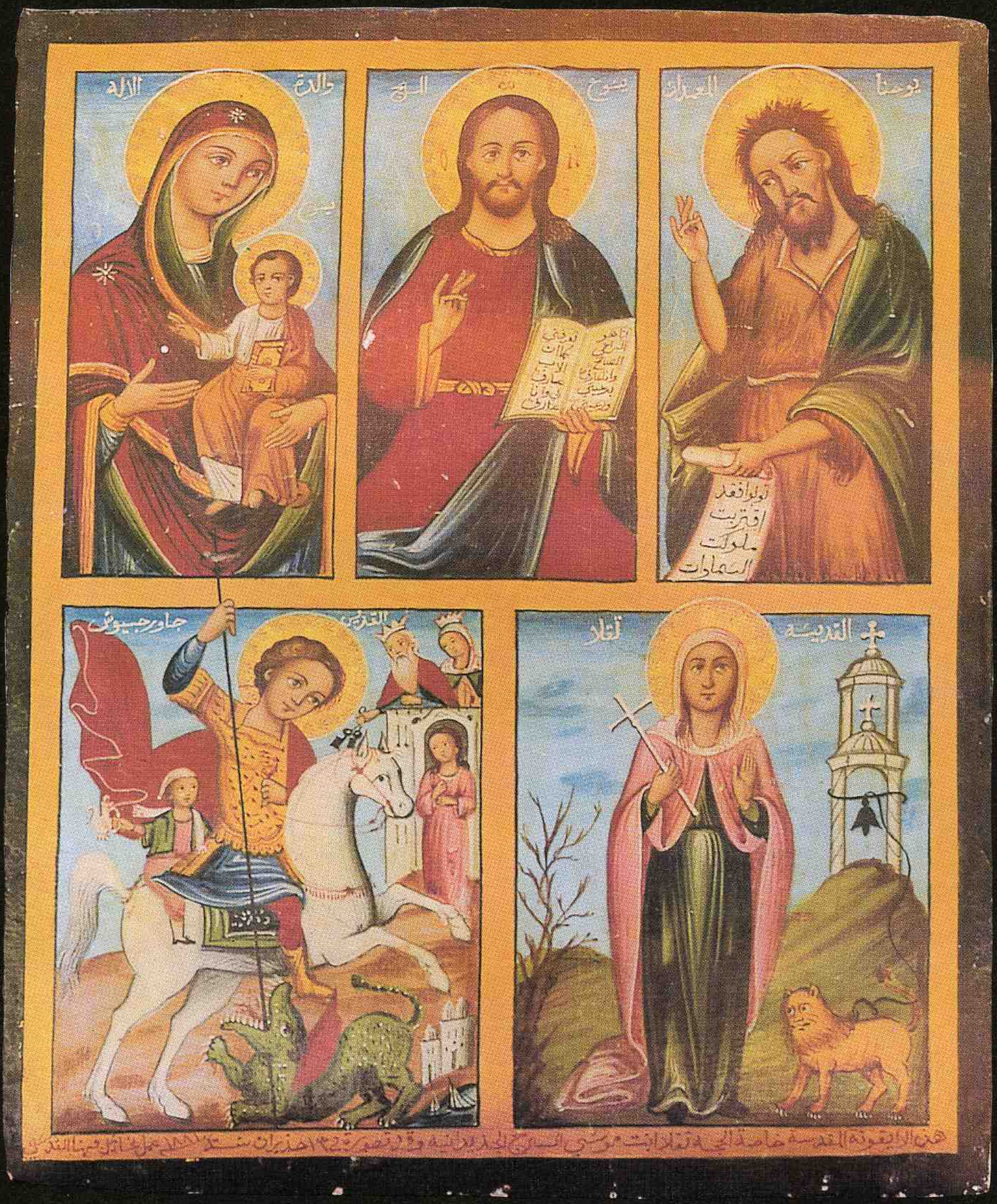
التصوير. فنرى، على سبيل المثال، كيف تحوّلت حرفة تقليدية خدمت في الماضي أغراضا نفعيّة وتطبيقيّة بواسطة مواد كالفخار والخزف، لتغدو اليوم أداة تعبيرية تستقي تشكيلاتها وفقاً لأبعاد التصوير التشخيصي. أما هذا التمازج بين المواد التعبيرية والتشكيل، فيبدو لدى الفلسطيني وكأنه الوليد اللّغوي الأقرب إلى إيقاع هجرته وتحوّلات عالمه. وفي أعمال مبدع آخر، تتحوّل ظاهرة التمازج بالمواد هذه، إلى تزاوج هجين يقيمه الفنان ضمن إنشائه التصويري. فكثيراً ما يطالعنا التشكيل الفلسطيني بنزعة التزاوج الهجين بين مكوّنات التصوير التشخيصي والكنايات المستعارة من التعبير الكلامي. ويؤول مضمون التعبير التشخيصي الفلسطيني إلى استعادة ذاكرة المكان أو إلى إعادة تكوينه بواسطة المجاز التشكيلي. وفي هذه الحال، غالباً ماتكون الصوَر المختزنة للطفولة وما يرتبط بذاكرتها المورد الإيحائي المخلّد.

ومن خلال المدى الرحب الذي تنوّعت فيه أساليب التصوير في الفن الفلسطيني، سعت هذه الدراسة أن تبين، بشكل عام، كيف اختلفت مكوّنات لغة التعبير ذاتها باختلاف المكان الذي يعيش فيه الفنّان. فيتجلّى لنا في هذه الصفحات، كيف جاء اعتماد لغة الأعمال التي تبلورت قريبًا من أرض الوطن على مكوّنات التشكيل التشخيصي الذي عكست كافة مستعاراته الميّزات الكلامية. وفي المقابل نشهد كيف انطلق إنشاء معظم الأعمال التي حققت في المنفى من لغة التشكيل التجريدي الذي انبثق عن الإحساس بالمسافات البصرية. وفي حين جاء تمثيل شكل الانسان في التصوير التشخيصي، بصفته وعاء الترميز الثقافي ومصب مراجعه المجازية والشفهية، نلمس كيف غلب في التصوير التجريدي تشظي الأشكال وتفككها فيما تمحور إنشاؤها العام حول موضوع الصراع مع هاجس الفضاء والتلميح إلى الحركة التي دلت ضمناً على مرور الزمن وتقصّي المسافات في العالم المرئي.

وقبل أن نستهلّ عرضنا للأعمال الفنّية الفلسطينية، لا بد لنا أن نذكر في هذا الإطار العام، أن طبيعة اللّغة التصويرية التي تطوّرت في أوروبا انطلاقاً من التصوير التشخيصي، جاءت في الأساس بدافع الإيمان، كمحاولة لتجسيد الأحداث المروعة التي هزّت فلسطين قبل ألفي عام. ولبعدها الجغرافي عن الحدث الفلسطيني، تبلورت هذه اللغة الأوروبيّة كتعبير فنّي سعى إلى إلغاء المسافات بين المشهد المتخيّل للوقائع التي حدثت في البعيد ولحظة التماس التي أستوعب فيها المشاهد العمل المصوّر. أما اليوم وبعد أن باتت لغة التصوير هذه بكامل أدواتها ومصطلحاتها في متناول شعوب مختلفة خارج الحدود الأوروبيّة وتراثها الديني، تأتي هذه الدراسة لتقدم نخبة من فناني هذه الأرض ذاتها التي طالما شهدت الفجائع، لتبيّن على مدى نصف قرن تلا الأحداث التي عصفت بفلسطين في القرن العشرين، أن نتاج الفنانين من أبناء هذا الوطن وبناته المنفيين في أقصى الأرض ما جاءت إلا تتمّة للّغة التعبيريّة التي رأت النور لأول مرة، في مدينة القدس.

الفصل الأول

ميلاد اللغة المحلية في التصوير



أيقونة الشفاعة المؤلفة من خمسة مواضيع أيقونية تشمل (في الصف الأعلى) يوحنا المعمدان، ويسوع المسيح، ومريم العذراء، (وفي الصف الأدنى) القديسة تقلا، ومار جرجس أي الخضر. وتوجد هذه الأيقونة في دير مار تقلا في معلولا وهي من انجاز المعلم ميخائيل مهنا القدسي الذي وقعها وأرخها عام ١٨٨٢ (حجمها ٥١ × ٤٢)



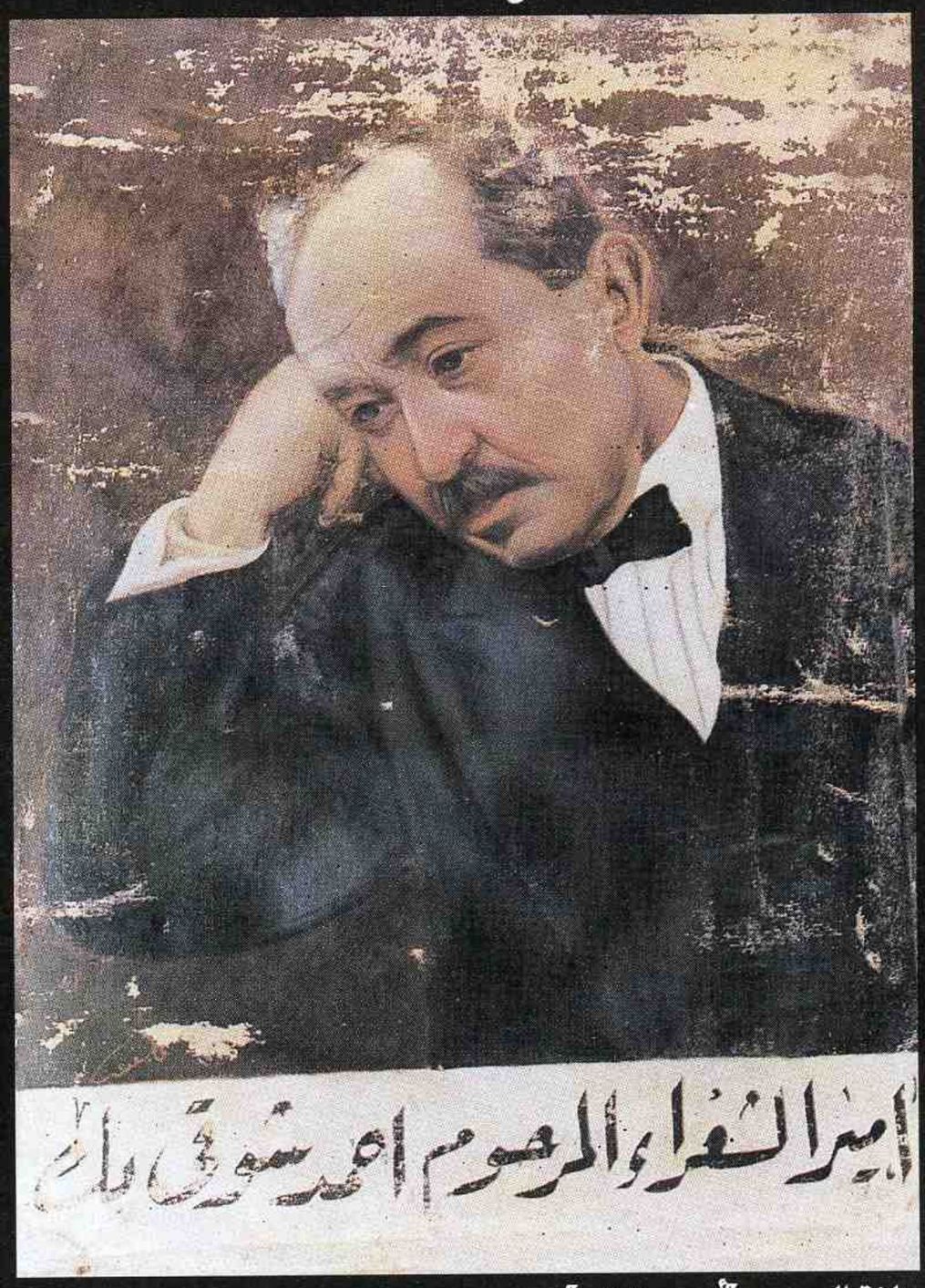
زلفة السعدي: "الشريف حسين بن علي"
زيتية على القماش (٧٠×٥٠) ح ١٩٣٠



زلفة السعدي : "جمال الدين الأفغاني"
زيتية على القماش (٧٠×٥٠) ح١٩٣٠



زلفة السعدي: "الملك فيصل الأول"
زيتية على القماش (٧٠×٥٠) ح١٩٣٠



زلفة السعدي: "أحمد شوقي"
زيتية على القماش (٧٠×٥٠) ح١٩٣٠



داود زلاطيمو: "صلاح الدين الأيوبي" زيتية على القماش (٧٠×٥٠)



زلفة السعدي: "صلاح الدين الأيوبي" زيتية على القماش (٧٠×٥٠) ح١٩٣٠



مبارك سعد: "المقدسيون يحتفون بدخول صلاح الدين الأيوبي" زيتية على القماش (٨٠×١٢٠) ١٩٤٥



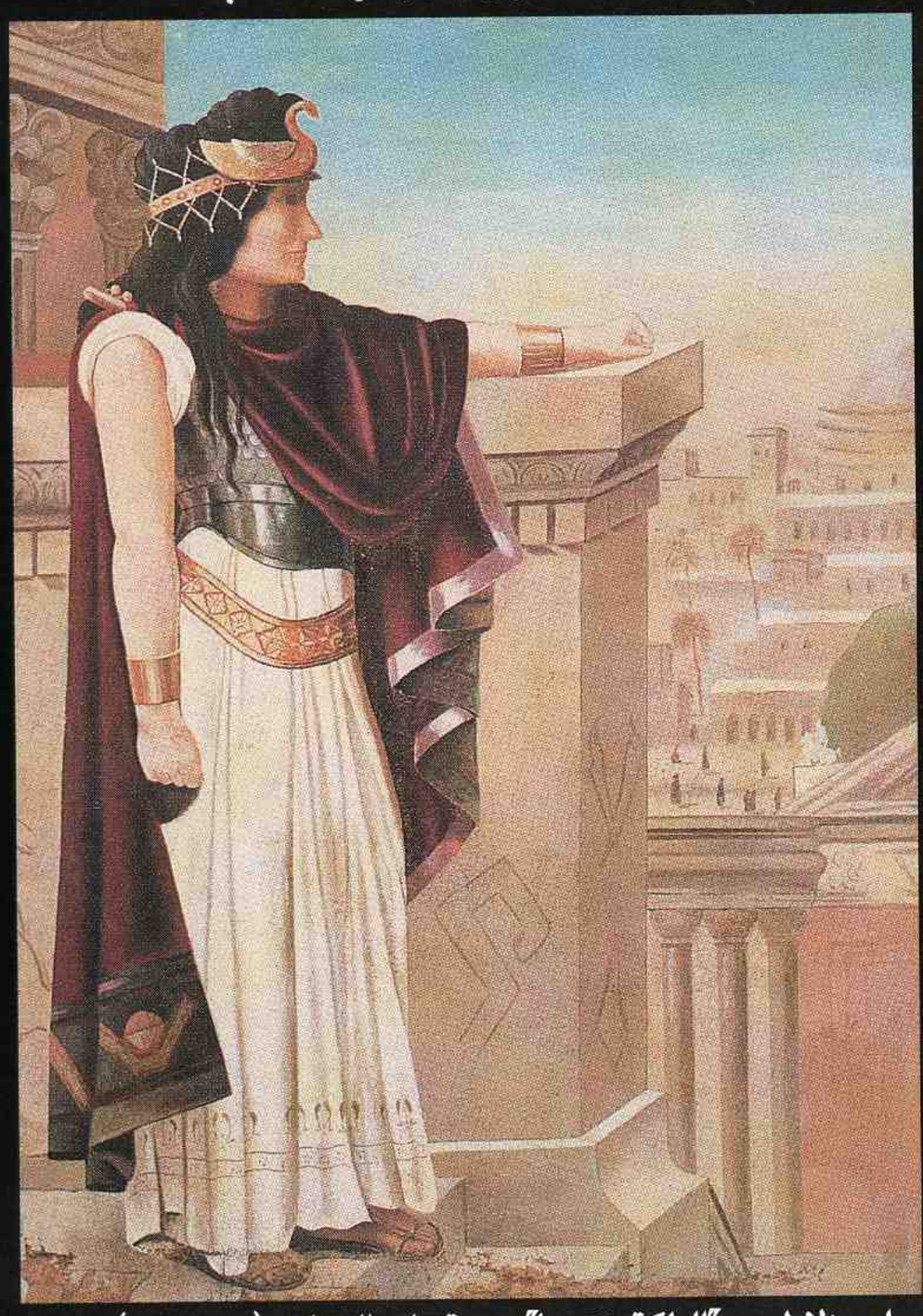
زلفة السعدي: "عمر المختار"
زيتية على القماش (٧٠×٥٠) ح١٩٣٠



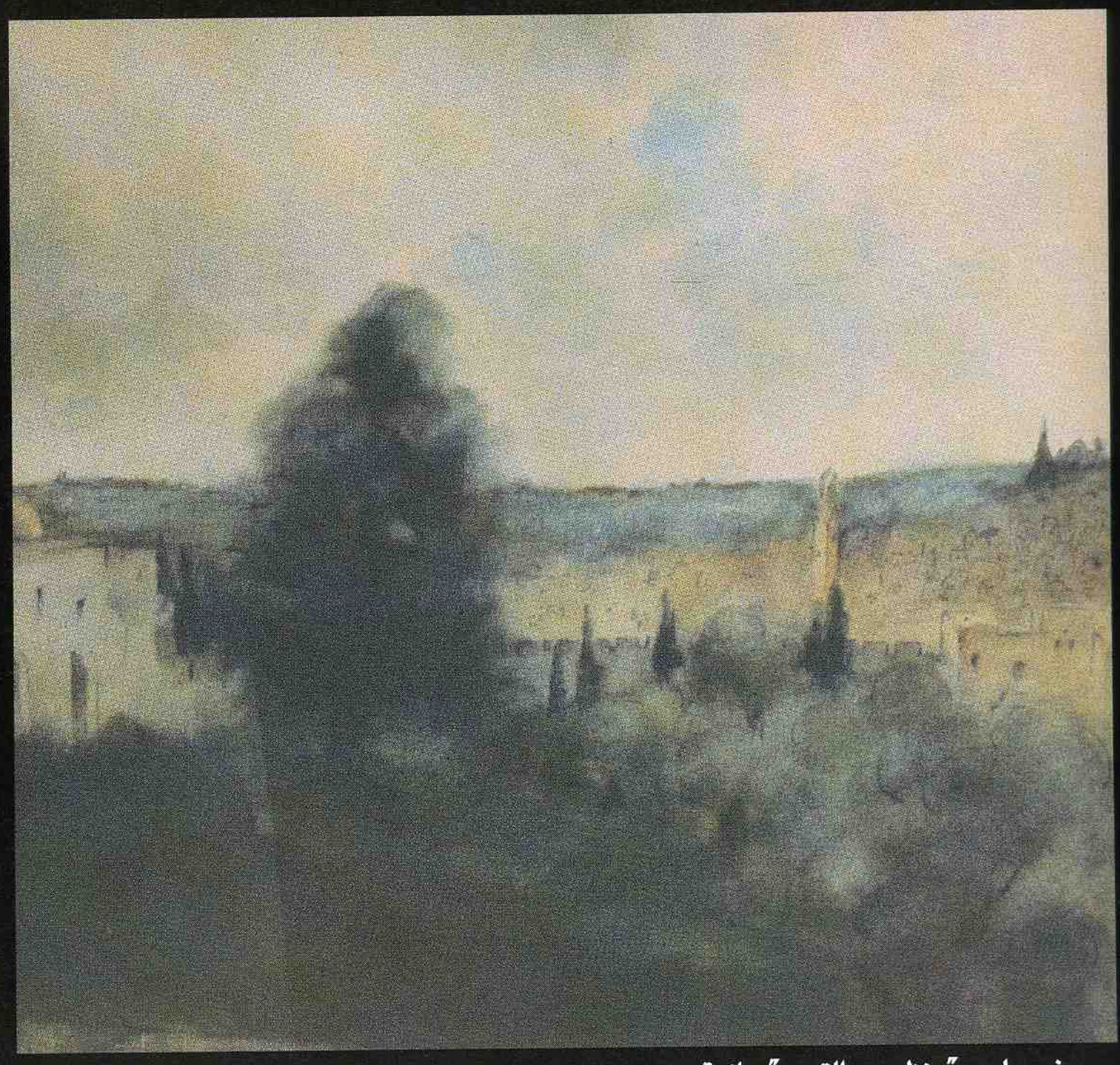
جمال بدران : صفحة من الخط والزخرفة بالألوان المائية وماء الذهب، ١٩٩٤



داود زلاطيمو: "عمر بن الخطاب يفتح مدينة القدس وفي استقباله البطريارك صوفرونيوس" زيتية على القماش (٦٠×١٠٠)



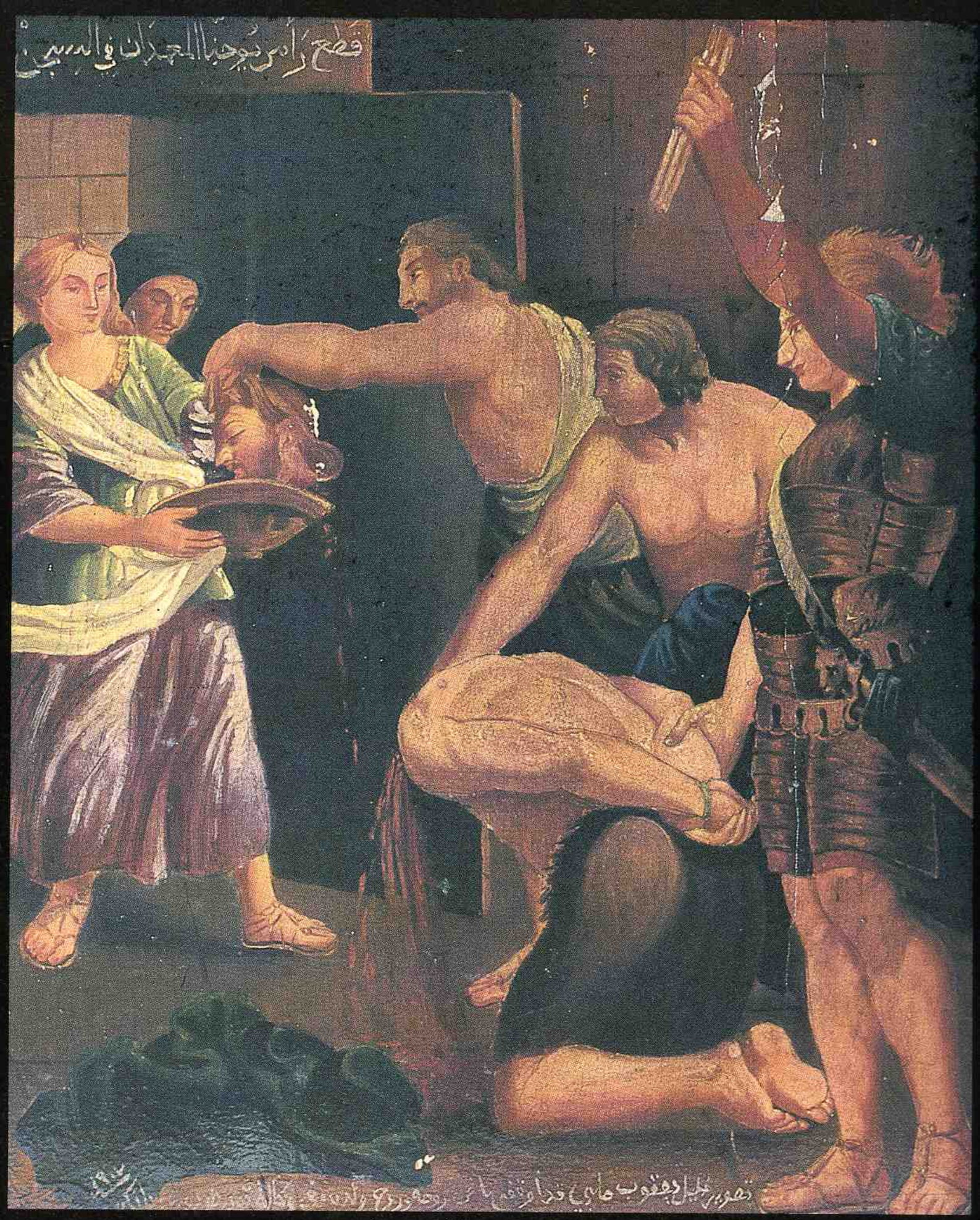
داود زلاطيمو: "الملكة زنوبيا" زيتية على القماش (١٠٠×٦٠)



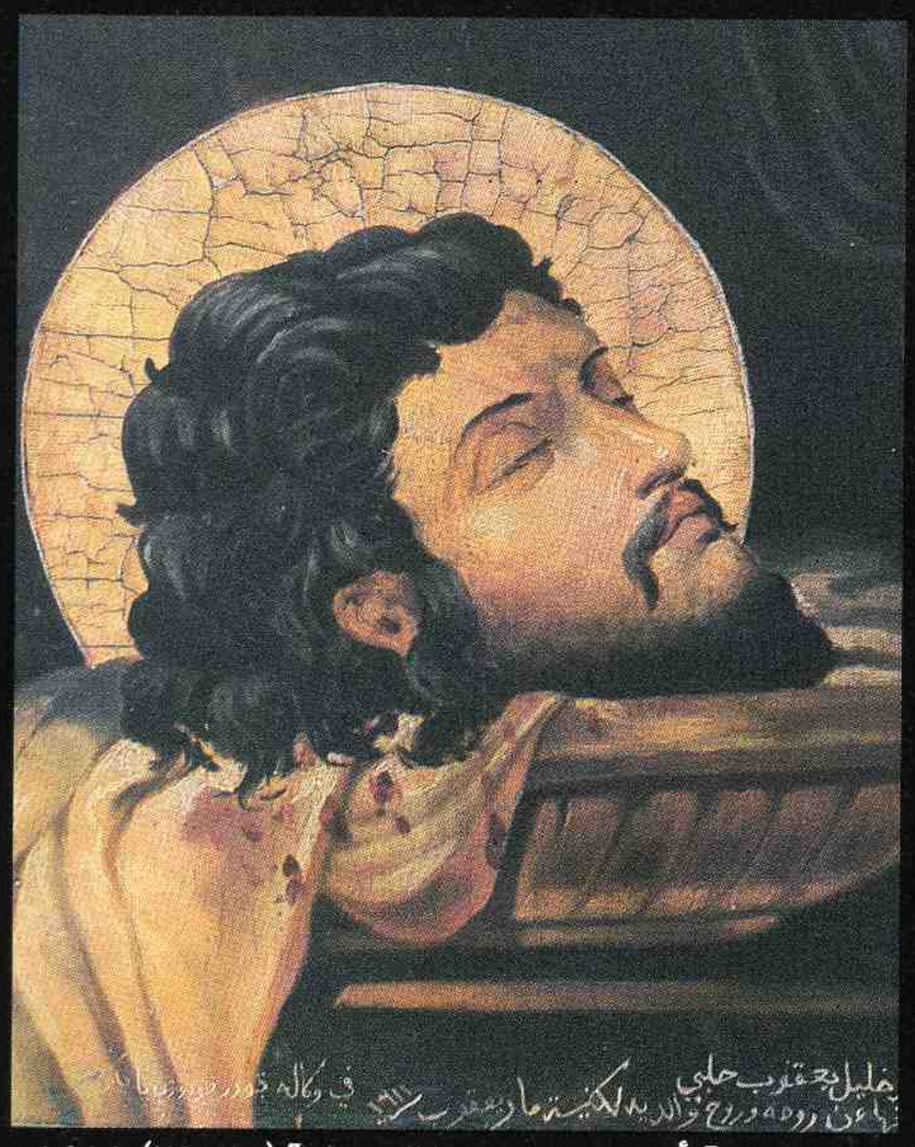
صوفي حلبي: "منظر من القدس" مائية



خليل حلبي: أيقونة "والدة الإله" (١١٢×٦١)



خليل حلبي: "قطع رأس القديس يوحنا المعمدان في السجن" (٣٥×٢٩) ١٩٠٧



خليل حلبي: "رأس القديس يوحنا المعمدان" (٣٥×٢٩) ١٩١١



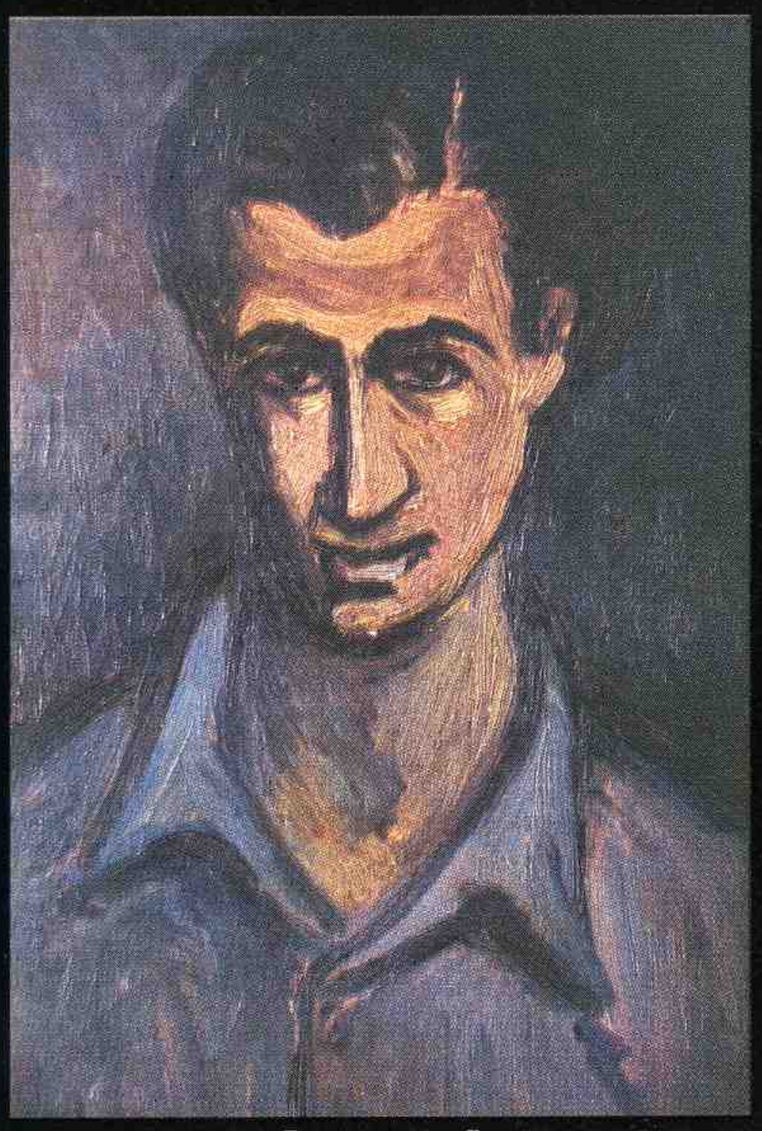
داود زلاطيمو: "شاطئ عكا" زيتية على القماش



داود زلاطيمو: "ابن المصور على دراجة" زيتية على القماش



مبارك سعد: "صورة ذاتية"
زيتية على القماش (٤٠×٣٠) ١٩٠٦



جبرا ابراهيم جبرا: "صورة ذاتية"
زيتية على القماش (٤٤×٢٩،٥) ح ١٩٤٧



مبارك سعد: "صورة ذاتية"
زيتية على القماش (٤٠×٣٠) ١٩١٥



حنا المسمار: "صورة ذاتية"
صلصال (٢٥×١٠) ١٩٣٢



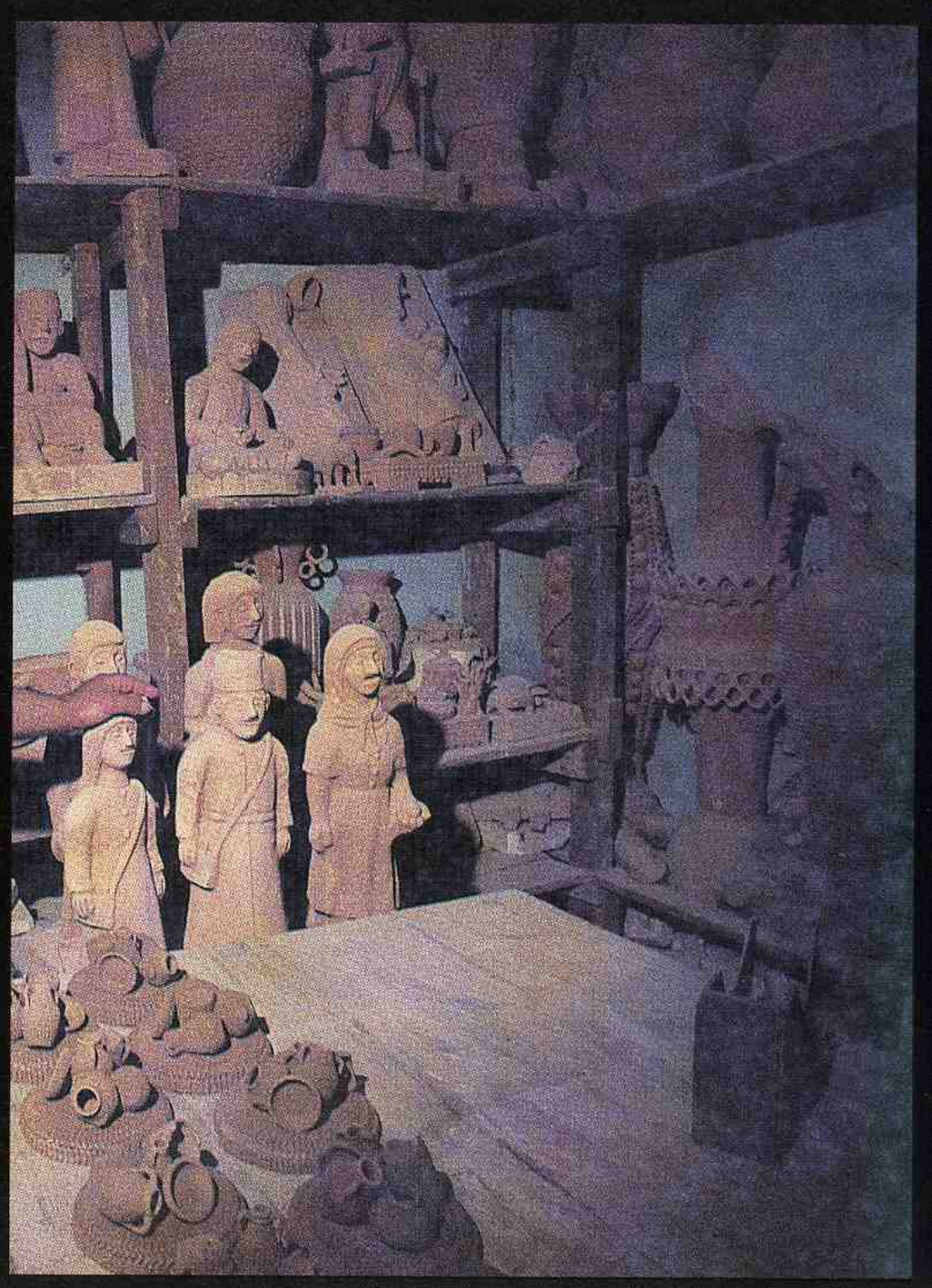
صوفي حلبي: "زهور" مائية



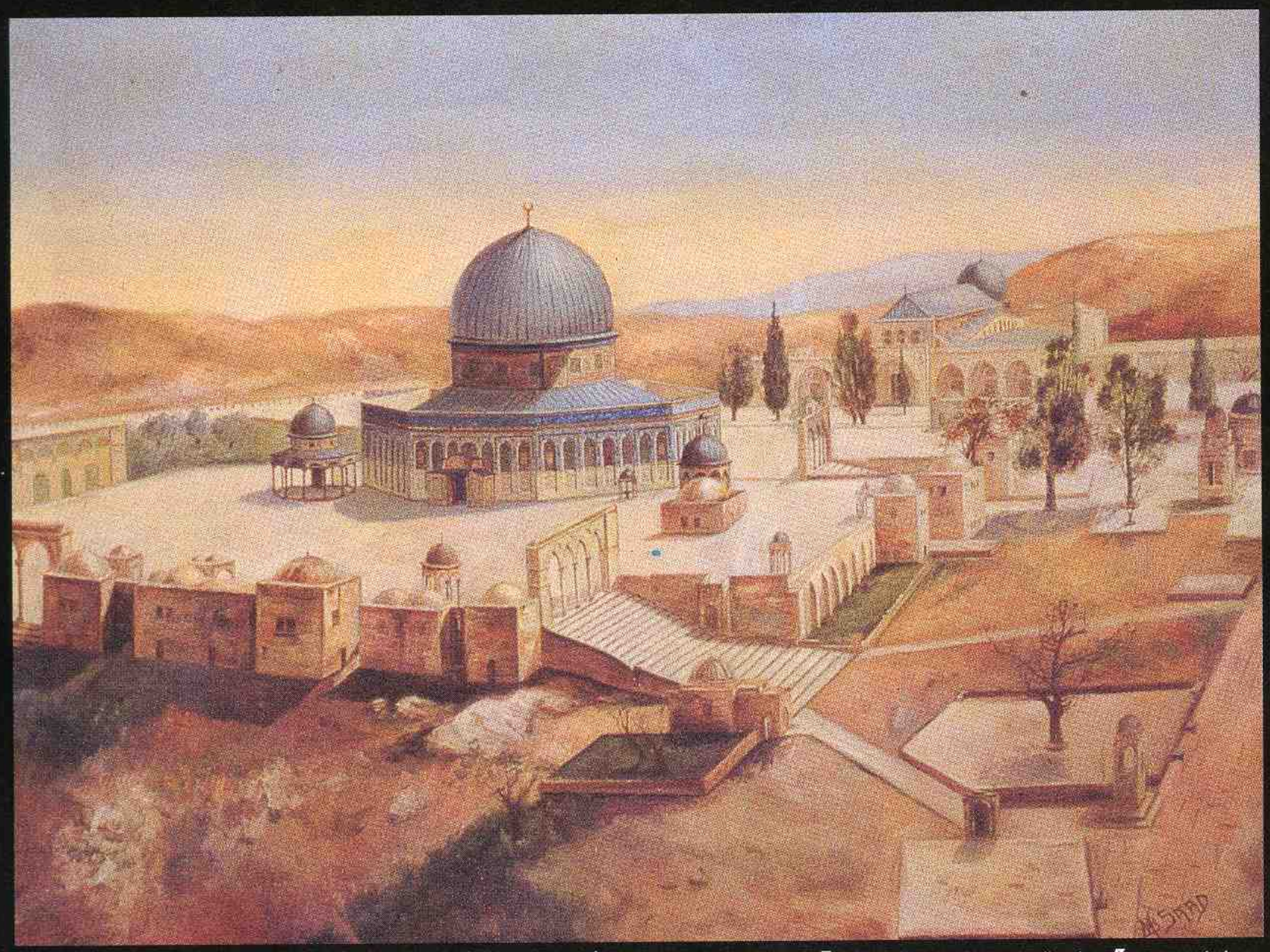
نهيل بشارة: "زهور" زيتية على القماش (١٠٨×٨٩)



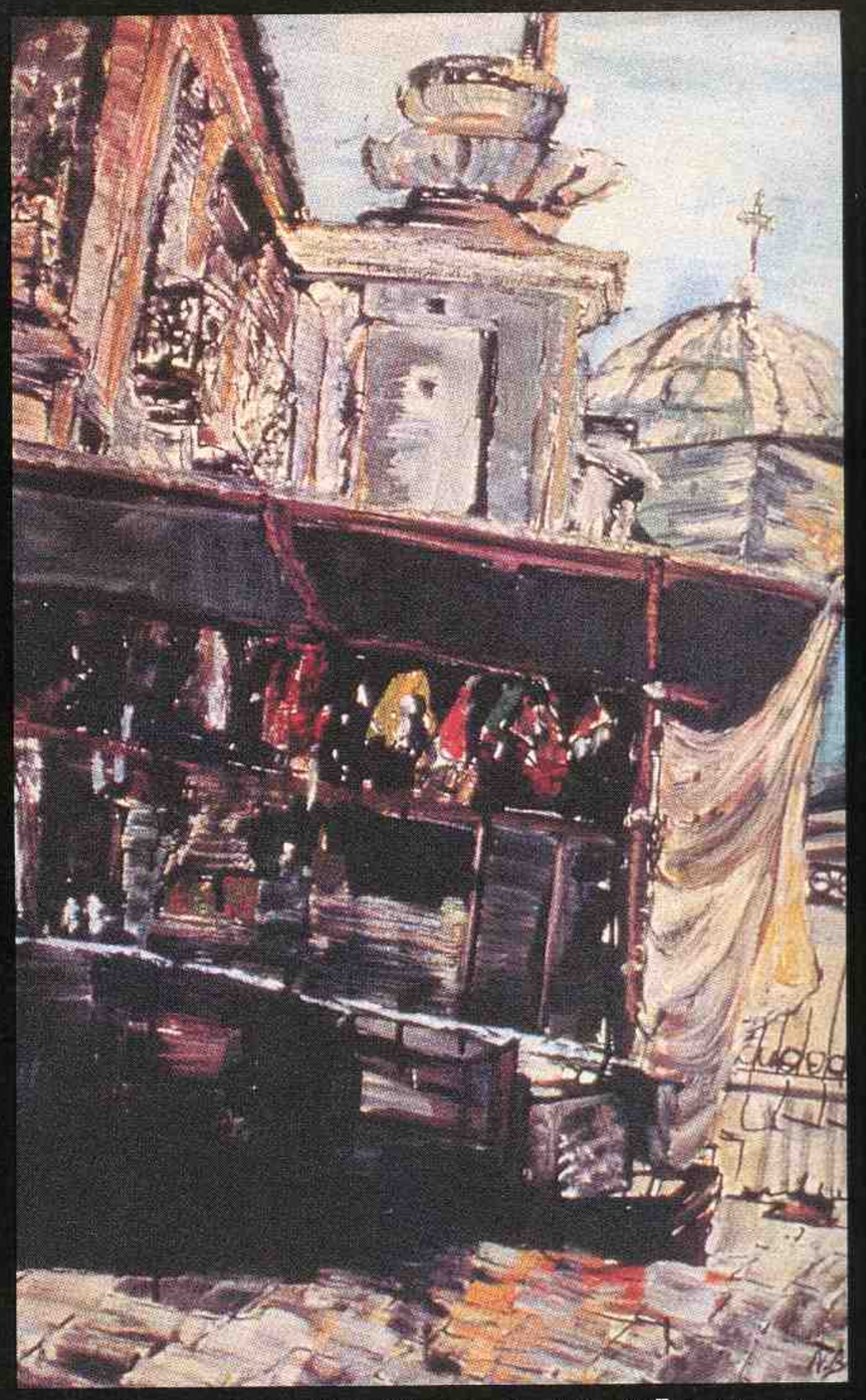
صوفي حلبي: "زهور" مائية



حنا المسمار: مجموعة تماثيل من الصلصال ح١٩٥٠



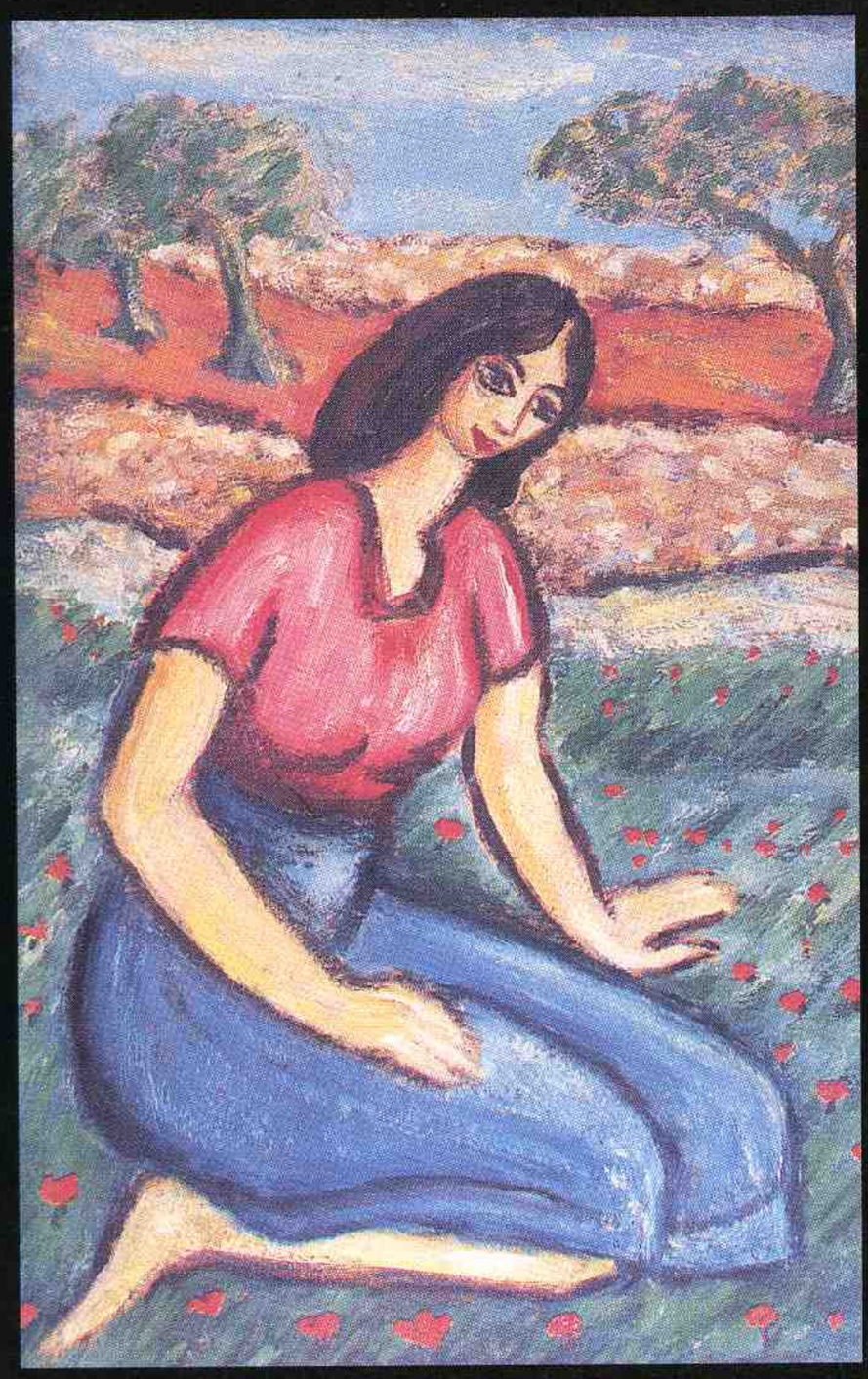
مبارك سعد: "ساحة مسجد قبة الصخرة" زيتية على القماش (١٠٠×١٢٠) ١٩٤٥



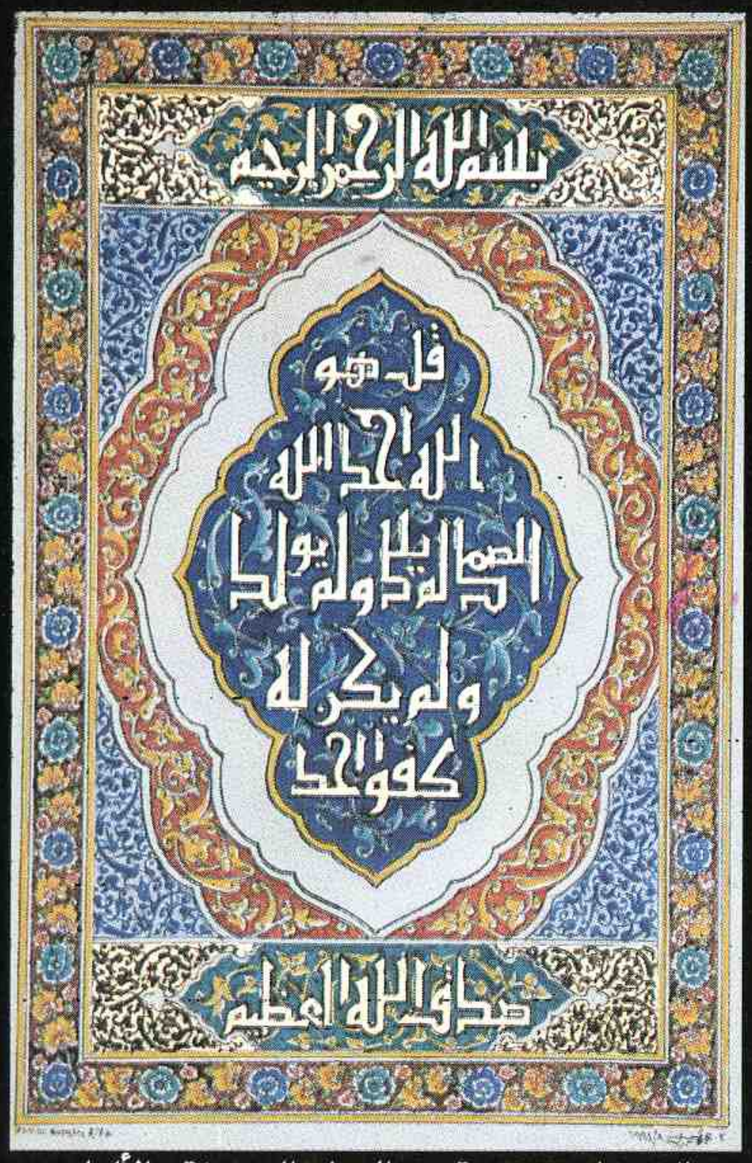
نهيل بشارة: "زاوية الهنود في القدس" زيتية



مبارك سعد : "منظر من يافا" زيتية على الخشب (٢٤ × ٣٠) ١٩٠٩



جبرا ابراهيم جبرا: "الفتاة والحنون"
زيتية على القماش (٤٤×٢٩،٥) ح ١٩٤٧



جمال بدران :صفحة من الخط والزخرفة بالألوان المائية وماء الذهب، ١٩٩٤



داود زلاطيمو: "ساحة المسجد" زيتية على القماش



جمال بدران : صحن من زجاج الخليل مذهب بالخط والزخارف الملونة، ١٩٩٤



جمال بدران : وعاء من زجاج الخليل مذهب بالخط والزخارف الملونة، ١٩٩٥



جمال بدران : قارورة من زجاج الخليل مذهبة بالخط والزخارف الملونة، ١٩٩٥

يعتبر التصوير الأيقوني المسيحي من أبرز حرف التشخيص بالألوان التي عرفها العالم القديم. وقد عمّ هذا التعبير الفنّي كافة أرجاء حوض البحر الأبيض المتوسط حيث بلغت صياغة قواعده التعبيرية والحرفيّة حد الكمال قبل نهاية القرن الخامس للميلاد. وبحلول القرن السابع عشر بدأ الطابع البيزنطي في هذه اللّغة الفنّية بالأفول بعد مرور ما يقرب من ألف عام على سيادة هذا التراث الإبداعي. وخلال هذا العصر نفسه الذي أعلن نهايات التصوير الأيقوني الهيليني، أخذت بلاد المشرق العربي تشهد الانبعاث الجديد والنهضة المبتكرة للغة أيقونية محلّية قام بصهر مقوّماتها موهوبون من المسيحيين العرب. وقد أسهم كل من هؤلاء الأيقونوغرافيين المشرقيّين في تأسيس المدارس التعبيرية المختلفة التي تبلورت في المنطقة انطلاقاً من محاكاتها للنموذج البيزنطي. أما أولى الإيقونات التي تحلّت بمميّزاتها المحلية، فقد كشفت عن توقيع ورد باللّغة العربيّة بريشة رجل عُرِف باسم **يوسف المصوّر الحلبي**. هذا الرائد السوري الذي ظهر في منتصف القرن السابع عشر، أرسى تقليدا اتبعه كل من جاء في إثره في المنطقة طوال القرنين التاليين، في شكل التوقيع الذي مهر به أعماله وذلك بذكر الأسم الأول للرسام متبوعًا بكلمة المصوّر ومذيّلا باسم المدينة التي انتمى إليها صاحب العمل. وقد شاءت الظروف أن أسهم ثلاثة من أحفاد الرائد الحلبي وهم **نعمة وحنانيّا وجريس** في تثبيت العناصر الإبداعيّة المحلّية التي أدخلها جدّهم الأكبر على الأيقونة البيزنطيّة. ومن خلال الأعمال التي حقّقها الأحفاد الثلاثة، خلّدت المقوّمات الإبداعيّة التي أطلق عنانها يوسف المصوّر الحلبي، واكتسب المشرق العربي على طول القرن الثامن عشر لغته المحلّية في التصوير الأيقوني. أما المبتكرات الأيقونيّة التي تميّز بها أفراد هذه العائلة الحلبية، والتي حذا حذوها فيما بعد غيرهم من المصوّرين في المشرق العربي، فقد أطلق عليها المؤرخون الفنيّون اسم "مدرسة حلب في التصوير الأيقوني".

وفي فلسطين التي اعتزّت بمدينة القدس باعتبارها أهم المراكز الرهبانية في الأمبراطورية العثمانيّة، قام المصورون الأيقونوغرافيّون العرب الذين نشأوا في ظل الكنيسة الأرثوذكسيّة، بتطوير لغة الأيقونة البيزنطيّة من خلال استلهامهم أساليب تعبيريّة مشابهة في سماتها للأساليب التي رسّخها روّاد مدرسة حلب. هذه السمات المحلية المميّزة التي صقلها المصورون الفلسطينيّون عبر القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، عرّفها المؤرخون الفنيّون بسمات "مدرسة القدس في التصوير الأيقوني".

صاغ المصوّرون الفلسطينيّون في تناولهم الأيقونة البيزنطيّة كنموذج رئيسي في عملهم، لغة إيقونوغرافيّة اعتمدت على تطعيم العناصر المختلفة من ميراث التصوير الهيليني بالمميّزات المحلّية. وتميّزت صياغة مدرسة القدس في التصوير بنقل الأيقونة الكنسيّة من فضاء تعبيرها الديني المبجل وإحلالها في لغة التصوير الشعبي المبسّط. وقد جاءت أيقونات هؤلاء الفلسطينيين نضرة نضارة الرؤية الطفوليّة لمرئيّات العالم السماوي بحيث اتسمت محاكاتهم التعبيريّة للنموذج التصويري البيزنطي

بالسذاجة ذاتها التي تمثّلت بتعرّجات أحرف الكلمات العربيّة التي طالما رسمها المصوّرون على صفحة أيقوناتهم بخط عفوي خلط بين النص الإنجيلي والتعبير المحكي. وفيما ازدانت أيقونات نموذجهم البيزنطي بالأطر المذهبّة والنقش المزخرف، اكتفى المصوّر الفلسطيني بتلوين أطراف أيقونته بشريط لوني أصفر، وأحياناً أخرى بصفوف من براعم الورد كتلك التي تزيّن المنمنمات الشعبية المحلّية. ومن خلال اللّمسات الواضحة لضربات الفرشاة التي زخرت بالألوان الزاهية، أشرقت الوجوه المرسومة للقدّيسين تنبض بحيويّة الملامح الريفيّة، فيما كشفت قسمات الشيوخ الملتحية ببياض القطن المكثّف عن بسمات مرحٍ صبياني. وتأسلبت تفاصيل الوجوه المصوّرة بحيث تشابهت ملامحها وبات الاستشهاد المخطوط باللغة العربية على صفحة الأيقونة خير دليل لقراءة الموضوع المصوّر. وقد اتّصفت أيقونة مدرسة القدس بسمات مختلفة شملت، على سبيل المثال، الانحدار السلس للكتفين مقابل المبالغة في الاستدارة البيضوية لتاج الرأس الذي غالباً ما ازدان بخط متناسق لمفرق الشعر الممشّط. واتخذ الحاجبان في الوجه المرسوم شكل الهلالين الرقيقين اللّذين اعتليا الأنف الدقيق. و تقوّست حافتا العينين بانعطاف لوزي أحاط بالمقلتين السمراوين اللتين أثقلهما الجفنان الناعسان فيما فاضت نظرتهما السماوية بدهشة الأطفال. وفي كل أيقونة شخّصت أياً من الأنبياء أو القدّيسين، تحلّت أبّهة المطلع المشع بثغر الرضيع. أما الملابس التي اكتسى بها أهل الفردوس في فضاء الأيقونات المقدسيّة، فقد تألفت من الأثواب الفضفاضة التي زخرت ببهاء الألوان المحببة إلى أهل الريف. ومن أردان هذه الملابس التوراتيّة خرجت تارة يد العذراء مريم نحيلة تحمل الزنبقة البيضاء، وتارة أخرى ظهرت من خلال الطيّات المهدّلة، قبضة يوحنا الدمشقي تحيط بلفيفة من الرق خطّ عليها كلام هذا الأب العربي. وتصدّرت مجموعة الموضوعات التي وردت في الأيقونات المقدسيّة أيقونة "الضابط الكل" التي صور فيها الناصري صبيح الوجه، را فعاً يمينه مبارکاً كل من جاء ها متأملاً ضياءها البهي.

ومن خلال ولوج المصوّر المقدسي في مرئيّات عوامل مختارة من الحياة الفلسطينيّة، والعمل على دمج تفاصيلها المفعمة بالحيويّة في لغة تصويره الأيقوني، نجحت مدرسة القدس في جعل النص الإنجيلي أو الأسطورة الدينيّة أكثر قرباً من التجربة المعيشة على الصعيد اليومي لا سيما وقد وردت كافة الشروحات على سطح الأيقونة باللغة العربية. وعلى سبيل المثال فإن أسطورة الخضر، أو ما عُرِف أيضاً بأسطورة "مار جريس" ودفاعه البطولي عن الفتاة البتول وإنقاذ أهل المدينة من جشع التنّين، اعتبرت من أكثر الموضوعات المحببة لمصوّري مدرسة القدس، لاسيما وهي الأسطورة التي عبقت بالرموز الشعبيّة. فقد آمن الفلسطينيون بحقيقة حدوث المعركة الضارية بين الفارس القدّيس والتنّين في القرية التي حملت اسم الخضر والتي تقع على الطريق بين القدس وبيت لحم. فمنذ القدم، كان الإيمان الشعبي العام، سبب اعتزاز أهل هذه القرية المتواضعة، لاعتبارها مزاراً شعبياً مقدّساً طالما اشترك مسيحيو فلسطين ومسلموها جنباً إلى جنب في طقوس الحج الموسمي إليه. ولقد كرّم الفلسطينيّون في

حكاياتهم العجائبيّة وشعائرهم الشعبيّة الخضر من حيث هو البطل الأسطوري الذي طالما ارتبطت صوره باللّون الأخضر، رمز الشباب المتجدد. وإن استعان المصوّر المقدسي في تصويره لأيقونة الخضر بنموذج أيقونة القدّيس "مار جريس" التي وضعها الأيقونوغرافيون البيزنطيون الكريتيون، فإن مصوّرنا العربي جاء بتفاصيل خفيّة نقل عبرها الإشارة التعبيريّة التي استجاب لها أهل البلاد. فإن تناولنا مثلاً صهوة الفَرَس التي طلاها الأيقونوغرافي الكريتي باللون الأحمر الصافي، نجد أن المصوّر المقدسي حرص على استبدال ذلك اللّون في أيقونة الخضر داعياً فارسه القديس لأن يتوسّد الوثار ذا اللون القرمزي المزركش أو الأخضر الزمردي المذهّب بالأهلّة والنجيمات بحيث كاد وثار البطل الشعبي النبيل أن يستعيد الألوان المنسوجة في عمامة السلطان العثماني.

وبحلول النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لم تكسُ أيقونات مدرسة القدس جدران البيوت المسيحية العربية والكنائس المنتشرة بالبلاد فحسب، وإنما باتت مطلباً تعبيرياً سعى لاقتنائه عدد متزايد من المسيحيين في جميع أرجاء المشرق العربي. ومن الجدير بالذكر أن هذه الفترة شهدت رواجاً ملحوظا للأيقونة المقدسية ذات الحجم الصغير، وذلك لكونها قابلة للحمل والتنقّل، إذ اعتبرت هذه الأيقونة، بسبب حجمها، تذكاراً ينشد اقتناءه الحجّاج الذين كانوا يتدفّقون على الديار المقدّسة خلال المواسم الدينيّة، آتين من مختلف أنحاء الأمبراطوريّة العثمانيّة والعالم الأرثوذكسي. وفضلاً عن ذلك، قامت في هذه الأثناء أديرة الرهبان والكنائس في المشرق وفي مدن نائية كدمشق وطرابلس، بتكليف عدد من المصورين المقدسيين بمهمّة تزيين هياكلهم وترميم الأيقونات الموجودة لديهم. وقد حرص المصوّر الذي انتمى إلى مدرسة القدس على توقيع أيقوناته باللغة العربيّة وذلك بذكر اسمه الأول متبوعاً بكلمة "القدسي" للتعريف، بواسطة المصطلح الدارج، باسم المدينة التي اعتز المصوّر بالانتساب إليها. وفي أحيان أخرى أورد المصوّر انتسابه إلى بيت المقدس بذكر اسم المكان كما ورد في النص الإنجيلي، فظهر اسمه الأوّل متبوعاً بكلمة "الأورشليمي" وكأن المصوّر العربي بهذه الطريقة في الانتساب سعى لتوكيد ارتباطه الشخصي بحقيقة الحدث الإنجيلي المصوّر. أما الرائد الذي شقّ الطريق أمام مصوّري مدرسة القدس، فقد عاش في منتصف القرن الثامن عشر، وقد ذُيّلت أيقوناته بتوقيع باسم **حنّا القدسي**. ومن أوائل المصورين الذين نهجوا سبيل هذا الرائد الفلسطيني مصوّر آخر ذيّل أيقوناته باسم **عيسى القدسي**. وفي أواخر القرن الثامن عشر، عرفت مدينة القدس الأخوين المصوّرين **إسحاق نعمة** و**أنضوني نعمة** وهما ابنا الأيقونوغرافي المقدسي **جريس نعمة**. أما القرن التاسع عشر فقد عرف مجموعة من المصوّرين الآخرين شملت كل من **ميخائيل مهنّا القدسي** و**حنا تيودوري الأورشليمي** و**يوحنّا صليبا القدسي** و**نقولا تيودوروس القدسي** و**إسحق نقولا الأورشليمي** علاوة على **متري ثيودوري** و**كوستي تادرس**. وقد أسهم كل من هؤلاء المبدعين وغيرهم من الأيقونوغرافيين الفلسطينيين في تخليد الميراث الفني الذي عُرف باسم"مدرسة القدس" في التصوير الأيقوني. فمن

خلال إسهامات هؤلاء الأيقونوغرافيين الإبداعيّة عرفت فلسطين أولى المحاولات الجدّية في استخدام لغة التصوير كأداة تعبير شخصي.

للإلمام بأهمية التعريب الذي بلورته مدرسة القدس في التصوير الأيقونوغرافي، هذا التعريب الذي أعلن بداية الطريق باتجاه التخلي عن الموضوع الديني في العمل التصويري الفلسطيني، لا بد من الإشارة، ولو بشكل موجز، إلى بعض الدوافع الأساسية التي دعت إلى المضي في هذا الاتجاه الفني. أما الحافز المركزي في ذلك، والذي تجلّت أصفى علاماته إبان الغليان الذي أفضى بنهاية القرن التاسع عشر إلى صعود الإحساس بالانتماء القومي والالتزام الوطني، فقد انعكس على الصعيد المحلّي في طبيعة النزاع التاريخي الذي اشتدّت وتيرته بين المسيحيين العرب الذين انتموا إلى الكنيسة الأرثوذكسية، وسلطة كنيستهم التي استولى عليها جماعة من الكهنة الذين كانوا من أبناء الجنسية اليونانية.

فبعد أقل من عقدين من الزمن إثر وقوع فلسطين تحت الهيمنة العثمانية عام ١٥١٦، انتخب لارتقاء سدّة البطريركية الأرثوذكسية في القدس بطريرك يوناني الأصل تمكّن فيما بعد، بالحجج المراوغة، من سلب الأرثوذكسيين العرب كل حقوق تمثيلهم في المراتب الكهنوتيّة العليا في الكنيسة. هذه الحقوق التي طالما مارسها المسيحيون العرب على قدم المساواة مع البيزنطيين اليونان، يعود تاريخها إلى اليوم الذي سلّم فيه الخليفة العادل عمر بن الخطاب إلى البطريرك العربي صوفرونيوس "العهدة العمرية". وعلاوة على تصرّف السلطة الكنسية اليونانية الذي يعتبر ارتداداً عن مسؤولياتها تجاه رعاياها بغض النظر عن قوميتهم، تمكّنت السلطات الكهنوتية اليونانية من أن تحرم الرهبان الأرثوذكسيين العرب من حقهم بالترشح والارتقاء ضمن السلك الكهنوتي، وغدت كل سلطات الكنيسة وممتلكاتها ومداخيلها تحت التصرّف الاستثنائي لمجمع الرهبان اليونان في الوقت الذي سقطت الرعية العربية، صاحبة هذه الممتلكات الشرعية، ضحية الفقر والإهمال خلال القرون التي تلت. وكان من نتائج هذا الإهمال العام أن الكنائس الجديدة التي تبرّع بأرضها وبتكاليف بنائها أهل البلدة أو القرية العرب كاد أن ينعدم فيها وجود الأيقونات.

ومع قدوم القرن التاسع عشر وما تميّز به من وعي وطني، تصاعدت الهجومات المسيحية العربية المتتالية، بمساندة الوطنيين المسلمين، ضد السلطة اليونانية للمطالبة باستعادة الحقوق العربية والمشاركة بإدارة شؤون الكنيسة في فلسطين. ورغم تدخلات السلطات العثمانية لحل النزاع أكثر من مرّة، لم تتحقق الوعود التي كان يتقدّم بها البطريرك اليوناني للأرثوذكسيين العرب. وبعد أن تمّ انتخاب أول بطريرك أرثوذكسي عربي في دمشق عام ١٨٩٩، وهو الحدث الذي اعتبره المؤرخون، فيما بعد، الانتصار القومي العربي الرائد في نهضة بلاد الشام خلال العهد العثماني، انتهز الأرثوذكسيون الفلسطينيون العرب نجاح الانطلاقة الإصلاحية لحركة الأتراك الشباب عام ١٩٠٨، والتي تعهّدت

بحقوق مساوية لكافة رعايا الأمبراطورية العثمانية، للمطالبة بالتعريب الكامل للكنيسة الأرثوذكسية في فلسطين. وكان المربّي خليل السكاكيني (١٨٧٨–١٩٥٣) في طليعة من قاد هذه الحملة. غير أن المطالب الوطنية لم تتحقق حسب الوعود التي قدّمها البطريرك إلى رعاياه العرب، وقد تلت مماطلاته تراجع خليفته عن الوعود في وقت لاحق. ومع انهيار الأمبراطورية العثمانية التي تبعها الانتداب البريطاني، وحتى يومنا الحاضر، نجح الكهنة اليونان في الكنيسة الأرثوذكسية بإقصاء الفلسطينيين العرب من أية سلطة فيها، وذلك نتيجة انتهاج سياسة التواطوء والتنسيق المستمر بين السلطة الكهنوتية اليونانية والسلطات السياسية المختلفة التي حكمت فلسطين.

ولئن فسّرت هذه الخلفية التاريخية الموجزة الدوافع الجوهرية التي أسهمت في تعريب الأيقونة البيزنطية، فذلك لا يفسر الأسباب التي هيأت الفرصة للتطور الفني المتفوّق الذي أحرزه النتاج الأيقوني المقدسي على صعيد المنطقة طيلة قرنين من الزمن. كما أن هذه الخلفية لا تعلل الحوافز التي دعت الأيقونوغرافيين المقدسيين في مطلع القرن العشرين إلى ممارسة تصوير الأيقونة المعرّبة في الوقت نفسه الذي أخذوا فيه بتصويراللوحة الفنية التي خلا موضوعها من المضمون الديني. أما عامة هذه الأسباب، فتعود بدون شك إلى البيئة الثقافية الخصبة التي ترعرع فيها مصوّرو مدرسة القدس.

فبفضل طبيعة مركزيّتها في التاريخ الديني، امتازت فلسطين، بالرغم من الإهمال الذي عانت منه تحت الحكم العثماني، بكونها من أكثر بلاد الأمبراطورية تفتحاً على العالم الخارجي. ومن الجدير بالذكر، أن سلطة الآستانة ما لبثت أن انحلّت فيما بعد عندما كان عدد متزايد من الإرساليّات التبشيريّة الغربيّة قد أخذ في التنافس على موطىء قدم في أرض فلسطين من أجل تأسيس هيمنتها الثقافية والدينيّة في الأراضي المقدّسة. فمنذ أواسط القرن التاسع عشر أخذت المدن الرئيسيّة في البلاد، وفي مقدّمتها القدس، في التحوّل البطيء مع قدوم الإرساليّات الغربيّة بجالياتها المختلفة للإقامة فيها، وتعزيز مراكزها في محيط أماكنها المقدسة. وشملت هذه الجاليات الأميركيين والسكتلنديين والألمان والإيطاليين والبريطانيين والفرنسيين والنمساويين والروس. وقد بادرت هذه الإرساليّات الأجنبيّة إلى بناء الكنائس وتشييد ما افتقرت اليه البلاد من مؤسسات قامت بوضع خدماتها الخيريّة تلبية لحاجات القطاعات المختلفة في المجتمع الفلسطيني. أما المؤسسات فتضمّنت المدارس التعليميّة والمهنيّة والمصحّات والمستشفيات ومآوي الفقراء ودور الأيتام ومهاجع الحجاج ونزل المسافرين والمنشآت الخاصة بالطباعة والنشر التي أسهمت مطبوعاتها في التنوير العام.

وفيما توافد أبناء القدس وبيت لحم وبيت جالا ورام اللّه ويافا والناصرة وبناتها على المؤسسات التعليميّة الأجنبية التي انتشرت في مدن فلسطين وقراها حيث تلقّى كل منهم دروسه بواسطة اللّغة

الخاصة بالإرسالية المعيّنة، أخذت أعين الطلبة وأهاليهم في الوقت نفسه تتعرّف على أشكال مختلفة من الصور التي لم يسبق لهم مشاهدتها من قبل. ولأوّل مرّة شوهدت على جدران هذه المؤسسات الأجنبيّة الصور الطباعية واللّوحات القماشيّة المشدودة حول إطارها الخشبي والتي صُوّرت عليها الصور التشخيصيّة بمختلف أشكالها بالألوان الزيتيّة، وقد أثار إتقانها دهشة الفلسطينيين وذهولهم. أما موضوعات هذه الأعمال الغربيّة، فكانت غالبيّتها ذات طابع ديني، إلا أن أسلوب تحقيقها التمثيلي اختلف باختلاف تقاليد التصوير الديني التي اتّبعها مصوّرها سواء أكان كاثوليكيًّا أم بروتستانتيّاً أم روسياً أرثوذكسيّاً. وقد أخذ الفلسطيني بالتعرف على الاختلافات في مدارس الفن التشخيصي وأساليب التعبير التمثيلي في الوقت الذي باتت فيه الأدوات التنفيذية لهذه اللغة المستوردة في متناول بعض الأيقونوغرافيين المحليين. وإن كان الفلسطيني قد ألف الأجناس المتعدّدة من الحجّاج الذين طالما قصدوا مزارات بلده عبر الأجيال، إلا أنه في هذه الآونة، وبعد أن بدأت بواخر المسافرين السيّاح ترسو على الشاطىء الفلسطيني، شهد وصول صنف غير مألوف من الحجّاج وبخاصة بعد أن تكفّلت شركة فرنسيّة عام ١٨٩٢ بإنشاء سكّة حديديّة وصلت ميناء يافا بمدينة القدس. هذا الصنف الذي لم يألفه الفلسطيني، شمل مختلف المصوّرين الفنّيين والمختصّين بتصوير الموضوعات الدينيّة والتصوير الوصفي الدقيق للأماكن التاريخيّة، فضلاً عن أقلّية من روّاد التصوير الفوتوغرافي. وكثيراً ما استضافت الإرساليّات الأجنبيّة في البلاد هؤلاء الفنيين الزوّار لفترات متفاوتة من الزمن.

لم يترك حضور مختلف الفنيين الغربيين الزوّار على الساحة الفلسطينية في أواخر القرن، الأثر الذي تركه حضور الأيقونوغرافيين والمصورين الفنيين الروس الذين أقاموا في البلاد منذ أواسط القرن التاسع عشر والذين تعتبر أعمالهم الدافع المركزي وراء تطوير فن التصوير الفلسطيني. فإن بدت فكرة اللوحة التشخيصية الأوروبية دخيلة، إلى حد كبير، على المكوّنات المؤسلبة في الصورة الأيقونية التي صاغها مصوّرو البلاد، فقد عكست أبجدية الأيقونة الروسية الأرثوذكسية المستحدثة ألفة خاصة بالنسبة للإيقونوغرافيين العرب في الوقت الذي فتحت أمامهم جسراً يسّر لهم العبور باتجاه الأفق الجديد. وفيما كان التبشير واكتساب الموالين من أهل البلد الحافز الأساسي وراء عمل كافة الإرساليات الغربية، فقد تميّز الحضور الروسي وممثلوه الكنسيون في فلسطين بصفتهم الجماعة الوحيدة بين الجاليات الأجنبية التي اقتصر همّها على محاولة الحفاظ على الأرثوذكسية في وجه الانتشار التبشيري. وذلك ما دفع الروس لمساندة نضال الأرثوذكسيين العرب ضد السلطة الكنسية اليونانية. وفي ظل هذا الموقف الروسي المحمود، وبدافع مهنتهم المشتركة، نشأت أواصر القرابة والود بين المصور الأيقوني المقدسي والمصوّر الأيقوني الروسي. أما هذه القرابة فلم تتم إلا ضمن سياق الجو الثقافي العام الذي أخذ بالتطلّع صوب التغيير. ومن أجل أن نوضح أهمية المؤثرات الروسية على فن التصوير الفلسطيني، لا بد من إلقاء نظرة خاطفة على الوضع الثقافي العام الذي تبلور في البلاد بفضل الحضور الروسي فيها وذلك قبل أن ننتقل إلى بحث آثار هذا الحضور على تطوير فن التصوير الفلسطيني.

ففي الوقت الذي شرع أبناء الأرثوذكسيين العرب وبناتهم بالالتحاق بالإرساليات الأجنبية التعليمية التي انتشرت في فلسطين منذ مطلع القرن التاسع عشر، أخذ حجم الطائفة الأرثوذكسية العربية بالتقلّص فيما تحوّل ولاء أعضائها إلى الطائفة الكاثوليكية التي كانت تحت الحماية الفرنسية، أو إلى الطوائف البروتستانتية المختلفة التي تشكّلت تحت الوصاية البريطانية. ونتيجة ذوبان الوجود الأرثوذكسي العربي هذا، قامت روسيا القيصرية بحملة سياسية منافسة للحفاظ على الهوية الأرثوذكسية لمسيحيي الأراضي المقدسة، إذ احتلت فلسطين المكانة الحيوية الهامة في قلب الشعب الأرثوذكسي في الوطن الروسي. وقد كانت فلسطين محجّ آلاف الفلاحين كل عام لحضور الأعياد الاحتفالية المختلفة التي أقيمت فيها، حتى كاد مدخول البطريركية الأرثوذكسية في القدس أن يعتمد برمته على ما جنته البطريركية من أسراب الحجاج الروس. وإن جاء نشوب الحرب العالمية الأولى (١٩١٤–١٩١٨) وانفجار ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ لينهي الدعم الروسي لأرثوذكسيي فلسطين، إلا أن آثار المنهاج التعليمي والثقافي الروسي الذي دام ما يزيد عن سبعين عاما، كان قد أسس الركائز لثقافة بديلة على ساحة التعليم الأجنبي لا في فلسطين فحسب بل في كافة بلاد المشرق العربي. فمن أهم التربويين الذين أسهموا في تأسيس النهضة العربية في فلسطين تخرّج عدد كبير منهم من المدارس الأرثوذكسية التي قامت بتمويلها الجمعية الأرثوذكسية الروسية الفلسطينية، وفي مقدّمتهم المربّي نخلة رزق وتلميذه المقرّب خليل السكاكيني الذي قام عام ١٩٠٩ بتأسيس أول معهد تعليمي وطني في فلسطين نادى بالعلمانية والمساواة بين مختلف الطوائف والأوساط الاجتماعية. ولم يقتصر الأثر الروسي على المربّين الفلسطينيين، بل شمل عددا من قادة الفكر والأدب الذين أسهموا في تأسيس هذه الثقافة البديلة كجناح مهم في النهضة العربية. ومن الجدير بالذكر أن معهد التعليم الروسي في الناصرة كان من أهم المؤسسات في بلاد الشام التي درس فيها أركان الحداثة العربية لا سيما وقد حظي عدد من خريجيه بمتابعة دراساتهم العليا في روسيا.

وفي طليعة روّاد النهضة العربية في فلسطين الذين أسهموا في تنوير القارئ العربي بأهمية الثقافة الروسية بما هي ثقافة أقرب إلى إدراكنا الجمالي من الثقافات الأجنبية الأخرى التي أخذ الناس بالتّفتّح عليها، نذكر ابن النّاصرة كاتب المقال والمؤرخ القصّاص خليل بيدس (١٨٧٤ – ١٩٤٩). فعلى الصعيد المحلي كانت الندوة التي أحياها هذا الرّائد في مسكوبية النّاصرة إثر عودته من دراسته في روسيا، تعتبر بمثابة المنارة الثقافية في مطلع القرن لما تشبعت به من إشعاع بيرداييف، بقدر ما كان لموقعه كمعلم للّغة العربية في مدرسة المطران بالقدس، أثره العميق في أجيال متعاقبة من الوطنيين الفلسطينيين. أمّا على الصّعيد العربي العام، فقد أدّت ترجماته المباشرة عن الرّوسية لقصص وروايات بوشكين وتولستوي التي بدأ بنشرها منذ عام ١٨٩٨، إلى تعريف القارئ العربي لأوّل مرّة على هذا الجنس الأدبي.

كما تضمّنت أعداد مجلة **النفائس العصرية** التي قام بتحريرها بين عامي ١٩٠٨ و ١٩١٤ ترجمات لغوغول وغيره من أعمدة الأدب والفكر الروسي المعاصر. ومن الجدير بالذكر أن توزيع مجلّته لم يقتصر على فلسطين فحسب بل انتشر في كافة أرجاء بلاد الشام ومصر والمهجر الأميركي.

هذا وقد عرفت النهضة العربية في فلسطين الأسقف رفائيل هواويني (١٨٦٠ –١٩١٥) الذي كان من قادة الحملة الوطنية ضد السلطة الكنسية اليونانية في البلاد. فخلال إقامته في موسكو، قام الهواويني بنشر كتاب تحريضي باللغة الروسية تحت اسم مستعار اتبعه بترجمة عربية أدّى نشرها في بيروت عام ١٨٩٣ إلى إقالته من منصبه الكهنوتي. ومن أهم تلامذة الهواويني الذين سنحت لهم فرصة متابعة تعليمهم العالي في روسيا، نذكر المفكر المقدسي بندلي صليبا الجوزي (١٨٧١ –١٩٤٢) الذي دعاه تتلمذه في أكاديمية قازان اللاهوتية على أيدي الهواويني، الى اكتشاف أعمال جرجي بليخانوف والتفسير المادي للتاريخ. فجاءت قراءاته للحركات الثورية في الإسلام كالمعتزلة والقرامطة والزنج التي تمّ نشرها في العشرينيات، رائدة في أهميتها التاريخية والفكرية حتّى بعد مرور نصف قرن على ظهورها عندما أعيد نشرها في عقد السبعينيات في بيروت. وللجوزي الذي كان يتولّى كرسي اللغة العربية وآدابها في جامعة باكو، وكرسي تاريخ الشرق الإسلامي في أكاديمية العلوم بأذربيجان، ما يزيد على عشرين مؤلفا باللغة الروسية لم تترجم إلى العربية، علاوة على العديد من المخطوطات التي وضعها أصلاً بالعربية و لم تنشر بعد.

ومن أهمّ المفكرين الفلسطينيين الرّواد الذين تبلورت إسهاماتهم خلال هذه الحقبة التأسيسية من تاريخ النهضة الثقافية الحديثة في فلسطين، وكاد أن يطويهم النسيان، نذكر ابنة الناصرة كلثوم عودة (١٨٩٢ – ١٩٦٥) التي تابعت دراساتها العليا في روسيا بعد تخرّجها من المدارس الروسية في الناصرة وبيت جالا. أما الدراسات العديدة التي وضعتها هذه الباحثة الإثنوغرافية التي شهدت عن كثب قيام ثورة أكتوبر، فقد تمحورت حول وضع المرأة العربية في فلسطين. ولئن فاضت كتابات كلثوم عودة بالأفكار التحررية التي دعت إليها القائدة النسوية ألكسندرا كولونتاي في أوج الثورة الروسية، ألاّ أنّ نظرتها التحرّريّة تأسّست منطلقاتها على معاناتها الشخصية في المجتمع العربي، واعتماداً على أبحاثها الميدانية التي قامت بتحقيقها في أواخر العشرينيات.

ومن الجدير بالذكر، أن خرّيجي المعهد الروسي في الناصرة لم يقتصروا على الفلسطينيين فحسب، بل شملوا أيضًا مؤسّسي الرابطة القلمية في نيويورك، ميخائيل نعيمة وعبد المسيح حدّاد ونسيب عريضة الذين حملوا شرارات النهضة في الكتابة العربية الجديدة من مهجرهم الأميركي. وقد عدّ هؤلاء الروّاد المهجريون ترجماتهم عن الأدب الروسي المعاصر عنصرا فعّالا من عناصر رسالتهم في إحياء الأدب العربي. وكانت مجلة **السائح** التي أسسها حداد وعريضة في المهجر الأميركي منصة

للترجمات عن الأدب الروسي المعاصر. كما قامت مجلة **الفنون** التي حرّرها عريضة، بنشر مختارات من الترجمات العربية لقصص تولستوي وليرمونتوف وبوشكين طيلة السنوات الست بعد صدورها عام ١٩١٣. وقد تفشّى تأثير الثقافة الروسية على مختلف الأصعدة في الثقافة الشعبية بين الفلسطينيين الأرثوذكسيين حتّى أن العادة السائدة باستعارة الأسماء اليونانية مثل قسطنطين وصوفي ونقولا وثيودور وبندلي وأنسطاس وطناس وأفتيم ومتري تمّ استبدالها خلال النّصف الأوّل من القرن العشرين باستعارة الأسماء الروسية تيمّنا بأسماء القياصرة وأبطال الروايات الروسية. وقد شملت هذه الأسماء اسكندر وألكسندرا وجرجي وأولغا وفلاديمير وتانيا وإيغور وسيرج وروريك.

في سياق هذا اللّقاح الثقافي الذي قُدحت شرارته في فلسطين و عمّ سائر بلاد الشام على مدى ما يناهز السبعين عامًا، تخمّر اللقاء بين المصور الأيقونوغرافي المقدسي والمصوّر الأيقونوغرافي الروسي الذي التحق بأحد أديرة البلاد. وقد تركت اللغة المستحدثة التي أتى بها المصوّر الروسي أعمق الآثار على أعمال الروّاد الفلسطينيين، إذ أتقن الروسي الجمع بين الأسلبة التخطيطية التي أقرّها التصوير الأيقوني، والصياغة التشكيلية في التصوير التشخيصي التي تميّزت بالتظليل التدريجي وتمثيل الفضاء الوهمي للمرئيات. وفيما قام بعض المصورين الروس برسم مخطّطاتهم الأيقونية انطلاقاً من ملاحظة أبعاد العالم المرئي كخطوة أولية لأسلبة مصوّراتهم ذات الطابع الديني، اتصف آخرون من بينهم بمتابعة تصوير أيقوناتهم التقليدية جنباً إلى جنب مع تصوير محيطهم المرئي في الأراضي المقدّسة ضمن لوحات تشخيصية مثّلت تفاصيل الموقع المصوّر. أما بالنسبة إلى الأيقونوغرافيين المقدسيين الذين كان قد مضى أكثر من قرن على تخلّيهم عن النموذج اليوناني في الأيقونة، فقد أخذوا بالطاقات الفنية الروسية التي راحوا يقتدون بها ويستشفون منها ما بوسعهم استشفافه، إذ كانت مخيّلة الشباب بينهم على أهبة الاستعداد لاستقبال الجديد في لغة التصوير التي مكّنتهم أخيراً من التخلي الكلّي عن الموضوع الديني.

ومن حشد المصوّرين الأيقونوغرافيين الروس الذين توافدوا على فلسطين خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين وممن خلّفوا وراءهم الآثار الهامة، نذكر فاسيلي فريتشاغين وألكسندر إيفانوف وقد عمل هذان المصوّران أعوامًا متتالية على الأيقونات الخاصة بكنيسة مريم المجدلية ودير الرهبان الملاصق لها. أما هذه الكنيسة الذي يعود عهدها إلى عام ١٨٨٨، فكان الأمبراطور الكسندر الثالث قد أمر ببنائها على سفح جبل الزيتون المطل علي المشهد العام لمدينة القدس. وبقدر ما بقيت القباب البصلية الشكل السبع لهذا المعلم المقدسي الأخّاذ على جبل الزيتون رمزاً للحضور الروسي الذي ارتفع في السماء الفلسطينية في نهايات القرن، فإن منجزات فريتشاغين وإيفانوف داخل هذا المعلم الروسي ما زالت تشهد على الإشارات التي يمكن اعتبارها من أهم المفاتيح لدراسة التأثير الفني الروسي على تطوّر اللوحة الفنية المحليّة قبيل القرن العشرين.

أثارت أهمية الثقافة الروسية والفن الأيقونوغرافي الروسي بالنسبة لتطوّر فن التصوير المحلي، أول ما أثارت انتباه المسؤولين اللاتين في الكنيسة الكاثوليكية في فلسطين. وقد دعا اهتمامهم بالموضوع إلى رفع اقتراحهم إلى السلطات الكنسيّة في روما تأسيس معهد فني لتعليم الموهوبين العرب التصوير الأيقوني ضمن مبادئ الأبعاد والتظليل كما طوّرها كبار فناني النهضة الأوروبية في إيطاليا. وكان البيت القديم الذي اختاروه لهذه الوظيفة، يقع على مقربة من محترفات الأيقونوغرافيين والمصورين المحليين في البلدة القديمة بمدينة القدس. لكن السلطات العليا في روما لم توافق على مشروع هذا المعهد. وبدلاً منه، أمرت الكنيسة بإرسال عددٍ من الرهبان المصوّرين إلى أكثر من دير في فلسطين للقيام بمهمّة تعليم التصوير. أما البيت المختار لمشروع المعهد، فقد قرّر تحويله إلى مصلّى تكريماً لاسم القديسة فرونيكا لا سيما وأن البيت يقع في الطريق الضيّقة التي سميت باللاتينية بما معناه "درب الآلام"، وهي الدرب التي يتتبّعها حجاج العالم الكاثوليكي منذ القرن الرابع عشر لإيمانهم أنها تمثّل الدرب التي سار فيها الناصري وهو في طريقه إلى الجلجثة. وباختيار الكنيسة الكاثوليكية لتسمية المصلّى باسم هذه القديسة بالذات، أكّدت السلطة الكنسيّة الكاثوليكية أهمية المكان الذي طالما اعتُقد أنه الموقع الذي شهد أعجوبة سماويّة حيث مسحت القديسة وجه السيّد المسيح من العرق والدم، فطُبعت بذلك لمحات وجهه البهي على المنديل. وبناء على هذه الأسطورة، فقد مثّل هذا المنديل في المعتقدات المسيحية أول أيقونة حقيقية كما يشير أسم المرأة التي لم يرد ذكرها في أي من الأناجيل، إذ يتألف أسم فيرونيكا من تحوير كلمتين لاتينيّتين وهما "فيرا" أي حقيقية، و "إيكونا" أي أيقونة. هكذا و بواسطة هذا القرار الكاثوليكي، بدت السلطة في روما وكأنها تجيب عن مخاوف مسؤوليها في القدس بتذكيرهم أن بقايا منديل القديسة الذي يعتبر أول أيقونة في تاريخ المسيحية هو من ذخائر الفاتيكان، وبأن أصحاب هذه الذخيرة الغالية هم أصحاب الأيقونة الحقيقية التي لا تقارن قيمتها بين المؤمنين بأهم ما قد يقوم بإنجازه أرفع الأيقونوغرافيين الروس في الأراضي المقدسة.

هكذا، و بحلول القرن العشرين أصبحت مدينة القدس، التي حظيت باهتمام زوّارها الفنيين من الأنكليز والألمان وغيرهم من البروتستانتيين، علاوة على مصوّريها المقيمين من الإيطاليين والفرنسيين الكاثوليكيين والروس الأرثوذكسيين، المرتع الحيوي والفضاء الخصب الذي قُدّر له أن يتكوّن فيه جنين اللّغة المحلّية في التصوير. وبدون أن يدركوا دورهم المحوَري في هذا المجال، كان مصوّرو الأيقونة المقدسيّة الذين احتكوا بالأيقونوغرافيين الروس لطبيعة تعاونهم على المشروعات الكنسية المشتركة، في طليعة الموهوبين المحليين الذين شاركوا في تعزيز التطور الفني البطيء الذي أخذ ينمو في البلاد ورعايته. ولكن نتيجة الاهتمام المتصاعد بأساليب التصوير التشخيصي المستوردة والتي اعتمدت أسلوب المحاكاة لإبراز العمق الوهمي في فضاء الموضوع من خلال تموّجات الألوان وتظليل الأشكال المرسومة تظليلاً تدريجيّاً، أخذت الابتكارات التعبيرية بالتعثّر في الأيقونة المقدسية فيما انجذبت

مواهب الأيقونوغرافيين الإبداعيّة باتجاه الآفاق الجديدة التي فتحها أمامهم المصورون الروس من جهة، والمصورون الذين التحقوا بأديرة اللاتين الكاثوليكية من جهة أخرى. وفي الوقت الذي تابع بعض المصوّرين تقاليد حرفتهم الأيقونية خلال النصف الأول من القرن العشرين من أمثال الأخوة **إسحاق ووديع سحّار**، **وحنا خروف**، و الاخوان **أنضوني** و **مينا أبو شقرا**، **وسليمان داود طليل** (١٨٨٥–١٩٥٢)، فقد تخلّى البعض الآخر عن ممارسة التصوير الأيقوني وعلى رأسهم **خليل الحكيم** (ت ١٩٦٣) الذي يعتبر واحدا من آخر مريدي مدرسة القدس في التصوير، والذي استبدل مهنة التصوير بتكريس حياته لخدمة الرعيّة الأرثوذكسية العربية في القدس. وفي الفضاء الخصب الذي أخذت تتضارب في أفقه مختلف المدارس في التصوير الديني وغير الديني، أخذت نخبة ضئيلة من المصورين المقدسيين في البحث عن أرض جديدة ينطلقون منها نحو ما بدا لهم بمثابة مستقبل التصوير في المنطقة.

وفي مقدمة المصورين الأيقونوغرافيين المقدسيين الذين برزوا على الساحة الفنية التي تواجدت بفضل الحضور الفني الروسي في فلسطين، نذكر **جريس جوهرية** (ت ١٩١٠ ؟) و**نقولا الصايغ** (ت ١٩٣٠؟) و**خليل حلبي** (١٨٨٩؟–١٩٦٤). أما أهم المصوّرين المقدسيين الذين برزوا بفضل امتهانهم فن التصوير على أيدي المصوّرين الإيطاليين الذين أقاموا في دير اللاتين الكاثوليكي في القدس، فنذكر **مبارك سعد** (١٨٨٠–١٩٦٤) الذي كان يتمتّع بموهبة فذّة في التصوير التمثيلي.

ولئن اعتبر جريس جوهرية شيخ الأيقونوغرافيين المقدسيين الذين اكتسبت أيقوناتهم أجواءها من الأيقونة الروسية، فإن صديقه نقولا الصايغ هو الرائد الأكبر في هذا المجال. لكن شيخ الأيقونوغرافيين المقدسيين الذي قضى نحبه قبل أن تسنح له فرصة سبر التصوير الخالي من الموضوع الديني، فلم يمض قبل أن يوكّل صديقه الصايغ بتوصيل مكتشفاته إلى ابنه الموهوب توفيق جوهرية (١٨٩١؟– ١٩٤٤) الذي احتل مكانة مركزية في تطوير الصورة المحلية.

أما **نقولا الصايغ**، فكان قد اشتهر بتصميم كبرى الأيقونات التي تصدّرت أبواب الهياكل وجدرانها. وقد زاول مهاراته الواسعة في تصوير الأيقونات الجديدة التي تحلّت بحلية الأيقونة الروسية جنبًا إلى جنب مع عمله الدؤوب على ترميم مختلف الذخائر الكنسيّة بالتعاون مع بعض الفنيين الروس. و قد شرع هذا الأيقونوغرافي المقدسي الرائد بالتغلّب على التحدّيات التي طرحتها لغة الرسم المستحدث وأخذ يلقّن نفسه استعمال أدواتها المستوردة. وتشير بعض اللوحات الزيتيّة الأولى التي صوّرها هذا الرائد جنباً إلى جنب مع الأيقونات، إلى وجوه رجال وسيمة ذات ملامح عربية بلباسهم المدني الأنيق، ووجوه قروية مشرقة الجبين، وقد اكتست أكتافها بطيّات متوالية من النسيج المتراخي فيما بدت

تشكّلات القماش وكأنها أطراف ملبوسات وطنيّة. وقد بدت هذه الوجوه وكأنها خرجت لتوها من إطارها الأيقوني لتعكس بريق حيوية شوهدت في الأيقونة الروسية المستحدثة. وفي أحيان أخرى، صوّر الصايغ المناظر الطبيعيّة التي مثّلت زوايا مختلفة من الطبيعة الريفيّة المحيطة بسور القدس. وبناء على وجود الشبه الملحوظ بين إنشاء الموضوعات التي اختارها الصايغ وصورة بعض الموضوعات التي ظهرت فوتوغرافياً على البطاقات البريديّة التي نشرتها آنذاك إرساليّة "الأميريكان كولوني" التابعة للجالية الأميركيّة بالقدس، يمكننا أن نستنتج أن أولى لوحات الصايغ الزيتيّة قد صُمّمت بوحي من الأيقونة الروسية واستناداً إلى إنشاء الصورة الفوتوغرافيّة وتفاصيلها. ومن هذه الأعمال يذكر البعض لوحة زيتية قام بتصويرها الصايغ في شتاء عام ١٩١٧. وقد مثّلت اللوحة فرحة أهل القدس في اليوم التاريخي الذي هرع فيه الناس إلى باب الخليل لمشاهدة العرض العسكري وسماع الجنرال البريطاني يعلن من درجات القلعة نهاية الحكم العثماني في فلسطين.

تلت هذه المجموعة الأولية من نتاج الصايغ الفني، سلسلة أعمال زيتيّة مفعمة بالحيويّة، تدلّ كافة تفاصيلها على أن تصويرها قد تمّ اعتماداً على النقل المباشر من الموضوع الحي الذي شهده الفنان المصور في محيطه اليومي. ومما يلفت الانتباه في هذه المجموعة المصوّرة من المرئيّات الحيّة، تكرار بعض الموضوعات في لوحات مؤلفة من الطبيعة الصامتة ؛ هذا النوع الشائع في التصوير الغربي الذي ارتكز إنشاؤه عموماً على تمثيل مجموعة من الفاكهة المطروحة في أوان بيتيّة، أو متنوّعات من الخضار أو النبات كما تبدو بشكلها التلقائي في إطار بيئة منزليّة. غير أن ما اختار الصايغ تكراره والتخصص فيه في إنشاء طبيعته الصامتة لم يكن يخطر على بال مصوّر من شرق أوروبا أو غربها، وهو تصوير فاكهة الصبار التي عمّ نموّها وانتشارها في كافة أرجاء الريف الفلسطيني. وفي محاكاة الصايغ البارعة لهذا الموضوع المحلّي الذي توشّح فيه اخضرار الصبّار بالظلال القرمزية والكركمية، بزغت تفاصيل استدارات الحبّات ونتوءاتها من خلفيّة مخمليّة الدكنة يكاد الناظر أن يلامس أطرافها. ومن خلال ضوء بيتي خافت، ظهر الصبّار المدبدب بالأشواك والذي اكتست بعض حبّاته بمسحات من الطين وقد ألقي في طبق مصقول بغشاوة القيشاني الأملس. وفي البقعة الأشدّ إشراقاً في اللّوحة حيث ركّز الصايغ جل تفاصيله المحسوسة، يلحظ المشاهد سكّيناً ملقاةً بمحاذاة صبّارة منفردة وقد شُرّح جانبها بدقّة الجرّاح بحيث يمكن للعين أن تلتقط ظلال القشرة الجلفة التي انسلخت عن الفاكهة الغضّة والتي بتواريها المغري كشفت عن أحشائها الرّيانة. هذه الفاكهة المحلّية التي استحوذت على مخيّلة الصايغ والتي بذل هذا المصوّر المقدسي في سبيلها قصارى جهده ومهارته الإبداعيّة في التعبير عن تباين شكلها الخارجي الخشن و حلاوة طعمها البرّي في الداخل، هي الفاكهة المحببة ذاتها التي كانت في متناول أكثر الفلسطينيين فقرا لكثرة انتشارها وتيسر شرائها، وقد اعتبرتها كافة الطبقات الاجتماعيّة مفخرة الفاكهة الشعبيّة والترف الشهي في مواسم الصيف الفلسطيني، وهي في الوقت ذاته النبتة البرية العنيدة التي تمثّل بها ابن القرية كما تشهد أهزوجته

المألوفة يومذاك "يا عين كوني صبّارة". و لم يكن أحد يدري في تلك الأيام أن فاكهة الصبّار المحبب هذه وطاقة جذورها على العطاء، ستغدو ذات يوم أداة تعبيريّة مشحونة بالدّلالات الرمزيّة في أعمال فنّية قُدّر لها أن يصوّرها فنّانون فلسطينيون لم يكونوا قد وُلدوا بعد.

وفيما كان محترف شيخ الأيقونوغرافيين جريس جوهرية متواريا عن أنظار العامة وقائما في زقاق بجوار بيته في حي السعدية بالبلدة القديمة لمدينة القدس، كان محترف نقولا الصايغ في مكان مركزي في المدينة خارج ساحة كنيسة القيامة وعلى مرمى حجر من كنيسة مار يعقوب التي احتوت على أيقونة نادرة للعذراء مريم نُسب تصويرها إلى القديس لوقا صاحب الإنجيل الثالث في **الكتاب المقدّس**. وكانت واجهة محترف الصايغ تطل على باب الخوخة، ذلك المدخل البالغ الصغر كما يشير اسمه المتوارث، والذي كان لا بد أن يمرّ عبره كل حاج أو زائر أو مصلٍّ قصد بيت المقدس علاوة على مختلف المارة القادمين من سوق أفتيميوس المجاور أو المتوجّهين صوب سوق خان الزيت. وخلال العقود الأولى من القرن، كان محترف الصايغ الذي استخدم أيضاً كصالة عرض، يقوم بدور ركن ودّي للقاءات عفوية جمعت لفيفاً من الموهوبين الذين نشأوا، كالصايغ، في ظل الكنيسة الأرثوذكسية العربية في القدس. وفي مقدمة الروّاد الذين كانوا يتردّدون على هذا الملتقى صديقه المصوّر جريس جوهرية الذي كاد ألا يزوره إلا بصحبة واحد من أولاده الأربعة. وبعد وفاة شيخ الأيقونوغرافيين، لم تقتصر زيارات المصوّر على الابن توفيق جوهرية الذي قصد المعلّم بهدف التمهّن الفني على يديه، بل تناوب كافة أبناء الصديق الراحل على زيارة الصايغ. وقد كان لهذه الجلسات الودية الأثر العميق على الأولاد جميعا بقدر ما سعد المعلم وأصدقاؤه بحضورهم، وبخاصة لما أبداه كل منهم من موهبة موسيقية مختلفة شملت الغناء، والعزف على العود والناي والنقارة، بحيث كاد الأخوة باجتماعهم أن يؤلفوا الجوقة الفريدة حول المعلم الأعزب الذي طالما أفرحه أن يعود في آخر نهاره ليجلس في بيته برفقة الشبان وهو محاط ببعض مريديه لاحتساء كأس من العرق وما تيسّر من المازات.

أما الأثر الذي تركه المعلم نقولا الصايغ في نفوس أولاد جريس جوهرية وفي غيرهم من الموهوبين المقدسيين الذين استناروا بصحبته، أو تتلمذوا على يديه، فقد تجلّى في مجالات مختلفة أسهم كل منها بدوره الخاص في نشوء النواة المؤسسة لخصوبة الأفق الفني العربي في فلسطين. وقد قدّر **لتوفيق جوهرية** الذي تمهّن على أيدي الصايغ، أن يكون أكثر المواهب المقدسية المقرّبة التي حظيت بالاطلاع على مهارات المعلّم الذي كان يحتلّ مكانة والده. وإن لم يختر توفيق جوهرية لنفسه متابعة المهنة التي طالما جنت الرزق لأبيه، إلا أنه نما و تطوّر كمصوّر احترف التصوير التمثيلي، حتى غدا في طليعة المصورين الفلسطينيين الذين تتلمذوا في محترف الصايغ والذين نجحوا في جني لقمة عيشهم من تصوير اللوحات الزيتية.

أخذ الصايغ يعتمد على موهبة توفيق جوهرية لمساعدته على إكمال تفاصيل تلوينيّة خاصة بمشاريعه الكنسيّة، فيما طابت له صحبة أخوته الآخرين. إلا أن إعلان الحرب العالمية الأولى غيّر الحال إذ اضطر خليل، كبير الأخوة، للالتحاق بالجيش العثماني، فيما أعفي منه كل من واصف الذي تمتع بحماية حسين أفندي سليم الحسيني رئيس بلدية القدس، وفخري أصغر الأخوة الذي كان دون السن القانونية. أما توفيق، معاون المعلّم والذي كان في حدود الرابعة والعشرين من عمره، فقد اضطر للهرب من الخدمة العسكرية. وقد افتقد الصايغ صحبته طوال سني الحرب الكبرى. والمعروف لدى العائلة، أن توفيقًا قد أختبأ خلال فترة الحرب في أحد أديرة فلسطين. وهكذا، فإن كانت السنوات التي قضاها توفيق جوهرية في معاونة الصايغ أكسبته الخبرات التقنية على التصوير الفني، فلربما منحته السنوات الأربع التي قضاها في الدير فرصة صقل مواهبه وتطوير خبراته في ظل الكنيسة التي نشأ فيها. وبنهاية الحرب، قام توفيق جوهرية إثر خروجه من الدير باحتلال محترف والده الأيقونوغرافي بجوار البيت الذي ولد فيه في حي السعدية.

تبنّت اللّوحات الزيتية الأولى التي قام بتحقيقها توفيق جوهرية المنهاج ذاته الذي استهلّ به الصايغ مسيرته. ففي تصاويره الأوّلية للوجوه النموذجية والمناظر الطبيعية المحلية، استعان جوهرية بالصّور الفوتوغرافيّة لا سيّما وقد بات نيل هذه الصور أكثر يسّراً بالنسبة إليه. فبعد دخول فلسطين تحت الانتداب البريطاني، ازدهرت طباعة الصور الفوتوغرافية التي اتخذها مهنة الصديق المقرّب للعائلة خليل رعد الذي كان قد افتتح أوّل محترف فوتوغرافي بالقدس عام ١٨٩٥ وذلك إثر عودته من مدينة بازل بسويسرا حيث درس التصوير الفوتوغرافي. فبقدر ما صقلت موهبة توفيق جوهرية بإرشادات الصايغ الفنية ووصايته الموحية، كانت صور رعد بمثابة المورد الذرائعي الهام الذي سهّل العمليّة الانتقالية في تطوير موهبة جوهرية التعبيرية واكتساب لغته الشخصية في التعبير.

وفي السنوات التي تلت خروج توفيق جوهرية من الدير، كان قد امتلك حرفة التصوير التمثيلي الذي يستحضر حيوية المرئيات المحيطة به من أشخاص ومناظر طبيعية. وقد انتهج في عمله التصاوير التخطيطية الحرّة بالفحم على الورق قبل أن ينتقل إلى تحقيقها بالألوان المائية أو الزيتية على القماش المشدود. و لم يقتصر بيع لوحاته التمثيلية على الأجانب الزوّار أو المقيمين منهم في فلسطين، بل أخذت نخبة من العائلات الفلسطينية الميسورة باقتناء أعماله الفنية خلال الانفتاح الثقافي، والازدهار الاقتصادي الذي تبلور في فترة الانتداب البريطاني. والمعروف أن جوهرية كان يقوم شخصياً بحفر كل الإطارات التي أحاطت بلوحاته الزيتية وإعدادها. و لم يقم من أبناء القدس من تجرأ على منافسة توفيق جوهرية في مضمار التصوير التمثلي غير مبارك سعد الذي لم يكن أكبر من جوهرية سنّا فحسب بل كان أحياناً يتخطاه من حيث طبيعة تجربته الفنية.

يعود الاختلاف الأساسي بين أعمال توفيق جوهرية و**مبارك سعد**، إلى منهاج مدرسة التصوير التي نشأ عليها كل من هذين الرائدين. فقد جاءت أعمال جوهرية التعبيرية تتمة للّغة الأيقونية التي بلورها أسلافه الأرثوذكسيون العرب بعدما استقت ما راق لها من الأيقونة الروسية، وبعدما استشفّت ما ارتأت لها من موضوعات الصورة الفوتوغرافية. أما أعمال سعد الذي تمهّن على أيدي المصوّرين الكاثوليك في دير اللاتين بالقدس، فقد انطلقت من أسس التصوير التمثيلي كما اتبعت في معاهد التصوير الأوروبي خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر. وكان سعد في طليعة جيله عندما حصل على منحة دراسية مكّنته من السفر إلى إيطاليا في السنوات الأولى من القرن العشرين لمتابعة تخصصه في فن التصوير التمثيلي. أما اللوحات الزيتية التي قام سعد بتصويرها، فقد شابهت موضوعاتها الموضوعات التي عُني بها جوهرية، إذ تناول سعد تصوير وجوه الأشخاص في المجتمع المدني التي شملت بعض شخصيّات الكنيسة الكاثوليكية، كما تميّز بتصوير مختلف المناظر الطبيعية التي لفتت انتباهه في مدينة القدس وعلى الشاطئ الفلسطيني. وفيما استعان جوهرية في مطلع تصويره للّوحة التمثيلية بالصورة الفوتوغرافية، فقد بدت كل أعمال سعد التمثيلية وكأنها تتحدّى الدقة في الصورة الفوتوغرافية. وفي اللقاء بين لغة التمثيل التي ورثها جوهرية من تراثه القومي، وتلك التي استعارها سعد من النموذج الغربي، أخذت الحدود التي طالما فصلت بين المدرسة الأيقونية الروسية والمدرسة الكاثوليكية في التصوير بالتلاشي التدريجي، بحيث سمح هذا التلاشي بإطلاق عنان لغة محلية في التصوير تخلت عناصرها كافة عن المضمون الديني.

هذا الميراث الإبداعي الذي خلّفته أعمال الجيل الذي انتمى إليه توفيق جوهرية ومبارك سعد، والذي أتيحت من خلاله إمكانية تأسيس المقوّمات البديهية لميلاد لغة محلّية في التصوير، لربما يعود فضله إلى تزامن بلورة هذه اللغة مع تجلّي الصورة الفوتوغرافية ورواجها في الوسط الفلسطيني. ومن هنا، فبإمكاننا أن نلخّص مميّزات اللغة المحلية في التعبير ضمن إطارها المحلّي، بصفتها ثمرة اللّقاح الذي تمّ بين محترف الصايغ الأيقونوغرافي ومحترف رعد الفوتوغرافي. وما يلفت الانتباه أن أثر هذا اللّقاح لم يقتصر على مجموع المصوّرين الذين شكلوا التيار الفني المهيمن يومذاك، بل تولّد نتيجته ما لم يحلم بتولّده نقولا الصايغ ولا خليل رعد على مدى الساحة الثقافية الفلسطينية في القرن العشرين.

ففي ظل المعلّم الصايغ وبإيحاء من عالمه الغني، كان فضول الناشىء واصف جوهرية (١٨٩٨–١٩٧٤) يتغذّى بمختلف المدارس في التعبير التصويري، وفي إشعال ولعه بالفنون البصرية. وما لبث أن أصبح الذواقة الشاب في طليعة المجمّعين الفنيين الفلسطينيين بحيث أعتبر بيته، بعد انتقاله خارج أسوار المدينة، مزاراً أمّه كل زائر إلى القدس. أما الثروة التي أحسن اقتناءها وتجميعها عبر السنين، فقد تألفت من مجموعات انتقائية لتحف فنية مختلفة. وقد اعتبرت مجموعته من أولى المجموعات التي سهر

على إنشائها ذوّاقة فلسطيني و دلّت على بدايات الوعي والاهتمام بتأريخ المنتوج الإبداعي الفلسطيني وتوثيقه. وقد شملت مجموعته الفنية هذه، منتوجات الصناعات اليدويّة والآلات الموسيقيّة والمصاحف المخطوطة والوثائق التاريخية والمسابح الثمينة والسيوف المذهّبة والسجّاد العجمي. كما تضمّنت أيضاً مجموعة من الأعمال الفنية التي شملت أيقونات من تصوير والده جريس جوهرية ومن تصوير نقولا الصايغ بالإضافة إلى لوحات زيتية ومجسّمات خشبية من تصوير وحفر أخيه توفيق جوهرية، فضلاً عن مجموعة نادرة للصّور الفوتوغرافيّة التي احتوت على نسخ أصلية من تصوير وتحميض خليل رعد، هذه الصور التي أصبحت بدورها ذخيرة تاريخية بعد النكبة.

أما فخري جوهرية (١٩٠٥–١٩٨٦)، أصغر أبناء شيخ الأيقونوغرافيين المقدسيين، الذي طالما صحب إخوته الكبار إلى محترف الصايغ، والذي اهتم في سنوات عمره اللاحقة بموضوع الحفاظ على التراث الموسيقي العربي، فلم يكن التصوير يعنيه كما كان يعني أخويه توفيق وواصف. لكن فن التصوير تجلى خير تجل في نسله، فقد شاءت الظروف أن يصبح الأب الفخور ببكره هاني جوهرية (١٩٣٩–١٩٧٦) الذي طالما أسرته مجموعة الصور التاريخية التي احتفظ بها عمه واصف والتي رسم عنها عمه توفيق أولى لوحاته. فمن وحي هذه المجموعة العائلية من الصور الوثائقية، تولّع الفتى بالتصوير الفوتوغرافي، وانطلق فيما بعد ليصبح السينمائي الطليعي الذي غامر بتصوير وإخراج أول فيلم وثائقي طويل في تاريخ السينما الفلسطينية. وقد تطوّع المصوّر الشاب بتسخير موهبته الفذة كمصور وثائقي متواضع واكب انطلاقة الثورة الفلسطينية. فخلال المرحلة التي تلت هزيمة حرب ١٩٦٧ والتي اتسمت بشلل العزائم والإحباط الجماهيري الشامل، لعبت الصورة الوثائقية التي التقطها هاني جوهرية للفدائي الملثّم مكانة الأيقونة التي أعادت إيمان العربي بقدرة الإنسان على العطاء والفداء وتقرير المصير، كما قامت أيقونته الفوتوغرافية التي لم يسأل أحد عن اسم مصوّرها، بدور حافز أوّلي مهم دعا الشبان في كل مكان للالتحاق برجال المقاومة الفلسطينية. وقد خلا مكان هذا المصور المقدسي الرائد يوم كُتب له شرف الاستشهاد بين صفوف المقاتلين في لحظة قبضت فيها يداه للمرّة الأخيرة على آلة التصوير.

ومن بين الآخرين الذين تردّدوا على محترف نقولا الصايغ والذين امتهنوا التصوير الأيقوني بإيحاء منه وبوعي تام لمكانة التصوير الأيقوني الروسي في التطوّرات الفنية المحلية، يعدّ خليل حلبي (١٨٨٩؟–١٩٦٤) أبرز المصوّرين المقدسيين الذين حافظوا على صيانة المهارات التي نقلها الصايغ لتلامذته. وقد اقتدى الحلبي بالصيت المرموق الذي ورثه عن معلمه، واشتهر بصفته أمهر مرمّمي الأيقونات بعد وفاة الصايغ وآخر من أبدع في الجمع بين الحس الفطري الذي اتسمت به الأيقونة المقدسية والعناصر التي اتسمت بها الأيقونة الروسية. لكن الظروف شاءت أن يتربّع الحلبي على قمّة نتاجه الأيقونوغرافي

عندما كان الاهتمام العام بالأيقونة قد أخذ بالاضمحلال إثر تعميم الصورة التذكاريّة المطبوعة. وعلاوة على ذلك، كاد مجال تسويق الأيقونة أن ينعدم بعد انقطاع أفواج الحجّاج الأرثوذكسيين الروس بسبب اعتناق بلادهم للنظام الشيوعي. وهكذا اقتصر تصوير الحلبي الأيقوني في معظم الأوقات على تصوير الأيقونات التي أوقفها أحد أبناء الرعية الأرثوذكسية إلى الكنيسة العربية بالإضافة إلى مشروعات الترميم الكنسي. و في عام ١٩٤٠، كان فرح خليل حلبي عظيماً عندما طلب منه تجهيز كل الصور الأيقونية في كنيسة مريم العذراء للسريان الأرثوذكس القائمة علي جانب الطريق الرئيسية المؤدية إلى كنيسة المهد في بيت لحم. وقد صرف المصور المقدسي سنوات متواصلة في إعداد هذا المشروع الذي صبّ فيه كل ما استجمعه من طاقاته في التعبير الأيقوني. فقد اكتست كافة جدران هذه الكنيسة المتواضعة بالأيقونات الجدارية الضخمة، كما تزيّن السقف بالتصاوير الأيقونية والزخارف المذهّبة. وإن كان مشروع كنيسة بيت لحم آخر مشروع أيقوني قام بتحقيقه خليل حلبي إلا أنه يمكننا اعتباره قمة إسهام هذا المصوّر المقدسي في التصوير الأيقونوغرافي.

و في مجال التصوير التمثيلي الذي أخذ آخر الأيقونوغرافيين المقدسيين في تلمّسه جنباً إلى جنب مع تصوير العدد المتضائل من الأيقونات التي أوصى بها المعارف الأرثوذكسيون العرب، اتصف بطابع التهجين بين التصوير الأيقوني والتصوير التشخيصي. وجاءت اللوحات الزيتيّة التي وضعها الحلبي لتعكس أسلوباً شخصياً طريفاً في معالجته للأشكال المصوّرة. فمن خلال أسلوبه السلس، سعى الحلبي أن يذهب مذهب الصايغ صاهراً ولاءه في منهاج الرسم الأيقوني الذي اكتسبه من معلّمه الأكبر فيما حاول أن يتقن نقل موضوعه المصور من مرئيات بيئته المعاصرة.

وبخلاف زميله توفيق جوهرية الذي توصّل إلى إنشاء فني استوحاه من مرئيات محيطه اليومي بعد أن اجتاز مرحلة التصوير المستمد من الصورة الفوتوغرافية، كادت كافة اللوحات الزيتية التي صوّرها الحلبي جنباً إلى جنب مع أيقونته، أن تعتمد بشكل رئيسي على الاستعانة بالصورة الفوتوغرافية. ففي الفترة التي يسرت فيها مطابع الإرساليّات الأجنبية المختلفة الحصول على البطاقات البريديّة المزيّنة بالصور الفوتوغرافية للموضوعات المحلّية، غدت الصورة الجاهزة هذه بمثابة النموذج الأسمى الذي حثّ هذا الإيقونوغرافي المقدسي على ممارسة التصوير التمثيلي بطريقته الخاصة. أما التخطيط الذي اتبعه الحلبي لكي يحقق فيه لوحته الزيتيّة، فلم يختلف على الإطلاق عن التخطيط الذي طبّقه في تصوير الأيقونة. فقد وضع وفاءه للصورة الأصل نصب عينيه، و قام أوّلاً بتسطير الصورة الفوتوغرافية المبتغى نقلها بقلم رصاصي من أجل أن يجزىء تفاصيلها ضمن شبكة مربّعات دقيقة ذات خطوط متصالبة. ومن ثم، تناول الحلبي قطعة ورق بالحجم النهائي للوحته، ونقل عليها شبكة مربعاته مع اعتبار نسبة تكبيرها بحيث تيسّر له فيما بعد نقل جزئيّات الأشكال كما ظهرت ضمن كل من

المربّعات التي تحدّدت في الصورة الفوتوغرافيّة. وبعد انتهائه من نقل كافة التفاصيل المتضمّنة في كل من المربعات بحيث تراءى له على الورقة تطابق التخطيط، أخذ الحلبي بتخريم الورقة بواسطة إبرة متتبّعاً تخطيطه الرصاصي للأشكال. وبعد تثبيت رسمه المخرّم فوق سطح لوحه الخشبي المعدّ بالجبص أو فوق القماش المشدود، طلى الحلبي أرضيّة الرسم بمسحوق رصاصي كي تطبع آثاره عبر الخرم فوق بياض اللوحة. وبعد التدقيق والتنميق بتفاصيل تخطيطه استهل الحلبي تلوين الرسم. ومن طرائف الأمور أن حرص الحلبي على تخطيطه المخرّم هذا كذخيرة اقتدي بها في مناسبات أخرى تطلّبت إعادة تصوير الموضوع. أما اللوحة الزيتية التي صوّرها الحلبي انطلاقاً من منهاج تخطيطه الأيقونوغرافي هذا، فقد عكس فضاؤها جوّاً شبيهاً بأجواء الأيقونة بحيث تمكنت العين من إدراك معالم معاصرة في المنظر المقدسي المنسوخ. لكن تحريفه واستواء فضائه اللّوني على دقة إتقانه أفقده بعده الوهمي بحيث ظهرت بعض المعالم المعمارية المؤسلبة مشوّهة الأبعاد مما جعلها أحياناً تتطابق مع تشكّلات المباني ومنافذها في الأيقونة البيزنطيّة. وهكذا قُدّر للمصوّر المقدسي الذي عُرف باسم الحلبي، نسبة للمدينة السورية التي شهدت انبعاث التعريب في الأيقونة البيزنطيّة، أن يعتبر أول من أخرج معالم مدينته العربيّة من خلفيّة ميراثها الأيقوني. وإن كان قد مضى زمن طويل منذ أن انقضت أيام الصايغ، إلا أن خليل الحلبي كان آخر من وفّى بنقل إرث معلمه الأمثل إلى نخبة يافعة من الموهوبين المقدسيين.

ومن الجدير بالذكر أن محترف نقولا الصايغ لم يقتصر على كونه المحترف الذي ترعرعت فيه مواهب من امتهن التصوير من المسيحيين العرب علي يدي المعلم فحسب، بل كان أيضاً مصدر إشعاع خفي شاء أن يترك آثاره في نفس كل من تقرّب منه، موقظاً قريحة مواهب لم تحظ يوماً بتدرّبها المهني في ظل المعلم. ولربما كان المقدسي المولد **داود زلاطيمو** (١٩٠٦) خير مثال على ذلك، إذ كان هذا الفنان في طليعة المواهب المحلّية التي استنارت من وهج الحضور الذي بثّه محترف الصايغ في أفق المدينة.

كان داود زلاطيمو في الحادية عشرة من عمره عندما تمكّنت عائلته المقدسية التي ترأسها الحاج محمّد من إنشاء مخبز متواضع اختص بابتكار فطيرة حلوى من رقائق العجين المطبّق بحشوة الجبن والقطر التي سرعان ما استلذها أهل القدس حتى تبنّوها كوجبة فطورهم المحبب. وقد أفتُتح المخبز العائلي هذا على قارعة آثار أقدم أسوار المدينة وسط سوق خان الزيت المسقوف والممتد على بعد خطوات قلائل من محترف الصايغ الذي استذوق ابتكار جاره الحلواني. وشاءت المصادفة لداود أن يجد في فخري جوهرية خير نديم له في الفترة التي كان الآخر يتردد على محترف الصايغ بصحبة أحد إخوته الكبار. وقد أحبّ الفتى داود اللقاء بصديقه فخري في محترف الصايغ، إذ سنحت له هناك فرصة تفحّص الصور التي اكتظت بها جدران المحترف والتي كانت تستحوذ على انتباه هذا الصبي الموهوب الذي

استهواه الرسم منذ نعومة أظفاره. أما ما لفت انتباه زلاطيمو على الجدران، فلم تكن الصور الأيقونية القاتمة الألوان والعديمة الحركة، بقدر ما كانت اللوحات الزيتية التي مثّلت ألوانها النضرة وحيوية أضوائها وظلالها الكائنات المرئية في المحيط اليومي. وكان توفيق جوهرية، الأخ الأكبر للصديق فخري، مفتاح زلاطيمو في اكتشاف أسرار لغة التصوير التمثيلي إذ أطلعه المصوّر الشاب على دفتر تخطيطاته التي قام بتصميمها بالقلم الفحمي. وفي المناسبات التي جاء فيها داود زلاطيمو بتصويرات من عمله، قام توفيق جوهرية بإبداء اهتمامه برسوم الفتى الموهوب. وكانت الملاحظات المشجعة التي تلقّاها منه بين الحين والآخر، خيرحافز لشحذ عزيمة زلاطيمو على مواصلة سعيه لتعزيز موهبته الإبداعيّة. غير أن التقاليد العائلية والدينيّة التي نما فيها زلاطيمو منعته حتى من التجرؤ على تخيّل نفسه قادراً على جني رزقه ذات يوم من مهنة التصوير كما فعل الصايغ ومعشر المصوّرين حوله. ومع ذلك، وفي كل مناسبة توقف فيها الصبي في محترف الصايغ لملاقاة صديقه فخري، اكتحلت عيناه بمعاينة الأطوار التقنيّة التي جسّدت الأشكال المصوّرة في منجزات الصايغ وفي مصوّرات توفيق جوهرية. وفيما كان هذا اليافع الموهوب يتابع تلذّذه بما تشاهد عيناه، لم يكن يدرك أن الأحداث التاريخيّة التي كانت ستعصف بالبلاد إثر انتهاء الحرب الكبرى ستمنحه فرصة العمر لتحقيق حلم راوده باكتساب مزيد من الدربة الفنية والاستقرار المادي المعيشي.

فخلال الأعوام التي أخذ فيها داود زلاطيمو بالتردّد على محترف الصايغ، بدأت أرض فلسطين تفلت من قبضة السلطان بالآستانة. فبعد مضي أربعة قرون رزح فيها أهل البلاد تحت وطأة الإدارة البالية للإمبراطورية العثمانية، توسم عامة الناس بوادر أمل في نهاية عام ١٩١٧ يوم دخلت القوات المتحالفة بقيادة الجنرال البريطاني إدموند أللنبي مدينة القدس. غير أن احتمالات الانتداب البريطاني ما لبثت أن أثارت قلق القيادة الوطنيّة في البلاد وارتيابها بعد ما لمست أن دخول أللنبي جاء في غضون شهر واحد إثر صدور خطاب سرّي تعهّد فيه وزير الخارجية البريطاني اللّورد آرثر جيمس بلفور إلى الصهيوني البريطاني البارون ليونيل دي روتشيلد بتأييد بريطانيا إقامة وطن قومي لليهود في فلسطين. وما أن ثبّتت قوّات الاحتلال العسكري مواقعها في البلاد، حتى وضعت السلطات البريطانية تعهد وزير خارجيّتها قيد التنفيذ دون أدنى اعتبار للاحتجاجات الفلسطينيّة والمطالب العربية. وفي غضون سنتين، اختارت هذه السلطات تعيين صهيوني بريطاني معروف هو السير هربرت صموئيل أول مندوب سامٍ على رأس الإدارة المدنيّة في فلسطين. وبالتالي شهد ذاك العام نفسه، تأسيس اتحاد العمّال (الهستدروت) المقصور على اليهود في فلسطين وتشكيل عصابات الهاغانا اليهودية المسلّحة فيها، وتلاها الاجتياح الشامل لأول أفواج المهاجرين اليهود الذين تدفّقوا على البلاد خلال عقد العشرينيات. أما المناوشات الطفيفة التي كانت تحدث في مناسبات متفرّقة بين أهالي البلاد والمستوطنين اليهود، فقد قُدّر لها أن تتصاعد وتتحوّل فجأة إلى مجابهات دامية.

وفيما كُرّس القدر الأكبر من الميزانيّة السنويّة العامة التي أقرّتها حكومة الانتداب البريطاني في فلسطين لتنفيذ سياسة البرنامج الصهيوني، لم يتعدّ نصيب القطاع التربوي والتعليمي للعرب في البلاد أكثر من ٥٪ من هذه الميزانية. هذا المبلغ الشحيح مُنح كإعانات مالية للمدارس الابتدائية في مدن فلسطين الصغرى وقراها النائية بحجّة أن المؤسسات التعليميّة المختلفة كانت تعمّ مدن فلسطين الرئيسيّة. ومن هذه المدن، قامت حكومة الانتداب باختيار المعلمين وبتوظيفهم في المدارس المنتشرة في البلاد. وفي تلك الفترة لم يكن داود زلاطيمو قد تجاوز التاسعة عشرة من عمره عندما تمّ اختياره، بفضل موهبته الفنيّة، ليتولى منصبه كمعلم للرسم في إحدى مدارس خان يونس بقطاع غزّة حيث عمل بضع سنوات قبل انتقاله إلى إحدى مدارس اللّد التي فضّلها لقربها من عائلته وأصدقائه في القدس. هذه الوظيفة المرموقة لم تؤمّن للشاب حياة كريمة فحسب بل وفرت له ما يبرّر به ممارسته حرفة التصوير لكل من عارض ممارسته لها في وسطه الإجتماعي، لتعارضها مع المعتقدات الدينية السائدة حوله. وبفضل وظيفته هذه، تمكن زلاطيمو أخيراً من اكتساب بعض المهارات التقنية الجديدة إثر الدورات التدريبية التي تلقّاها معلّمو الرسم من نخبة من المصورين البريطانيين الذين عملوا في إدارة التربية والتعليم التابعة لحكومة الانتداب. وقد أفلحت هذه الدورات في تعزيز موهبة زلاطيمو وتنميتها وفي تثبيت ما كان قد اكتسبه خلسة خلال السنوات التي قضاها في ظل محترف الصايغ.

طوال العام الدراسي وفي أوقات فراغه التي لم تسمح له بالسفر إلى القدس لزيارة أهله وأصدقائه، خلا داود زلاطيمو إلى نفسه يمارس الرسم والتلوين. ففي هذه الفترة التي تعزز فيها الوجود البريطاني في فلسطين، أصبحت كافة مواد التصوير من أوراق وأقلام ملوّنة سهلة المنال، علاوة على الألوان المائية والزيتيّة التي غدت تصل إلى البلاد في شكل أقراص حجّرية أو داخل أنابيب مختومة. فاستعان زلاطيمو بما احتاج اليه واستطاع اقتناءه من هذه المواد الجاهزة، وأخذ بممارسة مهاراته المكتسبة في تصوير انطباعاته و خيالاته المفعمة بحيويّة التشبيه. أما الموضوعات التي اختار تصويرها، فتلك التي لا تجنّبه حنق التقليديين في مجتمعه المحافظ فحسب بل قد تمكّنه من استرضائهم ونيل إعجابهم وتأييدهم لمهمّته. ونتيجة دأبه ونشاطه أزدانت جدران المدرسة الابتدائية التي عمل فيها بالرسومات التي كان يصوّرها في خلواته والتي مثّلت موضوعات طالما اغتبطت لها قلوب العرب حينذاك بغض النظر عن مذهبهم الديني.

هذه الموضوعات التي انتقاها وجسّدها بحذقه التعبيري، تألفت من مجموعة واسعة من الصور التي مثّلت سمات شخصيّات متخيّلة ومشاهد تاريخيّة اتسمت بتصوّرها المفحم. وقد شملت صور الوجوه لأقطاب هم مفخرة التاريخ العربي والإسلامي، وقد أحسن زلاطيمو تخيّل ملامحها، منها صورة جسّدت أسارير صلاح الدين الأيّوبي وأخرى لخالد بن الوليد وثالثة مثّلت طارق بن زياد. ومن

الدلائل الضمنيّة التي أسهمت في إكساب ملامح هذه الوجوه المتخيّلة سمة الواقعيّة، أن زلاطيمو قام بتعليقها على الجدار المدرسي بجانب رسوم تشخيصيّة لرجالات الساعة نقل ملامحها عن صور فوتوغرافيّة ألفها عامة الناس. وكان مزجه الخفي بين الملامح المتخيلة لأبطال أسطوريين من العصور الغابرة و الصور التشخيصيّة لقادة وطنيين من التاريخ المعاصر رسالة محمّلة بالرموز في صيغة تصويريّة فنية. أما الصورة التي أبدع نقلها زلاطيمو عن الصورة الفوتوغرافية، فقد كانت تمثّل الملك فيصل الأوّل، ملك العراق وأحد قادة الثورة العربية الكبرى التي طالبت بحرية الأقطار العربية واستقلالها ووحدتها. وكان الشعب الفلسطيني آنذاك، قد علّق آماله و أمانيه على فيصل للحصول على دعمه في معارضة سياسة بريطانيا الموالية للصهيونيّة.

وكذلك، جاءت الصور التي قام بتصويرها زلاطيمو للمشاهد التاريخيّة المتخيّلة من العصر الاسلامي لتلمّح بالمجاز الضمني ذاته الذي أشارت دلائله إلى اللحظة التاريخيّة الآنية التي كانت تمرّ بها أرض فلسطين. أما أعماله التي اتسم إنشاؤها الفني بسذاجة تعبيرية مفعمة بالحيوية المسرحية، فقد استعادت ذكرى وقائع بالغة الأثر في الوجدان العربي. وقد شملت هذه المشاهد التاريخية المتخيّلة صورة تمثّل فيها فتح الخليفة عمر بن الخطّاب لبيت المقدس عام ٦٣٧ وقد ظهر فيها الخليفة العادل وهو يرتدي "المرقّعة" على رأس جحافل جنده الذين حرصوا، كما تشهد كتب التاريخ، على ألا تُراق قطرة من الدم على الأرض المقدسية. وصورة أخرى مثّلت صلاح الدين الأيوبي معتلياً صهوة فرسه الأبيض إثر تحريره مدينة القدس من براثن الصليبيين عام ١١٨٧، يوم أمر هذا القائد النبيل بأن تُغسل كافة مساجد المدينة وكنائسها وحاراتها وبيوتها بماء الورد. وبالدقة التفصيليّة ذاتها التي صوّر فيها زلاطيمو هذه الموضوعات المثيرة، قام بتصوير مشهد سقوط غرناطة عام ١٤٩٢ حيث ظهر أبو عبد الله محمد آخر ملوك الأندلس لحظة وداعه لغرناطة وقد سالت دموعه مما دعا أمه آنذاك إلى أن تلتفت إليه صارخة : "أجل، إبك بكاء النساء مُلكاً لم تدافع عنه دفاع الرجال".

هذه الأعمال التي امتلأ مجازها بالعبَر والتي حققها داود زلاطيمو بصيغة أيقونية عفوية الأسلوب، أذهلت الفلسطينيين في تلك المرحلةَ الحاسمة من تطوّر قضيّتهم الوطنية تاركة أثرها المروع على تلامذته وذويهم. فطلب مدراء المدارس الوطنية في القدس من زلاطيمو إعادة تصوير عدد من هذه الموضوعات ضمن لوحات زيتية بهدف تعليقها في قاعات مدارسهم. فحظيت مدرسة الرشيدية بلوحة متخيّلة للخليفة العباسي هارون الرشيد، فيما حظيت مدرسة العمرية بلوحة مثّلت الخليفة العادل عمر بن الخطاب، وكلية روضة المعارف الوطنية للبنات بلوحة مثّلت زنّوبيا ملكة تدمر. ومن الجدير بالذكر، أن هذا الدور المجازي الذي أخذ يلعبه التصوير التمثيلي في الأوساط الوطنية الفلسطينية ازدادت أهميّته عقب النكبة، وذلك بفضل أحد تلامذة الفنان المقدسي الذي التحق بمدرسة اللّد. هذا

التلميذ المفضل، هو اسماعيل شموط الذي حذا حذو معلمه باحترافه التصوير. واحتلّ شموط، كما ستشهد الصفحات القادمة، المكانة الطليعية بين أبناء جيله في تعميم المجاز في عمله، وفي توظيف اللوحة لاستجماع القوى و لمّ الشمل بعد سقوط البلاد تحت الاحتلال، هذا السقوط الذي أنذر به المعلّم في لوحته التي مثّلت سقوط غرناطة.

لم تكن مشاهدة رسومات زلاطيمو ولوحاته متاحة للعموم خارج القاعات الدراسية التابعة لمدرسة اللّد الابتدائية أو مدارس القدس الوطنية، لا سيّما وانّ فكرة المعرض الفنّي لم تكن واردة حينذاك. وفي الواقع لم يكن في الامكان مشاهدة أية قطعة من الحرف الفنّية المحلّية خارج محترف صاحب تلك الصنعة اليدوية أو المتجر المعد لبيع الآثار التذكارية في ذلك الزمن. وقد حفلت يومذاك أسواق البلدة القديمة للقدس بمثل هذه المحترفات والمتاجر. و لم تخطر فكرة المعرض العام في الأذهان الفلسطينيّة إلا من خلال الفعاليّات العامة التي كانت تقوم بإعدادها الإرساليات الأجنبية في المواسم المدرسيّة. فمنذ مطلع القرن أخذت الإرساليّات التعليميّة المختلفة في البلاد، بإقامة معارض سنويّة عرضت فيها خيرة المنتوجات اليدويّة التي حققها تلامذة الإرساليّة. وقد تضمّنت مثل هذه المعارض الموسميّة متنوّعات حرفية واسعة، شملت المنقوشات المعدنيّة، والمنحوتات المحفورة بخشب الزيتون، والبطاقات المزينة بأوراق الزهور المجففة، فضلاً عن مقطوعات الخزف الملوّن، ومشغولات الإبرة المزخرفة، والأغطية المنزلية المخرّمة، والأنسجة المطرزة. وضمن هذه المعروضات العامة بدأت بالظهور، عاماً بعد عام، عيّنات من اللّوحات المصوّرة بالألوان الزيتيّة على القماش المشدود. وعلى الرغم من أن الإرساليّات فتحت أبوابها خلال مواسمها السنويّة للجمهور الفلسطيني، إلا أن الإقبال على هذه المعارض اقتصر على جمهور محدود تألّف عادة من تلامذة الإرساليّة وأقربائهم ومعارف المدرّسين العاملين فيها. أما المعرض الاستثنائي الذي أطاح بالأعراف المحليّة والذي كان سبّاقاً في مجال تخصيص فضاء ما لعرض لوحات فنيّة خاصة بمصوّر فرد، فقد كان معرض شابة في الثالثة والعشرين من عمرها هي **زلفة السّعدي** (١٩٠٥– ١٩٨٨).

ولدت هذه الموهوبة الرائدة في مدينة القدس لأسرة عريقة تعود جذورها المقدسية إلى قرون طوال كما يشهد بذلك اسم مقبرة في حي باب السلسلة عند مدخل الحرم الشريف عُرفت باسم "تربة السعدية" وكما يشهد اسم الحارة التي حملت اسم العائلة داخل أسوار المدينة ؛ هذه الحارة التي شهدت مولد توفيق جوهرية. أما المناسبة التي برزت فيها زلفة السعدي، فقد كانت ضمن إطار المعرض العربي الأول الذي افتتح بالقدس في صيف عام ١٩٣٣. وفيما اشتمل هذا المعرض الفريد من نوعه، على منتوجات تجارية وحرفية وفنية من مختلف الأقطار العربية المجاورة، جاءت أعمال السعدي بعد ترشيحها الرسمي من قبل لجنة المعرض، لتشارك بتمثيل الجناح الذي خُصّص لفلسطين. وقد تألفت

معروضات السعدي من مجموعة لوحات زيتيّة علّقت على جدران الجناح حول طاولة فُرشت فوقها مقطوعات قماشية مغمورة بتطاريز السعدي. و لم تحظ أعمال هذه المبدعة المقدسيّة باعتزاز جمهورها الفلسطيني فحسب، بل استقبلت بحماس بالغ من قبل جمهور عربي واسع توافد على البلاد بغية حضور هذا الحدث الدولي الذي أثار اهتمام كافة وسائل الإعلام في البلاد العربية المشاركة. وفيما يمكننا اعتبار إسهام السعدي الحدث الفني الأسبق من نوعه بصفته أول معرض شخصي أقيم للّوحات المصوّرة، فقد جاء حضور كافة أعضاء القيادة الوطنيّة ووجهائها في البلاد تتويجاً للدعم الرسمي الذي لم يسبق أن حصل عليه فن التصوير. فمن خلال الثناء والتقدير الذي أحرزته لوحات السعدي الزيتيّة، اكتسب هذا النمط المستحدث في التعبير، الذي طالما أهمل حتى الآن، أولى إشارات المصداقيّة في التاريخ الثقافي في فلسطين.

نهجت زلفة السعدي في محاكاتها لموضوعاتها المصوّرة، سبيلاً مجازياً موازياً للسبيل الفنّي الذي توخّاه داود زلاطيمو في إشاراته التلميحية، إلا أن لغتها التعبيرية خلت من المسحة الفطرية التي اتسمت بها لوحات زلاطيمو، لا سيما وقد برعت السعدي في إتقان التفاصيل أكانت طبيعية أم معمارية، كما أفلحت في معالجة البعد الوهمي، بحيث كادت بعض لوحاتها أن تستعيد الصدى التمثيلي الذي تجلى في زيتيات نقولا الصايغ. أما لوحاتها التي استحوذت على إعجاب المشاهدين في المعرض العربي الأوّل، فقد شملت وجوه أبطال التاريخ العربي الإسلامي بملامحها المتخيّلة، جنباً إلى جنب مع وجوه رجالات القادة الوطنيين المعاصرين التي نقلت ملامحها مما شاع في الصور الفوتوغرافية يومذاك. وقد توسّطت معروضات السعدي لوحة مستمدّة من الخيال مثّلت بهاء ملامح القائد صلاح الدين الأيوبي بدرعه ولباسه الحربي المزرّد. والملفت للنظر أن تشخيص هذه الأسطورة التاريخية اتخذت شكلاً بيضوياً، هذا الشكل الذي بدا وكأنه يلمح إلى حقيقة الوجه المتخيّل، إذ جاء الشكل البيضوي على غرار الصور الفوتوغرافية التي استذوقها الناس للشخصيات التي أعجبوا بها في تلك الحقبة. وعلى جانبي هذا الوجه المتخيّل، ازدانت جدران المعرض بلوحات تشخيصية نُقلت نقلاً مباشراً عن صور فوتوغرافيّة مألوفة لملامح قائدي الثورة العربيّة الكبرى الشريف حسين وابنه فيصل الأوّل و لنخبة من المصلحين والمناضلين ضد الغزو الاستعماري. فقد شاهد زوّار الجناح الفلسطيني في المعرض العربي الأوّل، لوحات مثّلت قسمات أقطاب الفكر العربي والإسلامي المعاصر شملت صورة للمفكّر جمال الدين الأفغاني، والقائد الشعبي الليبي عمر المختار، بالإضافة إلى صورة أمير الشعراء أحمد شوقي. وفيما نقلت لوحات السعدي من الصورة الفوتوغرافية الملامح البشرية بالأسلوب التمثيلي الذي أبدعه المصوّرون الروّاد من جمعهم بين الصورة الفوتوغرافية والأيقونة الروسية، قامت السعدي بتخطيط أسماء الأشخاص المصوّرة ملامحهم، وهم في غنى عن التعريف، ضمن محيط اللوحة الزيتية. فإن كانت الأحرف العربية الدقيقة التي حلّت محلّ الأحرف اليونانية هي

أول إشارة تعريب قام بها أيقونوغرافيو مدرسة القدس ضمن أيقوناتهم لتعريف المشاهد العربي على الوجه الأيقوني، فإنّ التخطيط العربي العريض ضمن زيتية السعدي لم يكن للتعريف بالشخص الذي بزّت ملامحه المصوّرة صورته الفوتوغرافية، وإنما كان تعبيراً عن عروبة الموضوع الشخصي، وتوكيداً لاستحقاق تبوّئه مكانة الأيقونة الوطنية.

وقد تركت لوحات أخرى اشتمل عليها معرض زلفة السعدي أثرها الخاص في عدد كبير من المشاهدين. وقد أشارت معروضاتها الأخرى هذه إلى أن موهبتها الفذّة في دقّة النقل عن الصورة الفوتوغرافية لم تقتصر على ضبط الملامح الشخصية، بل أثبتت قدراتها التقنية على استعادة الهندسة المعمارية بأسلوب متناه في دقته وإتقانه وبخاصة في اللوحة الزيتية التي نقلت فيها السعدي معالم المسجد الأقصى كما تجلّت في عمل فوتوغرافي معروف قام بتصويره خليل رعد. ومما يثير الانتباه أن معرض السعدي اشتمل على لوحتين مثّلت كلٍ منهما مكوّنات طبيعة صامتة. ففي إنشاء اللوحة الأولى جمعت المصوّرة المقدسية باقة من الخضار المحلّية شملت البندورة والفلفل الأخضر والباذنجان ورأسا من الثوم وحزمة فجل. أما الطبيعة الصامتة في اللوحة الثانية التي يبدو أنّها نالت، بشكل خاص، استحسان الجمهور الفلسطيني، كما علّق أحد المتفرّجين في كتاب الضيوف، فقد تألّفت من إنشاء شهي لمجموعة من فاكهة الصبّار البرّي، هذا الموضوع الذي أتقن إبداعه نقولا الصايغ.

وفي قسم آخر من الجناح الفلسطيني للمعرض العربي الأول هذا، أدركت عين المشاهد مجموعة جذّابة من المنتوجات الفنّية التي أكّدت مكوّناتها التقليدية تغايرها الحادّ مع أعمال زلفة السعدي. هذه المنتوجات، على اختلاف تنوّعها الإبداعي، كانت من أعمال الشاب **جمال بدران** (١٩٠٩) الذي لم يكن يومذاك قد تعدّى الرابعة والعشرين من عمره. وفي الفضاء الذي خصص لأعمال بدران، لاح للزائر زهو الألوان المشرقة في سلسلة ألواح زخرت بالتعرّجات النباتية المؤسلبة التي تميّزت بها الزخارف الإسلامية، ودُعي المشاهد لتأمل نقوش منمّقة أحاطت بآيات بيّنات من **القرآن** الكريم تميّزت بانسياب الخط العربي الأسود، وتقرّب الزائر لملامسة مختارة من المنتوجات المكسوّة بالجلد المدملج وقد دمغت صفحاته بالخطوط الهندسية المتناغمة والرقش المذهّب. وفيما نُظر إلى أعمال زلفة السعدي يومذاك بصفتها ضرباً من التعريب الحاذق لأدوات تعبيرية مستوردة ألمحت الفنانة من خلاله إلى مناشدة الحس القومي باستجماع الرموز حول قضيّة وطنها المهدّد ؛ قُرئت أعمال بدران، بالمقابل، بصفتها تجسيداً بارعاً في توظيف أقدم الأدوات التعبيرية في التراث العربي والإسلامي استجابة للتحدّيات الثقافية التي عصفت بالبلاد منذ أن وطىء المستعمر البريطاني أرض الوطن. وكان لا بد من إثارة المقارنة بين لغتي التعبير اللتين توخّاهما كل من السعدي وبدران، هذه المقارنة التي طرحت أسئلة ذات صلة وثيقة بالوضع الثقافي العام في البلاد، غير أن محاولة الردّ عليها لم تكن قد حانت بعد. فقد غدت

الإجابة بشأن إمكانية تطبيع الأدوات المستوردة وتعريبها أو إعادة بث الحياة الإبداعية في الأدوات التقليدية، الهم المركزي بالنسبة إلى جيل لاحق من التشكيليين الفلسطينيين الذين استلهموا إشاراتهم التصويرية من ميراث الحِرَف التقليدية الشعبيّة والتشكلات الهندسية التي ميّزت الفنون الإسلامية وكان إسهام جمال بدرانَ خلال هذه الفترة الحاسمة من التاريخ الثقافي الفلسطيني، من خلال نتاجه الفني ومهمّته كمدرّس فني متوقّد رصدا للتّحديات التّي ستواجه الفنّان الفلسطيني في المستقبل.

كان اسم هذا الشاب اليافع جمال بدران ملء الأفواه منذ ١٩٢٧، عندما عهد إليه المجلس الإسلامي الأعلى ترميم الفسيفساء في المسجد الأقصى بالقدس بينما لم يعرف الجمهور زلفة السعدي قبل مشاركتها في المعرض العربي الأوّل. فبالرغم من صغر سنّه آنذاك، كان يزاول الحِرَف المتعلّقة بالفنون الإسلامية. وكان لنشأته في حيفا، التي وُلد فيها، الأثر العميق عليه إذ التمس هناكَ أول ما التمس وهج الهالة الجمالية التي بثها الرقش الإسلامي فيه. وقد حدث ذلك عندما رفع الطفل طرفه للمرّة الأولى إلى المحمل المزخرف الذي طُويت فيه كسوة الكعبة. في تلك الأيام، كان أهالي بلاد الشام يتبارون كل عام للحصول على شرف إعداد الكسوة و تقصيبها بخيوط الحرير والفضة والذهب. وبعد الانتهاء من إعداد ها كانت الكسوة تُرفع على المحمل ليسافر بها موكب من الحجّاج والمرتّلين عبر برّ البلاد باتجاه فلسطين. وقد جرت العادة أن يتوقّف الموكب في كل عام في حيفا، ومن ثمّ في غزّة، قبل متابعة رحلته المتوانية إلى مكّة المكرّمة. وخلال توقّفه عند الشاطىء الفلسطيني، كان احتفال أهل حيفا، كما كان احتفاء أهل غزّة، بحضور المحمل وموكبه، حدثا يترقّبه أهالي المدينة بأسرها، بحيث اعتبر الاحتفال بمثابة العيد الشعبي الكبير المحفوف بورع الكبار وببهجة الصغار. وكانت الجماهير تستقبل الموكب الرسمي حيثما طاف بالمحمل حتى ينتهي الطواف باحتفال أخير على ظهر الباخرة التي كانت تربض على الشاطىء بانتظار إبحارها بالمحمل وموكبه إلى أرض الحجاز ومرفأ جدّة. كان بدران في طفولته ينتظر، عاماً بعد عام، حلول موعد تلك اللّحظة التي يلتقط فيها بصره صورة الآيات البيّنات المطرّزة بالخيوط الذهبيّة على الحرير الأسود متوهّجة تحت شمس حيفا. وفي غضون العام لم يغب المحمل عن خاطر الصغير إلا يوم يحظى بالجلوس إلى صديق للعائلة هو المصوّر الفارسي فخري كجزاده. بجواره، قضى بدران ساعات طوالاً صوّب فيها طرفه إلى يد المصوّر وهي تمسك فرشاة تطلي الورق ألواناً شفّافة استعادت هيأتها صورة الحجارة والأشجار ومفاتن الطبيعة المحيطة بهما. وكان هذا المصوّر الفارسي البهائي قد استقر في حيفا قريباً من معبد الطائفة البهائية على قمّة جبل الكرمل. هذا المصوّر المرهف استطاع أن يغرس في الناشىء الحيفاوي حب التصوير واستنباط الجمال من أبسط مرئيّات الطبيعة علاوة على ولعه الفطري بالزخارف الإسلامية. فما كادت سلطات الانتداب البريطاني تكمل إنشاء الخط الحديدي الذي وصل مسقط رأس بدران بالقاهرة، حتى وثب الفتى إلى أول قطار أعلنت صفّارته الاقلاع باتجاه عاصمة الفنون العربية. يومذاك كان بدران لم يزل دون الثالثة عشرة من عمره،

وغصّة وفاة والده ما برحت طريّة في صدره. وفي مدينة القاهرة الصاخبة، سكن بدران عند عمّه الشيخ عبد الرحمن الذي كان يكتسب خبزه اليومي من نسخ المخطوطات. وبعد انتسابه إلى كلية الحرف والفنون التطبيقية بالقاهرة لم يدخر بدران وسعاً لإتقان مختلف الحِرف طوال السّنوات الخمس التي تلت. وعلاوة على ذلك، قضى الشاب أيّاما عديدة بين جدران متحف الفنون الإسلامية الذي كان قد افتتح في القاهرة عام ١٨٨٠ ينظر إلى معروضات المتحف ويتعلّم، بمجرّد إمعان النّظر، كيف ينقل بيد حرّة الأشكال المرئية إلى الورق. وكان يستخدم قلم الرصاص حيناً والأقلام الملوّنة حيناً آخر، ويستخرج تفاصيل الرقش المشعّ من الخزف والزجاج الفاطمي الملوّن، كما كان يستنسخ دقائق التصاوير من أنسجة المماليك المزركشة ومنقوشات الخشب والجلد. وإثر تخرّجه من كلية الحرف والفنون القاهرية، كان بدران قد استوفى إتقانه لحِرف تقليدية مختلفة بالإضافة إلى تمكّنه من تقنيّات الرسم الحر، فعاد إلى دياره ليحتل مكانة الرائد بينَ أبناء جيله باعتباره أوّل من استقى الفنون العربيّة والإسلامية من مصادرها الأولى.

ومن الجدير بالذكر أن الحقبة التي تدرّب فيها بدران على إتقان حِرفته اليدوية، كان التصنيع اليدوي المستورد، ناهيك عن التصنيع الآلي للأدوات اليومية، قد استهلّ هجومه على سوق الصناعات اليدوية المحلّية. وفي هذه الآونة بدأ مثقّفو الطّبقات الوسطى في المجتمع الفلسطيني يبدون اهتماماً وقلقًا للضياع التدريجي للحرف اليدوية التقليدية المحليّة. وربما بسبب هذا الاستنزاف التدريجي للحرفة اليدوية، ازداد عدد المهتمين باقتناء المصنوعات اليدوية فيما توسّعت حدود بعض المجموعات الخاصة التي كانت النخبة قد بدأت بجمعها لتشمل مختلف منتوجات الحرف اليدوية المحلّية علاوة على الأيقونات واللّوحات الفنّية. وفي مقدّمة هذه النخبة من المجمّعين الفلسطينيين التي أخذت بالاتساع، عرفت مدينة القدس المجموعات الخاصة التي أنشأها كل من الطبيب توفيق كنعان (١٨٨٢–١٩٦٤) التي شملت مجموعة كبيرة من الأيقونات الروسية واليونانية والمقدسية، ومجموعة نادرة من الحلي الشعبية، ومجموعة الذوّاقة واصف جوهرية التي اتصفت بطبيعتها الانتقائية لمختلف الحرف والفنون المحلية، ومجموعة رئيس بلدية القدس راغب النشاشيبي التي عكست ولعه الخاص بالأعمال الخزفية. وقد جاءت هذه التغيّرات الخفيّة في منتوجات الحرفي والمستهلك المحليين بتحوّلات شهدتها المحلات العامة داخل أسوار بلدة القدس القديمة إذ أخذت بعض مشاغل الحرفيين ومحترفاتهم التي كانت قد وُرثت أباً عن جدّ بالاغلاق، فيما أخذ البعض الآخر يتحوّل إلى مخازن تجارية للآثار التذكارية. ومما يلفت الانتباه أن أكبر هذه المخازن الجديدة التي افتتحت للآثار التذكارية لم تُفتح داخل أسواق المدينة القديمة وبجوار المزارات الدينية،كما كان معهوداً منذ القدم، وإنما زحفت إلى منطقة ما سُمي فيما بعد بالسوق الجديدة، لتكون بجوار أكبر فنادق المدينة وأحدثها. أما هذه المنطقة التي اتجهت إليها أبصار المقدسيين فكانت ساحة باب الخليل، هذا الباب المنفتح باتجاه الغرب والذي احتشدت على عتباته رموز

الإحتلال الغربي. فمن هذا الباب قرّر الأمبراطور الألماني القيصر فلهلم الثاني دخول المدينة في نهاية القرن السابق، فهدم أحد جدران الباب لكي يتمكن الأمبراطور من الدّخول وهو معتل جواده. كما شهدت عتبة باب الخليل عينها، عبور الجنرال أللنبي إلى القدس قبل ما يناهز العقد من الزمن وقد أصرّ على دخول المدينة من هذا الباب مترجلاً، وكأنه بذلك أراد أن يعلن بداية عهد آخر من الوصاية الغربية على أرض فلسطين.

وفي سياق هذه التغيّرات العامة التي شهدتها البلاد، يمكن أن تفهم شدّة التّرحيب الوطني بأعمال جمال بدران في المعرض العربي الأوّل، وما انهال عليه من طلبات المتذوّقين التي انّكبّ على تلبيتها. وهكذا، فإن كان صيف ١٩٣٣ قد شهد أول مناسبة لمعرض لوحات فنيّة من إبداع أول مصوّرة وطنية، فان هذه المناسبة ذاتها غدت تشير إلى منطلق مرحلة حاسمة من حياة بدران الحرفية. وبالتالي، يمكننا اعتبار المعرض العربي الأول بالقدس بمثابة أول نقطة تحوّل في تاريخ الفن الفلسطيني.

ففي غضون أشهر قليلة من تاريخ انتهاء المعرض العربي الأوّل، بُعث الأخوان الأصغران لجمال بدران، وهما **خيري وعبدالرزّاق**، للتمهّن في القاهرة على حِرَف تقليديّة مساندة للحِرَف التي أتقنها أخوهما الأكبر. وخلال السّنوات الثلاث التي تلت، اختصّ **خَيري بدران** (١٩١٢) بفنون الخط العربي والحياكة التقليدية للنسيج المزخرف، فيما عُني **عبد الرزّاق بدران** (١٩١٥) بامتهان الحفر على الخشب وتركيب الزجاج المعشّق. أما جمال بدران، فقد طار صيت نجاحه حتّى تمكّن في السنة التالية لاختتام معرضه من الحصول على بعثة دراسيّة من دائرة التربية والتعليم التابعة لحكومة الانتداب للإقامة في لندن للتخصص بتجليد الكتب وتسفيرها والتعريق الرخامي للورق. وخلال السّنوات الثلاث التي قضاها بدران في العاصمة البريطانيّة لم يألُ جَهداً في تعزيز موهبته في الرسم الحر والتلوين. وفي سنته الأخيرة هناك، اتّفق جمال بدران مع أخيه خيري على الالتحاق به كي يقوم الأخ الأصغر بتوسيع مجال خبرته في تصميم النسيج. و في نهاية الثلاثينيات، وبعودة الأخوة الثلاثة إلى أرض الوطن بعد أن اكتسب كل منهم المهارات الحِرَفية المكمّلة إحداها للأخرى، تجمّعت كافة العوامل التي أدّت إلى إنشاء محترف عائلي معاصر على أساس من التعاون المهني والتنسيق الذوقي. وقد أجتمعت المؤهلات الفنيّة والظروف المؤاتية لتضع شروط مستوى جديد للحرف التّقليدية في السّوق، يجعلها، ما أمكن، قادرة بأصالتها وجودتها على منافسة المنتوجات الأجنبية الدخيلة التي أخذت تجتاح الأسواق المحلّية. وفي الوقت نفسه، لم يخامر بدران أي ريب بأن في إبداعهم الجماعي تكمن الأسس التي قد تيسّر إعادة إحياء فن قومي ينبثق من منهاج تقني يجمع بين أدوات التصوير المستوردة وأدوات الفنون الإسلامية بحيث يمكن للعمل الفني أن يعكس انصهار مرئيات المحيط اليومي بجماليات التجريد.

وفيما سمت آمال بدران إلى تأسيس محترفه الفني بمعونة أخويه، لم يختر حيفا مسقط رأسه ومدينة أسرته وانتسابه، كمكان لتحقيق حلمه بل اختار القدس، عصب البلاد ومركز حيويتها المعاصرة، مقرّاً لعمله. وفي القدس لم تكن الأسواق داخل أسوار المدينة لائقة لاحتضان رؤيته الحديثة، إذ لم يقصد بدران القدس بهدف تزويد السائح الغربي فيها بتذكار عابر، بقدر ما كان يصبو إلى توسيع حلقة النخبة التي أخذت تتذوّق منتوجاته الحرفيّة من أهالي الطبقات الميسورة في المدينة. لذا، كانت منطقة باب الخليل خير موقع يؤسس فيه بدران محترفه، إذ مثّلت هذه المنطقة واجهة الحداثة في المدينة. فقبيل قفول القرن السابق ارتفع فندق مرقس الفخم بشرفاته ليطل على ساحة باب الخليل، ومن تحتها امتدّت السوق الجديدة التي شملت كبريات مخازن الآثار التذكارية والذخائر النادرة التي كان يملكها الذواقة أنطون حلاّق وبولس مايو. ولئن قامت هذه المخازن داخل أسوار باب الخليل، فقد اختار بدران أن يكون مركزه خارج أسوار الباب على شارع مأمن الله الذي درج اسمه على ألسنة المقدسيين باسم "ماملاّ"، هذا الشارع الذي إعتبر شريان المدينة العربية المعاصرة والمؤدي إلى أحدث أحيائها. أما موقع محترفه هذا، فقد جاء على بُعد خطوات من محترف خليل رعد الفوتوغرافي، كما جاء بالقرب من المحترف الذي كان قد انتقل إليه توفيق جوهرية بعد مغادرته محترف والده في حارة السعدية. وفضلاً عن ذلك، شاءت المصادفة أن يكون محترف بدران هذا على الشارع ذاته الذي شهد تدفق جماهير المعرض العربي الأوّل،كما كان في الوقت نفسه على مقربة من مبنى البنك العربي، أول مصرف وطني تأسس في البلاد العربية على أكتاف رجل الأعمال الكادح عبد المجيد شومان.

تلا العقد الذي افتُتح فيه محترف بدران في أكثر أحياء المدينة ازدهاراً، عقدين من الزمن اتسما بمخاض ثقافي نشأت إثره مواهب فلسطينية متنوعة تُعنى بالفنون البصرية. ولم يقتصر نمو هذه المواهب المحلية،كما كان معهودا، ضمن إطار محترفات الحِرفيين داخل أسوار بلدة القدس القديمة حيث لم تبرح المشاغل التقليدية تجاهد من أجل البقاء، وإنما راحت مواهب فلسطين تبزغ في مختلف مدن البلاد. وقد تم انتشار هذه المواهب للمرّة الأولى خارج أسوار القدس في مدن شملت بيت لحم والناصرة ويافا وعكّا وحيثما أسهمت الإرساليّات المختلفة والمدارس الحكومية بمهمّة تنوير السبل وتوفير الفرص لاستكشاف أدوات التعبير الفني. وفي القدس بالذات، شهد مطلع العشرينيات تأسيس دار الأيتام الإسلامية برعاية المجلس الإسلامي الأعلى. وقد وفرت هذه المؤسسة للأيتام المسلمين فرصة تعلّم عدد من الحرف الفنية ضمن منهاجها الدراسي العام شملت تجليد الكتب والزخرفة وصناعة القش ونسج الحصر والطباعة والحفر. وخلال عقدين من الزمن بعد عودة جمال بدران من لندن، سنحت الفرصة لمواهب يافعة أن تترعرع وتنمو في ظل المعلم، إذ حظي طلبة مدرسة الرشيديّة والكليّة العربيّة بفرص تدريبهم على مختلف أدوات الرسم بتوجيه بدران وبإيحاء فنّه. ولقد تعلم طلبة هذه المعاهد المقدسيّة الرسم نقلاً عن المرئيّات الطبيعيّة،كما تدرّبوا على استخدام الألوان المائيّة. وفي الوقت الذي قام فيه

بدران بتدريب طلبته على أدوات لغة التصوير المستورد، حرص على تلقينهم الدروس الأساسيّة في أصول الخط العربي وتوجيههم إلى الرسم الهندسي المستوحى من التصاميم الإسلاميّة. وكثيراً ما اصطحب بدران تلامذته إلى ساحة الحرم الشريف مفسحاً لهم فرصة الرسم في الهواء الطلق، ومانحاً كلاً منهم مجال اختيار موضوع التصوير. فمنهم من أرشده على كيفيّة نقل تصميم من تصاميم الرقش الملّون عن القيشاني الذي أحاط بمسجد قبّة الصخرة، ومنهم من شجّعه على محاولة رسم زاوية من فضاء مرئيّات ذلك المكان المعماري الفسيح. وللمرّة الأولى اكتشف طلبة بدران كيف يتلمسون الصلات الخفيّة بين لغة التصوير التمثيلي المستورد ولغة التصميم التقليدي المؤسلب وإن بدتا على السطح لغتين متناقضتين. فنُظر إلى اللغة التي تأسست في التراث المسيحي الأوروبي بناء على التمثيل التشبيهي للفضاء الوهمي بمثابة الجسر الذي وصلهم بصورة التجريد المطلق الذي بلورته الحضارة الإسلاميّة. وفيما عدا هذه الرؤية الثاقبة التي تعرّض لها طلبة بدران خلال سنواتهم المدرسيّة معه، فقد تعذّر على الموهوبين منهم فرصة توسيع معرفتهم بمجالات التخصص أو بتدريبهم المتكامل إذ أن وطنهم استمر على افتقاره إلى أدنى المؤسسات العربية التي عنيت بتلقيح مواهب أهل البلد وتهذيب رؤاهم. ومن سخريات الدهر أن الفترة عينها هذه التي لم يرتو فيها غليل الموهوب العربي، كانت البلاد تعج بنشاط فنّي ساحق انطلق منذ مطلع العشرينيات إثر وصول بواخر المهاجرين اليهود التي حملت بين أفواجها عشرات الرسّامين والنقّاد الفنيين ومجمّعي اللوحات الذين حطّوا رحالهم في البلاد بهدف الاستيطان فيها. وفيما عكس غزو هذه الحركة الفنيّة المتصاعدة مختلف مدارس الإبداع الفني الحديث التي عرفتها البلاد الأوروبية التي نشأ فيها كل من هؤلاء الفنّانين، بقي نتاجهم محجوباً عن أعين الموهوب الفلسطيني. وقد أعدّت الفعاليّات الفنيّة والثقافيّة التي أتى بها اليهود من أقاصي الدنيا لتقام على عتبات البيت الفلسطيني، ولكن حرص القائمون على هذه الفعاليّات التي موّلتها أكبر المؤسسات الصهيونية في العالم على إبقاء ابن البلد خارجها.

ومن أجل الإحاطة بفهمنا للنتاج الفني الفلسطيني منذ مطلع القرن، وقبل أن نتابع تطوّر هذا النّتاج، لا بد لنا من إلقاء نظرة على طبيعة النشاط الفني اليهودي الذي دار حول الموهوب الفلسطيني الناشىء. فخلال العقدين الأولين من القرن، شهدت فلسطين ما اعتبره مؤرخو الثقافة الصهيونية حركة انبعاث فني شامل على أيدي المستوطنين اليهود. وقد استنبطت هذه الحركة الفنية لب موضوعاتها من نبض الحياة العربية في البلاد بجعل الفلسطيني وسط وحيهم الإبداعي. لكن ابن البلد كان أبعد من أن يدرك ملامحه في أعمالهم الفنيّة حتى وإن كانت داره وحقله ونمط حياته قد أسهمت في تحديد سمات ذلك "الانبعاث الفني". فمنذ مطلع القرن، شهد الفلسطينيّون أعدادا من الرسامين اليهود الذين انتشروا على تلال القرى وسطوح المدن يصوّرون معالم الحياة الريفية أو المناظر المعمارية والتاريخية. أما طلبة بدران وغيرهم ممن تمهّنوا على مبادىء فن التصوير في معاهد الإرساليات المحليّة، فقد تتبعوا عن بُعد تحركات

الرسامين اليهود بفضول متزايد، إلا أنهم وجدوا أنفسهم غرباء على أبواب العالم اليهودي المغلق. وعلى الرغم من أن المعارض الفنيّة العديدة التي نظمتها جالية المستوطنين اليهود أقيمت في قلب الأحياء العربية بالقدس، إلا أنه تعذّر على المواهب الفلسطينية الشابة حضور أي منها. ولربما يمكن اعتبار المعارض المتتالية التي أقيمت بأروقة قلعة باب الخليل مثالاً نموذجياً للأسباب التي غيّبت الموهوب الفلسطيني. فهذه القلعة القائمة عند أكثر أبواب المدينة رمزية بالنسبة لعلاقة القدس بسلطة فاتحيها، باتت تمثّل تجسيد هذه الرموز التي أحاطت بباب الخليل عبر تاريخ المدينة.

ويعود تاريخ بناء قلعة باب الخليل إلى العصر الروماني. وقد عُرفت منذ القدم باسم قلعة هيبيكوس وذلك نسبة للقائد الروماني والصديق المحبب لهيرودوس الذي نصّب ملكاً على المدينة. أما الصليبيون فقد حوّلوا قلعة هيبيكوس إلى حامية عسكرية مرابطة بالمدينة. وفي العهد العثماني، قام السلطان سليمان القانوني بضم آثار قلعة هيبيكوس هذه إلى سور باب الخليل حينما قام مهندسوه بتحصين المدينة. وبالتالي، أصبحت القلعة على مدى قرون أربعة رمز السلطة العثمانية في ولاية القدس وذلك بعدما شمل بناؤها الإسلامي الطراز معقل الدزدار أو الحاكم العسكري والكخيا أي نائبه والإمام والواعظ والمؤذّن وثكنات الجنود الأتراك. ومنذ دخول الجنرال أللنبي وجيوشه باب الخليل، تجدّدت الرموز التي أحاطت بهذه القلعة الأثرية، لا سيما وقد اختارها الجنرال البريطاني ليعلن من عتباتها الحكم العرفي لأهل البلاد. وقد اصطفت رابطة الفنانين اليهود توظيف دور هذه القلعة بالذات وأروقتها لتكون أوّل فضاء عام تُعرض فيه الأعمال الفنية لأعضائها، وذلك بفضل رعاية الحاكم العسكري البريطاني لولاية القدس، السير رونالد ستورز، الذي أشرف آنذاك ضمن مسؤولياته العسكرية على مهمة تأسيس ما سمّاه "جمعية محبّي القدس" التي شملت اهتماماتها إدخال الترجمات العبرية بشكل تدريجي إلى كافة البيانات الحكومية التي وجّهت بالعربية والإنكليزيّة إلى أهل المدينة وقضائها. أما هذه القلعة التي احتضنت المعارض والتي مثّل طرازها رونق المعمار الإسلامي في فلسطين، فقد أعيدت تسميتها بقلعة داود، تيمّنا باسم الملك اليهودي الذي سلب المدينة من اليبوسيين، سكانها الأصليين. وفي تحويل هذا المكان الرمزي إلى قاعات عرض لفن المستوطنين اليهود، لم تعد قلعة باب الخليل الفضاء المفتوح لأهل المدينة العرب، فتغيّب الموهوب الفلسطيني عما دار في داخلها المحصن. ومع تفاقم النشاط الفني اليهودي الذي أخذ بالانتشار في البلاد، كان ابن البلد آخر من يدري بهذه النشاطات وإن لم تشهد بلاده حدثاً فنياً يضاهيه بمستواه الحداثي والإبداعي.

فبفضل السخاء المالي المفرط الذي حظيت به الحركة الفنية اليهوديّة من قبل المؤسسات الصهيونية في العالم الغربي، ظلت نشاطات هذه الحركة تتصاعد يوماً بعد يوم حتى أدى خصبها إلى اتساع ساحة حضورها الفني في البلاد بحيث باتت مدينة القدس ملجأ الرؤى الفنية المحافظة بين المستوطنين اليهود،

فيما أصبحت مدينة تل أبيب المركز الثقافي الصهيوني بامتياز، إذ رحّبت هذه المدينة الساحلية بكافة اتجاهات المدارس التجريبيّة الحديثة التي عُرفت في الفن الأوروبي،كما شهدت منذ مطلع العشرينيات افتتاح أول متحف للفن الحديث عرفته البلاد. أما كيف تغيّب عن وعي الموهوب الفلسطيني الناشىء حضور هذه الحركة الفنية المتفجّرة حوله بحيث أننا لا نلمس أدنى أثر أو صدى على أعماله أو على تطوّره خلال تلك الحقبة، فذلك ما لا يمكن فهمه أو تصديقه إلا بعدما ندقق النظر في طبيعة الأيديولوجية الصهيونية التي قام على أساسها أول معهد للتدريس الفني في فلسطين، وهو معهد بتسالل للفنون والحِرَف.

ففي عام ١٩٠٦ شهدت مدينة القدس تأسيس معهد بتسالل للفنون والحرَف، هذا المعهد الذي ارتبط اسمه بِاسم أولِ حِرَفي ورد اسمه في **التوراة**. وكان المبنى الذي قُدّر له أن يحتضن معهد بتسالل، قد شُيّد حديثاً ضمن مشروعات الإعمار التي كانت قد أخذت تمتدّ خارج أسوار المدينة منذ نهايات القرن التاسع عشر. وكان المبنى قد صُمّم بالأصل لاستخدامه كدارٍ لإيواء أيتام البلاد وتعليمهم. ولكن بفضل إغراء مالي عرضه الصندوق الوطني اليهودي على صاحب المبنى الذي عرف باسم أبي شاكر، تمّ الاتفاق على استخدام مبناه المطلّ على المدينة المسورة لمهمّة تعليم الفنون والحِرف. وقد أُنشىء معهد بتسالل إثر اقتناع ثيودور هرتزل، الأب الروحي للحركة الصهيونية، بضرورة إقامة معهد فني قبل أية مؤسسة تعليمية كبرى، وذلك لتأهيل يهود فلسطين ومن تبعهم من مستوطنين للعمل بحرف يدوية تجذّر وضعهم الثقافي فيما سمّوه "أرض الميعاد"، بحيث يمكن لهم توفير استقلالهم الاقتصادي فيها. وبالتالي قام المؤتمر الصهيوني الخامس الذي عُقد في مدينة باسل بسويسرا عام ١٩٠١ بتأجيل موضوع افتتاح الجامعة العبرية في القدس إلى أجل غير مسمّى، وبالمقابل تبنّى المؤتمر مشروع إقامة معهد بتسالل وتعهّد الحاضرون بحشد الأموال المساندة له.

وحالما افتتحت أبواب بتسالل في القدس لتعليم التصوير والنحت على غرار كلّيات الفنون الأوروبية وذلك جنباً إلى جنب مع تعليم الحِرف التقليدية، سارع بوريس شاتز (١٨٦٦–١٩٣٢) صاحب مشروع هذا المعهد ومديره العام، بإقرار فرائض المنهاج الدراسي التي كان في طليعتها منع أي موهوب عربي من الالتحاق بالمعهد. و لم يكتف هذا المدير البلغاري الأصل بإعلان ذلك، بل هدّد كافة مدرّسيه بأنهم يعرّضون أنفسهم للطرد في حالة إطلاع طالب غير يهودي على أصول التصوير أو على أيّ سرّ حرفي من أسرار الحرف اليدوية التي تدرّس داخل جدران المعهد. وفي الوقت الذي حثّ فيه شاتز على ضرورة خلق ما اعتبره فناً عبرياً جديداً بناء على الجمع الانتقائي بين عوامل تعبيريّة مستوحاة من كلاسيكية القرن التاسع عشر في التصوير الأوروبي ودمج هذه العوامل ضمن زخارف شرقيّة اعتمدت نماذج إسلاميّة التصميم، ألحّ شاتز في البلاغ التأسيسي الذي وضعه لمنهاج المعهد على حاجة

الفصل بين اليهود الشرقيين ونظرائهم الأوروبيين. لذلك، شهد معهد بتسالل في سنيه الأولى على وجه الخصوص، حرص شاتز على التمييز بين طلبة المعهد، بحيث أقيمت الحصص الدراسية المنفصلة لكل من الفريقين علاوة على عزل مساكن الطلبة الشرقيين عن الغربيين. و قد اقتصرت علاقات شاتز مع أبناء البلد العرب، على أولئك الأخصائيين الذين احتاجهم لخدمات تعذّر الاستغناء عنها، وبخاصة فيما يتعلّق بمنتوجات الحِرف التقليدية التي عرفتها البلاد. ففي أوساط السوق العربي مثلاً، ألف أصحاب مخازن الآثار هذا الرَجل المكتنز القامة والمتقارب الأطراف بصفته مشترياً ما اشتهر بينهم إلا بزياراته المطوّلة لمحلاّتهم لتقليب نظره فيما لديهم من مقطوعات وذخائر أثرية. وكذلك عرف الحِرفيون الفلسطينيون جميعًا ذلك الملتحي من شرقي أوروبا الذي شوهد في أغلب الأحيان مكسواً بجبة متشبّهاً بأهل البادية. أمّا نحّاتو خشب الزيتون في بلدة القدس القديمة، ونقّاشو الحجارة في مقالع الحجّارين ببيت حنينا، ومزخرفو الصدف في أزقة بيت لحم، ونافخو الزجاج الملوّن في الخليل أجمعهم، فقد سئموا الأسئلة الملحّة والاستيضاحات التفصيلية المملّة التي رددّها هذا الرجل الغريب الذي لم يهتز يوماً لمعروف. وعلى الرغم من أن شاتز لم يُذكر بين الحِرفيين الفلسطينيين بإقدامه على الشراء منهم، إلا أنه عُرف جلياً باهتمامه بتوظيف عدد مختار منهم بأَجور بخسة مقابل تعليم الملتحقين بمعهده مختلف الحِرف المحلّية. و لم يدم توظيف الحِرفي الفلسطيني يوماً واحداً بعد أن يتحقق شاتز من أن أحد مدرّسيه اليَهود قد تحسس سر تلك الحِرفة و أصبح بمقدوره أن يلقّنها ليهودي آخر. و لم يهمل شاتز الحِرف التقليدية الأخرى التي لم يزاولها الفلسطيني، فقام بإيفاد عدد من مدرّسيه إلى عدد من البلاد العربية والإسلامية المجاورة بغية استبطان كنه الحرف التقليدية الشائعة هناك، والعودة لتدريسها بمعهد بتسالل. وفي غضون السنوات الأولى عاد مدرّس من دمشق إثر اكتسابه أسرار صياغة الفضّة المخرّمة هناك، وعاد آخر من القاهرة بعد إتقانه الطلي الملوّن بالمينا، وآخر من الآستانة بعد تمهّنه على حياكة البسط والسجّاد العجمي. وأخيراً افتتح معهد بتسالل خارج أسوار القدس محلاّت تجارية شاهد فيها السيّاح الأجانب محفورات في خشب الزيتون من صناعة يهود قدموا من روسيا، كما شوهدت منقوشات الحجارة المقدسية وقد نقرها إزميل مستوطنين ولدوا في النمسا. أما سطح الأدوات النحاسية والفضّية التي وضع تصميمها في معهد بتسالل بهدف استخدامها في طقوس الصلاة، فقد عجّت بخليط من التصاميم التي جمع تطعيمها الانتقائي بين الرقش الشرقي الذي وضعه حرفيون من اليمن والتواءات الأشكال التي تميّزت بها تصاميم الباروك الألماني في القرن السابع عشر وذلك بعد حشو أطرافها بالنصوص العبرية. وقد جاءت ثمرة الانتاج الغزير والمتواصل الذي حققه معهد بتسالل، وسمات التهويد التي انتحلها المعهد بتوجيه بوريس شاتز، لتترك أعمق الآثار المميزة على الفن الحرفي اليهودي في القرن العشرين. فعندما أنشئت مدينة تل أبيب في الخلاء الرملي بضواحي يافا، كُلّف معهد بتسالل بالقيام بتصميم شعار ما أعتبر أول مدينة يهودية تحققت في أرض الميعاد. وكان رسم المِنْوَرة أو الشمعدان السباعي الذي طالما رفعته الدولة العبرية شعارا لها، قد صمم في معهد بتسالل قبيل جَلاء الجيش البريطاني من فلسطين. وأما المنتوجات الحرفيّة العامة

التي راح يعرضها المعهد في الأسواق الفلسطينية في أواخر سني العهد العثماني وعلى مدى فترة الانتداب البريطاني، فلم يتمّ بيعها في المحلاّت المختارة في البلاد لتنافس المنتوجات الحرفية العربية فحسب، بل قام بتصديرها وبيعها ممثلو بتسالل في أوروبا وأميركا باعتبارها مقطوعات حرفيّة أصيلة، وبصفتها مفخرة الآثار التذكارية من الأراضي المقدسة.

وعلى الرغم من أن منتوجات معهد بتسالل في القدس كانت على مرمى بصر الموهوب والحرفي الفلسطيني، وعلى الرغم من أن تل أبيب صدحت بحركة فنية صاخبة عند شاطىء يافا، إلا أن ذلك كله، وبسبب تحصّن المؤسسات الصهيونية وانغلاقها، لم يوقظ لدى الموهوب الفلسطيني أكثر من وعيه بقدراته الإبداعية الكامنة في داخله إزاء انعدام الفرص الممكنة لتطوير مواهبه في العالم المحيط به. فأغلبيّة أصحاب المواهب الفلسطينية اليافعة التي عُنيت بالتصوير آنذاك من أمثال **روبرت مالكي** من القدس، و**وليديا عطا** (١٩١٢) من بيت لحم و**جورج فاخوري** (ت ١٩٨٣) من عكّا، كانوا يتلمسون الوسائل من أجل تطوير موهبتهم إثر تخرّجهم من مدارسهم العامة، إلا أن الأبواب بقيت على العموم موصدة في وجوههم خلال فترة الانتداب البريطاني. ولكن بعد أن سبرت الإرساليات المختلفة طبيعة الوضع وتطوّره، أخذت تنظر في إمكانية إرسال نخبة من طلاّبها المتميّزين إلى البلدان التي تنتمي إليها كل من هذه الإرساليات بغية تخصصهم في فنون وحِرف رنت إليها كل من هذه المواهب الفلسطينية. ولم يحظ بالحصول على فرصة التعليم والتخصص في الخارج غير نخبة ضئيلة من الموهوبين. ومن هؤلاء نذكر **ابراهيم أنسطاس** من بيت لحم الذي أرسل بواسطة الإرسالية الكاثوليكية في بعثة دراسية إلى إيطاليا لدراسة فن النحت، وعاد ليعمل مع ابنه **فخري أنسطاس** في النحت. ففيما تولى الوالد خلال عقود متتالية مسؤوليّة نحت و زخرفة تيجان أربعة وخمسين عمودا من أعمدة كنيسة القيامة في القدس، اشتهر الابن بدقة نقشه للصخور المحيطة بصخرة الجلجثة. وقد سار **جورج انسطاس** على الدرب التي سار فيها أسلافه في السنوات التي تلت. كما نذكر **حنا المسمار** (١٨٩٨–١٩٨٨) الذي تخرّج من المدرسة اللوثرية بالناصرة وكان في سنّ الثانية والعشرين عندما اختير ليكون أول مبعوث من الإرسالية اللوثرية للذهاب إلى ألمانيا للتّدرب هناك على صناعة الفخّار والخزف وعاد ليفتح أوّل معمل خاص بالحرف في الناصرة ؛ و**فضول عوده** (١٩٠٦) الذي تخرّج من معهد التعليم الروسي في الناصرة والذي لم يتجاوز سن السادسة عشرة من عمره عندما أرسل بواسطة الإرسالية الكاثوليكية إلى فلورنسا حيث قضى أربع سنوات تخصص خلالها بالتصوير التشخيصي واستخدام الألوان الزيتية. وفي غضون سنين قليلة، كانت **صوفي حلبي** (١٩١٢؟– ١٩٩٧)، ابنة عم المعلّم الإيقونوغرافي المقدسي خليل حلبي، في طليعة من نال من جيلها منحة من المبعوث الفرنسي بالقدس للسفر إلى باريس لدراسة الفن هناك حيث تخصصت باستخدام الألوان المائية.

هذا، وقد شهد عقد الثلاثينيات، عدداً متزايداً من المواهب الفلسطينية الشابة اقتدى أصحابها بسيرة الأخوة بدران قاصدين القاهرة يلتمسون فيها وسائل تعزيز مواهبهم الفنية الرانية إلى الفنون الإسلاميّة. وفي محاولة تجاوز تعنّت الأهل ومحظورات التقاليد، احتاج المقدسي **نجاتي الحسيني** إلى أن يتذرّع بالالتحاق بجامعة الأزهر بحجّة دراسة الفقه الديني فيما كان في الواقع يمارس التّدرب على الحِرف التقليديّة الإسلامية طيلة فترة غيابه في مصر. أما المقدسيّان **محمّد صيام** (١٩١٧–١٩٨٦) و**يوسف النجار**، فقد سافرا إلى العاصمة المصرية بهدف التّخصّص هناك بدراسة أصول الخط العربي. وخلال الفترة التي تتلمذ فيها كل طالب فلسطيني في مجال حِرفته، كان من حظه أن يعاين للمرّة الأولى معارض فنّية تضمنت اللّوحات الزيتية والنحت الحديث التي شارك فيها فنّانون مصريون وأوروبيّون. ومن الجدير بالذكر أن الطلبة الفلسطينيين الموفدين إلى القاهرة كانوا يتذرّعون بتعلم الحرف الإسلامية، بينما كانوا يلتحقون بكلية الفنون الجميلة التي أسّست في العاصمة المصرية عام ١٩٠٨ للتخصّص في التّصوير. فعلى سبيل المثال، زاول المقدسيان **محمّد وفا الدجاني** (١٩١٤–١٩٨٢) و **داود الجاعوني** (١٩١٦)، وكلاهما من طلبة بدران، تخصّصهما في الفنون الإسلاميّة في القاهرة فيما توجّه كل منهما إلى تصوير الوجوه المتخيّلة. أما **شريف الخضرا** (١٩١٧–١٩٨٣) من صفد، فقد كان أول من ترك الدراسة بمدرسة الحرف الإسلاميّة في القاهرة بعد أن قرر الالتحاق بكلّية الفنون الجميلة هناك. وفي إثر الرعيل الأول الذي لحق ببدران إلى القاهرة بغية التّخصّص بدراسة حِرف الفنون الإسلاميّة، حذت مجموعة من الشباب حذو الخضرا بالالتحاق المباشر بكلية الفنون الجميلة دون المرور بمدرسة الحرف والفنون الإسلاميّة. وقد شملت هذه المجموعة كلاً من **صبحي القطب** من القدس، و**فاطمة المحب** (١٩٢٠) من أريحا و**محمّد الشاعر** (١٩٢٨) من يافا و**عبد الرزّاق اليحيى** (١٩٢٩) من طنطورة. أما **خليل بدوية** (ت ١٩٣٦) و**فيصل الطاهر** (ت ١٩٣٨)، وكلاهما من يافا، فقد قرّرا التّوقف عن دراستهما الفنية بالعاصمة المصرية عشيّة تصاعد الاحتجاج الجماهيري الذي هبّ في فلسطين ضد سياسة الانتداب البريطاني فيها. وحال عودتهما إلى أرض الوطن، تطوّع كل من بدوية والطاهر في مجموعات المجاهدين الثوّار للقتال ضد القوّات البريطانية، و شاركا في عمليّات مختلفة إلى أن قُدّر لفلسطين أن تفقد موهبتين فنيّتين فذتين، لتكتسب شهيدين قضيا نحبهما ضمن الآلاف الذين لاقوا حتفهم في الدفاع عن قضية الأرض خلال هذه الحقبة القاسية من النضال الوطني.

وفي مطلع الأربعينيات، فيما أخذت أوروبا تنجرف في رحى الحرب العالمية الثانية، كانت الموهوبة المقدسية **نهيل بشارة** (١٩٢٣؟–١٩٩٧) في مقتبل عمرها عندما وصلت صباحها بمسائها لتعزيز موهبتها بدراسة فن التصوير في الوقت الذي لم تسمح لها عائلتها بالسفر خارج البلاد. وكباقي الموهوبين الفلسطينيين، فإنها لم تجرؤ على أن تتقدم بطلب إلى معهد بتسالل، إلا بعد أن قام المندوب البريطاني المسؤول عن دائرة التربية والتعليم التابعة لحكومة الانتداب بتبنّي موقفها وبتدخّله الشخصي

لمساعدتها على الالتحاق بالمعهد. فبناء على توصية رسمية قدّمت إلى إدارة بتسالل، التي كان قد تغيّر كافة أعضائها إثر رحيل مؤسسها بوريس شاتز، تمكّنت بشارة أن تصبح أولى بنات فلسطين العرب وأبنائها الذين سنحت لهم فرصة حضور دروس في التصوير داخل جدران هذه المؤسسة في مسقط رأسها التي اقتصرت طيلة أربعين عاماً على أبناء المستوطنين اليهود وبناتهم. لكن فرصة بشارة في التعليم الفنّي لم تكتمل إذ شهدت فلسطين، خلال السنة التالية لالتحاقها بمعهد بتسالل، سلسلة من العمليات الإرهابية التي راحت تشنّها العصابات اليهودية المسلّحة ضد سلطات الحكم البريطاني في البلاد مما أسفر عن تدهور الوضع المدني العام وإلى المزيد من الضحايا إثر تصاعد المجابهات الدموية.

وفيما أخذت الحرب العالمية الثانية تشتد يوماً بعد يوم على أكثر من جبهة في أوروبا، راح الفلسطينيّون الذين عادوا من أماكن دراساتهم الفنيّة في الخارج، يستقصون في البحث مع غيرهم من المثقّفين، للإجابة عن مختلف الأسئلة التي أثارتها الأحداث الراهنة في عالمهم المضطرم. وعلى الرغم من الحس بالتوتر الخفي الناتج عن القلق العام، وبغض النظر عن عمليات الإرهاب الطارئة التي باغتت بها العصابات اليهودية المسلّحة قوى جيش الاحتلال البريطاني بين الحين والآخر، فقد تابع الفلسطينيون العرب حياتهم اليومية بحذر وهدوء نسبي إذ خُيّل إليهم أن المستقبل يخبّئ لهم أياماً أفضل من حاضرهم. فراحوا يعدّون لهذا المستقبل أبهى الإعداد، وشهد المجتمع الفلسطيني إثر ذلك ازدهاراً كبيرا في النشاطات الثقافية والفنيّة التي سهرت على تنظيمها لجان من المتطوّعين والمثقفين في كل من القدس ويافا وحيفا وعكا والناصرة. وقد أمست جمعية الشبان المسيحية في القدس في مقدمة المؤسسات المحلية التي أعدّت البرامج الثقافية المثيرة للاهتمام. وقد شملت هذه البرامج المحاضرات التي شارك في إلقائها المربّي خليل السكاكيني، والمحامي الناشط موسى العلمي، والأديب خليل بيدس، والعلامة أكرم زعيتر، والمؤرخ نقولا زيادة. هذا علاوة عن المحاضرين الضيوف الذين دُعُوا إلى القدس من مصر ولبنان كالمفكرعباس محمود العقّاد، والفيلسوف الأديب ميخائيل نعيمة، والناقد الأدبي طه حسين. ومن المؤسسات الأخرى في المدينة التي شاركت في مثل هذه البرامج الثقافية نادي الاتحاد الأرثوذكسي العربي. كما شهدت القدس في هذه الآونة المسرحيّات العربية التي شارك فيها كبار أهل المسرح بمصر، وشملت المسرحيات الساخرة للكوميدي نجيب الريحاني، والهزلي علي الكسّار، بالإضافة إلى المسرحيّات الجدّية التي شاركت بتمثيلها النجمة بديعة مصابني، والدرامي يوسف وهبي. أما الحفلات الموسيقية، فلم تقتصر على تلك الأمسيات التي أحيتها فرقة إذاعة فلسطين بمعزوفاتها للموسيقى الشرقية، بل شملت أيضاً الحفلات التي أقيمت في الهواء الطلق للموسيقى الكلاسيكية. وقد برزت موهبة كل من سلفادور عرنيطة، وأوغست لاما اللذين كانا في مقدمة العازفين المحليّين على الأرغن فيما برزت موهبة أمين مجج في عزفه على الكمان. وفي هذه الفترة بالذات وللمرّة الأولى في تاريخ الثقافة الفلسطينية، أخذت المعارض الفنّية تحتل مكانها بشكل دوري ضمن الفضاء الثقافي العام

الذي هيأته لها لجنة البرامج التابعة لجمعية الشبان المسيحية ونادي الفنون فيها الذي كان يرئسه جبرا إبراهيم جبرا.

وخلال هذه السنوات التي كانت مفعمة بحيويّة النشاط الثقافي والفني الفلسطيني في الأماكن العامة، كان المصوّرون الإيطاليون الذين طالما أقاموا في مدينة القدس مثل باركوني ومارتينيتي وبياترو إياغيتي يتابعون عملهم وتدريسهم داخل جدران الإرسالية الكاثوليكية التي كانوا ينتمون إليها، وإن كان لكل منهم يد طولى في تطوير بعض هذه المواهب المحلّية التي أخذت تظهر في المجتمع المقدسي. أما المصوّر الروسي **جورج ألييف** (١٨٨٧–١٩٧٠) الذي اختار الاستقرار في البلاد منذ قيام الثورة البولشفيّة والذي كان ملماً بنمو المواهب الفلسطينية، فقد رحّب بهذه النشاطات بصدر منشرح كما شارك في حضور المعارض، واستقبال أعمال الجيل الصاعد من المواهب العائدة من الخارج. وفي هذه الفترة ذاتها التي تميّزت بالازدهار، راجت مصوّرات الفردوس الذي احتشد بأشجار الفاكهة والسرو والظّباء والطواويس، التي أبدع في تصميمها وتلوينها المصوّر الأرمني **مغيرديتش كركشيان**. أما هذه الرسومات الزخرفية المؤسلبة التي استوحاها كركشيان من التصوير العثماني، فقد قام شريكه الخزّاف **نيشان بليان**، الذي افتتح محترفه الفني "الخزف الفلسطيني"، على طريق نابلس عام ١٩٢٢، بتدريب عدد متزايد من بنات القدس على نقلها له على الخزف لتلبية الطلبات المتكاثرة على شرائها. وفي غضون هذه الحقبة التي تميّزت بغزارة الإبداع وتنوّعه، تضاعف عدد الأفراد من الطبقة الوسطى الذين راحوا يقتنون المقطوعات الفنيّة الحرفيّة منها والتصويرية، وتوسّعت النخبة التي سارت على خطى المجمّعين والذوّاقة الانتقائيين من أمثال واصف جوهرية وراغب النشاشيبي وتوفيق كنعان. وحفلت البيوت المقدسية التي انتشرت خارج أسوار المدينة، على تلال الطالبية والقطمون وفي سهل البقعة وأحياء النمامرة والمصرارة والثوري، بالنفائس الفنية والمقطوعات النادرة.

هذا الوعي بالتجميع عززه دون شك، افتتاح متحفين في مدينة القدس هما المتحف الإسلامي الذي أنشيء منذ ١٩٢٣ في أحد الأبنية التابعة للمسجد الأقصى برعاية المجلس الإسلامي الأعلى، ومتحف فلسطين الأثري الذي أسس خارج أسوار المدينة بفضل منحة وهبها جون د. روكفلر والذي افتتح للجمهور عام ١٩٣٨. وفيما عرض المتحف الإسلامي لزوّاره مجموعة قيّمة من الخزف القاشاني والمقطوعات النفيسة من الرقش والزخارف والنوافذ الزجاجية الملونة والمصاحف المكتوبة على الرق وغيرها من النفائس التي يعود بعضها إلى أواخر القرن الأول للهجرة، شمل متحف فلسطين الأثري أهم الاكتشافات الأثرية التي تعود إلى أولى تجلّيات الحضارة الكنعانية في فلسطين، وصولاً إلى المقطوعات الأثرية الهامة التي تحلّت بالنقوش الحجرية المجسّمة والمنحوتات المؤسلبة التابعة لأحد القصور الأموية في غور أريحا.

ومما يلفت الانتباه، أن تشهد القدس في هذه الفترة بالذات ولادة حرفة لم يزاولها الحرفيون الذين عادوا من دراساتهم بالقاهرة، وإنما ولدت على أيدي مجموعة من هواة النحت والموهوبين المحليين الذين لم يحظوا حتى بمغادرة مسقط رأسهم. وقد رأت هذه الحرفة الجديدة النور على المعبر الضيّق للكهف الأسطوري الذي عُرف باسم مغارة سليمان التي يقع مدخلها تحت سور القدس بين باب العامود وباب الساهرة وعلى مقربة من متحف فلسطين الأثري. وقد أشارت الدلائل الأثرية العديدة إلى أن هذا الفضاء الباطني الفسيح الذي امتدّت متاهات أقبيته وفجواته الشاسعة حتى أغوار المدينة ومنبع عيونها، كان منذ فجر التاريخ مقلعاً للحجارة التي بُنيت منها معالم القدس على مدى العصور. فيه راحت المواهب المقدسيّة اليافعة تغوص لاستخراج شظايا الحجارة الناصعة البياض من أجل تجسيد رؤاهم بمنحوتات صغيرة الحجم ذات طابع ساذج. وقد عُرضت معظم هذه المنحوتات للبيع على معبر الكهف الأثري، في الوقت الذي كانت فيه منجزات الحرفيين الفنيين من العقود السابقة قد أخذت تستقر في ركن العرض في مخازن الآثار بباب الخليل. وعلَى الرغم من أن القدس عرفت نحّاتي خشب الزيتون من قبل إلا أنها خلال هذه الفترة الخصبة عرفت، وللمرّة الأولى، مجموعة من نحّاتي الحجارة بكافة أنغامها اللونية. ولقد تميّز **عقل عسّاف** الذي عمل في متحف فلسطين الأثري، بكونه أكثر النحاتين المقدسيين إتقانًا لمهنته، والنحات العربي الفريد الذي كلّفته المؤسسات الكنسيّة الكاثوليكية بأهمّ المهمّات التي تطلّبت نحت التماثيل بالإضافة إلى صناعة القوالب للمنحوتات الجبصية. ويعتبر المنبر الخشبي الذي حفره هذا النحّات المقدسي لبطريركية الروم الكاثوليك في باب الخليل بالقدس مثالا حيًا على مواهبه.

ولربما لم يستجمع فضاء مقدسي واحد طبيعة الازدهار الثقافي العام والاهتمام المتصاعد بالفنون البصريّة كما استجمعه كل من محترف توفيق جوهرية ومحترف جمال بدران الكائنين في شارع ماملاّ. فقد قُدِّر لكل من هذين الفضاءين أن يصبح ملتقى لنوع آخر من أهل الثقافة الفلسطينية. فعلاوة على مختلف الخبراء الفنيين والمهتمين الفضوليين الذين كان يطيب لهم التوقّف فيهما في الطريق إلى بيوتهم الكائنة في أحد الأحياء الحديثة خارج أسوار المدينة، فقد أصبح محترف جوهرية ملتقى الأيقونوغرافيين الذين طالما التقوا في محترف نقولا الصايغ مع مصوّري اللوحات ومجمّعي المنتوجات الفنية. وفي الوقت نفسه تحوّل محترف بدران إلى مكان التقاء المواهب الشابة من الرسّامين والحرفيين والخطّاطين والنّقاشين والطلاب الذين عادوا من القاهرة. أما حيوية الجو الثقافي المتفتّح على الفنون البصرية، فقد دعت **جبرا إبراهيم جبرا** (١٩٢٠–١٩٩٤) الذي كان أحد تلامذة بدران، والذي اشترك مع روبرت مالكي بإعداد المعارض الدورية في جمعية الشّبان المسيحية، أن يعود إلى مزاولة التصوير بحماسة ونهم بالغين إثر عودته من كامبردج. لكن بهجة الإبداع وشبابه ما كانت لتفضي إلا إلى شفير هاوية، إذ تعثّرت، بعد عودة جبرا سنة ١٩٤٣، كافة علامات الاستمرارية في الحياة اليوميّة الفلسطينيّة. ومثلما بتر ولع طفولة جبرا بين ليلة وضحاها، انتهى النشاط الإبداعي المتصاعد بالانقطاع المباغت. فالأحداث الفاجعة التي

انقضّت على البلاد في ربيع عام ١٩٤٨ والتي أعقبت سلسلة من الهجمات الوحشية، أثبتت أخيراً أن وراء العمليات الإرهابية الصهيونية قلوباً متحجّرة ونفوساً لا ترعى ميثاقاً. وقد حانت الساعة التي أعلنت فيها عصاباتهم المنظّمة استهدافها المركّز للمدنيين الفلسطينيين العرب دون استثناء أحد.

ففي أواسط الأربعينيات، عندما كان الجيل الجديد من الفلسطينيين يحتفل بازدهار نشاطه الإبداعي الذي تمخّض عن أول حركة أصيلة للفنون المحلّية، راحت شواطىء البلاد تحتشد يوماً بعد يوم بالسفن المحمّلة بالأفواج الغفيرة من اليهود الأوروبيين. وكانت هذه الجموع تتدفّق على فلسطين هرباً من هول البربرية النازية بعد أن كانت كافة موانىء الحلفاء قد أغلقت في وجهها من ناحية وتنفيذا لخطة صهيونية سعت لاستقطاب جموع اليهود إلى فلسطين. وفيما تذرّعت السلطات البريطانية بذرائعها لاحتواء عمليات الارهاب الدامية التي صعّدتها ضدها العصابات الصهيونية المسلحة، تعسّر على قوّاتها كبح جماح العمليّات السرّية للهجرة اليهودية بقدرما أخفقت في ضبط السفن التي هُرّبت على متنها تعزيزات الأسلحة والذخائر الحربية. وأخيراً، اضطرّت بريطانيا أن تعلن تخلّيها عن أرض فلسطين موصية هيئة الأمم بتقسيم البلاد إلى دولة عربية وأخرى يهودية. وخلال الأسابيع الستّة الأخيرة من الانتداب البريطاني، اشتدّت الحملة الارهابية التي نسّقتها مختلف العصابات الصهيونية المتبارية ضد المدنيين العرب في كافة أرجاء البلاد حتى حلّ الرعب في قلب المدن الرئيسيّة في فلسطين.

فخلال الأسبوع الأول من عام ١٩٤٨، استهلّت عصابة الإرغون الإرهابية استقبالها للعام الجديد باستخدام سيّارة مفخخة لتفجير السراي الكبير في يافا، وأدّى الحادث إلى مقتل ستة وعشرين مدنياً فلسطينياً. وفي اليوم التالي أعلنت عصابات الهاغاناه المنافسة استقبالها للعام الجديد بنسف فندق سميراميس في حي القطمون السكني بالقدس، وقد ذهب ضحية العملية عشرون مدنياً منهم الأطفال والنساء. وقبل نهاية الأسبوع ذاته، عادت منظمة الإرغون لتزرع عبوّات من المتفجرات عند مدخل باب الخليل، وقد أودى انفجارها بحياة خمسة وعشرين من الأبرياء العرب وإصابة عشرات غيرهم بجراح. هذه العمليات المتتالية التي تبعتها سلسلة من العمليّات المتنوّعة الأخرى، أعقبتها الخطة الهجومية الواسعة التي أطلق عليها الإرهابيون اليهود اسم خطة "دالت". وفي غضون الشهر الرابع من السنة الجديدة، دخلت هذه الخطّة حيّز التنفيذ انطلاقاً من الاتفاق الذي تمّ بين ثلاث عصابات إرهابية هي الهاغاناه والإرغون والشتيرن. وقد شدّدت خطة "دالت" على التنسيق بين العصابات الثلاث وضرورة توالي الهجمات في حلقات متسلسلة بحيث يتزامن انتظام العمليات الإرهابية بقصد إرغام أكبر عدد ممكن من المدنيين العرب على الفرار. ولم تكن المقاومة الفلسطينية التي تألفت أغلبيّتها من الريفيين وغيرهم ممن تطوّع من أهل المدن، نداً مؤهلاً لمواجهة القوّات الصهيونية المنظّمة التي دربّت وجهّزت بعدّة وأسلحة متفوّقة. ومع ذلك، وبالقليل مما توفّر لهم من بنادق ورصاص، دافع المجاهدون

الفلسطينيّون دفاعاً مستميتاً عن بلادهم بكل ما لديهم من عزم وجلد. وأخيرا، وعلى مرأى من قوات الانتداب البريطاني التي أصرّت أنها تمثل السلطة الشرعية الوحيدة في البلاد، سقط في أيدي القوّات الصهيونية ما يزيد على مئتي قرية فلسطينية الواحدة تلو الأخرى، ونال آلاف القرويين حتفهم. أما الأحياء الذين استسلموا للمسلحين اليهود، فقد أجبروا على مغادرة أراضيهم مشياً على الأقدام وفوهات الرشاشات مصوّبة إلى رؤوسهم، ومن خلفهم شهد المشاة العُزّل نسف منازلهم وتدمير بيوت أقربائهم وجيرانهم. وفي غضون ساعات من المشي في الخلاء كان عمرهم من ورائهم قد تحوّل إلى ركام حجارة ودخان.

و في نهاية فصل الشتاء لذلك العام الحاسم، وفيما كانت المعارك على أشد ما تكون احتداماً بين رجال المقاومة والعصابات الصهيونية على جبهات مختلفة، قام أهالي قرية عربية في الضواحي الغربية للقدس بعقد اتفاق عدم اعتداء مع ممثلي مستوطنة يهودية مجاورة لهم. وفي غضون شهر من يوم الاتفاق عندما كان الربيع قد كسا التلال المحيطة بالقدس بمسحة اخضرار ندي، وخلال الليلة التاسعة من شهر نيسان، التي وافقت نهاية يوم من الصلاة والراحة لدى المسلمين العرب، وفجر يوم السبت المبارك لدى اليهود، اقتحم القرية العربيّة ثمانية من رجال الإرغون من مستوطنة غفعات شاؤول التي تعهّدت بعدم الاعتداء، مصحوبين بأربعين مسلّحا من عصابة الشتيرن، بينما كانت القرية تغفو بجوار مستوطنتهم. وبحدود ظهر اليوم التالي كان ما يزيد على مئتي قروي من أهل دير ياسين قد حصدت أرواحهم بدون تمييز بين الرجال والنساء أو الشيوخ والأطفال. ولقي أغلبية القرويين مصرعهم داخل منازلهم : البعض بوغتوا في فراشهم، والبعض الآخر عند مخارج بيوتهم. أما أولئك الذين حاولوا الفرار من صبية ورجال، فقد ألقي القبض على أكبر عدد منهم. ونقلوا على ظهر شاحنتين مكشوفتين طافتا بهم طوال بعد ظهر السبت في موكب نصر احتفالي عبر الأحياء اليهودية التي سمّيت زخرون يوسف ومحنا يهودا، غربي القدس. وقبيل المغيب، عاد المسلّحون اليهود بأسراهم العرب باتجاه موقع المذبحة. وعند محجرة بين قرية دير ياسين ومستوطنة غفعات شاؤول، توقفت الشاحنتان، وأمر الأسرى بالنزول. هناك، أطلقت النار على كل أسير في مكانه. وعندما أقلعت الشاحنتان من جديد صوب المستوطنة كانت قد تركت وراءها خمسا وعشرين جثّة هامدة سقطت بين الحجارة على الطريق.

إثر سقوط قرية دير ياسين وتدمير بعض القرى الأخرى المحيطة بالقدس التي تمّ طرد أهاليها، مُهّدت الساحة حسب تخطيطات قادة العصابات الصهيونية للمضي بتنفيذ عملية "يبوسي"، الاسم السرّي الذي أشارت إليه هذه العصابات للاستيلاء على مدينة القدس. و لم يكن قد مضى أكثر من أسبوعين على مذبحة دير ياسين عندما دوهمت الأحياء السكنية خارج أسوار المدينة غربي القدس. وكان معظم

أهالي هذه الأحياء قد هرعوا يطلبون الأمان داخل أسوار المدينة إثر سماعهم ما تسرّب من تفاصيل المذبحة تاركين وراءهم بعض أرباب العائلات الذين رابطوا في منازلهم ريثما تهدأ الأوضاع. ولكن بعد ثمان وأربعين ساعة على شن عملية "يبوسي"، سقطت أحياء القطمون والطالبية والبقعة والنمامرة والثوري والمصرارة. وكان سقوط هذه الأحياء قد تزامن مع سلسلة من العمليات الهجومية التي أفضت إلى إسقاط بعض المدن وتدمير قرى الساحل الفلسطيني وطرد الآلاف من المدنيين المذعورين، أو جاء في أعقابها ؛ هؤلاء المدنيون بعضهم ركب البحر، والبعض الآخر هرع برّا باتجاه أريحا والخليل ؛ منهم من تابع الطريق باتجاه شرق الأردن وغيرهم وصل سوريا ومصر. أما أهالي الأحياء السكنية غربي القدس الذين دفعهم الفزع للالتجاء داخل أسوار مدينتهم، فلم يحملوا معهم أكثر من حاجاتهم العادية من الثياب إذ كانوا واثقين من عودتهم إلى منازلهم بعد انتهاء النزاع. ولكن حالما سقطت هذه الأحياء بأكملها بأيدي اليهود قامت القوات اليهودية بطرد كل المرابطين في بيوتهم. ولدى خروجهم تحت تهديد السلاح، لم يسمح لأي منهم بالتقاط أية صغيرة أو كبيرة من أشيائهم البيتية. في هذه الدارات التي أفرغت من أصحابها، كانت توجد بين الممتلكات العائلية أندر الذخائر من التراث المحلّي ومختلف الانجازات التي تبلورت خلال نصف قرن من الإبداع الفلسطيني. وكان أصحابها قد قضوا عمرهم محاطين بالسرو وبأريج البساتين في هذه الأحياء الوارفة من ضواحي القدس التي مثّلت رمز ازدهار مدينتهم، وهم يعتنون بمقتنياتهم التي شملت الأيقونات واللوحات الزيتية والنفائس الفنية والمقطوعات الإبداعية التي لا تقدّر بثمن. هذه المقتنيات جميعًا التي تطلّب تجميعها عمر صاحبها، لم تعد في متناول ابن البلد بل توارت عن ناظره إلى الأبد. وهكذا قُدّر لعين الفلسطيني أن تغدو آخر عين أدركت ما ابتكرت يداه.

في تلك الأيام التي تجرّد فيها الفلسطينيون من إرثهم وكافة ممتلكاتهم العائلية التي تضمّنت أهم مجموعاتهم الفنية، اختار دافيد بن غوريون متحف الفن بتل أبيب ليعلن منه قيام دولة إسرائيل. يومذاك كان نصف مدينة القدس على طول سورها الغربي قد سقط في أيدي القوات اليهودية، فيما كانت جماعات من المقاومة الفلسطينية قد تمكّنت من الدفاع عن نصفها الشرقي. وفي اليوم التالي من إعلان بن غوريون، بدأ جلاء القوات البريطانية عن فلسطين ودخلت الساحة ثلاثة ألوية تابعة للجيش العربي الأردني الذي عمل آنذاك بإمرة قيادة بريطانية. وفي غضون شهرين، عندما تمّ توقيع الهدنة بين ممثلي الدولة العبرية والمملكة الهاشمية، كانت مدينة القدس قد شُطرت إلى عالمين متباعدين أمتدت على ضفّتيهما أميال من الأسلاك الشائكة والمتاريس والتحصينات العسكرية. وبين عالمي المدينة الواحدة زُرعت الشوارع بالألغام والمتفجرات، وكانت بالأمس شريان حياتها الحديثة، وسُدّ باب الخليل بالإسمنت المسلح. وبين أنقاض المباني المهجورة في شارع ماملاّ والخراب الذي أصبح يشار إليه بالأرض الحرام، غاب محترف المصور الفوتوغرافي خليل رعد، وهدم محترف الرسام توفيق جوهرية، وهجر المبنى الذي احتضن المعرض العربي الأول، وفي الأنقاض وقع محترف جمال بدران.

الفصل الثاني
بقايا وتباشير

ظهرت أولى الدلالات التي أشارت إلى محاولة التعبيرعن تجربة النكبة الفلسطينية خلال العقد الأول إثر الشتات. وقد ظهرت هذه المحاولات على أيدي مواهب تفرّقت بين أهل الساحل والجليل ممن تمتعوا بالبقاء بأراضيهم بعد إعلان دولة إسرائيل. فمن شواطئ يافا، شرع **جمال بياري** بتصوير أحياء مدينته في سلسلة لوحات أخّاذة بدت للوهلة الأولى وكأنها مجرد مناظر لطبيعة المكان. ولكن بعد تأمّل هذه المناظر، يكتشف المشاهد ملامح مدينة عربية أفرغت من أهلها ومن نبض حياتها كما حُجب عن أزقّتها هواؤها البحري. وفي منحدر ريفي بالناصرة حيث وقع مشغل الخزف الذي أنشأه حنا المسمار بعد عودته من ألمانيا، أخذ الخزّاف الناصري يتلمّس بحفنات من الصلصال، وجوهاً مسنونة وأجساداً مصغّرة ذات إيماءات ساذجة التعبير والحركة . وقد حملت كل من هذه الوجوه والمجسّمات اسما من أسماء معارف المسمار من أهل الجليل الذين فرّوا هلعا مع عائلاتهم خلال الحرب. وقد انتسبت كافة أسماء التماثيل إلى أناس لم يسمح لهم بالعودة إلى أراضيهم بعد إعلان الهدنة. ولم تكن كل مقطوعة من مجموعة تماثيل المسمار بمثابة قطعة من ذاكرته الشخصيّة فحسب، بل غدت تحتل مكانها الرمزي في فضاء الناصرة وكأنها ببساطتها تجمّدت بانتظار عودة أهل الدار إلى الدار. وحتّى أواخر ايّام حياته، تشبّث المسمار بكل منحوتة من مجموعة تماثيله الصغيرة التي تراكم الغبار عليها رافضاً كل عروض بيعها حتى بعد الخسارة التي تكبّدها مشغله نتيجة كساد حل بمنتوجاته الخزفية.

أما البياري فلم يقعد عن السعي لبيع أي من لوحاته حتى يؤمّن خبزه اليومي، إلا أنه لم يجد من يشتري مناظر يافا المقفرة التي اختار أن يصوّرها بعد ضياع فلسطين. وبعد قضاء سنواته الأخيرة في فقر مدقع، مات المصوّر الذي أحب يافا وهو ما زال في مقتبل العمر ؛ ولم يدر أحد بحال الشاب الموهوب يوم فاضت روحه في عزلة غرفته بالحي العربي القديم الذي أنس هدير البحر.

وفي غضون هذه الفترة، غمر الأمل قلب شاب موهوب من قرية الرينة هو **إبراهيم حنا إبراهيم** بعد أن قبل للدراسة بمعهد بتسالل بالقدس فكان أوّل عربي يتخرّج من هذا المعهد الإسرائيلي. وقد لمع اسم إبراهيم بين أهل الجليل، يوم أقام بالناصرة أوّل معرض منفرد لأعماله. وأعتبرت موهبته موضع اعتزاز جماهيري بالغ بقدر ما اعتبر معرضه بمثابة الحدث الوطني المهم، إذ توافدت الحشود الفلسطينية من كافة أنحاء البلاد لمشاهدة أعماله وتهنئة صاحبها. لكن آمال إبراهيم في تأمين عيشه من مبيعات أعماله الفنية خابت في ظلّ النظام الثقافي السائد الذي اعتبر الموهبة العربية دخيلة عليه. فقرّر إبن الرينة الهجرة إلى الولايات المتحدة لكسب رزقه الذي لم يتوفر له في بلده . وهناك، بعد بضع سنوات تلت وصوله إلى القارة الأميركية توفي هذا الفنان الفلسطيني الواعد.

أما ليديا عطا التي هاجرت إلى أوستراليا مباشرة بعد اندلاع الحرب، فقد قررت أن تترك وراءها كافة اللوحات التي صورت فيها بيوت الأهل وقباب الكنائس وجرسيّات مدينتها المحببة. ولا أحد يعرف ما حلّ بموهبة عطا بعد هجرتها، وهل واصلت إبداعها الفني أو تخلّت عنه. غير أن الأعمال التي تركتها لأسرتها في بيت لحم ما زالت تعبّر عن ذاكرة المكان وبهجة الصبا التي عرفتها ذات يوم هذه الصبيّة التي تفتّحت موهبتها في مدينة الميلاد.

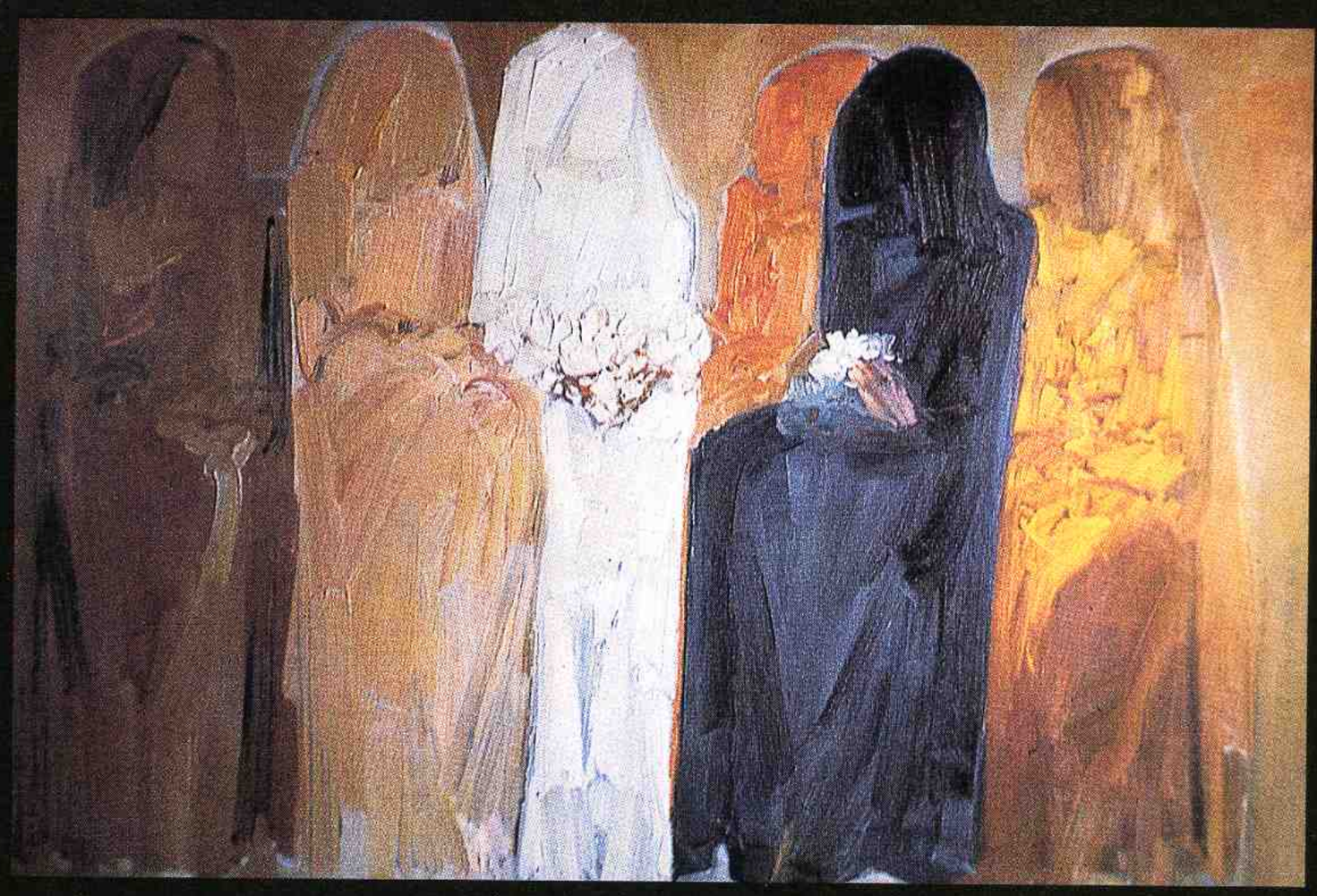
وفي غياب ليديا عطا، كانت رفيقتها صوفي حلبي قد لجأت الى النصف الشرقي من مدينة القدس بعد أن خسرت كل ممتلكاتها في دارة عائلتها التي وقعت تحت احتلال القوات اليهودية غربي المدينة. وخلال السنوات الأولى بعد إعلان الهدنة، تابعت الحلبي تصوير لوحاتها المائية التي تغنّت بالريف المحيط بمدينة القدس وخلائها البرّي . وقد اختارت الحلبي أن تعرض أعمالها الفنية بشكل دوري بين مقطوعات من التطريز اليدوي في واجهة مشغل أدارته أختها آسيا في شارع الزهراء خارج باب الساهرة بالقدس. في هذا المشغل الذي أقيم لتأمين مدخول لبعض عائلات اللاجئين الفلسطينيين، عرضت نساء القرى التي تمّ تدميرها، أعمالهن التطريزية للبيع. فجاءت مناظر الحلبي للريف المقدسي الحزين بزهوره وأشواكه وأحراج زيتونه وسماواته الملبّدة بالغيوم، كنافذة أطلّت على الأرض التي أوحت بتطاريز النباتات والأشجار التي شغلتها إبرة أهل الريف. وفيما أشارت الأشكال المطرّزة إلى كل ما تبقى من ميراث القرى التي أبيدت من الوجود، كانت لوحات الريف المقدسي، التي صوّرتها الحلبي لتستحوذ على مخيّلة جيل من المصورين المقدسيين الذين لم يقدّر لموهبتهم الازدهار إلا في أرض المنفى.

ومع شتات الفلسطينيين وسقوط أراضيهم تفرّق مصوّرو البلاد وتبدّدت مواهبها بكل اتجاه بحيث استحالت إعادة بناء العلاقات التي كانت قد نشأت بين الفنّان والحرفي وبين المعلم والمتمهّن خلال العقود السابقة. مواهب عدّة أحبطتها ظروف الحياة في مخيمات اللاجئين وغيرها أينعت في العقود التي تلت. البعض من أمثال المقدسي **جون مطر** (١٩٣٨) لم ير مستقبلاً لفنّه في الجزء المتبقي من مدينته، وفي أول فرصة سنحت له هاجر إلى كندا حيث تابع عمله في تورنتو مختصّاً بتصوير المناظر الطبيعية. أما المعلّمون من أمثال داود زلاطيمو وجمال بدران وفضّول عودة فقد نزحوا إلى بلاد عربية مختلفة منها سورية وليبيا والكويت بهدف تعليم الرسم أو الحرفة الفنيّة في المدارس التي افتتحت حديثاً هناك بعد استقلال البلاد.

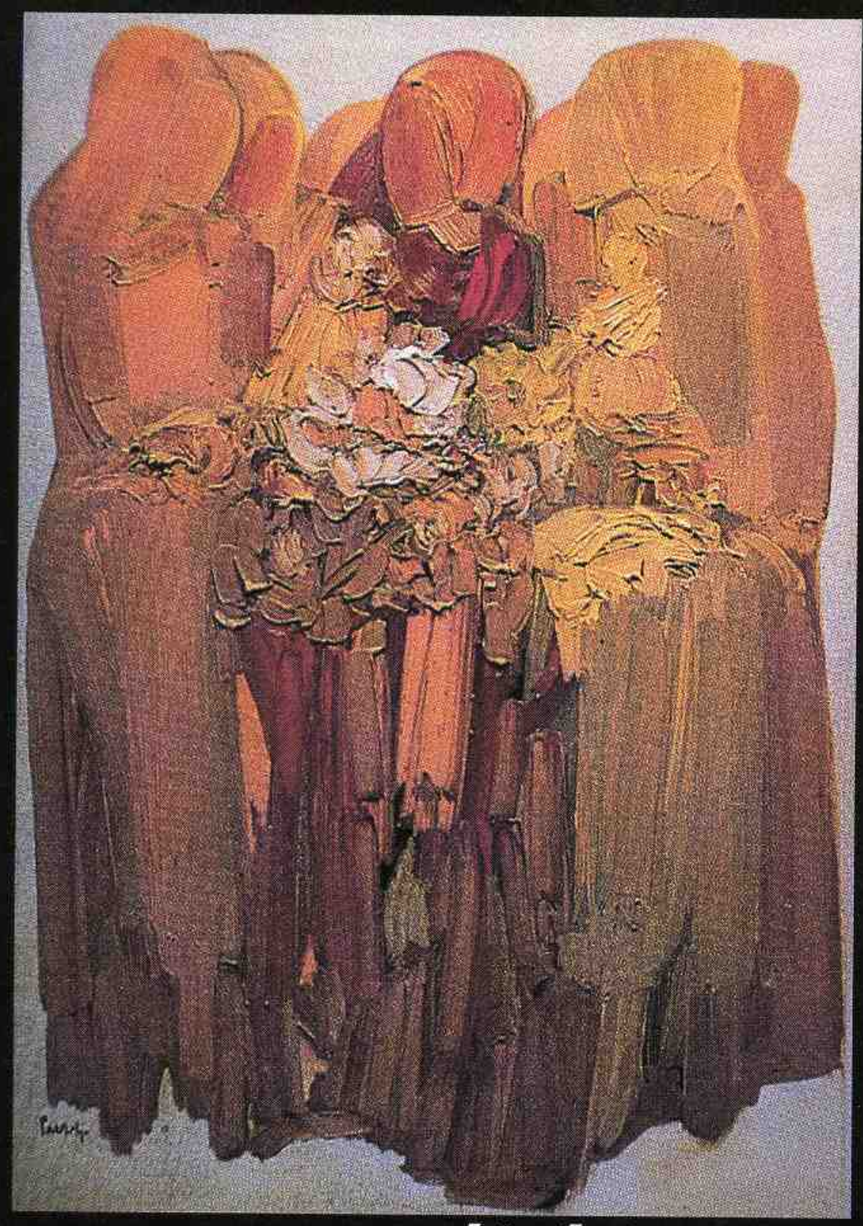
وكذلك، تخلّت زلفة السعدي عن التصوير بعد أن اضطرّت إلى الهجرة من القدس مع زوجها سيف الدين الدجاني. وعوضاً عن مزاولة التعبير عن ذاتها، وهبت السعدي نفسها لتعليم الرسم لأطفال

اللاجئين الفلسطينيين في مدرسة اللّد التابعة لوكالة الغوث الدولية في دمشق . أما جورج فاخوري الذي هجر كافة أعماله الفنيّة في بيته بعكا يوم فرّ هلعًا مع أهله من نيران المدفعيّات اليهودية، فقد عاد إلى مزاولة التصوير حالما أوجد لنفسه موطىء قدم في بيروت. لكن تصويره بالألوان المائية لمفاتن الطبيعية المحيطة به لم يذكّره إلا بما فقد من مناظر عكا. وقبيل وفاته كان عزاء فاخوري الأكبر أن يقرأ في الصحف عن تلامذة له من أيام تدريسه الفن بإحدى مدارس عكّا وقد خرجوا من مخيمات اللاجئين ليحتلّوا مكانتهم بين الجيل الأول من فنّاني فلسطين بعد النكبة. وفي بغداد التي لجأ إليها جبرا إبراهيم جبرا، اعتبر ابن القدس عضواً فعّالاً في حركة الفن العراقي المعاصر وصديقاً حميماً لروّاد الحركة. أما إسهاماته البارزة فلم تكن من خلال ممارسة الرسم وإنما كتاباته النقدية التي وثّقت هذه الحركة الفنية التي اعتبرت من أهم الحركات الفنية بالعالم العربي. وفي دمشق كان صديقه روبرت مالكي قد أخذ يعمل مع لفيف من الفنانين السوريين على تأسيس رابطة الفنانين هناك حتى بعد أن اعتزل التصوير. عديدون كجبرا ومالكي والسعدي وعودة والخضرا واليحيى والشاعر اضطرّتهم ظروفهم أن يقلعوا عن التصوير إلى غير رجعة إذ أن العمل من أجل البقاء كان أكثر إلحاحاً على كل منهم في هذه الآونة التي كانت تُقلب فيها صفحة جديدة من تاريخ فلسطين.

الفصل الثالث
الذاكرة تتّخذ جسدا



بول غيراغوسيان: ″ حياة وموت″ زيتية على القماش (٩٧×١٣٠)١٩٧١



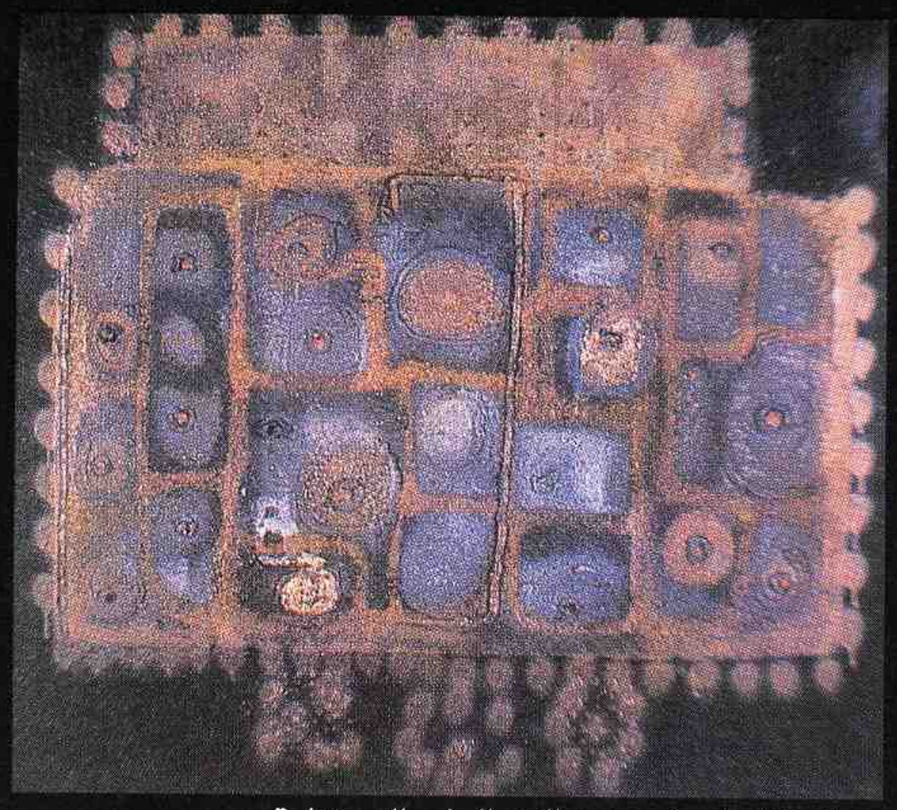
بول غيراغوسيان: ″إقتبال″
زيتية على القماش (١٠٠ × ٨١)١٩٧٢



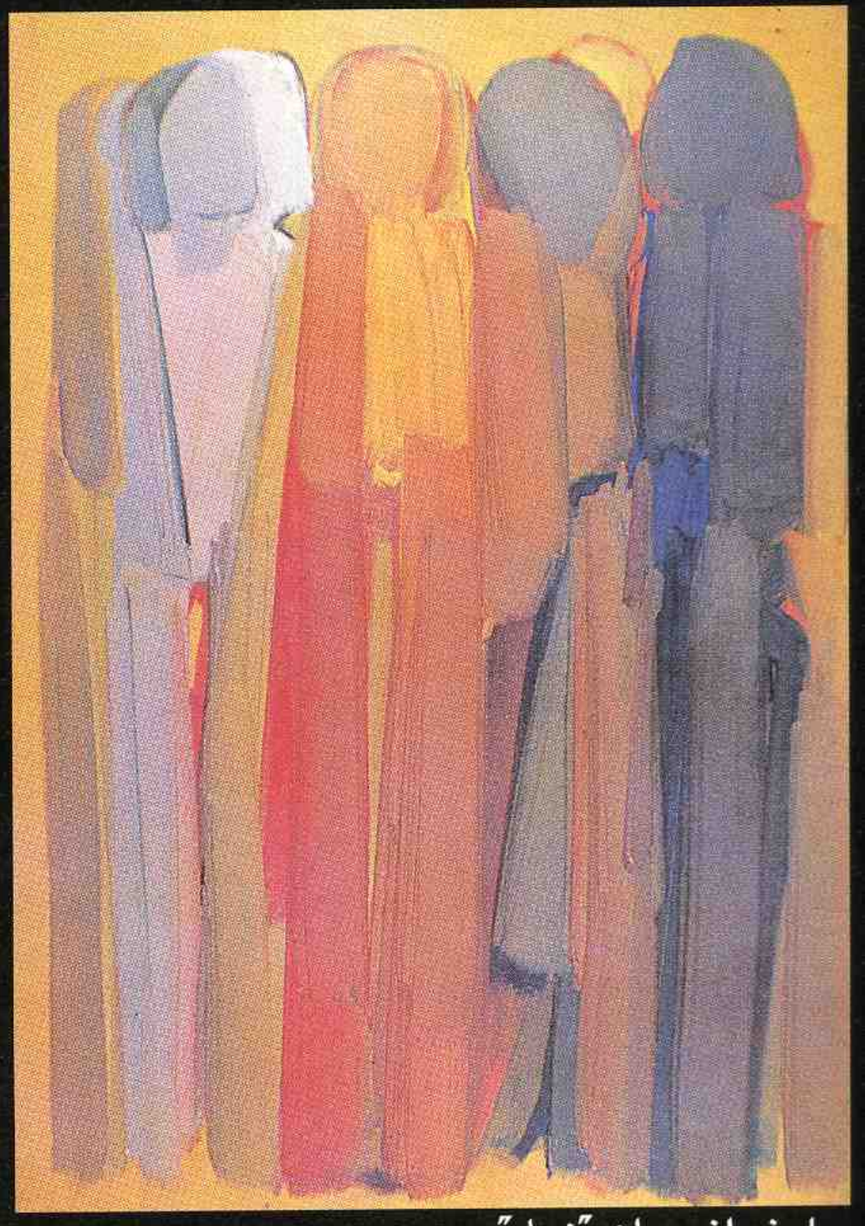
بول غيراغوسيان: ″أعراس″ زيتية على القماش (١٨٠×٢٧٠)١٩٥٥



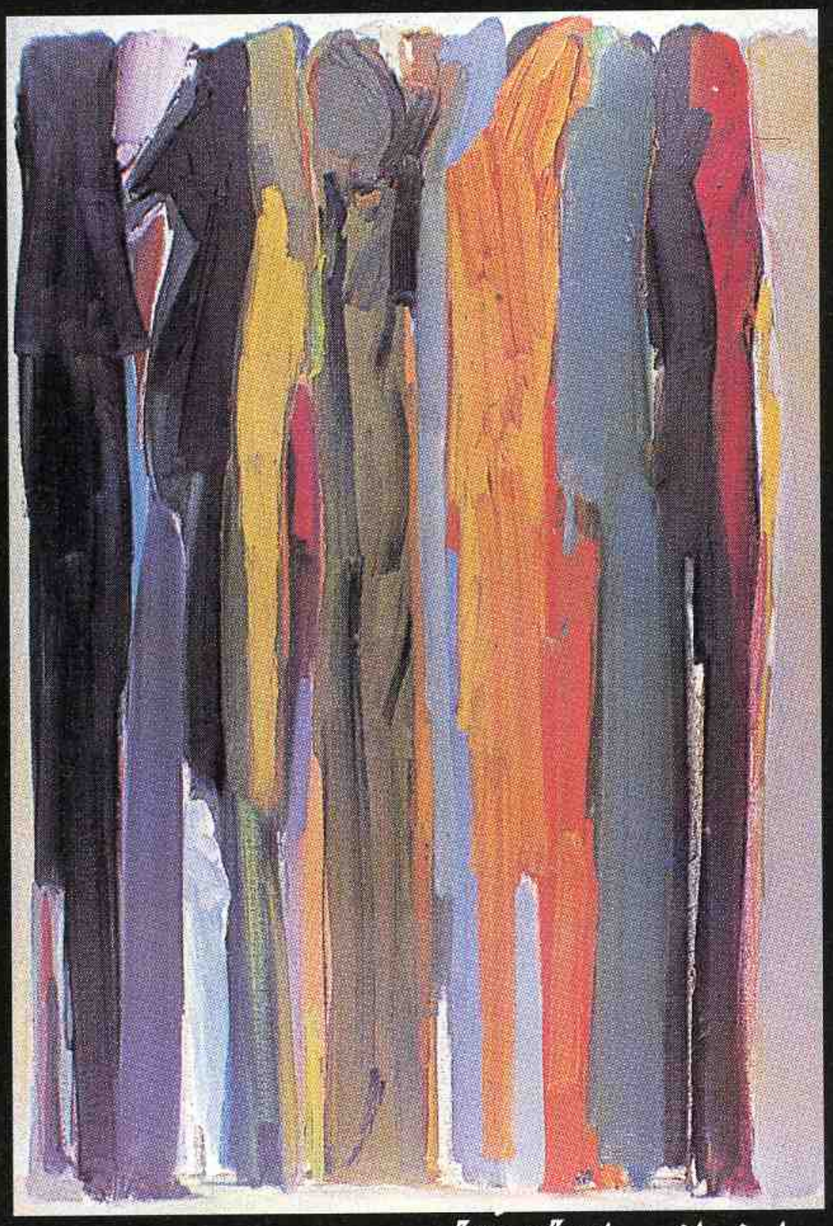
بول غيراغوسيان: ″روابط″
زيتية على القماش (٩٩×٩٩)١٩٨١



جوليانا ساروفيم: من المتواليات البيزنطية
مواد مختلفة (١٠٠×٨٠) ١٩٦٤



بول غيراغوسيان: "نساء"
زيتية على القماش (١٠٠ × ٨١) ١٩٧٥



بول غيراغوسيان: "تمزق"
زيتية على القماش (١٠٠ ×٨٠) ١٩٨١



جوليانا ساروفيم: "المرأة الزهرة"
زيتية على القماش (١٠٠ × ٨٠)١٩٧٢



جوليانا ساروفيم: "فضاء بحري-٢" زيتية على القماش (١٣٠ ×١١٠) ١٩٧٤



جوليانا ساروفيم: "فضاء بحري-١" زيتية على القماش (١٣٠ ×١١٠) ١٩٧٤



ابراهيم هزيمة: "قرية فلسطينية" زيتية على القماش (٥٠×٦٥) ١٩٨٤



ابراهيم هزيمة: "العائدات" مائية ١٩٧٤



ابراهيم هزيمة: "قرية فلسطينية" زيتية على القماش (٥٠×٧٥) ١٩٨٣



جوليانا ساروفيم : "المرأة الزهرة" زيتية على القماش (١٠٠ × ٨٠) ١٩٦٦



جوليانا ساروفيم: "بلا عنوان"
حفر (٥٠ × ٤٠ سم) ١٩٧٠ ١٩٨٤



ابراهيم هزيمة. "الفتاة والبيوت"زيتية على القماش ١٩٧٢



ابراهيم هزيمة: "فلسطينية" زيتية على القماش



عبدالله القرا: "البحث عن طعام"
أكريليك على القماش(١٣٠× ١٣٠) ١٩٨٦



عبدالله القرا: "الملاكمان"
أكريليك على القماش (١٣٠×١٣٠) ١٩٨٦



ابراهيم هزيمة: "النوافذ" زيتية على القماش ١٩٩٠



عبدالله القرّا: "حمار وسعيد"
أكريليك على القماش (١٢٧×١٢٧) ١٩٨٥



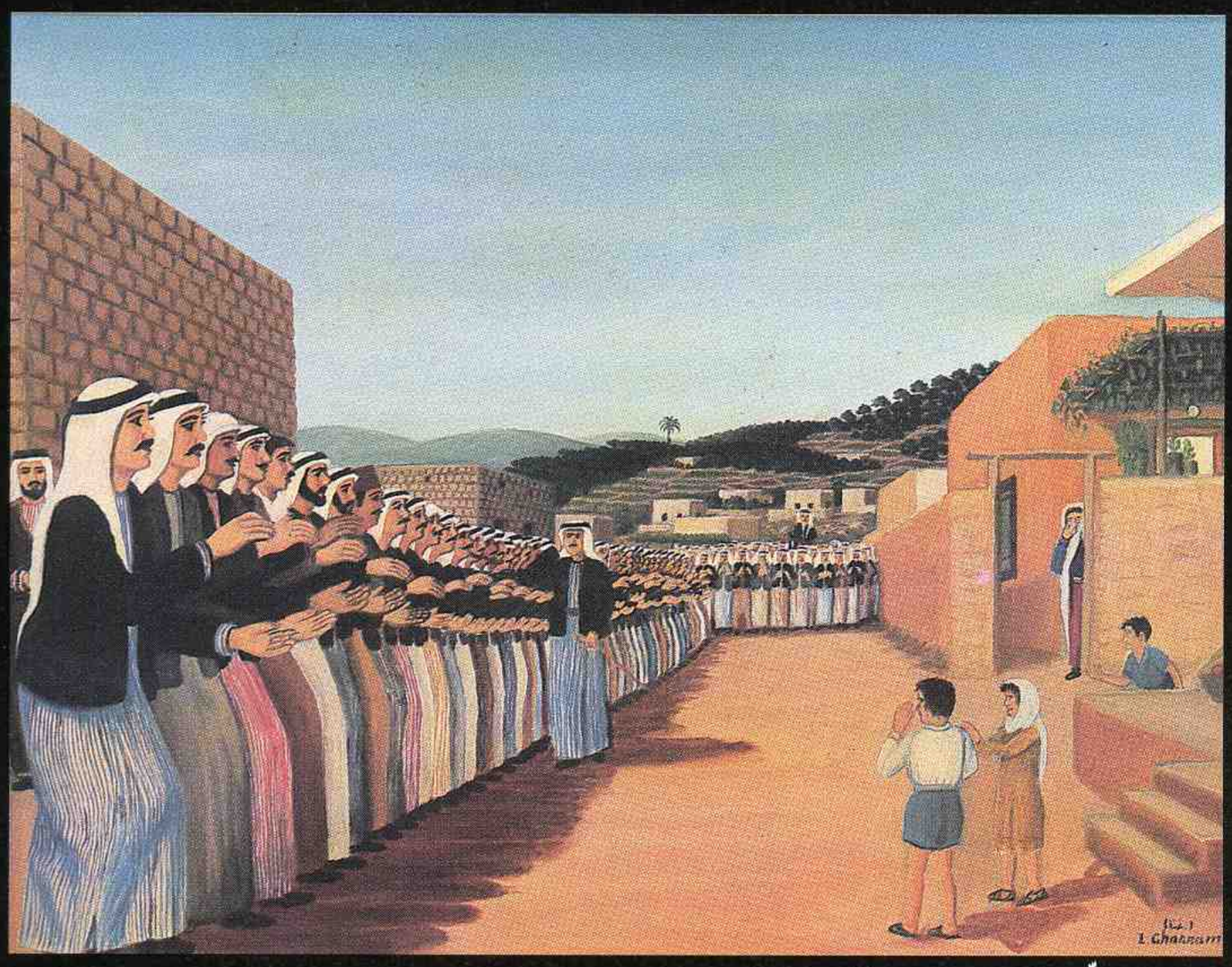
عبدالله القرّا: "الديك المقاتل"
زيتية على القماش (١١٥×١١٥) ١٩٨٤



عبدالله القرّا: "الراعي" زيتية على القماش (٧٩×٩٢) ١٩٩٦



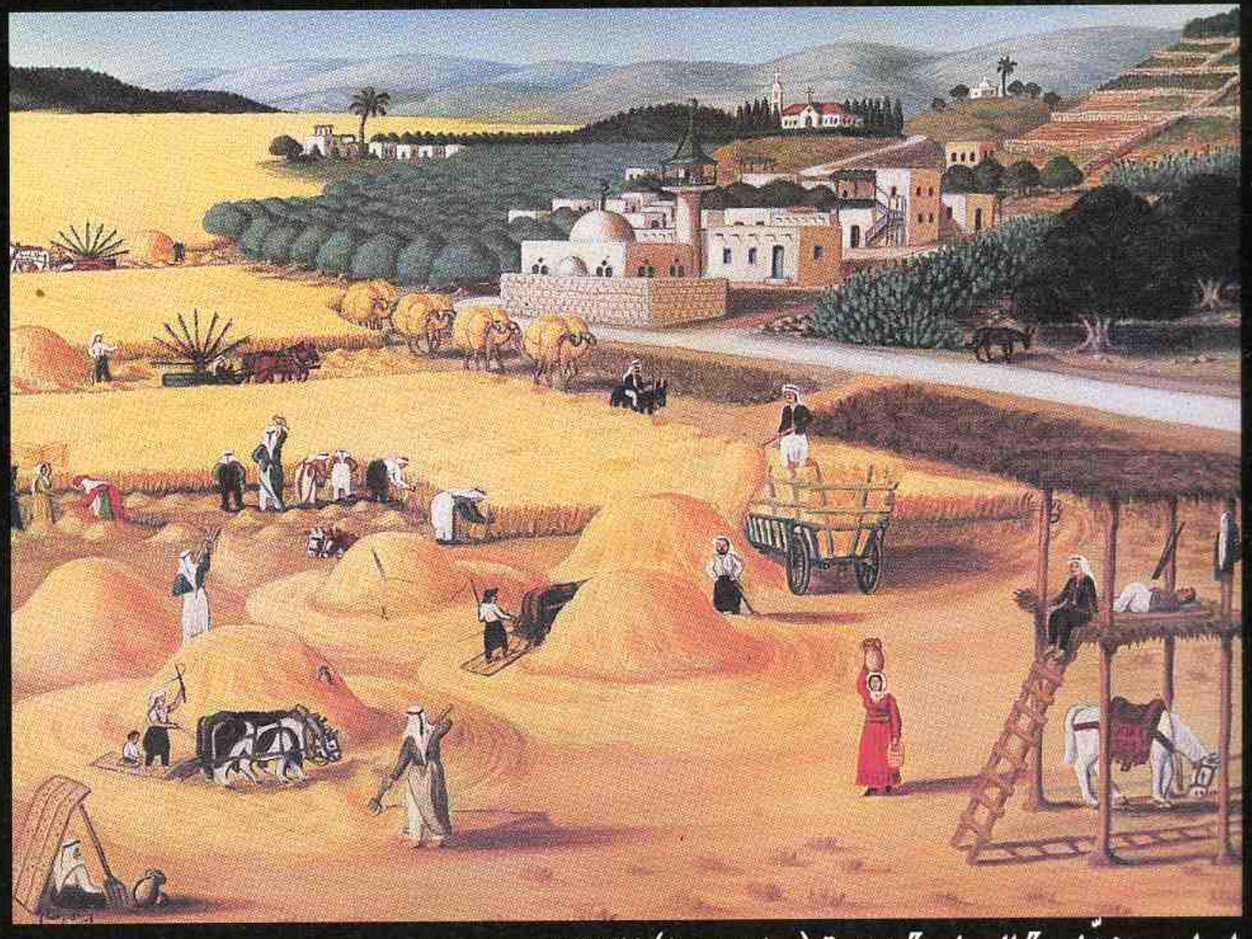
ابراهيم غنّام: "زفة النبي صالح، قرب عكا" زيتية (٦٠×٩٠) ١٩٧٧



ابراهيم غنّام: "دبكة الياجور" زيتية



عبدالله القرّا: من ثلاثية "تمشي، تطير، تموت"
أكريليك على القماش (١٢٧×٨٢) ١٩٨٦



ابراهيم غنّام: ″ البيادر″ زيتية (٨٠×١٠٠) ١٩٧٢



ابراهيم غنّام: ″في باحة الدار″ زيتية (٦٠×٩٠) ١٩٧٤



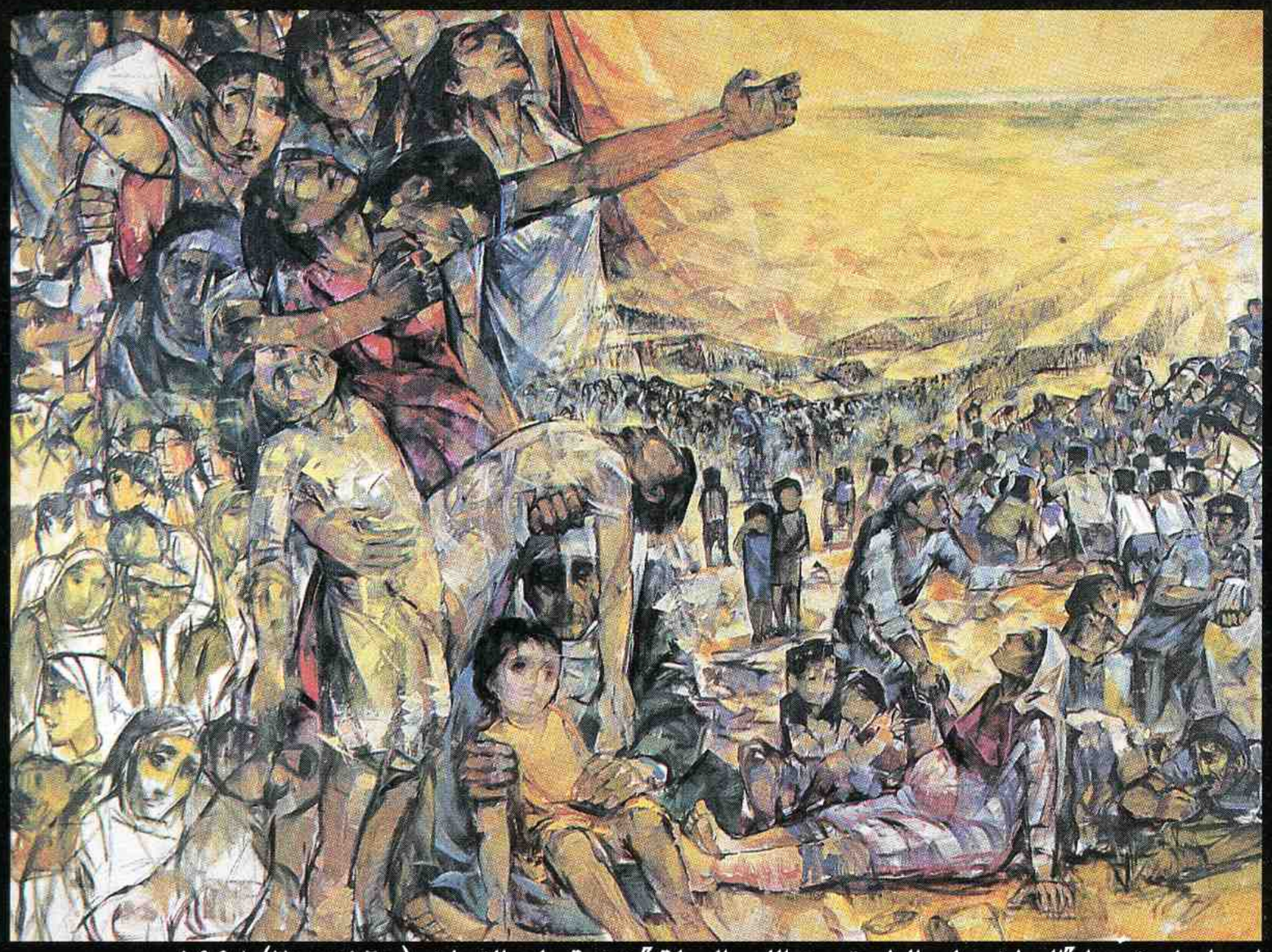
اسماعيل شمّوط: ″الى أين؟″ زيتية على القماش (١٢٠× ٩٥) ١٩٥٣



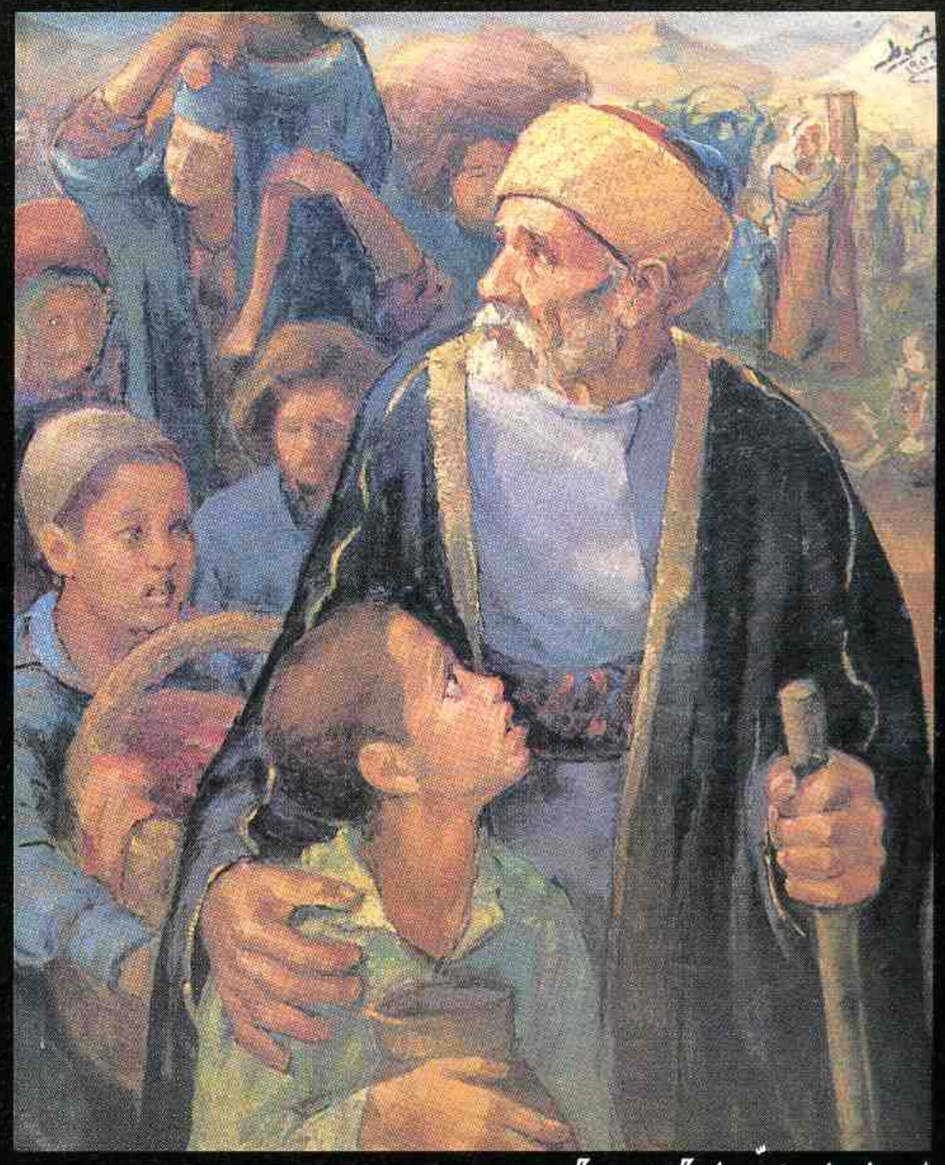
ابراهيم غنّام: ″يوم الزيتون″ زيتية



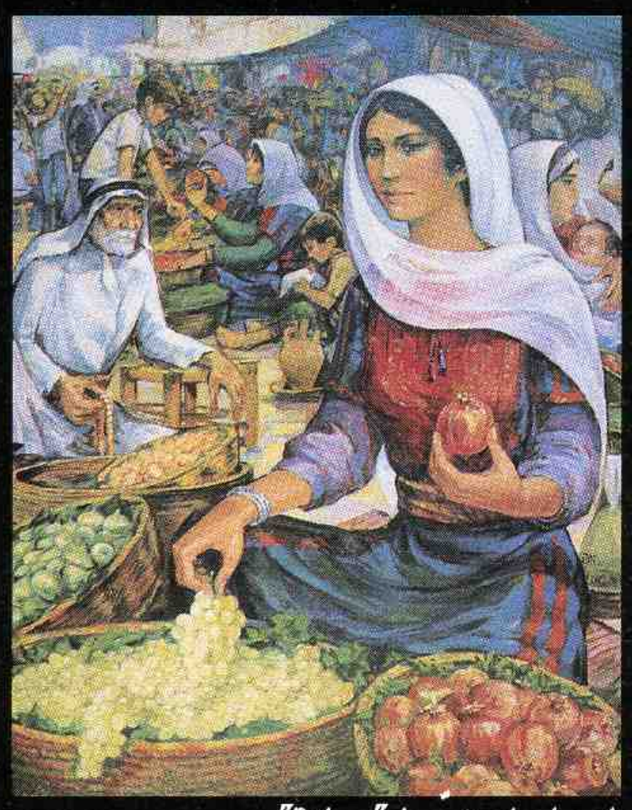
ابراهيم غنام: ″يوم الحصاد″ زيتية (٧٠×١٠٠) ١٩٧٩



اسماعيل شموط:"العطش على الطريق من اللد والرملة " زيتية على القماش (١٦٠×٢٠٠) ١٩٩٨



اسماعيل شمّوط: "سنعود"
زيتية على القماش (٩٥ × ٨٠) ١٩٥٤



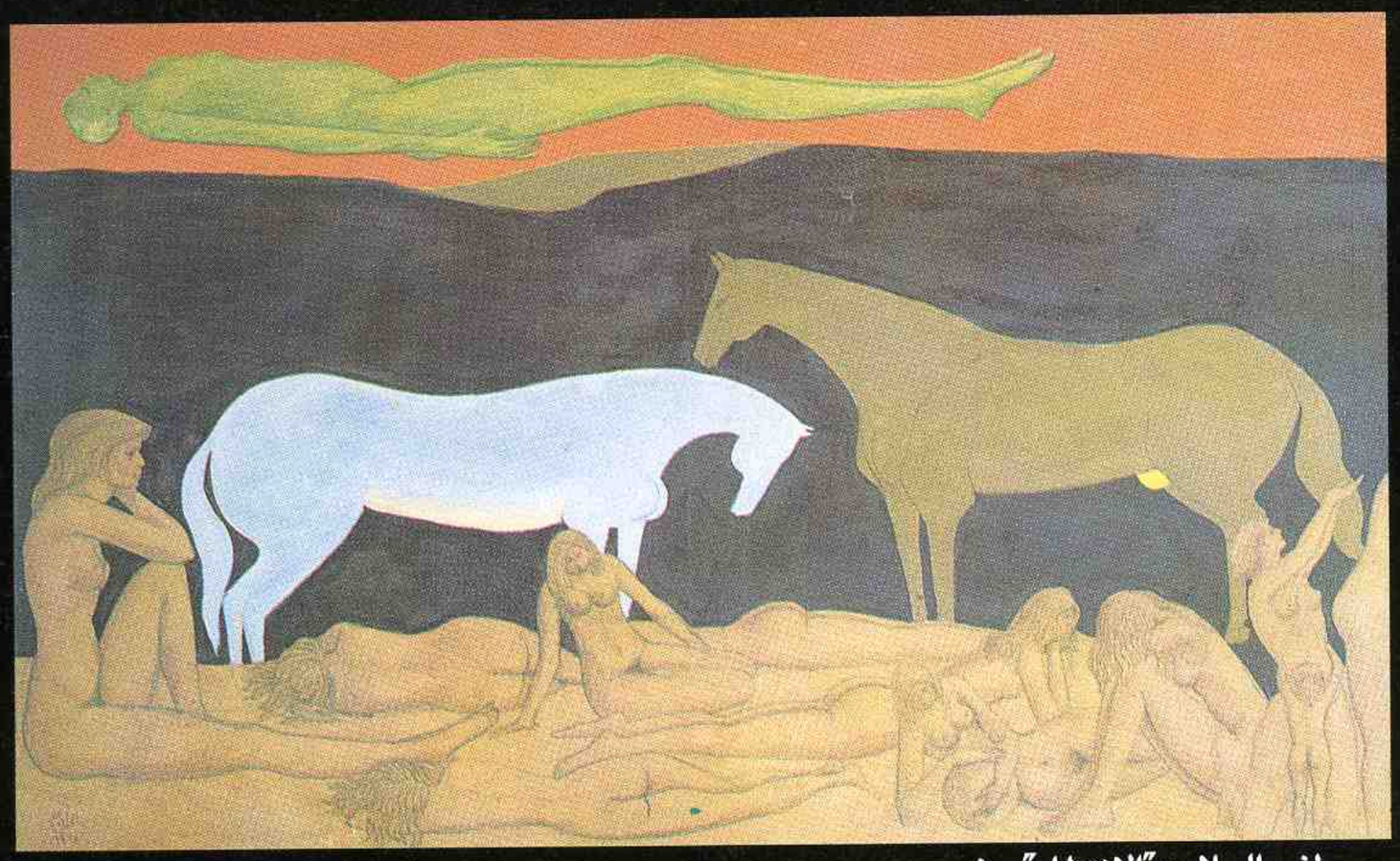
اسماعيل شموط:"رمانة"
زيتية على القماش (١٠٢×٧٦) ١٩٨٧



اسماعيل شمّوط: "حارسة النار" زيتية على القماش (٩٠×١٢٠) ١٩٨٩



مصطفى الحلاج: "الشهيد"حفر



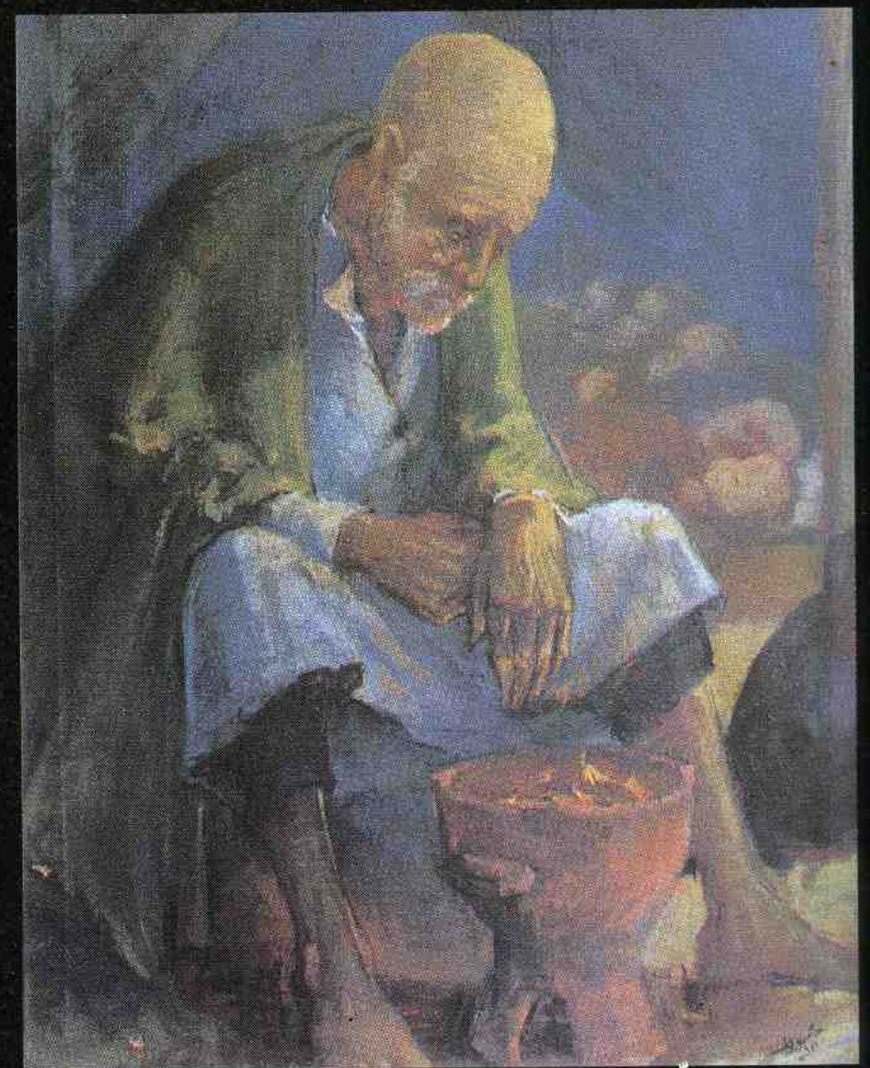
مصطفى الحلاج: "الإنتظار" حفر



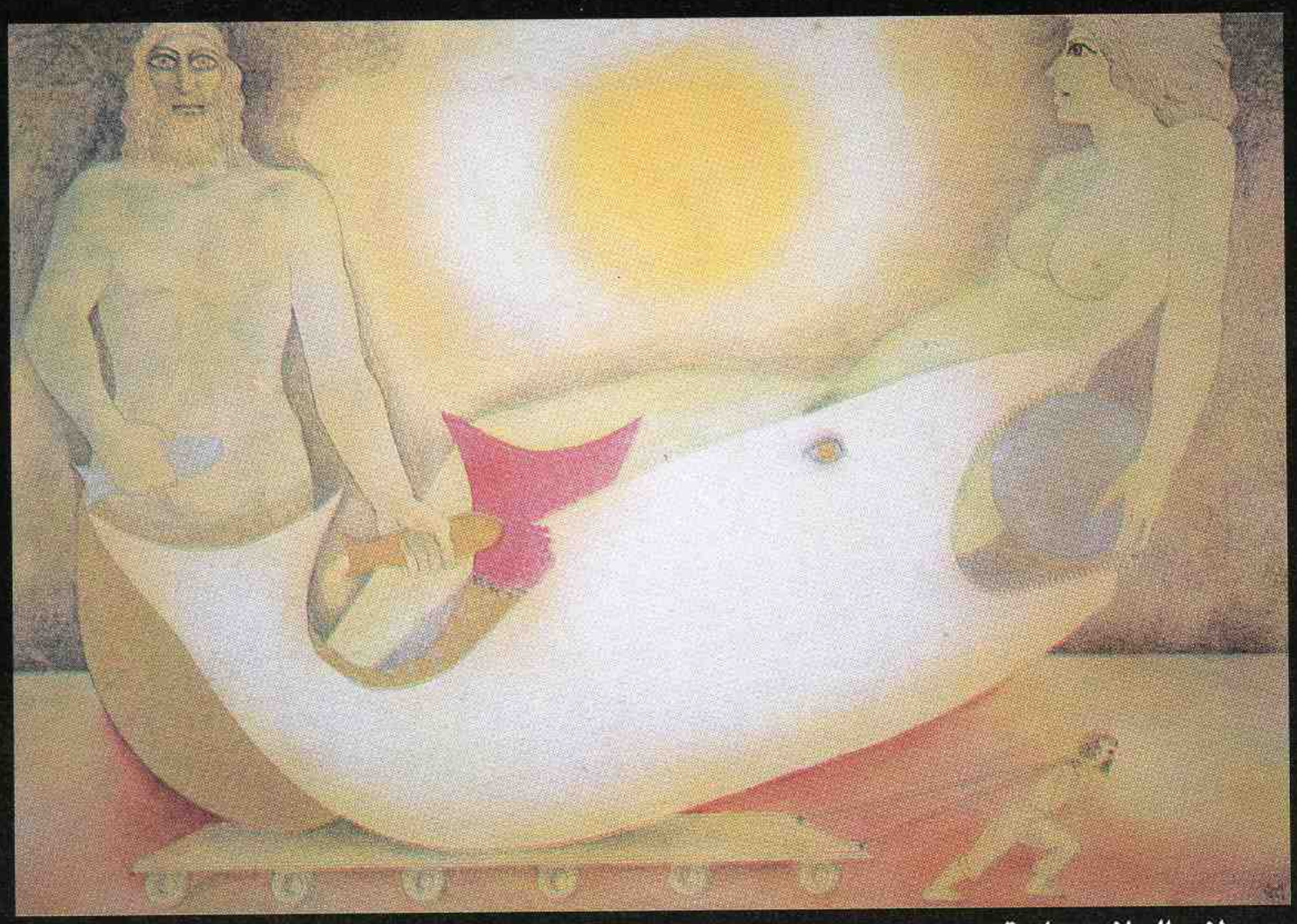
مصطفى الحلاج: حفر وتلوين



مصطفى الحلاج: حفر (٤٠×٨٠)



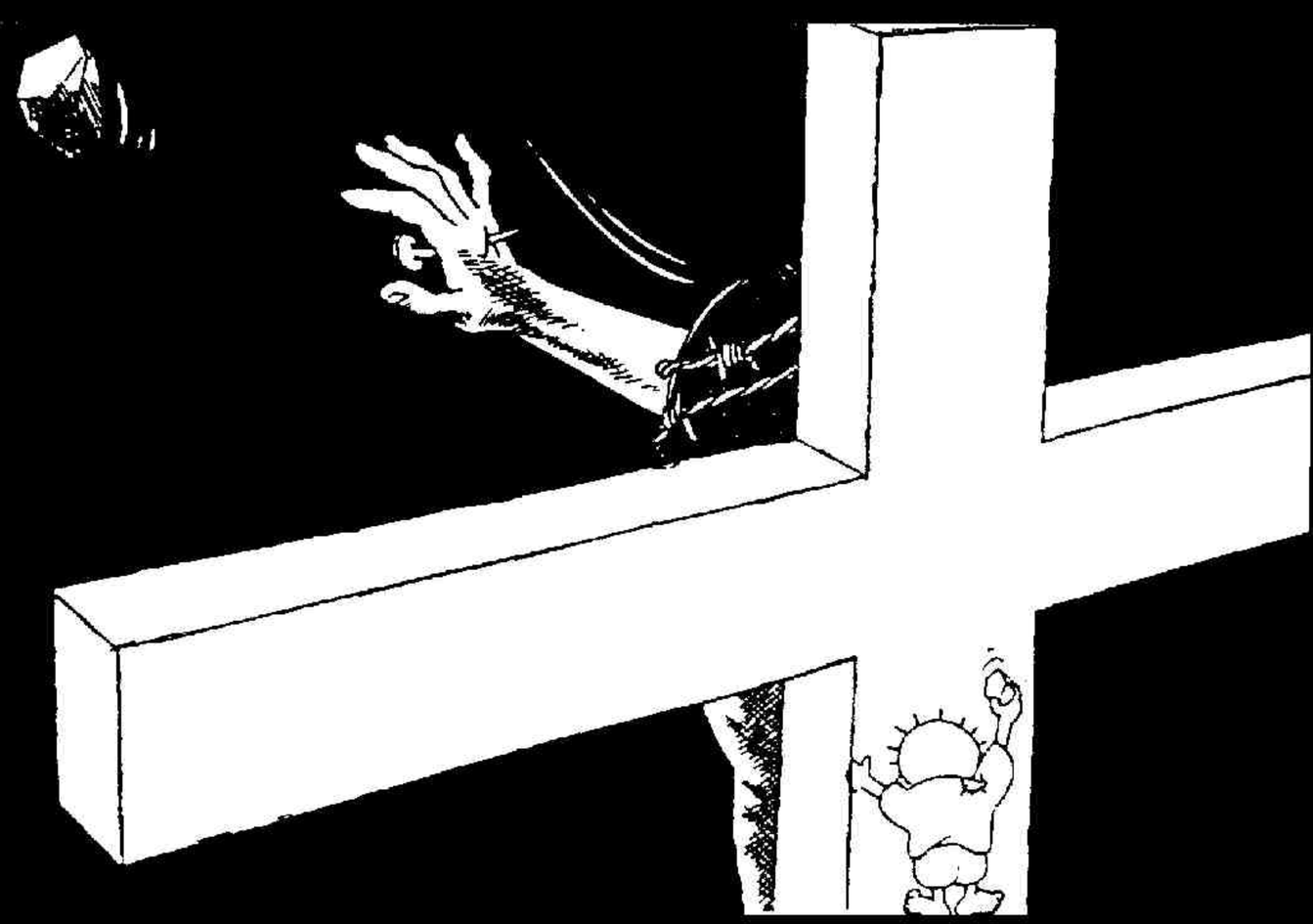
اسماعيل شمّوط: "ذكريات ونار"
زيتية على القماش (١٠٠×٨٠) ١٩٥٦



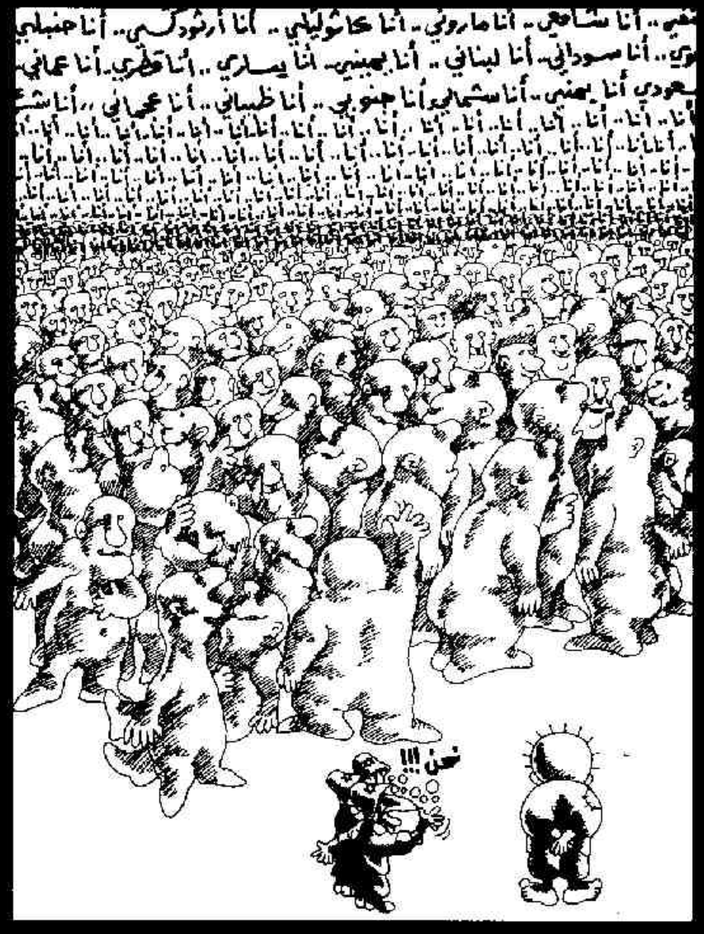
مصطفى الحلاج: مائية

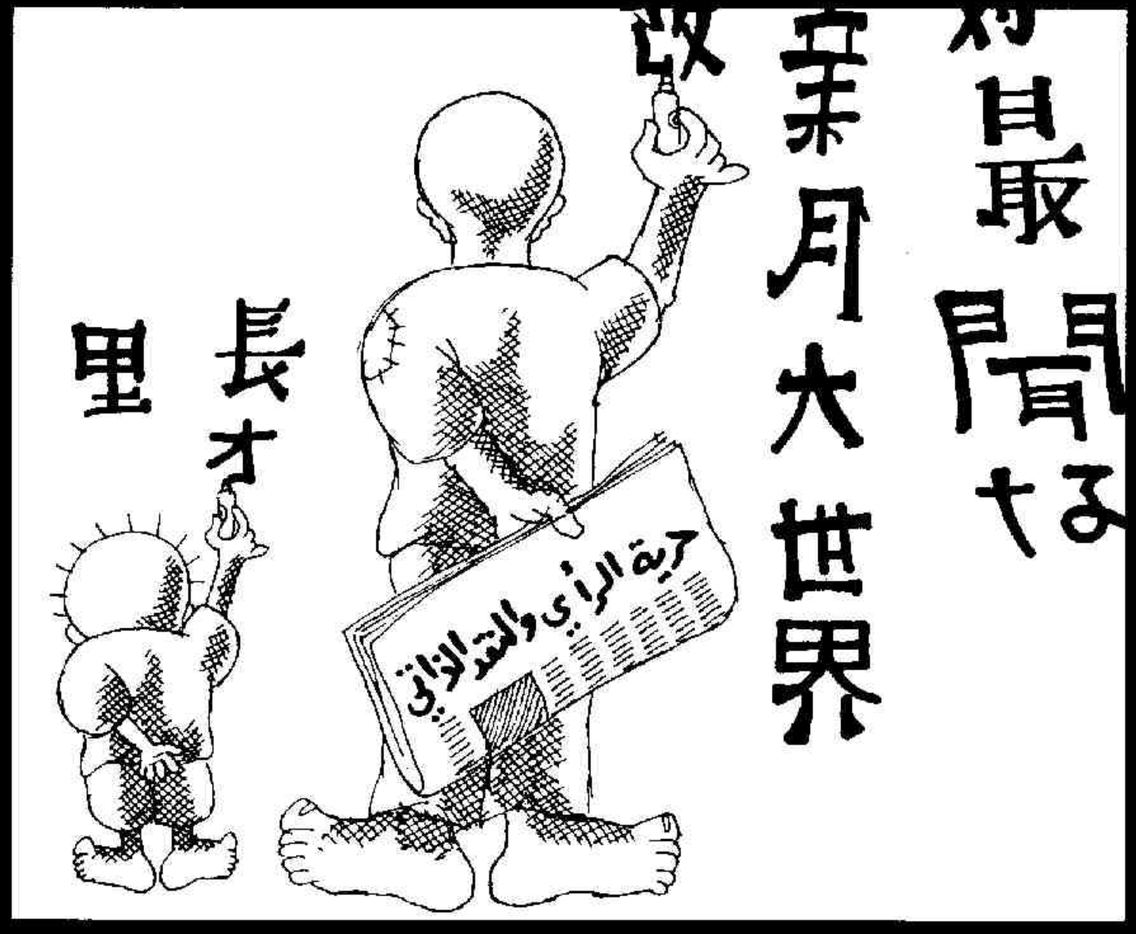
مصطفى الحلاج: "حزن كوني" حفر

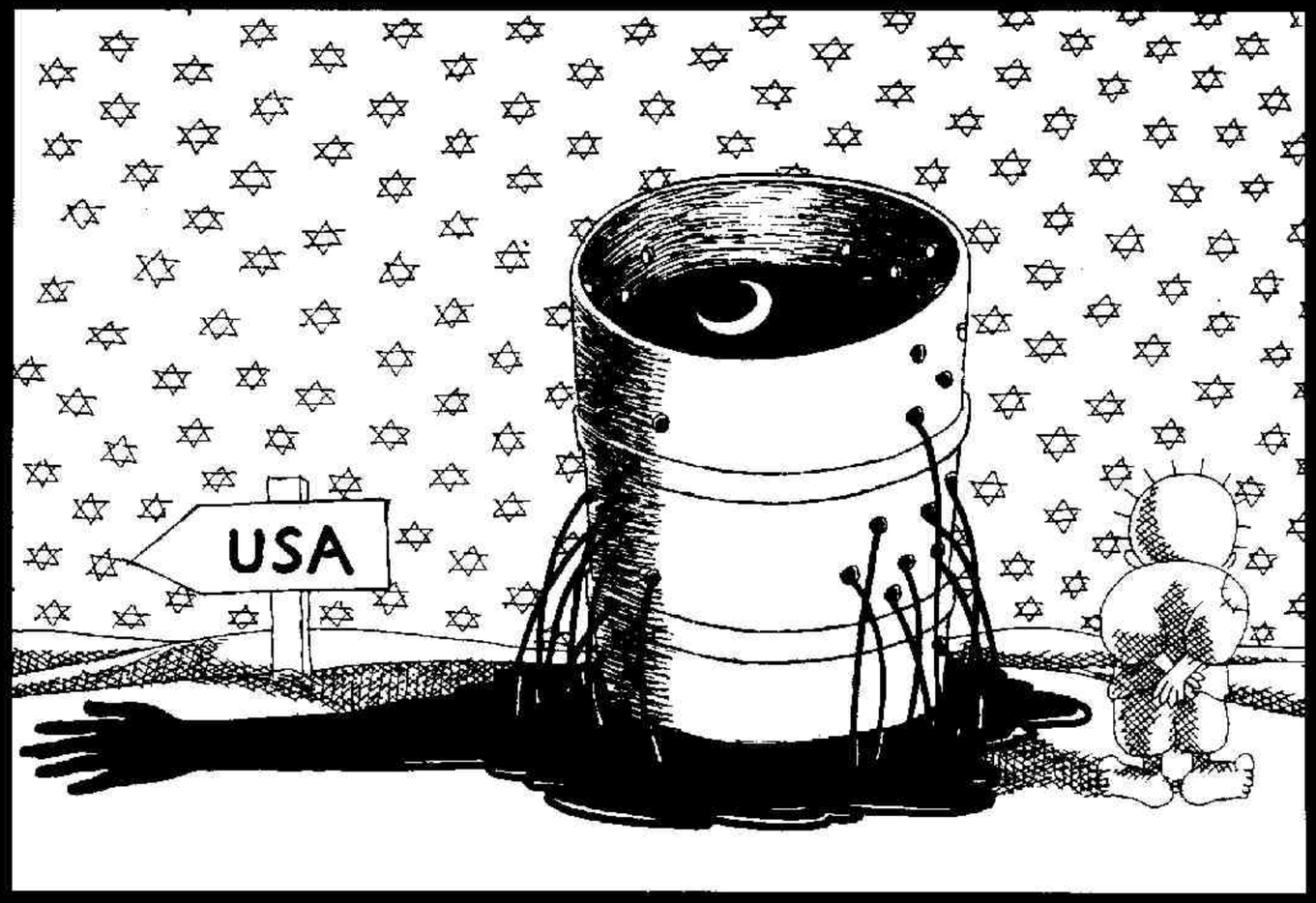












كاريكاتور : ناجي العلي

بعد مضي عقد كامل على سقوط البلاد بأيدي اليهود بدأت تلوح في أفق الإبداع العربي سمات فنية متميّزة سبر أغوارها المصوّر الفلسطيني. وقد تبلورت هذه المميّزات الفنية خلال العقدين اللذين تليا عام النكبة وذلك بفضل مبدعين فلسطينيين خرجت أغلبيّتهم من مخيّمات اللاجئين التي تواجدت في البلاد العربية المجاورة لأرض فلسطين. هذا الجيل المخضرم من الفنانين، وبخلاف من سبقهم من مصوّرين، تمكّن العديد من أبنائه من نيل تدريب فني أكاديمي، فيما أبدع بعضهم الآخر انطلاقاً من الأسس الفنية التي تلقوها في معاهد فلسطين، أو استناداً إلى ما استجمعته ذاكرتهم الفطرية من إيحاء. وبالرغم من قسوة هذه الفترة الانتقالية بالنسبة للمقتلع الفلسطيني، فقد اتسم جوّها العام بالانفتاح الثقافي الشامل إذ تعرّف خلالها المبدع الفلسطيني على مختلف تيارات المدارس الفنية التي انتشرت في العالم الجديد المحيط به، كما حظيت نخبة من مبدعي فلسطين بالفرصة الأولى لإقامة معرض شخصي لأعمالهم، وبالتالي بتحصيل رزق ما بواسطة مبيعات نتاجهم الفنّي.

وفيما عمل ونما كل من المبدعين الفلسطينيين بعزلة تامة عن الآخرين من أبناء وطنهم الذين زاولوا مثلهم مهنة التصوير، إلا أن أعمال كل منهم احتفظت بمميزات عكست تجربتهم المشتركة بالاقتلاع والغربة. وقد توخى كل مبدع من المنتمين إلى هذا الجيل أسلوبه الخاص في التعبير عن المعاناة التي خاضها في الشتات ؛ فمنهم من جعل فضاء لوحته الميدان الذي استحضر ذاكرة المكان المفقود من خلال الوصف أو المجاز، ومنهم من وجد في أحلام طفولته نبع خياله، فيما آثر آخرون الغوص في المرجعية البصرية لخزّان ميراثهم الثقافي أكان وثنيًا أم مسيحيًا أم إسلاميًا أم درزيًا، وذلك بهدف استجماع ما يعنيه المكان في تراثهم الوطني. ونتيجة ذلك، تميّز النتاج الفني الفلسطيني خلال العقدين التاليين بتعدّد الآفاق في أساليب التعبير وتباين الرؤى والمستويات. غير أن مخاض هذه المرحلة الخصبة ما لبث أن دفع بأسماء نخبة من المبدعين الفلسطينيين إلى المستوى العربي ليحتفى بما أنتجوا من أعمال عدّت إسهاما فاعلا في الحركة الفنية الخاصة بالقطر الذي أقام فيه الفنان.

هذه الحركات الفنية التي تفجّرت في عواصم عربية مختلفة خلال هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الثقافة العربية، ترعرعت في ظلّ المتغيّرات المفاجئة التي طرأت على الساحة السياسية العامة بالمنطقة إثر سقوط فلسطين. فخلال العقدين الحاسمين اللذين تليا عام النكبة، عصفت بالأقطار العربية المحيطة بفلسطين هزّات عنيفة أسفرت عن سلسة انقلابات عسكرية تتالت في كل من مصر وسورية والعراق. وقد صحب هذه المتغيّرات على صعيد الأنظمة السياسية شعور شعبي عارم بالانتماء القومي والتضامن ضد المصالح الأجنبية في المنطقة، فيما أدّى تضعضع الأوضاع العامة إلى زعزعة هياكل المعتقدات السائدة، وإلى خلخلة إيقاع الكتابات الإبداعية، وإلى فتح آفاق الحوار الفكري الذي دعا إلى إعادة النظر في كافة الموروثات الثقافية. وفي خضم هذا التوق الشامل إلى التغيير، أخذت الفنون التشكيلية

باحتلال مكانة لم يسبق لها مثيل على الساحة الثقافية في العالم العربي. ولئن استمرّت الفنون الكلامية باعتلاء قمّة أشكال التعبير في الثقافة العربية، إلا أن مدن المنطقة الكبرى كالقاهرة ودمشق وبغداد غدت تشهد مستويات متفاوتة من رعاية الدولة لمبدعيها الفنيين علاوة على تكليف نحّاتيها بإقامة النصب التذكارية في ساحاتها العامة. وقد تميّزت بيروت، عن غيرها من العواصم العربية بكونها المركز الحضري الذي رحب بخيرة التيّارات الفنيّة والثقافية في العالم العربي بحيث بات هذا المركز بمثابة مستجمع الإشعاع الإبداعي لتلك الحقبة. ومن عتبات العاصمة اللبنانية التي كانت قد لجأت إليها جموع غفيرة من المقتلعين الفلسطينيين، انطلقت أولى المواهب التي نقلت إلى العالم الفني صوراً من التجربة الفلسطينية.

كان **بول غيراغوسيان** (١٩٢٦–١٩٩٣) في طليعة جيله من المصورين الفلسطينيين الذين احتضنتهم العاصمة اللبنانية، ومن أهمّ الذين لمع نجمهم بفضل الرعاية اللبنانية لأعماله. هذا الفنان الذي اعتبر مسهما متميّزا في الحركة التشكيلية في لبنان ومن الفنانين القلائل الذين أنعمت الدولة اللبنانية عليهم بتكريم عظيم، ولد في القدس لأسرة فقيرة أعالها عازف كمان أعمى. وقد قضى الفنان عمره منذ سن الثالثة حتى السابعة عشرة في مهاجع أديرة الرهبان المسيحيين الذين تعهدوا برعاية أبناء الفقراء والمعدمين من أهل المدينة. وخلال السنوات الأربع الأخيرة التي قضاها مستظلاً بحياة الرّهبان المقدسيين، أهلّته موهبته الفنية اثر إكمال دراسته الإعدادية في مدرسة دير الرهبان الفرنسيسكان الداخلية بالقدس للالتحاق بمحترف الدير حيث تدرّب على أساليب الرسم الأيقوني على أيدي المصوّر الإيطالي بياترو إياغيتّي. هذه التجربة أهلّت غيراغوسيان فيما بعد لبدء العمل، مدّة عامين آخرين كمساعد في المحترف الفني التابع لدير الأرمن داخل أسوار المدينة القديمة. وكان أمام غيراغوسيان طريقين : إما أن يتابع مسؤولياته كمساعد في هذا المحترف الفنّي، أو أن يرتقي بفتح محترف خاص به، كما جرت العادة بين المصوّرين الأيقونوغرافيين في البلدة القديمة للمدينة. غير أن وفاة والده التي صادفت تصاعد الهجمات الإرهابية اليهودية على مدينة القدس والقرى المجاورة لها، وتأزم الأوضاع وسوءها بعد سقوط فلسطين، ألزمت أسرة غيراغوسيان بطلب السلامة والهجرة خارج البلاد. وكانت العاصمة اللبنانية المدينة التي وقع عليها الاختيار بسبب تردد أخبار نجاح قريب للعائلة هناك وهو المقدسي المولد أبراهام غيراغوسيان (١٨٧١–١٩٥٦) الذي كان قد هاجر إلى بيروت مع عائلته المعدمة وهو في السابعة عشرة من عمره. وبعد أن عمل كمساعد في محترف التصوير الفوتوغرافي الذي أداره أدريان بونفيس هناك، تمكّن هذا القريب المقدسي أن يحتل مكانة أهم مصوّر فوتوغرافي غربي عرفته بلاد المشرق، إذ تمكّن من الحصول على كافة صور بونفيس الفوتوغرافية ومسوداّتها السلبية ومن تولّي إدارة المحترف حتى عام ١٩٣٨. و قد أقام أبراهام غيراغوسيان محترفه التصويري في ضواحي بيروت على طريق الشام حيث عاش الريفيون المهاجرون إلى المدينة على اختلاف

فئاتهم. أما الفنان الشاب بول غيراغوسيان الذي وصل إلى بيروت وهو في الثالثة والعشرين من عمره، فقد اضطرت أسرته أن تحطّ رحالها في حي برج حمّود، هذا الحي الذي جمع فقراء المدينة وأفواج اللاجئين الأرمن الذين لاذوا بالفرار واحتضنتهم بدورهم العاصمة اللبنانية إثر المجازر الوحشية التي شهدتها المنطقة على أيدي الجيوش العثمانية في مطلع القرن. وقد أنس غيراغوسيان الحياة في حي برج حمّود بقدر ما كان يأمن الحياة في أديرة الرهبان، فاختار الاستقرار بالحي هذا حتى بعد زواجه ؛ ولم يرم مغادرة هذا الحي الشعبي أو الابتعاد عن أهله المغلوبين على أمرهم حتى بعد أن احتل مكانته المتميزة في الساحة الفنيّة اللبنانية وبعد أن أشيد به في أرقى المجالس الثقافية والاجتماعية ببيروت. إنّ انجذابه الشديد إلى هذا الحي البيروتي بالذات ربما يعود قبل كل شيء إلى ما عاناه هذا الفنان المقدسي من اغتراب مزدوج عقب وصوله إليه نتيجة انتسابه إلى أقلية مهمشة، في الوقت الذي اشتدّ فيه وعيه باقتلاعه بعيداً عن العالم الذي ترعرع فيه خلال العقدين الأوّلين من حياته. إنّ إصرار غيراغوسيان المتواصل على البقاء في هذا الحي البيروتي، تفسره أهميّة هذا المكان بالنسبة لإبداعه وازدهاره.

ففي قلب هذا الحي البيروتي الذي عزله الفقر عن أضواء العاصمة اللبنانية، تمكّن غيراغوسيان من إعادة بناء وطنه الخاص واستحضار المكان الذي زاوج فيه بين تجربته الشخصية وذاكرته الجماعية مستقطباً دفء الأجواء التي أنارت صباه في أديرة القدس، وقسوة التجربة التي مرّ بها مع أسلافه الأرمن وأقربائه وجيرانه المحيطين به في برج حمّود الذين شملوا عدداً من الناجين من مذابح الأرمن في دير الزور التي اعتبرت أولى محاولات الإبادة الجماعية في القرن العشرين. وفيما أخذت ذاكرته المشبعة بعالم القدس تلتحم بالمأساة التي عاشها الناس من حوله، بدا فضاء الحي الذي استكنّ اليه في ضاحية بيروت وكأنّه البديل الأمثل لفضاء الدير المقدسي، وكأن سكان الحي لم يختلفوا عن الرهبان الذين طالما حموا طفولته وصباه من مخاطر العالم الخارجي.

وقد تميّزت مسيرة غيراغوسيان على مدى سنيّ إنتاجه وازدهاره، بعناصر إبداعية طالما استنبطها الفنان من تجربة نشأته المقدسية ومن بواكير تكوينه الفني فيها. ففي أعماله التشخيصية الباكرة التي استوحيت مجمل موضوعاتها الحميمة من أجواء حياته الخاصة وحياة المعدمين في برج حمّود، نكاد نشهد استعادة معاصرة للموضوعات التي خلّدتها الأيقونة المسيحية التي تفتّحت أعين غيراغوسيان عليها في أديرة القدس وكنائسها. فإن اتخذ المصوّر على سبيل المثال من مرأى زوجته وهي تحمل رضيعها نموذجاً ملائماً للوحته، قام من خلال محاكاته لإيماءة زوجته وبكر أبنائه، بإعادة بناء خفي لإنشاء أيقونة الأم العذراء مريم. وإن استشفّ غيراغوسيان منظر الكتل البشرية التي تجمّعت في محيطه من أهل الحي المكتظ، أعادتنا صياغته لها على الدوام إلى طقوس الرسم الديني التي تدرّب عليها في صغره بحيث بدا منظر والدة من

نساء الحي وهي تشارك ابنتها احتضان مولودها، وكأنها استعادة للمشهد الذي كرّمت أيقونته القديسة حنّة باحتضانها لابنتها مريم مع ولدها الطفل. وقد جاءت لوحاته الباكرة التي صوّر فيها المناسبات الاجتماعية التي أحياها البسطاء حوله كصورة الأهل المحيطين بعروسهم أو الأسرة التي احتفت بمولود جديد لها، بتشكلات الأجساد المستقيمة والمنعطفة باتجاه البتول أو تلك المحيطة بالوليد، لتذكّرنا بالأيقونات الكنسيّة التي كرّمت دخول العذراء مريم إلى الهيكل أو بالأيقونات التي مجّدت ميلاد الناصري. وكذلك، شهدت سلسلة أخرى من أعماله التي يظهر فيها حشد من القامات الأمامية المتوازية لأجساد منتصبة استعادة الموضوع الأيقوني الذي أشاد بأصفياء الله ورسل السيد المسيح. هذه اللغة التشخيصيّة التي نوّهت مكوّناتها التشكيلية بإيحاءات التعبير الأيقونوغرافي، وإن لم تنبثق عن اللغة التي استساغها أيقونوغرافيّو مدرسة القدس، إلا أنها تدعونا لتأمل رؤية غيراغوسيان في ضوء ابتكاراتهم. فبقدر ما حوّل الأيقونوغرافيون المقدسيون الميراث الهيليني من أعالي مراتب التصوير المبجّل إلى لغة تصوير شعبي خفقت بإيقاع الملامح اليومية وألوان محيطهم المعيش، ارتقى غيراغوسيان بصورة العاديين من أهل الشارع الذين عايشهم في برج حمّود ليجعل من إنسانيتهم موضع التبجيل، فيما تناول طقوسهم اليومية وكأنها لمحات من الأزل.

وإن تميّزت مسيرة غيراغوسيان الإبداعية بتطوّرها التدريجي من لغة التمثيل التعبيري الدقيق إلى أقصى علامات التجريد إلا أنها توخّت على الدوام طابع التشخيص الذي مجّد هيكل الأنسان. ففي أعماله الباكرة التي غلبت عليها هيئة القامات المستقيمة، تلاشت الملامح الفارقة بين الأشخاص وبرزت هالات الأجساد من خلال لطخات الألوان التي احتد تباين أنغامها كلما أقتربت بالإنشاء من نورانية الوجه المركزي. و لم يتقلّص اهتمام غيراغوسيان بملامح الأجساد المستقيمة فحسب، بل جرّد هيكله البشري من مميزاته العضوية كلّها في لوحاته اللاحقة بحيث اتخذت القامات شكل الأضلع العمودية من ضربات الأصباغ المكثفة التي نبضت بنضارة اللون وفورية التنفيذ ؛ وقد تخلل توهّج الضربات وميض مسحات من الإشراق البهي. وفيما أخذت ملامح الإنسان الذي توسط لوحاته، في التعرّي من كافة سماته المحلية، عكس التلاشي التشكيلي الإيحاء بأزلية الوجه والجسد، وكأن الوجوه التي هامت في فضاء طفولته بالقدس، والوجوه التي أحاطت بأفق عالمه في بيروت، هي صورة للوجه الواحد، كما بدت الأجساد التي استعارها من برج حمّود والأجساد التي استعادها من ذاكرة القدس ظلاً للجسد الواحد.

جاءت أعمال غيراغوسيان الباكرة التي جعلت من الحدث اليومي العابر إشارة إلى ما هو أزلي بحيث أسرت طقوس الدنيا المحيطة به بطابع التأمل الديني الذي نشأ عليه، وكأنها تعبير الفنان المهاجر عن توقه إلى إزالة الحدود بين أصداء طفولته المقدسية ومرأى محيطه البيروتي. وقد لازمه توقه إلى إلغاء الحدود هذا حتى غدا هاجسه التعبيري الدائم طوال مسيرته الفنية إلى أن تجسّدت في إلغائه الحدود بين التعبير

التشخيصي والتعبير التجريدي في التصوير. وبقدرما تلاشت في أعماله الباكرة الفروقات بين ملامح أهل برج حمّود وإيماءات أهل **الإنجيل**، تلاشت الفروقات بين الضحايا الأرمن الذين صوّرهم في أعماله التذكارية عن مجزرة دير الزور والضحايا الفلسطينيين الذين عايشهم في مجزرة دير ياسين. فجاءت أعمال إبن الدير المقدسي اللاحقة لتقرّب القامات العمودية من اللون الساخن حتى تداخل تماثلها المتوازي والمتراص في البعد الواحد، بحيث أصبح تلاحم الأجساد اللونية بمثابة المرآة الخفية التي عكست إشارات غيراغوسيان في الصهر بين هويته الأرمنية وتجربته الفلسطينية، وكأنه لم يكن ليستعين في مطلع حياته الفنية بالموضوعات التوراتية كالخروج والمنفى إلا لكي يستشف من هجرته الفلسطينية شتات الأرمن.

أما **جوليانا ساروفيم** (١٩٣٤) التي انتمت إلى الجيل نفسه من اللاجئين الفلسطينيين الذي انتمى إليه غيراغوسيان، فقد نعمت بتقدير متميّز في أوساط بيروت الثقافية. وقد تبنّى الجمهور اللبناني الذّواق موهبتها الفنية بالحرارة ذاتها التي تبنّى بها موهبة غيراغوسيان، معتبراً إسهامها الإبداعي من أهم الإسهامات الطليعية في الحركة التشكيلية اللبنانية خلال العقدين اللذين تليا عام النكبة. ولكن خلافاً لغيراغوسيان الذي استنبط من تجربته المقدسية صياغة أيقونوغرافيته الشخصية، فقد آثرت ساروفيم الغوص في ذاكرتها الحميمة لكي تستعيد من أغوارها أحلام الفردوس الشخصي الذي افتقدته في الغربة.

كانت ساروفيم في الرابعة عشرة من عمرها يوم دوهمت مدينة يافا، مسقط رأسها، بوابل القنابل ونيران المدفعيّات اليهودية. وخلال المعارك الدامية التي نشبت للدفاع عن المدينة، لاذت أسرة ساروفيم بالفرار مع جموع العائلات التي هرعت باتجاه البحر. وقد نجت ساروفيم بصحبة أسرتها في مركب حملهم مع غيرهم من جموع المذعورين إلى أمن الشاطىء اللبناني في صيدا. ولكن بعد سنوات من الانتظار اليائس للعودة إلى بيتهم، قرّرت أسرة ساروفيم الهجرة إلى العاصمة اللبنانية حيث حظيت الموهوبة الشابة، و كانت كبرى أخوتها، بعمل في أحد مكاتب وكالة الغوث الدولية التي أنشئت لإغاثة اللاجئين الفلسطينيين. خلال هذه الفترة، أخذت ساروفيم توطّن نفسها على مزاولة التصوير انطلاقاً من تدرّبها الفنّي على أيدي المصوّر اللبناني جان خليفة (١٩٢٣–١٩٧٨). وفي غضون سنوات من كدّها الدؤوب نجحت في الحصول على بعثات دراسيّة مكّنتها من دراسة الفن بشكل مستقل في فلورنسا ومدريد وباريس. وقد شاركت أعمال ساروفيم بتمثيل لبنان في أكثر من معرض دولي علاوة على المعارض الخاصة التي أقامتها صالات العرض لأعمالها في بيروت.

تبلورت أعمال ساروفيم من خلال تخطيطات وافرة بالحبر الصيني واللوحات بالألوان الزيتية التي استجمعت إشارات عالم شفّاف من الماء والهواء تلاشت فيه الحدود بين كائناته المتخيلة. وقادها جموحها الوهمي إلى تصوير غرائب الأشكال النباتية والتداعيات البحرية والمخلوقات الهجينة التي

طافت في رخاوة فضاء أثيري تحدّي منطق الجاذبية الطبيعية. كذلك، جاءت أشكال ساروفيم الإيحائية لتستبيح إيروسية الأنثى باعتزاز تحدّى مجمل أعراف التمثيل التصويري في محيطها الشرقي. ففي إنشائها الإبداعي الذي سبح بتشكّلات الماء، انبثقت أصداف البحر ومحاره وسط فضاء يشبه الحدائق الخرافية حيث استدارت براعم وأزرار بيضوية الشكل استدارات مصقولة تلوّت حول أعناقها أوراق النباتات المتوحشة وكأنها شفرات لولبية تلألأت حافاتها الرقيقة بشفافية استحضرت عتمات الجسد فيما تماهت شقوق المحار بثناياه. وتلامست أوراق الشجر مع أجنحة طيور عجيبة تزاوجت فيها الفراشة بالطاووس، وتصالح ريش الطائرمع موج البحر. أما مجازاتها البصرية هذه والتي خلطت عالم الماء بالنبات وجعلت من أجنحة الطير مركباً لأغوار عالمها الشخصي، فكأنها استنبطت من صور طفولة آمنة ترعرعت بين شاطئ البحر وبيارات يافا قبل الاقتلاع المروّع للفتاة. وفي محاولة تجسيدها تلك الذاكرة التي أصبحت هاجسها الأوّل في التعبير،كان لا بد أن تتماهى سمات المكان المفتقد بمواصفات الأعضاء الحميمة للذّات. أما كائناتها المجنّحة فهي وإن تحلّت بوجه آدمي، فكثيراً ما كانت شبيهة بالملائكة التي منها ورثت ساروفيم اسمها العائلي. ومما عزز أواصر هذا التماهي وجه المرأة السماوي الذي طالما تنوّرت به أعمال ساروفيم المغمورة بخصب فردوسي ؛ وقد أطلّ علينا الوجه أحياناً من خلال شفافية حجاب الزفاف الأبيض وكأنه يذكّرنا بصورة يافا التي طالما صورت في الفنون الكلامية كعروس غرّاء. وفي تمعّننا بالملامح البلّورية لهذا الوجه يلوح لنا، المرة تلو الأخرى، وجه ساروفيم.

في الفترة التي تمتّع فيها كل من غيراغوسيان وساروفيم برعاية الأوساط الثقافية العربية لهما في لبنان، كان **عبدالله القرّا** (١٩٣٩) أوّل أبناء جيله الذي لفتت موهبته انتباه الأوساط الثقافية اليهودية داخل الدولة العبرية. وقد حدث ذلك بدافع الصدفة، إذ كان القرّا، المولود لعائلة درزية من دالية الكرمل، قد عمل كبستاني في عين حوض، القرية المجاورة لمسقط رأسه والتي كانت مجموعة من المستوطنين اليهود قد حوّلتها إلى مركز فنّي لهم بعد طرد أهاليها العرب. ومن خلال تتبعه في أوقات فراغه، لأعمال هذه المجموعة من المحترفين، والاستفادة من إرشادات البعض منهم، تعرّف القرّا على مجالات التعبير بالحبر والألوان، وأخذ في تطوير موهبته في التصوير بعدما تيسّرت له المواد الفنية والأدوات التعبيرية. وبالتالي تمكّن من الحصول على بعثة لدراسة الفن في باريس أقام بعدها وعمل في نيويورك خلال فترات مطوّلة، وذلك بعد أن كان رعاته ومناصروه قد تعارفوا عليه باسم "عوفاديا"، الإسم العبري المرادف لاسمه العربي عبدالله.

وفيما أخذت الأوساط اليهودية الثقافية في اسرائيل وخارجها بالاحتفاء بموهبة الشاب الريفي من دالية الكرمل، كان القرّا يتلمّس طريقه الخاصة للتعبير عن هويّته وذاكرته الثقافية. وقد اقتصرت أولى محاولاته التعبيرية على الرسم بالحبر الصيني قبل أن ينتقل إلى العمل بالألوان الزيتية. وفي رسوماته التي اتسمت بصبغة فطرية، احتشدت التصاميم الدقيقة للزخارف الهندسية حيناً والتشكلات العشوائية

حيناً آخر، وبدا كأن القرّا قام بتخطيطها بالعناية المتناهية ذاتها التي صمّمت بها أنماط النقوش والزخارف التقليدية التي غمرت أطباق القش والحصر وملبوسات الفلاحين من دروز فلسطين. وقد تخللت زخارفه المتراصة تشكلات هندسية توحي بالمكان الذي ينتمي إليه. وقد شملت هذه التشكلات المساكن القرويّة المقبّبة والأشجار المؤسلبة التي ازدانت عامة بمختلف الطيور المتخيّلة والتي تميّزت بالرقة والرهافة المطلقة. وفي السنوات التي شهدت نجاح القرّا على الصعيد الدولي، كانت الزخارف التي رسمت علي الورق بريشة الحبر الرقيقة قد مسخت وتحوّلت إلى مساحات شاسعة من الخيش الملطّخ بالمعجون اللوني بواسطة الفرشاة الغليظة والسكين. وقد طليت هذه المساحات بعصبية ضربات قصيرة ومتتالية حاك نسيجها الغشاء اللّوني البارز فوق السطح. وفيما اقتصر مزيج القرّا اللّوني علي أوتار محدودة من الألوان، إلا أن أعماله أغتنت بالتغاير المثير بين مساحات العتمة والضوء. أما ما شبه بطائر الفردوس المرهف الذي طالما تزيّنت به بواكير أعماله الفنية، فقد تحوّل في أعماله اللاحقة إلى طير كاسر قام باحتلال صدر لوحاته، وقد اشتعلت أجنحته بلهيب من الليل والسخام فيما غمس منقاره المعقوف بالدماء. وفي سلسلة من اللوحات التي توسّطها موضوع الطائر، نرى كيف يلتهم الطير الجارح لحم ضحيته، وكيف يتربص آخر للانقضاض على غنيمته، وكيف تتنازع مجموعة منها على نهم جثة فريستها الهامدة. وتفاجئنا بعض الأعمال من هذه السلسلة، بحضور رجل يتلصلص على المشهد المروّع وقد تستّر بعتمة الألوان الداكنة. وإن دققنا النظر في ملامح هذا الحضور الغامض نرى تارة كيف محت الظلمة ملامح الشاهد على ولائم الطيور الكاسرة، وتارة أخرى نرى كيف توارى وجه الرجل الأسمر هذا خلف قناع، وكأن القناع كان مفتاح الشاهد للشهادة على ما يجري في العالم المتوحش الذي أحاط به، هذا العالم الذي طالما استحوذ على مخيلة ابن دالية الكرمل.

ومن أبناء الجيل الفني الرائد الذي انتمى اليه كل من غيراغوسيان وساروفيم والقرّا، فإن **إبراهيم هزيمة** (١٩٣٣) من عكا، هو أول من زاول مهنته الفنية خارج حدود الوطن العربي. ففي العام الذي تصاعدت فيه الحملات الإرهابية ضد الفلسطينيين،كان هزيمة في الخامسة عشرة من عمره عندما ركب البحر مع عائلته وجموع المذعورين من أهل الساحل الفلسطيني الذين أرساهم قارب النجاة على الشواطئ السورية. وفي مدينة اللاذقية حيث قضى السنوات الأولى بعد الهجرة عمل هزيمة كحمّال في المرفأ لإعانة عائلته. وفي أوقات فراغه تابع هواية الرسم التي كانت قد نمت في مسقط رأسه على يد معلّمه المصوّر جورج فاخوري. وبفضل موهبته هذه تمكّن الشاب فيما بعد أن ينتقل إلى دمشق حيث عيّن كمعلم للرسم في إحدى مدارسها. وقد سمحت له مهنة التعليم بمزاولة التصوير حتى أخذت أعماله تلفت انتباه الأوساط الفنية في العاصمة السورية. وبعد نجاح معرضه الأول هناك،كوفئ هزيمة بمنحه بعثة دراسية إلى مدينة لايبتزيغ بألمانيا الشرقية حيث تابع اختصاصه بالتصوير، وحيث قرر الإقامة فيما بعد.

لم تعكس أعمال هزيمة التي أنجزت خلال إقامته الألمانية المطوّلة أية إشارة إلى محيطه اليومي المباشر أو إلى معالم المكان الذي تابع فيه بلورة لغته التشخيصية. ففي الوقت الذي استهلّ فيه حياته في قلب مدينة أوروبية تعيش أسيرة البرد والضباب، بقي هزيمة مسكوناً بصورة ريف بلاده البعيدة ووميض ضوئها المتألق. وبالرغم من إحاطته بتاريخ فني حافل وبالمنتوجات الفنية السائدة حوله المجسّدة لرؤى الفن الواقعي الاشتراكي، إلا أنه انشغل بتطوير لغة غنائية خاصة برؤياه. ومن ذلك البعد عن مرئيات المكان الذي انتمى إليه هزيمة تلاشت في أعماله التشخيصية أية محاولة قد تشير إلى تجسيد البعد الوهمي في التصوير. واقتصرت ذخيرة التكوين لديه على ثلاث ركائز تشكيلية شملت المتنوعات من الشكل العذري لقامة امرأة ريفية، ودارة متواضعة من باب ونافذتين، وشجرة زيتون أو صنوبر. هذه المكوّنات المحدودة التي تجاورت في بعد واحد، أكسبت أعماله صيغة أيقونوغرافيّة متميّزة بقدر ما أضفت على العلاقة بين أشكاله المختارة تداعيات المجاز والإيحاء بترابط شعري في التكوين.

أما جسد المرأة الذي يتوسط عمل هزيمة والذي صوّره لنا في لمسات موجزة من فرشاته، فيتجلى لنا عبر طبقة شفّافة من السراب اللّوني الذي يومض بضوء شفق ذهبي. وقد تميّزت أعضاؤ ه بنحولة عذبة بقدر ما اتسمت إيماءاته بوداعة الصغار. وفي البعد الواحد للوحته، تقارب التشبيه بين قامة هذه العذراء التي كثيراً ما حملت فوق رأسها سلة الغلال، وبُنية الدارة الريفية المحيطة بها،كما ارتبط شكلاهما معاً بمكانة الشجرة أو مجموعة الشجرات التي توزّعت بين الفتاة البكر والبيت الهش. فعلى صعيد التفصيل التشكيلي، توازت استدارة السلّة فوق الرأس مع استدارة نهدي العذراء، كما تقابلت استدارتهما مع استدارة قناطر البيت، فيما تشابهت عتمة نوافذ البيت بعتمة العينين المكتحلتين. وعلى صعيد التكوين الشامل، فقد توازى الكيان العمودي للبيت مع استقامة شكلي الشجرة والفتاة،وكانت الثمرة التي اعتلت رأسها الرابط بينهما. وقد جاء إيقاع هذا الترابط موازياً للترابط التشكيلي بين استدارتي الثمرة والثدي من خلال شكليهما المتبادلين ليؤكد العطاء في شجرة البيت وصورة الأم في العذراء. ومن خلال هذا التشبيه الاستبدالي بين ركائزه الأيقونية الثلاث، آثر هزيمة أن يبلور الصور التشبيهية التي طالما تأصلت في التراث الشعبي الفلسطيني ومن بعده في الشعر الوطني الذي شبّه الروابط الحميمة بين الإنسان وأرضه بالانصهار بين العاشق ومعشوقته العذراء بحيث تماهت صورة الأشجار بالرجال والأرض بالحبيب الأول.

وفيما كان هزيمة منشغلا بنسيج أيقونية المكان المفقود في وحشة غربته الألمانية، كان **إبراهيم غنّام** (١٩٣١–١٩٨٤) يعمل في خلوته المدقعة ليصبح فيما بعد أول أبناء جيله من الفلسطينيين الذي قام بإنجاز كل أعماله الفنية داخل مخيّم اللاجئين. ولد هذا الفنان الذي امتهن التصوير دون معلم، في قرية الياجور الساحلية بضواحي حيفا. وقد استعاد اكتشاف ولع طفولته بالرسم في مخيم تل الزعتر في

بيروت،وذلك بفضل رئيسة قسم التمريض في وكالة الغوث الدولية التي عرفت باسم الآنسة كانستروم التي شجّعت غنّام ووفّرت له كافة مواد التصوير، بعد أن كان الشلل قد ألزمه كرسي المقعدين، وكان يومذاك في الثامنة عشرة من عمره. وبقدر ما كان التفاوت شاسعاً بين المدينة الأوروبية التي أحاطت بهزيمة، وصورة المكان الريفي التي استعادتها مخيلته هناك، فقد تميزت أعمال غنّام بتفاوت مماثل، إلا أن غنّام لم يتقيّد، كهزيمة، بتحديد ما انتخبته ذاكرته من مكوّنات تشكيلية استعاد بواسطتها الإيحاء بالمكان، بل هجم الفنّان المقعد بنهم لتوثيق كل ما أثارته ذاكرته من تفاصيل المكان، وكأن ذكرى كل تفصيل فيه كانت مهدّدة بالفناء. فإن كانت ساقا غنّام قد خانتاه في الهجرة، فما كان ليسمح لذاكرته أن تخونه يوم كان قادراً على الوقوف على قدميه الحافيتين اللتين لامستا تراب ذلك المكان.

فمن مهجعه الذي اختنق هواؤه برائحة البالوعات وأقذار المجاري العامة للمخيم، رسم غنّام البيّارات الرحبة التي عبقت بأريج زهر الليمون. وفيما كان، كغيره من اللاجئين، يلتقط حبّات الزيتون من قطع الجرائد، ويشتهي أن يتقاسم برتقالة ما في شتاء بيروت، صوّر غنّام قطّاف الزيتون والبرتقال في حقول مترامية الأطراف. وفي سنوات القحط التي اعتمد فيها أهل المخيم على ما وزعته عليهم وكالة الغوث الدولية من قوت معلّب وفق أقساط مقررة، صوّر غنّام خصب الأرض ووفرة العطاء والسخاء الذي عاشه في ريف بلاده. وإن وصلت بيته المعتم أكياس الطحين المستورد بواسطة الشاحنات الدولية، رسم غنام مشاهد حقول القمح المتوهّجة بالضوء، والتي شملت الجاروشة والتفاصيل الدقيقة لحياة الناس في مواسم الحصاد. وفي أيام الصيف عندما تهافت أهل المخيّم على قطرة ماء صالحة للشرب، رسم غنّام أسراب النساء العائدات من نبع القرية وهن يحملن على رؤوسهن جرار الماء الزلال، كما رسم رفع المياه من بئر البيارة بواسطة الخيل، وابن الريف وهو يشربها من الإبريق. وفي ساعات راحته من الرسم إذا أمسك غنّام بعوده المحبب تعالت في أزقة المخيّم أنغام أغان ريفية طالما غنّاها أهل الياجور في حقولهم وفي فناءاتهم تحت النجوم. وإن أشعلت دندنة عوده فيه حسرة التوّاق للرقص، أخذ المقعد يرسم دبكة شبّان الياجور وأقدامهم تدقّ الأرض وهم في صحبة راع ينفخ مزماره. وكانت أغاني غنّام تبعث الحنين في ذاكرة المنصتين اليه مثلما كانت لوحاته تجسّد لهم ذاكرة المكان بكل خصائصه. وفي السنوات التي أطلّ فيها غنّام من نافذته في تل الزعتر ليشهد مواكب الشهداء وهي تمرّ باتجاه مثواهم الأخير، يصور ابن الياجور زفّة العريس في ساحة القرية، وإعداد العروس في ليلة الزفاف.

كان هاجس غنّام الملحّ أن يدوّن حياة الناس كما عرفهم في الصغر بالأسلوب ذاته الذي يروي فيه الراوي تجاربه. فجاء عمله غنياً ببراءة رؤيا الطفولة. وقد سعى أن يجسّد ما التقطته ذاكرته لصورة المكان والأرض بكل فصولها وتفاصيلها. فنضحت لوحاته بثروة تفصيلية تساوت كافة أجزائها في دقة الإنجاز بحيث امتازت محاكاته الفطرية في بعدها الواحد بدقة المنمنمات. وبالتالي، بدا كل وجه من

الوجوه التي رسمها وكأنه يعكس إنساناً يعرفه، أكان الوجه في مقدمة اللوحة أو في خلفيتها، فقد صوّر الوجه بالعناية التفصيلية ذاتها، إذ كانت الوجوه متساوية الأهمية في عين ذاكرته. وقد نجحت أعماله في أن تكون ديواناً تصويرياً شاملاً لإيقاع الحياة اليومية في الياجور، هذه القرية التي دمّرت بكاملها بعد طرد أهلها العرب. وإن آثرنا استعادة صورة حياة هذا المكان الريفي المحبب، لم نجد تعبيراً فنّياً أكثر حيوية من صورة غنّام. بيد أن معظم الأعمال التي وصل غنّام ليله بنهاره كي ينجزها كان مصيرها الدمار، إذ تعرضت منتوجاته الفنية هذه بدورها إلى قصف المدفعيات القاسي خلال الحرب الأهلية في لبنان. أما الأعمال المعدودة التي نجت من القصف، فما تزال تجسّد أسطورة مبدع فلسطيني غدا رائد جيل لاحق من المبدعين الفطريين الذين كتب لهم أن يولدوا في مخيّم اللاجئين.

خلال الفترة التي كانت فيها أعمال غنّام مجهولة خارج مخيم تل الزعتر، كانت مواهب فلسطينية أخرى من جيل اللاجئين الذي انتمى إليه غنّام، تستعدّ للخروج من المخيمات الموزّعة في المنطقة لتحتل بفضل موهبتها مكانات مستقلة لها على ساحة الخطاب الثقافي السائد في العالم العربي، لا سيما وقد أخذت قضية فلسطين تحتل المكانة المركزية في شعاراته. وفي مقدمة هذه المواهب التي برزت من المخيّم الفلسطيني، نذكر ثلاثة فنّانين عمل كل منهم في ميدان مختلف عن الآخر. هؤلاء الرواد هم : إسماعيل شمّوط (١٩٣٠) ومصطفى الحلاّج (١٩٣٨) وناجي العلي (١٩٣٧–١٩٨٧). وإن خلت أعمال نظيرهم غنّام من أية إشارة مباشرة للفاجعة الجماعية وللحياة اليومية في المخيم، إلا أن الصورة الفنية التي صقلها كل من شموط والحلاّج والعلي على تفاوت منطلقاتها واختلاف خصائص كل منها، لم تكتف بكونها مرآة عكست تجربة الغربة والحياة في هذا المكان المؤقت، بل أخذت إشاراتها التعبيرية تدل مشاهدها على طريق الخلاص الذي بشّر به النضال المسلّح. وعلاوة على هذه الميزة المشتركة في أعمال رواد المخيم الفلسطيني الثلاثة، فقد كان القاسم المشترك الأهم بينهم هو حاجتهم الملحّة إلى إيصال تجربتهم الشخصية ورسالتهم الوطنية إلى أوسع قطاع من الناس في البلاد العربية التي لجأوا اليها والتي اعتبروها وطنهم الأكبر. وذلك ما دفع كلاّ منهم إلى استخدام لغته التعبيرية كوعاء استمدّ كل مكوناته الإيحائية من المخزون الكلامي العام أو مما يستسيغه البيان المهيمن الذي أفرزته الأحداث السياسية الخاصة في تلك الحقبة التاريخية. ومن أجل الإحاطة بفعالية الوسائل التعبيرية المختلفة التي تبنّاها كل من روّاد المخيم الفلسطيني لخدمة غرضهم المشترك، ستبحث أعمال كل فنان على حدة بعد ذكر لمحة عن تجربة الاقتلاع الواحد الذي تأسست فيه لغة كل من الفنانين الثلاثة.

كان **إسماعيل شمّوط** في الثامنة عشرة من عمره عندما نزح من مسقط رأسه اللّد،مع جموع المشرّدين التي طردت تحت تهديد السلاح خارج حدود المنطقة التي احتلتها العصابات اليهودية. وقد حطّت هذه المسيرة التي شملت آلاف المهجّرين رحالها، على رمال خان يونس في قطاع غزّة الذي

أوكلت إدارته إثر الهدنة للحكومة المصرية. هناك، نُصبت الخيام للمهجّرين، واضطر الشاب خلال عام طويل أن يعمل بائعًا متجوّلاً للحلويات ليعيل والديه وإخوته السبعة الصغار. وقد وفّر له تعيينه معلمًا للرسم في إحدى المدارس التي أنشئت لتعليم أبناء اللاجئين فرصة للحصول على مواد محدودة للرسم فضلا عن كونه سبيلاً لكسب الرزق. وهكذا أخذت أغنى المواهب التي تتلمذت في مدرسة اللّد على يدي المصوّر المقدسي داود زلاطيمو، في شقّ طريقها للتعبير عن التجربة الخاصة بالنزوح الفلسطيني. وكانت اللغة التي بلورها هذا الرائد فيما بعد، حجر الزاوية في بناء الفضاء الذي تعمّمت فيه الخصائص المتخيّلة للمكان الفلسطيني.

وفيما كان شمّوط يتابع مسيرته في مخيّم خان يونس، بدأ الحلاّج المولود في سلمة، القرية التي محاها المستوطنون اليهود عن الوجود، يتأقلم مع إيقاع الغربة التي فرضت عليه بعد نزوحه مع أهله إلى مصر. وفي مطلع سني مراهقته خرج الحلاج يتلمس السبيل للتعبير عن تجربة الضياع التي نزلت به وبأهله يوم كان في العاشرة من عمره. وقد اتخذت أولى تعابيره الشكل الناتئ، إذ أولع الصبي بالحفر على الحجارة الكلسية التي التقطها عن جوانب الطريق. وكان العلي في تلك الأثناء ذاتها قد حط الرحال مع أهله،وهو ابن الحادية عشرة من العمر، في مخيم عين الحلوة في جنوب لبنان، إثر هجرتهم من قرية الشجرة التي ولد فيها، والتي كان مصيرها الهدم الكامل بعد أن طرد أهلها العرب. ومثلما كانت حجارة الطريق أداة الحلاج الأساسية في التعبير، كانت جدران المخيم أولى الفضاءات التي صوّر عليها العلي رسوماته الطبشورية التي عبّرت عن هموم الصبي في المخيم. وبعد تخرجه من مدرسة اتحاد الكنائس المسيحية في صيدا، اضطر العلي للعمل الموسمي في قطف الحمضيّات والزيتون، وللشغل في بعض ورشات البناء حتى خلال التحاقه بالمدرسة المهنية للرهبان البيض في طرابلس حيث درس الميكانيك والكهرباء. ورغم انشغال العلي في مهن عديدة لاكتساب قوته، إلا أنه ظل يشعر بالحاجة للتعبير عن نفسه بواسطة الرسم. فالتحق بأكاديمية الفنون اللبنانية لاحتراف التصوير الذي رأى فيه خير وسيلة لتثقيف موهبته وإيصال تجربته. إلا أنه اضطر أن يترك الدراسة الفنية بعد العام الأول كي يتابع البحث عن زاده اليومي. أما الحلاج وشموط اللذان عاشا في المناطق الخاضعة للإدارة المصرية، فقد حظي كل منهما بمنحة دراسية أهلتهما للدراسة الفنية في مصر، البلد الذي تطلّعت إليه الجماهير العربية في تلك الفترة الحاسمة من الحياة السياسية العامة المفعمة بالتطوّارات، بما هو مركز قيادة النضال القومي ضد المخطط الاستعماري في المنطقة، والسند الأكبر للقضية الفلسطينية.

ففي عام ١٩٥٠ سافر اسماعيل شمّوط إلى القاهرة للالتحاق بكلية الفنون الجميلة هناك. وطوال سنواته الدراسية الأربع، كان مضطراً للعمل، فالتحق باستوديو خاص بالإعلان التجاري والمطبوعات الشعبية العامة فحقق بهذا العمل أمنية أكسبته الفرصة لمتابعة عمله الإبداعي لإعداد سلسلة لوحات

زيتية عكست ما اختزنته ذاكرته من تجربة النزوح. وفي عام ١٩٥٤، جاء افتتاح الرئيس المصري جمال عبد الناصر للمعرض الذي عرضت فيه هذه الأعمال في القاهرة، خطوة محمّلة بدلالات رمزية مهمة، كما كانت هذه المبادرة من قبل الزعيم العربي لفتة مهمة مهّدت السبيل لمسيرة الشاب الفنية وللمكانة الرسمية التي قدّر له أن يحتلها في الفترة التي تثبّت خلالها الحضور الفلسطيني على ساحة النضال القومي. وإثر انتهاء معرضه في أول عاصمة عربية، أرسل الشاب الموهوب في بعثة مصرية مدّة سنتين لمتابعة دراسته الفنية في قسم التصميم الداخلي في أكاديمية الفنون الجميلة في روما. ولدى عودته من إيطاليا عام ١٩٥٦ آثر شموط أن يستقر في بيروت حيث عمل لمدّة عام واحد مشرفا فنيا للتربية الفنية في مدارس اللاجئين التابعة لوكالة الغوث الدولية قبل أن يقوم بافتتاح مكتبه الخاص بالإعلان التجاري وبتصميم المطبوعات في العاصمة اللبنانية. وقد واصل شموط عمله هذا جنباً إلى جنب مع تصوير لوحاته الزيتية حتى عام ١٩٦٥ عندما انتخبته منظمة التحرير الفلسطينية التي أسست في العام السابق، ليترأس قسم الثقافة الفنية فيها. واستمر شموط في التصوير فيما تابع مسؤولياته في منظمة التحرير حتى خروج المنظمة من بيروت عام ١٩٨٢، عندما انتقل مع عائلته إلى الكويت حيث أقام حتى اندلاع حرب الخليج التي اضطر على إثرها أن يهاجر مع من هاجر من جديد من الفلسطينيين للاستقرار في العاصمة الأردنية.

تميّز اسماعيل شمّوط خلال مسيرته الفنية، عن أبناء جيله بأنه من المواهب الفلسطينية القليلة التي نجحت في المزاوجة بين مسؤوليات الوظيفة والطموحات التعبيرية. فبقدر ما كان عمله في تأسيس قسم الثقافة الفنية في منظمة التحرير وإدارته ممثلاً للرسالة التي جسّدها عمله الفني، فقد جاءت لغته التعبيرية لتستمد كافة مكوّناتها التشكيلية من لغة الإيصال التوضيحي التي اتسمت بها الصورة الإعلامية، هذه اللغة التي طالما عمل على صقلها أثناء ممارسته التصوير التوضيحي في القاهرة وبيروت والكويت. وقد جاءت اللوحة الزيتية التي طوّرها شمّوط، لتستحث جيلاً كاملاً من الهواة والموهوبين من أهالي المخيم الفلسطيني الذين وإن حرموا من فرص الاطلاع على عالم الفن أو التخصص بدراسته، فذلك لم يمنعهم من تجنيد هواية الرسم لديهم في سبيل الإفصاح عن التزامهم بقضية وطنهم. وكان لقسم الثقافة الفنية في المنظمة الدور المركزي في دعم هذه المواهب اليافعة وتشجيعها وفي تعزيز أهميّتها في إطار الخطاب السياسي الذي رسمته المنظمة.

أما اللغة التعبيرية التي انتهجها اسماعيل شمّوط، فقد استمدت كافة مكوّناتها التشخيصية من الخوافي الذهنية والمتكآت اللغوية المستجمعة من المصطلحات الكلامية السائدة، بحيث كادت الغاية المطلقة للتصوير أن تتقلص إلى طاقة الشكل المصوّر على الترميز والتقنين للمعاني الذهنية، لا للتفاعل الحسي مع خصائص الشكل كما تدركها عين المصور. وقد برز المضمون المشخّص في

جسد الإنسان ذي المميزات الريفية الفلسطينية، كعامل مركزي لاحتواء الترميز والتقنين الذي سبق شيوعه في التعبير الكلامي، فيما جاء عنوان العمل تتويجاً إيحائياً لخّص فيه المعنى والغرض الذي ابتغاه الفنان. ومن منطلق هذا الإطار الذي جمع بين التشخيص الفني والتعبير الكلامي، أمكن للّون مثلاً أن يصبح قابلاً لتمثيل المعنى اللغوي المجرد أو أن تتخذ الإيماءة الجسمانية في الجسد المصور بعداً مجازياً، كأن يرمز اللون الوردي لسماء الفجر إلى معنى "الغد" أو"الأمل" أو أن تمثّل القبضة المضمومة ليد الإنسان فكرة "العزيمة والإصرار". أما لغته ذات المكوّنات البيانية والإيصالية التي سهل تداول مفرداتها القاموسية الجاهزة، فقد قام شمّوط بتوظيف حبكتها في خدمة الإعلام عن قضية وطنه المفقود. وخلافا للموضوعات التي استخرجها معلمه داود زلاطيمو من كتب التاريخ العربي كسقوط الأندلس مثلا، للتذكير بواسطة مجازها الأيقوني باللحظة الراهنة من تاريخ الوطن الذي كان آنذاك مهدّدا بالضياع، فقد استقى شموط مفاتيح إيحاءاته التصويرية من تفاصيل المكان المحيط به في عالم المخيم. فجاءت مسيرة هذا الرائد من أهالي المخيم الفلسطيني لتجتاز الحدود التي وضعها معلمه المقدسي، ورسمت أعماله معنى الانتماء إلى وطن سليب، توقف فيه الزمن يوم الرحيل، كما تحجّر فيه المكان في صورة ذهنية بكاها شعراء المرحلة. أما التذكير بالماضي الذي توقفت فيه عقارب الساعة، كإحياء ذكرى المكان الذي تجمّد في المخيلة، فقد هدفت مكوّناته النموذجية المعالم إلى استجماع القوى ومطالبة المتفرج بالمشاركة في الحملة التي دعت إلى عودة اللاجئين إلى ديارهم وتحرير الوطن من محتلّيه.

فمن خلال لوحاته التي اتسمت بالإفصاح حيناً وبالتضمين حيناً آخر، لم ينفك شمّوط عن تصوير الخروج من المكان الفلسطيني في لوحات حملت عناوينها التوضيحية معاني طالما تكرّرت في أذهان الناس وفي تجربة الفنان مثل عنوان لوحة "إلى أين؟" (١٩٥٣) أو "هنا كان أبي" (١٩٥٧) أو "العطش على الطريق من اللّد والرملة" (١٩٩٨). وكذلك جاءت لوحاته المستوحاة من عالم المخيم دعوة إلى تأمل معنى الانتظار الجماعي في لوحات لخّصت عناوينها تقنين الفنان للمرئيات المحيطة بالمكان المؤقت، كاللوحة التي حملت عنوان "ذكريات ونار" (١٩٥٦) أو "انتظار الفجر" (١٩٨٧) أو "بقايا الرحيل" (١٩٨٣) أو "سنعود" (١٩٥٤) أو "ثلاث حواديث" (١٩٧٠) أو "الحياة مستمرّة" (١٩٧٥) أو "عروسان على الحدود"(١٩٦٢). ومهما مضى من زمان ومهما تحوّل مكان إقامة الفنان، فإن شمّوط لم يكن يعنيه ما يحيط به من مرئيات إلا بقدر ما أوحى له ذلك من متابعة تسخير موهبته الفنية لرسم لوحات زيتية كان هدفها حثّ المشاهد للتعاطف مع قضية الشعب المقتلع وتأييد النضال من أجل عودته إلى أرضه.

وانطلاقاً من غرضه المركزي هذا، جاءت لوحات شمّوط لتؤرّخ المسيرة الفلسطينية من خلال تشخيص إيضاحي تغيّر مضمونه وفق الخطاب السياسي الفلسطيني والحرارة التي أثارها حدث

الساعة. فإن مثّلت موضوعات أعماله الزيتية الأولى صوراً من معاناة الشعب المشرد التي شملت الشيخ القنوط والأم الحزينة والطفل الجائع، فقد لحقتها أعمال أشادت بصورة الفدائي وبندقيّته والشهيد المضرّج بدمائه والتفاف الوجوه النموذجية المختلفة حول علم البلاد ورموز الوطن، علاوة على لوحات صورت العالم الوردي الذي تخيّله الفنان وقد هبّ احتفالاً بتحرير الأرض. تلك الأرض التي كانت محور موضوعاته ومضمون رسالته البيانية طوال مسيرته الفنية، فإنه عندما لم يرمز إلى صورتها بالجسد النموذجي للفلاحة الفلسطينية التي تحلّت بثوبها المطرّز، يختزل المكوّنات التشكيلية لتلك الأرض إلى أنماط نموذجية مؤسلبة من الإشارات الطبيعية المتخيلة للمكان، وفي أحيان أخرى يكتفي الفنان بالإشارة، في خلفية لوحته، إلى ذلك المكان الحبيب، من خلال الشكل الجغرافي لخارطة فلسطين.

وفي المقابل، كانت اللغة الفنية التشخيصية التي بلورها **مصطفى الحلاّج** خلال الآونة ذاتها، خالية تماما من إشارات البيان المباشر الذي اتسمت به أعمال شموط وإن لم تقلّ عنها في اللجوء إلى إسقاطات الترميز والتقنين والتضمين المستمد من المخزون الكلامي. ولئن قام شموط بتناول مفرداته التشكيلية من قاموس متداول من التعابير الكلامية السائدة، فقد نبعت مفردات الحلاّج التشكيلية من معجم لغوي وضعته مخيّلة الفنان. وفيما أشارت دلالات المكان المحوري في أعمال شموط إلى الفضاء النموذجي الخارج عن محيط الفنان، بدا المكان المحوري بالنسبة إلى الحلاّج مشيرا إلى الفضاء الجوّاني الخاص بصاحبه. وهكذا، عكست مسيرة الحلاّج التشخيصية جرأة بالغة في الكشف والتعبير، حتى بدت أعماله وكأنها تتوهج بحمّى كوابيس جسدت تكويناتها متخيّلات الباطن المعذّب ؛ وهذا ما جعلها تتميّز بطابع شخصي محض. ولئن شجب التيار المحافظ في المجتمع العربي نمط التعبير الذي تناوله الحلاّج في الافصاح عن خفايا ذاته وعتماتها، فقد لجأ إلى التقنين والترميز كإسقاط لتبرير مصداقيته، وكحجة تسمح له بالاستنجاد بما في ذاته من حرية كي يوغل في تجربته ويخرج ما تمخضت به أغوارها اللاواعية. وفي هذا الإطار المفهومي، جاء عمل الحلاّج الذي ولدت أبجديته في القاهرة، مكمّلا، للصورة الغرائبيّة التي كانت جوليانا ساروفيم في طور بلورتها في بيروت، وذلك خلال فترة لم يع الواحد منهما وجود الآخر.

فبعد أن تخصص الحلاّج بدراسة فن النحت في كلية الفنون الجميلة في القاهرة، التحق بمراسم الأقصر إثر تخرّجه ليعزّز تمهّنه في النحت والحفر على أيدي المحترفين المصريين. وبات أول الرواد من أهل الشتات الذين لم يدخروا جهداً للتعبير عن تجربته بواسطة الأشكال المجسّمة والمنقوشات الحجرية النافرة. وكان للمنجزات الفرعونية الشامخة في مصر الأثر العميق في نفس ابن الريف الفلسطيني، إذ كان عالم طقوسها المبهمة يغويه، بقدر ما كانت طلاسمها تبهره. فتحتم أن تستقي أولى منتوجاته المجسّمة إيحاءها

ونفحاتها من التّراث المصري القديم إذ تشبّهت لغتها التعبيرية بالتخطيط المؤسلب للهيئة الجانبية في التصاوير الفرعونيّة، كما جاءت كتلاته الحجريّة في رصد الانسياب التدريجي العذب لحواف المجسمات المصريّة. لكن الحلاّج سرعان ما اكتشف بعد ترحاله المستمر وإقاماته المطوّلة بين القاهرة وبيروت ودمشق، أن نحت الصخور فن للمبدع المستقرّ في أرضه، وليس لمهاجر محموم بالقلق، ومفتقر إلى مكان يسكن إليه. وكان لا بد له أن يجد لغة تتماشى مع إيقاع هجرته، ومع طموحه للإيصال فاختار الحلاج الحفر على الزنك شاحنا هذا الفن بطاقاته الإبداعية الواسعة. فقد روّت هذه الأدوات عطشه للحفر والنقش على المعدن، كما يسّرت له طباعة محفوراته على الورق أعمالاً خفيفة الحمل تصلح لمرافقته في أسفاره، لاسيما وقد منحه تعدد الطبعات الأصلية لعمله الواحد إمكانية انتشار أعماله بين الناس.

أما حفريات الحلاّج الطباعية والتي اقتصرت في أغلب الأحيان على الألوان الأحادية، وأحيانا نادرة قام بتلوينها تلويناً يدوياً، فقد اغتنت بكائنات عالم وهمي عصف بالألغاز والتداعيات الرمزية الغامضة. وبقدر ما كانت الأعمال المصرية القديمة نابعة من طقوس جماعية غابرة، بدت أعمال الحلاّج كأنها انبثقت من عالم أسراره الخاص ومن أغوار الباطن، بحيث لم تلتزم إشاراته الرمزية بغير قاموسه الشخصي، وكأن تجربة اقتلاعه وغربته غمرت عالمه بكل مجالات خياله التعبيري. فبدت تكويناته تجسيداً لما يشبه حالة الهذيان الكابوسي المتواصل في فضاء أشارت تفاصيله جميعاً إلى اللامكان. في هذا الفضاء نرى عراة بلا وجوه يطوفون في كل اتجاه، مأسورين في حلقات، ومقيّدين بالحبال، يتطايرون في الشفق كالدمى، والأفق جحيم خال من أي أثر للثبات. إنهم معذبون في أرض بوار وقد اكتسوا بفضائهم المعدني فيما أحاطت بهم الحيوانات الأليفة تارة، وتارة أخرى المخلوقات الهجينة التي اشتركت معهم في ممارسة طقوس وجودهم المبهم. قام الحلاّج، متشبّهاً بمآثر الجمال الفرعوني الذي اغتنى بأعرق تعبير عن تحدّي الانسان للموت وعن توقه للديمومة والخلود، بحشد فضاء أعماله التي رثت الشهيد الفلسطيني، بالكواكب التي استعارها من السماوات المصرية بأقراصها التي اكتملت استداراتها، وكشف لنا عن صفوف من العراة يحملون نعش جسد نبتت من أضلاعه الأشجار وحطّت عليه الطيور، فيما انتشرت السماء فوقهم في صورة جناح مغموس بحبر الليل. وفي كل تكوين من تكوينات هذا اللامكان، تفاوتت أحجام المكوّنات في نسب متضاربة ضمن الفضاء الواحد بدون أي اعتبار لمدى بعدها أو قربها بعضها من البعض أو من سطح العمل،وبدون اعتبار للعلاقة النسبية المألوفة بين المخلوقات، إذ أن حجم الشكل لم يتوقف إلا على نسبة أهميّته في سلّم الرموز التي يضفيها عليه التقنين في الصورة.

من هذا اللامكان الكابوسي الذي كشفه لنا الحلاج والذي فقد فيه حشد كائناته أي ثبات أرضي بقدر ما فقد نسب العلاقة والتواصل بعضها بالبعض الآخر، جسّد لنا صورة ملموسة لفضاء الغربة التي عاشها المقتلع. أما كشفه الجريء هذا فقد مثّل أصدق تعبير تجريبي تفتّح عليه أهل المخيم. ففي الوقت

الذي أخذت فيه لوحات غنّام بسذاجتها التعبيرية تمهّد الطريق أمام جيل جديد من الفلسطينيين الذين حرموا مثله من فرص الدراسة الفنية، وكان شمّوط يستحث الهواة والموهوبين لتجنيد هواية الرسم لديهم للافصاح عن التزامهم بقضية الوطن السليب، جاءت مطبوعات الحلاج المفعمة بالخيال الجامح لتشعل أحلام المحاصرين بجدران المخيم وتطلعهم إلى آفاق حرية تعبيرية لم يعرف لها سابق.

أما **ناجي العلي**، الذي لم يكن هاجسه في الإيصال أقل من هاجس شمّوط أو الحلاّج، فقد كان يتعثر في شق طريقه الفنية لا بسبب انشغاله في مهن مختلفة طلباً للرزق فحسب، بل لأن طبيعة الإيصال ذاتها التي توخّاها في لوحاته الفنية خرجت كليًا عن الأطر المعترف بها للصورة. ففي المرحلة التي كانت لوحة شمّوط الزيتية تصبو لمخاطبة العامة واستعطافهم أو استنهاض هممهم، وكانت مطبوعات الحلاّج تقارع جمهوره العاقل بخيال اللامعقول وتتحدّى محيطه المفتون بالظاهر بكشوفاته للباطن، كانت أعمال العلي دائبة البحث عن لغة إيصالية تتجاوز كل الغايات المتداولة للصورة. أما لغة العلي هذه، فقد شاء بواسطتها أن يخلع المشاهد من موقف المتفرج المتأمل لإنجازه الفني، واستطاع أن ينجح من خلالها في توريط كل عابر أمام العمل داخل شبكة أهدافه. وبغضّ النظر عن المبررات الجمالية للعمل، سعت لغة العلي لإرغام المشاهد على دخول المكان الذي تكوّنت فيه تجربة الفنان. هذا المكان الذي دار حوله موضوع العلي، كان المخيم الفلسطيني.

ففي سلسلة لوحات أنجزها العلي في مطلع مسيرته الفنية، عندما لم يكن بمقدوره شراء أنبوب واحد من الألوان الزيتية، تناول ابن المخيم مادة الزفت لا ليصوّر بها الواقع الحالك الذي عاشه كفلسطيني فحسب بل ليسخر من لغة المترفين المتعارف عليها في التعبير المرئي. وفي الوقت نفسه جاء استخدامه المادي للزفت أداة مجازية جسدّت المعنى الاصطلاحي الشائع لهذه الكلمة في الوقت الذي ربط مجازه التداعيات بين صورة القحط التي عاشها الفقراء حوله في المخيم، ومصدر الزفت الذي مثّل رمز البذخ في محيطه العربي. وفي سلسلة لوحات أخرى عندما بدأ شبان المخيم يتطوّعون للمشاركة في أولى العمليات الفدائية، اقتصر إبداع العلي على استخدام شظايا مرآة كأداة مجازية داخل إطار اللوحة بحيث تستحيل مشاهدتها بدون أن تصبح ملامح المشاهد نفسها معكوسة في مراياها. ففي أحدى اللوحات التي جاورت مرآتها عبارة "مطلوب حيّاً أو ميتاً" يرتاع المشاهد لانعكاس صورته في البرهة التي يرى فيها نفسه بهيئة المطارد من قبل السلطات. وفي عمل آخر تقوم مجموعة قضبان يوحى بها العلي ضمن إطار مقطوعات عمودية من المرايا، فيرى كل مشاهد وجهه في مكان السجين، فيما يشكّل مجرد ربط زاوية المرآة بشريط أسود في لوحة ثالثة إشارة كافية لوضع المشاهد وجهاً لوجه مع احتمال استشهاده.

وإن قامت لوحة العلي الاستفزازية بتوريط المشاهد وإصابة عدّة أهداف بحجر واحد، فإنه قرر في نهاية الأمر هجرة التعبير من خلال إطار اللوحة، لأنه رأى أن إيصال رسالته إلى رواد قاعات المعارض الفنية لم يكن كافياً للوصول إلى ما ارتجاه من جمهور. ولربما كانت إحدى لوحاته الأخيرة التي شوهدت في معرض عام إشارة إلى نيته هجر لغة التصوير إيمانًا منه بعبثيتها في التعبير عن التزامه بقضية وطنه. ففي هذه اللوحة التي يبدو مجازها وكأنه يعكس صورة ذاتية للفنان، قام ابن قرية الشجرة التي أزيلت عن الخرائط وبقيت في ذاكرته تتمثل في صورة شجرة، برسم النصف الأعلى من شكل صبي جالس في مواجهة المشاهد وقد اقترب من طاولة الرسم بدون يد أو أصابع إذ أورقت ساعده المبتورة كأنها أغصان شجرة. هذا الصبي الذي شاهدنا وجهه للمرة الأخيرة في تلك اللوحة، أعلن نهاية مرحلة هامة من عطاء العلي في اللوحة الفنية، لكنه بشّر بانطلاقة مرحلة جديدة تركّز فيها إبداع العلي في رسم الصور الكاريكاتورية السياسية التي كان ذلك الصبي حاضراً في كل منها.

بعد إقامة العلي في المملكة العربية السعودية حيث كان يعمل في ورشات البناء في أواخر الخمسينيات، انتقل إلى الكويت حيْث سنحت له الفرصة في مطلع الستينيات، أن يقتات من عمله الفني، لأول مرة في حياته، بفضل المجال الرحب الذي أفسحته له الصحافة الكويتية التي عمل فيها مصوراً كاريكاتورياً في العقدين التاليين. وخلال النصف الأخير من السبعينيات التحق بجريدة **السفير** اللبنانية، لكن جريدة **السياسة** الكويتية لم تتوقف عن نشر رسوماته يوميًا إلى أن انتقل إلى جريدة **القبس** الكويتية التي عمل في السنتين الأخيرتين من حياته في مكتبها بلندن. وهكذا، فمن خلال الصحيفة اليومية، تمكّن العلي أخيراً أن يجد فضاءه الأنسب لإيصال رسالته إلى المواطن العربي حيثما وجد.

فمن خلال إبداع عدد محدود من الشخصيات المستمدة من عالم المخيم وخارجه، واختلاق الحالات الساخرة بين الشخصيات المستوحاة من أحداث الساعة، نجح العلي في إيجاد المناسبة اليومية لصب لهيبه المتأجج وللوصول بسرعة البرق إلى قلوب الناس. وعوضاً عن توقيع رسمه الكاريكاتوري باسمه، قام ابن مخيم عين الحلوة برسم ذلك الصبي الذي كان من جيل العلي يوم هجّر مع أهله وجيرانه من قرية الشجرة. ووقف هذا الصبي المكسو بقميص مرقّع، حافياً على الدوام، في أمامية الرسم، وقد أدار ظهره إلى المشاهد ليشاركه مراقبة العالم المرسوم، ويداه مشبوكتان وراءه. أما ما يدور في رأس الصغير المحلوق والذي لم تنبت فيه أكثر من شعرات معدودة انتفضت منه كالشوك، فنكاد أن نجهله لولا أن عناد حضوره الصامت وعدم التفاتته في كل رسم يصبح بمثابة الشاهد الجدير بالثقة والمحاسب الذي لا يلين. ويصبح صمته المستديم في فضاء الرسم الذي يطفح أحياناً بالكلام، تعليقاً يكشف المرارة والثبات، لا سيما وقد اختار العلي له اسم حنظلة، ذلك النبات البري الذي يتسم طعمه بالمرارة والذي

طالما اشتعلت به براري فلسطين على مدى الفصول. وفي مناسبات استثنائية خرج حنظلة من موقعه كمتفرّج معنا ليشارك في الرسم. أما خروجه عن موقعه، فكان إما ليعانق المقهور، أو ليدسّ شفرة في صندوق اقتراع مزيّف، أو ليرمي حجراً على بيروقراطي متخم، أو ليضع زهرة على قبر شهيد، أو ليلتقط أنفه من رائحة كريهة لا يبثها غير المساومون على قضايا الوطن.

وبموازاة حنظلة كثيراً ما رسم العلي رجلاً أقرع ذا عينين غائرتين وشارب أشعث حافي القدمين ناتئ العظام أشير اليه أحياناً باسم "أبو العوافي" للتحبب، وأحياناً أخرى باسم "أبو الهم" للإشارة إلى عبء مسؤولياته. وقد اختاره العلي في مظهره الهزيل داخل ثيابه الرثة في كثير من رسوماته ليمثل شخصية المقهور الفلسطيني الذي نما في المخيم و لم يحظ بفرصة إيجاد عمل، ومع ذلك، فهو يرفض المساومة في قضية بلده رغم مصاعبه الخاصة. ولا يضاهيه في عناده غير زوجته فاطمة، التي تتحلّى على الدوام بثوبها الوطني.

أما الشخصية البذيئة التي صورها العلي رمزاً للخصم الأكبر للمقهورين، فإنها لم تعرف باسم معين. ولئن كانت مظاهرها الخارجية تتبدّل وفق موضوع الساعة، فإنّها كادت أن تحافظ على ملامحها عبر السنين. وتتجسّد هذه الشخصية في صورة رجل سمين ذي صلعة مطّاطية، تورّمت أعضاؤه المترهلة حتى كادت أن تخفي ساقيه. ويتبدّل لباسه حسب الموضوع المستهدف، فيظهر أحياناً ببذلة الكاتب البيروقراطي، وأحيانًا أخرى بالدشداشة، أو البرنس، أو الوزرة، وأحيانًا أخرى بلباس المقاتل المرقط وحطة الفدائيين. وفي أعماله الأخيرة بدا الرجل وقد تعرّى من كل دلالات لباسه المتنوع، بعد أن تقلّص شكله إلى كتلة من الأورام التي ألصقته بالأرض حتى أخذ يحبو على مؤخرته كالضفادع.

و لم تقتصر رسومات العلي الكاريكاتورية على الموضوعات المتعلقة بقضية فلسطين فحسب، بل انها استهدفت كافة قضايا الساعة في المنطقة، إذ شملت موضوع الديمقراطية والانتخابات في الوطن العربي، وحرية الصحافة، وحق الإنسان في التعبير عن الرأي المختلف، ومتناقضات التعايش بين الأقلية الميسورة والأكثرية المغلوبة على أمرها، وبين مواقف المثقف النخبوي وصراعات الكادح العربي. أما الكلام المجاور للرسم فبدا في كثير من الحالات باللّهجة العامية التي يستخدمها أهل الريف الفلسطيني. وفي مناسبات أخرى طوّع العلي المفاهيم اللغوية السائدة، وأخضع مصطلحات البيان في منعطفات كلامية انقلب فيها المعنى لخدمة هدفه التحريضي. وقد توصّل إلى ذلك أحياناً بواسطة تشكيل الحرف العربي الذي استخدمه تتمة لرسمه، وأحياناً أخرى تحوّل الرسم ذاته إلى استعارة أو تشبيه لصورة تعبيرية من صور الكلام المحكي.

احتل المجاز مكانة مركزية في لغة العلي التصويرية وفي تطويعه لمصطلحات اللغة المحكية، بحيث يمكن استبدال المعاني والرموز في كل ما رسم. فشريط الأسلاك الشائكة الذي يحيط بالأراضي المحتلة، والذي يحدد فضاء المخيم على سبيل المثال، يلتوي بريشة العلي ليورق زهراً وسنبلاً، أو ليتحول إلى شريان ينزف دما، أو ليصبح إكليل شوك يعتلي رأس الناصري. وكذلك يستعيد العلي في تصويره المتوالي لصورة الفدائي الفلسطيني مصلوباً، الرمز المسيحي لابن مريم الذي يعرف بين أتباعه بالفادي، فيما يجيء تصويره للسيد المسيح على الصليب لينطق بلسان الفلسطيني المعاصر. ولربما كان المجاز أكثر حدّة في رسوماته التي ظهرت بدون كلام كتعليقه على الحرب العراقية الإيرانية النازفة برسم برميل للبترول وقد اخترقه الرصاص، فسالت من ثقوبه الدماء. وفيما احتشدت السماء بالنجوم السداسية إلا أن سطح البرميل الذي طفح بالدماء لم يعكس غير الهلال. أما الدماء السائلة، فقد شكّلت على الأرض صورة أصابع أشار اتجاهها إلى رمز الولايات المتحدة الأميركية. ومثيل ذلك تناوله موضوع العمل الدؤوب ضد الأحكام العرفية الذي جسّده في صورة عصفور هزيل تعلّق بخشبة مشقوقة نقر طرفها حتى كادت أن تسقط كما سقطت نتيجة النقر المتواصل، ثلاث مشانق محاذية لها، ولا يظهر في سماء الليل الحالك غير الهلال.

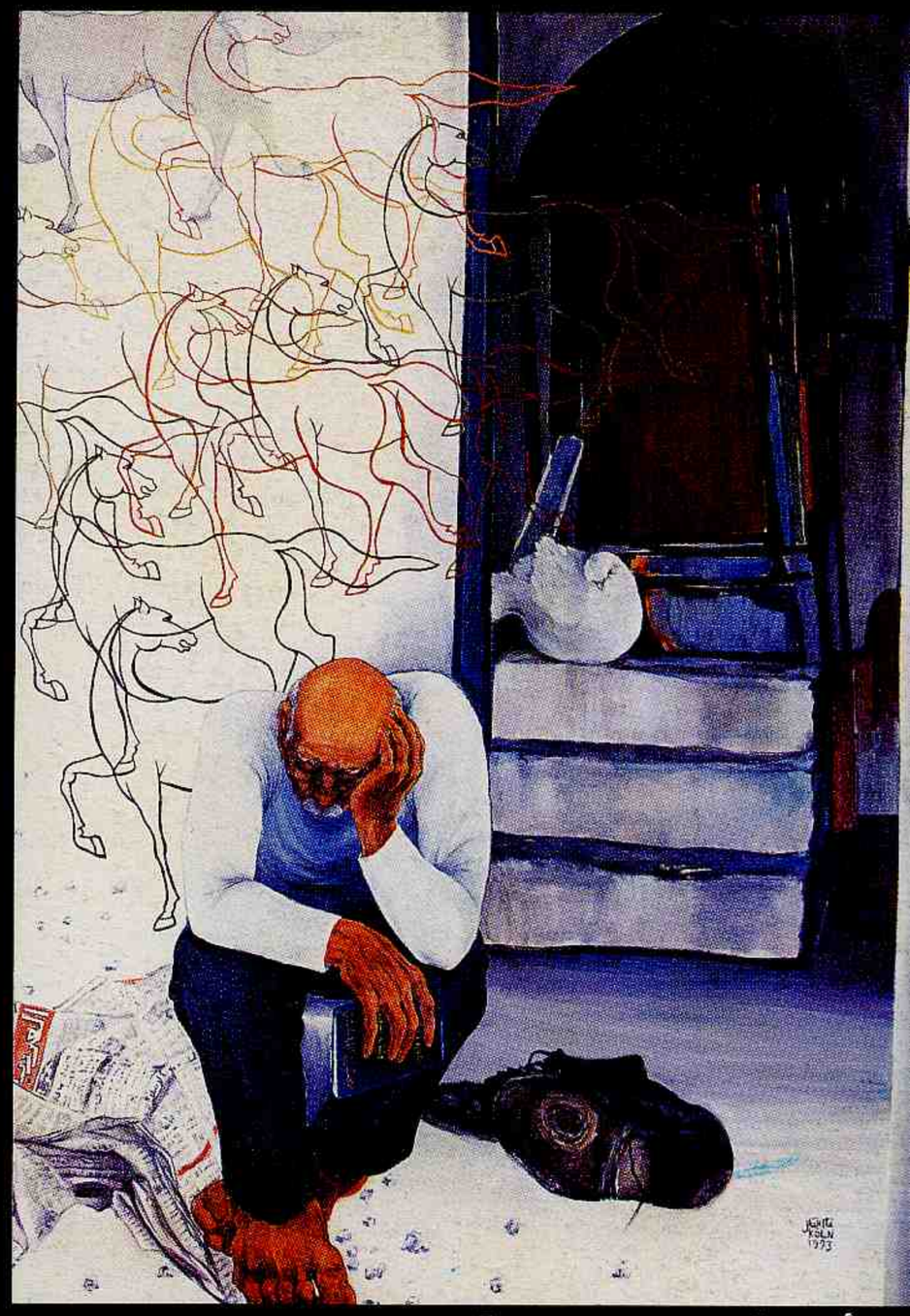
في الوقت الذي كان انتشار أعمال الحلاّج محدودا بعدد النسخ التي قام بطباعتها طباعة يدوية، وكانت لوحات شمّوط قد استخرجت آليّاً بصور مطبعية ملوّنة تمّ توزيعها على نطاق شعبي واسع بحيث أصبحت كل منها بمثابة الصورة الأيقونية التي كاد لا يخلو منها أي بيت أو مكتب فلسطيني، أكان داخل المخيّم أم خارجه، وصلت أعمال العلي إلى بيوت الناس في كافة أرجاء الوطن العربي بفضل انتشار الصحيفة اليومية. وشكلت رسوماته الكاريكاتورية، بوصلة القلب الفلسطيني التي لخّصت له موقف ابن المخيم من آخر التطوّرات السياسية في المنطقة. لكن جرأة العلي في فتح جبهات القتال كلها في وقت واحد وبدون أدنى مساومة على معتقداته السياسية، وسّعت حلقة أعدائه. فكانت عملية اغتيال هذا الفنان على أحد أرصفة لندن مفاجأة رهيبة للبعيدين عنه، وفاجعة متوقّعة للمقربين منه. وجاء استشهاد العلي ليبتر أكثر المواهب الفنية الفلسطينية استثنائية في طاقتها الإيصالية على مدى الساحة العربية طيلة ربع قرن من العطاء الإبداعي.

الفصل الرابع

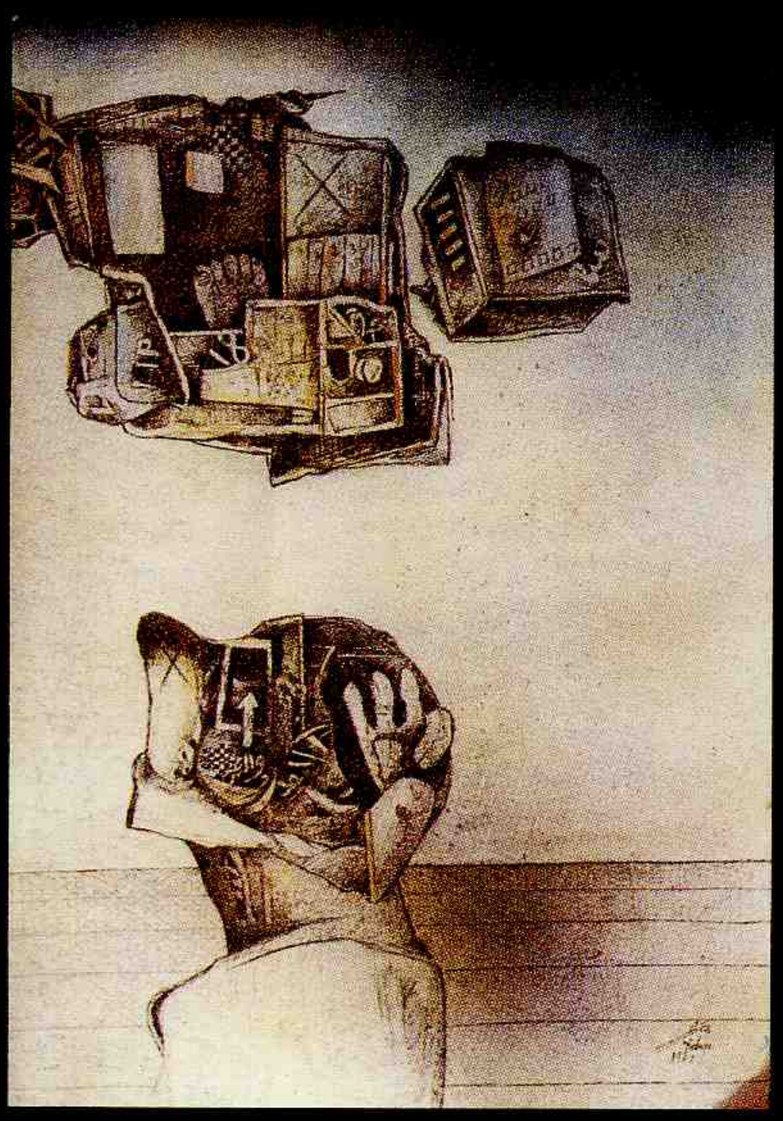
الماضي يجتاز نهر الأردن



عماد عبد الوهاب: "الشهيد" زيتية على القماش (٥٥ ×٥٠) ١٩٨٧



ام الأكحل: "الوثيقة الفلسطينية"
تية على القماش (١٥٠ ×١٠٠) ١٩٩٤



عدنان يحي: "رسائل بيروت"
١٩٨٣



عدنان يحي: "الشهيد"
غواش وحبر ١٩٨٧



د الهادي شلا : "انتظار"
راد مختلفة (٥٥ × ٤٠) ١٩٨٦



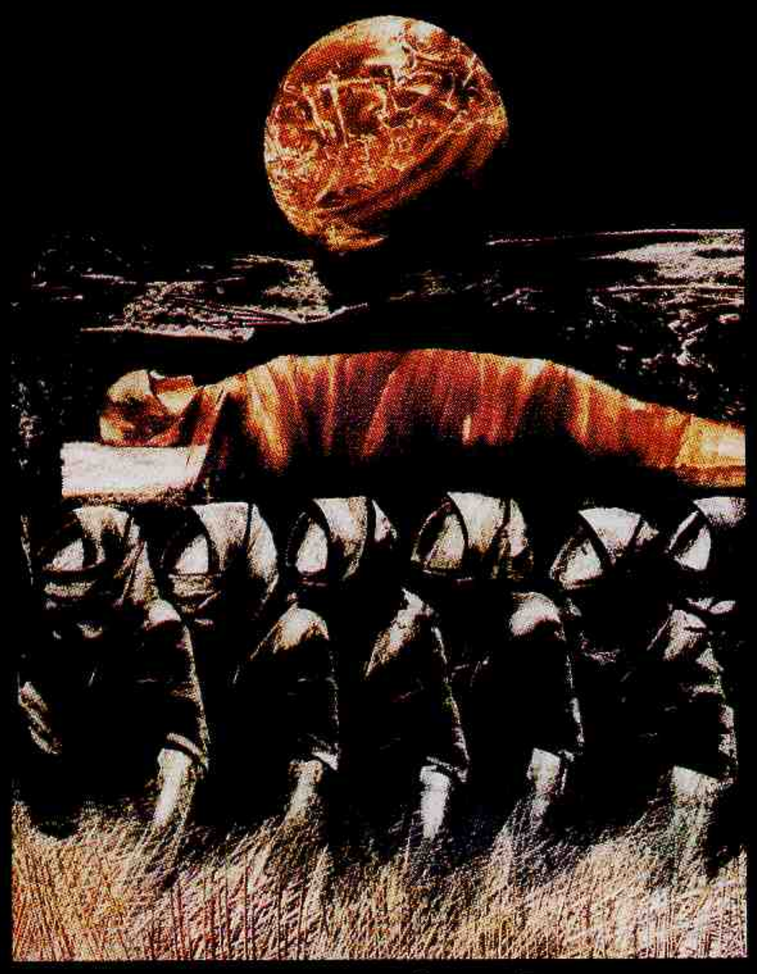
عماد عبد الوهاب: زيتية على القماش (٥٥ ×٥٠) ١٩٨٧



عزيز عمورة: زيتية (٩٠×١٠٠) ١٩٨٢



عبد الرؤوف شمعون: "الشهيد" زيتية على القماش ١٩٨٨



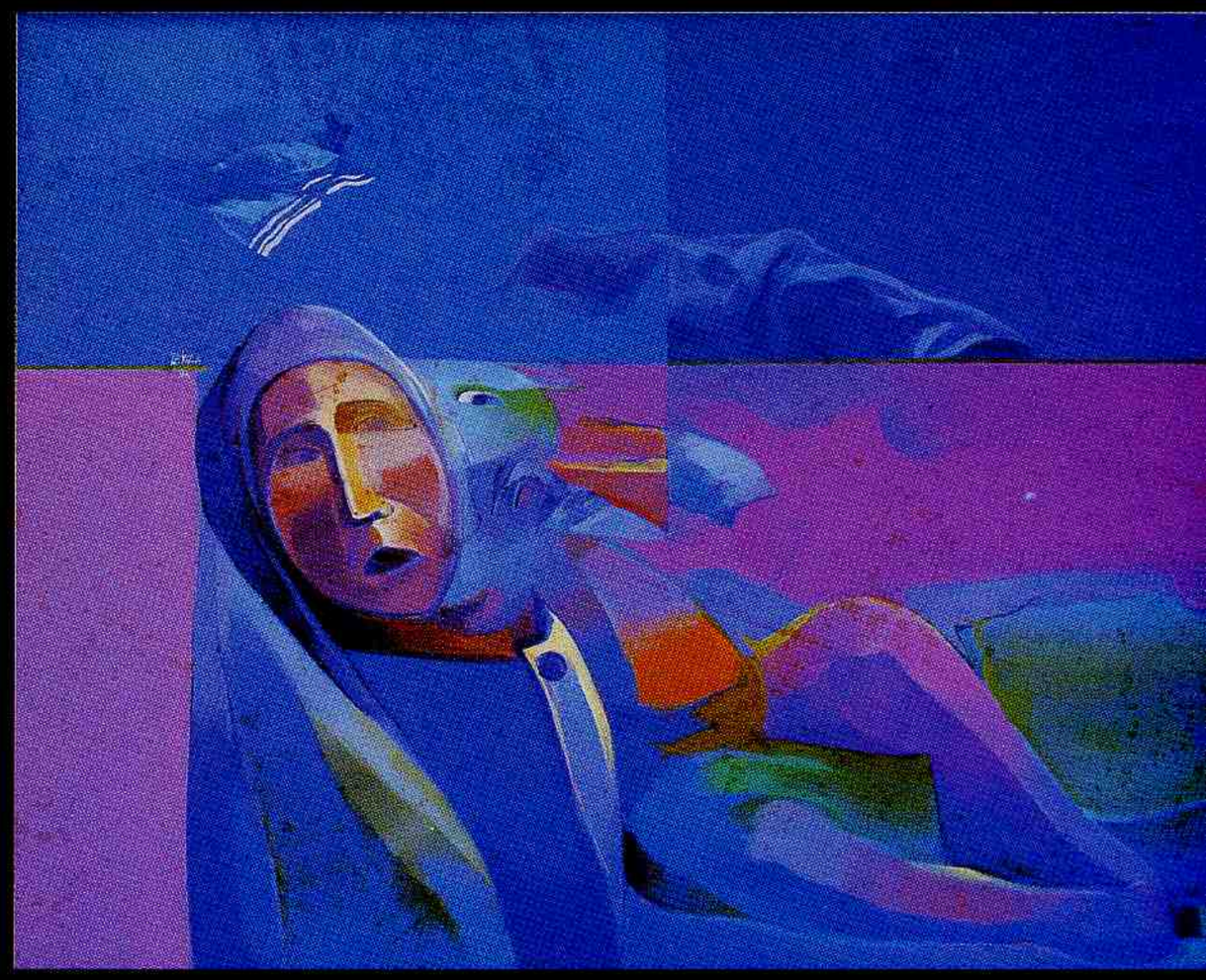
محمد نصرالله: "الشهيد"
مواد مختلفة ١٩٩٠



شفيق رضوان: "الفدائي"
حفر (٤٧ × ٣٣) ١٩٧٢



جمال غربية: "انتصار الموت" زيتية على القماش (٨٠×١٠٠) ١٩٧٩



جمال غربية: "رغم الجراح" زيتية على القماش (٧٣×٩٢) ١٩٨٦

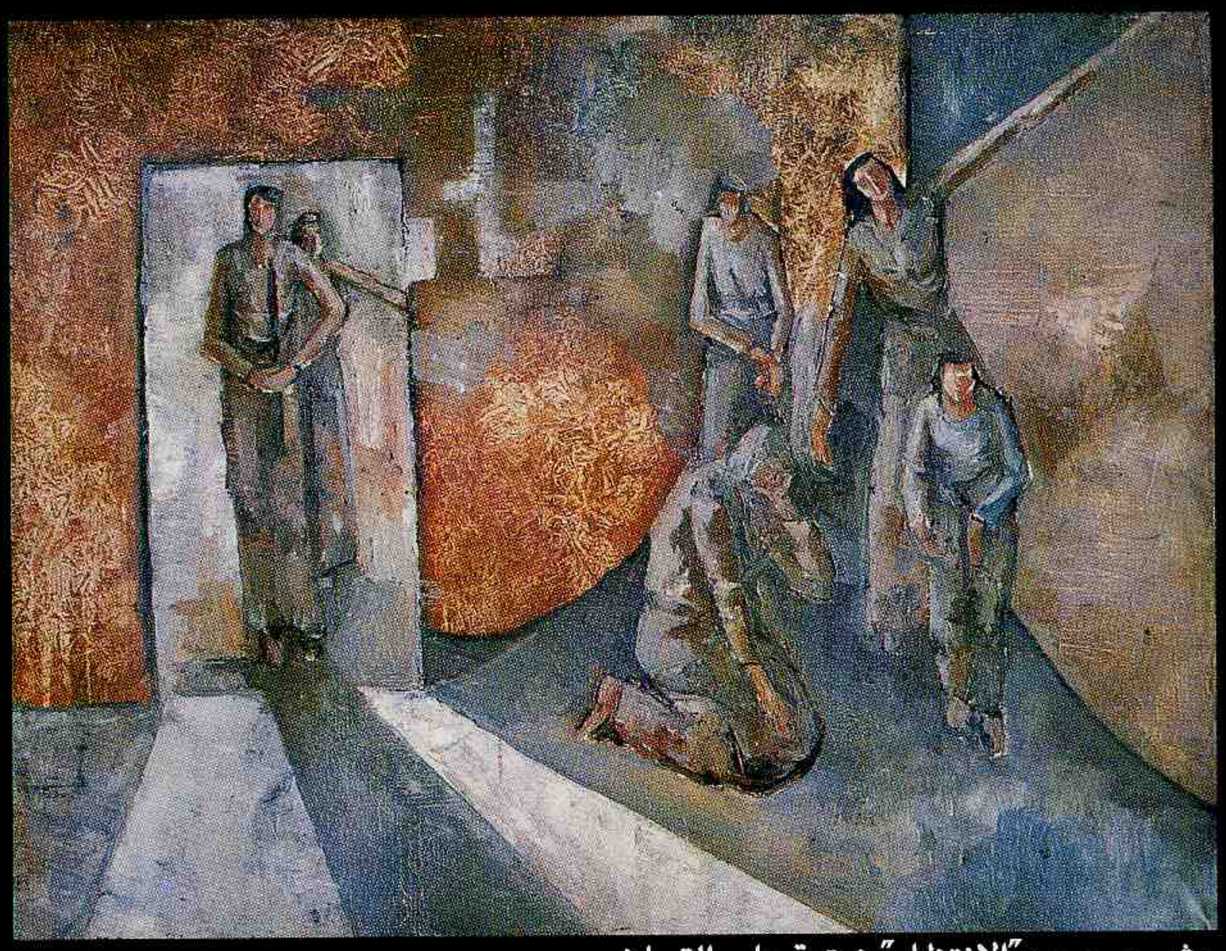


جمال غربية: "أجساد تحت الرماد" زيتية على القماش (١١٤×١٤٦) ١٩٨٩

عدنان الشريف



توفيق عبد العال: "البحر"
زيتية على القماش (٩٥ ×٩٥) ١٩٨٢



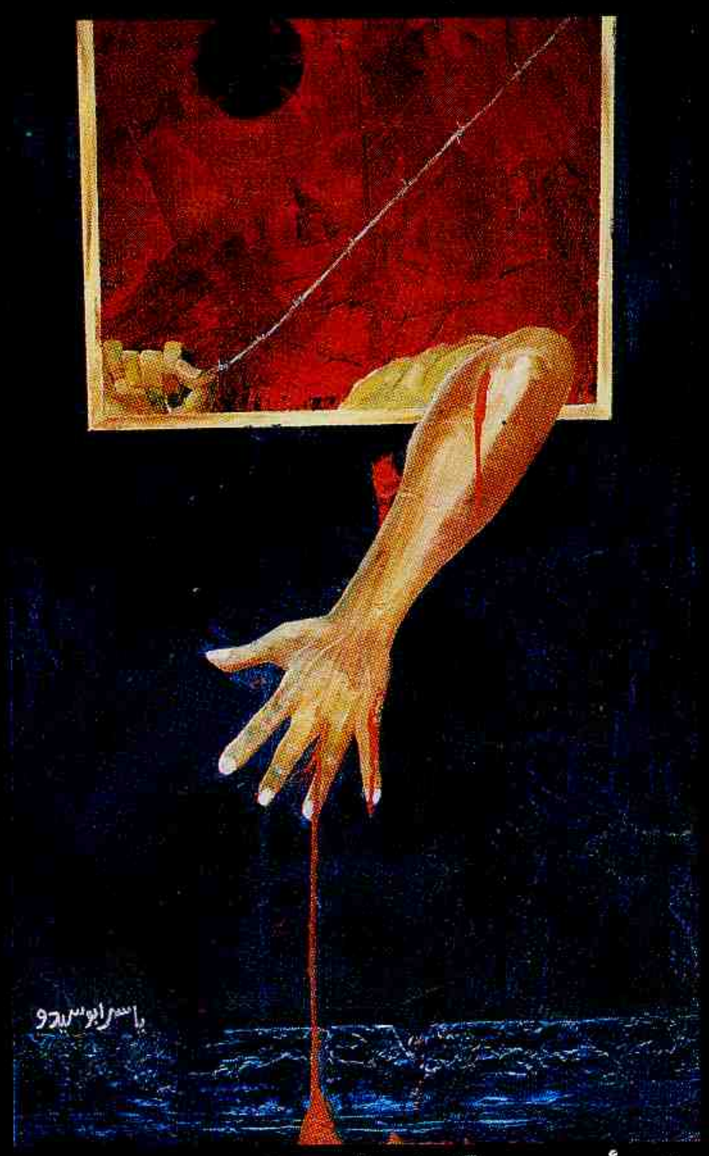
بشير صبيح : "الإنتظار" زيتية على القماش



مد الشاعر: "الحرب والطفولة"
باستيل (٦٠×٥٠) ١٩٧٩



تمام الأكحل: "من يافا عبر البحر"
زيتية على القماش (١٦٠×٢٠٠) ١٩٩٧



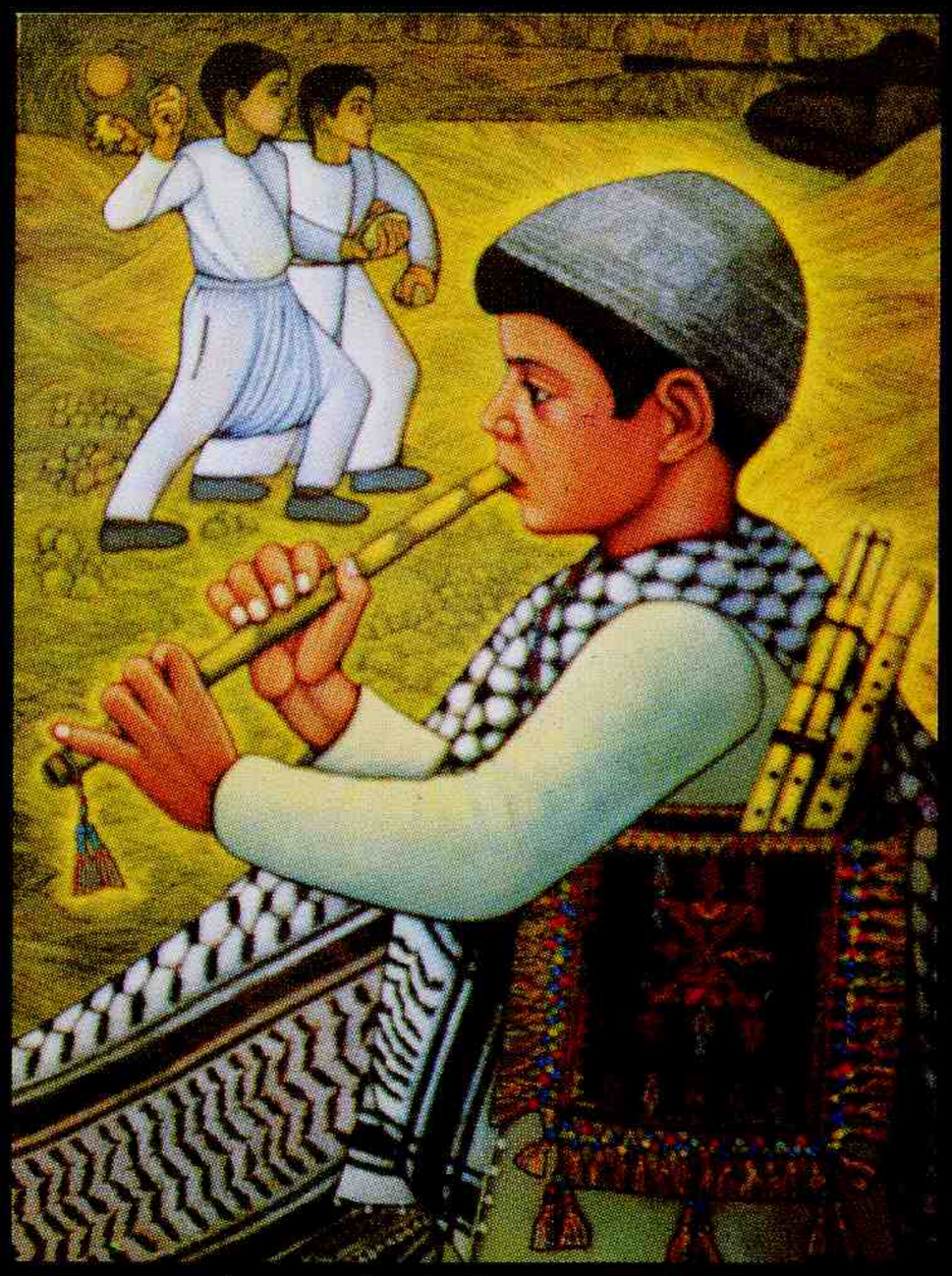
ياسر أبو سيدو: "النافذة" زيتية على القماش



تمام الأكحل: "بيتي بيافا" زيتية على القماش (٥٠×٦٠) ١٩٨٨



محمود جادالله: "اسلاميات" غواش (١٢٠×١٢٠) ١٩٨٨



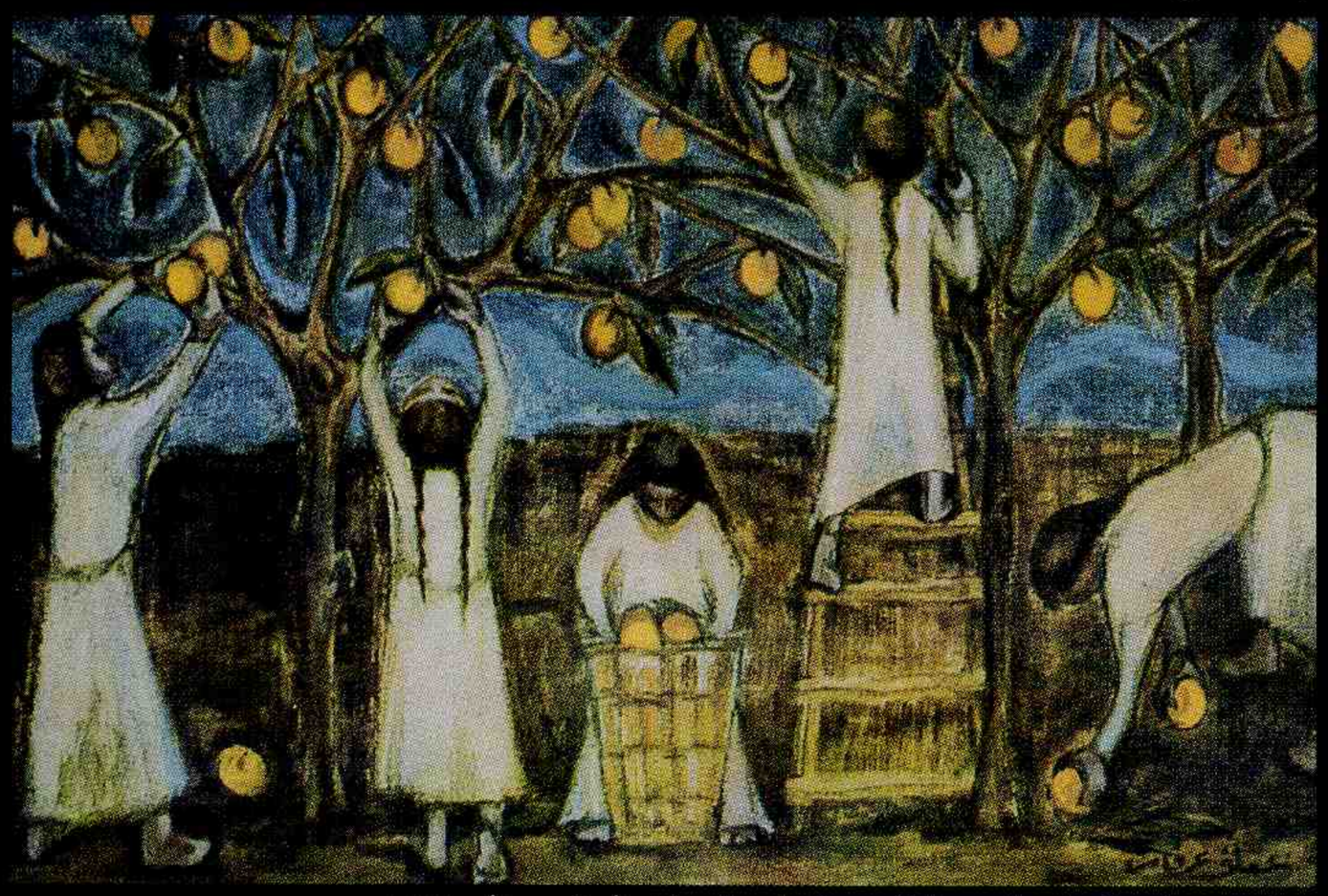
عبد الرحمن المزين : زيتية على القماش (١٠٠×٧٠) ١٩٧٦



محمد أبوعسكر: "بائعة البرتقال"
زيتية على القماش



فؤاد ميمي منظر طبيعي تصوير



عفاف عرفات: "قطف البرتقال" زيتية على القماش (٦٠ ×٩٠) ١٩٧٥



عبد الرحمن المزين: زيتية على القماش ١٩٧٩



عبد المعطي أبو زيد : "وجوه" زيتية على القماش ١٩٧٢



سمير سلامه



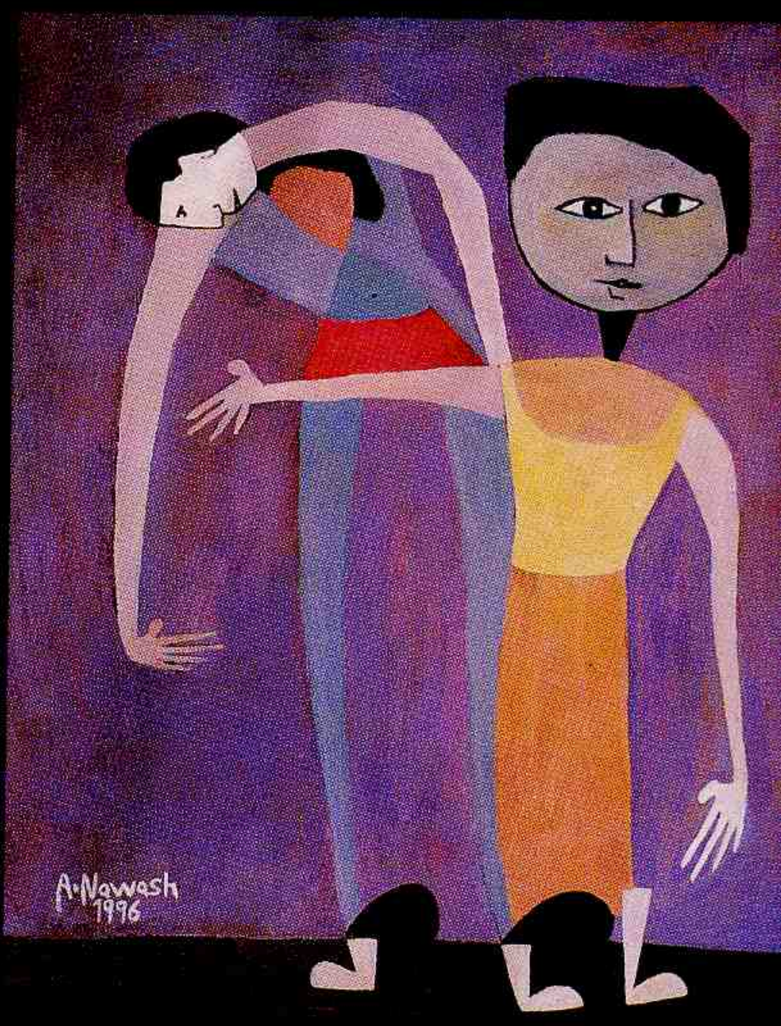
كميل حوّا



عفاف عرفات:"طبيعة صامتة" مائية



عفاف عرفات: "جبل الزيتون"
زيتية على القماش



أحمد نعواش:أكريليك على القماش ١٩٩٦



أحمد نعواش:أكريليك على القماش ١٩٩٦



أحمد نعواش:أكريليك على القماش ١٩٩٦



نصر عبد العزيز: "انتظار" زيتية على القماش (١٠٠×١٠٥) ١٩٧٧



نصر عبد العزيز: "الفارس الصغير"
زيتية على القماش (١٢٨× ١٠٠) ٨٣–١٩٨٦



د نعواش: "قصة بلدي" أكريليك على خشب (٧٢×٩٣) ١٩٨٤



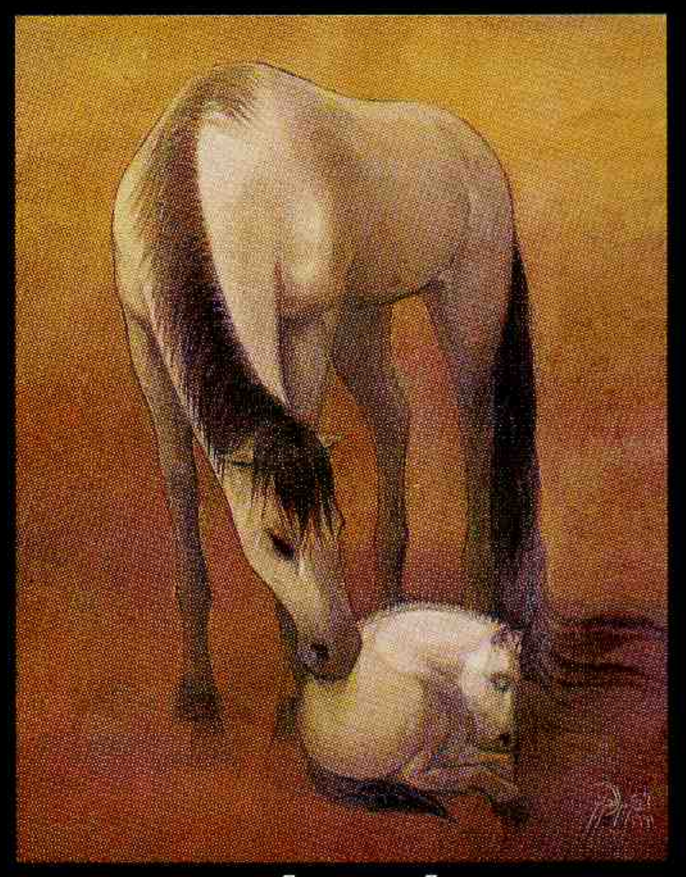
نصر عبد العزيز : "طبق القش" زيتية على القماش (٧٥×١٠٠) ١٩٩٥



نصر عبد العزيز: "الحناء" زيتية على القماش (١٠٠×١٢٨) ١٩٩٥



نصر عبد العزيز : "الانتظار"
زيتية على القماش (١١٠×٩٠) ١٩٩٧



نصر عبد العزيز: "مولد مهر"
زيتية على القماش (١٠٢×٨٢) ١٩٩١



أحمد نعواش: "ملحمة رقم ١"
زيتية على القماش (٩٠×٧٠) ١٩٨٩



أحمد نعواش : زيتية على القماش ١٩٩٠



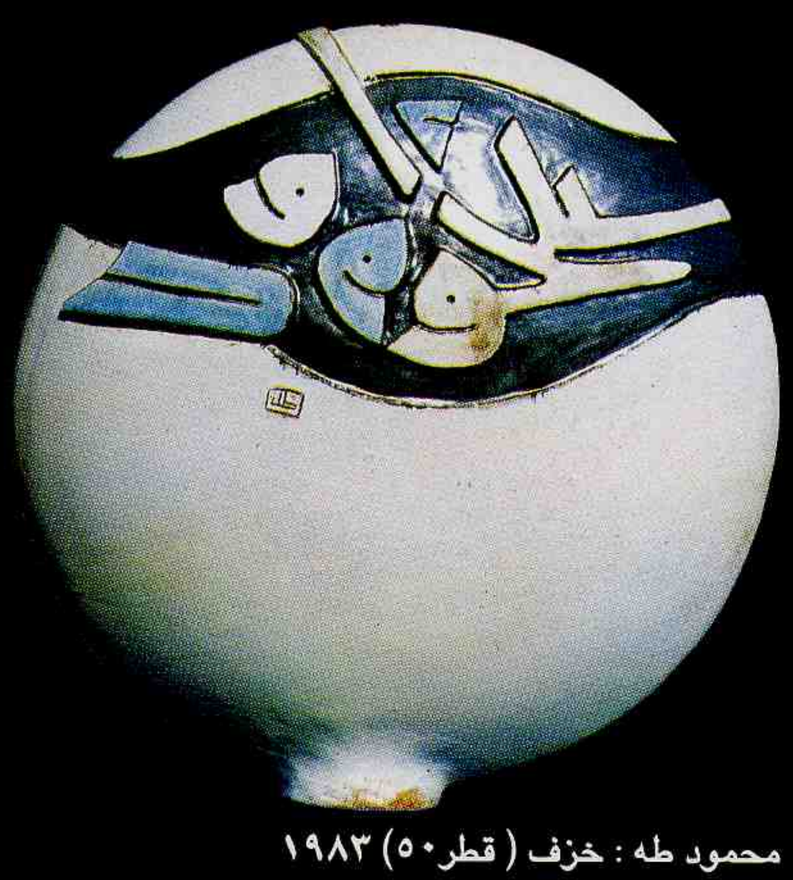
سهى شومان: "اسطورة البتراء" زيتية على القماش (١٥٠×٢٠٠) ٨٥-١٩٨٦



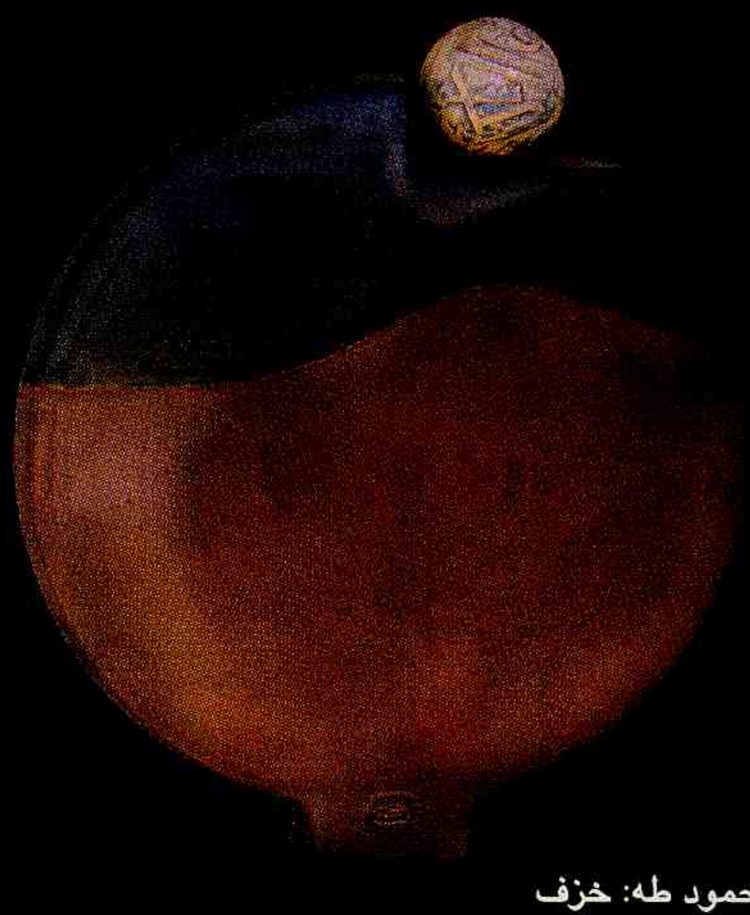
سهى شومان : "اسطورة البتراء-٢"
زيتية على القماش (١١٩×١٠٠) ١٩٨٨



محمود طه : "تجربة ولادة" خزف (٤١×٤٠) ١٩٨٦



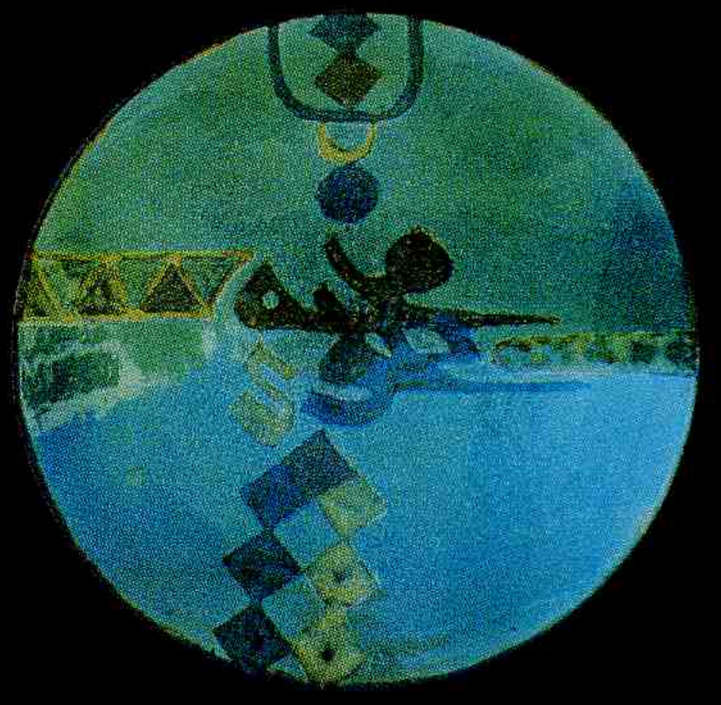
محمود طه : خزف (قطر٥٠) ١٩٨٣



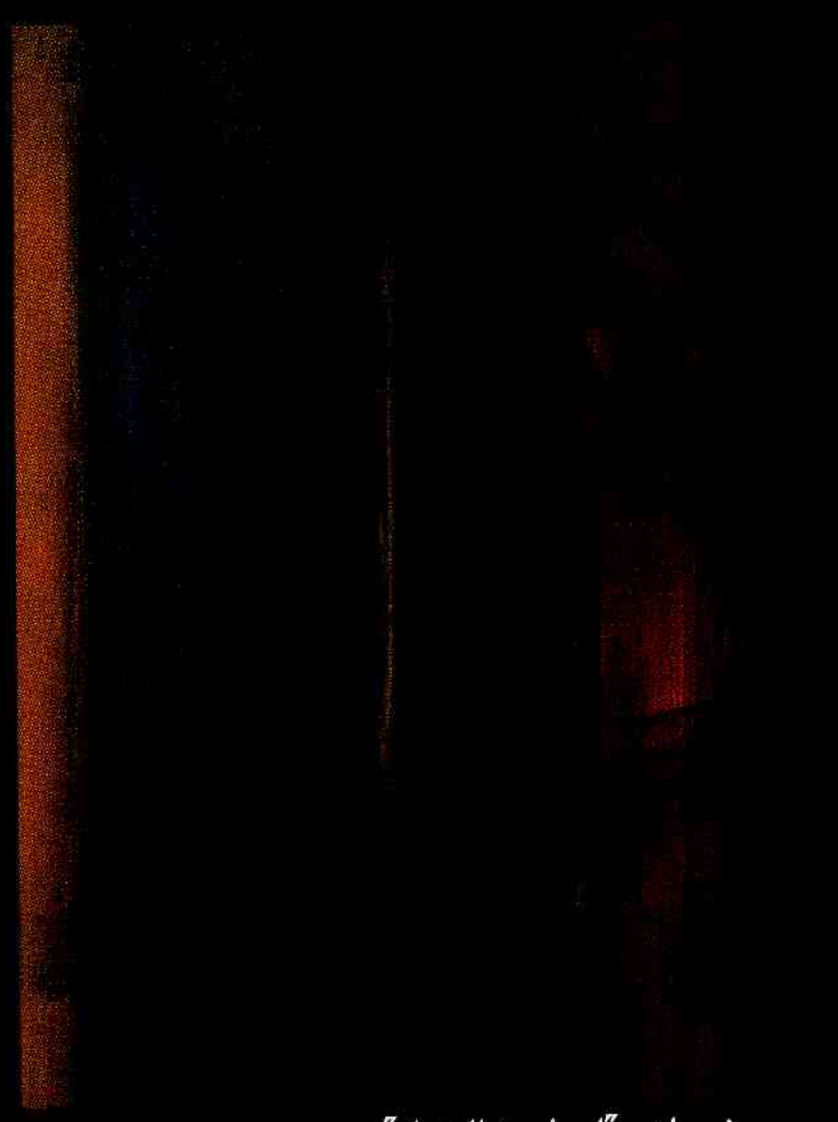
محمود طه: خزف



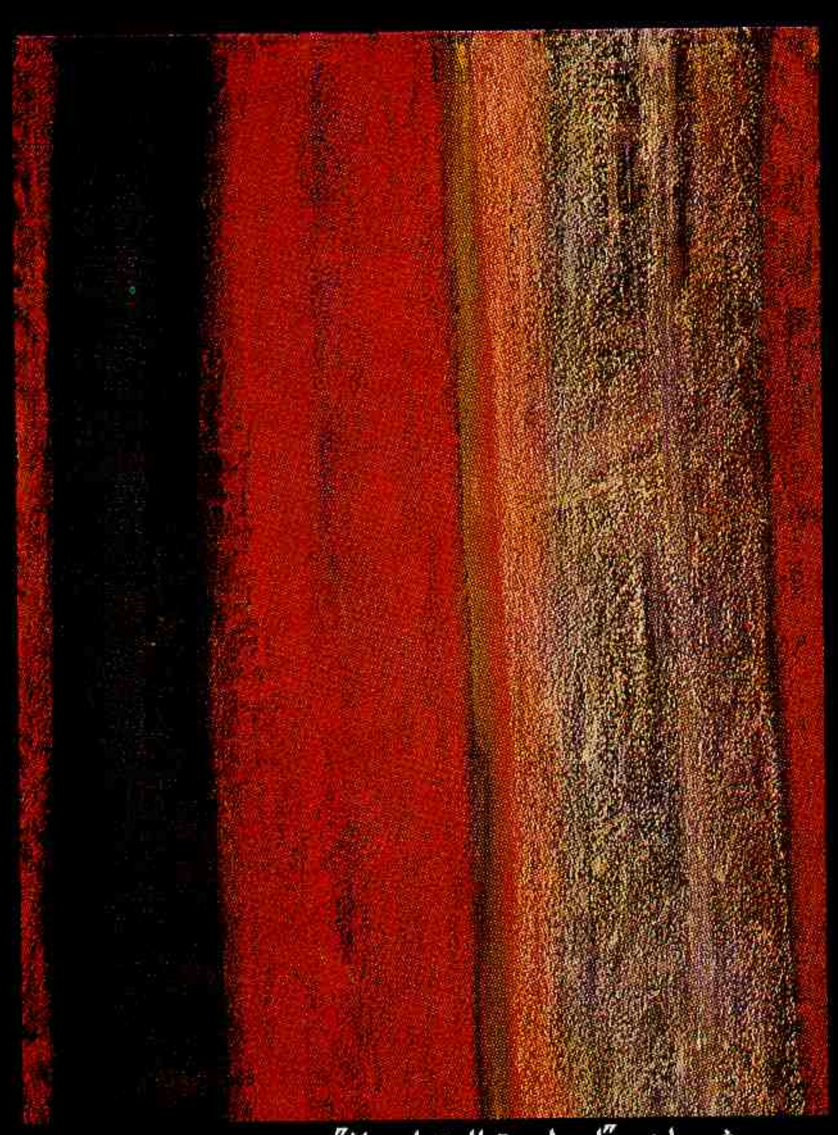
محمود طه : "المعتقل" خزف (٣٧× ٨٦) ١٩٩٠



محمود طه : خزف



سهى شومان : "اسطورة البتراء"
زيتية على القماش (١٠٠×٧٥) ١٩٨٧



سهى شومان : "اسطورة البتراء-٢"
زيتية على الورق (٧٥×٥٥) ١٩٨٩



سهى شومان : "اسطورة البتراء-٢"
زيتية على الورق (٧٥×٥٥) ١٩٨٩



محمود طه : خزف



سهى شومان : "اسطورة البتراء-٢"
زيتية على القماش (٢٩٠×١٧٥) ١٩٨٦-١٩٩٢



عبد الرؤوف شمعون : مواد مختلفة ١٩٩٤



سامية طقطق زرو : مواد مختلفة



عدنان الشريف: أكريليك على القماش ١٩٩٦



محمد نصرالله: " "أرض أخرى" مواد مختلفة

كان الهجوم الصاعق الذي شنّته القوات الإسرائيلية في حزيران ١٩٦٧ مستهلاً لفصل جديد من تبديد الشعب الفلسطيني وتشظّيه، ولبداية حقبة اتسمت بانكفاء الأقطار العربية التي تجنّدت للدفاع عن فلسطين، على معالجة جروحها بعد الهزيمة التي منيت بها جيوشها أمام الزحف الإسرائيلي. فخلال ستة أيام مروعة سقطت بأيدي الإسرائيليين كل الأراضي المتبقية من فلسطين التي كان معظمها قد شكّل إثر هدنة ١٩٤٨ ما سمي بالضفة الغربية للأردن بعد إعلان المملكة الهاشمية على ضفتي النهر، كما سقط قطاع غزة الذي كانت مصر قد توكلت بحمايته إثر النكبة. وعلاوة على ذلك، سقطت صحراء سيناء المصرية وهضبات الجولان السورية تحت الاحتلال. ونتيجة لهذه الحرب الخاطفة وقع سكان المناطق العربية المحتلة بأسرها تحت سلطة الاحتلال العسكري الإسرائيلي فيما تم من جديد اقتلاع عشرات الآلاف من سكان الضفة الغربية الذين التجأوا إلى الضفة الشرقية من الأردن. وفي غضون الفترة التي هوت فيها جبهة الجيوش العربية أمام المد الإسرائيلي، برزت من مخيمات اللاجئين على الساحة طلائع المقاومة الفلسطينية. وللمرّة الأولى منذ النكبة، ونتيجة الواقع الذي فرضته العمليات الفدائية المتصاعدة ضد العدو الصهيوني، أخذ الصوت الفلسطيني يحتل المكانة المركزية في المنطقة فيما يتعلّق بحق تقرير المصير الفلسطيني بالأخص وفيما يؤخذ من قرارات سياسية تتعلّق بقضية الوطن المحتل. وقامت منظمة التحرير الفلسطينية بدور القيادة في صنع هذه القرارات على المستويين المحلي والدولي. وبقدر ما نجح الكفاح المسلح في تثبيت الحضور الفلسطيني على الخارطة السياسية في المنطقة بقدر ما بدت بعيدة المنال الطموحات الوطنية التي قاتل من أجلها الفدائيون وضحوا.

أما مسيرة الإبداع الفني الفلسطيني في ظل هذه المتغيّرات وإثر الحرب التي وسّعت بقع الشتات، فقد أخذت تتبلور خلال العقود التالية بنسبة فضاء المسافات الجديدة التي فرضت بين ليلة وضحاها على الأجزاء المتوزعة من المجتمع الفلسطيني. ففيما تضاعف عدد اللاجئين في الدول المجاورة للوطن المحتل، تباعدت المسافات بين الجاليات التي انتشرت في الدول العربية وخارجها من ناحية، وبين من شرّدوا خارج البلاد ومن أسروا وراء أسلاك الحدود التي فرضها الاحتلال الإسرائيلي، أو بينهم وبين من نشأ منذ سقوط البلاد تحت وطأة الحكم الإسرائيلي من ناحية أخرى. وبدت المسافات التي فصلت بين هذه الأجزاء المبددة للمجتمع الواحد بمثابة المؤشر لمسيرة التطور الذي طرأ على معطيات الإبداع الفني الفلسطيني ومتغيّراته. فلكي نرصد مسيرة اللغة الفنية التي تعنى بمحاكاة الفضاء لا بد من الأخذ بعين الاعتبار دلالات المسافة التي حدّدها المكان الذي تمّ فيه الإبداع الفني.

وبالتالي، ففي طور هذه الحقبة الأخيرة من تاريخ الفن الفلسطيني والتي امتدت ما يقارب العقود الثلاثة، توزّع الفنانون الفلسطينيون في أربع مناطق جغرافية أقامت في كل منها الجاليات المختلفة من المجتمع المبدّد. هذه المناطق هي أولاً، منطقة البلاد العربية المحيطة بفلسطين والتي أوت أكبر مخيمات اللاجئين كالأردن وسورية ولبنان، ودول الخليج العربي كالكويت والبحرين وقطر والإمارات المتحدة،

حيث توجهّت جموع من المقتلعين للعمل. وثانياً، منطقة الضفة الغربية وقطاع غزّة اللذان وقعا تحت هيمنة الاحتلال الإسرائيلي بعد حرب الأيام الستة و باتا بعد المبادرة السلمية في مطلع التسعينيات موضع المحادثات لإقامة دولة فلسطينية. وثالثاً منطقة الجليل والمثلث والنقب حيث تابع أهل الوطن حياتهم على ما تبقى لهم من الأراضي إثر قيام الدولة الإسرائيلية. ورابعاً، المنطقة التي تُعرّف في مجال هذا البحث بالمنفى، للإشارة إلى المنطقة الخارجة عن حدود الوطن العربي حيث استمرت إقامة مبدعين فلسطينيين في مختلف الدول الأوروبية والولايات المتحدة الأميركية وكندا وأوستراليا واليابان. فخلال السنوات التي توالت في الشتات أو على أرض الوطن، انطلقت كل المواهب الجديدة من أماكنها المختلفة تتلمّس طريقها الخاصة للتعبير عن واقع الغربة التي توجد فيها أو تبحث عن علاقاتها بجذورها الثقافية أو تفصح عن تماهي صاحبها بمرئيات المكان. ومن مختلف المنطلقات جاءت دلالات أعمال كل منهم لتعكس المسافات التي قرّبت الفنان أو أبعدته عن أرض الوطن.

ورغم المسافات التي فرضتها الأوضاع السياسية على المبدعين الفلسطينيين إلا أن العقدين اللذين تليا تأسيس اتحاد الفنانين الفلسطينيين عام ١٩٦٩، كانا يتسمان بالتكاثر الملحوظ للمعارض الجماعية الفلسطينية التي تنقّلت في الوطن العربي وخارجه، وذلك بفضل اهتمام المسؤولين في منظمة التحرير الفلسطينية برعاية هذه المعارض وتشجيعها، وبمساعدة المنظمات العربية والدولية المؤيّدة لقضية الشعب الفلسطيني. وللمرّة الأولى تقاربت جموع الهواة والمحترفين في أماكن إقامتهم في لبنان وسورية والكويت، كما التقت نتاجات المواهب اليافعة من الضفة الغربية وقطاع غزّة مع أعمال زملائهم في الولايات المتحدة واليابان على جدار واحد في معرض. كما شوهدت المعارض الجماعية التي اشترك فيها الموهوبون الذين ظهروا تحت الاحتلال العسكري ونظراؤهم الذين نموا في ظل الدولة الإسرائيلية. أما المواهب التي برزت ضمن الجاليات الفلسطينية التي لجأت إلى بلدان الوطن العربي ونمت فيها والتي تم التعرّف على إسهامات نسائها ورجالها من خلال المعارض التي قام بتنظيمها اتحاد الفنانين الفلسطينيين، فقد شملت عدداً وافراً من المواهب نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: يوسف آرمن (١٩١٥–١٩٨٨) عبد الحي مسلّم (١٩٣٣) محمد بشناق (١٩٣٤) تمام الأكحل (١٩٣٥) توفيق عبد العال(١٩٣٨) صالح المالحي (١٩٤٣) عبد الرحمن المزين (١٩٤٣) نوال اسكندراني (١٩٤٥) كميل حوا (١٩٤٦) سمية صبيح (١٩٤٦) جمال غربية (١٩٤٨) عبد الهادي شلا (١٩٤٨) عماد عبد الوهاب (١٩٥٠) محمد الهلسة (١٩٥٠) جمال الأفغاني (١٩٥٠) هند حجازي (١٩٥٤) حسني رضوان (١٩٥٥) أسامة الأبطح (١٩٥٥) ومحمد أبو صالح (١٩٥٥–١٩٨٦).

وفيما اعتبر حضور العدد الأكبر من التشكيليين الفلسطينيين في أي من البلاد العربية فيما عدا الأردن، حضوراً هامشياً بالنسبة للحركة الفنية في بلد إقامتهم، فإن نظراءهم الذين تفتحت مواهبهم ونمت في

الأردن لم يعتبروا مجرد مسهمين في التطوّر الفني للبلاد فحسب بل اعتبرت إسهاماتهم جزءا لا يتجزأ من تطوّر حركة الفن التشكيلي فيها. وتعود هذه الظاهرة إلى أن الأردن الذي تولىّ الوصاية على الضفة الغربية مباشرة إثر النكبة و كانت ضفته الشرقية ملاذ أفواج متعاقبة من الفلسطينيين، قد تميّز بشكل خاص بين البلاد العربية بأن أوضاعه سمحت بتعزيز الاندماج التام بين الشعبين الشقيقين في ضفتي مملكته التي يعود عمرها إلى عمر النكبة. نتيجة لذلك أضحت البلاد المرعى الرحب لأجيال متعاقبة من الموهوبين المولودين في فلسطين والذين رُحّب بإسهاماتهم بعد إتمام دراساتهم في الخارج فضلاً عن نشوء آخرين ممن سنحت لهم فرص التدريب وصقل مواهبهم محليًا. وبالتالي، فإن بروز سمات فن محلي تطور في بلاد حديثة العهد وعريقة التراث، جاء ليعبر عن تلاحم ثقافي مميز أسهم في صهره المواطنون المولودون على ضفتي نهر الأردن. و لم يسهم الأفراد الموهوبون في صنع هذه الظاهرة فحسب بل عززته المؤسسات الوطنيّة، وفي طليعتها المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة الذي افتتح في عمّان عام ١٩٨٠ والذي أسهمت بتأسيسه وأشرفت على رعايته الأميرة وجدان علي و دارة الفنون التي قامت مؤسسة عبد الحميد شومان بتأسيسها في العاصمة الأردنية عام ١٩٩٣ بتوجيه من المبدعة المقدسية المولد سهى شومان. أمّا دارة الفنون هذه، فقد كانت فريدة من نوعها في الوطن العربي إذ فتحت قاعاتها الرحبة لنخبة واسعة من المعارض العربيّة والأجنبيّة التي تنظم دورياً على مدى العام ؛ كما أتاحت الفرصة لإقامة المحاضرات والورشات التدريبية للمواهب الناشئة بدعوة الفنانين المحترفين من الأردن وخارجه، علاوة على احتضان أول مكتبة عربية جامعة لأهم الكتب الخاصة بالفنون الجميلة وأرشيف مصور يعرض الأفلام التعليمية عن مختلف القضايا الفنية لاسيما عن مجموعات المتاحف الكبرى في العالم.

ومن أبناء فلسطين وبناتها الذين أسهموا في تشكيل الحركة الفنية في الأردن نذكر : فاطمة المحب (١٩٢٠) وجورج صايغ (١٩٣١) وأحمد نعواش (١٩٣٤) وعفاف عرفات (١٩٣٨) وصالح أبو شندي (١٩٣٨) وسامية طقطق زرو (١٩٣٨) وعلي الغول (١٩٣٨) وتوفيق السيد (١٩٣٩) وأوفيميا رزق(١٩٣٩) وياسر دويك (١٩٤٠) ونصر عبد العزيز (١٩٤١) وعلياء الشنطي (١٩٤١) ومحمد عيسى (١٩٤٢) ومحمود طه (١٩٤٢) وكايد عمرو (١٩٤٢) وسهى شومان (١٩٤٤) ومصطفى مصطفى (١٩٤٤) وحفيظ قسيس (١٩٤٥) وعزيز عمورية (١٩٤٥) وديانا شمعونكي (١٩٤٥) ومحمود صادق (١٩٤٥) ورلى شقيري (١٩٤٦) واسحاق نحلة (١٩٤٦) ومحمد أبو زريق (١٩٤٧) ورزق عبدالهادي (١٩٤٧) وحنان الآغا (١٩٤٨) وفؤاد ميمي (١٩٤٩) وابراهيم النجار (١٩٤٩) ومحمد مريش (١٩٥٢–١٩٨٣) وجلال عريقات (١٩٥٣) وعصام طنطاوي (١٩٤٥) واحسان البندك (١٩٥٧) وخضر نعيم (١٩٥٧) ونجوى عنّاب (١٩٥٨) وعدنان يحيى (١٩٦٠) وعبد الرؤوف شمعون، ومحمد نصرالله، وعدنان الشريف. ومن الجدير بالذكر أن العدد الأكبر من هؤلاء المبدعين تخصص بدراسة حرفته الفنية في الخارج والبعض منهم مارسها بعد تمهّنه على أيدي

محترف محلي. وفيما تمثّل باقة منتوجاتهم معاً الضلع العضوي للفن الأردني المعاصر إلا أن الجذور الإبداعية التي ميّزت أعمال كل منهم كانت تجيش بشحنات تمخضت عن المزاوجة بين ذاكرة المكان الفلسطيني وتجربة الفضاء الأردني. ولإيضاح مميّزات ظاهرة المزاوجة هذه بين المكان المتذكر والفضاء المعيش كما تتجلّى سماتها في العمل الفنّي سنركّز على إسهام أربعة مبدعين قاموا باستخدام المواد والأدوات التعبيرية المختلفة، إذ تميّزت لغة اثنين منهم بالتعبير التشخيصي والآخرين بالتعبير اللاتشخيصي. هؤلاء الفنانون هم : محمود طه وأحمد نعواش ونصر عبد العزيز و سهى شومان.

كان **محمود طه** في السادسة من عمره عندما شاهد بحر يافا للمرّة الأخيرة في حياته قبل أن يقذفه الرحيل مع عائلته بعيداً عن مسقط رأسه في إحدى المخيمات المكتظة بجموع المشردين على ضفاف الأردن. وتحت شمس عمان الحارقة عندما بحث طه عن لغة تحاكي رائحة ذلك البحر وألوانه وتعيد لأصابعه ملمس حصاته وصخره، لم يجد لغة أكثر طراوة أو أقرب إليه من لغة الصلصال المصقول بالغشاوات الزلقة في الخزف الملوّن. وهكذا، ففي الفرصة الأولى التي سنحت للشاب، سافر إلى بغداد ليلتحق بأكاديمية الفنون الجميلة هناك للتخصص في تقنيات العمل بالصلصال والخزف. وخلال سنوات دراسته التي قضاها في العاصمة العراقية تمكّن طه من إشباع شغفه الخاص بالخط العربي بالاستفادة من فرصة تمهنه على يد الخطاط الكبير هاشم البغدادي. وبعد ذلك بسنوات، قام بإثراء خبرته التقنية ومعرفته الحرفية في الخزف بالتوجّه إلى بريطانيا لمتابعة دراسته هناك. وإن كانت المنطقة منذ فجر تاريخها قد عرفت أساليب التعبير بالصلصال والخزف إلا أن طه كان ليعتبر في طليعة الخزافين المعاصرين الذين ترعرعت موهبتهم في الأردن.

أما الحلم الذي أمعن طه في التعبير عنه بواسطة الخزف بعد عودته إلى عمان، فكاد أن يكون مكملاً للحلم الذي استحوذ على جمال بدران إثر عودته إلى القدس. وإن لم يسع طه إلى أن تكون مقطوعاته الخزفية التي أنجزها في السبعينيات والثمانينيات بالضرورة ذات غرض منفعي كما طمحت منتوجات بدران الحرفية في الثلاثينيات والأربعينيات إلى أن تكون، إلا أنها بدت بمضمونها الجمالي البحت وكأنها تجيب عن الأسئلة التي كانت أعمال بدران قد طرحتها قبل وقوع الفاجعة الوطنية. وفي أفق هذا التواصل اللاواعي تكمن أهمية إسهام طه الإبداعي الذي تاق أن ينقله إلى جيل يليه كما فعل بدران من قبله. ففي الوقت الذي عمل طه على استخدام أحدث التقنيات المستوردة في العمل بالخزف لاستعادة الشظايا من مكونات الفن الإسلامي، مارس التعليم، وكان محترفه الفضاء المفتوح للمواهب المحلية بحيث أقيمت فيه ورشات الرسم والتخطيط للصغار والكبار علاوة على عمله الجانبي بالحفر والنحت والخزف.

في تناوله أدوات ما اعتبر من أقدم الحرف الفنية التي عرفتها المنطقة والتي كادت أن تضمحل من الوجود كلغة تعبيرية، شاء محمود طه أن يجعل من مقطوعاته الخزفية الحديثة مدخلاً معاصراً يلمس

المشاهد عبره صلته مع تراثه الخزفي. وفي سعيه الدؤوب إلى حبك الصلة مع الماضي الإبداعي، كاد المقتلع الفلسطيني أن يبوح لنا من خلال عمله أن اقامته في الأردن ما هي غير محطة في استمرارية الخلق الذي لا تكبحه العوائق التي تقف في وجه الإنسان أو المصائب التي تدركه. وبالتالي، جاءت أعماله الخزفية التي شملت مختلف أشكال الجرار الكروية المصقولة والمقطوعات المجسّمة والجداريات الناتئة مفعمة بالرموز الثقافية المقنّنة التي زاوجت بين أشكال الحروف العربيّة وتداعيات التشكيل اللاتشخيصي. وفيما اتسمت رموزه المقنّنة بكونها الحلقة الرابطة بين ماض إبداعي بعيد وطاقات لغة حديثة في التعبير، عكست رؤية طه الجمالية هذه الرابطة من خلال ثوابت فنية اتسمت بالتجاور بين مختلف عوامل التغاير في أشكاله بقدر ما تميّزت في صهر الأضداد بين مكونات هذه الأشكال.

ومن الثوابت الفنية التي تطالعنا في أعمال طه الخزفية التغاير البارز بين ملمس مختلف المساحات المتجاورة في المقطوعة الواحدة والتحولات المضادة التي تتحاور فيها مركباتها الشكلية. ففيما ندرك كيف يتجاور سطح لزج ذو ملمس مصقول ولماع مع سطح خشن من الفخار الجاف، نلحظ أيضاً كيف تحاورت أقواس الحوافي النافرة ذات النتوءات المستديرة مع فجوات حددتها الخطوط الحادة للزوايا الهندسية. وكثيراً ما تتقاطع أشكاله الكروية بإطار الخطوط المستقيمة، فيما تحيط تشكّلات القناطر والأقواس والقباب بالتعرجات المسنّنة. وفي خضم هذا الحشد من الأضداد التشكيلية تطل علينا أحيانا أطراف نجمة أموية اخترقتها شرائط كوفية من الآيات البينات أو أبيات من الشعر الفلسطيني المعاصر التي حفظها أهل الوطن عن ظهر قلب. وبين مجسّماته المكورة التي لم تعد تشبه الأواني وبين جدارياته النافرة التي صخبت بأضداد التشكّلات واكتناهات الترميز، نبصر كيف تصبح الأعمال الخزفية خزّاناً مرئياً للمراجع الكلامية وقد بعج طه قلبها الطيني بالسكين تاركًا لنا في الصلصال آثار جرح لا يلتئم.

أما **أحمد نعواش** فقد كان في الرابعة عشرة من العمر عندما حلّت النكبة بالبلاد واجتُثّ من ربعه في عين كارم، القرية الواقعة خارج أسوار القدس حيث احتفل الأهل بمولده. وهرع الصبي من بيت أجداده إلى متاهات عالم لفّه الإرهاب وساده الذعر وقد تناثرت في طرقاته الخرائب والبيوت المهجورة وآفاق المجهول. وتسلل الصبي، مع الجموع المستأصلة مثله، بحذر بين الأسلاك الشائكة التي عمّت الطرقات بين قرية عين كارم ومدينة القدس فيماكان دوي طلقات الدمدم فوق المهجّرين قد ملأ السماء حتى بلغوا في نهاية المطاف غور أريحا ومن بعده أرض الأمان وراء نهر الأردن. هناك، بدأت حياة المخيم من العدم تتشكل على إيقاع القلق والتلهف والشك والانتظار الطويل.

وعندما تلمس نعواش في التصوير طريقاً له وأسلوبًا، جاءت أعماله برمّتها وكأنها اللّقطات التي تحجّرت في عيون ذلك القروي الصغير الذي رأى نفسه ضحية العنف والتقلّبات المتواصلة التي

اجتاحت حياة اللاجيء الفلسطيني. ولئن كان من المواهب القليلة في الأردن التي حظيت بفرصة الدراسة سنوات طويلة في معاهد إيطاليا وفرنسا فإن أسلوبه الشخصي في التعبير رغم خصوبة إنتاجه، لم يكد أن يطرأ عليه أي تغيير يذكر على مدى العقود الثلاثة التي تلت تخرجه من أكاديمية الفنون الجميلة في روما، وفي هذا التشبث العنيد يكمن سر مسيرة نعواش. فبواسطة لغته التشخيصيّة المميّزة، شيّد نعواش أفقا سرديا كشف لمشاهده عن خفايا كوابيسه.

ففي أغلبية تكويناته عجّ الأفق الذي حدّده نعواش بحشد من الأشكال البشرية التي لا تمت بأية صلة محاكاة لمرئيات الواقع وبدون أدنى اعتبار لنسب مكوّناتها أو لتفاصيل أعضائها أو للعلاقة ما بين أبعادها. أما هذه الأشكال البشرية فبدت على مرّ العقود وكأنها الأشخاص التي، وإن فقدت أسماءها، فإنها استمرت تحتل بإذعان أماكنها على خشبة القاراقوز المأساوي وما كان مصورّها إلا بمثابة حكواتي. وفيما بدت هذه الأشخاص وكأنها تدلّت كالدمى من خيوط مخفيّة في جحر جوّاني، فقد سكنت أمامنا معاً في خواء من الوحل والدخان، ويصلنا أثيرها الفاجع بهدوء مدو. بأجسادهم المشوّهة يطوفون في حقل يكتنفه الرماد المستديم، وتحت سماوات رصاصية يستعرضون أدوارهم وعبث بقائهم القنوط في ملحمة صامتة ووجود مكرب. أضلعهم المتفاوتة النسب مساحات مسطحة تشبه الخرق المرتّقة وقد غمرتها أصفرارات الكركم والتراب والخبز التي تخللتها أحياناً مرقعات هندسية بلون الحناء والزعتر والدم الباهت. في وجودهم الأجوف يجوبون فضاءهم المكفهر وكأنهم أسرى حلقات مفرغة بدون أن يربط الواحد بالآخر أي عامل مشترك غير هذا الوجود. منهم من طاف بلا أقدام، وتكور في سماء معدومة الهواء، ومنهم من وقف على ساقين من العيدان برقة سيقان العصافير، ومنهم من طرح أرضًا كأكياس من القش. بعضهم صفر اليدين، والبعض الآخر بترت ساعداه، وآخرون قبضوا على بقجة ما. ولربما ركب واحد كتف الآخر فيما اتكأ جاره على عكاز مهلهل أو مال ليستند على شفير من الغبار ؛ و في الفضاء ذاته، نرى شريكاً لهم وقد هب راكضاً في الفراغ. وتبدو أشخاص هذه الأجساد المهترئة والمتوزعة في كل اتجاه وكأنها في حالة ترحال دائم بدون الوصول إلى قرار، وإن اعترضت مسالكها السلالم والأساقيل فإنها لا تؤدي بها إلى الصعود أو الهبوط. في متاهات ترحالها الساكن، كثيراً ما تتقلص أشخاص نعواش الممسوخة بخرقها البالية و أطرافها المفتوقة إلى ما يشبه الفزاعة التي ينصبها المزارعون لتخويف الطيور. فبين أكتافهم المخلوعة يحمل أشخاص نعواش وجوهاً جوفاء كما لوكانت أقنعة مفرغة من التعابير، وأحياناً أخرى ترتكز وجوههم على رقاب مطاطية وفارعة، وأحياناً أخرى قد ينبت للواحد رأسان متواربان عند الكتف فيما قد تحتد أذنا رفيق لهما بحدة السكين. أما أعين أشخاصه، فقد أشير اليها بنقاط تموضعت في الوجه كالنمل، وأحياناً نراها كأنها الأزرار المقطوبة بمكانها تحت الجبين الضيق والشعر المستعار. وكثيراً ما يفاجئنا بقاؤهم الهش هذا عندما يغمره نعواش بظلال الورد والبنفسج التي طالما غمرت تلال عين كارم الجاثمة في البعيد. وبذلك، يكاد المصور أن يذكرنا

بتصالح عالمه المغموس بالطين والأوحال مع مختلف أوضاع القنوط والإحباط. وتنبري أعماله التي دأب على دقة إتقانها، لتكشف عن مرئيات مسلسلات من الصور السردية التي يهذي بها الممتنع عن الصراخ. وبواسطة لغته هذه، يستمر نعواش في نسج حكايا من تجربة ذلك الطفل المهان الذي لم يفتأ يجعل من ضياعه الأول آخر اليأس.

أما أعمال **نصر عبد العزيز** وإن استمدت لغتها التعبيرية من المخزون الكلامي ذاته الذي هيمن على لغة نعواش التصويرية إلا أنها تجسدت لدى عبد العزيز بواسطة التماهي بالمجاز والتشبيه الشعري. وبالقدر الذي حافظت فيه لغة نعواش التشخيصية على مفرداتها التعبيرية طيلة مسيرته الإبداعية، حافظت لغة عبد العزيز التشخيصية على إيقاعه الشعري دون أن تضيف سنوات تجربته المهنية أي جديد غير صقل الأسلوب الذي جاءت به موهبته منذ مطلع مسيرته. وانطلاقاً من تجربة نشأتهما المشتركة في المخيم، عكست أعمال كل من نعواش وعبد العزيز القطب الأقصى المعارض للقطب الآخر. فإن فاضت أعمال نعواش من ذاكرة كابوس ذاتي، فقد ترعرعت أعمال عبد العزيز في ظل حلم جماعي. وفيما اجتهد نعواش في محاولة تصوير المكان الفلسطيني كجحيم جوّاني فُقدت مرساته، بدت أعمال عبد العزيز وكأنها البوصلة التي تمكن عبد العزيز بواسطتها من استعادة ترتيب شظايا الصورة لفردوس مفقود.

كان نصر عبد العزيز في السابعة من عمره يوم طرد أهالي قرية زكريا من ديارهم، ونزح الطفل برفقة أسرته الريفية من مسقط رأسه مع جموع المشردين الذين حطّوا رحالهم في الغور على ضفاف نهر الأردن. وقد كبر عبد العزيز في مخيم عين السلطان للاّجئين الذي كان قد نُصب في ضواحي أريحا على مقربة من مضارب خيام البدو في تلك المنطقة الجرداء. أما أجواء التقارب التي جمعت ما بين اللاجئين الريفيين من أهل الخيام وجيرانهم من بدو المنطقة، فقد أسرت مخيلة عبد العزيز طيلة مسيرته الإبداعية حتى كادت أن تصبح العماد الأساسي في اختيار موضوعاته. فمنذ مطلع الستينيات، عندما خرج عبد العزيز من الأردن للدراسة ومن ثمّ للعمل، متنقّلاً بين بغداد وموسكو والقاهرة ولندن، وبعد إقامته المطوّلة في دبي، لم تتوقف مخيّلته عن ربط الصلات بين خاصيات المجتمع الريفي ومرئيات الفضاء البدوي. ولئن كانت السنوات التي قضاها عبد العزيز في العمل بدولة الإمارات أطول من سنوات إقامته في الأردن، إلا أن أعماله التي زاوجت بين موضوعات الريف وآفاق البادية، ظلت تعكس المميزات الجمالية ذاتها التي تحلّت بها صورة الكيان الأردني.

أما الوسائط التشخيصية التي اعتمد عليها عبد العزيز في الصهر بين الريف والبادية، فقد انبثقت من إيماءات أجسام شخوصه التي تحلّت بالثياب الريفية أو البدوية، وقد أحاط الفنان كلا منها بمجموعة مختارة من التفاصيل الإيحائية التي أضافت إلى شخوصه البشرية لمحة عن المكان المحيط. وقد أحيط الكثير

من شخوصه النسائية بأوان منزلية كالأباريق أو الأطباق النحاسية أوالفخارية، وأحياناً أخرى بالتفاصيل الزخرفية من نسيج الحصائر والسجاد التي طالما اكتست بها أرض الخيام. وأحياناً أخرى نرى محاوره البشرية منتصبة في فضاء من الرمال المترامية الأطراف التي ارتسمت في زوايا هوائها آثار حركة الجسد المحوري. أما التكوين في أعمال عبد العزيز فقد تماسك تماسكاً هندسياً متيناً صيغت فيه الكتل التشكيلية بعناية وتبسيط محكم، وقامت نسبة الفراغات الشاسعة فيه،أكانت داخل المسكن أم على مدى الصحراء، بدعوة العين إلى النظر إلى محور موضوعه المكثف بالتناغم اللّوني وإلى بؤرة الضوء الساكن في طرف منه. وكثيراً ما توهّجت كتلة جانبية من تفاصيله المهندسة بشفافيات النسيج الأبيض الذي شعّت حدّة طياته بالنور الذهبي. وفي أعماله جميعا اكتسى فضاء اللوحة بمسحات من دفء لون القهوة التي تخللتها التموجات اللّونية من صوف الماعز والغنم، وقد تعشّقت كتلات منها بمرقّعات مخملية من ظلال العنب والأرجوان فيما تواشجت القطع النسيجية في الثياب التقليدية بطبقات لونية من سماء الليل.

وغالباً ما اعتمد عبد العزيز في تكويناته على ركائز أيقونية تألّفت من العلاقة التشكيلية التي حاكها بين ركائز ثلاث تألفت من شكل فتى يافع بدا في عمر عبد العزيز يوم وقعت الكارثة الفلسطينية، وفتاة بكر تشير تفاصيلها إلى مثال العروس الريفية التي احتفظت بطول شعرها منذ الولادة، وقد انساب ثوبها المطرز برقة الرمل فوق تعرّجات جسدها الوديع، وفرس مطهّم طالما حملت تقاسيمه رمز الفحولة والشباب. و لم يقتصر التنويع في تكوينات عبد العزيز على التقاء عاملين من ركائزه الأيقونية الثلاث هذه، بل توالد في تكوينات تجدد فيها المعنى مع كل لوحة استعاد فيها لقاء ركائزه بترتيب مبتكر. وقد جاء هذا التوالد أحياناً حتى من مجرّد توأمة أحد هذه الركائز. فعلى سبيل المثال، نرى فتاته عروساً حافية القدمين وقد أسلمت يديها إلى أمها التي تجلس أمامها كالمرآة وبجانبهما مبخرة وقارورة الحناء، وقد غمر عالمهما الحميم الدفء ذاته الذي يفيض من صورة أخرى لفرس تحتضن مهراً وتحرسه بأنفاسها أملاً بأن يستهل الحياة في الصحراء التي تحاصرهما بالسراب. أو قد نرى الطفل وقد التصق بقرينة له فوق أرض جرداء وقد أخذا معاً يحدّقان في صحن فارغ. وبواسطة هذا التماهي التشكيلي الذي يطرحه عبد العزيز في لوحاته، تتقابل فحولة الخيل ونقاء المهر ببراءة الطفل وأنوثة العروس العذراء. وتتداخل الأشكال المرئية بالإشارات اللغوية حتى تأخذ الفروقات بالتلاشي في الذهن بين مكوّنات فضائه بحيث نكاد أن نستبدل مهر فرسه بمهر عروسه ويكاد الفتى الذي امتطى الجواد أن يصبح الفارس المنتظر. وهكذا، تدعونا لوحة عبد العزيز إلى فضاء تأمل على صعيد المجاز الشعري ضمن أفق محدود من الإشارات فيما تمسي تكويناته بمثابة تنويعات إيحائية تتغنى بالتبادل بين الركائز التشكيلية التي تحكّم بها الفنان. ولربما كان لتداخل الأشكال المرئية بالإشارات اللغوية والتبادل المستمر بينهما مما دعا عبد العزيز إلى عدم الالتزام بعنوان واحد للوحته، وأحياناً أخرى إلى العودة إلى العمل من جديد على لوحة سبق أن انتهى من تصويرها قبل سنين.

وقد بدت موضوعات عبد العزيز التي أسرتها واحات من الضوء الغامض، كأنها فقدت ظلّها وكأن لحظة الزمن التي تكونت فيها توقفت بين زمنين بحيث تألقت تقاطيعها في ضوء الشفق أو ساعة السحر. وفي رعشة هذا المكان الشفاف بين وقتين حيث تحوّلت صورة اللحظة العابرة إلى أزل باق، كثيراً ما تراخت الشخصية المركزية في الصورة وشرد بصرها في البعيد بحيث بدت في حالة انتظار لا شفاء منه. أما هذا الانتظار الذي فاض بالأسى، فنكاد أن نلمس ملامحه كلما تأملنا العيون الندية والأنف الرقيق والفم المطبق بأناقة المثال الأسمى لطلعة البتول. فيه، نلمس كيف عالج عبد العزيز الملامح الفلسطينية بأسلبة كاد وجه الفتاة كوجه الصبي، أن يخلو من علامات فارقة بقدر ما خرجت ملامح الوجه عن إطار الزمن أو تجربة العمر. وفيما نشهد كيف تم الارتباط بين الحس بالانتظار والأزل المبهم، يذكرنا الوجه المؤسلب بملامح الأشخاص في المنمنمات الإسلامية.

وفي دفء هذه الأجواء الحانية التي يؤلفها عبد العزيز تتوارى في ذهن المشاهد فجيعة الاقتلاع الفلسطيني وترحال الشعب الذي انتمى إليه الفنان، فيتشبه عالم الفنان بالفضاء البدوي فيما يخرج موضوعه بسلاسة عن إطار الزمن المعيش. وإن كادت الأشجار المطعمة أن تغيب من فضاء ابن الريف إلا أن عبد العزيز لم يستعر أفق الصحراء إلا لكي يتغنى بفردوس المكان الفلسطيني. وهكذا، قامت أعمال عبد العزيز بشحن الوضع المؤقت للاجئين في خيامهم بكبرياء البدوي وأزلية البادية، حتى بدت الحياة الراهنة لأهل الريف المغتصب وكأنها الامتداد الطبيعي للصحراء التي يعيش فيها المشرّد.

أما أعمال **سهى شومان** التي انجزت معظمها في مدينة عمان التي شهدت ولادة معظم أعمال طه ونعواش وعبد العزيز، فقد تبلورت بعيدا أقصى البعد عن فضاء المخزون الكلامي الذي كان لنظرائها بمثابة المورد والمصب. فإن احتل مجاز الصحراء المتخيلة محيط أعمال عبد العزيز التشخيصية، فقد جاءت أعمال شومان لتتوغل في خاصيات الصحراء الأردنية وتخرج منها بإيحاءات فضاء لاتشخيصي.

في عام النكبة،كانت سهى شومان في الرابعة من عمرها عندما لاذت عائلتها بالفرار مما عاشته مدينة القدس من أهوال طالبة أمن مصر. وقد نشأت ابنة القدس وترعرعت في القاهرة حتى مطلع الستينيات حتى اختارت دراسة القانون في بيروت ومن ثم متابعة اختصاصها في باريس. أما انغماسها في التصوير فلم يبدأ إلا بعد استقرارها في عمان في مطلع السبعينيات حيث تعرّفت على المصورة الأردنية فخر النسا زيد الحسين (١٨٩٨–١٩٩١). فقد كانت هذه السيدة التركية المولد قد استقرت مثلها في عمان بعد حياة حافلة قضتها في برلين ولندن وباريس كزوجة للدبلوماسي الأردني الأمير زيد، أصغر أبناء الشريف الحسين، قائد الثورة العربية الكبرى. وفي بيتها، قررت فخر النسا زيد التي كانت قد تخصّصت بدراسة فن التصوير في اسطنبول وباريس، أن تجعل من مرسمها الخاص مكان لقاء لنخبة من سيدات عمان الموهوبات اللواتي جذبتهن طاقاتها

الإبداعية. و لم تكن سهى شومان مجرّد سيّدة موهوبة أتيح لها التفتح على التعبير الفني في رحاب فخر النسا زيد الحسين فحسب، بل أصبحت فيما بعد من أكثر روّادها تمثلاً برسالتها الفنية. و لم يكن ما اكتسبته الموهوبة المقدسية المولد من هذه المبدعة الحيوية، مقتصرا على أصول استخدام أدوات التصوير ولكنه كان الحس بإطلاق العنان لحظة الولوج بتجربة التعبير عن قرارة الذات دون قيود تكبل القريحة أو أعراف تعترض آفاق المغامرة الجسورة. وخلال العقود الثلاثة التي تلت لقاء شومان بفخر النسا زيد، شهدت مسيرة شومان تطوراً حاسماً في متواليات مختلفة لأعمال زيتية، بأحجام متفاوتة، غلب عليها الفضاء الفسيح. وقد تميّزت كل لوحات شومان بتلقائية التعبير التجريبي الذي تمجّد بواسطتها اللون الخالص فيما دغدغ ملمس عملها العيون.

وكثيراً ما انبثقت اللغة اللاتشخيصية التي لهجت بها فرشاة شومان بإيهام من مرئيات الطبيعة المتخيلة إذ بدت وكأنها الغوص في دوّامات مياه نيلية طاف على وجهها الزمرد والمحار، أوكأنها لهيب نار متأججة باحمرار الشفق وقد التهمت ألسنتها وهج الفضاء، أو صخر كهوف بائدة وقد نبتت في شقوقه الحشائش وطحالب البحر. ولربما كانت من أنضج المتواليات التي قضت شومان العقد الكامل في العمل عليها، المتوالية التي تبلورت بوحي من آثار البتراء، المدينة النبطية التي نقشت بأكملها في الصخر في الصحراء جنوبي الأردن.

ولئن أنجزت المتواليات السابقة بأحجام متناوبة بين الأفقية والعمودية، فإن أعمال متوالية البتراء كادت أن تقتصر جميعًا على الشكل العمودي. وكان من بينها الزيتيات الصغيرة الحجم واللوحات الشاسعة التي اغتنت بمسحات فسيحة من الطبقات اللونية. أما هاجس شومان الذي لازمها سنوات طوالاً وهي تعمل على إنجاز هذه المتوالية، فقد انطلق في بادئ الأمر من محاولة استعادة عشوائية لتشكّلات الكتل الصخرية والنغمات اللّونية الدقيقة التي اتسمت بها صخور البتراء. فمن خلال عيني شومان أوحت بعض التشكلات الصخرية المصورة بصفات انتحلت المكونات البشرية، فيما تجلّت تشكلات صخرية أخرى بالتشبيه المجازي لا سيما وقد مزجت شومان معجون ألوانها برمال البتراء. وإثر ذلك، جاء سطح اللوحة بين الطلاء المطفأ الألوان وبريق الذرات الرملية المعجونة فيها ليقربنا من ملمس الصوان والجفاف القاحل للمكان. وأحياناً أخرى جاءت ضرباتها العشوائية فوق تواشجها اللوني بفرشاة شحيحة الصبغة أو بأداة حادة خدشت السطح اللّوني تاركة وراءها الآثار التي تشبهت بما تركته الريح من علامات الأبجدية البدائية التي لم يفك أحرفها غير أهل الصحراء. أما اقتصار شومان على الشكل العمودي الذي تثبت فيما بعد في هذه المتوالية، فقد بدا وكأنه بحد ذاته الإشارة الدلالية إلى تفرّد هذا الشكل بالقدرة على ترجمة الحس بجلالة صخر البتراء الشامخ الذي تنطح قممه قبة السماء. وقد عزز هذا الحس بشكل خاص تتالي المساحات اللّونية الممتدة عمودياً إلى ما لا نهاية.

وفي مساحاتها اللونية أطلقت شومان سراح فيض لوني بتلقائية خلطت شظايا الخضب بغلائل اللون الشفاف. فتجلت اللوحات ببساطة الشكل بحيث نرى توالف الضربات العمودية بفرشاة عريضة غمست بالمعجون الزيتي. وفي تتالي الضربات بين الحركة التلقائية والحركة المحكمة، سبرت شومان ستائر ظلال لونية تماوجت بين الزعفران والنحاس، وتشبّهت بالرمل والصندل، فيما تخللتها شقوق متألقة من البنفسج والأرجوان. وقد خفقت لوحات أخرى بضربات عمودية من الأزرق الليلي والليلكي التي شقها الخط الحاد. أما هذا الشق الذي يبدو وكأنه المضيق البعيد فغالباً ما يخفق باحمرار دموي وكأنه الجرح الذي كاد أن ينبجس الضوء منه متفجراً بتوهج يتوقد باللهب.

ففي لوحة بعد لوحة تتالت فيها المسحات العمودية للألوان بدت كل صورة وكأنها فضاء يأسر هنيهات من الزمن الذي يفتض للعيان عندما يوغل الزائر داخل الشق الصخري الشاهق الذي يسمى السيق، والذي تؤدي تعرجاته الشريانية إلى قلب البتراء. ففي هذه الرحلة الصحراوية التي جعل منها النبطيون حصنهم الطبيعي، يدخل الإنسان المضيق مدبدباً كالنملة يتفيّأ بعتمات الصخور الوردية والخمرية التي ترتفع على جهتي الممر السحيق بحدّة عمودية سامقة باتجاه شق السماء. وما يلبث المرء أن يكتشف أنه في متاهة مغرية لا خروج منها إلا بعد زمن، يبدو لمن يسير فيها وكأنها الأبدية، حتى يلوح له في آخر المطاف بصيص شعاع يغويه للمضي قدماً باتجاه إشراقة البرق التي تنبلج من الشق المثلم في آخر المتاهة. هناك، يقف المرء أخيراً وجهاً لوجه مع النصب النبطي المركزي المعروف بالخزنة والذي أصبحت معالمه تحتل مكانة الصدارة بين رموز المملكة الهاشمية.

أما الهم التشكيلي الأكبر في متوالية شومان فلم يكن في أي من سلسلة أعمالها نقطة الوصول إلى قلب المدينة الأثرية وانما دار حول نبض الطريق اليه. وفي إيحائها بتقلبات الضوء على الصخر من خلال ترداد شرائطها العمودية للألوان، بدت شومان وكأنها تاقت أن تأسر الزمن المعيش في متاهة التحرك في النفق الصحراوي. وهكذا، ففي الوقت الذي غاصت فيه تستوحي عملها اللاتشخيصي من أبرز معالم الأردن، غدت متواليتها تعكس خيط المجاز الذي طالما أفضى إلى إيقاع الوجود الفلسطيني. وفي سعيها الدؤوب إلى أسر أبهة البتراء وثروتها الصخرية، بدا أن المقدسية كانت تسترجع وعيها الأولي بقدسية المكان. فجاءت متواليتها التي لم تفتأ تناجي الصخر في عمل إثر الآخر كإجلال إبداعي يذكرنا بصخرة المعراج التي من حولها نمت المدينة العربية التي شهدت مولد سهى شومان.

الفصل الخامس

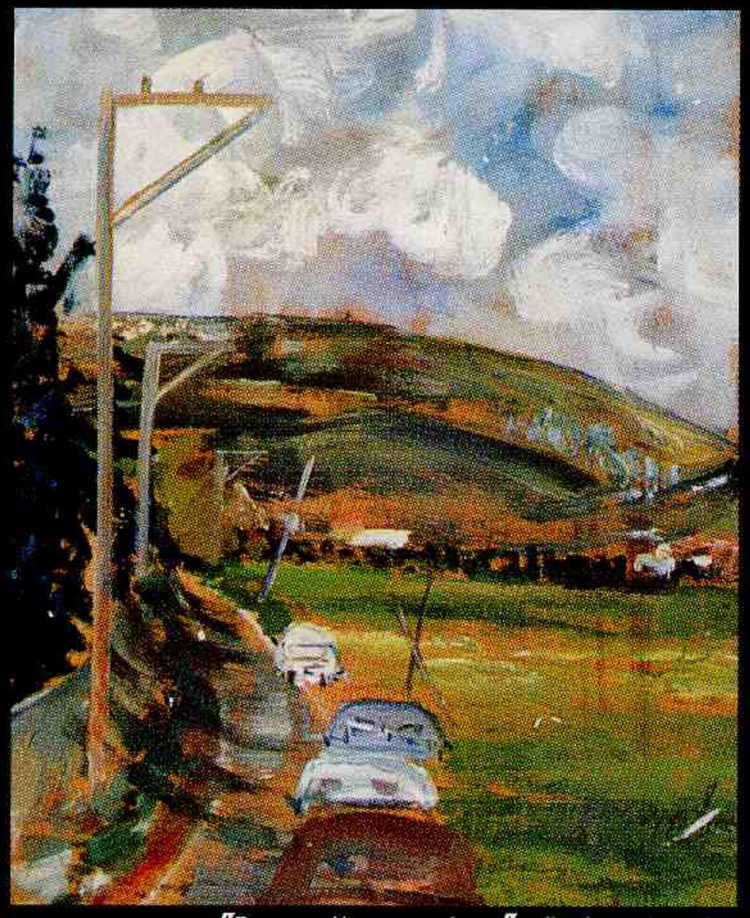
التصوير السردي ومرايا المكان



ب دويك : "منظر في أريحا" غواش ١٩٨٧



جواد المالحي: "طرمسعيا" زيتية على قماش (٦٠×٨٠) ١٩٨٥



زكريا شناعة : "منظر قرب المدرسة"
زيتية على القماش (٣٥×٢٥) ١٩٩٨



طالب دويك : "شجرة في أريحا" غواش (٥٠×٣٥) ١٩٩٠



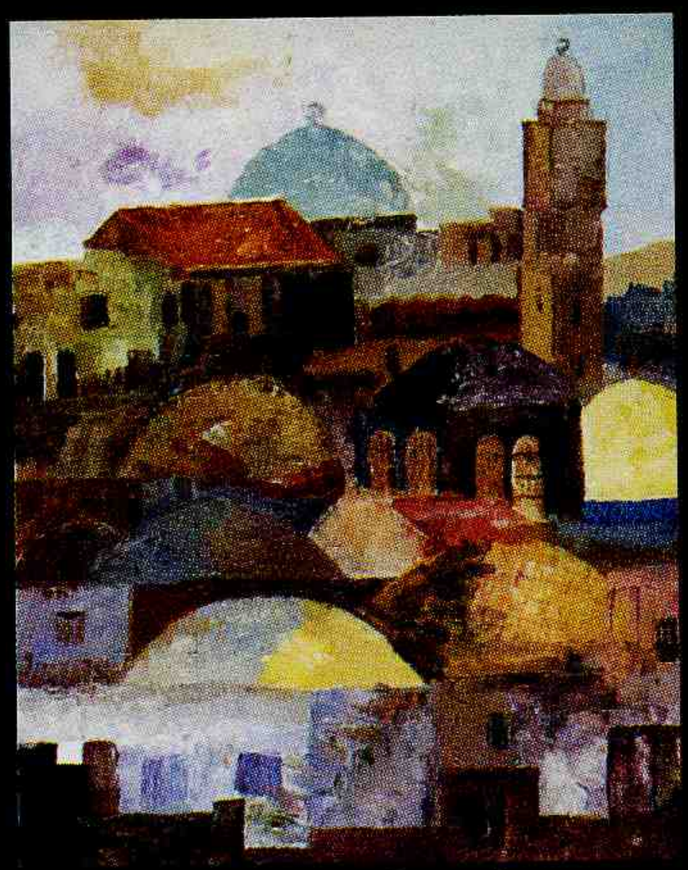
يا شناعة : "منظر قرب الجامعة"
ية على القماش(٧٠×٥٠) ١٩٩٤



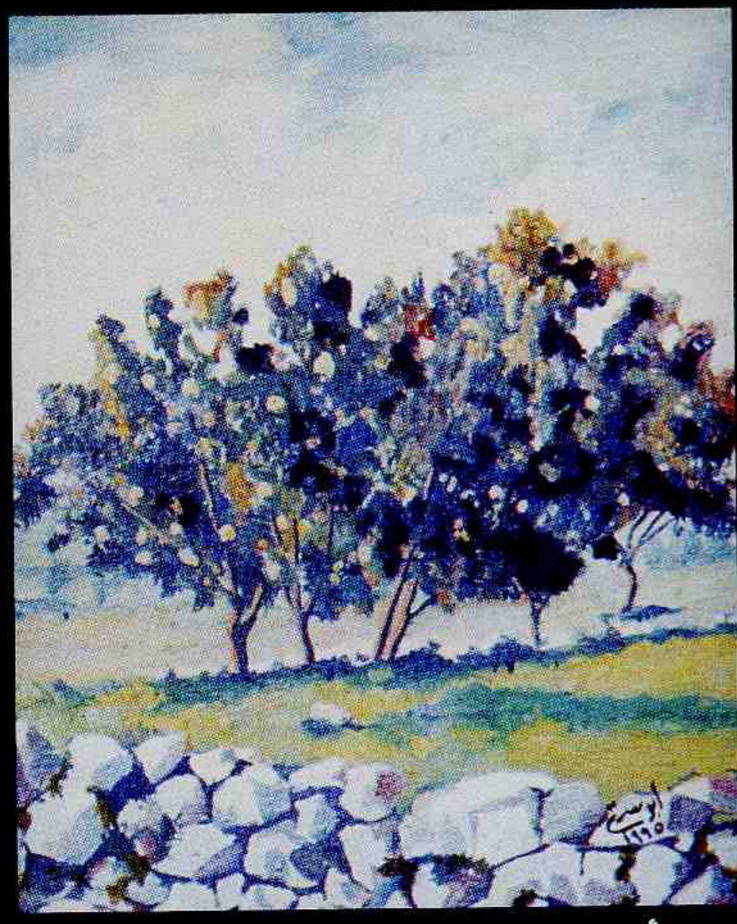
حنان يوسف : "مدخل البيت"
زيتية على القماش (١٠٠×٧٠) ١٩٩٦



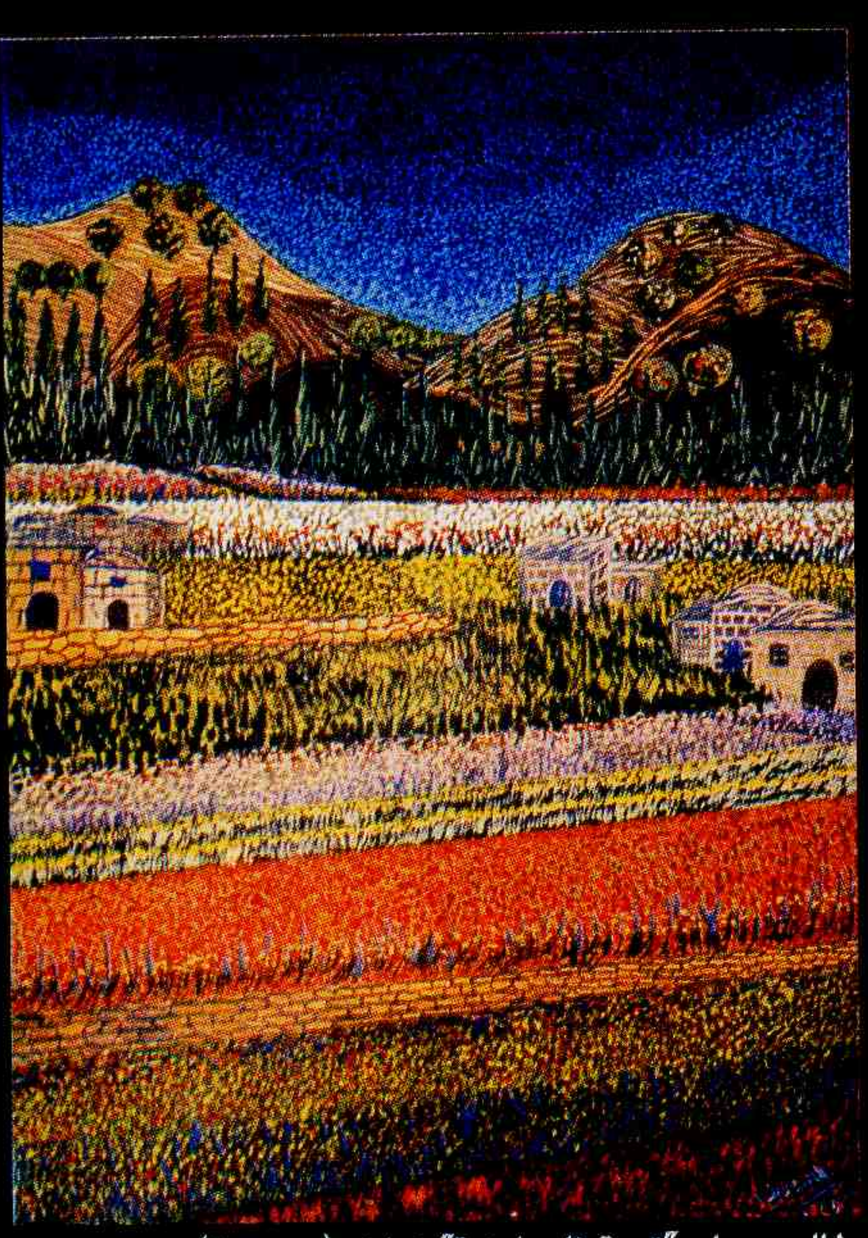
طالب دويك : "القدس" غواش (٥٠×٧٠) ١٩٩٠



عصام بدر : "القدس" زيتية على القماش



محمد أبو ستة: "شجيرات" مائية، ١٩٩٥



طالب دويك: "قرية فلسطينية" غواش (٥٠×٣٥) ١٩٨٦



فاتن طوباسي: "الربيع في رام الله"
مائية (٣٠×٢٤) ١٩٨٨



فاتن طوباسي: "المنظر من عين كيما"
مائية (٣٦×٢٧) ١٩٩٠



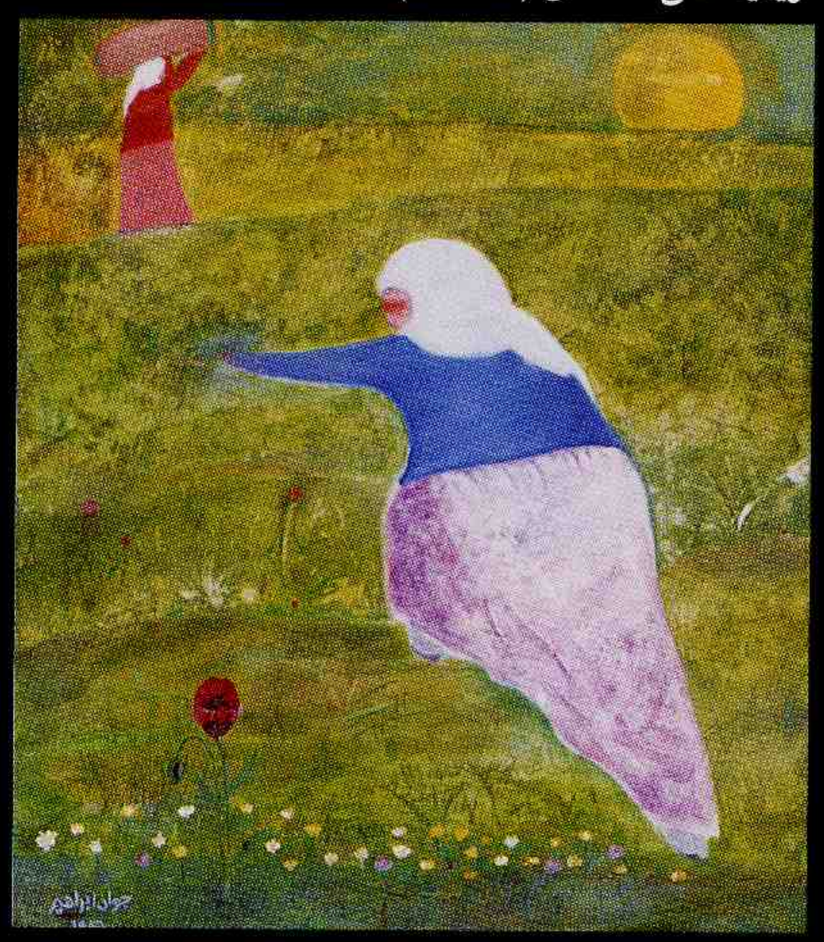
سام بدر: "كان حباً" زيتية على القماش، ١٩٧٣



تهاني سكيك :"بائع السمك"
زيتية على القماش (٨٥×٧٠) ١٩٨٩



ض أبو عرمانة: " شاطئ غزة" زيتية على القماش، ١٩٧٩



جواد ابراهيم : "ربيع" زيتية على قماش، ١٩٨٦

تيسير شرف : "القدس" زيتية على القماش، ١٩٨١



تيسير شرف : "حروف" مواد مختلفة (٥٠×٦٠) ١٩٩٧



يوسف دويك : "الحصاد" زيتية على القماش



محمد أبو ستة: "العقال"
زيتية على القماش ١٩٨٥



محمد أبو ستة: "حدود البيت"
زيتية على القماش،١٩٩٥



فيرا تماري :"طبيعة صامتة"
خزف (٥٤×٣٥) ١٩٩٥



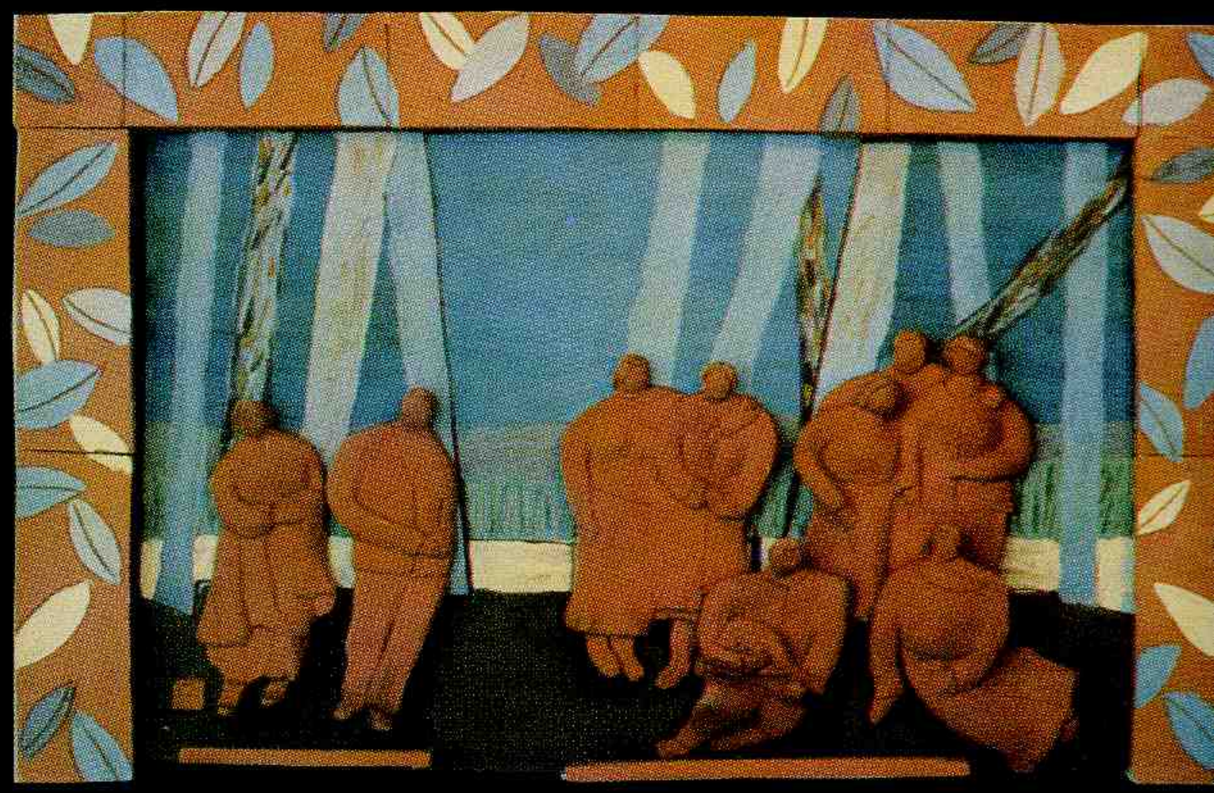
فاتن طوباسي :"صورة ذاتية"
زيتية على القماش (٦٠×٣٢) ١٩٨٠



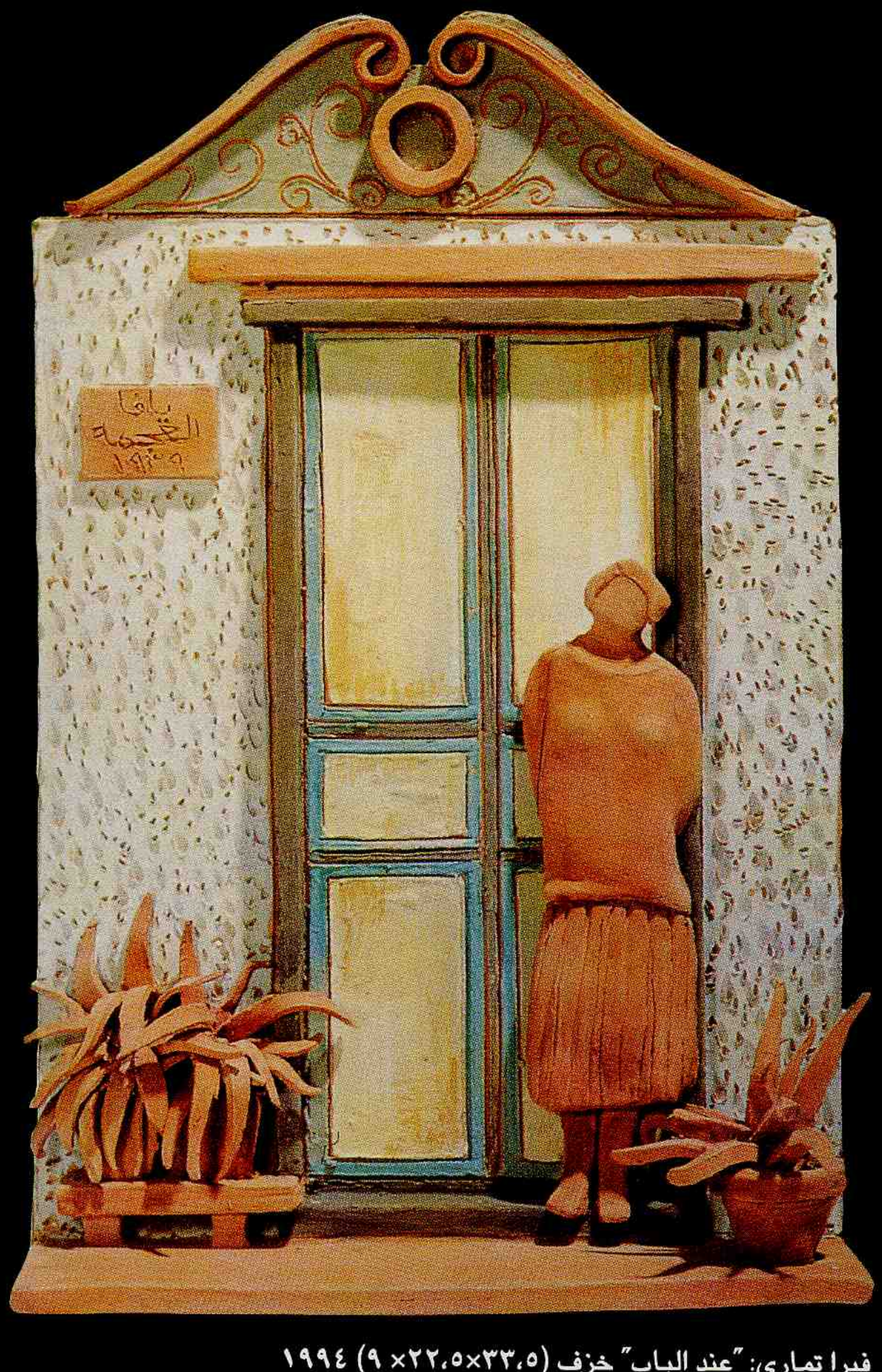
بشير سنوار : "الحصاد"
زيتية على القماش ،١٩٧٥



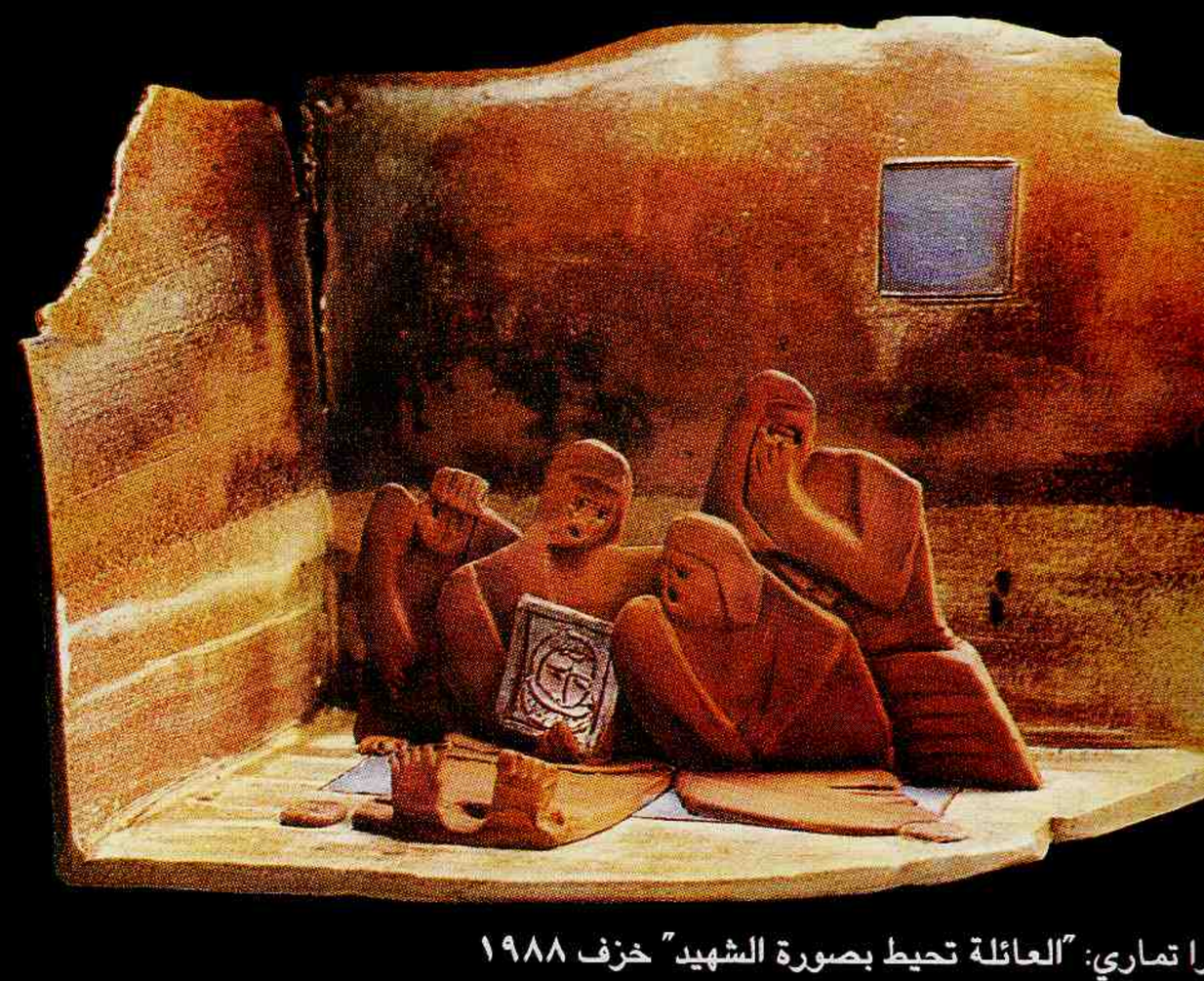
تهاني سكيك: "قطف الزيتون" زيتية على القماش (٧٠×٨٥) ١٩٩٣



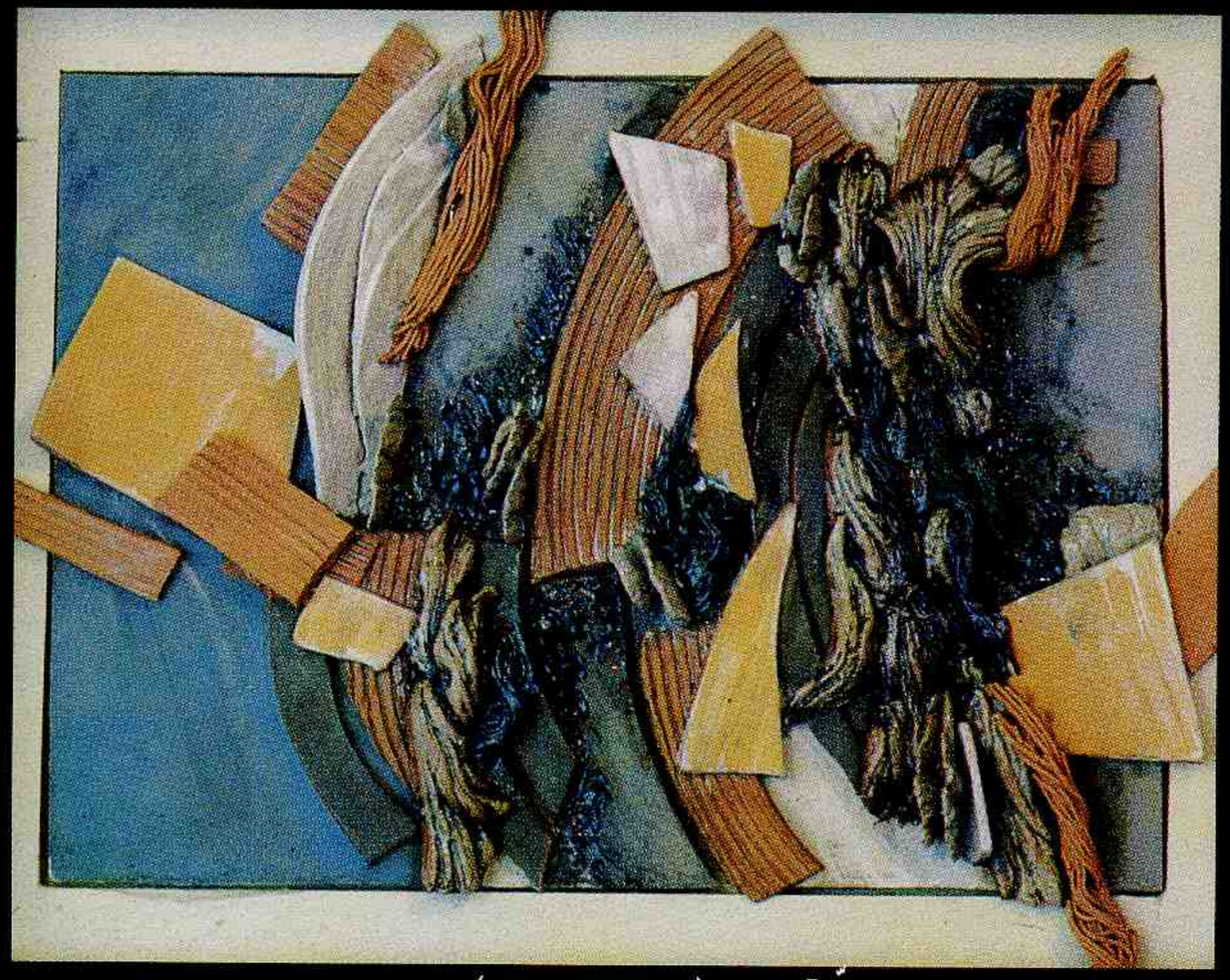
فيرا تماري : ″ نزهة في الخليل″ خزف (٣٥×٥٧×٩) ١٩٩٦



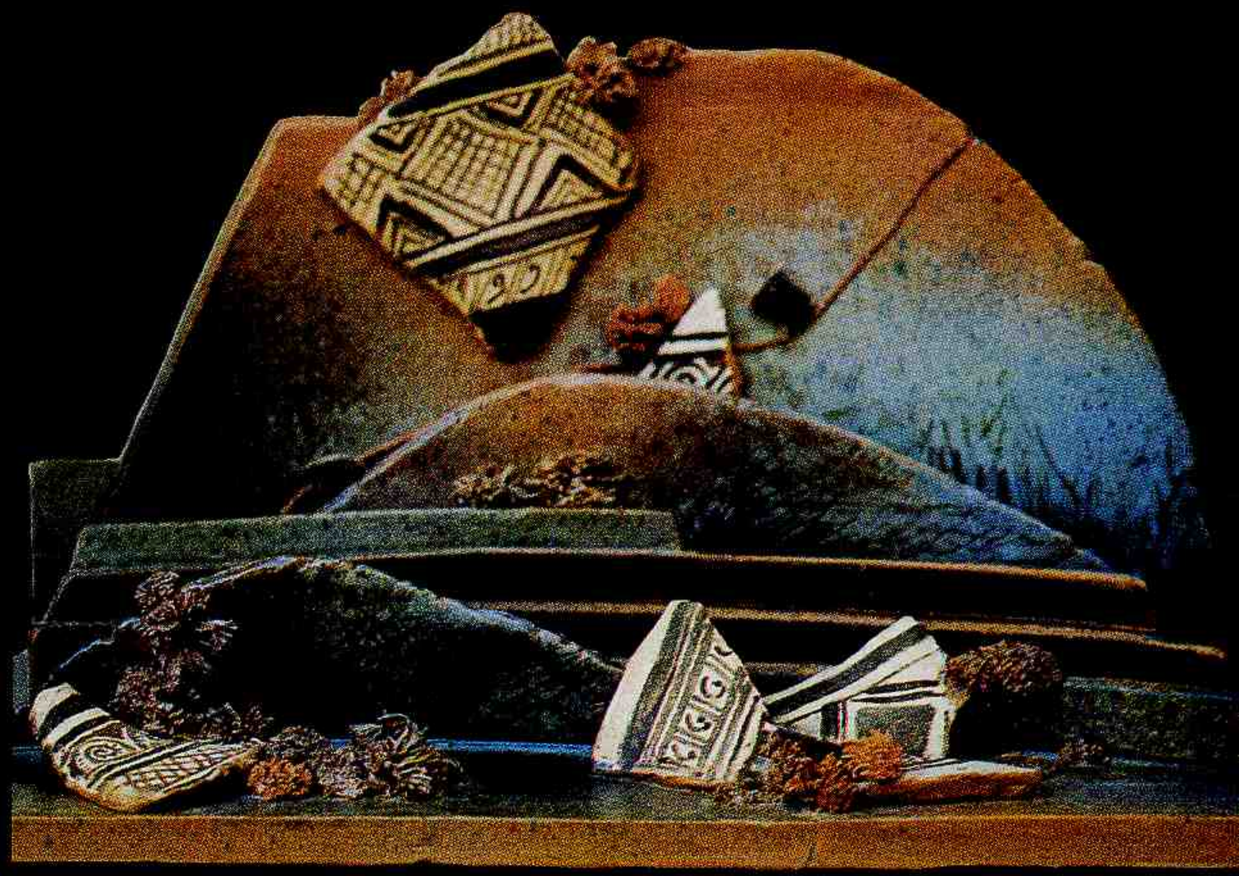
فيرا تماري: ″عند الباب″ خزف (٣٣،٥×٢٢،٥× ٩) ١٩٩٤



فيرا تماري: ″العائلة تحيط بصورة الشهيد″ خزف ١٩٨٨



فيرا تماري: ″ المنظر المجرّد″ خزف (٤٠ ×٥١ ×٥،٥)١٩٩٦



فيرا تماري: ″شظايا الماضي″ خزف (٢٧×٣٠) ١٩٨٩



سميرة بدران: "سقوط يافا" زيتية على القماش، ١٩٨٤



سميرة بدران: "ذاكرة" زيتية على القماش



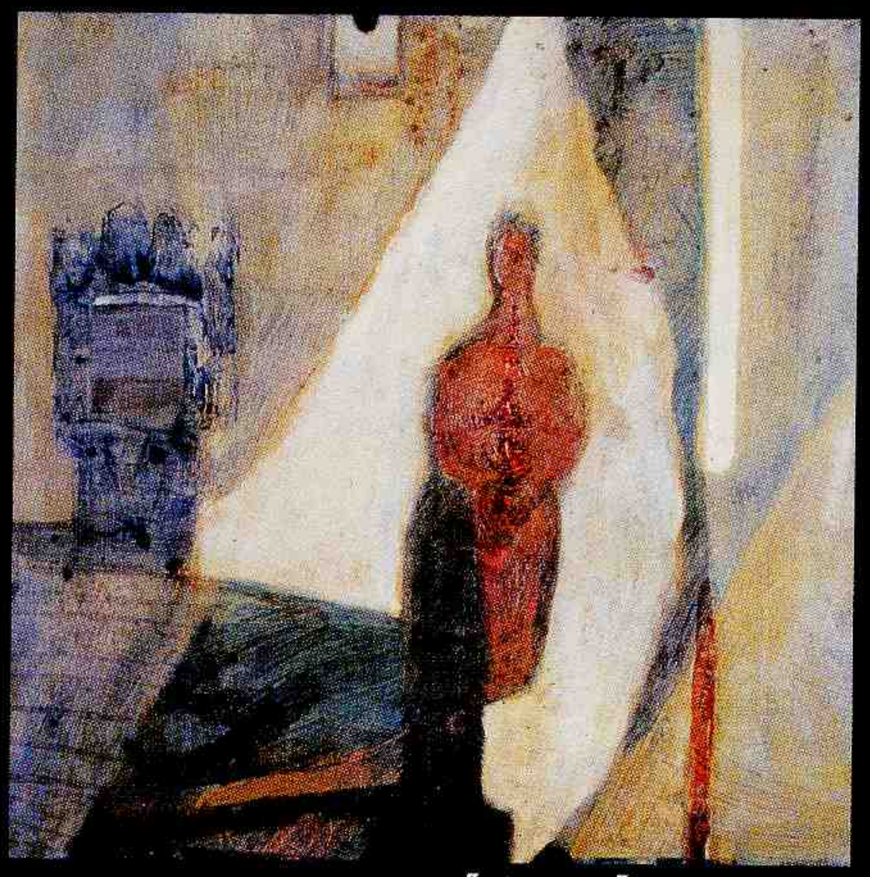
سميرة بدران : "من القدس"
زيتية وأكريليك على القماش (١٥٠×١٥٠) ١٩٨٧



سميرة بدران : "من القدس" زيتية على القماش(٢٠٠×٨٥) ١٩٨٧



جواد المالحي : "عائلة"
زيتية على القماش (١٤٤×١١٥) ١٩٨٨



جواد المالحي : "بلا عنوان"
أكريليك على خشب (٤٠×٤٠) ١٩٩٤



يرة بدران: "حاجز"
وكوبي على ورق شفاف (٩٠×٢٢٠) ١٩٩٥



جواد المالحي : "بداية ونهاية" زيتية على القماش (٣٦٠×١١٠)١٩٨٨



واد ابراهيم :مواد مختلطة (٧٤×٧٨) ١٩٩٤



جواد ابراهيم : "عودة الفارس" مواد مختلطة (٧٣×١٠٠) ١٩٩٤



جلال ضبيط: "متى تشرق الشمس؟" زيتية على القماش (٧٢×٩٤) ١٩٨٤



كامل المغني :"فلسطينية"
زيتية على القماش، ١٩٨١



كامل المغني : "الأرض والشعب"
زيتية على القماش، ١٩٧٨



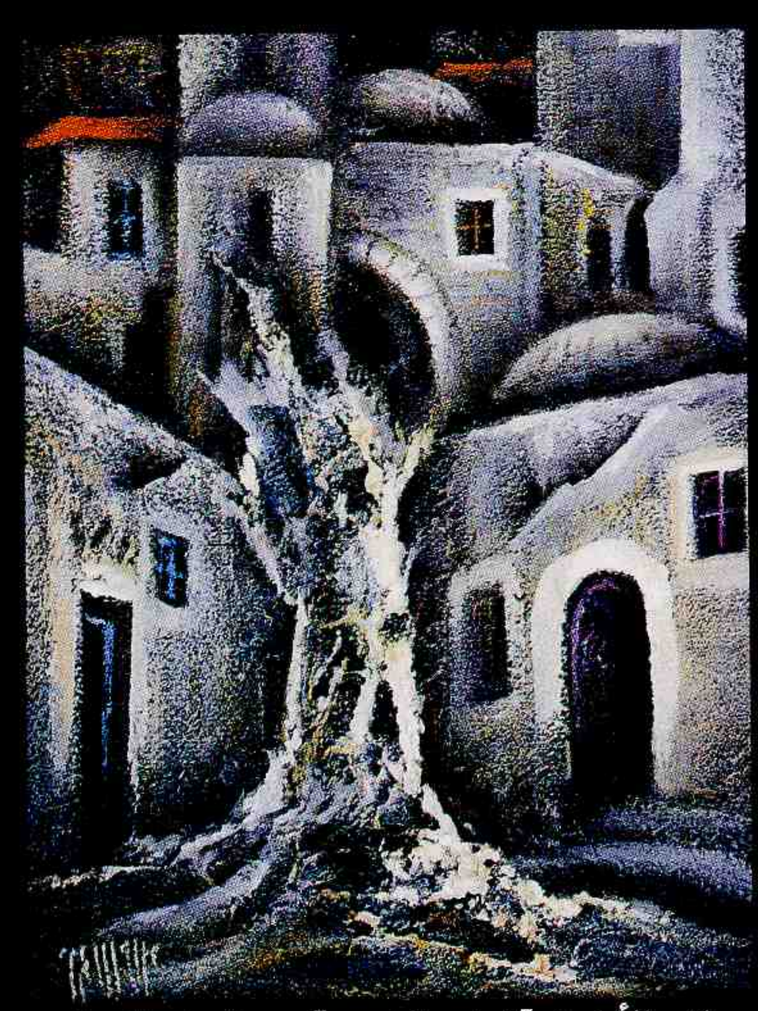
أحمد أبو الكاس : "الناس في المدينة" زيتية على القماش



عدنان الزبيدي : "يوم الأرض" زيتية على القماش (٥٠،٥×٦٣) ١٩٧٦



يوسف الدويك : "طريق الآلام" زيتية على القماش



صلاح الأطرش:"الدار والشجرة" زيتية على القماش



فتحي غبن: "قطف الرمان" زيتية على قماش (٦٠×٨٠) ١٩٩٥



فتحي غبن :"فلسطين" زيتية على القماش ١٩٨١



فتحي غبن : "ليل المخيم" زيتية على قماش (٧٠×١٠٠) ١٩٩٦



فتحي غبن: "المقاومة" زيتية على القماش ١٩٨٢



فتحي غبن: "الخبز اليومي" زيتية على القماش (٥٠×٧٠) ١٩٩٦



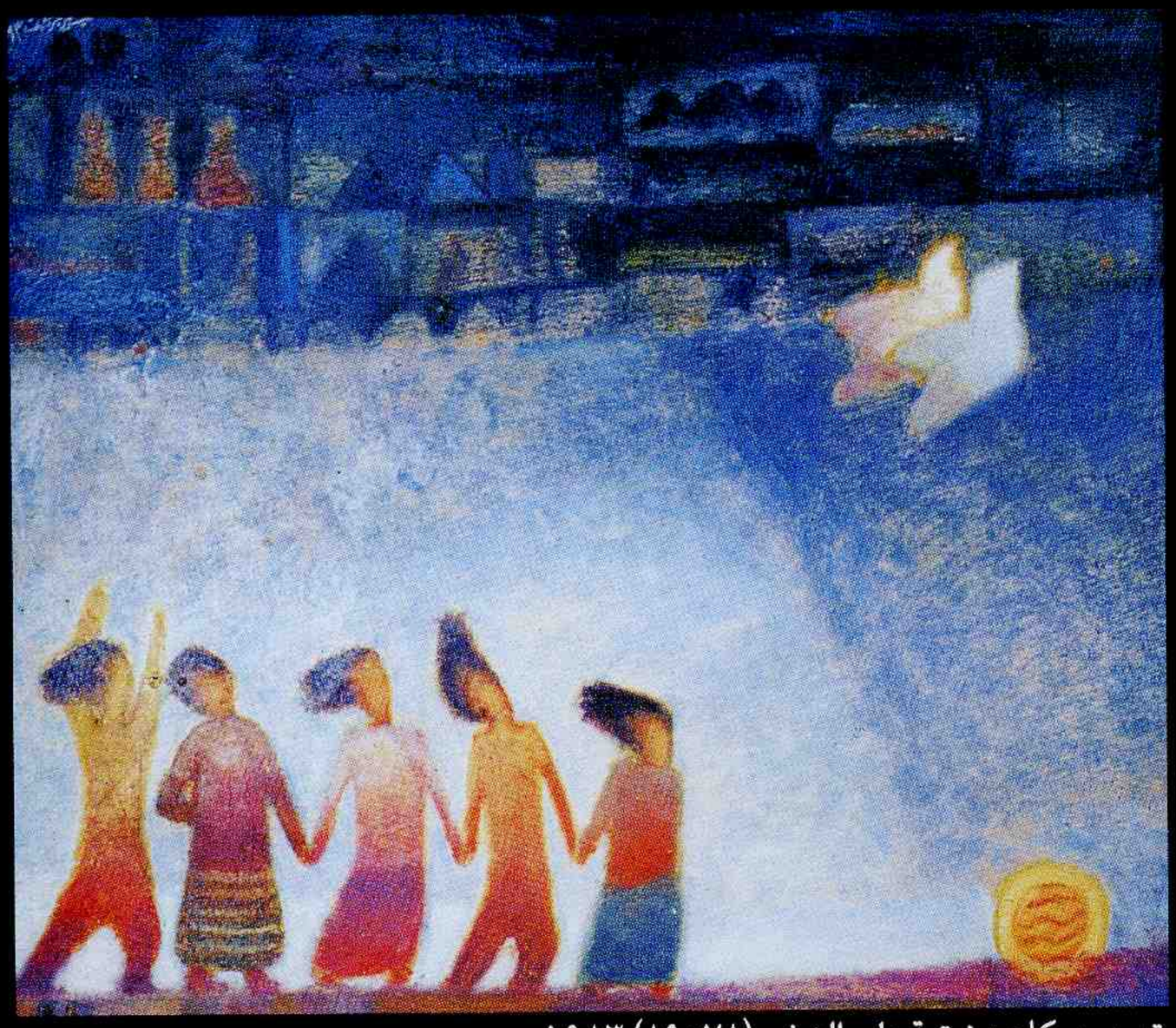
فتحي غبن:"الشهيد" زيتية على القماش ١٩٨٧



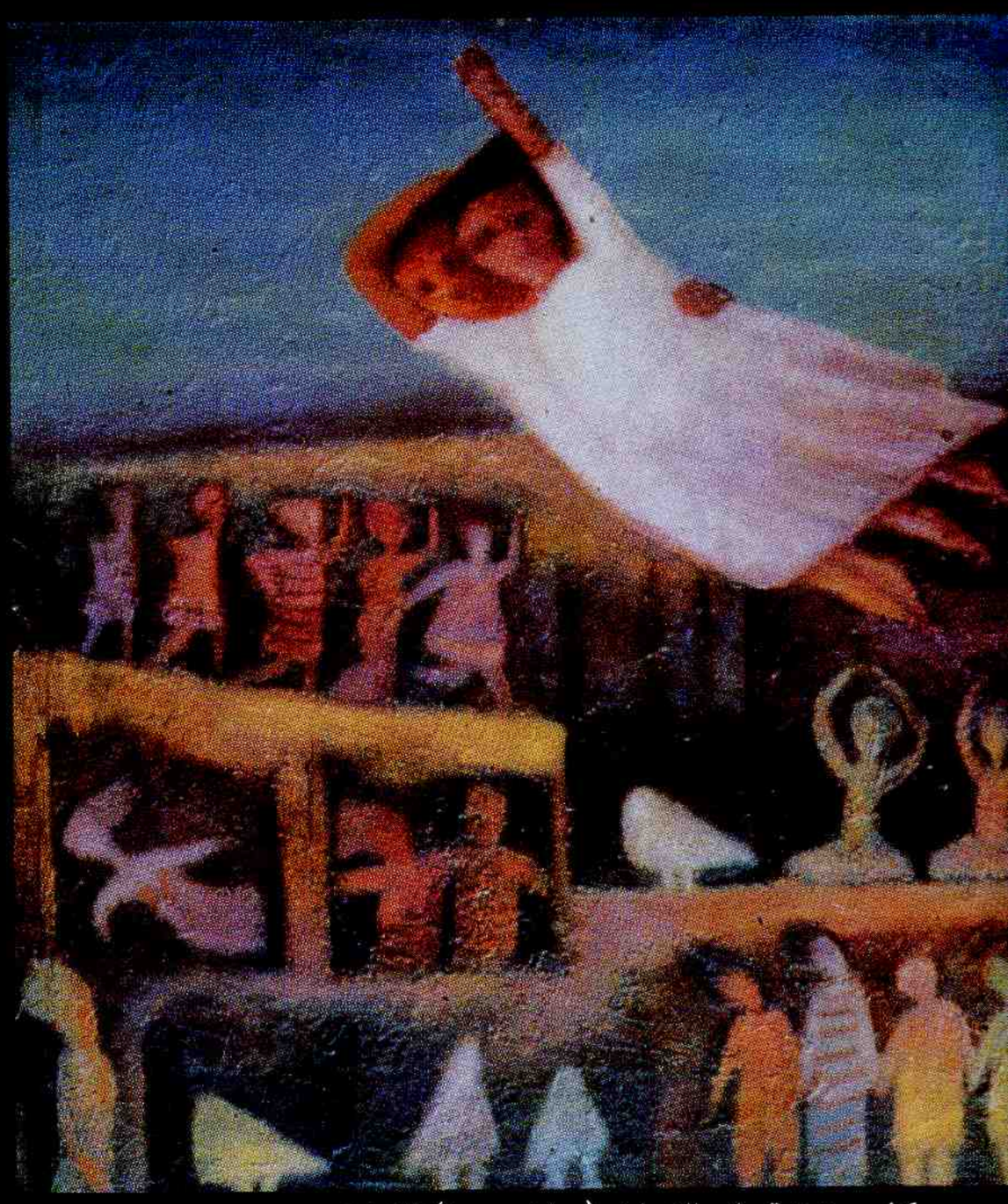
تيسير بركات: زيتية على الخشب ١٩٨٣



تيسير بركات : مائية على الورق (٦٠×٤٠) ١٩٨٥



تيسير بركات : زيتية على الخشب (٧٨×٨٩) ١٩٨٣



تيسير بركات : زيتية على القماش (١١٠×١٠٠) ١٩٨٣



تيسير بركات : زيتية وحرق على الخشب
(٨٠ ×٥٣×٤) ١٩٩٧



سليمان منصور: "الأرض"
زيتية على القماش (١٠٥ × ٩٢) ١٩٧٧



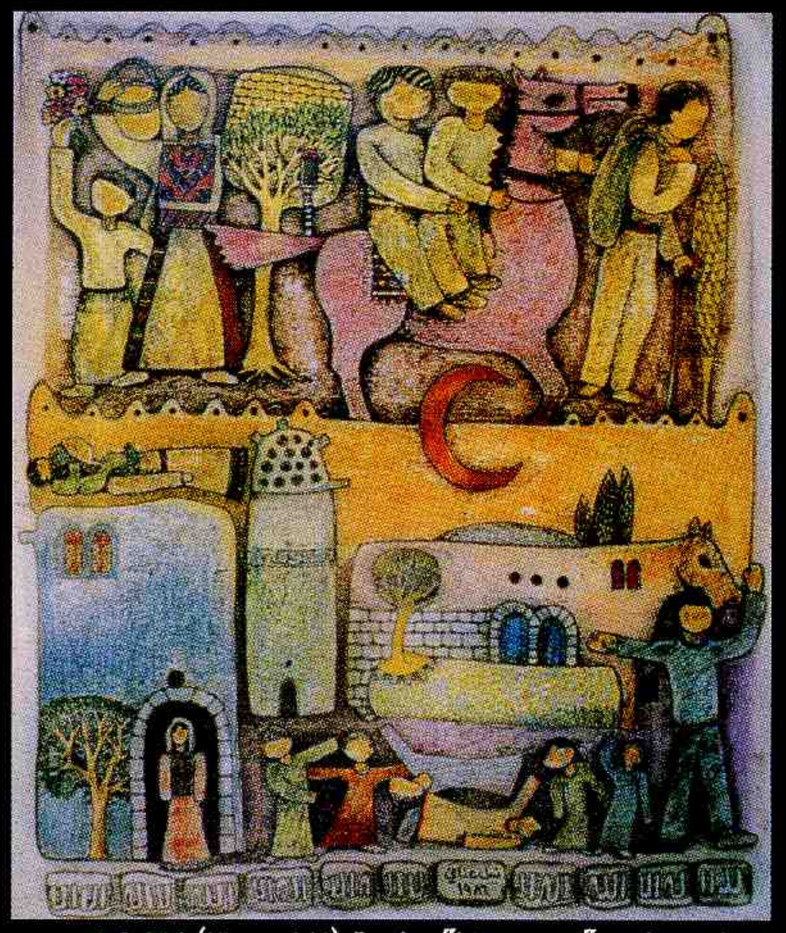
سليمان منصور: "يوم السجين" تمبرا على الخشب (٧٠ ×٩٠) ١٩٨٠



نبيل عناني: "قرية فلسطينية" زيتية على القماش (٨٨×٩٨) ١٩٧٩



نبيل عناني: "الفلسطينية"
زيتية على القماش ١٩٨٦



نبيل عناني: "بيت ريفا" مائية (٤٢ ×٣٠) ١٩٩٧



سليمان منصور: "خبز وزيتون" زيتية على القماش (٤١ ×٥٠) ١٩٨٠



نبيل عناني: "أحلام" زيتية على القماش ١٩٨٦



سليمان منصور : "الباب المفتوح" مواد مختلفة



سليمان منصور: "القدس" زيتية على القماش



سليمان منصور : "عمواس" مواد مختلفة (٣٩،٤×٢٧،٥) ١٩٨٨



نبيل عناني : صباغة وجلد (١١٧× ٩٠) ١٩٩٨



كريم دبّاح : "سلام" نحاس (٧٥×٩٠) ١٩٩١



حسني رضوان : "فضاء وحروف"
مواد مختلفة (٩٤×١٤١) ١٩٩٦



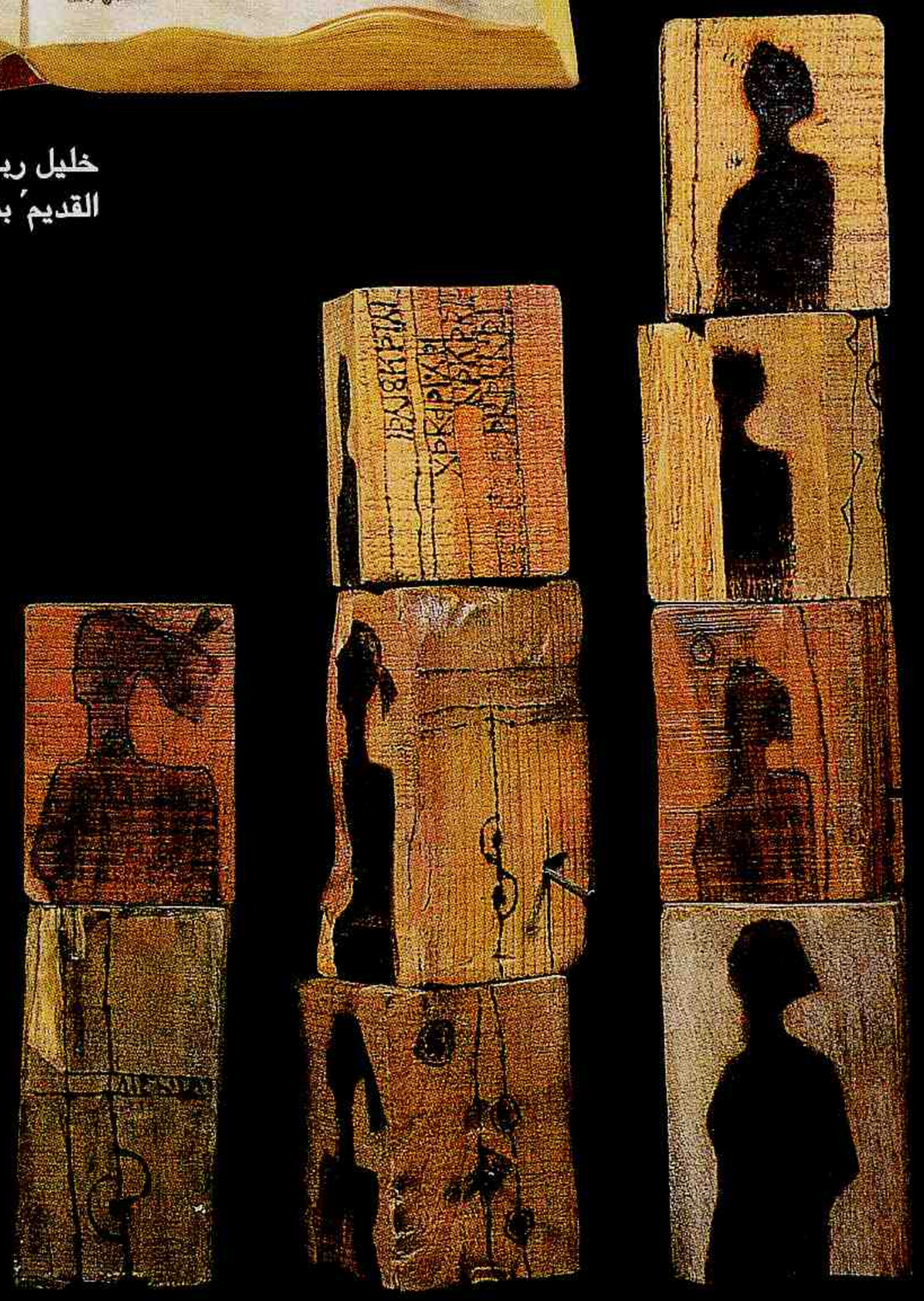
حسني رضوان : "الفزّاعة"
مواد مختلفة (١١٢×٤٠) ١٩٩٧



خليل رباح : قاموس انكليزي يترجم كلمة 'الفلسطيني القديم' بمعان سلبية، ١٩٩٧



نبيل عناني : مواد مختلفة ١٩٨٦



تيسير بركات : زيتية وحرق على الخشب (٨٠ × ٥٠ × ١٢) ١٩٩٧

أثر الاحتلال العسكري الإسرائيلي للضفة الغربية وقطاع غزّة عام١٩٦٧، انقطعت كافة المناطق المحتلة بين عشية وضحاها عن كل ما كان يربطها ربطاً مباشرا بالوطن العربي. وبالتالي، بترت الصلة الطبيعية بين المثقفين المحليين وزملائهم في البلاد الشقيقة وانقطع عنهم وصول المطبوعات العربية التي كانت تربطهم بأهم التيارات الفكرية والثقافية في العواصم العربية. وفي الأثناء ذاتها، فرضت السلطات الإسرائيلية الرّقابة الصارمة على كافة الصحف والمطابع المحلية، كما خضعت برامج مختلف المؤسسات التعليمية والمعاهد الثقافية المحلية للإشراف المباشر لسلطة الحاكم العسكري. وفي غضون أشهر قليلة، تحوّلت المناطق المحتلة برمتها إلى غيتو محاصر تخثرت حياة كل من بداخله فيما أحكم انسداده على كافة السبل المتصلة بالعالم الخارجي.

وبعد مضي عقد كامل من الحصار والترهيب في الأراضي المحتلة التي فجّرت الغليان المستمر وحثّت على العصيان المدني ومجابهات المقاومة المسلحة من داخل المنطقة وخارجها، أخذت تتشكل في تربة الغيتو الفلسطيني نوايا فنية محلية تشرّبت إيحاءها من الأجواء المعيشة. أما ما أطلق عنان هذه النوايا وأوصلها إلى حيز الوجود، فقد كان بلا ريب عودة كوكبة من المواهب الفنية إلى البلاد بعد إتمام دراساتها الفنية في الخارج، مصحوبة باندفاع مواهب محلية امتهن العدد الأكبر منهم التصوير بدون معلم. وقد بزغت هذه المواهب المحلّية تبشّر بمولد جيل جديد من أبناء البلد المبدعين الذين باتت أعمال كل منهم تعكس طرفاً من صورة المكان كما تراءت لهم من كوّة الفضاء الفلسطيني الذي كان يفتقر إلى رئته الطبيعية. أما هؤلاء المبدعون المحليون، من شبان وشابات، فنذكر منهم: كريم دبّاح (١٩٣٧) وتيسير شرف (١٩٣٧) وجانيت فرح (١٩٤٠) وبشير السنوار (١٩٤٢) ونبيل عناني (١٩٤٣) وكامل المغني (١٩٤٤) و فيرا تماري (١٩٤٥) وفتحي غبن (١٩٤٧) وسليمان منصور (١٩٤٧) وعصام بدر (١٩٤٨) وطالب دويك (١٩٥٢) وجواد إبراهيم (١٩٥٣) ومحمد أبو ستة (١٩٥٤) وفاتن طوباسي (١٩٥٨) وتيسير بركات (١٩٥٩) وسميرة بدران (١٩٥٩) وخليل رباح (١٩٦١) وأحلام حجازي (١٩٦١) وجلال ضبيط (١٩٦٢) ويوسف دويك (١٩٦٣) وجواد مالحي (١٩٦٥) وزكريا شناعة وحنان يوسف وحسني رضوان وعوض أبو رمّانة وتهاني سكيك وصلاح الأطرش وأحمد أبو الكاس.

وبسبب افتقار المناطق المحتلة إلى مؤسسات محلية لرعاية المعارض الفنية، وغياب القاعات المهيأة لعرض اللوحات، فقد أقيمت المعارض الدورية لأعمال هذا الجيل الصاعد من المواهب اليافعة في أروقة المدارس وفي قاعات البلديات وعلى جدران المكتبات العامة في القرى والمدن التي رزحت تحت نير الاحتلال. وفيما كانت سلطات الاحتلال تراقب بحذر شديد كافة النشاطات الثقافية، فإنها لم تعر هذه الفعاليات الهامشية أي اهتمام خاص طالما أنّ مسؤولية مضمونها تتحمله مؤسسات تخضع

لسلطة الحاكم العسكري. أما على صعيد عامة الجمهور الفلسطيني الذي كان يعاني الأمرّين من القمع والقهر، فقد بات كل عمل إبداعي شهد النور في ظل الوجود الإسرائيلي، مورد ثقة واعتزاز وطني خاص. وبالتالي، أخذت مناسبة كل معرض جديد تتحول شيئاً فشيئاً إلى حدث جماهيري استقطب مختلف الفئات الاجتماعية. وسرعان ما تيقّظت سلطات الاحتلال لتكتشف أن المعارض التي أقيمت تحت أنفها كانت تحمل بين طيّاتها رموزا وتقنينات قومية، وأن رسالتها المتضمّنة انتسبت بمكوناتها التعبيرية جميعًا إلى إشارات المقاومة ضد سياسة الاحتلال والمطالبة بالاستقلال الوطني، وأن ما بدا للسلطات المحتلة في بادئ الأمر كنشاط تنفيسي بات يجاهرهم بجسارة التمرد والتحريض الجماعي. ونتيجة لذلك، انقضّت سلطات الاحتلال بيد من حديد على كافة النشاطات الفنية بحيث لم يعد يسمح بإقامة أي معرض فني بدون الموافقة الخطية من المسؤول العسكري. واستؤنفت النشاطات بالشروط الجديدة، لكن ذلك لم يمنع أن يداهم المسلحون الإسرائيليون افتتاحات المعارض المسموح بها وغير المسموح بها على السواء، وأن يطردوا الجمهور الحاضر من القاعات، وأن تصادر معروضات هذا وذاك. وفي هذه المناسبات أوقف بعض المبدعين لاستنطاقهم في مخافر الحاكم العسكري، فيما نال آخرون عقوبة السجن. وبقرار عسكري مفاجئ تم اغلاق "جاليري ٧٩"، الصالة الفريدة التي سمحت سلطات الاحتلال بافتتاحها قبل عام بهدف عرض المنتوجات الفنية. كما منع منعاً باتاً استخدام الألوان الأربعة التي يتألف منها العلم الفلسطيني، في أي شكل كان، في تكوين الصورة مما دعا رائداً من بين المصوّرين المحلّيين أن يعلن بكل ازدراء أمام صحافي أجنبي أنه لم يكن يتوقّع ذات يوم أن يمنع من رسم البطيخ !

ومن الجدير بالذكر، أن الإجراءات التعسفية التي اتخذتها السلطات الإسرائيلية المحتلة ضد النشاط الفني استرعت انتباه عدد من الصحافيين الدوليين لا سيما بعد تصاعد الاحتجاجات من قبل نخبة ليبرالية من أهل الفكر والفن الإسرائيليين، علاوة على العرائض التي أعدّتها بعض المنظّمات غير الحكومية في الخارج. وبغض النظر عن العقوبات التي هدّد بها الحاكم العسكري المصوّرين، فقد تابعوا عملهم بجد كبير وجرأة مستميتة. فبقدر ما اقتربت قساوة العقوبات ضد المصوّر من قساوة العقوبات التي وجّهت ضد الكاتب، اكتسبت بادرة لغة التعبير المرئي مكانة من الأهمية لم تعرفها الثقافة العربية من قبل في الأراضي المحتلة أوخارجها في الوطن العربي.

ومن بين المصوّرين الذين نالت إبداعاتهم في وسطهم الاجتماعي أكبر الإعجاب والتقدير لما جنت صورهم عليهم من عقوبات متتالية شاب عنيد كان في مطلع العقد الثاني من عمره اسمه **فتحي غبن**. وكان الشاب المولود في قرية هربيا التي تقع بقضاء غزة، قد نشأ وترعرع في مخيم جبالية الذي اعتبر من أكبر مخيمات قطاع غزّة. ولئن لم تتح لغبن فرصة دراسة فن التصوير، إلا أنه اندفع بتلقائية فطرية

يصور اللّوحات بكل ما قبضت يده عليه من خشب وخيش وفراشٍ ومختلف أنواع الطلاء المدرسي والتجاري الذي توفر في أسواق المخيم. واستعارت أعماله الناطقة باللّغة البيانية كل مكوناتها التشكيلية من مجموعة انتقائية مختارة من الرموز الشعرية الشائعة. أما أسلوبه الفطري، فقد استعاد صدى أبجدية سردية سبق أن شهدنا علامات مولدها على يد إبراهيم غنّام الذي مارس التصوير قبله في عزلة المخيم. ولئن حالت المسافات بين مخيم جباليا ومخيم تل الزعتر دون إمكانات اللقاء بين غبن وغنّام، و لم تسمح ظروف غبن له على أرضه أن يطّلع على أعمال غنّام في الخارج، إلا أن الأعمال التي انجزت تحت الاحتلال بدت وكأنها الشهادة الشخصية التي أكملت النصف الآخر للصورة التي تجلت أولى ملامحها وراء الأسلاك الشائكة التي طالما فصلت بين الفنانين الفطريين. وإن سبرت صورة غنّام أسطورة الماضي اليومي للمكان الفلسطيني، فقد جاءت صورة غبن لتجسد إيقاع التجربة اليومية فيه تحت الاحتلال.

أما تجربة غبن على صعيدها اليومي، فلم تفصل بين حاجته الجامحة للتعبير المرئي ونشاطاته العامة التي شارك عبرها أهل المخيم في مقاومة الاحتلال. فقد التحمت ذاتية هذا المبدع الفطري التحاماً متكاملاً بالجماعة بحيث أصبح عمله الفني المستوحى من الأوضاع السياسية العامة، بحد ذاته، حدثاً سياسياً فاعلا في الوضع المحيط. فعقب تظاهرة محلية شارك فيها غبن كغيره من أبناء المخيم وبناته، تمّ القبض عليه وألقي في السجن مع من سجن من منظمي المظاهرة. وفي فرصته الأولى بعد إطلاق سراحه، قام بتصوير لوحة سردية وصف فيها تجربته في هذه التظاهرة. وفي أثناء المعرض الشخصي الذي عرضت فيه اللوحة، ألقي القبض على راسمها هذه المرة بينما كان يقوم بتوزيع منشور تحريضي إلى زائري المعرض. وبالمناسبة، صودرت لوحته التي مثّلت المظاهرة مع سبع لوحات أخرى تم اختيارها من قبل الحاكم العسكري. وبعد خروج غبن من السجن، وبالرغم من أن لوحاته لم تطعمه أو تطعم زوجته وأطفاله رغيفًا واحدًا، فقد واصل ابن المخيم الرسم وكأنه مبرره الطبيعي في الوجود، كما واصل اشتراكه فى المظاهرات بصفتها منفذه الوحيد للتعبير عن انتمائه الجماعي. وفيما اضطر غبن في أكثر من مناسبة لتهريب أعماله إلى الضفة الغربية للمشاركة في معرض جماعي منع من السفر إليه، فقد استمر كذلك يهرب الأحرف العربية التي تؤلف كلمة "فلسطين" بين الحلي التي تعتلي جبين وجه بهي لفتاة مثلت للناس وجه البلاد.

وفي مطلع الثمانينيات عندما اجتاحت شوارع الضفة الغربية وقطاع غزة موجة من التظاهرات الصاخبة والمجابهات العنيفة، سقطت بين القتلى طفلة كانت ابنة أخ الغبن. فما كان للعم الذي شهد سقوطها إلا أن قام بتصوير الموضوع كما استعاده خياله. فاختار الغبن تصوير الطفلة لحظة سقوطها على الأرض وقد ظهرت مضرجة بالدماء في ثياب جمعت ألوانها الأبيض والأسود والأخضر، وبذلك ترمّز الحدث العائلي الفاجع ليصبح بمثابة التلويح بألوان

العلم الممنوع. وفي أول مناسبة عرضت فيها هذه اللوحة، ألقي القبض مجدداً على صاحب اللوحة، وحكم عليه بالسجن مدّة ستة أشهر بتهمة التحريض. إلا أن الغبن لم يكمّل فترة عقوبته كاملة هذه المرة إذ أفرج عنه قبيل انتهاء المدة إثر تصاعد حملةإعلامية للإفراج عنه شارك بتنظيمها فنانون وكتّاب إسرائيليون. وما إن انتهى الفنّان المحرّر من استقبال المهنئين بالإفراج عنه حتى انطلق في تصوير لوحة بعنوان "المحرَرون". أما هذه اللوحة الجديدة التي استمدت كل مكوّناتها من مخزون السرد الكلامي، والتي ارتكزت الأشكال فيها على بعدها المجازي لا على البعد المنظوري، فقد خلطت بين الإيحاءات الأسطورية والإشارات الرمزية التي حبكت مع تفاصيل المرئيات المحلية مما جعل من العالم المصور تجسيداً تمثيلياً يضيء للمشاهد طبيعة التماهي بين حياة هذا الفنان الشعبي على صعيدها اليومي ومكوّنات عمله الإبداعي.

تألفت مقدمة هذه اللوحة العمودية من حشد متراص من الرجال والنساء والصبيان فيما اعتلى السماء فوقهم جواد ناصع البياض، وقد بدا وكأنه انطلق لتوه من عنانه إذ تطايرت خلفه آثار سلسلة مقطوعة ما زال طرفها معلقاً بعنقه الذي التفّ بالعلم. وفي خلفية الفرس الطائر نرى معالم السور الحجري الذي يحيط بسجن غزة فيما اكتست التلال من ورائه بأبنية أسمنتية أشارت تفاصيلها جميعا إلى أنها المستوطنات الإسرائيلية المحيطة بعالم الغبن. وبين الفئة الواضحة المعالم من المتظاهرين في المقدمة وبقية الحشد الذي تتلاشى ملامحهم في البعد، ارتفعت على جهتي الجواد وفوق رؤوس الناس، ذراعان عملاقتان التوت عضلات كل منهما، وقد لوّحت اليد الأولى بالقبضة المغمضة اشارة الكفاح المستمر، بينما رفعت الأخرى اصبعي السبابة والوسطى اشارة النصر. أما هاتان الساعدان العملاقتان على طرفي الصورة، فقد بدا أنهما تمثّلان ساعدي الشخص الواحد لطبيعة الزاوية التي نرى من خلالها تقابل الحافة الباطنية للساعدين. ولا ريب أن الغبن الذي يرسم باليمنى واليسرى على السواء، قد استخدم ساعديه نموذجاً للرسم نقل عبره رمز الإرادة الجماعية، وبهذه الإشارة اللاواعية نقل الينا صورة التحامه الجسدي بالجماعة. وفي تفحصنا للوجوه المنمنمة في مقدمة اللوحة، يمكن لنا أن نكتشف ملامح وجوه معروفة من مخيم جباليا. ومن بين هذه الوجوه المرسومة نكتشف وجه الغبن بشاربه المميز وقد تحلّى بقميص بلون الجمر ونراه يرفع العينين باتجاه الجواد، وفي عينيه بريق يدل على فرحة ذوبانه في صفوف الناس.

ومن مواليد المخيم ذاته الذي نشأ فيه الغبن، أطلت باكورة أعمال **تيسير بركات** لتشيركافة عناصرها الإبداعية إلى حساسية جمالية ترعرعت في قطب معاكس للفضاء الذي جسدته أعمال الغبن. فخلافًا لأداء الغبن الذي لهجت لغته بالمجاهرة والبيان الترميزي الصاخب، اكتفت لغة بركات بالتلميح المجازي

وعذوبة الأداء الغنائي. وإن اتسمت لغة الغبن الذي امتهن الرسم من غير معلم، بثبات الأسلوب الفطري الساذج، فقد تميزت لغة بركات الذي نال فرصة دراسة فن التصوير في الاسكندرية بتحولات الأسلوب، والبحث عن إمكانات تطوير لغته التعبيرية ضمن فلك محدود من الأدوات التعبيرية والمكوّنات التشكيلية. فمباشرة بعد عودته من إتمام دراسته في مصر، اقتصرت أدواته على استخدام الورق بأحجام صغيرة والطباعة عليه بأنغام حبرية أو التصوير عليه بالألوان الطبشورية. ومن ثمّ، انتقل الفنّان إلى تجارب مختلفة شملت تأليفه التكويني بالمقصقصات الملصقة ضمن العمل، والذهاب في تصاويره فوق مسطّحات الأشكال المجسّمة.

ولئن نمت لغة بركات التجريبية وتشعّبت أساليبه التقنية، إلا أن مكوّناته التشكيلية تحدّدت في ركائز مجازية معدودة صحبت سنوات مسيرته في كل تكويناته. أما هذه الركائز المعدودة، فقد تحدّدت بالمعالم الشفافة لصورة جانبية لهيكل صبي أو فتاة، بالإضافة إلى الإيحاء بشكل عصفور أو طير ما، مصحوب بالتّلميح بأفق من القباب والبيوت الطينية، تقلّصت فيما بعد إلى إشارات تخطيطية تناوبت أشكالاً منحنية من الحروف والعلامات الهندسية التي أشارت إلى أبجدية مبهمة. ولئن اتسمت تحوّلات بركات بمسيرة بدت وكأنها النقلة من المحاكاة التشخيصية إلى تجارب تجرّدت فيها مكونات التشكيل، إلا أن أعماله على مدى السنين لم تبرح أفق اللغة التشخيصية، واستمرّت مناجاة الشرود في عالم الصغار.

أما لوحاته التشخيصية التي حقق أغلبيتها بالطباشير الملّونة، فتحدثنا الواحدة تلو الأخرى عن عالم أطفال حفاة لم يعرفوا غير الأمن وهناء الحياة في بيئتهم الصحراوية المتواضعة، وكأن الوقت قد توقّف عند حدود دنياهم. في أفقهم الفضي، نلمح مجموعة منهم يلهون عصرا في الهواء، وفي ظلال المساء تطلّ ملامح عذراء أدهشها القمر. في مثل هذه الصور، يتبلور الأسى ساعة الفرح، ويتغنى ابن جباليا باللحظة الراهنة، وكأن الطفولة أبد انبثق شكله من إفريز فرعوني جانبي الإيماءات ليتجلى فوق جدار المخيم الفلسطيني. وكما أشارت موضوعات أعماله هذه إلى توقف الزمن في مرحلة الطفولة، فقد أشارت أجواء صوره نفسها إلى توقف الوقت ساعة السحر، هذا الوقت السحري الذي يتوسط زمنين متداخلين حيث يأتلف الضوء بالعتمة، ماحياً تفاصيل المرئيات، فيذوب الفضاء الطبشوري بغمامات البنفسج والليلك والورد. في هذا المكان السحري، تتحول الشموس نفسها إلى كرة من الضوء الذهبي التي يتلاقفها الصغار في جفاف ملعبهم الأسطوري.

في أمن هذا المكان المفعم بالبراءة، يأخذنا بركات في طرف لوحة ليطالعنا بصورة طيور صغيرة ناعسة في طمأنينة أعشاشها، وفي لوحة أخرى يصوّر لنا كيف يمكن لطفل أن يسافر بخفة الطائرة الورقية في سماء الغسق. في هذا العالم الذي يخلو من سلطة الرجال، تتشابه العذارى وتختلط نهودهن بتلال

الرمل. ونلمس طراوة الشكل وهشاشة المفاصل حيث تستدير أطراف الأشكال برقة الزهور، ويأخذ جوّها بتذكيرنا بحالة الغيبوبة التي تجتاح المصغي إلى موال حزين في ديار بركات. في هذه الأعمال التي تختال بين عذوبة الحلم وتوق الرغبة، يجتاز بركات حاضر الكابوس الذي يعيشه الناس في المخيم. وفي هذا الاجتياز حيث يتجمّد الوقت بين الضوء والعتمة ماحياً تفاصيل الملامح في ظلال اللّون الغامض، يطلعنا بركات على قراءة فردية للمخيم الفلسطيني تحت الاحتلال، ونستدل من إشاراته على التوق للخروج من قلق الوجود المؤقت في ذلك المكان الذي انغمس فيه أهل المخيّمات.

ويخرج بركات من مخيم جباليا ليبدأ حياة ترحال بين قطاع غزة ورام الله في الضفة الغربية حيث أخذ يمارس التدريس في رام الله في مطلع التسعينيات. و فيما تابع وجوده المتنقل بين الإقامتين اللتين فصلتهما حواجز التفتيش الإسرائيلية، سنحت له فرصة متابعة عمله الإبداعي والمشاركة اليومية مع زملائه الفنانين في نشاطات مشتركة أقيمت بين رام الله والقدس. وفي هذه الفترة الحاسمة من نضال عامة الناس ضد الاحتلال، كان الأطفال الذين ولدوا في ظل الاحتلال قد أخذوا يتصدّون لمقاومة الجنود المدجّجين بالسلاح بحجارة الأرض. ومن شارع إلى شارع وطوال السنوات التالية، انتشرت انتفاضة الأطفال تبشّر الناس بقناعة خفية بأن السبل البدائية كافية للتغلب على أحدث أسلحة القمع. وبات ابتكار السبل التي تعزز الاكتفاء الذاتي كامتداد طبيعي لمقاطعة المواد الاستهلاكية الإسرائيلية التي طالما غمرت أسواق المناطق المحتلة. وأخذ الكل يلتزم بالاعتماد على الموارد المحلية في كافة أوجه الحياة اليومية. ومن هنا، تفتحت قريحة المبدعين المحليين للبحث عن مواد تعبيرية مستمدّة من الموارد الطبيعية، ومن الأدوات المتأصلة في الحرف التقليدية. فتوخى بركات استعارة أدوات النجّار؛ ومن شجر الكينا الذي استوردت فصائله أصلاً من أوستراليا لزرعها أيام الانتداب البريطاني في أرض فلسطين، اختار بركات مقطوعاته الخشبية ليتابع على صفحاتها المنشورة تصوير مسروداته المجازية لدنيا الطفولة وأحلامها.

أما مجسّماته الخشبية، فقد تألفت من مختلف أشكال المكعّبات والمربّعات والمستطيلات التي وإن نشرت فقد بقيت أجزاؤ ها تحتفظ بطبيعة الخشب الخام. وقد تكعّبت أطراف بعض المقطوعات وتقلّمت أخرى وفق استدارات جذع الكينا. وقام بركات بتخطيط تصاويره على أعرض المساحات المنشورة من الخشب مستخدماً أدوات حادة حفر بها الخطوط تارة، وحرقها تارة أخرى بأطراف معدنية تأجّجت بحماوة النار تاركة وراءها تعرّجات الرسم بلون القهوة. وإن أضاف اللّون، فبأقل الظلال، بقّع بركات أشكاله ومسحها فوق مسند تصاويره التي احتفظت بكستنائية اللون الطبيعي للخشب. ومن خلال الأشكال المحفورة والمحروقة في الخشب، ينجلي أمامنا من جديد ذلك الشكل الشفافي المظلل للصبي تارة أو للفتاة تارة أخرى، ويطل علينا هيكل ذلك العصفور الناعس الذي رسمه سابقاً ونراه قد طار حيناً أو نما حيناً آخر في بهاء الطاووس. وبقدر ما ازدادت أشكاله بساطة في تحديدها

التخطيطي، تخلّت مساحاته عن استخدام اللّون المباشر، وغالباً ما اكتفى بركات بالأنغام اللّونية التي بثّتها صفحة الخشب المحروق. وفي مكان البيوت التي طالما عمّت أفق صوره الطبشورية، نقرأ علامات تخطيطية وتموّجات مائية وأحرفاً عشوائية مبهمة داخل وحدات هندسية يكاد أن يقرأ فيها المشاهد تعويذات الحجاب والطلاسم السحرية. ولكن في تفحصنا لصفحة اللوح الخشبي الذي اكتسى بالتخطيط الترميزي لا نلمس غير السبورة المدرسية التي خربشت فوقها جداول الدروس الأبجدية والمربعات التي امتلأت بإشارات من درس الجبر. أما مكعبّاته الخشبية التي تراكبت بتلقائية بعضها فوق البعض الآخر فإن بدت للبعض بأنها تستعيد الأبنية الطوطومية، فإنها في الواقع بقيت أكثر تشبهاً بالمكعّبات الخشبية التي يبني بها أطفال العالم قصور أحلامهم. فجاءت هذه المكوّنات البنائية التي يمكن تبادل مواضعها وانتقالها لتعبر بدورها عن الفضاء المؤقت الذي عاشه المهاجر بين عالمي غزة ورام الله. واتخذ لهو الأطفال الذين صوّرهم يلعبون ويطيرون في الفضاء في أعماله الطبشورية جسد لعبة متنقلة يمكن بناؤها وفكّها كيفما اتفق لتتماشى مع إيقاع التنقل والترحال بين مكان مولده ومكان إقامته تحت الاحتلال.

أما الضفة الغربية التي بدت بمثابة المتنفس بالنسبة إلى بركات، فكان قد عاد للاستقرار في مدنها وقراها نخبة من شبابها بعد اتمام دراستهم الفنية في بغداد والاسكندرية والقاهرة وغيرها من المدن. وكانت **فيرا تماري** التي عادت إلى رام الله في أواسط السبعينيات بعد تخصّصها بدراسة الخزف في فلورنسا، أكثر المواهب الفلسطينية التي أسهمت خلال العقدين التاليين في تأسيس لغة تعبيرية مستقلة بواسطة حرفة محلية اقتصرت تقليدياً على الأغراض النفعية. ومن الجدير بالذكر، أن اللغة التعبيرية التي استساغتها تماري بواسطة الخزف، تجاوزت مجمل الحدود والأعراف التي تمّ تطبيقها بين المحترفين التقليديين. وذلك لأنها سعت من خلال تجاربها العديدة إلى تسخير كافة المكوّنات التقنية للصلصال والفخار والتزجيج اللوني إلى درجة تهجينها جميعًا في سبيل صياغة إمكانات تعبيرية ضمن إطار التمثيل التصويري. وفيما أخذت تماري بممارسة التدريس في جامعة بيرزيت إثر عودتها إلى رام الله، واصلت تجاربها في تطوير لغتها التعبيرية في محترفها الخاص كما أسهمت في انعاش النشاطات الجماعية مع زملائها المصوّرين.

وفي الفترة الأولى التي تلت عودتها من الخارج، عندما أخذت تماري تتردد بصحبة طالباتها إلى قرى الضفة الغربية لإطلاعهن على أوجه مختلفة مما تبقى من حرف النساء التقليدية، سنحت لها الفرصة لأن تعيد النظر بمكانة هذه الحرف التي كانت في طريقها إلى الزوال، وأخذت تدرك كيف باتت حياة أهل الريف الفلسطيني برمّتها مهدّدة بالإبادة البطيئة في ظل سياسة الاحتلال الموجّهة ضدهم. فآثرت المبدعة المقدسية المولد أن تأخذ في صياغة أقدم الحرف التي عرفتها هذه القرى لتجسيد مرئياتها من حياة الريف وبيئته، وتحيك بواسطتها تمثيلاً تصويرياً قادراً على توثيق تشبّث الإنسان بالمكان، والمعاني

التي تبثّها أبسط الأشياء الحميمة فيه. فعجنت من الصلصال برقّة متناهية كل ما بدا عزيزاً على قلب أهل الريف بأحجام مصغرة، وزجّجت موضوعاتها بطلاء لوني نضر شع بالضوء المحلي. وجسّمت البيوت الحجرية المنمنمة بدقائق تفاصيلها الشعبية التي شملت الأدوات الحرفية والأواني المنزلية والجرار الفخارية المرقّطة بالزخارف الريفية. كما قامت بتصاوير ناتئة بألوان زاهية للفلاحات وهن يعددن الخبز في الفرن الطيني المخدد، وأخريات وهن يطرّزن الملابس في فناء الدار المحوّف، فيما تابع فلاحون عملهم بين الصخور البارزة وفي الحقول المحززة. وقد أحيطت التفاصيل المصغّرة لحياة الناس بأطباق القش المزخرفة بالتشكيلات الهندسية، والرسوم النباتية المؤسلبة، وشجيرات الفاكهة، وغابات الزيتون. وجاءت خزفياتها الناتئة التي نطقت بتفاصيل الحياة الريفية بعين اثنوغرافية وشاعرية مرهفة، لتضيء الطريق لأترابها من المبدعين المحليين الذين تفتحوا فيما بعد على حقيقة ضياع مكوّنات جمالية هي من صميم الحياة الريفيّة التي بدت في حالة الاحتضار.

وفي عام ١٩٨٠ عندما أرسلت تماري في بعثة إلى جامعة اكسفورد لدراسة تاريخ الفن والمعمار الإسلامي، وهو الموضوع الذي علّمته في جامعة بيرزيت إثر عودتها، كانت السنوات الأربع التي قضتها في بريطانيا بالإضافة إلى زيارة خاصة قامت بها إلى اليابان، مجالاً لتجديد اطلاعها العام على حقلها الفني ولفتح آفاق نيرة على درايتها الحرفية. ولكن ما إن عادت إلى المكان–القفص الذي عبق هواؤه برائحة البارود، حتى هبّت خلال سنوات قليلة شوارع الضفة والقطاع بانتفاضة الأطفال. ولاعتقاد سلطات الاحتلال أن المدارس كانت الوكر الذي أطلق شرارة الانتفاضة، أمرت بإغلاق أبواب كل المؤسسات التعليمية. وفي هذه الأثناء التي منعت فيرا تماري من ممارسة التدريس في جامعة بيرزيت، انصبت على عملها في محترفها البيتي. وفي الأيام التي رفع فيها منع التجول، أقامت في حديقة البيت الورشات التعليمية في قولبة الأشكال الطينية لكل من شاء من أطفال حيّها في رام الله.

وخلال الأشهر المتتالية من المجابهات اليومية بين جنود الاحتلال والنشء الفلسطيني، زج بالآلاف من الأهالي في السجن، ونفي عشرات من الشباب خارج الوطن، ونسفت مئات البيوت بتهمة اشتراك أحد أعضائها بالمقاومة الشعبية فيما وقف أفراد عائلة المتهم على التلال المجاورة يشهدون تفجير مسكنهم الأخير. وفي هذه الأثناء، كان المئات من المصابين بالطلقات النارية قد شوّهوا مدى الحياة، فيما تساقط على أرصفة البلاد مئات آخرون من الفتيان والفتيات الذين خرجوا يلوّحون بالعلم الفلسطيني. في إيقاع هذه الأحداث الساخنة، واصلت تماري عملها الإبداعي بدون توقّف. وأخذت تقولب أشكالها الطينية وتزجّجها بالألوان الخزفية، وتخبزها في أتون محترفها البيتي وتدخرها جانباً ليوم آخر. وكلما طالت الأيام التي حرم فيها الناس من الخروج،كلما اكتظت رفوف محترف تماري بالمقطوعات الخزفية الجديدة. ولئن اقتصر تمثيلها التصويري السابق على المسطّحات الخزفية الناتئة، فقد

أخذت تأليفات مقطوعاتها الجديدة تخرج من فضاءاتها المنبسطة إلى حيز التمثيل المجسّم. هذه الخزفيات المجسّمة، مزجت تماري طينتها بقطع الفخار المكسّر وقطع الزجاج التي تناثرت على الأرض حيثما قارع الصغار جنود الاحتلال. أما مناظرها الطبيعية المحبّبة فقد اتخذت الآن جسداً خزفياً بدت فيه نتوءات التلال الحانية وكأنها مليئة بالشقوق، فيما تشظت الصخور الأليفة وتفجرت الألوان المزجّجة تعكس الظلال من شقائق النعمان وثرى الأرض والرمل والفيروز. هنا تجمّعت أجزاء أبريق مهشّم وبقايا زخارف من شظايا الفخار. هناك آثار بيت ريفي منسوف وقد انهار شطره بحيث أمكن للمشاهد أن يرى نصف غرفة بلا سقف، وعند زاوية جداريها المتبقيين جلست مجموعة من الريفيات ينتحبن حول أم احتضنت ما بدا أنه الصورة الفوتوغرافية لولدها الشهيد.

ومن ألبوم الصور الفوتوغرافية الذي حملته الأم معها يوم خرجت العائلة للمرّة الأخيرة من بيتها في يافا، أخذت فيرا تماري تتفحص الوجوه الباسمة للأصدقاء والأقارب والجيران في صور جماعية بالأسود والأبيض كان والدها قد حرص على التقطاتها لهم في مناسبات مختلفة في ربوعهم الآمنة قبل أن يبدّدهم الشتات. وفي كل مرة أخرجت فيها هذه الصور الحميمة لم تفتأ فيرا تماري من استعادة شيء من دفء التجمعات التذكارية في ذلك المكان الذي كان قد تجمّد في اللقطات الفوتوغرافية قبل ميلادها. وأخذت الفنانة ترى إلى طرد أهل المدن من بيوتهم قبل أربعة عقود بأنه ما كان أقل عنفاً من تفجير البيوت الريفية حولها اليوم، فيما تلمّست أن مذاق المرارة التي عاشها والداها بعد خروجهما من يافا لم يختلف عن مذاق ما شهدته بأم عينيها من معاناة المنكوبين ممن جرّدوا، بين عشية وضحاها، من كل ما امتلكوه من مكان يطوي ذكرياتهم. وباتت الذاكرة الكامنة في هذه الصور الفوتوغرافية مصدر وحي لسلسلة تالية من الأعمال الخزفية التي تلمّست تماري فيها طريقتها التعبيرية المستساغة بواسطة لغتها الخزفية. أما كيف تحوّلت المكوّنات المسطحة للصورة الفوتوغرافية بالأبيض والأسود إلى مكونات ناتئة من الصلصال المجسّم والمزجّج بالألوان، فلم يكن هذا الأمر العزيز المنال يشكّل معضلة لخيال المبدعة التي جبلت من الطين عالما تصويريا وثّق مرئيات محيطها الريفي وجسّد ما حلّ به من دمار. وبقدر ما استفادت تكوينات تجسيمها في السابق من دراستها ابتكار المشاهد المسرحية خلال الستينيات في بيروت، جاءت أعمالها التي انطلقت من المشاهد الفوتوغرافية لتعيد مسرحة اللّحظة المأسورة في الصورة. وتألفت أغلب مقطوعاتها من أرضيتين، وقف في مقدمتها الأشخاص الذين كانوا موضوع التصوير الفوتوغرافي، وفي خلفيّتهم المشهد البنائي الذي دلت معالمه على المكان قبل وقوع الكارثة الوطنية. أما الأشخاص الذين كانوا أصلاً قد تهيؤوا في جلساتهم ووقفاتهم واتكاءاتهم المدروسة أمام آلة التصوير، فقد انتقلوا في مقطوعات تماري بكامل إيماءاتهم الفوتوغرافية، وكأنهم على خشبة مسرح في مقدمة العمل الخزفي وتحوّلوا إلى أجسام صيغت بطراوة الطين. وفيما تلاشت ملامحهم واحتفظت كتلتهم البدنية بلون الفخار، فاض المشهد الخلفي لهم بتفاصيل المكان الذي اتسم بناؤه

الهندسي بموشّحات من اللون المزجج. ها هي مقصورة يتوّجها شريط من التوريق المزخرف وردهة دار تعتلي جناحيها الزهور وشرفة تتسلق "دربزينها" الحجري نبتة البيت ومدخل الدار الذي تكحّله العرائش المورقة بالنوّار. ولم تتجاهل تماري ملامح الأعزاء وتهبها لدنيا الصور التذكارية، إلا لكي تركز بواسطة عملها التعبيري على استعادة العلاقة الدافئة بين الأشخاص وعلاقتهم بما غرسوه في الأرض من نبات ترعرع في ظل ارتباطهم الرحمي بجدار البيت وبمكانهم الأول. وهكذا لم تُعد أعمال تماري الخزفية الحياة إلى لغة تقليدية شارفت على الاضمحلال فحسب، بل قامت كل من مقطوعاتها بتجسيد التفاصيل الأليفة التي مثّلت لمحات من العلاقة الحميمة مع الأرض، بينما كشفت كل ثنية من طينها طرفاً من شهادتها الشخصية التي تجلّت بجماليات الكيان الإنساني المهدد بالفناء.

ومن المبدعات اللواتي ساهمت أعمالهن جنباً إلى جنب مع أعمال فيرا تماري في إطلاق عنان الطاقات الإبداعية بعد العقد الأول من الاحتلال، تعتبر **سميرة بدران** من رواد الحركة التي تبلورت داخل الغيتو الثقافي الفلسطيني. فبعد سنة من عودة تماري من فلورنسا، عادت سميرة بدران إلى رام الله إثر إتمام دراستها الفنية في القاهرة. وبعد ذلك بعامين، سافرت من جديد إلى فلورنسا للتخصّص في الفنون الحفرية هناك. ومنذ تخرجها من أكاديمية الفنون الجميلة الإيطالية في مطلع الثمانينيات، أقامت سميرة بدران مع زوجها في برشلونة بإسبانيا، الا أنها لم تقطع حبلها السري مع المكان الذي، وإن لم تولد فيه، فقد ترعرعت في ربوعه بين الأهل والأصدقاء، وبالتالي استمر هاجس المكان هذا يستحوذ عليها ويمدّها بقوتها على مدى السنين التي قضتها في السفر بين إسبانيا والضفة الغربية. وإن جاءت أعمال زميلتها تماري كشهادة ملؤها الدفء الحاني على علاقة الانسان بمسقط رأسه، فقد تأجّجت لغة بدران وجمحت بالانفعال الصاخب الذي جعل من شهادتها صراخاً مدوياً ضد آلات القمع والقتل والتعذيب التي شهدتها منذ أن دخلت جيوش الاحتلال الإسرائيلي إلى ما تبقى للفلسطينيين من أرض. كانت سميرة بدران من أوائل بنات جيلها من الفلسطينيات المبدعات اللواتي ولدن بعد النكبة خارج حدود فلسطين. فقد ولدت في طرابلس، بعد سنة من وصول والدها جمال بدران وعائلته إلى ليبيا، حيث عيّن كبير الحرفيين الفلسطينيين معلماً للتربية الفنية هناك. وبعد الإقامة الليبية، تحققت آخر الأمر أمنية ابنة السنوات التّسع في العودة إلى وطن والديها الذي سمعت عنه، والاستقرار فيما بعد في رام اللّه. ولكن سرعان ما خابت أمنية الصغيرة إذ وقعت بقايا هذه الأرض عقب عودتها، تحت وطأة الاحتلال الإسرائيلي. فعاشت سميرة بدران أهوال الفجيعة ذاتها التي دعت أقاربها عام ١٩٤٨ في الأساس إلى الخروج من حيفا.

في المرحلة الأولى بعد عودتها من إتمام دراستها في المدينة التي قصدها والدها قبل نصف قرن، اتسمت أعمال سميرة بدران بالتشخيص التمثيلي الذي أفصحت كل تفاصيله عن آثار الحرب المدمّرة في نفوس

الناس، فيما اقتصرت مجمل أدواتها التعبيرية على التصوير بالألوان الزيتية على القماش. أما بعد عودتها من فلورنسا، وبالأخص بعد أن أصبح إيقاع السفر والتنقل بين الضفة الغربية وإسبانيا حليف عملها الإبداعي، تشابكت مكوّنات لغتها التشخيصية بعبارات تعبيرية مشحونة بإشارات التجريد. وفي هذه الأثناء لم تقتصر بدران على استخدام الأدوات التعبيرية في أطرها المألوفة بل أخذت تسعى دوماً لاكتشاف مواد جديدة. وعلاوة على الحفر على الزنك والطباعة على الورق، والتلوين فوق المطبوعات الفوتوغرافية، وتلصيق المقصوصات ضمن العمل الفني، جعلت من القماش والورق مسنداً لتصاويرها بألوان الأكريليك.

أما أفق لوحاتها التشخصية، فإن خلا من حيوية الملامح الآدمية فإنه لم يخل من آثار وحشية الإنسان ضد أخيه الإنسان، اذ لم نر وجوهاً فيه إلا وكانت مجنزرة بكمامات مبتدعة للوقاية من أثير المكان المفرغ من الهواء والذي امتلأت أرضه البوار بنفايات الحرب والحجارة السوداء. هنا ضلع جواد، وفخذ كهل مبتور و قوس بيت التهمته النيران و هناك المبتدعات من الأنابيب الملتوية وعظام محزّمة بالأسلاك والشرايين التي بدا بجوارها نمل غزير و سلحفاة عملاقة و حشرة مصفحة و كومة دود كالمسامير. ومن وراء الأنقاض انتصبت قضبان الأسلاك الحديدية وكأنها المقصلة أو لعلها السلالم المنتصبة باتجاه السماء المعدنية، حيث تحجّرت غيوم فوق أقفاص هاجرت منها الطيور. ولا من شاهد على صورة هذه الإبادة التامة غير فزاعة الحقول والناظر الصامت فينا اليها.

بعد هذه المرحلة الأولى التي تميّزت بالتصوير التشخيصي الذي اختارته بدران وسيلة لسبر الصورة الكلية لأفق الفناء الخانق الذي تخلفه الحرب، أخذت الفنانة تقترب في عملها من تفاصيل الآلات الطاحنة التي تستخدم في كبح جماح الانسان وتعذيبه وإذلاله وحصاره. وفي اقترابها من تفاصيل هذه الآلات بدت صياغتها التشخيصية تناوش لغة التعبير التجريدي. فشهدنا من خلال الضربات العصبية للفرشاة المكثفة بالمعجون اللّوني بقايا المقطوعات الآلية الحديثة من المعادن الصلبة والعجلات والسلاسل والأحزمة الحديدية التي يستعاد تركيبها ببدائية الرجل في العصرالحجري. كما بدت المصفّحات الفولاذية المغروزة بالمسامير أو المنقبة بالثقوب وقد نهش الدق بريقها المطفأ. وبمحاذاة المفكّكات المعدنية ومسنّنات الآلات الشائكة، نلمح أحياناً بقايا الأجساد المقطوعة الأوصال. ومن تفاصيل المكوّنات التي تعزز حصار السلطات الإسرائيلية حول الوجود الفلسطيني يوماً بعد يوم، حاكت بدران موضوع سلسلة أخرى من الأعمال. ورأينا كيف أصبحت أسوار البراميل الحديدية المثقّلة بالصخور التي رفعتها سلطات الاحتلال لاحتواء أهل المخيمات، وحواجز الأسلاك الشائكة والعوازل الإلكترونية، والأطواق المعدنية، وقضبان الحديد المسنن التي نصبت في الطرقات، هاجس بدران المركزي في الفترة التي تنقلت فيها بين أسبانيا والضفة الغربية. في هذه الأعمال التي جسّدت

علامات الحد الفاصل بين الداخل والخارج للغيتو الفلسطيني، أخذت تفاصيل الحواجز تعكس الأسطح المعدنية المبعّجة التي اخترقها الرصاص ونقبّتها الحجارة وتآكلها الصدأ. وكثيراً ما نقلت ثقل هذه الجداريات المصفّحة بالحديد على أرقّ الأوراق المرهفة وكأنها بذلك تذكّرنا أن العمل الفني ما هو غير أثر واه بالنسبة للحقيقة المروّعة التي تبقى صورتها محفورة على الجلد كما في الذاكرة. ومهما علت الأسوار المصفّحة بالحديد المغضّن كسماء داكنة مثقّبة بالرصاص، نلمح في تجعّدات الثقوب المعتمة في بريق عين متّقدة على الطرف الآخر من الحاجز. ومثل هذه العين الساهرة تواصل بدران اكتشافاتها للمواد التعبيرية الجديدة لتسبر بواسطتها تشكيلاً يتفجر بعنف الخراب الذي يتفجر من ثقوب المعادن وفوهاتها. ومن قلب الدمار الذي يتآكل الكيان الفلسطيني تبعث بدران نبض الحياة حتى تكاد سلسلة أعمالها أن تكون بمثابة صدى الصرخات في البرية، كل صرخة منها شهادة تجرح العين وتنذر بدينونة الإنفجار.

في السنوات التي تألقت فيها شهادة تماري لتعبّر تعبيرا مرهفا عن دفء العلاقة الإنسانية وملامح ارتباط الإنسان بالأرض، والتي انطلقت خلالها شهادة بدران تتأجج بتجسيد أدوات حصار هذا الإنسان واقتلاعه، جاءت أعمال **نبيل عناني** تستمد مكوّناتها من مخزون مرجعي ذهني. وبدقة التنفيذ المؤسلب مثّلت أعمال عناني صورا تشخيصية وإن أفرغت عمداً من الانفعالات التعبيرية الملموسة، فإنها لم تخل من تداعيات الرؤية الفطرية العذبة للأشياء. وبواسطة اللغة التي انتهجها في تصويره، أستعاد الفنان آثار الصور الثقافية للمكان الريفي الذي نشأ فيه. وكان نبيل عناني قد ولد في بلدة حلحول بقضاء الخليل حيث قضى معظم سني طفولته. وبعد أن أتمّ دراسته في كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، كان في طليعة العائدين من الخارج الذين أسهموا بعملهم الإبداعي المميّز، ونشاطهم الجماعي الدؤوب، في تأسيس ظاهرة الفن التشكيلي التي انبثقت داخل الغيتو الفلسطيني.

وقد تميّزت أعمال عناني خلال العقود الثلاثة التي تلت عودته من الخارج، بعناصر تشكيلية اتصف إنجازها المؤسلب بعلاقات التماهي المجازي فيما بين مكوّناتها الإنشائية. وقد تجلّت قراءة هذه العناصر المؤسلبة من خلال موضوع الأم والطفل الذي استحوذ على مخيلة الفنان في سلسلة أعمال باكرة، واصل تنويع التكوين فيها عبر السنين. وما يلفت انتباهنا في هذه الأعمال، أن همّ عناني التشكيلي لم يكن تمثيل المرئيات المحسوسة للعلاقة الحميمة بين أم عربية معيّنة وابنها،كما أن إنشاء موضوعه لم يشر إلى أية صلة مباشرة مع أي وجه من وجوه الميراث التصويري العريق لأيقونة مريم الأم ومولودها الطفل الذي امتدت التنويعات عليه عبر القرون. فكل الدلائل التي بثّها عناني في عمله النموذجي هذا، أشارت إلى أنها استمدت كل عناصرها الشكلية جميعاً من الطراز البدئي الذي طالما قام المخزون الشعري الوطني الشائع بحفر مكانته في الوعي الجماعي الفلسطيني. وهكذا تجلّت كافة

المكوّنات المؤسلبة لجسد الأم من خلال ثوبها التقليدي المطرز،بحيث تماهت الحدود بين طراوات جسد المرأة وهندسة الرقش المطرز في ثوبها، حتى بدت المزاوجة بين جسد الأم والإشارات الثقافية المتضمنة في غرز التطريز الهندسي، التي نشأ عليها ابن حلحول، بمثابة اختزال لشظايا الرموز الأيقونية لصورة الأرض في شكل الأم. ومثلما سمح المجاز الشعري الوطني لتماهي المرأة في صورة الأرض، تماهى الشكل الإنساني للمرأة في لوحة عناني في انسياب التلال في فضاء اللوحة، بقدر ما ذابت ملامح الأرض في المرأة النموذجية التي رسمها مع التشكيل الهندسي النابع من التراث البصري لأهل الريف. وبالتالي تلاشت الفروق بين النبتة التي انطلقت من الأرض والتوريق الزخرفي الذي طرز في الثوب الريفي. أما كيف تم التكوين الإنشائي في مثل هذا العمل فقد كانت التداعيات العفوية محركها المركزي.

للدخول في أبجدية عناني التي انبثقت من عفوية التعبير، لا بد من استعادة سلسلة أعمال له امتاز كل منها في تقسيم سطح اللوحة إلى مساحات ذات تناسق هندسي، تلاصقت فيها تشكلات المستطيل والمربّع، واتخذ هيكل الإنشاء صورة الخزائن الدقيقة التي قد يصنّف فيها الصغار أشياءهم. ففي هذه الأعمال الأولية،تكمن مجازات الأبجدية التي استخدمها الفنان لاحقًا.وضمن هذا الهيكل الخزائني تلاشت حدود النوافذ بتدرج لوني. أما داخل كل نافذة فيه، فقد قام عناني بتصوير موضوعاته الأليفة على سطح ذي بعد واحد. وقد بدت كل من هذه الموضوعات على حدة، وكأنها لا تمت بأية صلة تكوينية إلى ما يحيط بها من إشارات موضوعية في المساحات المجاورة، إلا بقدر تقاربها الموضوعي، وكأن تصنيف الموضوعات المسطحة هذه لم ينجم إلاّ عن التداعيات العفوية. وقد جمعت هذه الأعمال التفصيلية داخل إطارها، تشكيلاً هندسياً استوحي من غرزة تطريز محلية اعتلاها تصوير تشخيصي دقيق لطير ما، وقد سكنت بجواره انحناءة هلال، أو تدويرة خلخال، أو وجه عذراء، أو مجرد عين زرقاء. وبسبب هذه المساواة المتعمدة في أهمية الموضوعات المتعايشة داخل إطار اللوحة الواحدة، وفي غياب تكوين مركزي يتمحور حوله موضوع اللوحة، يلتزم المشاهد بقراءة الأشكال كوحدات، إما في تفاصيلها المستقلة أو من خلال العمل بأكمله دفعة واحدة. و بإمعان النظر في كل من هذه الوحدات التي ألّفها عناني، تستدعي الذاكرة ما نادت به كافة الأعراف التقليدية التي أقرت بأن البيت الواحد في القصيدة العربية ذو استقلالية تكمن فيها جميع الطاقات الإبداعية، وهو قادر على تحريك النفس بغض النظر عن مكانة البيت في البنية الكلية للقصيدة.

وفي القراءة الكلية للوحة عناني التي تتساوى فيها القيم الشكلية للوحدات، يكتشف المشاهد أن للعمل أيقونية تشارك قواعدها الإيصالية لغة تقليدية غير لغة الشعر العربي، طالما قد تأسست في مصنوعات الريف الفلسطيني. ويكمن أول الدلائل التي تشير إلى ذلك في التلقائية التي اختيرت بها

الألوان المجاورة والأشكال الانتقائية داخل اللوحة. فعبرها يدرك المشاهد أن هذه الأعمال لا تختلف في جوهر تكوينها وعلاقاتها الإنشائية عن العلاقات التكوينية للوحدات المتجاورة في التطريز الفلاحي. فكأن العفوية التي قادت عناني إلى تصوير موضوعاته المتكررة داخل نوافذه المستقلة، لا تختلف عن العفوية ذاتها التي أملت على الفلاحة الفلسطينية تصميم وحدات التطريز في ثوبها الوطني. وإن قيس إسهام الفلاحة بقدرة اتقانها للنموذج الثقافي الموروث، وفي أسلوبها الشخصي في ترتيبه، فإنّ إسهام عناني يقاس في قدرته على تقنين النماذج الثقافية الموروثة وترميزها ضمن مكوّنات لوحته الزيتية.

هذه العفوية التي أضفت مفاتنها على طبيعة الإنشاء في بواكير أعمال عناني،وجدت طريقها إلى كافة التجارب التقنية الهجينة التي أقدم عليها فيما بعد، وذلك خلال المرحلة التي بحث فيها المبدعون المحليون عن أدوات تعبيرية مبتكرة بواسطة خامات متوفرة في المحيط المحلي. وفي هذه التجارب التي انتقى عناني فيها مواده التعبيرية، تناول الجلد كمسند لعمله، وشدّه على مقطوعات خشبية اتخذت أشكالاً متفاوتة دقّها أحياناً بالمسامير التزينية المدبّبة. أما الجلد، فقد قام بحرقه وكشطه ودمغه بالحنّاء والأصباغ الترابية فيما اتسم السطح الذي ازدان بتعرجات الخطوط وانتشار البقع اللّونية بكثافة ملموسيته المادية. ولئن بدت تجاربه هذه وكأنها تجريدية الصياغة، إلا أنها اعتمدت بكل مكوّناتها على طاقتها الإيحائية المشحونة بالتداعيات الرمزية التي قصدت استذكار شيئيات المكان الريفي الذي نشأ فيه عناني. وفيما أدت عفويته في السابق إلى وحدات منفصلة داخل العمل الواحد، جاء كل عمل جديد وكأنه التجربة العفوية لفضاء بصري مستقل لا يربطه بما انتج قبله أو بعده غير عوامل التهجين الحرفي التي ترك عليها أبن حلحول بصمات طفولته الريفية.

في أجواء الألفة والتقارب بين المبدعين الذين ازدهروا وراء أسوار الغيتو الفلسطيني، كادت بعض أعمال الزملاء المتضامنين أن تتشابه، في الوقت الذي تعاونوا فيه، يداً بيد، على تأسيس لغة جماعية عكست مراياها هموم الناس وصمودهم تحت الاحتلال. ولربما كان التقارب الباكر بين لغة نبيل عناني وسليمان منصور اللذين حضرا على الساحة قبل غيرهما في غضون سنة واحدة من إتمام كل منهما دراسته الفنية، مثالاً منيراً على هذه الظاهرة. وقد جاءت الجدارية النافرة لصورة الأم الرافعة ولدها صوب كوكب تضمّن زخرفة مستوحاة من التطريز الفلسطيني، التي اشترك عناني ومنصور في تصميمها فوق جدار جمعية إنعاش الأسرة في البيرة، لتتوج طبيعة التلاحم والعمل الجماعي بين المبدعين في ظل الاحتلال.

أما **سليمان منصور**، فولد في بلدة بير زيت وقضى طفولته وصباه في الريف الفلسطيني بين مسقط رأسه وبيت جالا، حيث تابع دراسته الإبتدائية كتلميذ داخلي، إذ كان والده قد توفي وهو في الرابعة

من عمره. وقبيل احتلال المنطقة، لحق بوالدته التي كانت قد استقرت بضواحي القدس. وفي خريف عام الاحتلال العسكري للقدس وضمها عنوة إلى الدولة اليهودية، دخل منصور أكاديمية بتسالل للفنون والحرف، وبذلك كان أول من تقدّم من أهل القدس العرب للتخصص بدراسة الفن في معهد إسرائيلي بعد احتلال المدينة. وقد كانت هذه الخطوة الصعبة التي اتخذها ابن العشرين حجر الزاوية في تعزيز مميزات هذا الفنان، ومنحته فرصة تنمية موهبته الإبداعية اعتماداً على تدريب أكاديمي مكثف في فن التصوير، علاوة على اكتساب العديد من المهارات الحرفية. وبالنسبة لأغلبية زملائه الذين اقتصر اطلاعهم الفني المباشر على أعمال رواد التشكيل العربي المعاصر في مصر أوالعراق بالإضافة إلى ما توفرت لهم مشاهدته بواسطة كتب تاريخ الفن الأوروبي، فقد كانت تجربة الدراسة بأرض الوطن في معهد إسرائيلي، فرصة سنحت لمنصور ليكون أول أبناء جيله ومنطقته، الذين شاهدوا بأم أعينهم ما كان قد غاب كلية عن الوعي الثقافي العربي العام، ألا وهي ثروة المخزون الفني الذي أوحت به أرض فلسطين إلى الفنانين الأوروبيين اليهود الذين استوطنوا في البلاد منذ مطلع القرن.

ومن نتائج تدريبه الصارم واطلاعه الفني المميز، دأب منصور على تسخير كافة التقنيات المختلفة التي أجادها في سبيل تلبية المتطلبات الوطنية وتحقيق غرضه الفني. ففي الوقت الذي تابع فيه إنتاجه الغزير في التصوير الزيتي، مارس رسم الكاريكاتور السياسي في الصحافة المحلية، والرسوم الإيضاحية في الكتب التعليمية،كما أنتج المجسمات الناتئة بالجبص، وقام بالدقّ على النحاس وتطعيمه وبصب المينا عليه، وبحرق الخشب، وبصياغة الخزف، وبتصميم الإعلان، وبتصوير الجداريات الفسيفسائية ذات الموضوع الكنسي. وهو وإن زاول أكثر من لغة من هذه اللغات التعبيرية المختلفة في وقت واحد، كما تطلّب الوضع منه في أغلب الأحيان، فقد أقدم على كل عمل يقوم به بعناية المحترف المتمكّن من حدود المعطيات التقنية المستقلة لكل حرفة.أما الأسلوب الإبداعي الذي استساغه منصور في التصوير، فلم تعرف له سكينة. فما اختار أسلوباً في لوحة ما إلا وناقضه في عمل لاحق، حتى كادت أعماله برمّتها عبر العقود أن تتّسم بطابع زئبقي من الأساليب الخفية الانتقائية في التشكيل. فمن أداء دقيق مبني على قواعد الرسم المنظوري، والتظليل التدريجي وفق التوزيع الضوئي الذي كادت ايهامية انجازه أن تضاهي التصوير الفوتوغرافي، إلى أداء خال من الأبعاد وقد ادعت مساحاته اللّونية المسطّحة طفولة التنفيذ وسذاجة التشكيل. ومن أداء تشخيصي مؤسلب تقنن بالرموز الكلامية، وفرغ من إشارات الانفعال الذاتي، إلى أداء ذي دلالات ذاتية، وقد شحنت كافة تداعياته الملموسية بالإيحاء اللاتشخيصي. وبقدر ما تعددت الأساليب التي استعارها في فترات ضيقة من الإنتاج المتواصل، استباح منصور تعدد الخامات المستعملة حتى تداخلت في بعض الأحيان عناصر الخامات الهجينة المختلفة في انجاز العمل الواحد. وفي زخم هذا الفيض الخصب من التجارب التعبيرية، برز منصور في مقدمة المبدعين المحليين ليحتل المكانة القيادية بينهم، فيما وصلت أعماله إلى قلوب الفلسطينيين لما تضمنت من دراية تقنية، وحساسية مرهفة

للمرئيات تفوقت مميّزاتها في تجسيد الهاجس الجماعي الوطني الذي تفشى في أجواء الغيتو الفلسطيني. وبالنسبة لعامة الناس، أعتبرت أعماله التشخيصية الباكرة بمثابة أيقونات وطنية. ولربما كانت أولى لوحاته التي أطلق عليها اسم "جمل المحامل" أكثرها شعبية، إذ تصدرت نسخ مطبوعة منها جدران البيوت المتواضعة، والمكاتب العامة ودكاكين الباعة في الأسواق. وقد مثّلت هذه الصورة المحببة، قامة حمّال عالي الهمّة، وقد تجذّرت قدماه الحافيتان في أرض صلبة. ورغم إشارات كهولته، فقد شمّر عن ساقيه وذراعيه المفتولتين ليحمل على ظهره المنحني باتجاه المشاهد ثقل عين لوزية الشكل تضمّنت المنظر العام لمدينة القدس وقد توسطتها قبة الصخرة.

ومن الجدير بالذكر، أن الفضاء الثقافي الذي تبلور في ظل الصمود الجماعي داخل الغيتو، استدعى الحضور الخفي للجمهور العام في وعي الرسام بالقدر ذاته الذي كان هذا الحضور موروثا في وعي الشاعر التقليدي. وإن هرب المصور ليصوّر ما تلتقطه عيناه من العالم المحيط به فإن أحداً لم ينظر إلى الجانب البصري المحسوس في معزل عن الرسالة السياسية المفترضة للصورة، وكأن التصوير ما تمّ إلا كواسطة تعبيرية تطابق دورها مع دور ما سمي في الخمسينيات بالأدب الملتزم، وما تحددت تسميته في أواسط الستينيات بأدب المقاومة. وبالتالي، فإن صور منصور ذات يوم بدقّة فوتوغرافية محسوسة والد زوجته وقد غفا على كرسي حديدي، لم يقرأ مشاهده الفلسطيني هذه اللوحة الشخصية إلا من خلال إيحائها المجازي في تمثيل القنوط العام. كما أن لوحة أخرى صوّرها بدقّة متفانية في محسوسيتها مثّلت طبيعة صامتة مؤلفة من رغيفي خبز بلدي وبصل وزيتون، ما كانت لتمثل بالنسبة لمشاهدها، غير المجاز البصري لوجبة الكادح الفلسطيني.

وفيما دعا الهاجس الثقافي العام إلى حملة جماعية رفعت شعار المحافظة على التراث، كانت الصور المجازية التي عمّمها شعر المقاومة النموذج الأسمى الذي استوحيت منه موضوعات التصوير. ولئن غابت إمكانات التقويم الجمالي المرئي بدون اعتبار الالتزام بمبدأ الصمود الذي تشبّث به مجتمع الغيتو، تناوب منصور استخدام الإشارات المباشرة حيناً والإيحاء المستتر حيناً آخر، ليؤسس بواسطة أساليبه الخفية، لغة جمالية سعت إلى كسر الطوق الذي فرضه أفق الغيتو الثقافي، وفي الوقت نفسه ليرتقي بالصورة البيانية الفلسطينية ويشحنها بالشفافية الشعرية والفتنة الحرفية. وفي هذه الأعمال الترميزية، آثر منصور حياكة حشد من الاستعارات الشفهية التي طالما أشاعها الشعر الوطني الذي حفظه عامة الناس عن ظهر قلب.

ومن أهم الاستعارات الكلامية التي اعتلت سلم الاستعارات الشائعة، كانت الصورة التي ربطت العلاقة بين مواصفات المرأة والأرض، هي الصورة التي أكثر منصورمن استعارتها من المخزون الكلامي.

وبدرايته التقنية صقلت الصورة المؤسلبة لمواصفات المرأة حتّى كادت أن تكون ترجمة تصويرية لتأنيث الأرض في شعر المقاومة. أما الشكل النموذجي لهذه المرأة، فغالباً ما صوّره بدقّة إيهامية نادرة أشارت كافة تفاصيله إلى انتماء المرأة إلى الريف الفلسطيني، غير أنها لم تسكن لوحة منصور إلا باعتباره فضاء أيقونيا. ففي إحدى هذه اللوحات الأيقونية، نرى الأنثى أثيرية القامة والملامح وقد هام فوق رأسها لفاح ناري فيما اكتسى جسدها البلّوري بثوب ريفي أزرق، وقد ترفّقت يداها الحانيتان بحمل برتقالات سبع تلألأت استدارتها في ظل ثدييها الغافيين اللذين استترا بمنمنمات التوريق المطرز في ثوبها. وبالرغم من هذه التداعيات الدقيقة للإشارات الريفية، إلا أن تشخيص منصور لنموذج المرأة هذه لا يمت بأية صلة إلى امرأة حقيقية عملت في حقول فلسطين، لكنها تجسدت بمهارة المصور بواسطة تعبيره المؤسلب، لتمثل الصورة المجازية التي رسمها شعراء المقاومة للأرض. وفي نموذج مؤسلب آخر لا تقترب فيه صورة المرأة الريفية من ابنة الريف الحقيقية بقدر ما تقترب من الإشارات الشعرية، يعتلي يمين اللوحة رأس جانبي مؤسلب لريفية وقفت بعزم ضد الريح وقد تطايرت خصلات شعرها ووشاحها باتجاه وجهها الجانبي، أما جذعها الأعلى الذي يواجه المشاهد، فقد استبدل مكان التطريز فيه بترس مؤلف من حروف بيت شعر وطني.

ومن القصائد التي كتبها شعراء المقاومة في زنزاناتهم استعار منصور مجازات السجن ليرسم بواسطتها فضاء الغيتو الذي عزّز الوعي الفلسطيني بديناميكية العلاقة المكانية بين الداخل والخارج. وشاهد أهل الصمود داخل الغيتو كيف تحوّل إطار لوحة منصور إلى نافذة مجازية أطلّت من داخل الزنزانة المعتمة إلى العالم المضيء خارجها. ففي قطعة السماء الظاهرة من بين قضبان كوة الزنزانة المصوّرة بدقة متناهية، اعتلى قوس قزح شريط الأسلاك الشائكة في الخارج، وتجلّى القوس في السماء قنطرة عبرت انحناءته داخل الزنزانة. ولكن ما إن عبر القوس ظلمة السجن حتى تقلّص إلى ألوان العلم الفلسطيني الأربعة. وفي لوحة معاكسة صور منصور كوة الزنزانة كما ارتأت من الخارج ومن فتحة القضبان الحديدية التي خُلعت، ثبّت حمامة اكتسى بياضها بمرقّطات الكوفية التي تلثم بها المقاتل الفلسطيني فيما تحول جناحاها إلى موشحات من لهب الفينيق.

وفيما كان المجتمع الفلسطيني تحت الاحتلال مأسورا بهاجس المحافظة على التراث، لم يكتف منصور بأن يتجنّد بالمشاركة مع نبيل عناني لتوثيق الوحدات الزخرفية في التطريز الفلسطيني، وفي الإسهام مع زميله في تأسيس متحف للفنون والتراث الشعبي، بل راح يسخّر حرفة التصوير الزيتي ذاتها لتشمل الإشارات الفولكلورية من نقوش الكوفية، وتطاريز الأثواب الريفية، وزخارف المصنوعات المحلية. وبدقّة حرفيّة نادرة، حاك منصور، بأدقّ فراشيه، خصائص ما تصوغه الإبرة والخيط في اختراق القماش وتطريزه. وبالحساسية الفنية ذاتها، نقل دقائق ما تحدده حافة المنقاش

للمحفور والنافر في الصخر والمعدن. أما هذه التفاصيل، فقد شملها الفنان كعنصر عضوي ضمن تمثيله الاستعاري في أعمال تشخيصية انبجست من ركائز ومتكآت سردية. فكلما تصدّرت أعماله الأجسام المؤسلبة التي استقت زنودها المفتولة وأكتافها العريضة وأعضاؤها المضخمة من المجسّمات الكنعانية الناتئة من الحجر، كان منصور يقلّدها بأزياء وحلى الريف الفلسطيني. ولم يقتصر على تحلية أجسامه الأسطورية بالزي الفلسطيني ليلمّح إلى التواصل بين الماضي التاريخي العريق والحاضر العربي، بل قام منصور بتصوير السيد المسيح ورسله في موضوع "العشاء السري" وهم يتقلّدون جميعاً لباس الريف الفلسطيني. وكذلك ظهرت مريم العذراء في جدارية فسيفسائية له في الكنيسة اللوثرية في بيت جالا ضمن إطار جماليات الصناعات التقليدية للريف الفلسطيني.

وفي سلسلة أعمال فنية حفلت بمختلف الإشارات الفولكلورية، تجاورت الإشارات بعضها بمحاذاة البعض الآخر بدون ترابط سببي أو عضوي غير الاحتفاء بها ضمن إطار اللوحة الواحدة. وفي كل عمل من هذه الأعمال التي احتفت بالإشارات المرئية للتراث الريفي، نرى حشداً من الرموز وقد تأسلبت سطوحها وتساوت أبعادها وتداخلت في تركيب تزييني من المرقّعات المتجاورة المشابهة في عفويتها للتداعيات الحرة في التعبير التي تتميّز بها رسوم الأطفال. وفي كل من المرقّعات ضمن العمل الواحد، تجلّت مرئيات المخزون الثقافي الفلسطيني التي شملت المفتاح والبيت الريفي وغرزة النجمة الثمانية في التطريز والخرزة الزرقاء وحدوة الفرس ويد فاطمة والقباب والقناطر والأقمار والحمائم والشجرة والأحرف العربية التي تكوّنت فيها التعابير الشعبية الشائعة.

ولئن عدّت الصورة في الذوق السائد وسيطاً لنقل المعاني الشفهية، ولم يعدّ الشكل الذي يتخذه التصوير أكثر من وعاء لاحتواء المعنى، فقد أسهب منصور في تطعيم ما انتقاه من أساليب أتقنها حتى خرج بلغة تشكيلية تناوب في توظيفها وتهجينها في سبيل نقل المعنى المنشود ومن أجل تأسيس رؤية تتجاوز أسوار الغيتو. أما زئبقية الأساليب الانتقائية التي أحسن منصور توظيفها في خدمة غرضه الوطني، فلربما كانت في حد ذاتها خير تجسيد تشكيلي لإيقاع التشتت والتهجين الثقافي الذي عانى منهما المجتمع الذي انتمى إليه الفنان، بقدر ما عكست مركزية غرضه الوظائفي في التصوير السياق الوحيد الاتجاه الذي فرضه أفق الغيتو الذي نشأ فيه.

ومع انطلاقة الانتفاضة الشعبية، وفيما كان زملاؤه يبحثون عن استعارة مواد محلية تمكّنهم من التعبير عن رؤاهم الجديدة في ظل المعطيات التي أوحت بها هذه الحركة الجماهيرية، عاد منصور إلى أرض طفولته الريفية حيث اكتسب من جدّته حرفة بناء بيوت النحل بواسطة خليط من التبن وطين الحور. هذه الواسطة التي تعلّمها في صغره، كانت الوسيلة ذاتها التي طالما ابتكرتها نساء القرى لبناء الخوابي

لادخار قوتهن وقوت عائلاتهن من الحبوب والشعير والقمح، ولبناء أفران خبزهن اليومي. وإثر اقتلاعهم من أراضيهم لاذ أهل القرى إلى هذه الطريقة في بناء مساكنهم المؤقتة في الديار التي لجأوا إليها بعد أن جرفت مياه الأمطار الخيام التي وفرتها لهم وكالة الغوث الدولية. فبخليط الطين والتبن ذاته الذي شحن بهذه التداعيات، جبل منصور مسند أعماله الجديدة التي بقّعها بالمسحات اللّونية ملمحاً من خلال سطحها المغربل إلى ما بدا وكأنه آثار نقوش مستقاة من التطريز الريفي. وفيما بدا السطح للوهلة الأولى وكأنه تجريدي الصيغة فقد عكست خشونته وجفافه ملمس الأرض التي محقتها النيران.وفي قراءتنا لعناوين هذه اللوحات نمسك بجوهر المعنى المقصود في هذه اللوحات المتتالية الإنجاز. فإن عناوين اللوحات يالو و دير أبان وبيت دجن وعمواس ما هي غير أسماء بعض القرى التي دمرت عن بكرة أبيها، والتي تمّ محو أسمائها من الخرائط الإسرائيلية. وهكذا، فمن خلال إيحاء السطح المصوّر وتسمية العمل، نشهد كيف زاوج منصور طين الأرض باللّغة،وفي عرسهما بين يديه، تجلى المجاز التصويري لاستذكار المكان المفقود.

الفصل السادس
عبق الأرض



عبد عابدي: النصب التذكاري في سخنين (١،٥ × ٤،٢٧ أمتار) ١٩٧٨



عبد عابدي: "يوم الأرض"
حفر على الخشب (٧٠×٥٠) ٧٤–١٩٧٥



عبد عابدي: "في الحصار" حفر على الخشب ١٩٧٧



عبد عابدي: "الأم" حفر على الخشب ١٩٦٨





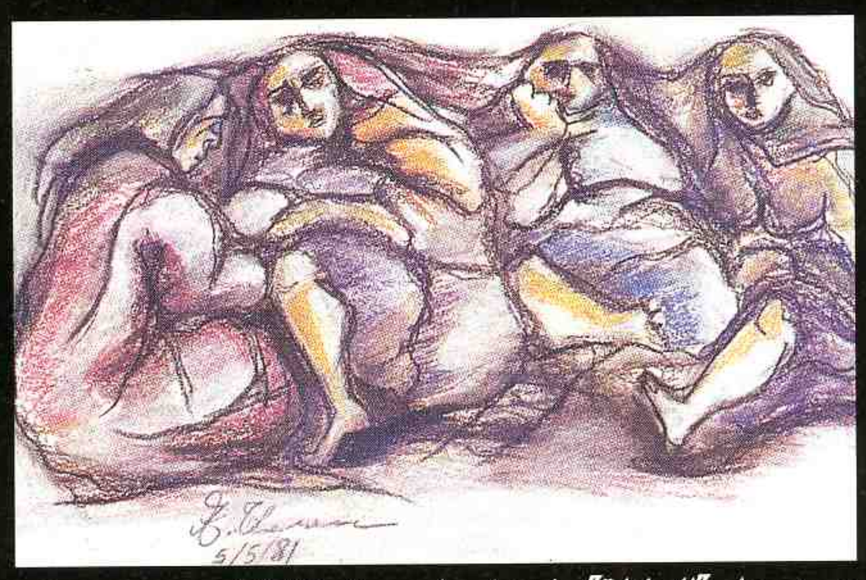
عبد عابدي: زجاجية المنتدى الثقافي –كفر ياسيف، ١٩٧٨



عبد عابدي: جزء من جدارية "مار الياس" في عبلّين، مطلع الثمانينات.



سعاد نصر: "البيت" تخطيط بالفحم



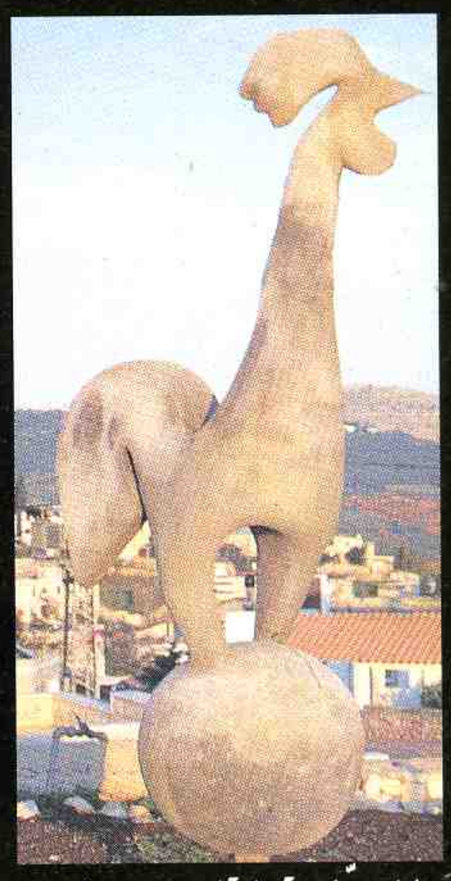
تريز عزام: "العائلة" باستيل على ورق ١٩٨١



مروان أبو الهيجا: "الطريق"
باستيل (٦٠×٣٠) ١٩٩٨



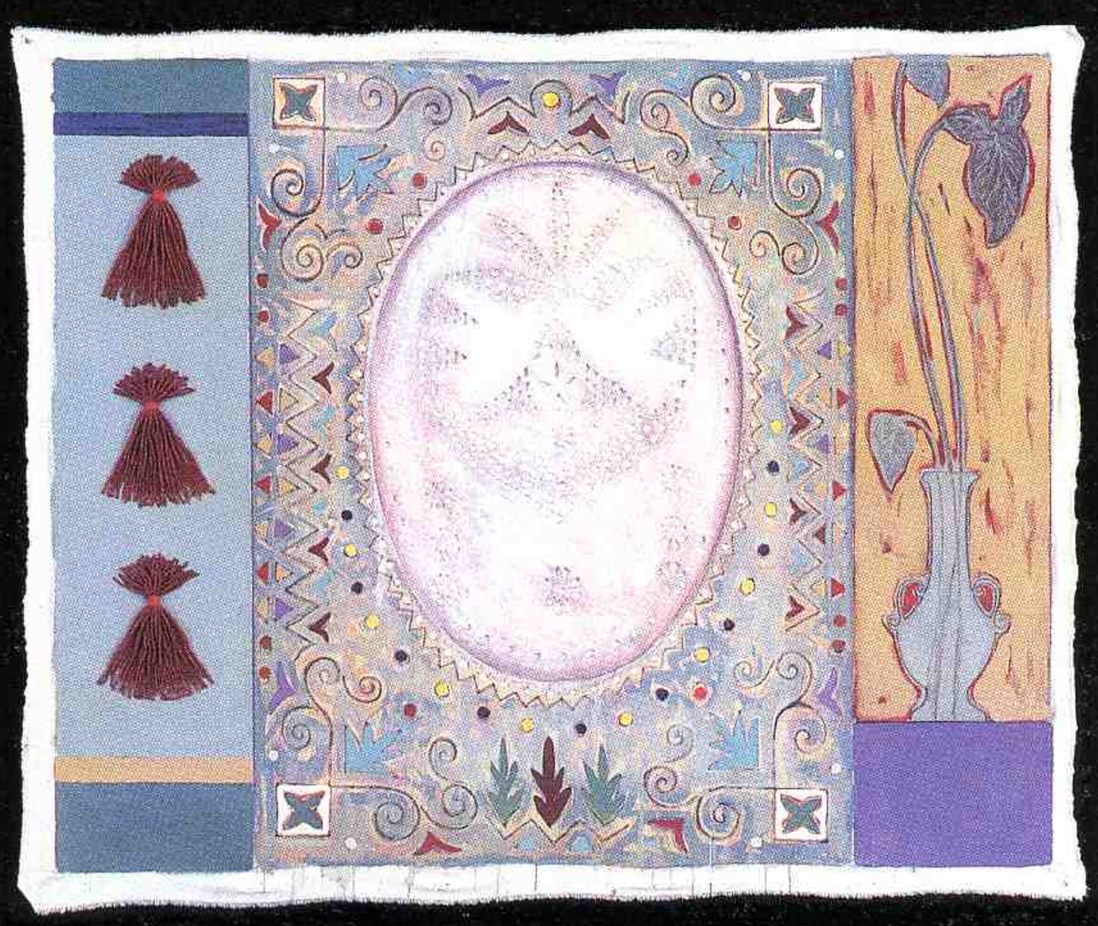
أسد عزي: مواد مختلفة على القماش (١١٠×١٤٠)١٩٩٥



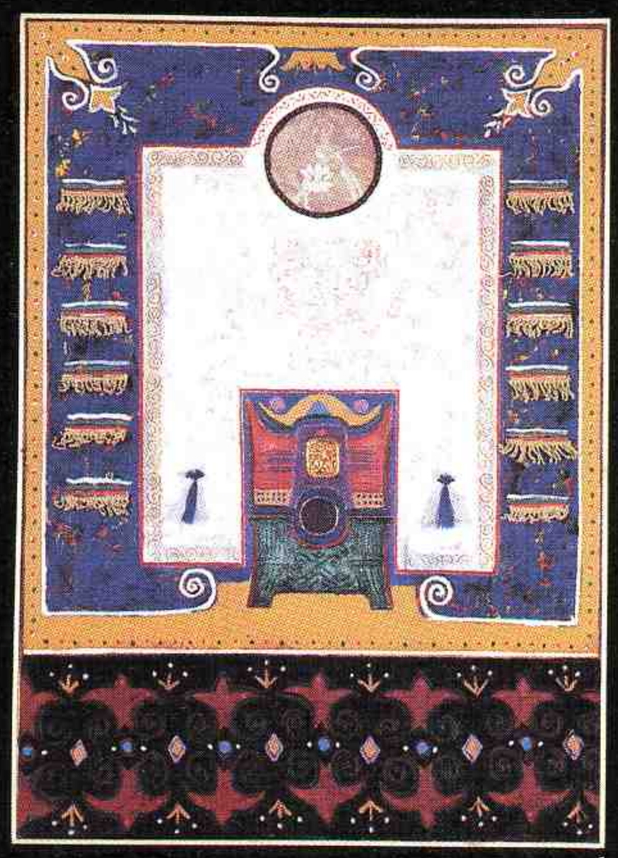
خليل ريّان: "ديك" اسمنت وشبك حديدي (العلو خمس أمتار) ١٩٩٧



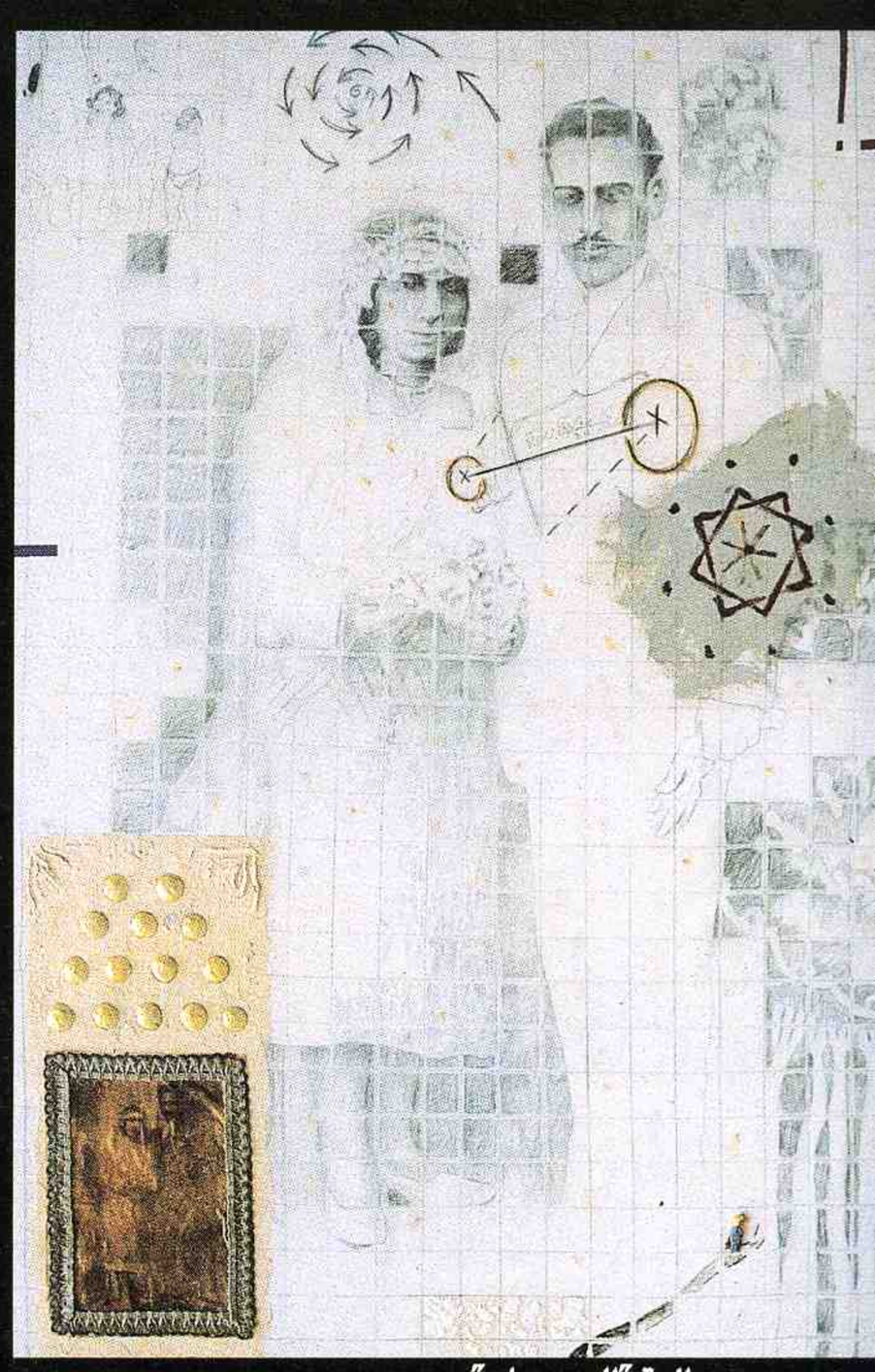
أسد عزي:مواد مختلفة على القماش (١٠٠×١١٥) ٩٢-١٩٩٣



أسد عزي : مواد مختلفة على القماش (٩٠×١٠٠) ٩٤-١٩٩٥



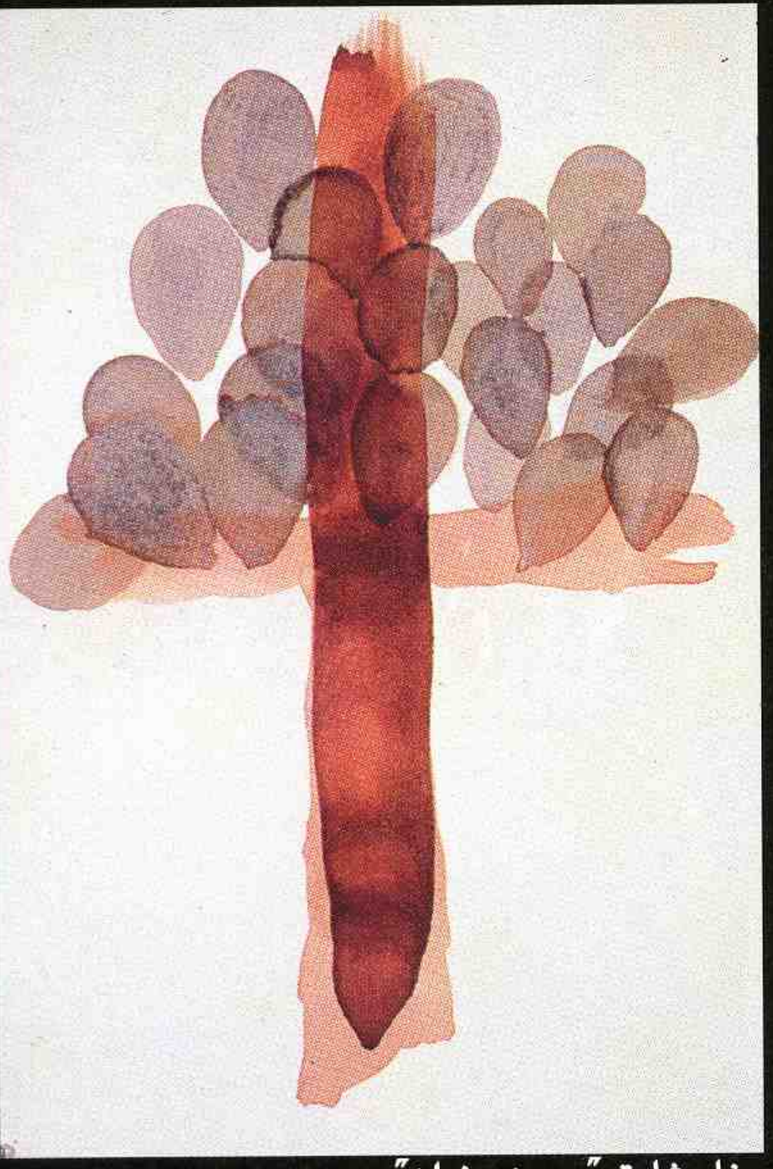
أسد عزي: مواد مختلفة على القماش
(١٦٠×١١٠)١٩٩٢



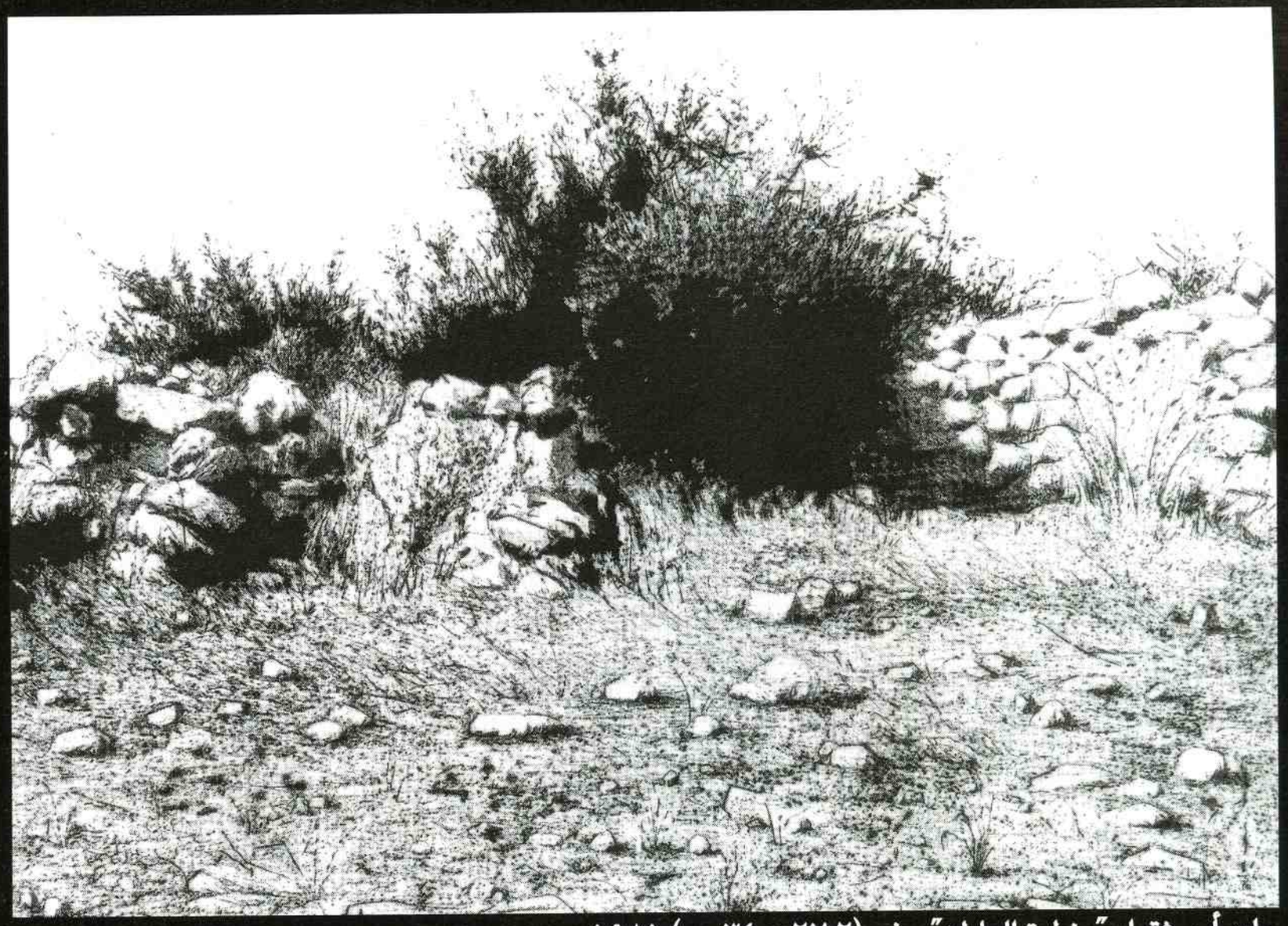
عزي:من متوالية "العروسان"
د مختلفة على القماش (١٥٠×١٠٤) ١٩٩٧



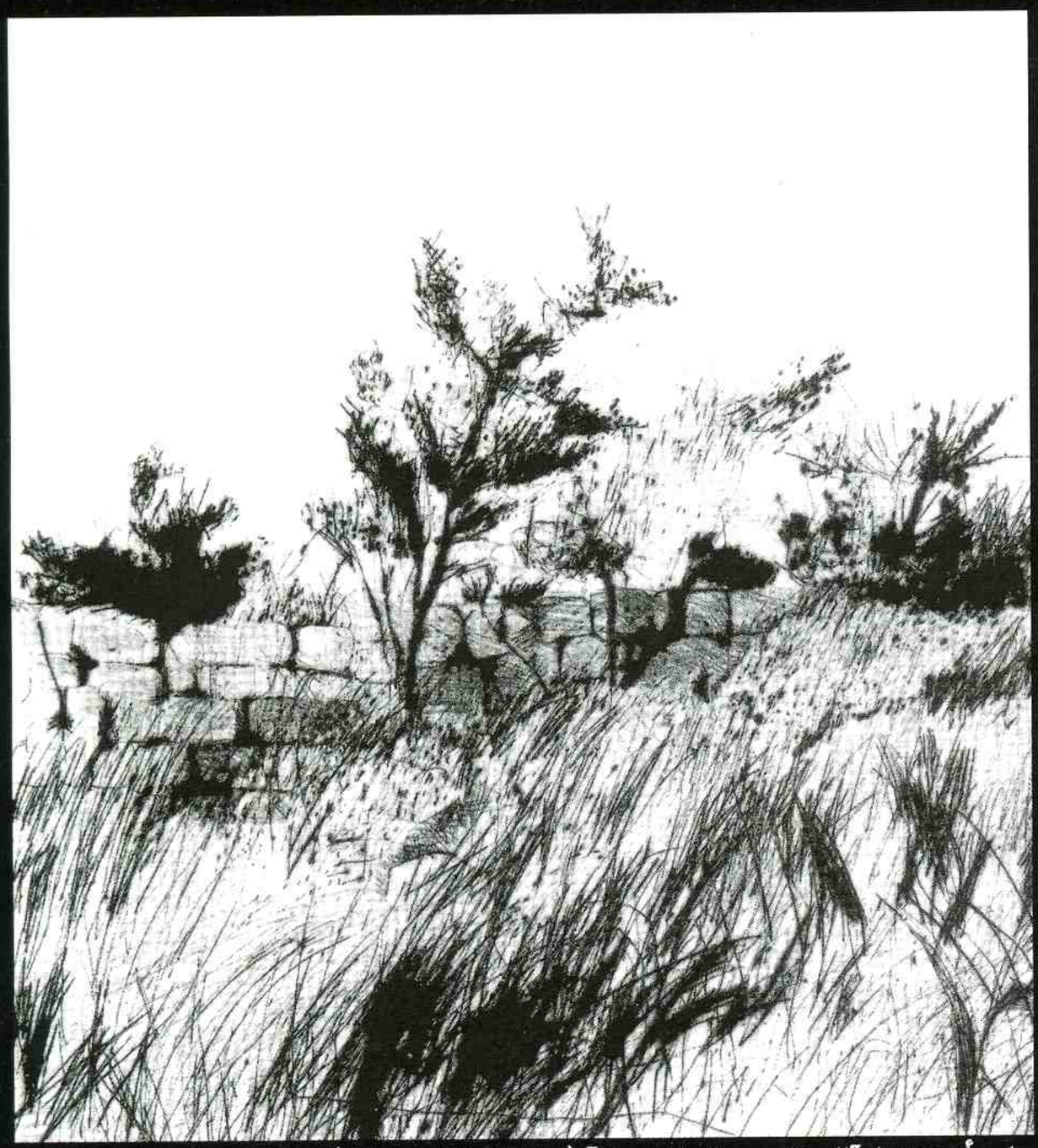
عزي: من متوالية "المسيح" (١٥٠ ×١٠٠) ٩٧ - ١٩٩٨



رنا بشارة: "بدون عنوان"
حناء على ورق (٢١×٢٨) ١٩٩٧



وليد أبو شقرا : "منظرة الباطن" حفر (٢٧،٢ × ٣٤ سم) ١٩٨١



وليد أبو شقرا: "المنظر من الباطن–١" (حفر ٢٩،٩ × ٢٧،٥) ١٩٨٠



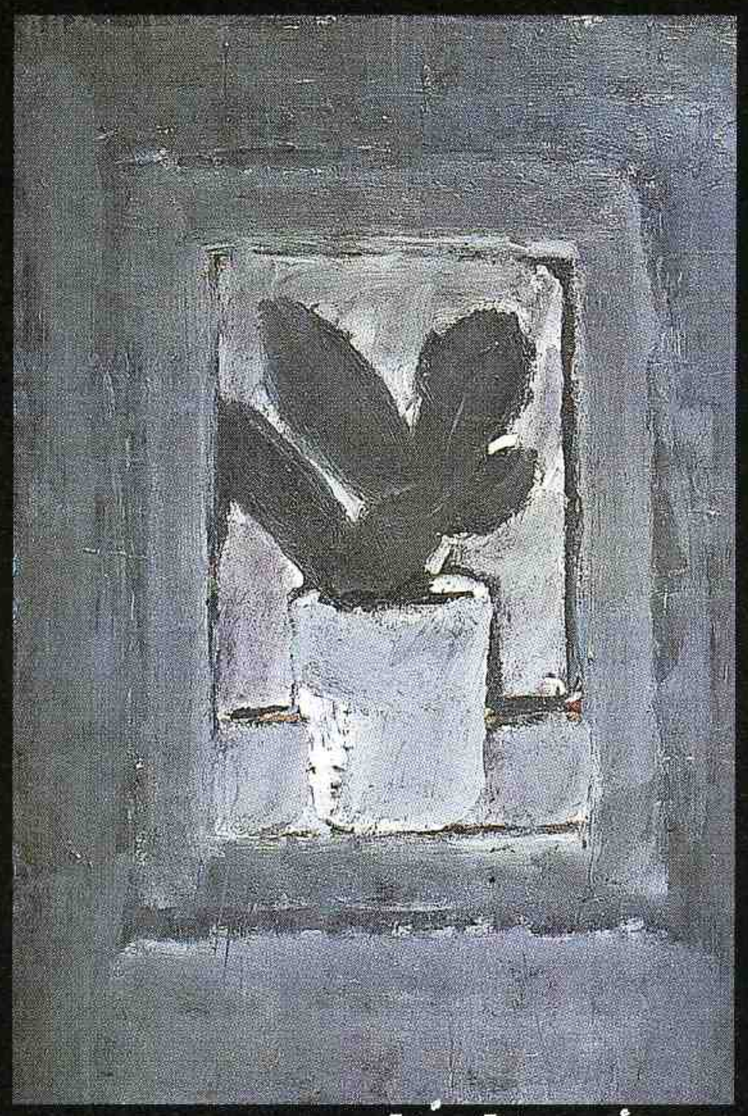
مريم أبو نوارة : "البيت، ١٩٤٨" زيتية على القماش



فكري بطحيش" ربيع" زيتية على القماش ١٩٨٢



عاصم أبو شقرا: "صبّار"
زيتية على ورق (١٢٠×٨٠) ١٩٨٩



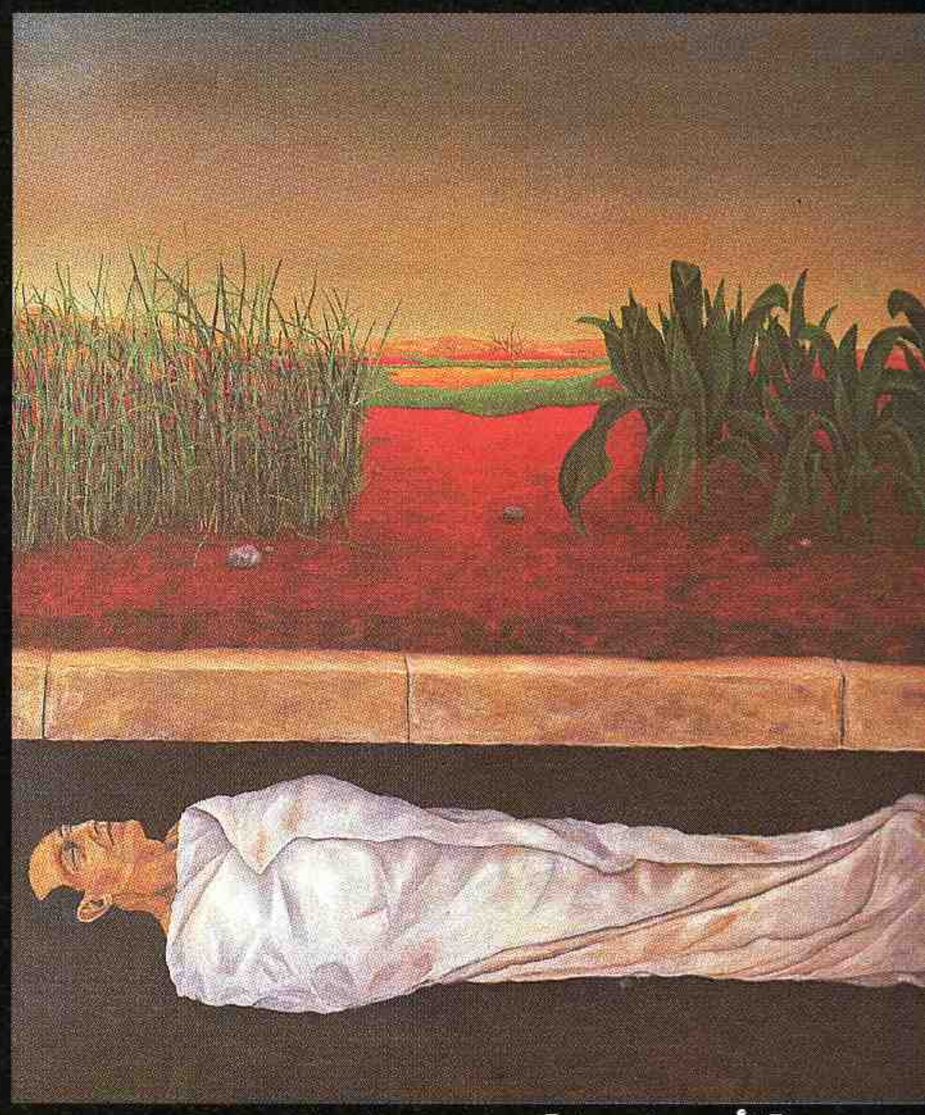
عاصم أبو شقرا: "صبّار"
زيتية على ورق (١٢٠ × ٨٠) ١٩٨٩



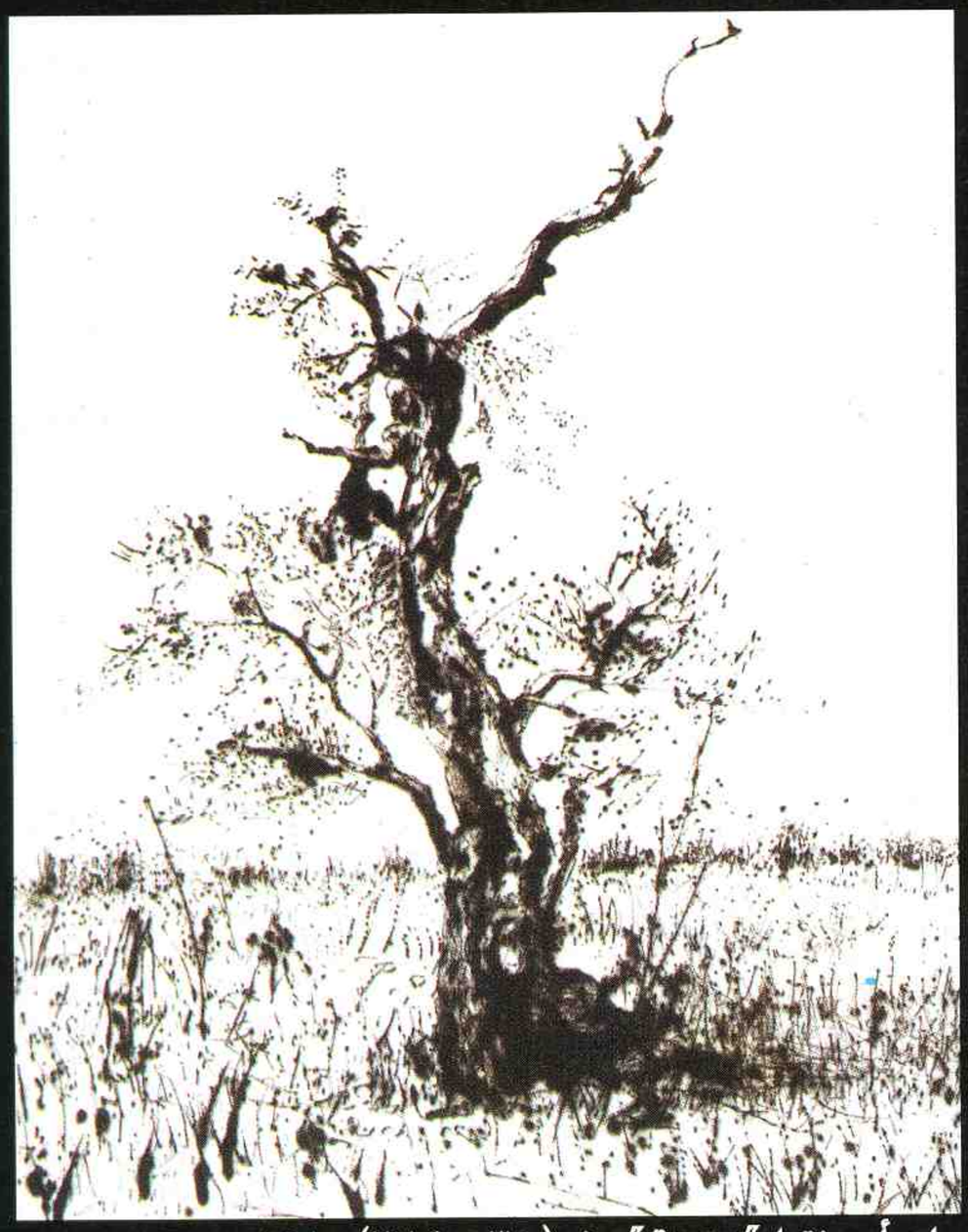
د أبو شقرا: "الحقل المزروع في ليلة ضبابية"
ر (٣٤،٩ × ٣٩،٩) ١٩٧٨



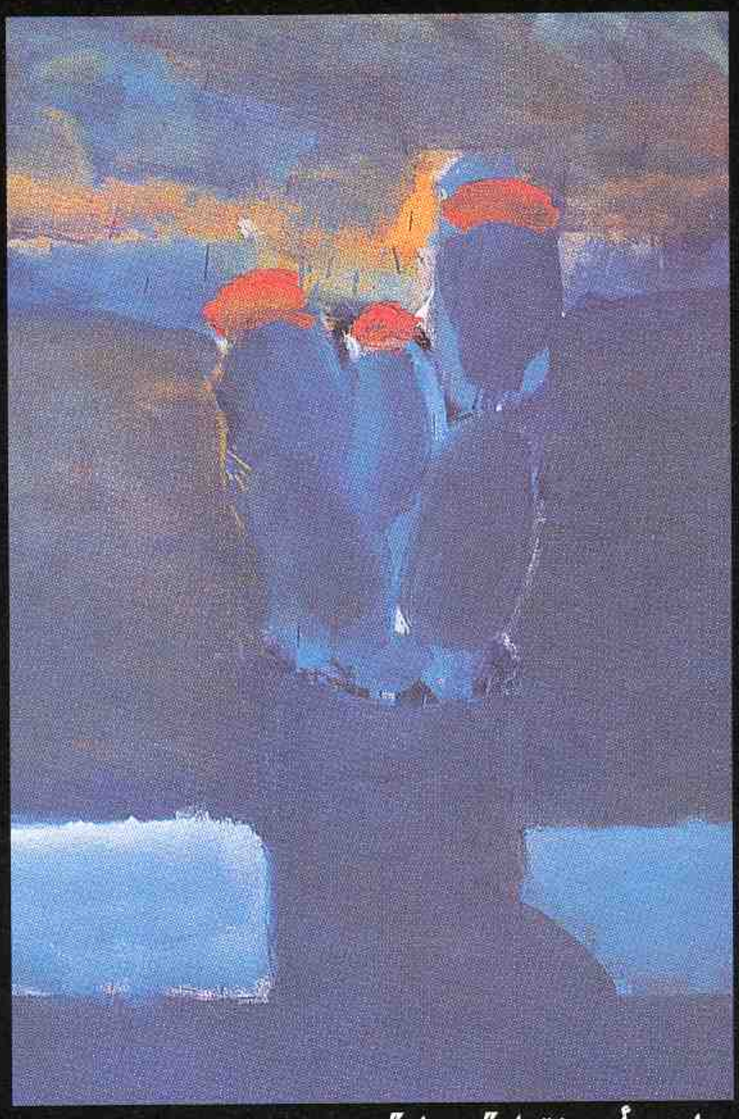
وليد أبو شقرا : "حقل الباطن مع الصبّار و شجرة الزيتون" ، حفر ١٩٨٢



ر زيداني: "الأرض الحمراء" زيتية على القماش



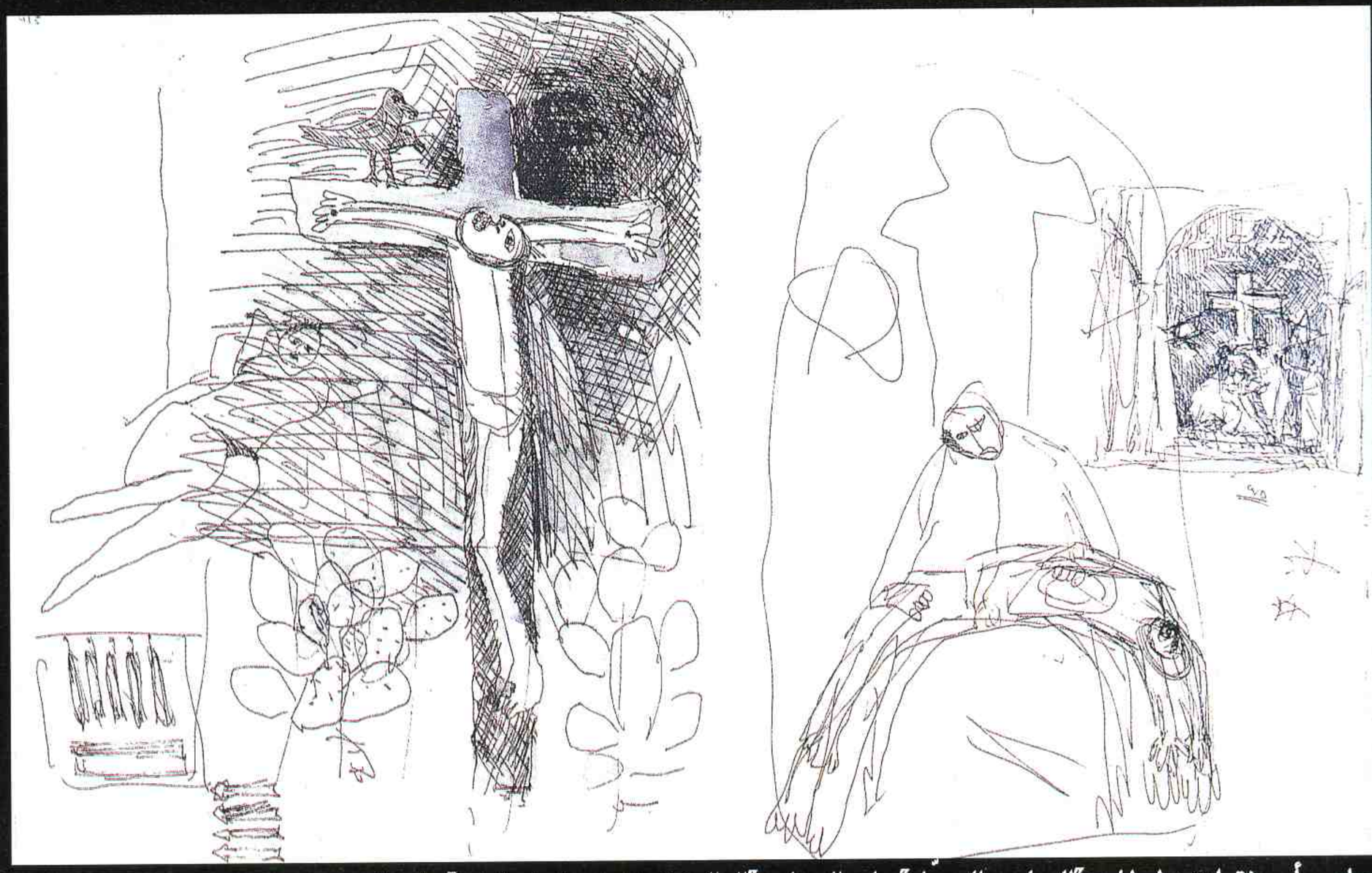
وليد أبو شقرا: "زيتونة" حفر (٣٥ × ٢٧،٤) ١٩٨٠



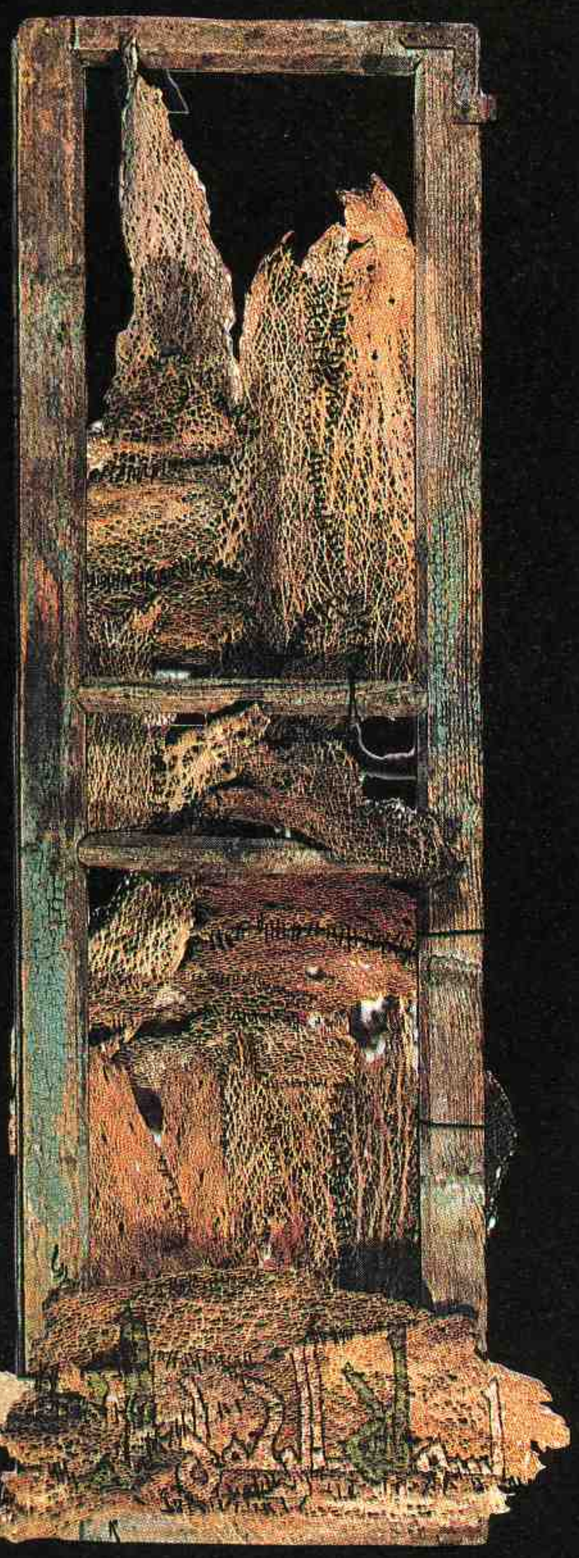
عاصم أبو شقرا: "صبار"
زيتية على ورق (١٢٠×٨٠) ١٩٨٩



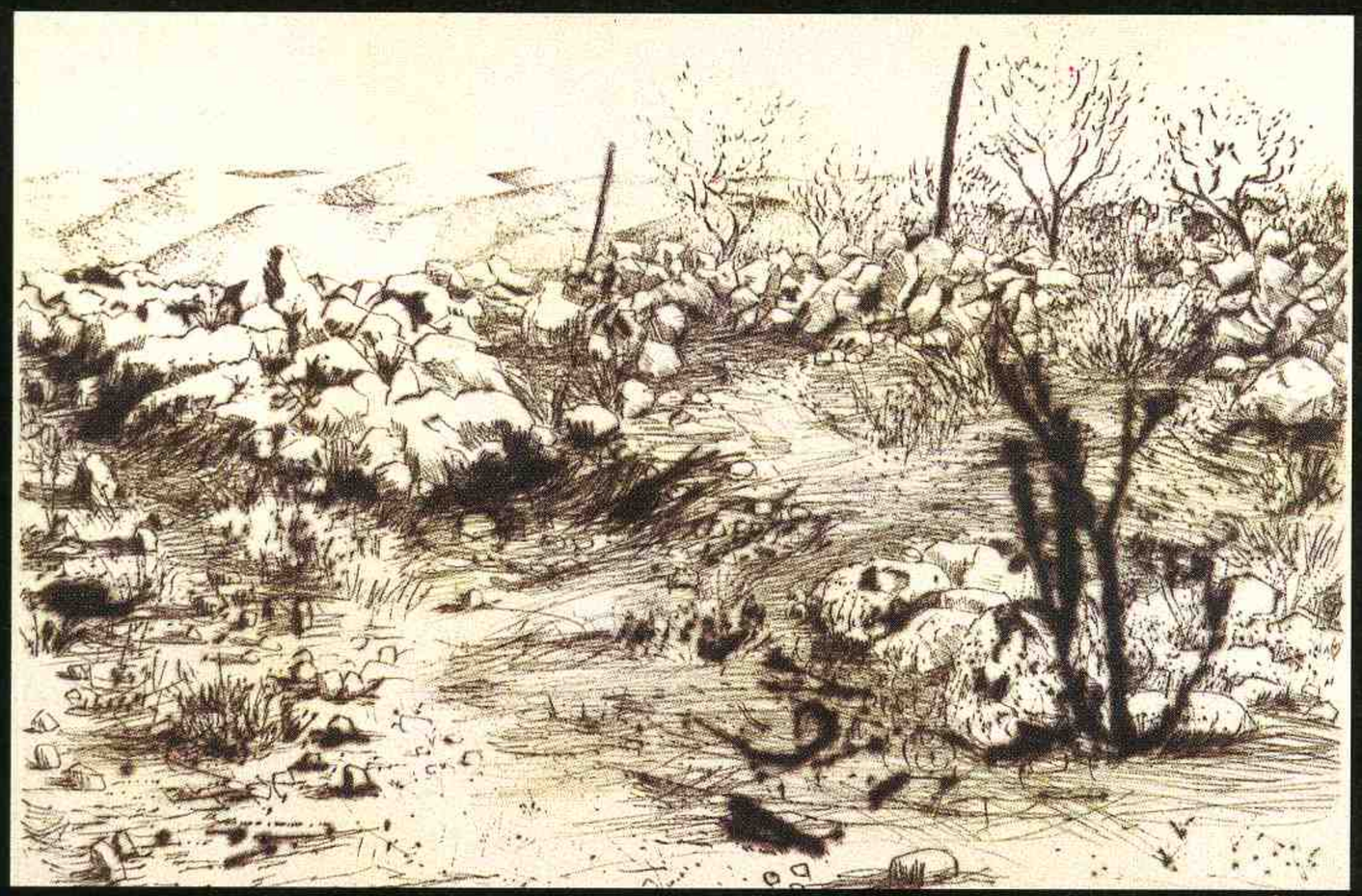
عاصم أبو شقرا: "صبّار"
زيتية على ورق (١٢٠×٨٠) ١٩٨٨



عاصم أبو شقرا: تخطيطات: "الصلب والصبّار" على اليسار و"الوالدة تحتضن جثمان ابنها" على اليمين



رنا بشارة: " بيت "
شباك قديم مع صبار مجفف ١٩٩٥



وليد أبو شقرا: "المنظر من حاكورة اللوز" حفر (٢٧،٤ ×٣٤،٩) ١٩٨٠



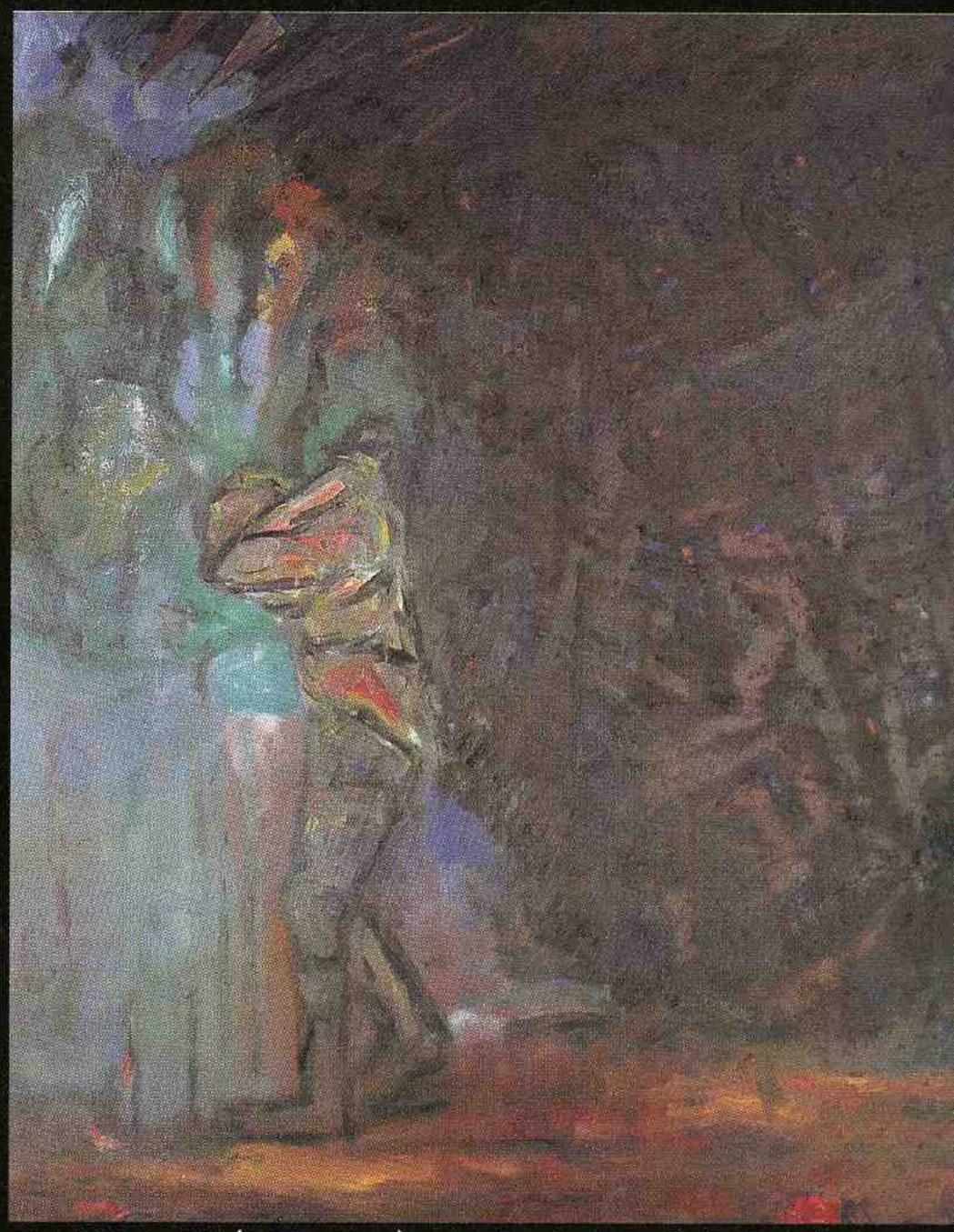
ابراهيم حجازي: "فرحة " زيتية على القماش١٩٨٤



كميل ضو: "سيرة ذاتية " زيتية على القماش (٢٠٠×٢٥٠) ١٩٨٣



يل ضو: "قرية" زيتية على القماش (٨٢×١١٤) ١٩٨٢



امة سعيد: " بلا عنوان" زيتية على القماش (٢٠٠ ×١٦٨) ٩٣-١٩٩٤



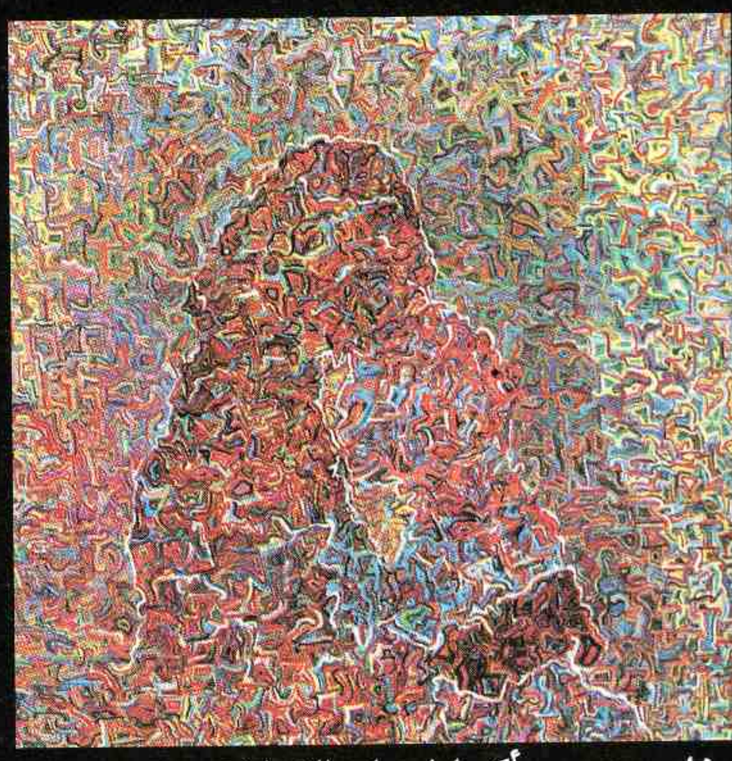
ميخائيل توما: زيتية على القماش



أسامة سعيد: "قرية" زيتية على القماش (٦٠×٧٠) ١٩٩٣



أسامة سعيد : "الغوّاص" زيتية على القماش (١٦٨×٢٠٠) ١٩٩٢



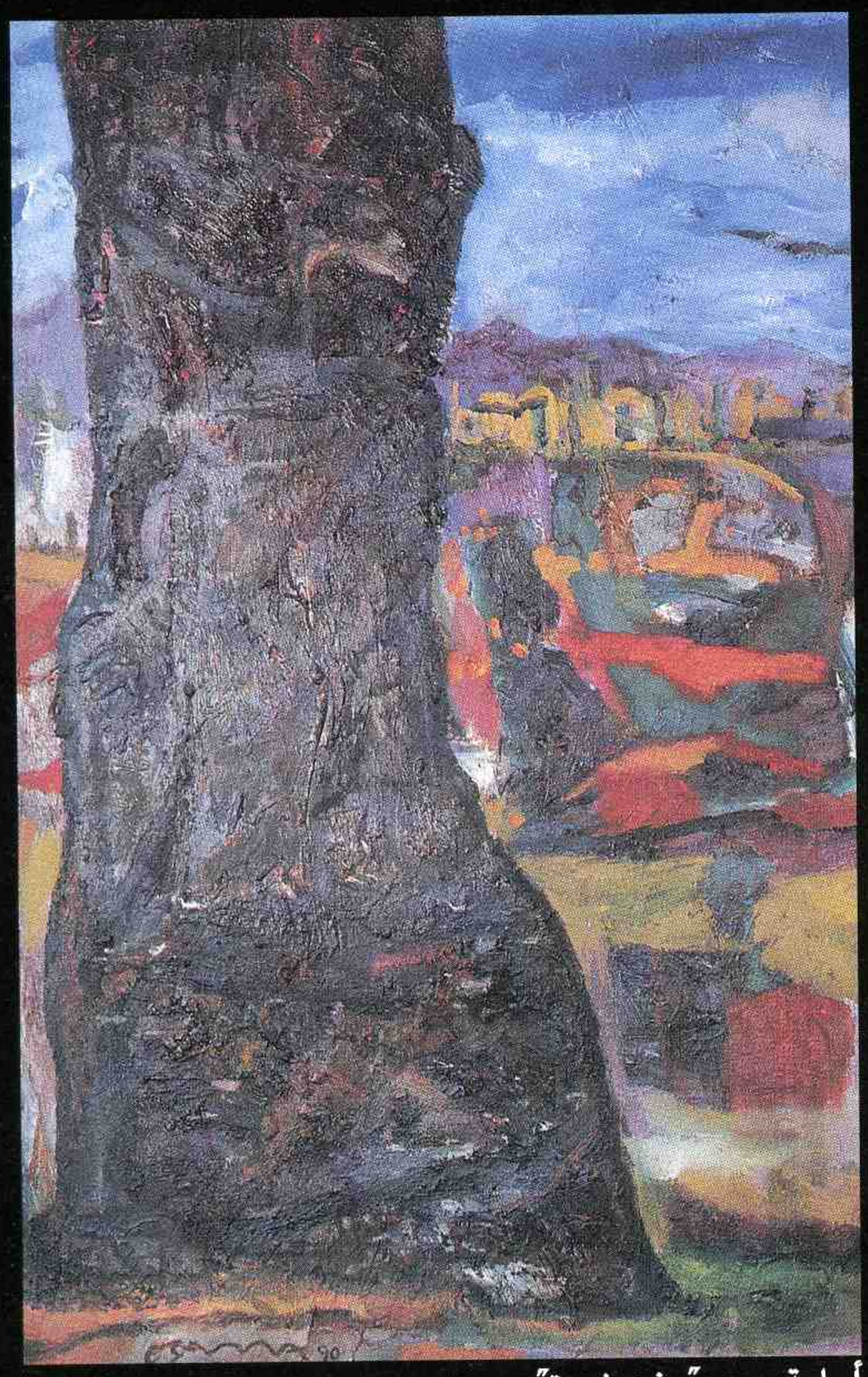
وفاء حسيسي : أكريليك على القماش



ابراهيم حجازي : "طمرة" زيتية على القماش



خليل ريّان : "البيت والسهل" زيتية على القماش



أسامة سعيد: "جذع شجرة"
زيتية على القماش (١٥٠× ٩٥) ٩٠-١٩٩٤



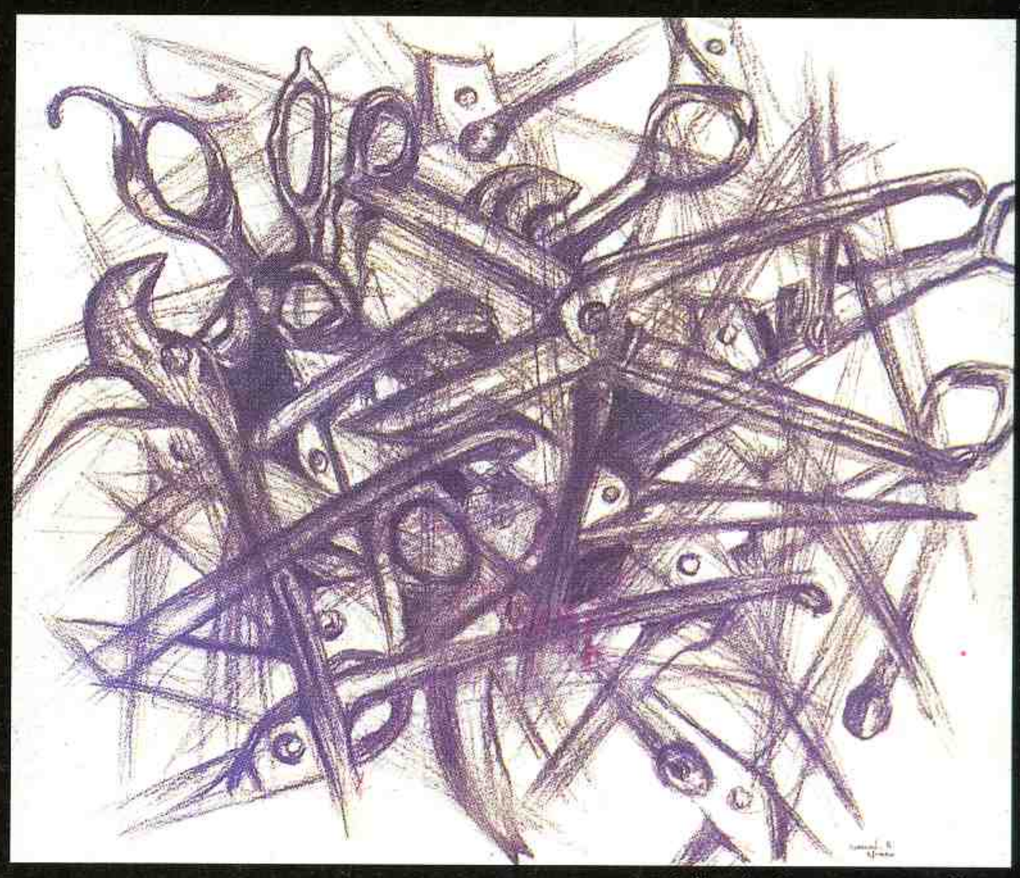
مروان أبو الهيجا : "حي في بلدنا"
باستيل (٤٥×٣٠) ١٩٩٢



ابراهيم حجازي: زيتية على قماش (١٢٠×١١٥) ١٩٩٨



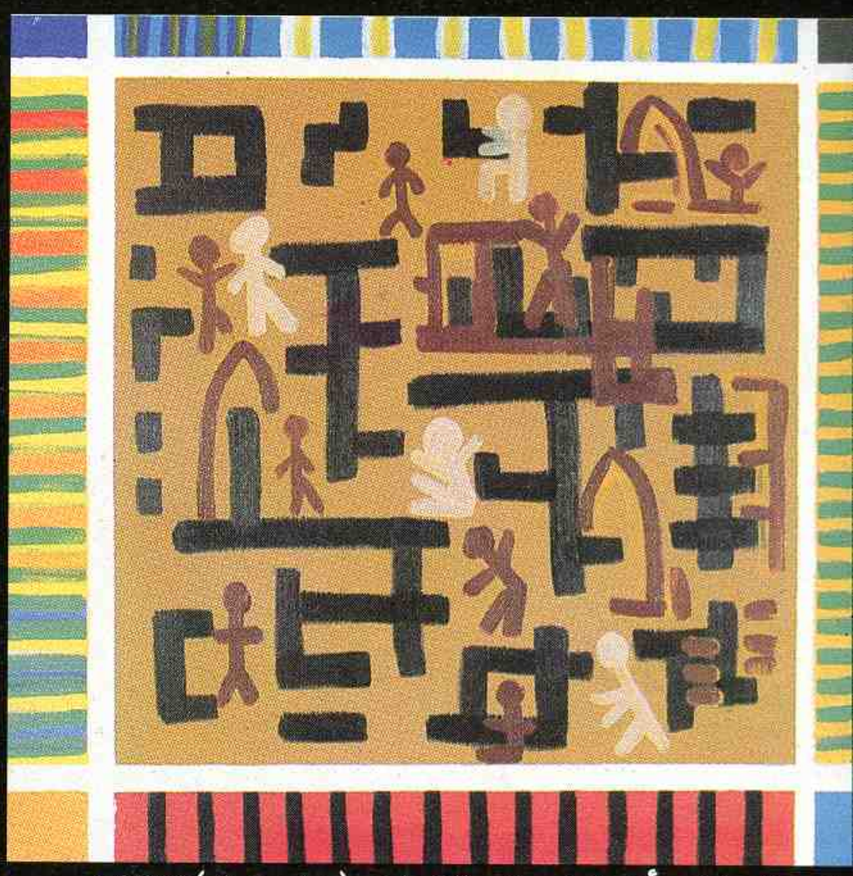
ابراهيم حجازي : زيتية على قماش (٨٠×١٢٠) ١٩٩٨



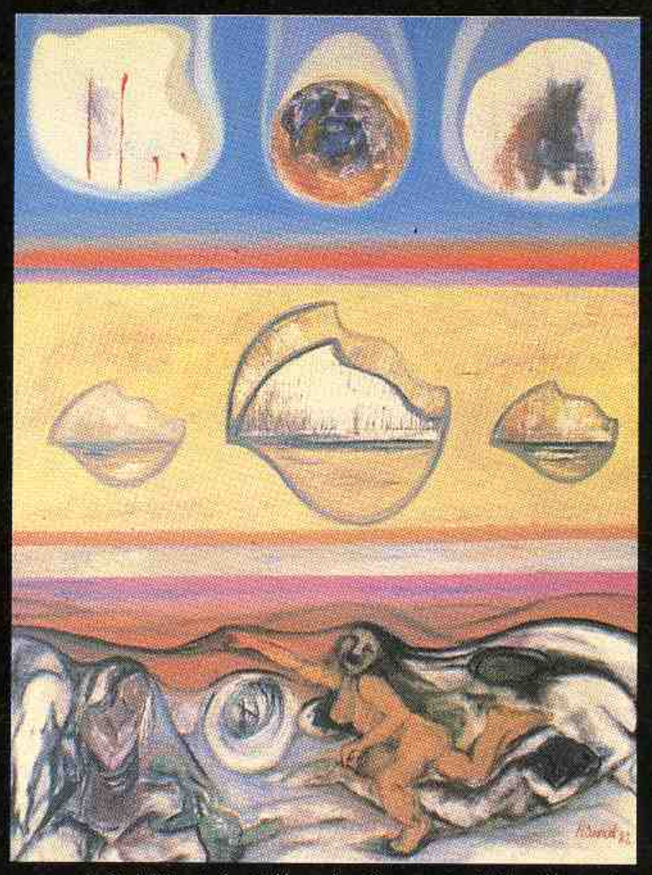
سعاد نصر: تخطيط بالفحم



ابراهيم نوياني: زيتية عل القماش (١٥٠×١٥٠) ١٩٩٧



داود الحايك : أكريليك على القماش (٨٠ ×٨٠) ١٩٩٧



داود الحايك: زيتية على القماش،١٩٨٢



سلمان مُلاّ: نحت في الحجر

بعد اقتلاع الأغلبية الساحقة من أبناء شعب فلسطين وإعلان الدولة اليهودية فيها عام ١٩٤٨، بات الفلسطينيون المتبقّون في وطنهم الأم أقلية خضعت للحكم العسكري الإسرائيلي طيلة العقدين الأولين من حياة الدولة. وخلال هذه الفترة، نفّذت إسرائيل حملة الإبادة المنّظمة ضد جميع عناصر الحياة العربية في ٤١٥ قرية واستولت على ١٦ مليون دنم من أراضي هذه القرى استناداً إلى قانون "الغائب–الحاضر" الذي سنّته الدولة بشأن ممتلكات الفلسطينيين الذين تشرّدوا خارج البلاد أو داخلها إثر حرب ١٩٤٨. أما الحاضرون من أهل الأرض والذين كان التشرّد من نصيبهم داخل حدود الدولة المعلنة، فقد قوبلت كافة مطالبهم السلمية لاسترجاع أي من ممتلكاتهم، بالرفض القاطع. وفي هذه الأثناء، تمّ حشد أغلبية سكان القرى المبادة في منطقتي المثلّث والجليل حيث تركّز التجمّع العربي. وبعدما رُفع الحكم العسكري عام ١٩٦٦ عن العرب في إسرائيل، استمرّت الدولة اليهودية في ممارسة التمييز العنصري ضد مواطنيها العرب، واعتبارهم مجرّد عبء سكاني ومواطنين من الدرجة الثالثة.

فمن وجهة النظر الصهيونية التي لا تفصل بين المواطنة والذات اليهودية، فإن أهل البلد الأصليين العرب الذين ظلوا في بلادهم، وإن منحوا الجنسية الإسرائيلية، وخضعوا لقوانين الدولة العبرية، يعدّون خارج المجتمع الإسرائيلي. وقد سنّت الدولة قوانين اقتصر تطبيقها عليهم وحدهم فيما حرمتهم وحرمت أولادهم من حقوق المواطن أو المستوطن اليهودي، أكان ذلك بالنسبة لحق العودة إلى الأرض أم بالنسبة لامتلاك الأراضي أم بالنسبة لنظام أي من الخدمات الصحية والتعليمية والاقتصادية التي توفرها الدولة لمواطنيها اليهود. وقد نظر المجتمع الصهيوني إلى من عرّفوا بـ"الإسرائيليين العرب" وكأنهم مجرّد جماعات متفرقة أشير اليها كعشائر عرقية أو طوائف دينية مختلفة من مسلمين ومسيحيين ودروز، تواجدت بشكل أو بآخر على هامش الحياة التي هيّئت للمواطن اليهودي في الدولة العبرية. وهكذا، أصبحت إسرائيل الدولة الوحيدة في المنطقة التي لم تعتبر الدروز عرباً تأكيدا منها للفوارق بين الطائفة وأهل الدين السائد، وذلك اعتماداً على التماهي الذي اعتمدته بين الإسلام والهوية العربية.

وفي مجابهة سياسة التمييز العنصري التي مورست بين فئات المجتمع العربي الواحد، ورداً على استخدام كافة الوسائل لطمس الوحدة التاريخية والثقافية للشعب الفلسطيني، جاءت أهم المنجزات الإبداعية والثقافية التي قدّمها جيل الفلسطينيين الذين نموا وراء أسوار الدولة العبرية على مدى نصف قرن، لتشهد هويتها العربية، بغض النظر عن الخلفية الدينية لصاحبها أكان مسلما أم مسيحيا أم درزيا، بكونها لم تعكس غير روح التضامن والالتفاف حول الهموم الوطنية ذاتها للشعب الواحد. وقد عرفت أعمالهم الإبداعية فيما بعد بـ"أدب المقاومة".

أما أدب المقاومة الذي تجلّى في الشعر والرواية والمسرح على يد كتّاب فلسطين الذين تفتحت مواهبهم في الدولة العبرية، فقد تجسّد مرادف له في المنجزات التشكيلية التي أسهم في بلورتها جيل من المواهب العربية ذات الانتماءات الدينية المختلفة التي نضجت داخل إسرائيل. وإن اعتمد أدباء المقاومة على لغة الأجداد في سلاحهم الفني، فإن التشكيليين انتزعوا أدوات تعبيرهم من التراث الغربي الذي نقله اليهم الإسرائيليون. وبالقدر الذي سعى فنانو إسرائيل إلى تطبيع التراث المستورد بملامح هويتهم الخاصة، توخى الفنانون العرب جعل أعمالهم إبداعاً مستقلاً بحيث أصبح فنهم بمثابة مرآة خفية عكست اختلافهم عن الإسرائيليين كما أعلنت انتماءهم الوطني. ولا يمكن قراءة أهم المنجزات التشكيلية في سياقها التاريخي بدون الإلمام بتراث أدب المقاومة، لا سيما وأن عددا كبيرا من هذه المنجزات الفنية تشرّب مجازها التعبيري من التراث الكلامي الذي عمّمه شعراء المقاومة.

وبالقدر الذي كان فيه موضوع الأرض الهاجس المركزي في شعر المقاومة، احتلتّ الأرض المكانة الرئيسية في العمل الفني الذي حققه طليعة التشكيليين العرب في اسرائيل. ومثلما استمرّت اللغة العربية أداة الإبداع الكلامي لأهل الأرض بعد مرور نصف قرن على الهيمنة الثقافية الإسرائيلية المحيطة بهم، فقد جاء العمل التشكيلي الذي انتزعت أدواته من الإسرائيليين ليعلن عن التزام الإنسان بقضايا تحريره انطلاقاً من الحرية التي وفرتها أدوات التعبير عن الذات.

ومن الفنانين الذين أسهموا في تطوير هذا الجناح المهم في الفن الفلسطيني، نذكر مريم أبو نوارة (١٩٢٦) وظاهر زيداني (١٩٣٧) وعبد عابدي (١٩٤٢) ومروان أبو الهيجا (١٩٤٥) وزهيرة البنا (١٩٤٦) وخليل ريّان (١٩٤٦) ووليد أبو شقرا (١٩٤٦) وعبد يونس (١٩٤٨) وتيريز عزّام (١٩٥٢) وابراهيم حجازي(١٩٥٣) وأسد عزّي (١٩٥٥) وجهينة قندلفت (١٩٥٤) وداود الحايك (١٩٥٥) وفكري بطحيش(١٩٥٦) وكميل ضو (١٩٥٦) وميخائيل توما (١٩٥٩) وعاصم أبو شقرا (١٩٦١–١٩٩٠) وابراهيم نوباني (١٩٦٤) ورنا بشارة (١٩٦٨) وعماد خوري وسعاد نصر وأحمد كنعان ووفاء حسيسي وإيليا بعيني وسلمان مُلاّ.

ولتوضيح تجليات المقاومة على صعيد الفن التشكيلي، لا بد من التركيز على الإسهامات الرائدة التي دار محورها حول موضوع الأرض، والإسهامات التي كشفت عن استمرارية الابتكار في الثقافة العربية في خضم الهيمنة الإسرائيلية السائدة. وسنتناول إسهام كل من عبد عابدي وأسد عزّي ووليد أبو شقرا وعاصم أبو شقرا كنماذج لإضاءة هذا الجناح لمسيرة الفن الفلسطيني. فبقدر ما شخّصت منجزات عابدي المكانة المركزية التي تحتلها الأرض في الهاجس الجماعي،

جاءت لوحات عزي لتترجم إيحاءات البُعد الثقافي لعلاقة الإنسان بأرضه، فيما تناولت محفورات وليد أبو شقرا المكوّنات الطبيعية للمكان لتشير إلى معنى الرباط الحميم بين الفلسطيني وأرضه. أما إسهام عاصم أبو شقرا فما جاء إلا ليكشف عن نبض التماهيات بين أسرار الأرض وخفايا الذات.

فيما كان **عبد عابدي** يزاول مهنة الحدادة لتأمين رزقه في حيفا، مسقط رأسه، أخذ بدراسة فن الرسم على أيدي الفنانين الإسرائيليين أبراهام ياسكيل وتزفي مايروفيتش. وبدأت رسوماته الرصاصية والفحمية بالظهور على صفحات الدوريات العربية التي أسهم بالكتابة فيها طليعة المبدعين الذين عرفت أعمالهم فيما بعد بـ"أدب المقاومة". وقد شملت هذه الدوريات التي احتضنت رسومات عابدي جريدة **الاتحاد** ومجلتي **الغد** و **الجديد**. وفي مطلع العقد الثاني من عمره حصل الشاب الموهوب على منحة دراسية للالتحاق بأكاديمية الفنون الجميلة في درسدن. وبعد أن أمضى سنوات سبع في ألمانيا حيث تخصّص بدراسة الحفر والطباعة الفنية، ومن ثمّ في تصميم الجداريات العامة، عاد عابدي إلى حيفا ليسخّر طاقاته الإبداعية في تأسيس فضاء جمالي ملتزم بقضايا مجتمعه العربي، وذلك من خلال النشاطات التعليمية التي قام بها، بالإضافة إلى مواصلة تعبيره الفني عن معاناة أهل الأرض والمشاركة في تجسيد أحلامهم في فترة حاسمة من تاريخ صراعهم مع الدولة العبرية.

وقد تميّزت أعمال عابدي الرائدة بتعدّدية الأدوات التي استخدمها في سبيل إيصال رسالته إلى قلوب الناس. فعلاوة على انجازه اللّوحات الزيتية والمائية والمحفورات الفنية والجداريات الجماعية والنصب التذكارية قام عابدي بتصميم الملصقات الخاصة بالنشاطات الثقافية العربية، والملصقات الجماهيرية التي دعت إلى التضامن للدفاع عن الأرض. كما قام بتصميم المشاهد المسرحية للتمثيليات العربية، فيما تابع الرسم للنصوص الإبداعية التي نشرت في الدوريات الأدبية العربية الصادرة في الجليل. وقد كرّس عابدي فترات مختلفة من وقته لتعليم الحرف التعبيرية التي أتقنها، وفي التوعية الفنية، وذلك بإقامة الدورات التدريبية حيناً، وبالعمل التطوعي في مخيمات الشبيبة التي نظمتها بلدية الناصرة حيناً آخر. ومثلما كان عابدي أول فنان عربي أقيم لأعماله معرض خاص في تل أبيب عام ١٩٦٢، كان أوّل من سعى لأن يوثّق، بشكل موضوعي، مسيرة الفن الفلسطيني، رغم محدودية موارد البحث التي فرضت عليه في بيئته المنعزلة. وبفضل عزيمة هذا الرائد الذي لم يعرف راحة، تفتّح جيل من الموهوبين العرب على عالم التعبير عن الذات، والانخراط في حقل فني أو آخر. وكان للمعرض الاستعادي الذي أقيم لأعماله في أواسط الثمانينيات في متحف حيفا للفن الحديث وقع الحدث الهام، لا بالنسبة لكافة فئات المجتمع العربي الصامد في إسرائيل فحسب، بل وللأوساط الثقافية التقدمية اليهودية فيها.

وقد اتسمت أعمال عابدي بالتشخيص التعبيري الذي اتخذ من جسد الإنسان محور التكوين. ولئن اقتصرت مشاهدة لوحاته الزيتية والمائية على جمهور معارضه الفنية، فإنّ محفوراته الطباعية سمحت لعمله الفني أن يصبح في متناول فئات واسعة من الناس. ومما يلفت الانتباه، أن موضوعات عابدي لم تقتصر على تصوير أهل الأرض في معاناتهم لوضعهم القاهر، بل أنه ركّز في عدد وافر من رسومه ومطبوعاته على صورة الفلسطيني المشرّد في الخارج الذي مثّل غيابه الوجه الآخر للشعب الذي واصل بقاءه على الأرض. وقد دفعه هاجسه المتميّز هذا إلى إعداد المحفورات لرواية غسان كنفاني **رجال في الشمس** التي تروي قصة ثلاثة مشرّدين فلسطينيين هُرّبوا عبر الصحراء العراقية داخل خزان شاحنة أملاً في الوصول إلى الكويت حيث حلموا بإيجاد العمل. وجاء تعبير عابدي ليعيد النظر في مجاز كنفاني. فمثلما عالجت أعمال عابدي موضوع أهل الوطن الذين غدا الاتصال بهم مستحيلاً من وراء الأسلاك الشائكة، بصفته الوجه الآخر لصورة الشعب الذي صوّره محاصراً وراء القضبان، فقد جاء تأويل عابدي لرواية كنفاني، ليبسّط الأفق الذي رسمه الروائي بحيث أصبح الخزان المقفل الذي اختنق بداخله المهرّبون، صورة مجازية للفضاء المغلق والخانق الذي أحاط بالفلسطيني على أرضه.

أما مقطوعات عابدي المجسّمة فتعدّ أولى المنجزات التي ارتفعت على أرض الوطن. فبفضل دعم بلديات المدن العربية في الجليل، أو بالتعاون مع مؤسساتها الاجتماعية، تمّ تكليف عابدي، بعد عودته من ألمانيا، بتحقيق عدد من النصب العامة التي تركت أثرها الخاص في الفضاء العربي. وعدّت هذه المنجزات الفنية خير منارة استضاء بها جيل ناشئ من الفنانين المحليين. وقد اختلف الغرض من إنشاء هذه النصب العامة، باختلاف خصوصيات المكان والمناسبة التي صممت فيها الأعمال. فهنالك منجزات اقتصر الغرض من إنشائها على تجميل المكان العربي، وهنالك الجداريات الجماعية والنصب التذكارية التي عبّر حضورها عن غرض جمالي وسياسي هادف. ومن النصب التجميلية نذكر نافورة الماء التي صممها عابدي لمدينة الناصرة، والزجاجية المعشّقة التي خصّ بها المنتدى الثقافي في كفر ياسيف أو الجدارية التزيينية التي أضاءت ألوانها النضرة مخيم العمل التطوعي في الناصرة عام ١٩٧٤. وبقدر ما اعتُبرت مواصلة التعبير باللّغة العربية بحد ذاتها فعل مقاومة ضد الهيمنة اللّغوية و الثقافية الإسرائيلية جاء مجرّد العمل على تجميل المكان العربي المهمل إعلاناً عن الرباط الحميم بين ابن البلد وفضائه العربي. ومن الجداريات الجماعية والنصب التذكارية التي شيّدها عابدي على أرض الوطن، كانت جدارية المدرسة في قرية عبلين من أهم جدارياته الجماعية التي استعانت بصورة مجازية من الماضي الأسطوري في فلسطين لتشخيص البقاء العربي في دولة إسرائيل، فيما كان نصبه التذكاري في بلدة سخنين في طليعة المنجزات التي جسّدت لحظة حاسمة من المجابهة بين أهل الأرض والسلطات الإسرائيلية.

ففي قرية عبلين في الجليل حيث افتتح الأب الياس شكّور مدرسة ابتدائية لتعليم أطفال القرية العرب، كلّف عابدي بإنجاز عملٍ فني احتفاء ببناء هذه المؤسسة التربوية. وفي حدود ميزانية المشروع المتواضعة، تقدّم الفنان بتصورٍ فنّي لجدارية امتد طولها على مدى الحائط المنعطف الذي يحيط بملعب المدرسة. وقد شاء الفنان أن تعتمد مكوّنات هذه الجدارية الشاسعة على الصهر العضوي بين العامل الجمالي والمضمون الدلالي في إطار تربوي هادف. فإيماناً منه أن الأطفال هم أهل الإبداع، وأن الجدارية التي خطط لها ستغدو ملكهم اليومي، اعتمد عابدي على مشاركة أطفال المدرسة في تحقيق تصميمه للجدارية، فاختار تركيباً فسيفسائيا استمدّ كافة أدواته التعبيرية من حجارة القرية وبقايا الشظايا الحجرية التي خلّفتها عملية بناء المدرسة الجديدة. وفي مطلع الثمانينيات انكبّ الفنان، مع فريق من أطفال عبلين، على تحقيق ما بدا لهم لعبة جماعية، في انتقاء حجارة الأرض وجمعها وتنسيقها تحت إشراف عابدي في إطار المخطط الفسيفسائي الذي وضعه للجدارية. وبقدر ما تطلّب انتقاء الحجارة ورصفها من جهد وعناء بالنسبة للصغار، جاءت المشاركة الإبداعية لتعزز فرحة العمل الجماعي بينهم، فيما جاء موضوع الجدارية الهادف ليجسد لهم معنى الصمود.

أما موضوع الجدارية، فقد استوحاه عابدي من أسطورة "مار الياس"، وهو أحد الأنبياء الذي ناهض عبادة الأوثان التي تغلغلت بين اليهود، والذي طالما مجّده الأيقونوغرافيون المسيحيون بتصويره محاطاً بالملائكة وقد ارتقى غيوم السماء في عربة من نارٍ أحرقت ألسن لهيبها الكفار. أما عابدي فلم يقم بتصوير مار الياس لحظة انتصاره بل اختار أن يصوّر النبي في أحلك أيام كفاحه ضد الوثنية، أي بعد أن تمّ طرده خارج أسوار المدينة حيث عاش منعزلاً في البرية، وقد اعتمد في زاده اليومي على ما أتاه به الغراب. وفي الجدارية المؤلفة من أرخص المواد التعبيرية التي عكست الأنغام الصخرية للأرض، تجلى شكل النبي الحافي القدمين وهو جالس في أقصى الصحراء، وقد أدار وجهه الملتحي ناحية الطائر الأسود الذي حمل له بمنقاره قطعة الأكل. وفي الطرف الآخر للجدارية نرى قرص الشمس الحارقة وقد تدفق منه نهر من النور فيما اعتلت السماء، كلمات مقتبسة من قول السيد المسيح: "انتم نور العالم". وقد رصفت هذه الكلمات بخط كوفي مبسط يسهل على كل طفل عربي من الجليل أن يقرأها وأن يدرك مغزاها في إطار المهمّة التي بنيت لتحقيقها المدرسة العربية في عبلين.

أما النصب التذكاري في سخنين، فيعود موضوعه إلى ربيع ١٩٧٦ عندما دعا فلسطينيو إسرائيل العرب إلى تنظيم المسيرات والمظاهرات السلمية لإعلان المناسبة الأولى لـ"يوم الأرض"، وذلك، احتجاجاً على مواصلة الدولة العبرية مصادرة الأراضي وتهويد الجليل العربي بدون اعتبار لمطالب أصحاب هذه الأراضي أو حقوقهم. أما ردة الفعل الرسمية على هذه الاحتجاجات، فقد جاءت

حاسمة وبدون هوادة في مستوى عنفها، إذ صُرّح للجنود الإسرائيليين أن يفتحوا النار على كل من خرج ذلك اليوم إلى الشارع للاحتجاج. ونتيجة هذا القرار سقط ستة شبان في صفوف المتظاهرين في بلدة سخنين، وأصيب حوالي سبعين عربياً آخرين بجراح. وفيما جاءت هذه الإجابة القاطعة لتعبر عن موقف السلطة بأن ما يخص اليهود في "دولتهم" لا يعني العرب الموجودين ضمن هذه الدولة، أخذ عبد عابدي يصل صباحه بمسائه للرّد على هذا التعسف، وفي حشد الذرائع، والتخطيط الدؤوب لإقامة نصب تذكاري تكريمًا للشهداء الذين سقطوا في "يوم الأرض". وبعد عامين من العمل المتواصل تحقق مشروع النصب التذكاري بفضل التعاون مع النحات الإسرائيلي غرشون كنيسبل، وجاء العمل الذي كرّم شهداء سخنين ليكرّم "يوم الأرض".

وقد أقيم النصب في الهواء الطلق على مرتفع يطلّ على بيوت بلدة سخنين وأشجارها. أما شكله، فيتألف من مقطوعتين متباعدتين اتخذ شكل المقطوعة المركزية فيهما شكل مكعّب أفقي من الطين البارز، وقد ارتفع عن مستوى الساحة التي أعدت له بحيث يمكن مشاهدة جهاته الأربع من مسافات مختلفة بدون أن تحيد العين عن مستوى النظر. وفي كل جهة من جهات المكعّب التي يزيد طول كل منها عن أربعة أمتار، يرى المتأمل كيف تجسّدت من الطين المصقول كتل بشرية عكس إيقاع تجاورها أوجها مختلفة لرموز العلاقة بين الإنسان والأرض. ويكاد المشاهد الذي يقرأ الكلمات العربية المحفورة في حواشي المكعّب أن يدرك تشكّل الإنشاء في كل من جهاته الأربع مثلما تقرأ القصيدة العمودية إذ يتكون تشكيل كل جهة على حدة من مقطعين متوازيين غالبين، فيما يستمد المحور المجازي للمكعّب من ديمومة الشهادة وصورة البعث التي عمّمها الشعر الوطني. ففي طرف إحدى جهات النصب، نرى جثة شاب تدلت باتجاه الناظر من صخرة وقد تقوّست ذراعاه الممدودتان توقاً لاحتضان الأرض، فيما نرى في الطرف الموازي له أجساداً منحنية بحنو أم تواصل زرع الحبوب. وفي طرف جهة أخرى للمكعّب نرى الأم الريفية وقد سقطت على ركبتيها وغطّت وجهها بكفّيها تنتحب لموت ابنها الغائب في حفرة أمامها، فيما بدت تكوّرات الحفرة التي هبط فيها الشهيد وكأنها الأحشاء الجنينية التي لا يظهر منها غير ارتخاء اليد. وفي جهة أخرى من جهات النصب، نرى كيف نامت الأجساد اليافعة في ركامها المكعّب فيما تبادلت شرائح الطين المتحجّر ملمسها الخشن بتفاصيل الأجساد الهامدة، بحيث بدت الكتل البشرية وكأنها أعضاء من جسد الأرض. وقد بدت أطراف الإنسان المتلاحمة بالمكوّنات المضلّعة للحجارة، بفضل ارتفاعها على قاعدة وكأنها عائمة فوق سطح الأرض. وبعيداً عن هذا المكعّب الأفقي، يكتشف المشاهد النصف الآخر للنصب الذي يتألف من مقطوعة مجسّمة يوحي شكلها الرمزي المجرّد بجسد حجري هبط لتوّه من السماء وقد ارتكز ثقله الهندسي على الكتف فيما انتصبت الساقان العاريتان في الفضاء كما

انتصب شكل المعول في القبضتين المشدودتين. أما هذه المقطوعة المنفصلة من المكعّب المركزي، فقد جاءت أطرافها الممشوقة عاليًا كهمزة الوصل التي جمعت بين المكعّب الحجري الذي يشبه الضريح الهائم فوق سطح الأرض، ومنظر الطبيعة وبيوت الناس المحيطة بالنصب.

وهكذا كانت كل جدارية أو نصب عام أو إبداع فني آخر قام بتحقيقه عبد عابدي على أرض الوطن إثباتا للحضور الإبداعي العربي في وسط الهيمنة الإسرائيلية. وبالقدر الذي كان العمل الفني الذي حققه هذا الرائد مفخرة لأهل الأرض، فقد اعتبر كل إبداع له وثيقة تحدٍّ مباشر لمستوطنيها.

أما **أسد عزّي** الذي ولد بعد قيام الدولة العبرية بسبع سنوات، فقد تصدّر قاعة بلدية مسقط رأسه شفا عمرو نصب آخر من منحوتات عبد عابدي. وقد جاء خصب عزّي الإبداعي ليعكس تحدّيًا ذا طبيعة مختلفة عن التحدّي الذي جاهرت به أعمال عابدي. وكانت خلفيّته الدرزية بمثابة النصل الذَي أوقف عزّي على شفرته مختلف الأعراف الفنية المتأصلة في الثقافة المهيمنة، إذ منحته هذه الخلفيّة، وفق اعتبارات التمييز القائم، فرصاً استثنائية جعل الفنان كلاًّ منها جبهة تحدّ لمباغتة أهل الثقافة السائدة في المحيط الإسرائيلي. ومن خلال حرفته التقنية المتميّزة، تمكن عزّي أن يطرح عمله الإبداعي، كفضاء مساءلة أمام كل ناظر إلى عمله، جاعلاً من تعدّدية أساليبه التي مارسها أحياناً في الفترة الزمنية الواحدة، لغة تعبيرية اعتمدت مكوناتها على التهجين المستمر لمختلف أنماط التشكيل. وقد كشفت لغته في التهجين عن إيقاع زئبقي تخلخلت بواسطته أنظمة التأويل التي أحاطت بالفنان، بقدر ما نجح إتقانها الفني في زرع بلبلة في الأوساط الفنية الإسرائيلية المهيمنة التي لم تقم نظرتها على أحادية الهوية العرقية فحسب بل اعتبرت أي ابتكار في الفن المعاصر مجال احتكار خاص بها.

استهل أسد عزّي مسيرته الإبداعية في مطلع الثمانينيات عندما كان في أواسط العقد الثاني من عمره وبعد أن تخرج من جامعة حيفا حيث تخصص بدراسة فن التصوير، وإثر إتمام دراسته العليا في تاريخ الفن في جامعة تل أبيب. وكانت أولى المؤشرات التي لفتت الأنظار إلى موهبة الشاب، مجموعة لوحات زيتية مثّلت مكوّناتها الرمزية صراع الإنسان مع قدره الظالم، وطاقة الفرد على الصبر والصمود في وجه جلاّديه. وقد اعتلت سلم رموزه التشخيصية في هذه المجموعة متوالية لصورة صيّاد الأسماك الذي كُتب عليه اكتساب لقمة عيشه من قلب بحر مروّع، ومتوالية أخرى لصورة الإنسان الذي عُصبت عيناه وكُمم وجهه وشدّت أطرافه ودُقّت أعضاؤه بالمسامير، فيما أشارت إيماءة جسده المصلوب إلى أنه صاحب عزّة لا تقهر. وقد تلت متواليات هذه الأعمال الرمزية التي

تميّزت بموضوعها البياني المباشر سلسلة أعمال ارتفع بها عزّي إلى مستوى الإيحاء والمجاز بحيث أصبحت مكوّنات مادته التصويرية بحد ذاتها أداة مجازه. وقد تمحورت الأعمال التشخيصية التالية حول موضوع الأم والابن، هذا الموضوع الذي سبق أن لاح في متواليات الأعمال الرمزية السابقة حيث اشتملت إحداها على صورة أم بصحبة رضيعها على شاطئ البحر وقد حمل الطفل وردة في شكل صليب.

أما متواليته التي تصدّرها موضوع الأم وابنها، وإن بدت أنها مستعارة من التراث الأيقوني المسيحي لصورة العذراء مريم وابنها الناصري، إلا أن عزّي اختار لأيقونته المعاصرة أن تمثّل الأم اعتماداً على ملامح والدته الريفية، كما اختار لملامح الابن تفاصيل ملامح الفنان ذاته. ومن خلال هذه الأيقونة المعاصرة التي صوّرها عزّي، تمكّن الفنان أن يجعل من فضاء لوحته ترجمة للمجاز الذي شاع في الشعر الوطني الفلسطيني الذي ربط بين الأمومة والأرض وبين الذات والأرض الحبيبة. وقد تجسّدت هذه الترجمة على صعيد الأداء التشكيلي في لوحة عزّي بحيث كشفت كتل الجسد المصوّر وملمسه المغربل عن كثافة معجون لوني هو أقرب إلى محاكاة طين الأرض وملمسها وترابها من محاكاة البشرة الآدمية وملمسها، فيما تبلورت أيقونية العمل من خلال غياب الجسدين المتلاصقين في سطح البعد الواحد.

وفي الفترة التي انتج فيها عزّي متوالية الأم والابن لم تقتصر أعمال الفنان على تجسيد العلاقة المجازية بين الأم والابن بل قام أيضاً بتحقيق لوحات مستقلة لكل من الاثنين اتسم كل منها بمكوّنات أيقونية مبتكرة. وبالقدر الذي تجلّت في لوحة الأم ملامح مريم فلسطينية كهلة، وقد اكتست ببياض الوشاح، وبياض الثوب وسط فضاء يشع بلون التراب الذهبي الذي تماثل مع لون بشرة الأم المتجعّدة ضمن سطح البعد الواحد، فقد جاءت صورة عزّي الذاتية بلطخات فرشاتها لتجسّد نورانية لونية تماهت عبرها ملامح الرسام الملتحي بصورة الناصري، كما تخيّله الفنانون الغربيون في لوحاتهم. أما رقم ٥٣٧٥٤٩٤ الذي كرر عزّي إدخاله في تكوين العديد من لوحات صورته الذاتية، فقد أضفى بعداً آخر لأيقونة ابن مريم المعاصرة إذ بدا تكرار الرقم بمثابة ترجمة بصرية لإيقاع الترداد البياني في الشعر الوطني الفلسطيني. فمقابل تهميش المواطن العربي إلى مجرّد رقم في السجلات الإسرائيلية، كان الشاعر الفلسطيني قد قام بتحويل موضوع تهميشه إلى ترديد اعتزازه بهويته المهمّشة، وتحدّي الحاكم الصهيوني في تواصل صموده على الأرض. وبواسطة هذا الإيحاء الغرافيكي الذي يستعيد صدى الشعر الوطني، لم يوثق عزّي التماهي بين الناصري والذات المبدعة فحسب، بل بدا الفنان وكأنه يهب المصلوب رقم بطاقته الشخصية.

وفي متوالية من الأعمال الأخيرة التي أطلق عليها عنوان "المسيح" نشهد كيف قام أسد عزّي بتوسيع مضمون استعاراته من المخزون المسيحي، لا ليظهر تحيّزه لمصورات دينية معيّنة، بل ليعبّر بواسطة طاقاتها المجازية عن شمولية الإيحاء في عمله التشكيلي. ففي كافة لوحات متوالية "المسيح" استخدم عزّي صورة فوتوغرافية التقطت لرجل ريفي ملتح قادم باتجاه المشاهد وهو راكب حماره. وقد نقل عزّي الصورة على القماش بواسطة طباعية تغيّر وضعها وحجمها في كل لوحة من المتوالية بحيث بدا راكب الحمار ضمن أبعاد متفاوتة من سطح اللوحة. وفي كل مرّة خرج الريفي وحماره من شبكة متصالبة من الخطوط التي خططها عزّي، أو تراجع شكلهما ضمن خطوط الرسم المنظوري التي اخترقتهما بدون أن يدل اتجاهها على أية نسبة معيّنة في البعد، حتى كاد التباس حركة إقدام الرجل الذي يحدّق فينا وخطوط أبعاده، أن يغوي الناظر بالاقتراب من العمل. وما يتمّ الاقتراب حتى يتبدد أمام المشاهد شكل الرجل وحماره ويستوي الرسم في بُعد سطح رصاصي واحد يتلاشى بدرجات متفاوتة وراء غشاوة ضبابية من اللون الشفاف. وفي محيط الصورة الفوتوغرافية أو في قلبها، قام عزّي بتخصيص طرف هندَسه بتفاصيل إيحائية مهجّنة شملت تارة ما يشبه الرقط في كوفية الفلسطيني، وتارة أخرى ألصق شكل حجاب مطرّز وقد تدلت منه الصلبان المذهّبة. وفي عمل آخر من المتوالية ذاتها، ركّز عزّي تفاصيله على المساحات المحيطة بالصورة الفوتوغرافية ليغمرها بالزخارف الإسلامية فيما قام في لوحة أخرى بإحاطة شكل القادم على الحمار بهالة ساطعة من البياض وقد أبرقت أطرافها بلون أزرق صارخ. أما هذا الالتباس في الفضاء المهجّن الذي يصحب التباسه في تسمية المتوالية، فيستفز الناظر إلى التحرّي عن مقصد التهجين في العمل الفني ويستحثه لأن يتساءل إن كانت الصورة المعاصرة للريفي الفلسطيني المجهول تمثّل صورة المسيح الذي ينتظره اليهود، أم أن الفنان يسعى من خلالها أن يستعيد أيقونة عيسى ابن مريم الذي صوّره الأيقونوغرافيون المسيحيون داخلاً بوابة القدس على ظهر حمار وقد أستقبله أهل المدينة بأغصان النخيل.

هذا الاستفزاز الفني الجريء الذي تثيره متوالية أسد عزّي بناء على خلخلة الحدود بين الإشارات والرموز الدينية ومن خلال تسخير تماهيها في صورة فوتوغرافية عابرة، نراه مجدداً في متوالية أخرى بعنوان "العروسان" التي تتوسطها صورة فوتوغرافية خاصة بعروسين عربيين. وإذا كان عزّي قد أدخلنا في التباسات متوالية "المسيح" ضمن أبعاد المكان بواسطة الإيحاء بحركة الريفي القادم باتجاهنا في الصورة، ففي متوالية "العروسان" يدعونا الفنان للدخول في أبعاد الزمان بواسطة السكون الذي فرضته طبيعة الصورة التذكارية المنتزعة من ألبوم صور عائلية طالما احتفظ به أهل المدينة. وفي استعادته لهذه اللحظة الاحتفائية للعروسين، بدا عزّي في رسمه الرصاصي لهما وكأنه يسعى

لاستخراج آثار شابين عربيين من صورتهما التذكارية. أما خطوط الرسم غير المكتملة في بعض لوحات المتوالية، أو التي وان اكتملت في غيرها يكاد الرسم أن يغيب بأكمله تحت طبقات من المسحات اللونية، فبدت وكأنها تعكس لحظة لم تكتمل في تاريخ علاقة حميمة لمجهولين في مقتبل العمر، أو كأنها تستشف خيوط حلم عائلي محاه ما أتت به السنون. وتبدو شبكة الخطوط المتصالبة التي تخترق شكلهما المتعاضد وكأنها الفضاء المنتظم الذي تراءى للعروسين الواثقين من قرارهما لحظة التقاط الصورة. وقد أحاط عزّي الجسدين المتلامسين بتفاصيل غير مكتملة لتشكلات أطفال وإشارات مبهمة كالأسهم والدوائر والزخارف والأحرف العربية وكأن كلا من هذه التفاصيل لم يمثّل أكثر من خيط حلم في دفتر أحلام أي شابين في فترة الخطوبة. وفيما يدرك المشاهد العربي للوحات هذه المتوالية ما حلّ بأحلام مثل هذين العروسين نتيجة استئصال حياتهما بعد الشتات، إذ يدلّ لباس الزّفاف الغربي الذي يعود طرازه إلى عهد الانتداب البريطاني في فلسطين، أن هذه الصّورة تعود إلى عهد الانتداب، يدرك هذا المشاهد ما لم يدركه الشابان لحظة التقاط الصورة، ويرى من خلال نظرتهما الشاردة ورسم شكلهما الباهت، كيف تفكك حلم جيل من الشبان في عمرهما كما تفككت خيوط الرسم المحيط بالعروسين، أو كما كاد أن يتلاشى شكلهما اليافع تحت ضربات الفرشاة. أما المشاهد اليهودي الإسرائيلي فمطلوب منه وهو ينظر إلى متوالية "العروسان" أن يسائل ما نشأ عليه من معتقدات حول ابن البلد العربي في ثقافته السائدة. فقد طالما اختار الصهيوني إراحة ضميره بإسدال ستار دامس حجب حقائق الفاجعة التاريخية التي أوقعها بأهل المدن الفلسطينية، علاوة على ما أنزل بأهل الريف من كارثة إنسانية لإقامة دولته العبرية. وقد اكتفت القوالب الذهنية المهيمنة في الثقافة السائدة بألا يعد المواطن العربي في المجتمع الإسرائيلي غير ظلّ تابع لأقلية متفرقة من الريفيين الذين احتُمل وجودهم في حدود هذه الدولة،بصفتهم جماعات فولكلورية سمح لطائفة الدروز أن تتربع على رأسها. ويأتيهم ابن شفا عمرو الدرزي الذي ولد بعد قيام هذه الدولة، ليذكر جاره اليهودي بما اختار نسيانه حتى الآن، وهو أن العروسين العربيين في مثل هذه الصورة التذكارية لا يختلفان في لباسهما ولا في أحلامهما عن أمثالهما ممن وفدوا إلى البلاد لتهويدها. وأن الملامح الشفافة لذلك الآخر في الصورة الفوتوغرافية ما هي غير ملامح ابن المدينة العربي وابنة شواطئها اللذين أزيلا من الذاكرة اليهودية، في حين برر الفكر المهيمن براءته من مسؤوليته التاريخية. أما فضاء العروسين الممحوّ في اللوحة فما كان غير مرآةٍ لجوهر المأساة الإنسانية المستمرّة التي طالما اختار الصهيوني أن يغمض العينين عنها.

ولكي نلمّ بتشعّب اللغة الهجينة التي صاغها عزّي ببراعة تعبيرية نافذة ابتكر بواسطتها أداة مقاومته الشرسة لما ترسّخ في الثقافة المهيمنة حوله، لا بد لنا من العودة إلى سلسلة الأعمال التي أفضت إلى

متواليتي "المسيح" و"العروسان" والتي طغى عليها عنصر التزيين. ففي هذه السلسلة من الأعمال، طفحت اللوحات حيناً بمركبات هجينة من النقش الزخرفي والتخطيط الهندسي والتلوين الزيتي، وحيناً آخر بمركبات مجسّمة بدت فيها اللوحات كالنوافذ البيتية التي لا تطل على الفضاء الخارجي للمكان وانما تكشف لنا فضاءات داخلية تماهت مع فضاء البيت الشعبي. وضمن إطار هذه الفضاءات، اختلط إيقاع رسم النباتات والطيور المؤسلبة المستوحاة من النسيج الدرزي مع تكرار وحدات التوازي في التزيين الأوروبي. وأحياناً أخرى، تبدو اللوحة وكأنها الكوة الريفية برفوفها المرقطة ومقرنصاتها الإسلامية، وتستعيد زخرفتها المجسمة الفتنة الشعبية الكامنة بتشكلات صندوق العجائب. وقد وظّف عزّي شغفه الخاص بالشكل المجسّم كي يجعل منه إيقاعاً معاضداً لتصويراته بحيث أدى تجاور الزهور المؤسلبة بما ألصقه عزّي على سطح اللوحة من جدائل الخيوط الملونة، إلى الإيحاء بالعلاقة المجازية بين المرسوم والمجسّم.

أما الألوان التي استخدمها في سلسلة أعماله التزيينية هذه، فقد تقلّبت بين مجموعة متقدة بالألوان النارية والنيلية والبنفسجية الزاهية، ومجموعة اتسمت بألوانها الغبارية والسماوية. وفي كلتا المجموعتين لاحق عزّي هبّات ألوانه بمسحات شفافة من اللون الأبيض بحيث بهتت سطوح الأعمال وكأن للزمن يداً في محو التوهج الأصلي لتشكلاته الهجينة. وفي لمسات من اللون الرقيق فوق اللون ذاته، والأبيض فوق الأبيض، خلق عزّي فضاء بين ظاهر مرئي وغائب مبطن تكامل فيه الشكل المرسوم والشكل الممحو. وبدا كل ما يُرى وما لا يُرى من آثار لونية على القماش وكأنّه آت من ذاكرة محلية كلما مرّ الزمن عليها تجلّت نضارة معالمها الغبراء.

وهكذا بدت المسحات المتتالية لألوان عزّي في أعماله التزيينية ومركباته التشكيلية، لتتطابق مع استعارته للصور الفوتوغرافية القديمة في متتالياته اللاحقة. أما هذه التقنية التي سخّرها في استعاداته الإبداعية للزخارف المحلية، فلا تعبر عن "حنين" يسترجع فيه الفنان غياب الإنسان وما "اختفى" من آثاره الثقافية المحلية التي ولّت،كما يحلو للناقد الإسرائيلي أن يراها، بل هي كما أفصحت لنا أولى لوحات عزّي الرمزية والبيانية والأيقونية، وسيلة لتوكيد حضور الإنسان الفلسطيني، وتواصل ارتباطه بمكانه الرحمي. وتأتي لوحاته التي تعجّ بالزخارف المستعارة، تكريمًا لاستمرارية الحياة التي أورقت بين أيدي الحرفي التقليدي. فإن كان أجداد عزّي قد أسهموا في أسلبة تشكلات الطبيعة من حولهم وإدخالها في كل ما لمست أيديهم من نسيج وقش وخشب ومعادن، فها هو ابنهم يتابع حياة هذه التشكلات في فضاءات جديدة يبلورها بواسطة كل ما وقعت عليه يداه. وفي تهجينه الدائم لكل الروافد التقليدية في التراث الفلسطيني من منجزات شعبية أو حضارية أكانت مسيحية الأصل أم

إسلامية أم درزية وصهرها بحرّية إبداعية نادرة ضمن مراجع فنية أعجمية وأوروبية، عزّز أسد عزّي الحضور المنفتح للعربي المتوسطي الذي تميّز عطاؤه عبر التاريخ بصهر حضارات العالم المحيط في ثقافته المحلية. ومن خلال إبداعه المستمر، واصل ابن البلد العربي تفجيره لدعائم الفكر الصهيوني السائد حوله والذي تأسست دعائمه على أحادية الجنس والعرق، هذه الأحادية العرقية التي باسمها حُلّل اغتصاب أرض فلسطين.

هذه الأرض التي حافظ عليها ابن الريف بأظافره وأسنانه، ندر من توغل في جوارحها من المصورين المحليين لاستنباط أعمال فنية بمستوى الرباط الذي امتد عبر الأجيال بين الريفي الفلسطيني وأرضه. فمنذ أن ركّزت المقدسية صوفي حلبي على استشفاف التجربة الفلسطينية إثر النكبة من خلال ترجمتها لمناظر الريف المحيطة بمدينتها المحببة والتركيز على الأعشاب البرية والنباتات الشوكية، كادت الساحة الإبداعية أن تخلو من الرسامين الذين أضافت ميزات أعمالهم جديداً إلى خصائص الصورة المرئية للأرض. ويعدّ إسهام وليد أبو شقرا في هذا المضمار، من أهم الإسهامات التي قدمها جيله وأكثرها أصالة، لما يتضمن أداء أبو شقرا الفني من جدّية حرفية ومتانة متواصلة تتسم بكفاءة نادرة في نقل معنى الكارثة عبر الملامح الطبيعية التي اختار أن يرسمها هذا الفنان. ولربما اكتسب أبو شقرا مميّزاته الإبداعية من كونه ابن البيئة الريفية التي ولد فيها وترعرع، إذ شحنت تجربته في التعبير بطاقة فطرية وبمعرفة حميمة بطبيعة الأرض، مكّنته من نقل وقع الكارثة الفلسطينية بمنظور الفلاح الفلسطيني، الابن الطبيعي لهذه الأرض.

ولد **وليد أبو شقرا** وترعرع في أم الفحم، هذه القرية التي أصبحت بين ليلة وضحاها أشبه بمدينة وسط الريف. وكان أهل أم الفحم قد شهدوا كيف تم تهويد البلاد من حولهم كما تجلى ذلك في حياة أقاربهم وأصحابهم من القرى المجاورة الذين لجأوا اليها بعد أن نسفت مساكنهم بيتاً بيتاً، واقتلعت كرومهم وأشجارهم وصودرت أراضيهم. وما إن تمّ طرد أهالي هذه القرى التي أبيدت عن بكرة أبيها، حتى قامت الحكومة بحذف أسماء القرى من جميع الخرائط والسجلات والمراجع. وقامت السلطات بتشييد المستوطنات اليهودية على أنقاض القرى العربية البائدة التي استبدل اسمها العربي باسم عبري مستحدث.

تفتح أبو شقرا منذ طفولته الباكرة، على معاناة أهل الأرض الذين ذاقوا ويلات استئصالهم من أرضهم وتقلّصهم إلى أقلية مضطهدة في وطنهم الأم. وفي واحاتهم الريفية التي حوصرت بنزوات حاكمها العسكري طيلة العقدين الأولين من حياتهم في الدولة العبرية، عاش أبو شقرا حياة تشبّث

أهل الأرض بما تبقى لهم منها، كما عاش معنى أن تكون الأرض مرتبطة بمصير حياة الإنسان اليومية ارتباطاً كلّياً، وأن تكون هذه الأرض المبعث الأول والأخير لأفراح الناس ومآتمهم. وخلال ستة أيام من أول عام انكبّ فيه أبو شقرا على دراسة الفن، سقط كل ما تبقى من الأراضي الفلسطينية التي عرفت باسم الضفة الغربية وقطاع غزة تحت سيطرة الدولة اليهودية.

وطوال العقدين اللذين شكّل خلالهما أبو شقرا صوته الفني المميّز، ركّز الفنان كل طاقاته على رسم المناظر الطبيعية للريف الجليلي. وقد تخصص أبو شقرا في تصوير هذه المناظر عن طريق الحفر اليدوي والطباعة الفنية. هذا التركيز على الموضوع وما صحبه من تحديد في أدوات التعبير على مدى العقود الثلاثة الأخيرة، واكبه أيضاً تحديد في الأسلوب التعبيري الذي طالما عكس المرئيات الطبيعية بدقة واقعية كما رافقه تحديد لمعالم صوره في كافة آثاره بلونها المفرد. ومن خلال التضاد الحاد بين سواد الحبر وبياض الورق، انبثقت في كل عمل من أعمال أبي شقرا ملامح الأرض الفلسطينية كما تراءت تفاصيلها لابن الأرض.

وقد بدت أعمال أبي شقرا التي لم تستخدم غير الحبر الأسود على الورق الأبيض نوعًا من الكتابة التسجيلية التي لا تدّعي استبدال الواقع بحضورها بقدر ما تصرّ على ضرورة سرد حقيقته باللون الواحد. أما عالم الألوان الغائب من طبيعة أبي شقرا، فإنه يستيقظ في مخيّلة ابن الأرض كما تستيقظ رائحة الأرض في اللحظة التي يغمض فيها الفلسطيني عينيه أمام المشهد الذي رسمه هذا الريفي. وقد تميّزت معظم أعمال أبي شقرا بأحجامها الصغيرة حتى كاد بعضها ألا يتعدى حجم البطاقة الشخصية وكأنها لم ترسم بدقائقها إلا ليتسنى للمهاجر أن يحملها في جيب سترته كما كان المؤمنون الحجاج يحملون تمائمهم وأيقوناتهم الشخصية.

لتقويم أعمال أبي شقرا وإنزالها منزلتها المميزة، لا بد من مقارنة بعض العوامل الأساسية في مناظره الطبيعية بالعوامل المشابهة في رسوم روّاد فنيين إسرائيليين، لا سيّما وأن أبا شقرا تلقّن أصول الرسم على أيدي محترفين يهود في معهد أفني بتل أبيب، فضلاً عن أن روّاد الفن الإسرائيلي قد سبقوا أبا شقرا إلى رسم مناظر طبيعة الأرض الفلسطينية. فمن أهم العوامل المشتركة بين المناظر الطبيعية التي رسمها أبو شقرا والتي رسمها بعض الروّاد الإسرائيليين ظاهرة غياب الناس من المنظر المرسوم. إلاّ أن ما يوحي به غياب الناس في رسوم بعض هؤلاء الروّاد الإسرائيليين هو عكس ما يوحي به غيابهم في رسوم أبي شقرا. فالطبيعة الفلسطينية التي رسمها الرائد الإسرائيلي تبدو مفرغة من أهلها العرب، وكأنها المكان الأسطوري الذي لم تطأه قدم بشرية منذ أن مشى الأنبياء اليهود على هذه الأرض.

وبذلك أصبحت الصورة التي رسمها المهاجر اليهودي دعوة خفية لليهود إلى الاستيلاء على هذا المكان التاريخي الخالي من آثار الأحياء لحقّهم فيه، كما قام المنظر التوراتي بتمثيل الشعار الصهيوني الذي وصف فلسطين بأنها "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض".

خلافًا لذلك جاءت أعمال أبي شقرا الخالية من الناس لتؤكد حضور الناس الكامن في إشارات الطبيعة. وشحنت الأعمال بطاقة إيحائية متفجرة أغنت بساطة المنظر الطبيعي بالبعد الرمزي الذي تجلى في غياب الناس. ويدرك المشاهد الحضور السابق لأهل الأرض في الأرض عن طريق آثارهم الحية فيها، كما تتجلى للمشاهد استمرارية حياة الناس في الأرض. وفي الوقت الذي يكشف لنا فيه الفنان عمق العلاقة الحميمة بين الفلاح والأرض، تصبح صورة الحياة التي تتجدد في فصول الأرض مرآة تعكس عزم أهل الأرض على البقاء.

وعلى نقيض المناظر البانورامية الشاملة التي تخصص رواد الفن الإسرائيلي في رسمها، اتخذت مناظر أبي شقرا خاصية المكان وحميميته. وانتقى لنا أبو شقرا شجراً وحجارة ونباتات تعايش معها الفنان منذ طفولته. حرص أبو شقرا أن يتابع وصفه لمظاهر بيئته الريفية بدقة المحب حتى بعد ذهابه إلى لندن في أواسط السبعينيات حيث تابع تخصّصه وعمله بعيداً عن أرض طفولته. وبدا الفنان في كل عمل من أعماله وكأنه يسعى إلى تعريفنا بمخلوقات الأرض المختلفة وكأنها عائلة من أصدقائه الحميمين. وأصرّ الفنان أن يسمّي كل محفورة من محفوراته التي مثّلت ملامح الأرض حول أم الفحم بالأسماء التي تداولها الأهل والأقارب والجيران. فتعرفنا على النسيم المنعش في منطرة الباطن، وأحيينا الزيتونة معه عند عين جرار، وتمشينا وراء ابن البلد بين الأعشاب البرية في جرة النحاس، وكدنا أن نسمع طنين الدبابير في بستان هاشم، ودون أن نعي تسربت الينا رائحة المكان الذي نسميه "الوطن".

هنا طريق وعرة منحدرة مهّدتها أجيال من المشاة تحت غصن زيتونة هرمة. وهناك ممر خفي يؤدّي إلى رأس تلة يقصدها الرعاة في خلواتهم بحثاً عن نفحات النسيم في الأيام الصيفية. وهنالك جدار قديم من الأحجار المثلمة التي كادت أن تتساقط، إلا أنها تماسكت بثقة بدائية وفقما وضعها الأجداد لتعيّن حدود إرث تورق فيه اليوم شجرة لوز يافعة. وعند هضبة نرى عراء مفاجئاً في واحة من الأرض الجرداء، وسط غابة من الأشجار وقد انتصبت فيها الصخور تتحدى الشمس وكأنها خرجت لتوّها من ظلال وارفة لأشجار جاء القرار باقتلاعها، فنمت مكانها الأشواك. في الخلاء نرى تفاصيل حفرة سوداء إلى جانب جذع زيتونة ضخمة اقتلعت من حفرتها وشذبت أغصانها

وتعرّضت جذورها إلى السماء. ونلمح بين الأعشاب حجارة أساسية لمساكن طالما هدمت. وفي وسط هذا الخراب، وبين الحجارة، نرى كيف يورق شجر اللوز، وكيف ترتعش في الفضاء أغصان زيتونة يافعة، وكيف تستمر نباتات الأرض وأزهارها البرية في النمو من خلال شقوق الحجارة المهملة. ونبدأ بإدراك دروس الأرض التي تعلمها ابن الفلاح. وفي صورة ليلية تمثل حقلاً محروثاً تترامى أطرافه تحت سماء الليل المقمرة يتأكد لنا حضور أهل الأرض من خلال غيابهم، إذ يعدنا الحقل المحروث ليلاً بيقظة الفلاحين بعد سباتهم، وبنمو الزرع بعد الحراثة.

ويتوقف المشاهد عند ملامح ظاهرة طبيعية طالما تكررت في أعمال أبي شقرا بقدر ما تكررت في طبيعة مناظر الريف الفلسطيني، إلا وهي شجرة الصبّار، هذه الشجرة البرية المنتشرة في ريف فلسطين، والتي اعتبرها ابن الأرض عنصراً عضوياً في حياته، فيما اتخذها المستوطن اليهودي رمزاً لوجوده. وقد اختار الصهيوني أن يتمثل بفاكهة الصبّار مشيراً إلى شخصية المولود في الدولة اليهودية من خلال أوصاف فاكهة الصبّار، وكأن الجلافة التي اتصفت بها شخصية الإسرائيلي هي مجرد غطاء خارجي لقلبه الرقيق، كما أن قشرة الصبّار القاسية والشائكة هي مجرد سطح خارجي لحلاوة هذه الفاكهة المحلية.

أما بالنسبة إلى الفلاح الفلسطيني، فإلى جانب طعم الصبّار المحبب لديه، كان الصبّار منذ أمد بعيد واسطته الطبيعية والعملية التي يرسم بها، كما رسم أجداده، حدود الحقول والقرى. ومنذ أن تأسست الدولة اليهودية على أنقاض القرى العربية اتخذ جذع الصبّار بُعده الرمزي بين أبناء الأرض الفلسطينيين. فبعد أن أبيدت قراهم، وبعد أن محيت أسماؤها عن الخرائط، وبعد أن اقتلعت جميع أشجارهم، أثبت جذع الصبّار أنه ألدّ أعداء "البلدوزر"، إذ عادت جذوع الصبّار إلى إطلاق الزهر والثمار برغم تكرار اقتلاع جذورها. ولا يصعب على ابن الفلاح اليوم أن يتتبع حدود القرى المبادة من خلال ما يراه من شجر الصبّار الذي زرعه الأجداد.

وفي تركيز أبو شقرا على تصوير شجرة الصبّار بشكل خاص يتكامل الإيحاء الطبيعي في عمله متخذاً بعده الخاص في الاستيعاب الذهني للصورة. فإذا اعتبرنا تركيز الفنان على استخدام الحبر الأسود فوق الورق الأبيض نوعاً من الكتابة التسجيلية لملامح الوطن، نكاد أن نقرأ في هذا التركيز على صورة الصبّار تموّجات الصدى لكلمة "الصبر" التي تطلق على الصبّار بالعامية الفلسطينية. وفي تكرار رسم أبي شقرا لهذه الشجرة الفلسطينية، تنجلى صورة الكلمة العربية التي طالما ترددت على شفاه الصامدين في أرضهم. وفيما يطلعنا وليد أبو شقرا بكل موضوعية على كيفية استمرار الصبّار

الذي زرعه الأجداد في النمو تحت ظلال الزيتون، يدرك المشاهد كيف تبدو مناظر الطبيعة المحلية في هذه الحفريات بمثابة المرايا التي توثّق التبادل بين طقوس المكان وملامحه مع اللغة الحميمة التي يتداولها أهل الأرض الأصليين.

هذه العلاقة الفطرية التي امتدت بين أشجار الطبيعة ولغة الناس، طمح كل فنان فلسطيني كرّس أعماله للطبيعة، أن يتمكن من ترجمتها منذ مطلع القرن. ومع وقوع الكارثة الفلسطينية، كادت أشجار فلسطين التي ظهرت في الأعمال الفنية أن ترمز لا إلى مرجع كان قد ساد في التعبير الكلامي فحسب، بل وأن تشير أحياناً إلى المكان الذي أقام فيه صاحب اللوحة. ففيما أشارت شجرة الزيتون بالنسبة لفناني فلسطين قبل الشتات إلى الامتداد الطبيعي للمكان الفلسطيني وإلى لون الصفاء في أرض السلام، غدت الزيتونة بالنسبة إلى كافة الفنانين الفلسطينيين بعد النكبة، الرمز الذي شارك جميع التشخيصيين باستعارته، للدلالة على قدم العلاقة بين الفلسطيني وأرضه. وفي أعمال الفنانين الذين نشأوا خارج حدود ١٩٤٨ تكرر حضور شجرة البرتقال أو فاكهتها في اللوحة للتعبير عن نضارة الذاكرة التي اختزنها المقتلع، بقدر ما باتت شجرة الصبّار البرية لدى طليعة فناني فلسطين الذين نشأوا في اسرائيل، لتشير إلى تواصل الصمود والبقاء الفلسطيني رغم قيام الدولة العبرية في أرض الوطن.

أما إشارات ظاهرة هذه العلاقة الخفية بين نباتات الأرض ولغة أهلها، فإن أصلها وإن عاد إلى العلاقة الحميمة بين الريفي وبيئته الطبيعية، فقد استمرّت حتى بعد اقتلاع الفلاح من أرضه بالقدر ذاته الذي عاد توق الفنان إلى ترجمة هذه الظاهرة المميّزة منذ بدايات التصوير في فلسطين. فمثلما يتفاخر اليوم فلسطينيو الشتات بوجود نبتة الزعتر في بيتهم للتعريف بهوية أهل البيت في الغربة، كانت بالأمس فاكهة الصبّار التي رسمها الرائد نقولا الصايغ، ومن تبعه من مصورين من جيل الثلاثينيات، هي فاتحة الإشارات للتعريف بالفنان وبمقدرته على تعريب أدوات التصوير المستوردة. وكما أسهمت أعمال نقولا الصايغ في لغة التعريب الفني في مطلع القرن لتتغلغل في الجيل الذي دافع عن عروبة البلاد، جاءت أعمال وليد أبو شقرا بعد مضي نصف قرن، لتتصدّر طليعة جيله الذي عانى مرارة الغربة على أرضه. وانطلاقاً من أعمق شقوق في الطريق حفرها وليد أبو شقرا، تجلّت الأعمال التي بلورها ابن عمه الأصغر عاصم أبو شقرا، لتكلل العطاء الفني الذي قدّر لأم الفحم أن تكون منبعه.

تعتبر أعمال **عاصم أبو شقرا** من أبرز الإسهامات الفنية التي سبرت أعماق موضوع الصبّار. وقد أضاء إسهامه الخاص في التعبير عن هذا الموضوع أهمية المكانة التي احتلها الصبّار في تاريخ

الفن الفلسطيني إذ جعل الفنان من هذه النبتة البرية المحور المطلق لعطائه الإبداعي. ولربما كان التماهي الذي استشفه الفنان من أزلية وجود الصبّار في الحياة الفلسطينية محرّكه الأساسي في هاجسه الفني لا سيما وقد تزامن انكبابه على موضوعه المركزي مع الوقت الذي احتدّ فيه وعيه بأنه كان يقف على عتبة الموت في عزّ شبابه.

أما صبّارة عاصم أبي شقرا الذي عاش في تل أبيب، كالمقتلع من جذوره، فكان لا بد أن يقتطفها من البيئة الطبيعية التي نشأ فيها، ويعود بها مع حفنة من التراب في وعاء إلى بيئته المنزلية. و لم يدر الشاب أنه بالتجائه إلى نقل الصبارة من إطارها الطبيعي إلى محيطه البيتي، كان قد اتخذ الخطوة الأولى لاستعادة المكانة البيتية التي ارتآها للصبّار رواد التصوير الفلسطيني في مطلع القرن. وإن اختلفت استعارة الرائد نقولا الصايغ للصبّار عن الغرض الذي ابتغاه عاصم أبو شقرا باختلاف سياق اللحظة التاريخية التي عاشها كل من المبدعين، فقد استمر الصبّار يحتلّ مكانة الأداة التغييرية في لغة التعبير البصري الفلسطيني. وفيما أخذت صبّارة أبي شقرا البيتية بإنارة محيطه الشخصي، رأى ابن الريف فيها مرآة وجوده.

وفي خلوته المنزلية، عندما لم يسمح المدخول المحدود للشاب الفنان بشراء القماش الخاص بالتصوير الزيتي، هجم عاصم أبو شقرا بفرشاته وألوانه الزيتية على ما لديه من أوراق. محموماً بهاجس الغربة والموت أخذ الشاب يستمدّ طاقاته، في اللوحة تلو الأخرى، من مجاز الصبّار، إذ اتقد وعيه ويقينه بأن اللوحة التي تتجسّد اليوم بين يديه ستحيا بعد الأيام المعدودة التي تبقت له في الحياة مثلما عاشت شجيرات الصبّار الفلسطيني أجيالاً بعد اقتلاعه. وفي روعة هجومه المبدع فاض هيامه بالصبّار بالقدر الذي ازداد فيه وعي الفتى أنه سيموت في ذروة شبابه. وجاء ما صبّه من مجاز الصبّار على شاكلة متواليات لطبيعة صامتة توهّجت بضربات فرشاة عنيفة وطلاء لوني مكثّف. ورأينا كيف سجدت صبارة البيت بورع لسماء تخضبت بلون الرمل والطين، وكيف صرخت من الأعماق أشواكها تستنجد بشقوق الأزرق في الهزيع، وكيف تحوّلت شقائق النعمان من حولها إلى بقع من الدم المتخثّر، وكيف انقضّ الليل على جذوعها المتعانقة في القفر المعدني، وكيف أزهرت الأشواك بالنّوار تحت السقف الأسمنتي. وفي متواليات للصبّارة التي تربّعت في وعائها الضيّق، أخذ المجاز الوطني يتحوّل إلى أيقونة شخصية تناشد الحياة بعد الموت. وبواسطة متواليات الأيقونية هذه، التقط ابن الأرض الخيط الذي ربط بين نهمه الجامح في التعبير وإيقاع أقدم المنجزات في ميراث التصوير الفلسطيني.

ومن الجدير بالذكر أنه في الوقت الذي كان فيه عاصم أبو شقرا دائب على بلورة أيقونته الشخصية، لم يتخل الفنان الشاب عن إطلالاته الاستكشافية على عدة موضوعات طالما استحوذت

على مخيلة أسلاف له أسهموا بدورهم في تحديد مسيرة الإبداع الفلسطيني المعاصر. وتشهد التخطيطات في دفاتر رسوماته الخاصة التي أنجزها في السنتين الأخيرتين من حياته عن الخيوط التي نسجتها مخيلته بين الصبّار والرموز الأيقونوغرافية المسيحية العامة كموضوع صلب الناصري وإنزاله عن الصليب وموضوع انتحاب الوالدة العذراء فوق الجثمان الهامد. وإن ندر ما التقى رسم الصبّار مع رسم الصليب على الصفحة الواحدة، فقد تتابع رسم الإشارات للموضوعين بعصبية مختزلة في صفحات متتالية وكأن البعث الذي ارتآه في مجاز صبّارته لم يختلف عن المجاز الذي ارتآه شعراء فلسطين في آلام السيد المسيح. فإن استوحى بعض الرسامين الفلسطينيين صورهم من البيان في الشعر الوطني، فإنّ عاصم أبي شقرا اختار أن يلتقي مع شعراء فلسطين الذين استعاروا مجازهم الشعري من سيرة البعث المسيحي. وبغضّ النظر عن المنشأ الديني، أكان إسلاميًا أم درزيًا أم مسيحيًا، فقد سعى ابن الريف في شظايا تخطيطاته إلى صهر رؤيته الأيقونية للصبّار وانتمائه مع شعراء الوطن إلى الأرض التي شهدت تجربة ابن مريم واضطهاده.

هذه المخيّلة الإبداعية التي زاوجت بين مجاز الصبّار والموضوعات الأيقونية لآلام الناصري، لم تتجسّد في معزل عن الأحداث العنيفة التي أخذت أنباؤها تحاصر عاصم أبي شقرا في تل أبيب. فعندما كان هاجس الموت والبعث يتشكّل بين يدي الفنان الذي لم يبق منه إلا حشاشة، كانت الانتفاضة الشعبية قد أخذت تجتاح القرى والمدن العربية المحتلة حيث علا نحيب الأمهات اللواتي سقط أبناؤهن على تلال البلاد وأرصفتها يوماً بعد يوم فيما وعد الأفق بميلاد جديد. وفاضت روح عاصم في يوم ربيعي في مطلع نيسان تلا اليوم الذي احتفى فيه الفلسطينيون بيوم الأرض.

وهكذا فبقدر ما أغوى لبّ فاكهة الصبّار الريّانة الأيقونوغرافي نقولا الصايغ للولوج في التصوير التشخيصي، دعت أشواك الصبّار بما حملته من دلالات مجازية عاصم أبي شقرا لاستكشاف الأيقونغرافية المسيحية. ومثلما أشارت اللوحة الفلسطينية قبل تهويد البلاد إلى علاقة الاندماج والتآلف مع طبيعة الأرض وعطائها، كشفت اللّوحة بعد التهويد عن معاناة ابن الأرض المقتلع من أرضه. ومن خلال موضوع الطبيعة الصامتة التي جمعت بين الحلاوة في صبّارة الصايغ والعناد في صبّارة أبي شقرا، يمكننا أن نلتقط الخيط الذي تم عبره اللقاء حول ما مثّل الأوجه المختلفة للصمود الفلسطيني. وبذلك اكتملت الدائرة التي ربطت بين الأيقونوغرافي الأول في مطلع القرن وباكورة المواهب الفلسطينية التي أدركها الموت قبيل نهاية القرن.

الفصل السابع

الإبداع في أرض الشّتات



ليلى الشوا : "عروس الصحراء" أكريليك على القماش (١٢٠×١٢٠) ١٩٨٨

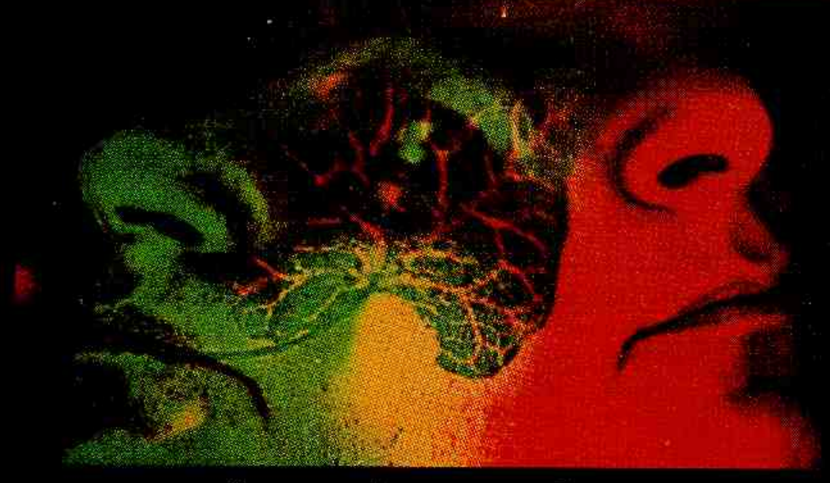


سميرة نسيبة: "خمس نساء" زيتية بالرمل والقطران والذهب (١٠٠ ×١٢٥)١٩٨٠



سميرة نسيبة : "رجال" زيتية بالرمل والقطران والذهب (١٠٠ ×١٢٥) ١٩٨٠



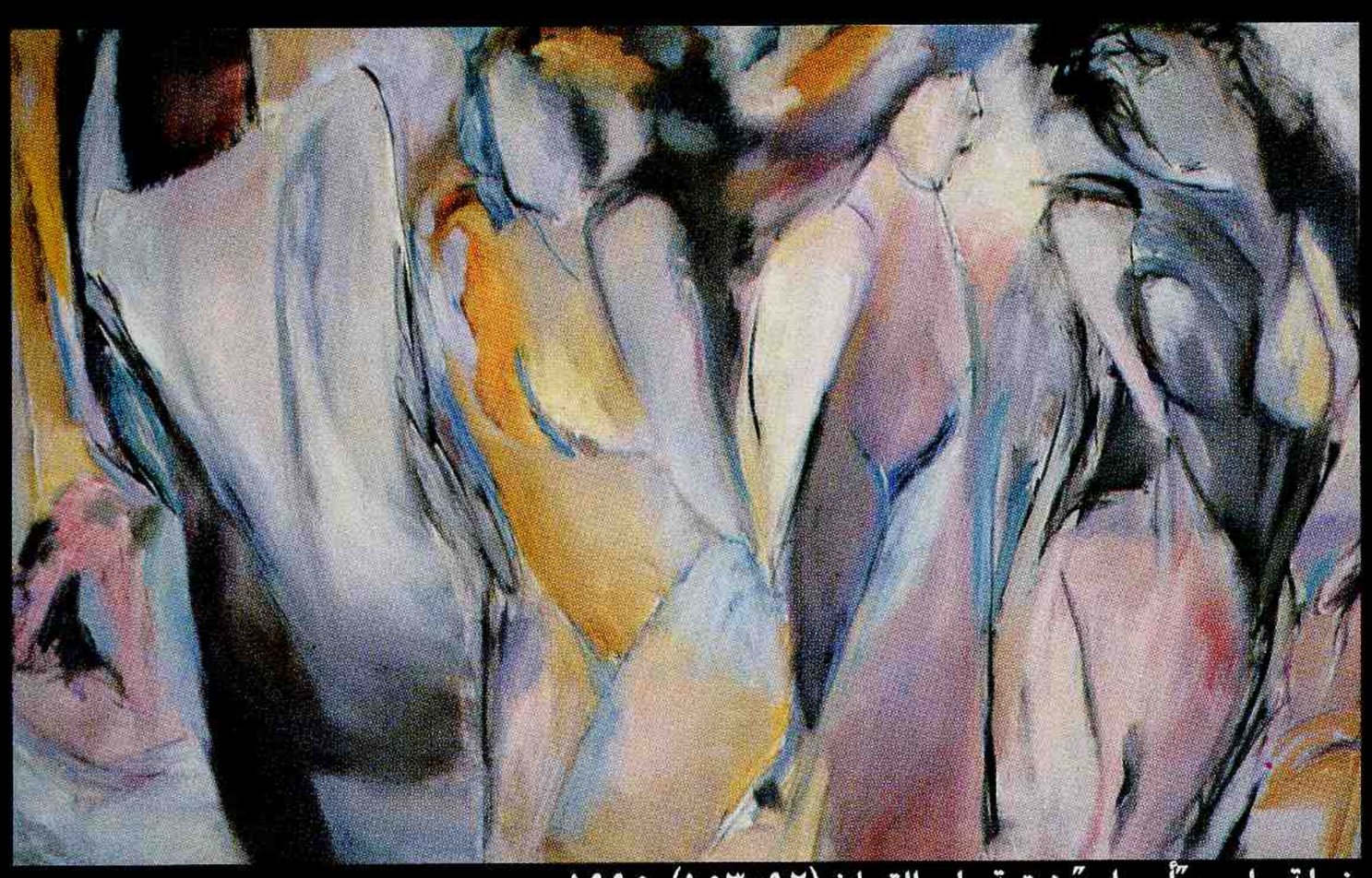


آمال عبد النور : "الذات المتشابكة" فوتوكوبي (١١٨×٣٤) ١٩٧٤

سميرة بدران : "الإنتظار" زيتية على القماش، ١٩٨٤



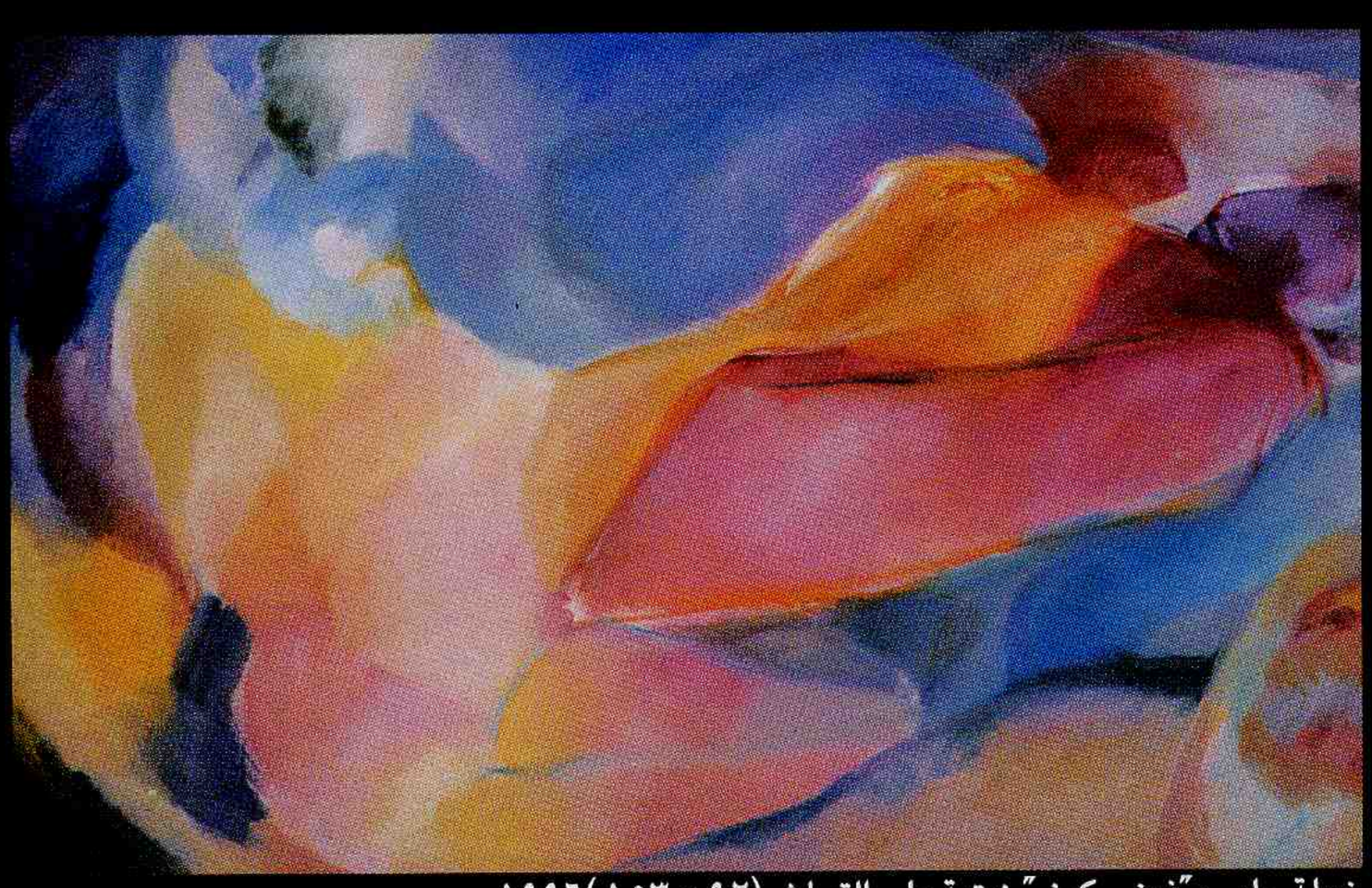
منيرة نسيبة: "في حضرة حشد من الضيوف الكرام"
زيتية على القماش(٦٠ ×٧٢) ١٩٨٨



نبيلة حلمي: "أصوات" زيتية على القماش(٩٢×١٥٣) ١٩٩٥



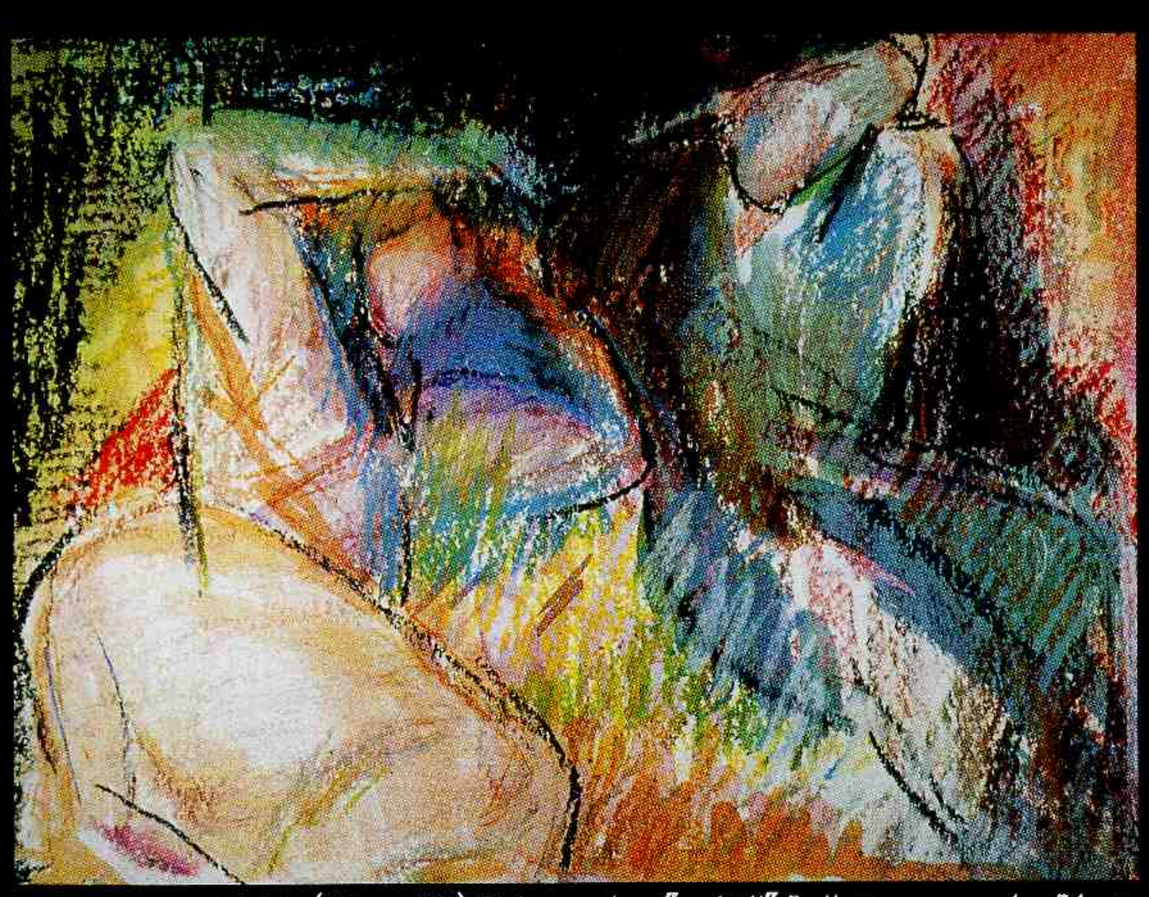
منيرة نسيبة: " لابد من أخذ خطوات جديدة"
زيتية على القماش (٦٦ × ٧٢) ١٩٨٨



نبيلة حلمي: "فيض كوني" زيتية على القماش (٩٢ × ١٥٣)١٩٩٦



نبيلة حلمي: "ذكريات" زيتية على القماش (٩٢ × ١٥٣) ١٩٩٥



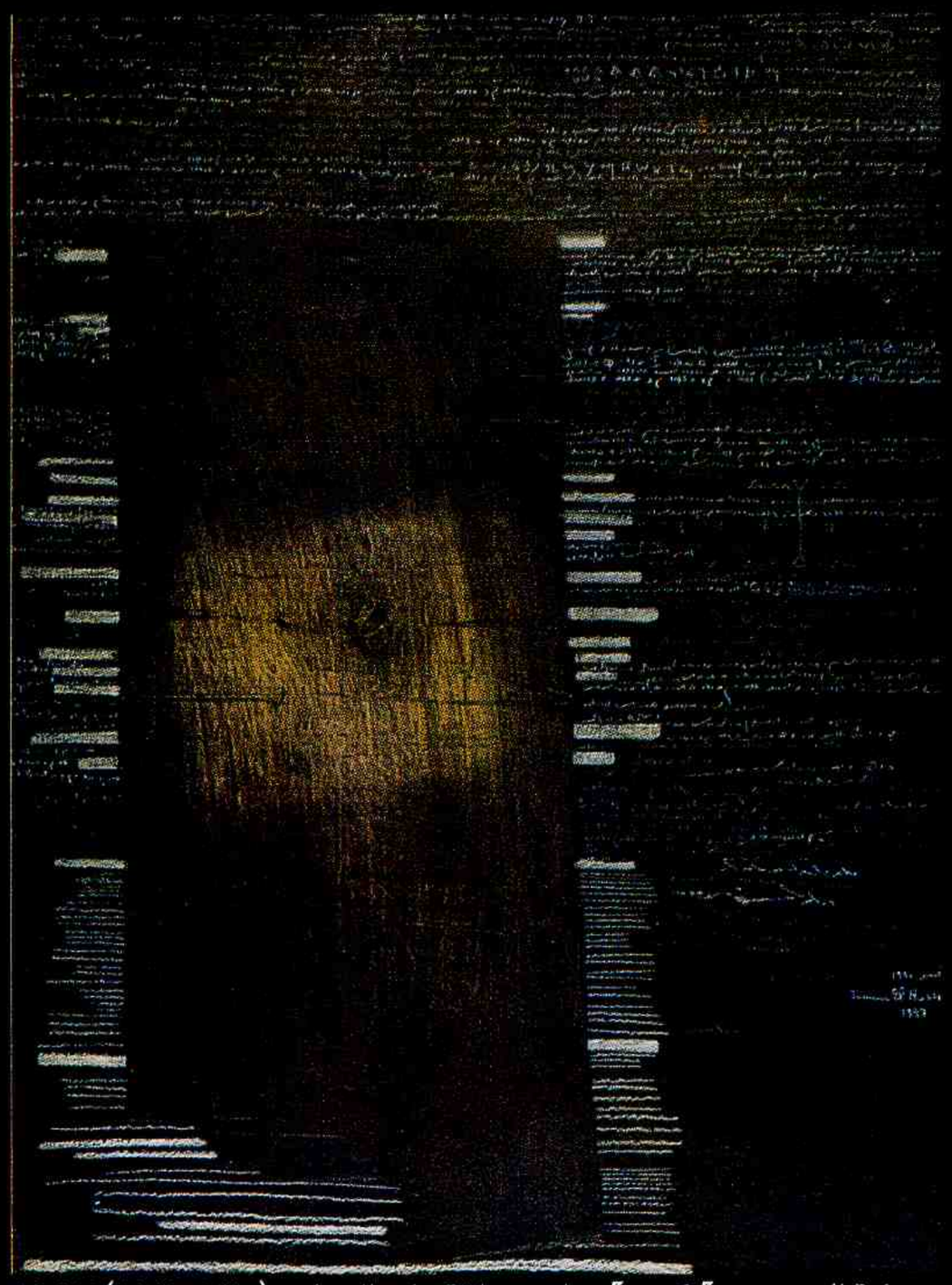
نبيلة حلمي: من متوالية "الناس" مواد مختلفة (٢٣ × ٣١) ١٩٩٢



ة الحسيني: "القدس"
مختلفة على الورق (٥٥×٧٥) ١٩٧٤



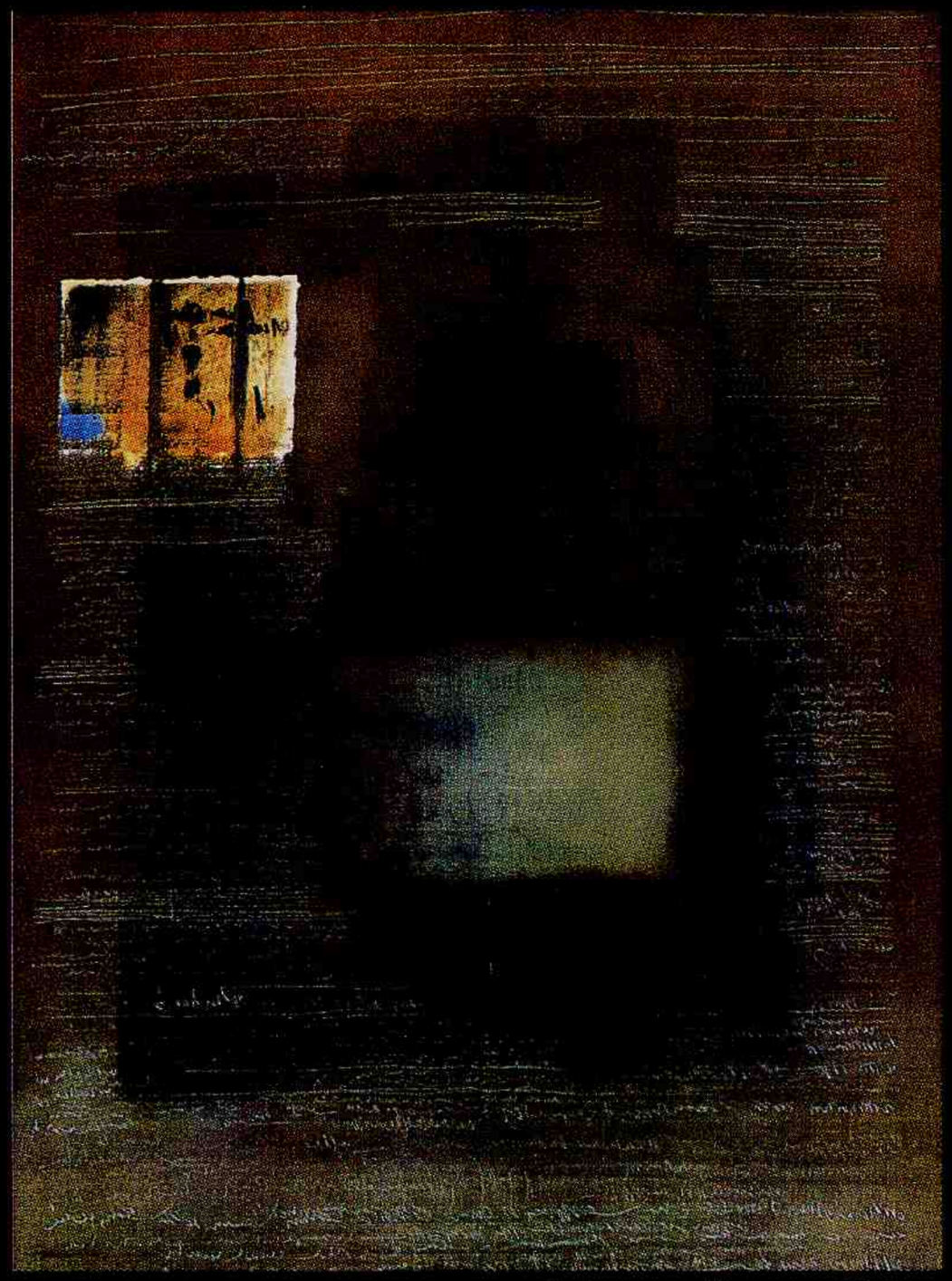
ليلى الشوا: "القدس"
زيتية على الكرتون (١٠٦×٧٦)



جمانة الحسيني : "تكوين" مواد مختلفة على القماش (١٣٠×١٦٢) ١٩٩٧



ى الشوا": "رشاش لفلسطين" سيريغرافية على القماش (٩٥×١٥٠) ١٩٩٢



جمانة الحسيني: "بدون عنوان"
مواد مختلفة على القماش (١٣٠×١٦٢) ١٩٩٤



الشوا: "درجة الحرارة ٤٠" سيريغرافية على القماش (٩٥ × ١٥٠) ١٩٩٢



ناصر السومي : "وجه الأرض"
حفر (١٢×٩) ١٩٧٩



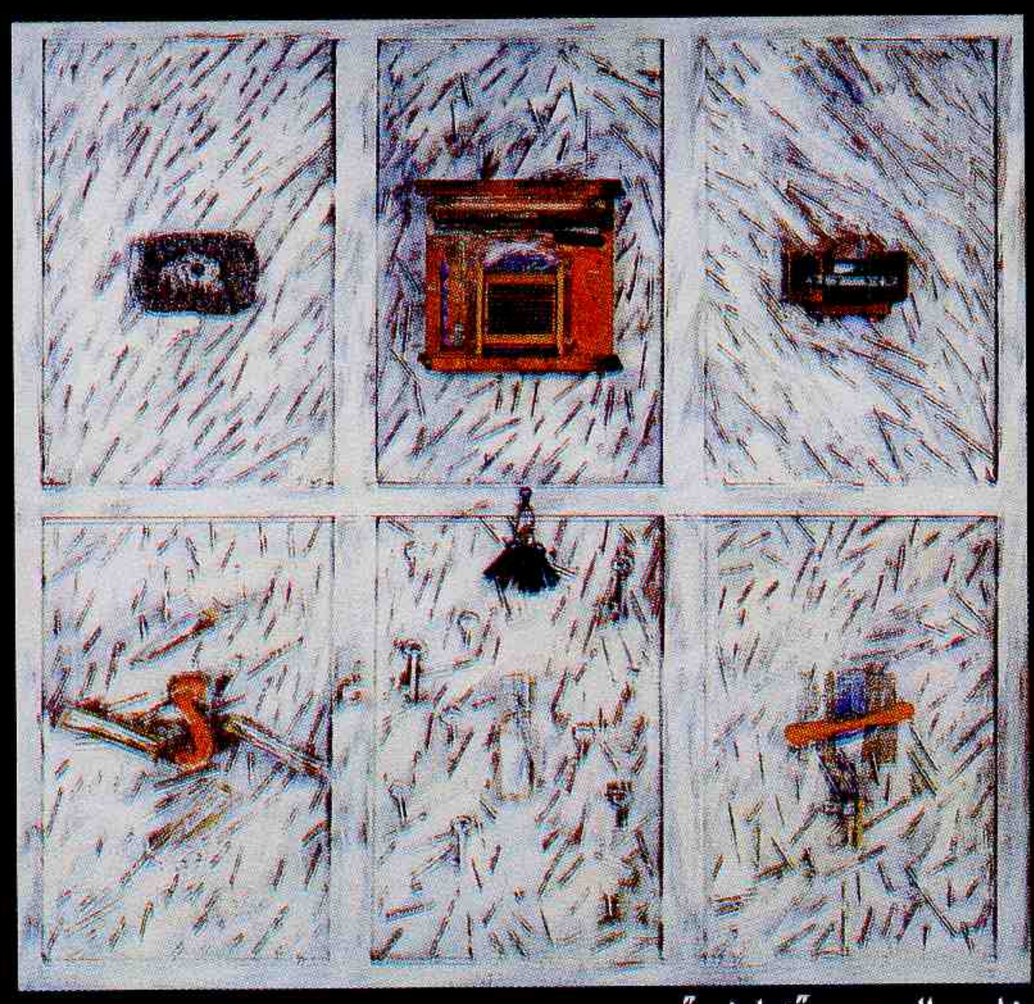
جمانة الحسيني: "تكوين" مواد مختلفة على القماش (١٣٠×١٦٢) ١٩٩٧



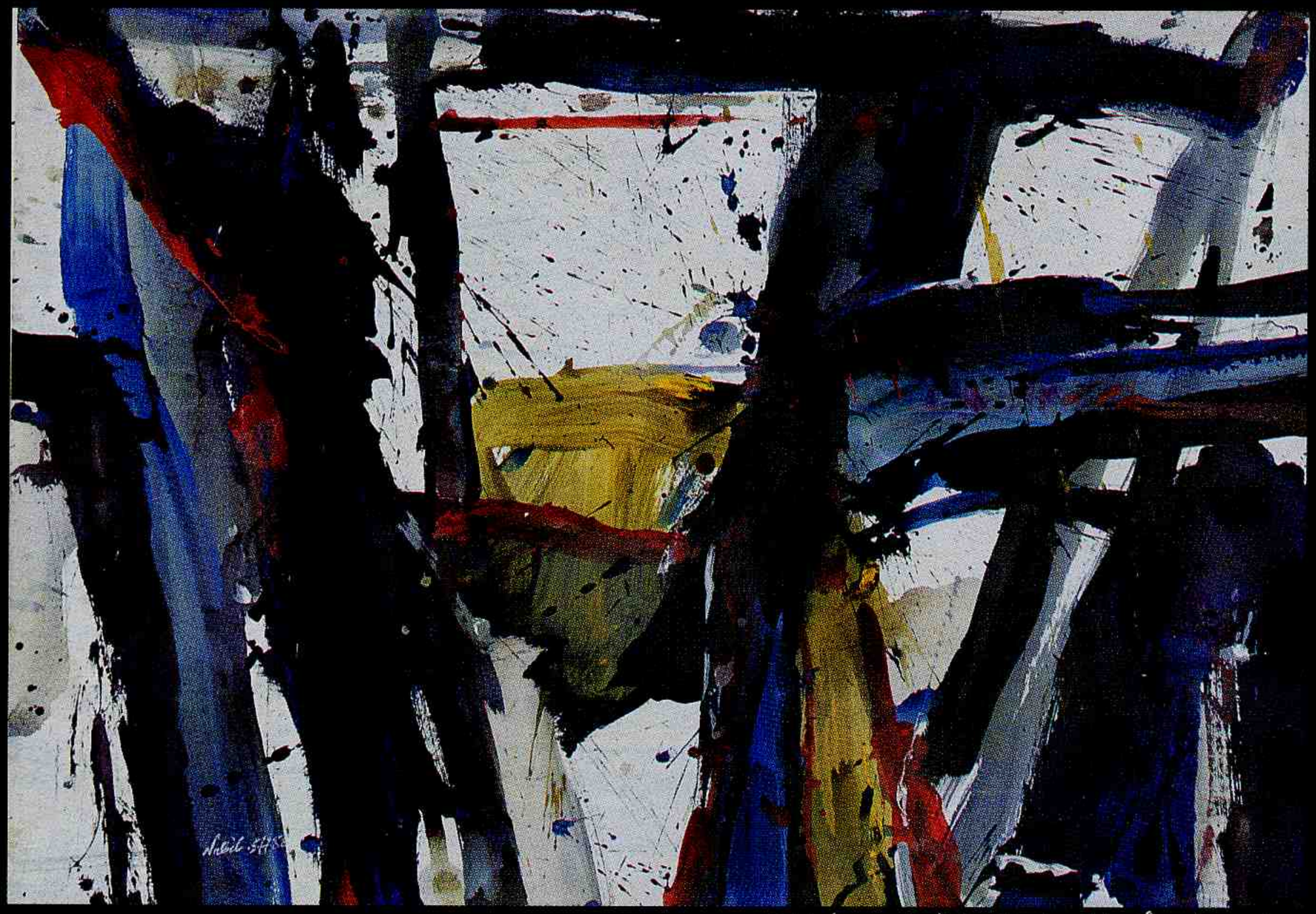
ناصر السومي : "تحيّة الى يافا" انشاء على الخشب (٣٥×٥٣،٢×١٢) ١٩٩٦



سمير سلامه : "حديقة معلولة" ١٩٩٤



ناصر السومي: "توليف"
خشب ومواد مختلفة (١٢٤ × ١٥٢،٥ ×٦،٥) ١٩٩٢



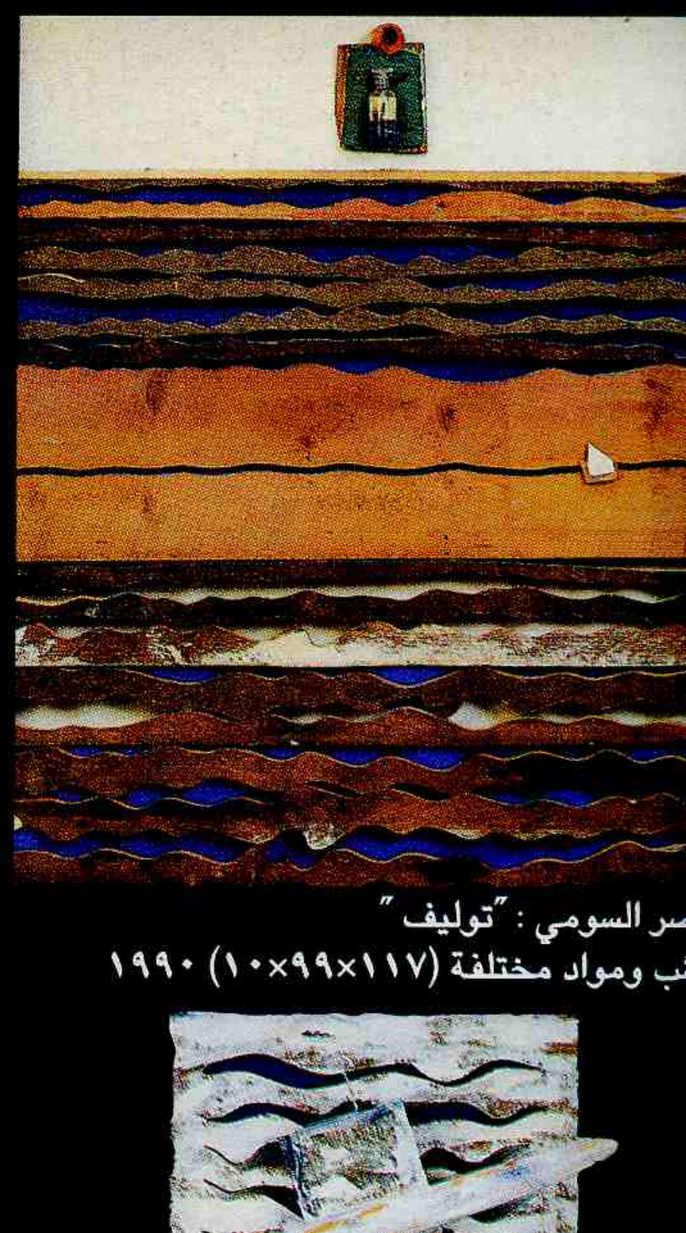
نبيل شحاده : أكريليك على الورق (٧٠×١٠٠) ١٩٨٩



نبيل شحاده : زيتية على القماش (١٩٨×٣٠٠) ١٩٧٩



آمال عبد النور : "صورة ذاتية" فوتوكوبي (٣٢×٨٧) ١٩٧٩



ر السومي : "توليف"
ب ومواد مختلفة (١١٧×٩٩×١٠) ١٩٩٠



ر السومي : "توليف"
ب ومواد مختلفة (١٧٤×٨٤،٥ × ٤٠) ١٩٩٢



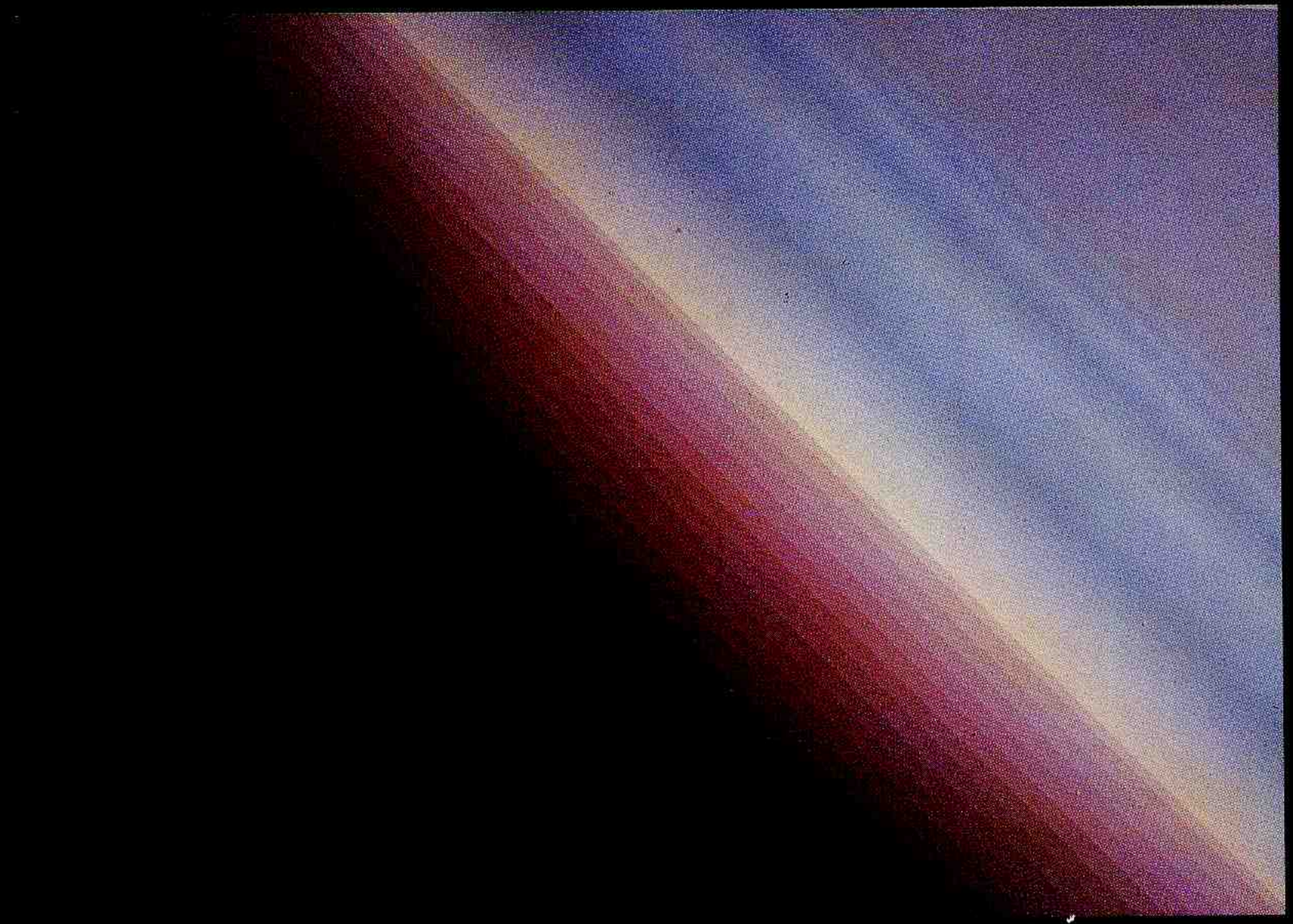
نبيل شحاده : زيتية على الورق (١١٠×٧٥) ١٩٧٨



نبيل شحاده : زيتية على الورق (١٠٠×٤٧) ١٩٨٥



سامية حلبي: "ملولبات"(١٠٦،٥٠×٧٦) ١٩٧٥



سامية حلبي : "المرّيخ" زيتية على القماش (١٢٢ ×١٦٧،٥) ١٩٧٧



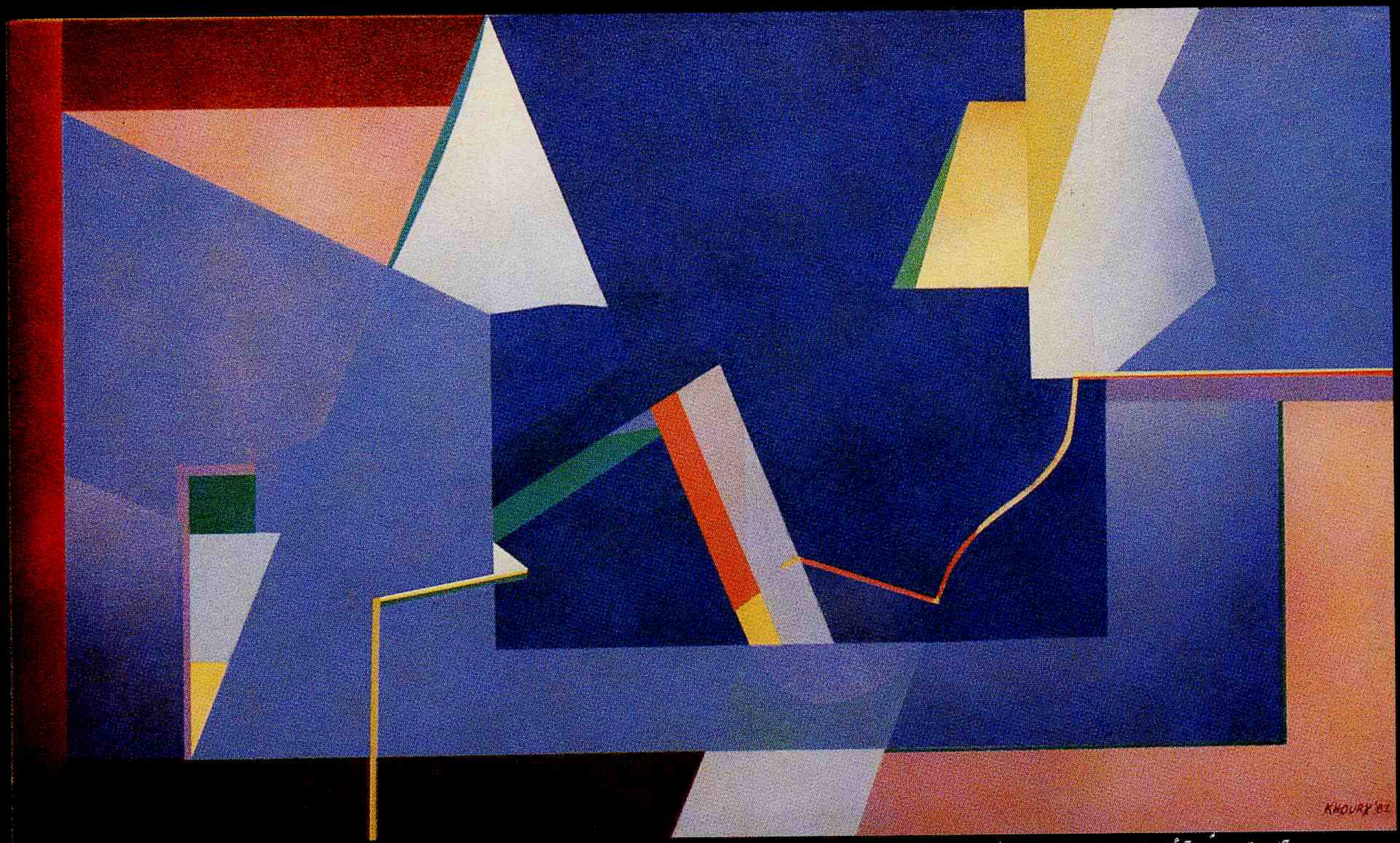
امية حلبي: ″ خط خاطئ وطرق عامة″ أكريليك على القماش (١٢٢×١٩٠،٥) ١٩٩٢



ري خوري : ″تحرير″ أكريليك على القماش″ (١٨٣×١٢٢) ١٩٨٢



سامية حلبي : ″برتقال من فلسطين، بمودة″ زيتية على القماش (١٠٦،٥ ×١٢٢) ١٩٩٤



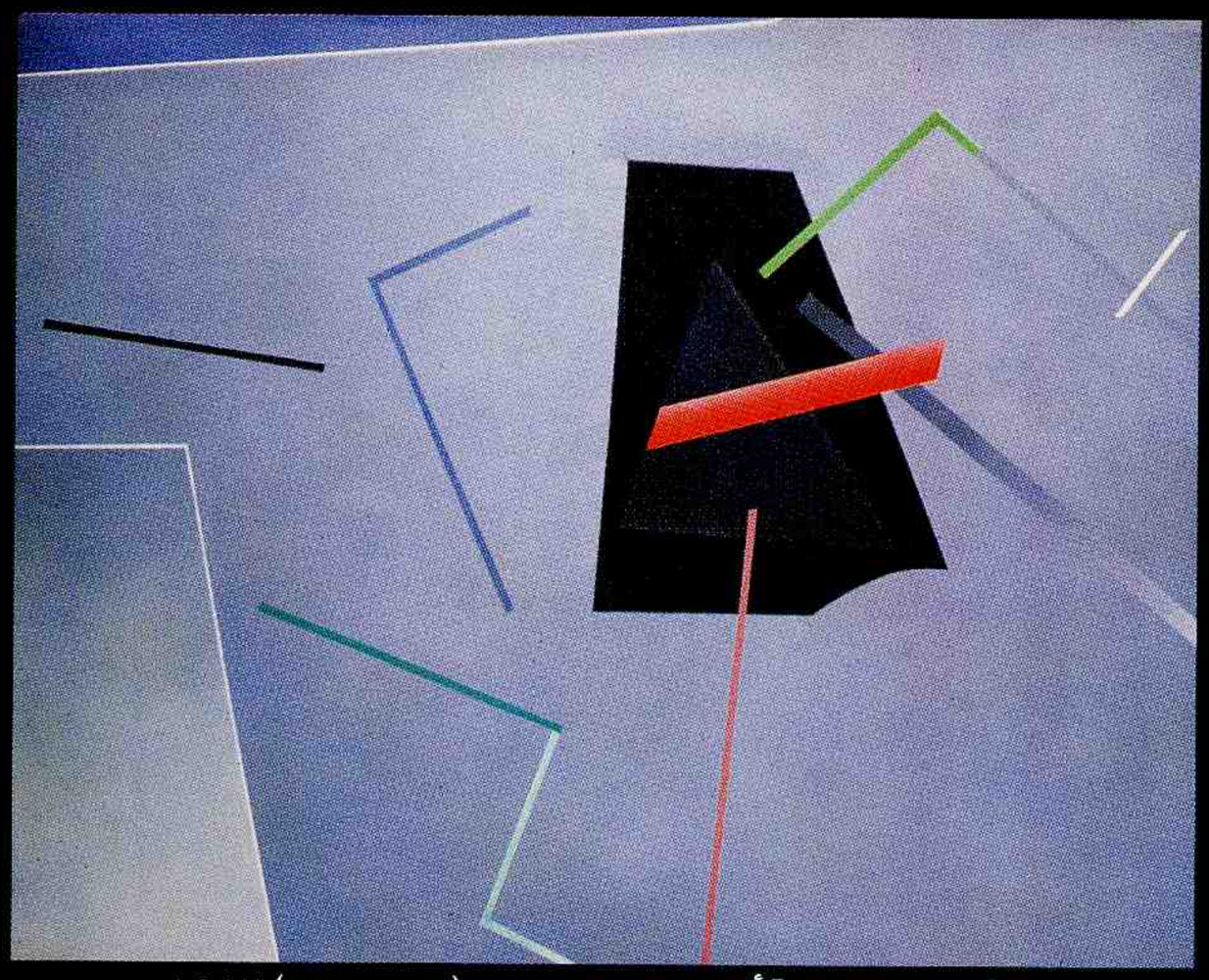
سري خوري: "لعبة معقّدة" أكريليك على القماش (٧١،٥ × ١٢٢) ١٩٨٢



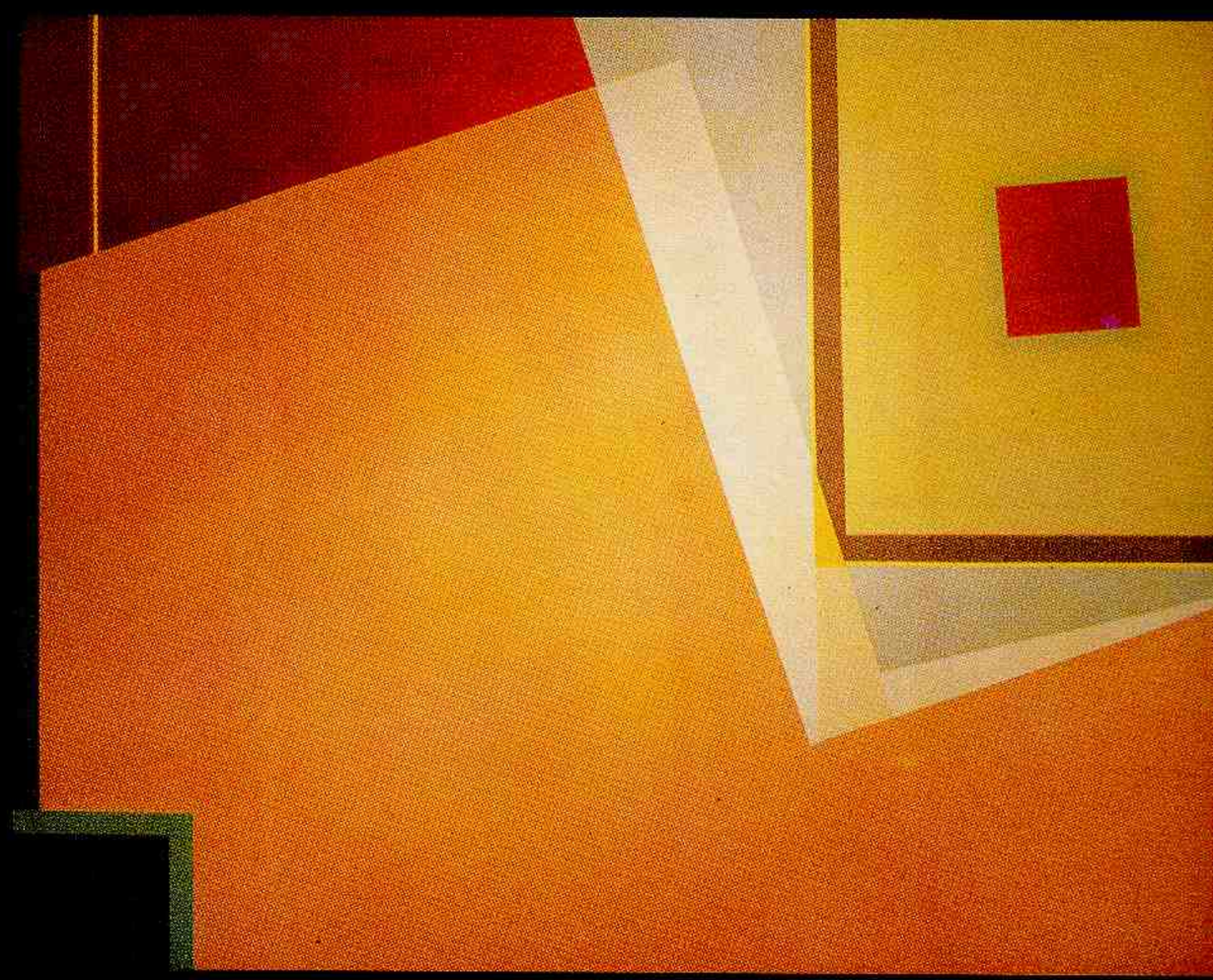
سري خوري : " أطفال الليل" أكريليك على القماش (١١٧ ×١١٧) ١٩٨٢



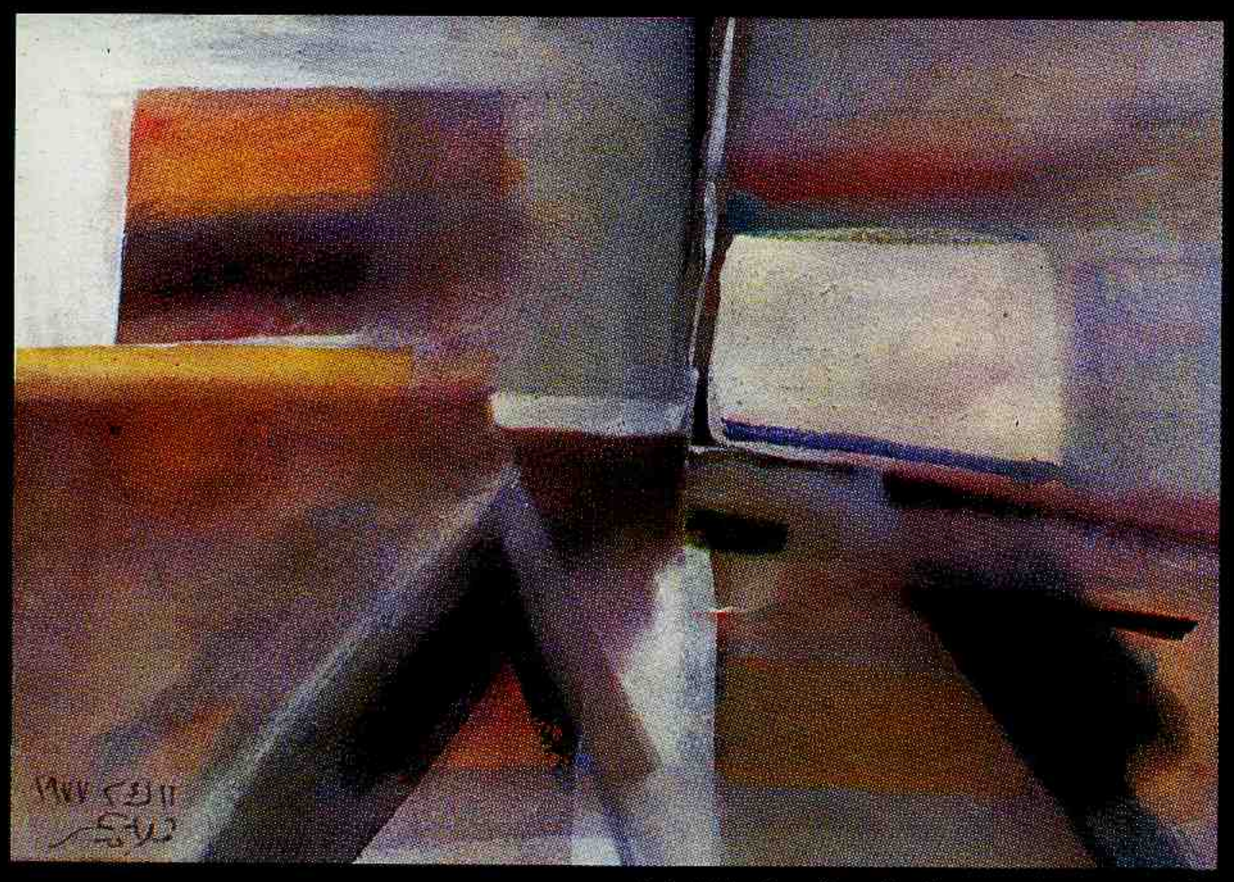
سامية حلبي: "إشارات الليل" زيتية على القماش (٦١ ×٦١) ١٩٩٦



سري خوري: " مقام الرمادي" أكريليك على القماش (١٠٧ ×١٣٣) ١٩٨٢



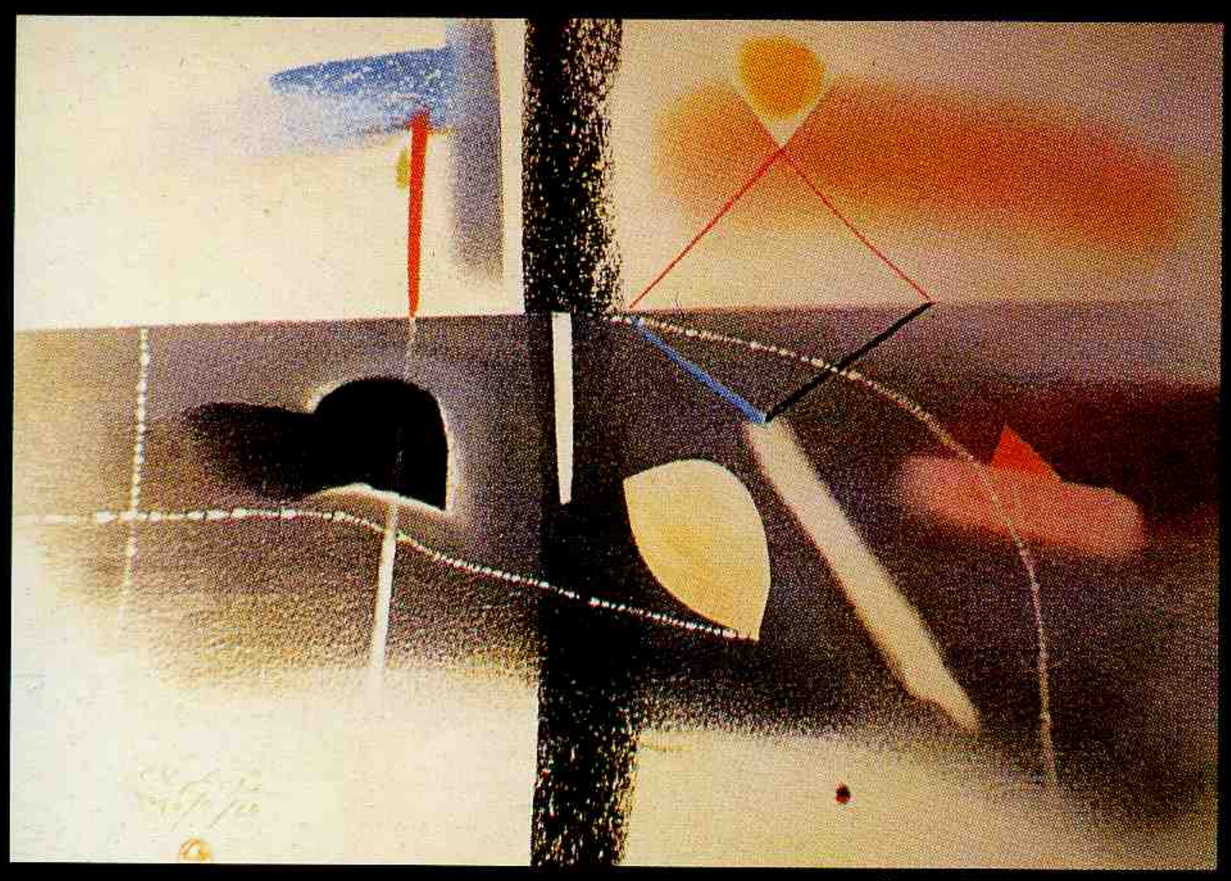
ي خوري : "سقوط" أكريليك على القماش (٧٨×١٣٣) ١٩٨٢



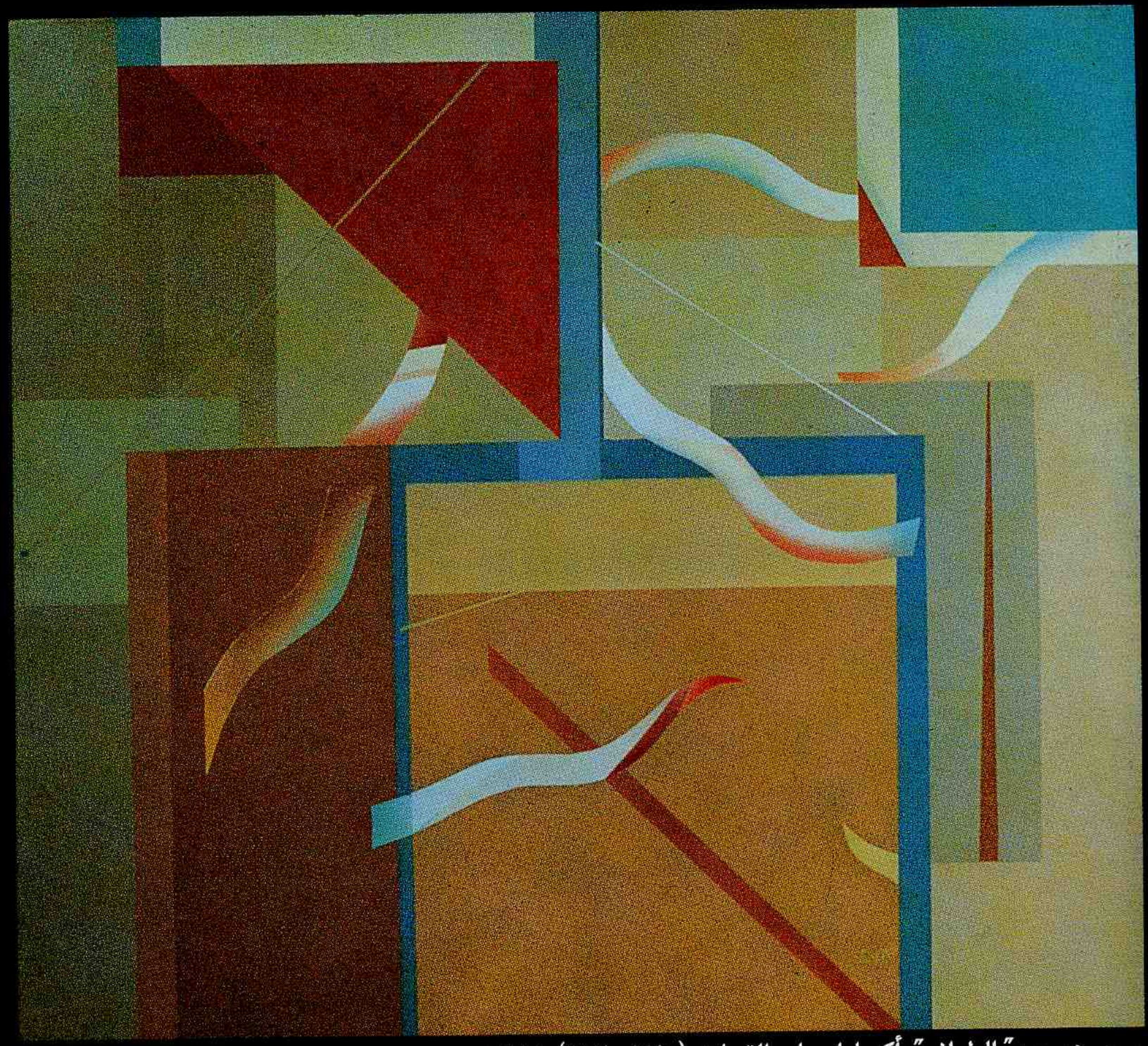
فلاديمير تماري : مائية وباستيل، ١٩٧٧



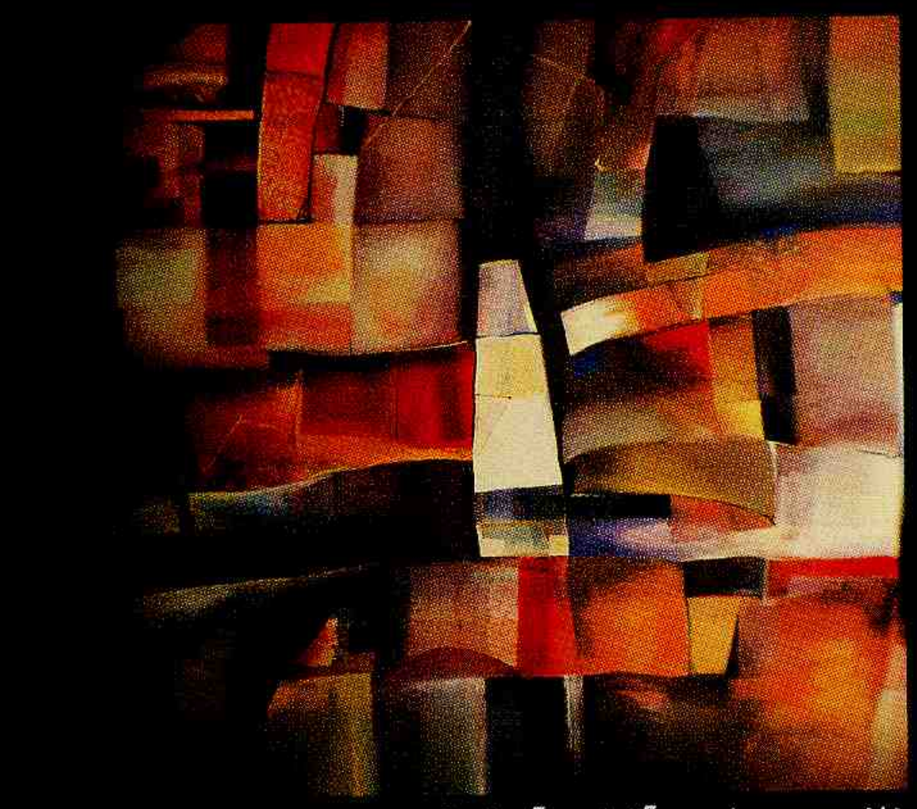
امية حلبي: "عودة" زيتية على القماش (٩٢×١٢٢)١٩٧٩



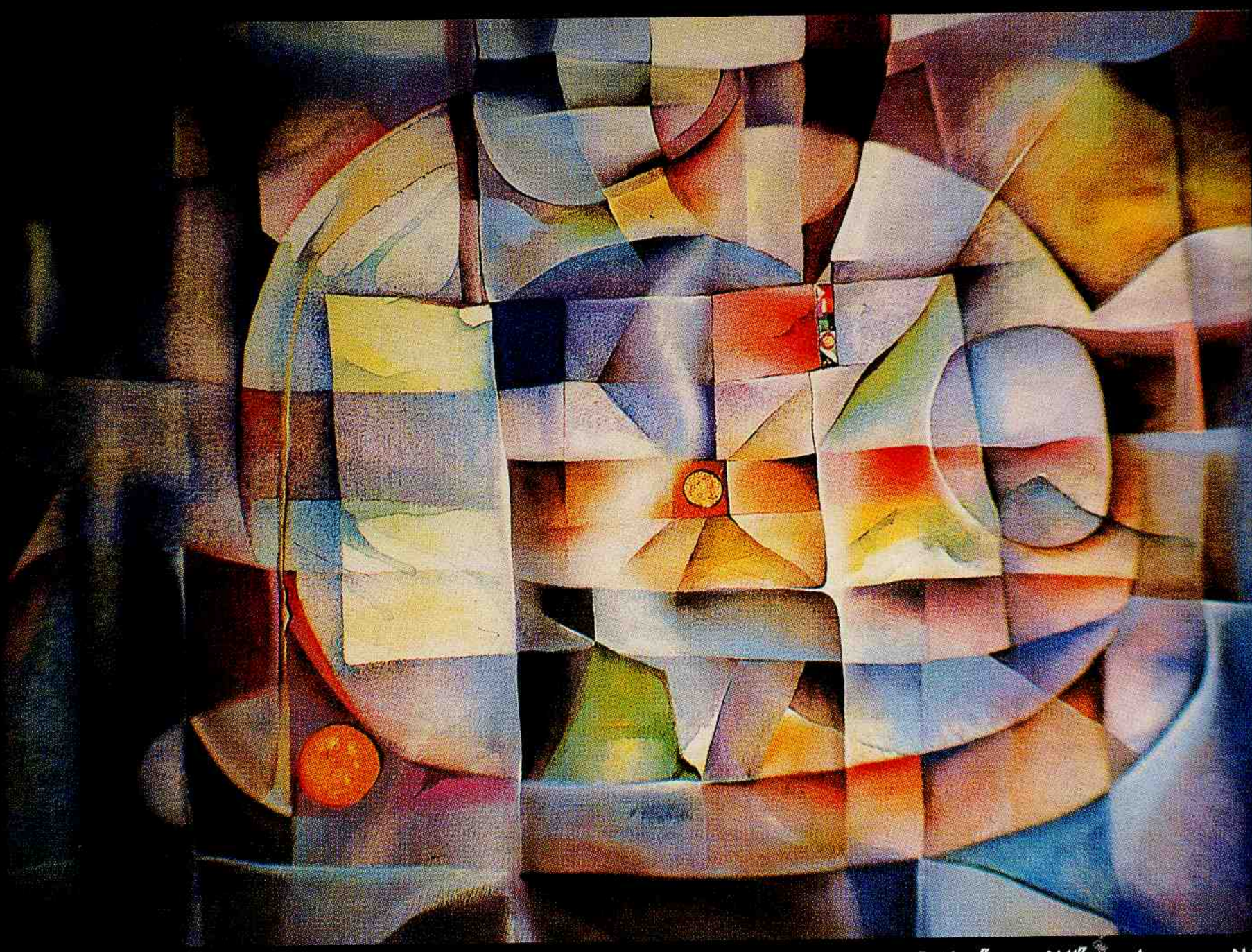
فلاديمير تماري: "شوق" باستيل، ١٩٧٥



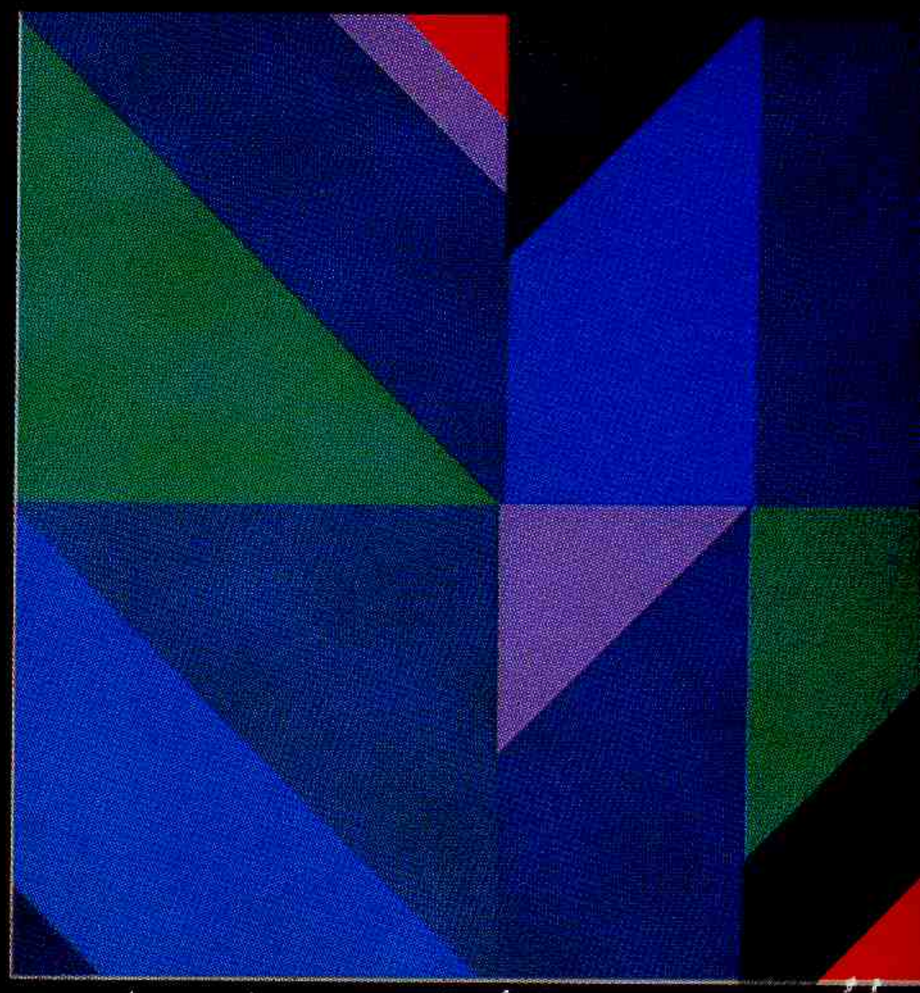
سري خوري: ″ الطواف ″ أكريليك على القماش (١٧٠×١٧٨) ١٩٨١



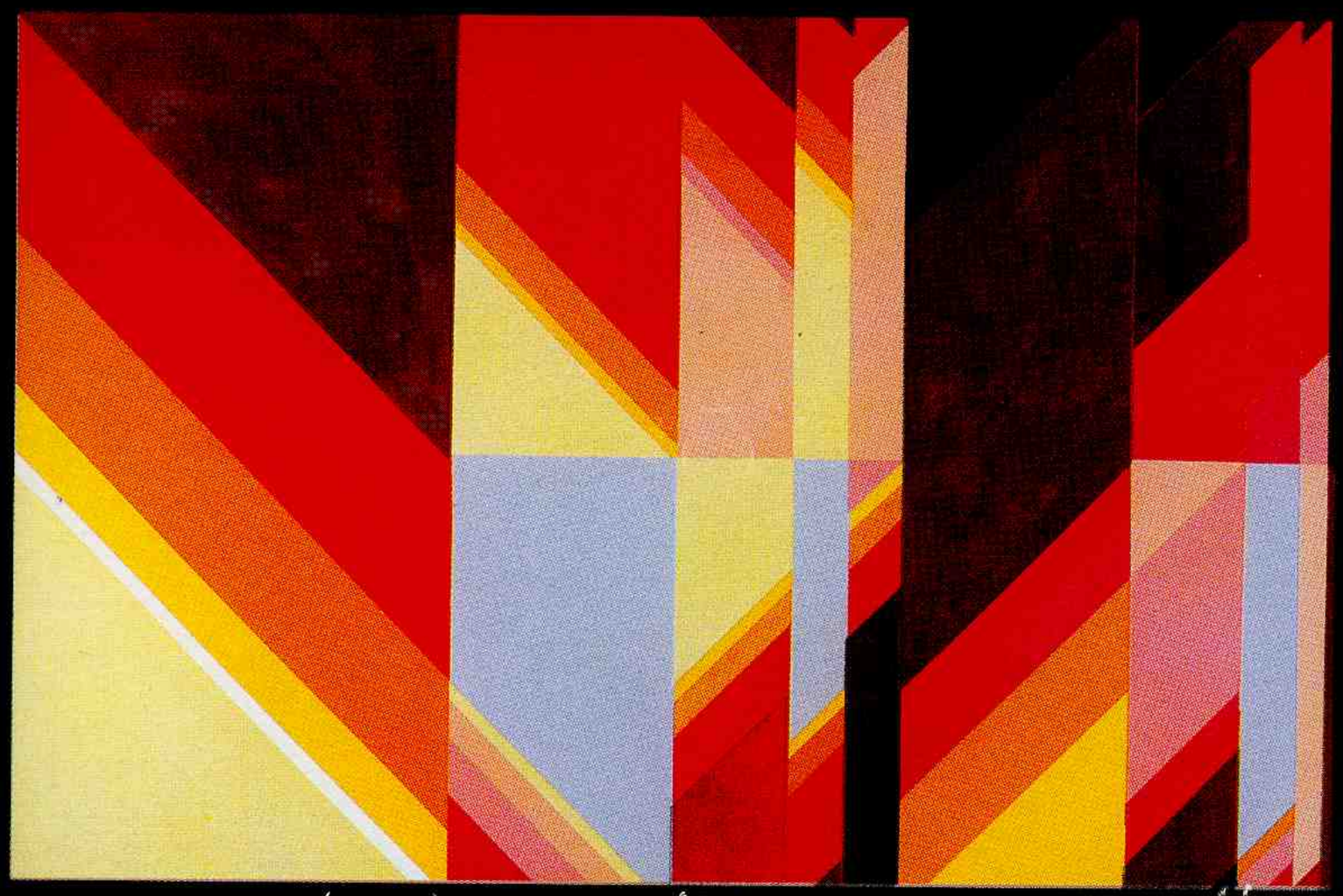
فلاديمير تماري : ″الطريق″ مائية



فلاديمير تماري : ″اللازورد ″ مائية



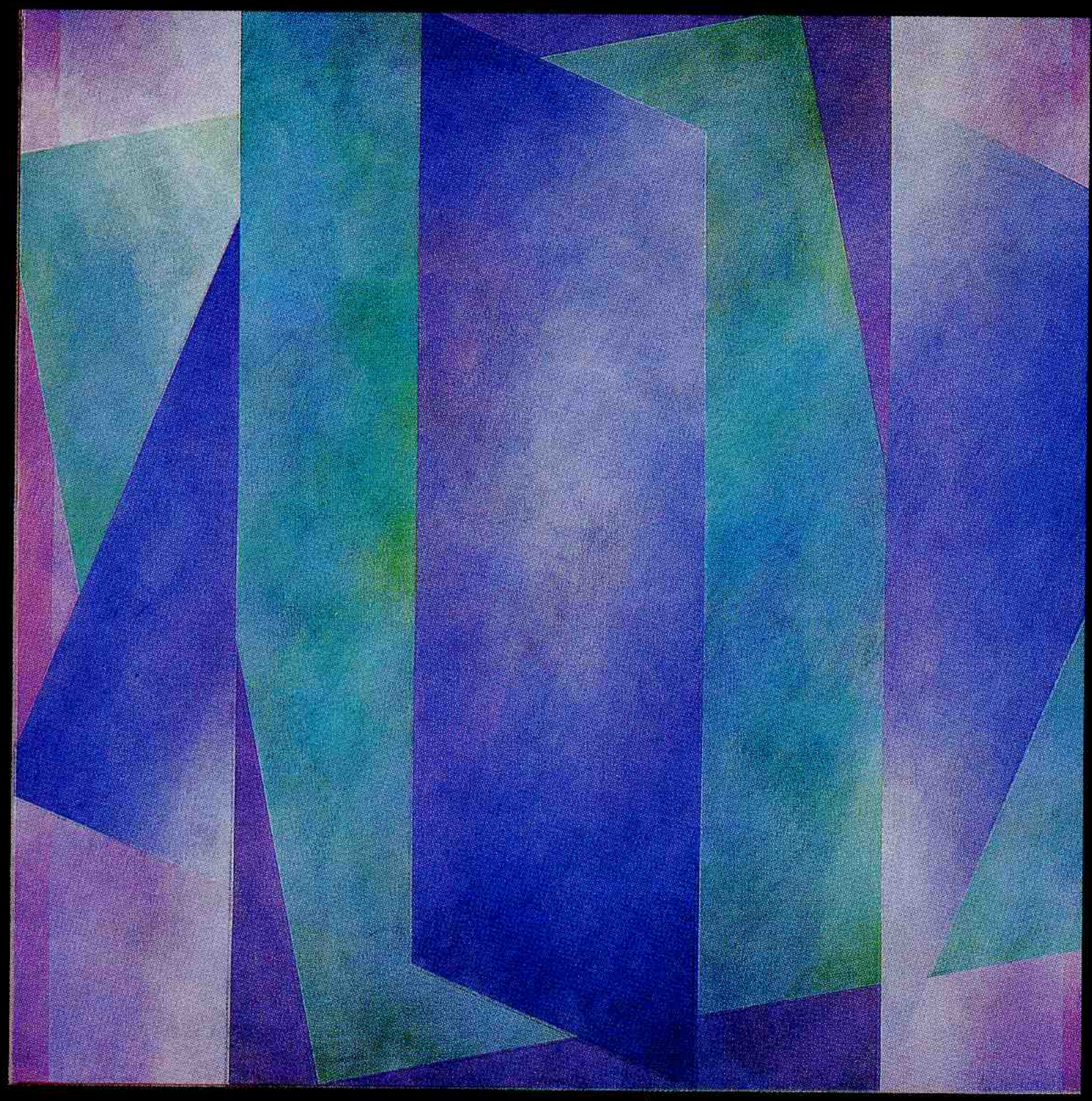
كمال بُلاّطه : "١" من متوالية "الألف" سيريغرافية (٢٨×٢٨) ١٩٩٣



كمال بُلاّطه : "مار إلياس" من متوالية "المتوازيات" أكريليك على الورق (٤١×٧٠) ١٩٩٢



ديمير تماري : "التقاطع" مائية



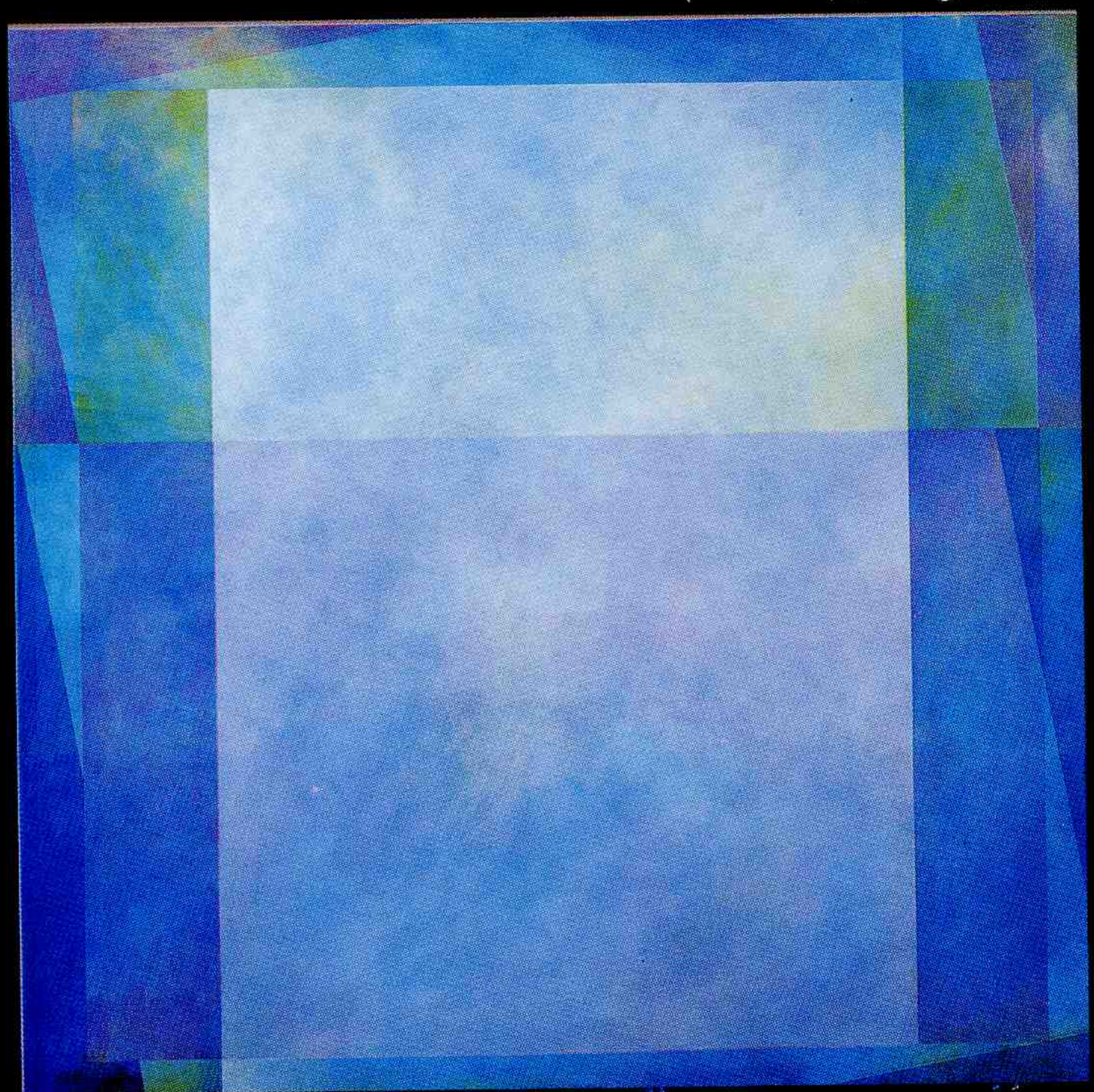
كمال بُلاّطه : "لكنها تدور" من متوالية "تحيّة إلى غاليليو" أكريليك على القماش (١٠٠×١٠٠) ١٩٩٩



كمال بَلاّطه : "تحية الى صوفرونيوس" من متوالية "سَرَة الأرض"
أكريليك على القماش (١٣١ × ١٣١) ١٩٩٧



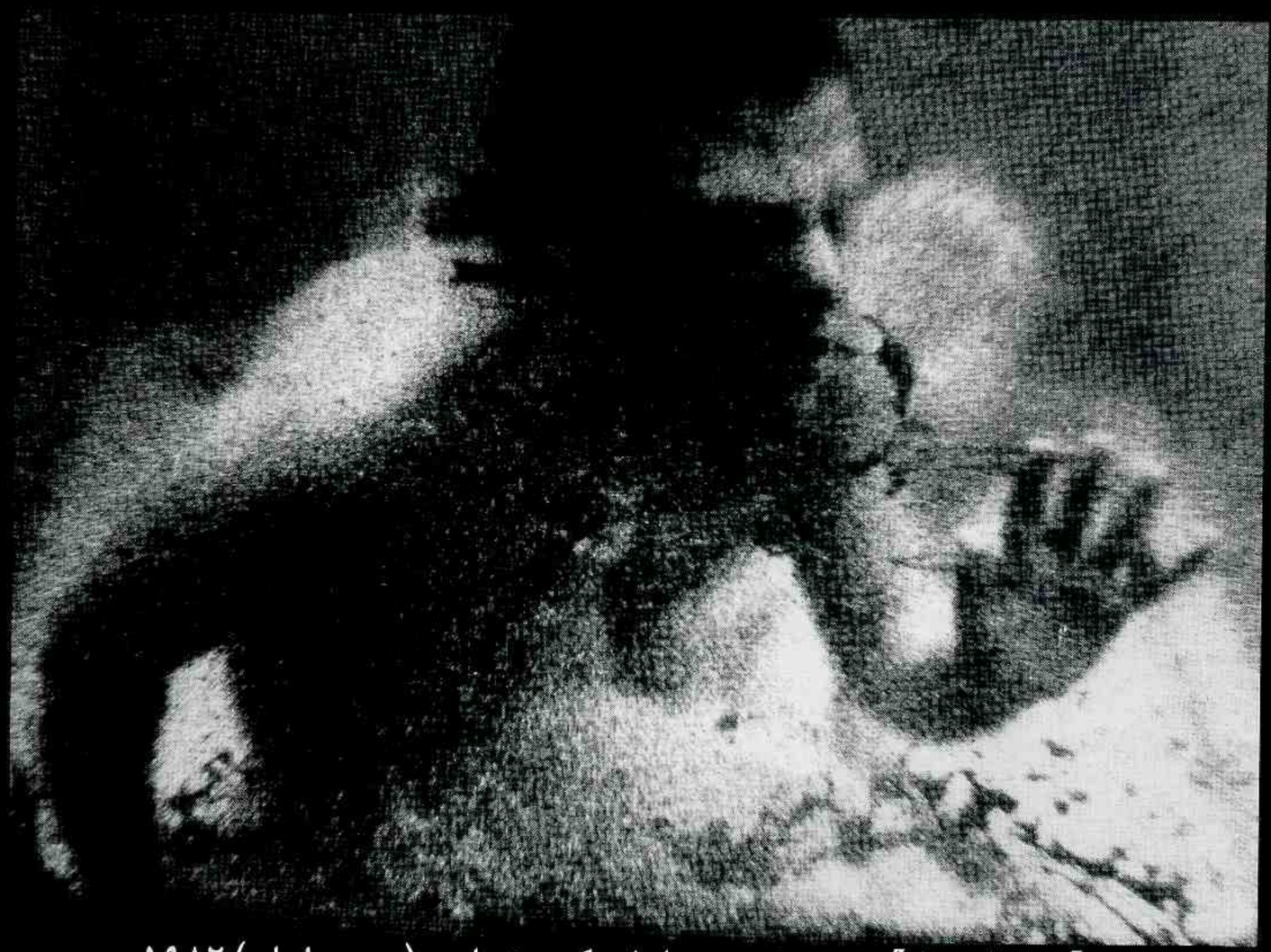
كمال بَلاّطه : "دوحة هاجر" أكريليك على القماش (١٢٠×١٢٠) ١٩٩٤



كمال بَلاّطه : "اليبسيس" من متوالية "سَرَة الأرض"، أكريليك على القماش (١٣١×١٣١) ١٩٩٨



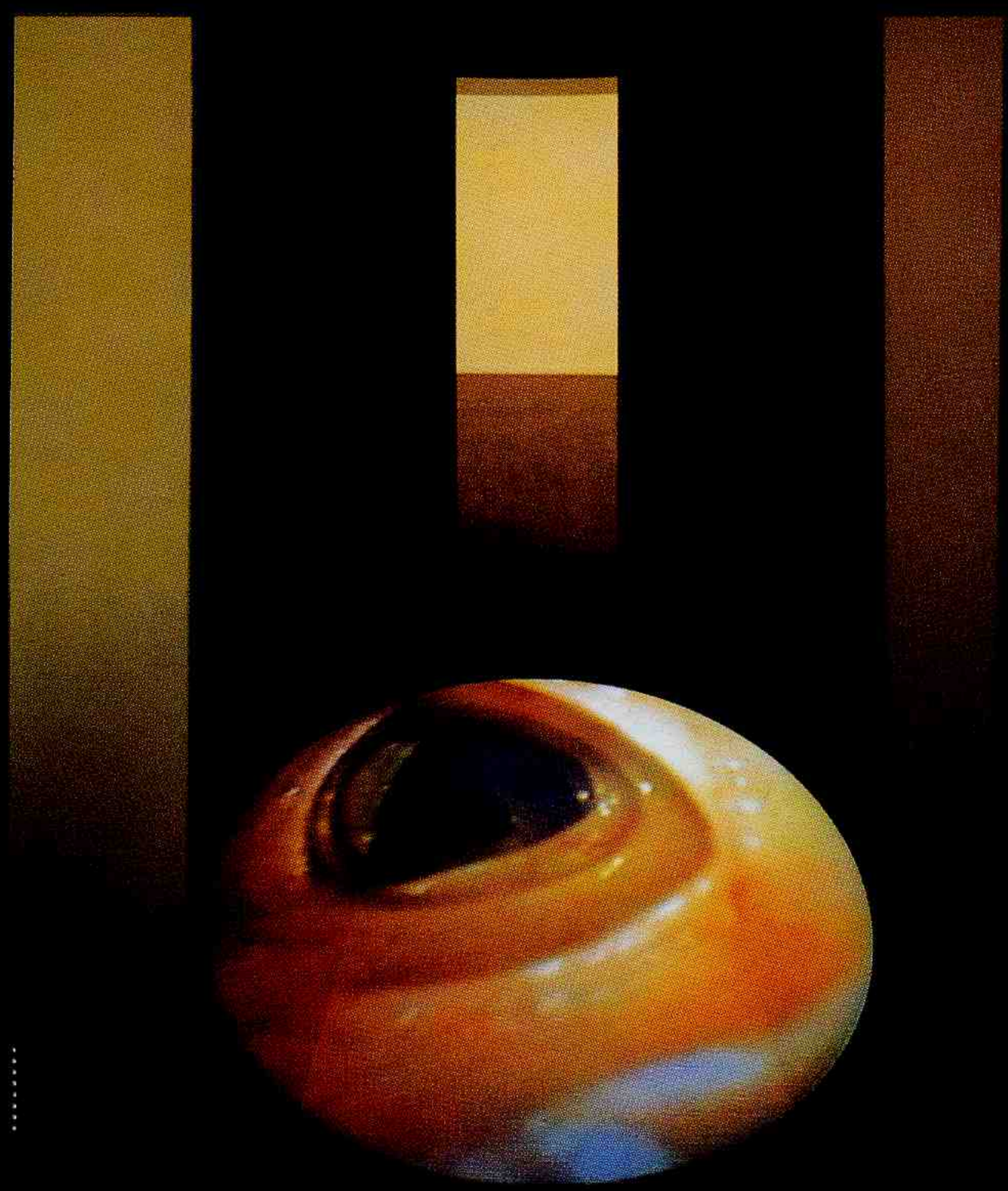
لاديمير تماري : "الصليب" مائية



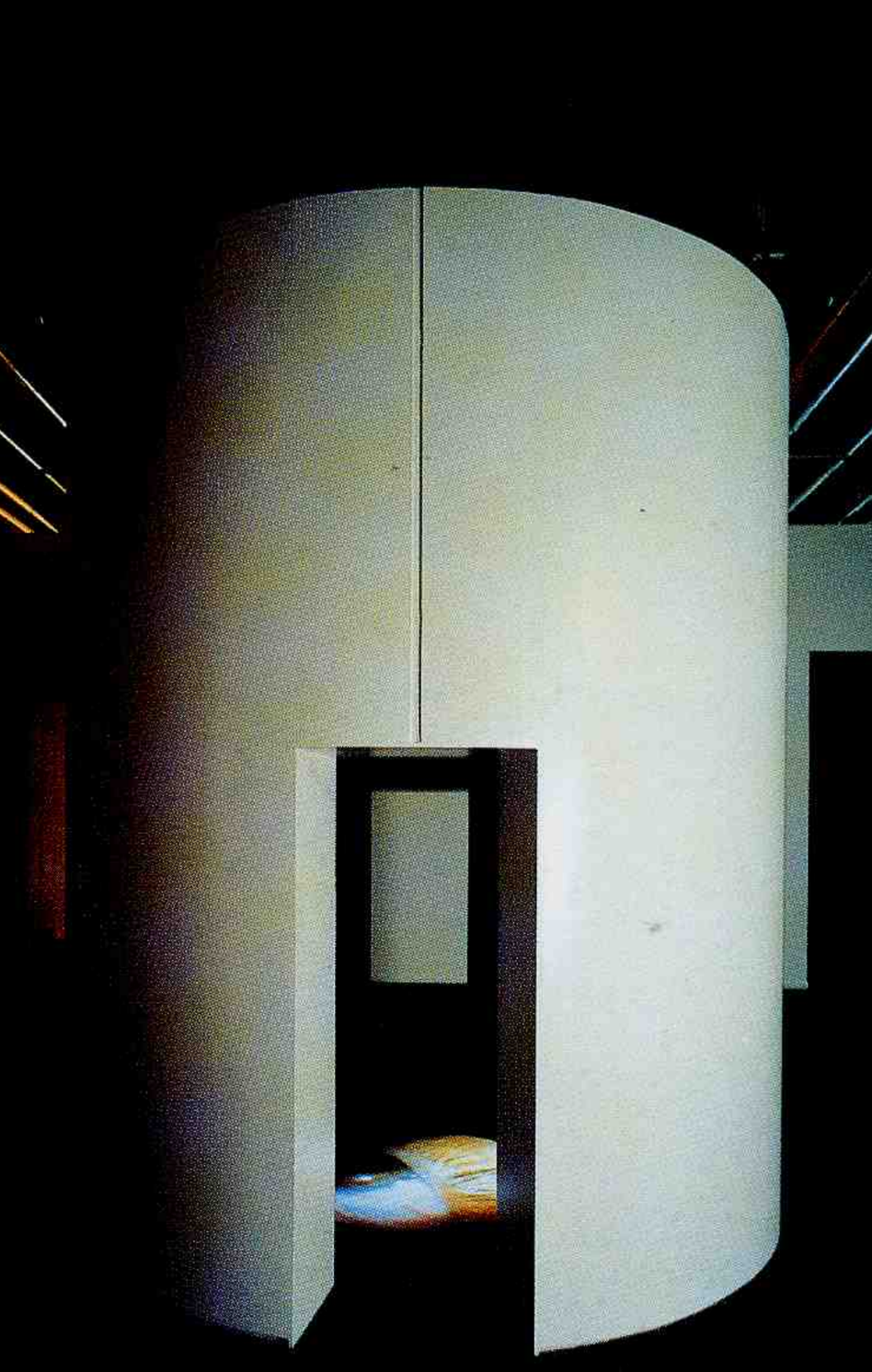
منى حاطوم : "تحت الحصار" عرض شخصي داخل مكعب زجاجي (سبع ساعات) ١٩٨٢



منى حاطوم : "مقدار المسافة" فيديو ملوّن (١٥ دقيقة و٦٠ ثانية) ١٩٨٨



منى حاطوم : "الجسد الغريب" نصب اسطواني (٣٥٠×٣٠٠×٣٠٠) وفيديو متواصل
١٩٩٤ الصورة الفوتوغرافية : © Philippe Migeat



منى حاطوم : "الجسد الغريب" نصب اسطواني (٣٥٠×٣٠٠×٣٠٠) وفيديو متواصل
١٩٩٤ الصورة الفوتوغرافية : © Philippe Migeat

فيما جاءت الأعمال الفنية الفلسطينية التي أبدعت في المنطقة العربية المحيطة بالوطن المفقود محمّلة بإشارات ورموز ثقافية تسربت داخل العمل البصري من مختلف المصادر الكلامية والذهنية، عكست معظم الأعمال الفنية التي بلورها الفلسطينيون الناشئون في الدولة العبرية المرئيات الحسية للمكان من خلال مجازات عناصره الطبيعية. وفي كلتا الحالتين، تجسّدت أهم الأعمال في غالبية مكوّناتها، بواسطة التعبير التشخيصي أو بإيحاءات من منطلقاته، بحيث كادت أصالة التشخيص فيها أن تقاس بالمرادف التعبيري لنسبة القرابة الملموسة أو المتخيلة من المكان الرحمي. ولربما تتجلى هذه الظاهرة بشكل أوضح في مقارنتنا لها مع ظاهرة النتاج التصويري الفلسطيني الذي تبلور خارج فضاء الثقافة العربية والذي اتصفت كافة ميوله ونزعاته إما بالتماهي مع التعبير اللاتشخيصي أو بالتجريد المطلق. ففي هذه المقارنة، يكاد الدارس أن يستشف بُعد الوجدان المبدع عن فضاء الوطن، وذلك بالقدر الذي يكشف العمل الفني عن مدى التجريد في لغة الفنان. ومثيل ذلك، يكاد الباحث أن يرصد إيقاع التحولات بمسيرة فنية انتقلت لغة صاحبها من تعبير تشخيصي إلى تعبير تجريدي، انطلاقاً من اقتفاء أثر انتقال الفنان من محيطه العربي إلى مكان إقامته في الخارج.

إن خروج الفنان الفلسطيني من مسقط رأسه أو من محيطه الثقافي العربي إلى فضاء المنفى، لا يعني ما عنته هذه التجربة من حرمان قاطع للمنفيين في العصور الماضية ؛ ففي عصرنا هذا، تسكن لوعة المنفي في دهاليز وعيه المتزامن للمكانين في الوقت الواحد، وفي ظل هذا الوعي الطباقي يتوالد ألقه وتوتره. ولا يقتصر هذا الوعي المتزامن على صعيد المقارنة المتواصلة التي يعيشها المنفي بين المكان المتذكّر وتجربة المكان المعيش فحسب، بل تتعزز طبيعته الطباقية، في كثير من الأحيان، بفضل ما وفرته المخترعات الحديثة لمحو المسافات، ولاختصار الزمن. وقد شملت هذه المخترعات الشائعة في عصرنا، سهولة التواصل الهاتفي والإلكتروني عبر القارات، وتوفر السفر الدولي بواسطة الطائرات النفّاثة، علاوة على ما يفرضه يومياً حضور أنباء الوطن التي تبثّها وسائل الإعلام العالمية مباشرة عبر الصحافة المصوّرة والتلفزيون الحي والتي لا تنفك تذكّر المنفي بما يسكن وعيه من شعور بالذات بما هي الآخر المغاير للأجنبي.

هذا الوعي الذي يتزامن فيه حضور فضاء الوطن الغائب ومكان الإقامة بشكل طباقي، ترك بصماته على مستويات تعبيرية مختلفة في النتاج الفني الذي أنجزه الفلسطينيون في أرض الشتات. ففي بعض الأحيان، أدى الوعي الطباقي المتزامن إلى التهجين بين الإيحاء الكلامي والتعبير التجريدي، فيما انبثق الهاجس الأساسي المحرك في التعبير التجريدي لدى بعض الفنانين من علاقات الأضداد التشكيلية حيناً، أو من التباسات التساوق حيناً آخر. وذلك ما يتجلى في مسيرة أكثر من فنان تجريدي كما سيتبيّن للقارئ لاحقاً في هذا الفصل. وخلافا للنتاج الفني الفلسطيني الذي تبلور في إطار الحضور الثقافي

العربي، تميّز تطور الأسلوب في لغة التجريد لدى الفنان في الشتات، بكونه نتيجة مباشرة للبحث التشكيلي والتجريب المتواصل، حتى جاءت ولادة أبجديته جزءًا عضويًا من تشكيل العمل الفني. وبالمقابل، كاد الأسلوب التعبيري لدى الفنان التشخيصي في أرض الوطن ألا يتعدى، في أغلب الأحيان، كونه أكثر من لباس خارجي للمضمون بحيث يسهل تبديله كيفما سمحت به الأهواء. لذلك تمحورت الأعمال التشخيصية الفلسطينية حول المضمون في العمل الإبداعي، بقدر ما جاءت الأعمال اللاتشخيصية والتجريدية التي أبدعت في الشتات لتطرح أسئلة تعنى بماهية الشكل وأبعاد مرئياته. وفيما سعت الصورة التشخيصية لانتزاع الثابت وتجسيده في مجازات الوطن وتماهياته، كان موضوع الحركة ومرئياتها هاجس أعمال أكثر من مبدعٍ في الشتات سعى أن يأسر ديناميتها ضمن عمله التجريدي. ولئن كان موضوع الحركة كامنا ضمنيا، على مرّ الزمن، فقد جاء انكباب الفنان المنفي على محاولة الإمساك به وكأنه انعكاس لسعيه في محاولة الربط بين مكانين متباعدين عايش فضاءهما في الآن الواحد. وفيما استعان بعض الفنانين في الشتات بأدوات مبتكرة لاقتحام الفضاء الوهمي في عملية تعبيرهم الفني، أو لجعل ملموسية العمل العنصر العضوي في لوحتهم التجريبية، تميّز جناح آخر منهم بصياغة لغته التعبيرية بواسطة التجريد الهندسي الذي تميّز ت أشكاله بحدّة النصل. ومن الملفت للنظر أن نرى عددا كبيرا من النساء المبدعات في طليعة من أسهم في بلورة وإغناء الرؤية الفنية الفلسطينية وإثرائها في أرض الشتات.

كانت الأسباب التي دعت الفنان الفلسطيني إلى الهجرة والاستقرار في الخارج هي الحروب المتعاقبة التي لاحقت الفلسطيني خلال العقود الخمسة الأخيرة من القرن العشرين. فهناك من هاجر من فلسطين أو من مكان إقامته في الوطن العربي إثر الحروب المتتالية التي اجتاحت المنطقة بدءاً من احتلال البلاد عام ١٩٤٨، واحتلال الضفة الغربية وقطاع غزّة عام ١٩٦٧، واشتداد الحرب الأهلية اللبنانية منذ أواسط السبعينيات ؛ ومنهم من اختار الاستقرار في الخارج إثر إكمال دراسته الفنية بعد أن ضاقت مجالات العودة إلى الوطن، ومنهم من هاجر بدافع السعي لبدء حياة جديدة أغوت الموهوب بإمكان اكتساب معيشته بواسطة ممارسته لفنه المحبب، أو بدافع تعوّد الفلسطيني على إيقاع التنقل من بلد إلى آخر. ومع مرور السنين، عاش فنانون فلسطينيون في أكثر من بلد خارج ديارهم. فإثر سقوط البلاد مباشرة كانت ابنة بيت لحم ليديا عطا أولى من وطىء أرض أوستراليا في مطلع الخمسينيات. وقبل نهاية العقد الخامس من القرن تبعها من مدينة القدس كل من سامية حلبي (١٩٣٦) وسري خوري (١٩٤١–١٩٩٧) اللذان هاجرا برفقة عائلتيهما إلى الولايات المتحدة، فيما اختار الفنان الشاب جون مطر الهجرة إلى كندا. أما خلال العقود الأربعة الأخيرة من القرن، فقد ازداد عدد الفنانين الذين لحقوا، من كل جهة ووسط، بإبراهيم هزيمة، وظاهر زيداني(١٩٣٧) اللذين اتخذا من أوروبا مقاما لهما. وتشمل هذه المجموعة التي توزعت بين فرنسا وبريطانيا وألمانيا وسويسرا وبلجيكا وإسبانيا

وهولندا كل من آمال عبدالنور (١٩٣١) وجمانة الحسيني (١٩٣٢) وميشيل نجّار (١٩٣٣) ومليحة أفنان (١٩٣٩) وليلى الشوا (١٩٤٠) وسوزان حجاب (١٩٤٢) وسمير سلامة (١٩٤٤) وناصر السومي (١٩٤٨) ومنى حاطوم (١٩٥٢) ونبيل شحادة (١٩٥٥) وصقر القتيل (١٩٥٩) وبشير مخّول (١٩٦٣) ووليد أبو شقرا وسميرة بدران وتيسير بطنجي. وخلال هذه الفترة ذاتها لحق بسامية حلبي وسري خوري إلى الولايات المتحدة عدد آخر من المبدعين الذين شملوا كلا من نبيلة حلمي(١٩٤٠) ومنيرة نسيبه (١٩٤٢) وكمال بُلاّطه (١٩٤٢)، فيما استقرّ في اليابان كل من فلاديمير تماري (١٩٤٢) وعبد يونس (١٩٤٨). وفي السنوات الأخيرة هاجر عزيز عمورة (١٩٤٥) من الأردن إلى أوستراليا، وعماد عبد الوهاب من سورية إلى كندا، فيما أخذ فنانون مهاجرون آخرون من جيلهم في التنقل المستمر بين بلد وآخر.

في هذا الفصل، سنركز البحث على أعمال نخبة من الفنانين الذين انتقلوا خارج فلسطين والوطن العربي بالإضافة إلى الذين ترعرعت مواهبهم وتطوّرت لغة تعبيرهم منذ عهد باكر في أفق المنفى. ومن خلال المسيرة الإبداعية التي شقّها كل من هؤلاء الفنانين، يمكن للقارئ أن يطّلع على ضلع من جسد الرؤية المتعدّدة الجوانب التي أسهم في بلورتها المبدع الفلسطيني ؛ هذه الرؤية التي طالما تشكّلت على إيقاع الحياة الطباقية الأبعاد التي عاشها الفنان بين مكان إقامته وأرض وطنه وموطن ثقافته. و للكشف عن الأوجه المتعددة التي تكونت فيها سمات الرؤية الإبداعية في الشتات، وعن طبيعة التكافل المتواصل بين عناصرها المختلفة، سيتم البحث في القسم الأول من هذا الفصل في إسهام كل من آمال عبدالنور وناصر السومي ونبيل شحادة وجمانة الحسيني وليلى الشوا ومنيرة نسيبه ونبيلة حلمي ومنى حاطوم. وسيختتم الفصل بعرض لإسهامات كل من فلاديمير تماري وسامية حلبي وسري خوري وكمال بُلاّطه.

كانت **آمال عبد النور** في طليعة المبدعات والمبدعين من فلسطين الذين استقرّوا في العاصمة الفرنسية بعد إتمام دراستهم الفنية فيها. وفيما كانت لغتها التعبيرية محصورة بأدوات التصوير المألوفة خلال إقامتها في الوطن العربي، هجرت في باريس كافة الأدوات التقليدية في التعبير وقامت بتسخير أحدث المكتشفات الآلية وتطويع أكثر الخامات الطبيعية للتعبير عن خاصية هواجسها الإبداعية. ولئن التزمت لوحاتها المائية والزيتية، في مطلع مسيرتها، بكل أعراف اللغة التشخيصية في محاكاة محيطها المرئي، فقد اتسم عملها خلال ما يقارب العقود الأربعة من إقامتها الباريسية، بجرأة الاكتشاف والتجريب والبحث الدؤوب الذي عكس أوجها مختلفة من إيقاع حياتها وتجربتها الفنية.

ولدت آمال عبد النور في مدينة نابلس لأبوين من حيفا ونشأت خلال عقدي الثلاثينيات والأربعينيات مع أخوتها في بحبوحة في دار عائلتها على سفح جبل الكرمل بحيفا. ومنذ طفولتها

الباكرة تفتّحت عينا الصغيرة على مجموعة كبيرة من اللوحات الزيتية التي كانت تكسو جدران بيت خالتها إذ كان إبراهيم عطالله، زوج خالتها، من أهم المجمّعين الفنيّين في مدن الساحل الفلسطيني. وقد حرصت العائلة على أن توفر لابنتها المولعة بفن التصوير فرصة تعلّم دروس خاصة في التصوير على يد رسام يهودي مهاجر عرف في حيفا باسم كولومبيالا. ولم تقتصر دروس هذا المعلّم الخاص على تلقين أصول الرسم وإتقانه للفتاة الناشئة بل تميّزت بمصاحبة تلامذته إلى المعارض الفنية للاطلاع على ما زخرت به من أعمال الفنانين المهاجرين اليهود في حيفا وتل أبيب. وفي صيف عام ١٩٤٧ توجه أخوة عبد النور الكبار إلى القاهرة للدراسة في جامعتها، فقرّرت الوالدة بعد وفاة الوالد وتصاعد العنف في مدن فلسطين، أن تسافر مع أفراد أسرتها جميعا للإقامة في مصر إلى أن يتخرّج الأبناء من جامعاتهم وتستتب الأوضاع في البلاد. ولم يكن أحد يعرف يومها أن رحلة القطار بين حيفا والقاهرة ستكون في غضون عام واحد بداية التشرّد لأسرة عبد النور التي سلبت ممتلكاتها جميعاً بين ليلة وضحاها. ونتيجة انقطاع الموارد المالية التي اعتمدت عليها العائلة، أضطر كافة أفرادها للعمل من أجل تأمين لقمة العيش. وقد أسهمت آمال، وكانت في السابعة عشرة من عمرها آنذاك، بالعمل في تلوين ألعاب الأطفال في مصنع تجاري بالقاهرة. وفي عام ١٩٤٩ تمكّنت الفنانة الشابة من الالتحاق بكلية الفنون الجميلة في الزمالك، فكانت بذلك أولى الفلسطينيين الذين أقدموا على دراسة الفن بعد وقوع الكارثة الفلسطينية. إلا أن اندفاعها الوطني ونشاطها السياسي مع رفاق من الطلبة الشيوعيين انتهى بها إلى سجن القلعة عام ١٩٥٤ حيث قضت سنتين وأربعة أشهر، أفرج عنها بعدها مع مجموعة من الشبان بمناسبة الاحتفاء بتأميم قناة السويس. غير أن محاولة عودتها إلى كلية الفنون بعد خروجها من السجن لم تؤت ثمارها، فقررت عبد النور أن تهجر مصر إلى ليبيا ومنها انتقلت عام ١٩٦٢ إلى باريس حيث كانت تعمل نهاراً وتتابع دراساتها الفنية ليلاً قبل أن تتمكن من الالتحاق بكلية الفنون الجميلة وتتفرّغ أخيراً لمواصلة دراساتها الفنية. وفيما توطّدت أواصر علاقتها بالفضاء الفرنسي الجديد أخذت عبد النور في بلورة رؤيتها الإبداعية.

أما مسيرتها الفنية في مصر، فقد انطلقت من محاكاة العالم المرئي الذي كانت تشاهده من حولها وكان الشكل البشري المحور المركزي في باكورة نتاجها التصويري. فبواسطة الألوان الزيتية والمائية صوّرت عبد النور وجوه الأصدقاء والمعارف علاوة على تصوير مجموعات من النساء والرجال وهم يمارسون أعمالهم اليومية في بيئتهم الطبيعية المتواضعة. ولم تتوقف الفنانة الشابة عن التصوير خلال سنوات اعتقالها بل اغتنمت فرصة خلوتها لتعزيز قدراتها على أسر ملامح زميلاتها السجينات وهن جالسات بأوضاع مختلفة أو أثناء استحمامهن الجماعي، وذلك بواسطة الرسم على الورق بما تيسّر لها من أقلام رصاصية وأقلام ملوّنة. وخلال العقد الأول من إقامتها في باريس فيما كانت تتخصّص بدراسة التصوير الجصّي على الجدران والتركيب الفسيفسائي للرقش، واصلت عبد النور تركيزها الإبداعي في سبر ما توحي به البنية البشرية من تشكيل تشخيصي.

وفي حدود عام ١٩٧٠ قطعت آمال عبد النور كل صلة لها بكافة أدوات الرسم والتصوير المألوفة. ففي ذلك العام الحاسم، ظهرت في بعض مكاتب باريس الخاصة أولى النماذج لآلة تصوير الوثائق والمستندات (فوتوكوبي). وقد استحوذت هذه الآلة الوظائفية على مخيّلتها منذ أن شهدت نتائجها الفورية على الورق. فأقدمت الفنانة على دراسة آلية الجهاز وسبر طاقاته في سبيل تطويع معطياته التصويرية والتعبير بواسطته عما اختلج في باطنها المبدع. ونتيجة تحكّمها الانتقائي بالضغط على مختلف الأزرار، واستخدام الآلة لأهداف لا تمت بأدنى صلة إلى نقل الوثائق، وإنما لابتكار لغة تعبيرية مستمدّة من مؤهلات الآلة ومن محدودية نتائجها، أخذت عبد النور باحتلال مكانتها الطليعية بين معاصريها من المبدعين الذين تفتحت قريحتهم باستحواذهم على هذا الجهاز الطباعي الجديد. وكانت المعارض التي أقيمت لأعمالها في هذا المجال سابقة على معارض العديد من نظرائها الأوروبيين.

أما طبيعة الأعمال التي استخرجتها عبد النور بواسطة هذه المرسمة الكهربائية فقد تألفت باكورتها من صفحات متتالية من المطبوعات التي اتسم التشكيل الهندسي في كل منها بالمسحات الشفافة من الطبقات الأفقية المتراكبة للظلال الرمادية. وبانتخاب صفوة مطبوعاتها ورصفها رصفاً متجاوراً ضمن إنشاء واحد، شكّلت الفنانة وحدات متجانسة لعمل جداري واحد كاد رصفه أن يستعيد أبسط أنماط التبليط الفسيفسائي. وقد خفق التشكيل الهندسي في كل من هذه الجداريات الورقية بإيقاع تجريدي أوحت مكوناته التخطيطية المتفاوتة بلقطات لحظات سينمائية متتالية لسماء ممطرة فوق أفق مستو كالبحر أو لعله الصحراء التي اعتلى الرمل فضاءها العاصف ؛ وأحياناً أخرى أوحت المسحات الرمادية الباهتة برهافة الضوء والهواء في سماء الغسق أو بسرمدية أفق غمره السراب. أما هذه النتائج التشكيلية المبتكرة فقد ابتدعتها عبد النور نتيجة تزامن إبراق النور الكهربائي داخل الجهاز وتحريكها لصفحات الورق وسحبه من أمام العدسة أثناء عملية التصوير.

وفي عام ١٩٧٤ عندما توفّرت لجهاز آلة تصوير المستندات والوثائق إمكانية الطباعة الملوّنة، أخذت عبد النور بسبر آلية الجهاز الجديد خلال السنين الخمس التي تلت. فبعد أن كانت كمية النور الكهربائي وانعكاسه بالمرايا الداخلية للجهاز من أهم العوامل التي حدّدت نسبة توزيع الحبر الأسود على عملها المطبوع بقدر ما أسهم تزامن آليّته بتحريكها للورق أثناء عملية التصوير، شرعت عبد النور بتسخير آليّة الجهاز الجديد الذي اعتمد على تحويل آثار النور والظل إلى طبقات متتالية لمسحوق الألوان الأساسية الثلاثة : الأصفر والأحمر والأزرق والتي تمّ تراكبها في آلية الجهاز في ثوان معدودة. وقد تمثّل تسخيرها لآلية الجهاز بواسطة تدخّلها المتعمّد بعملية التصوير الفوري وتحكّمها بأزرار الألوان الأساسية والتلاعب بترتيبها الطباعي. وقد أفضى تدخّلها المتعمّد هذا إلى إنتاج مطبوعات تشكيلية مبتكرة توزعت فيها الألوان بطبقات تفاوتت بين المساحات الشفافة والمساحات المغمورة

بالبقع الكثيفة من المسحوق الحبري. وقد عزّز هذا التفاوت حدّة التغاير في ملموسية الألوان المطبوعة وشحن العمل الفني بأبعاد حسيّة مرهفة.

وفي السلسلة الجديدة من الأعمال الطباعية الملوّنة اتخذت عبد النور من وجهها وأعضاء جسدها المختلفة موضوع عملها التصويري. وبما أن مؤهلات الجهاز محدودة بتصوير السطح المستوي للورق المفترض وضعه على لوح زجاجي لا يبتعد موضعه عن عدسة التصوير بأكثر من ١٥ سنتمتر، فإن محاولة تصوير أي شكل مجسّم لا بد أن تتخلّى عن التقاط أي بُعد عمقي خرج إطاره عن السطح الملامس للزجاج. ففي تسليم وجهها وأعضائها لآلية التصوير الفوري أصبحت الأطراف غير الملاصقة للزجاج جميعاً عائمة في أثير ضبابي وامتزج النور الكهربائي النابع من مرايا الجهاز الداخلية بضوء النهار المحيط بأطرافها. وقد طبعت عبد النور المكوّنات المصوّرة تصويراً فورياً أثناء تحركها التلقائي ودون أدنى سيطرة على إيقاع وميض الضوء الآلي أو كمية المسحوق اللوني الذي تسرب على الورق. فأسرت الفنانة إيماءات وجهها ونوباته التعبيرية وأعضاء جسدها الطري في سطح مستو. وفي أسرها للحركات التلقائية تعددت الوجوه للوجه الواحد وانتشرت مراياه تهادن بين القسمات المتضاربة على الصفحة الواحدة. ورأينا بعين الآلة كيف تتناسخ الوجوه وتتراكب وكيف تتشابه ثنايا الجسد النسوي فيما ترتطم ليونته البضّة بالزجاج. وفي تناولها اللاحق للصفحات المطبوعة والتي تلاصقت وحداتها ضمن عمل واحد متكامل استطال على مدى الأمتار، وصلت عبد النور بين الهنيهة والأخرى من حيويّة جسدها وإيماءاته فيما عصف إيقاع التشكيل بالتداعيات الشبقية التي تراكبت فيها المكوّنات الجسدية وتداخلت كما تراوح سطح الورق بين نعومة الجلد البشري والملمس المخملي وذلك بنسبة ما خلّفته كثافة المسحوق الحبري الملون فوق المساحات المطبوعة.

أما هذا الحس المرهف بملموسية الورق المطبوع، فقد تفاقم شأنه في المنجزات الفنية التي تلت أعمال عبد النور الطباعية. فبعد انقضاء عقد كامل من عملها الارتجالي الذي حوّلت فيه آلة وظائفية مبتذلة إلى أداة تعبيرية فذّة، انتقل اهتمام عبد النور إلى اعتبار ملموسية مختلف الخامات الطبيعية التي لفتت انتباهها في محيطها اليومي ضمن أهم عناصر تكويناتها الفنية التي بدأت باتخاذ الشكل المجسّم منذ مطلع الثمانينيّات. وإن عبّرت موضوعاتها بواسطة الطباعة الفورية عن محاولة أسر الحركة التلقائية العابرة، فقد بدت أعمالها المؤلفة مما استجمعته من الموجودات الطبيعية المختلفة لتثير التداعيات بمرور الزمن أو بأزليته. وبقدر ما كانت مطبوعاتها التي كشفت عن خفايا الذات في خلوة فضائها السري لتتسم بتسطيح الجسد، جاءت تكويناتها المجسّمة لتحتل الفضاء المحيط بجسدها وجسد المتلقي في رحابة الخلاء.

ومن الجدير بالذكر أن معظم الموجودات الخام التي استعارتها الفنانة من الطبيعة لتؤلف بواسطتها تكويناتها المجسّمة كانت تلك الموجودات التي أحاطت بطفولة عبد النور على شاطئ حيفا. وقد شملت هذه الموجودات الرمل الناعم، وكتلات من الصخور الشامخة، وبلّورات الملح التي حجّرتها السنون، والعظام البيضوية الرقيقة لسمك الحبّار المعروفة باسم لسان البحر والتي طالما قذفها الموج وأهملها الناس. وقد والفت عبد النور بين ما استجمعته من الطبيعة البحرية بتكوينات حميمة كاد ترتيبها أن يمثّل طلاسم العرّافة وأدوات أبجديتها، فيما استحضرت تركيبات تكويناتها البارزة جلالة الأنصاب الطوطمية. وفيما أوحى حضور كافة المكوّنات الطبيعية للموجودات بعهد غابر وبفعل الزمن على السطح الخام، جاء تكوين عبد النور ضمن إنشائها الفني ليزاوج بين ما استجمعته من الطبيعة والشظايا من مصنوعات الإنسان التي شملت المنسوجات الدقيقة والخشب المحروق والمرايا الزجاجية والصفائح اللّينة للمعدن البرّاق. وبواسطة هذا التزاوج الهجين بين المستوجدات الطبيعية والمختارات المصنوعة، احتد التغاير بين السطح المغري للّمس والسطح الغائب في المرايا المحيطة بمركبات التكوين. فانعكست أبّهة الصخور المتراكبة في صفائح المرايا المعدنية اللّينة وتحركت الانعكاسات المائجة بنسبة تحرك المشاهد أمامها. وفيما اختلطت المسافة بين السطح الصخري الملموس عن قرب والسطح المنعكس في فضاء المرآة، بدت التشكلات المتداخلة بين الجامد والمتحرك وكأنها تمثّل لقاء الصخر بطراوة الماء. وتسرّبت أشعة النور من الشقوق بين السطح القابل للّمس والسطح الغائب في الفضاء الوهمي بالمرآة.

في المطبوعات التي أسرت حركة اللحظة الراهنة وفي المستجمعات الصخرية والبحرية التي استعادت ما أوقعه الزمن بالأشياء أو ما أحتفظت به أزليتها، كان وميض النور النابع من مرآة الآلة أو من انعكاسه في الخلفية المعدنية للصخور، مفتاح المبدعة المتميّز وهاجسها الأولي في بلورة رؤيتها الفنية. وبواسطة تحرّيها المتواصل لتجلّي النور على جسدها وفي غربة محيطها اليومي بدت عبد النور وكأنها سعت دون وعي منها للمزاوجة بين منبع الألوان، أكانت صناعية أم طبيعية، واسم العائلة الفلسطينية الذي منحها هويتها الذاتية.

ومن هنا، اعتبرت إسهامات آمال عبد النور سبّاقة في جرأتها التجريبية وفي طاقتها الفذة على الابتكار إذ واجهت الفنانة بواسطتها أمورا تشكيلية تناولتها مبدعات فلسطينيات بطرق وأساليب مختلفة في السنين التي تلت بدون معرفة أي منهن بنتاج هذه الرائدة أو إدراك أصالة إسهامها الفني. أما مدينة باريس التي شهدت مبتكرات هذه الفنانة الفلسطينية، فقد كانت العاصمة الفنية التي أتاها ناصر السومي بعد عقدين من وصول عبد النور إليها. وفيما لم يكن بوسع عبد النور أن تقوم بتجسيد تجربة قلقها واقتلاعها إلا بعد أن حسمت علاقتها مع كافة ما وصلها باللغة التقليدية في التعبير، فقد جاءت

أعمال ناصر السومي رغم ما انتحلته من مكونات تجريبية لتعكس تشبّث المنفي بتآويل الموروث الكلامي السائد في الثقافة التي خلّفها وراءه.

ولد **ناصر السومي** في قرية سلّة الظهر بقضاء جنين في العام الذي وقعت فيه النكبة الفلسطينية. وكان في السابعة من عمره عندما نزح الأهل به إلى شرقي الأردن. وبعد أن أتمّ دراسته بكلية الفنون الجميلة في دمشق، انتقل إلى بيروت حتى سنحت له فرصة متابعة دراسته في كلية الفنون الجميلة بباريس حيث استمرّت إقامته منذ ١٩٨٠. ولقد تميّزت مسيرته خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين بالتجريب المتواصل والتغيير المفاجئ الذي نقله من محفورات تشخيصية إلى تكوينات لاتشخيصية، ومنهما إلى توليف ما استجمع من موجودات، حتى انتهج أخيراً نهج الإنشاء التركيبي المجسّم. أما عامل الربط المفرد بين هذه التقلّبات المتضاربة في لغته الفنية، فبدا وكأنه لم يعبّر إلا عن تواصل الاستعارة الكلامية في التشكيل.

فمن مطبوعاته التشخيصية التي أنتجها خلال إقامته في دمشق وبيروت، توجد مجموعة من المطبوعات التي كادت الصورة فيها أن تقتصر على تكوينات تمحورت حول النصف الأعلى من جسد إنسان قائم بدا أنه فقد ذراعيه كما بدا صدره المستوي وكأنه خال من رئته الطبيعية. أما الوجه الذي ارتكز على عنق عريضة، فقد غلب عليه الشكل المكعّب فيما غارت العينان الدقيقتان في ظل قسمات حادة أفرغت من أي تعبير ذاتي. وقد أحيطت الأطراف الدقيقة للجسد الواهي بنوافذ من الضوء والظل بدت فيها تشكلات الشجر. وفي خلفية إحدى هذه الأعمال التي حققها السومي قبيل ذهابه إلى باريس، أحيط الجسد الفارغ بتلال عارية من الأشجار فيما غفت بين هضابها بيوت ريفية. أما الوجه فلم يعد له وجود على الإطلاق، إذ اقتلع الرأس كلّيا من بين الكتفين، وبزغت من عنق السترة مكانه شجيرة.

وفيما يمكننا اعتبار صورة السومي للجسد الذي نبتت شجيرة مكان الرأس فيه تلخيصًا لمرحلة حاول فيها الفنان الشاب أن يقدّم ترجمة شفهية للوعة الفلسطيني المقتلع وارتباطه العميق بالأرض، فقد بدت هذه المطبوعة الرمزية في الوقت نفسه وكأنها فاتحة الانتقال الجوهري الذي طرأ في لغة التعبير إثر استقراره في باريس. فمنذ إقامته الفرنسية انقطع اهتمام السومي بالتصوير التشخيصي ؛ وهو وإن تابع عمله في المحفورات الطباعية، فقد اتصف تكوينها بسمات لاتشخيصية. وفي أواخر الثمانينيات ومطلع التسعينيات هجر السومي شكل الصورة بشكل نهائي، واعتمد عمله الفني على ما استجمع من موجودات هجينة وتوليفها في تكوينات ذات بُعد مجسّم. وعبر هذه العملية الانتقائية، تحوّلت استعاراته الكلامية الصيغة من الترميز للمكان إلى إيحاءات التذكير بمرور الزمن.

ففي إحدى تواليفه المستجمعة نرى لوحًا خشبيًا كاد الطلاء الأبيض أن يمحو معالم المسامير والمفاتيح الصغيرة التي ألصقت به وقد دق سطحه ببقايا أدوات آلية أوقفها الزمن. أما رزمة المفاتيح الصدئة التي علّقت في الوسط فلا تستدعي غير ذاكرة الصناديق والأبواب الموصدة. وفي عمل آخر نرى حصاة عتّقها موج البحر، وخشبات صقلتها رياح السنين، وقد ارتبطت بعود غصين مقصوفٍ على أرضية تستعيد لون البحر. ونرى مروحة آلة هامدة في أكثر من عمل، ودولابًا خشبيًا في غيرها. وإن ذكّرنا كل منها بالإبحار والسفر فإن ركود المروحة وتسمّر الدولاب لا يدلاّن على توقف الزمن فحسب، بل على أسر الحركة للمياه كما يدلّ تخريم السومي المتموّج للخشب. ومثلما بدا الجسد الذي فقد الذراعين في محفوراته التشخيصية وكأنه بلا رئة، بدا ما اصطفاه بعناية من مستوحيات الزمن وأدوات الحركة كأنّه لا يعكس غير الجمود والتحجّر.

أمام هذه الموجودات الهجينة، لا يرتوي المشاهد بتأمل التكوين المبهم بل يتوق إلى لمس المساحات المتغايرة من متعرّجات خشبية ونتوءات معدنية وتضاريس لونية. هذا التوق للمس المكوّنات، يبدو كأنه آخر محاولة تحرّ تطالبنا بها العين لقطع المسافة الزمنية التي تفصلنا عن مرئية الجسم المبهم. وهنا، يلتقي المتفرج بفضاء طفل مهجور طالما ابتكر، ليتسلّى، ألعوبة اعتمدت على تركيب موجودات عشوائية من حوله. وينجلي الإبهام أخيراً إذ يلمس المشاهد أداة لهو انتزعت من طفل عند حافة ماض استحال السفر إليه.

وبعناد متواصل يتابع السومي بحثه لانتزاع وحيه من زمن سابق ومكان أول. فإثر زيارته الأولى إلى الأراضي الفلسطينية عام ١٩٩٣، عاد السومي محمّلاً بأشياء أصليّة شملت خشب شباك مهمل من عكا، وحجارة جدار هاو من طبريا، وغيرها من الأشياء المثيرة للذكريات، بهدف الإفادة منها في إبداع تركيبات إنشائية. وقام بتركيب إنشاءات تذكارية باسم مدن فلسطينية رزحت تحت نير السلطة الإسرائيلية. وفي متوالية الإنشاءات التي كُرّمت فيها مدينة يافا، صمم السومي سلسلة متساوية من العلب المسطحة انقسم كل منها إلى دفتين ضيقتين. وفي دفة كل علبة، ألصقت شهادة خطية من أحد أبناء يافا المهجّرين، مقابل زجاجة أشارت لافتتها إلى أنها تحتوي على ماء يافا، فيما لوّن قطعة داخلية من الخشب بخلفية استعادت لون البحر، وقد زيّنها بخطوط ملتوية ترمز إلى قشر البرتقال الذي تميّزت به هذه المدينة الفلسطينيّة الساحلية. هذه العلب المسطحة التي عُرضت مفتوحة الدفتين كالكتاب، بدا كل منها كحقيبة سفر كشفت عن محتوياتها الكلامية والتذكارية معاً. وقد آثر السومي نصب شمعة مضاءة بجانب كل من الحقائب المفتوحة كتتمة لتكريمه التذكاري للمدينة التي هجّر منها أهلها العرب. وهكذا، مضى السومي في سفره يناوش الأشكال لاسترداد الماضي. وفي سعيه الدؤوب، هجّن الموجودات مستعيناً بكافة الإيحاءات الكلامية، داعيًا مشاهد أعماله لاستعادة ذكرى المكان الذي جاء منه.

وفي الفترة الزمنية ذاتها التي انتقل فيها السومي بين التشخيص واللاتشخيص، ومن استجماعه للموجودات إلى العمل الإنشائي، كان **نبيل شحادة** يغوص يوماً بعد يوم في سبر التصوير التجريدي. وإن تكوّنت أعمال السومي نتيجة التعمّد الذهني المسبق الذي تطلّبه الحفر والطباعة، كما اقتضاه توليف ما استجمع من موجودات، وما استلزمه الإنشاء المجسّم، فقد ولد الشكل المجرّد في لوحة شحادة بدافع الارتجال وحيوية الانفعال. وفيما ذهب السومي خارج الذات بحثاً عن شكله، فقد انبجس الشكل لدى شحادة باندفاع الجسد وتدفق إشارات المعجون اللوني التي خلّفتها الحركة اليدوية. وبقدر ما كانت تداعيات الذاكرة وأطلال الماضي بمثابة الهاجس المحوري في مسيرة السومي، كان إيقاع الحاضر هو النبض الذي أبرز صيرورة الإبداع ونضارته في كل لوحات شحادة. وإن جاءت التداعيات الإيحائية في عمل السومي، أكانت كلامية المنبع أم تشكيلية الصيغة، لتعلن عن تجربته الماضية في مكانه الأول، فقد جاءت أعمال ندّه الذي يصغره بسنتين، لتقطع الحبل السرّي مع ماض لا تساوم عليه، ولتكشف نزاعه مع الحاضر وتجعل من لوحته مرآة غربته في المكان الذي أقام المنفي فيه.

أما نبيل شحادة المولود في القدس، فقد كان في السابعة عشرة من عمره عندما اضطر للنزوح مع عائلته إلى عمان إثر حرب الأيام الستة. وبعد انتهائه من دراساته الفنية في كليتي هامرسميث وتشلسي في لندن عام ١٩٧٩، عاش متنقلاً بين الأردن وانكلترا وفرنسا وسويسرا حتى استقر آخر الأمر بمدينة زيوريخ. وخلال العقدين الماضيين من إنتاجه الغزير، لم تنفك أعمال شحادة الإبداعية من اكتشاف فضاءات التجريد الذي انطلق من الأداء الارتجالي الفعلي في التعبير.

ولكي نحسن قراءة التعبير الصاخب الذي ينطلق من فعلية الأداء الارتجالي، يلحّ علينا العمل الفني باستعادة الخطوات التي تراكمت في عملية التنفيذ نفسه، إذ أننا لا ندرك اللوحة إلا دفعة واحدة وإثر الحالة التي اكتمل فيها العمل بالنسبة للفنان. وتكشف لنا كافة الإشارات في اللوحة تلو اللوحة لدى شحادة، سرعة جارفة في التنفيذ، بحيث يبدو الأداء في كل مرّة وكأنه وليد نوبات من النشاط الجامح والتوتر المستديم. فيبدو فضاء عمله وقد احتشد بضربات فرشاة عصبية تحكّم بتوجيهها الفنان بدون احتراس بالمفعول التلقائي للضربات، حتى جاء الرشاش المصادف للون أو سيلانه فوق سطح اللوحة ليشارك بماهية العمل ومرئيته. ومن هنا تستشف العين كيف استحوذت الحركة الانفعاليّة على ضربات الفرشاة بحيث حفل التشكيل بالتفجرات الخطيّة التي لا تربطها أدنى علاقة بأي مرجع مرئي سابق. وتتوالى ضربات شحادة العنيفة باتجاهات خطية متعاكسة ومتشابكة بدفق سخي من المعجون اللوني. وفي تراشق الضربات المحكمة منها والزائغة، تتماهى آثار اللطخات اللونية بالطاقة الانفعالية لحركة الفرشاة. وفي حيوية العصف لهذه الحركة الخاطفة يكون للهدم القيمة المساوية للبناء، ويستبطن فعل المحو تكوين العمل وكثافة طبقات طلائه اللوني. ومن خلال إيقاع اللطخات التي تحتدم بأرضية العمل

وما يليها من إلغاء ومحو، يكاد المشاهد أن يتلمّس توتر الفنان في سعيه لأسر إحساس عابر، كمن يحاول الامساك بأرض متحرّكة على الدوام.

أما محاولة الامساك بالمتحرّك في أعمال شحادة، فتنبثق بلا شك، عن الانشداد المتواصل بالإغراءات البصرية التي تثيرها اللحظة الراهنة لديه، أكان ذلك في المتغيّرات اليومية أم على صعيد التحولات المرئية أثناء إنجاز العمل الفني. وبما أن سرعة العين في إدراك المرئيات تفوق سرعة اليد في التصوير، فإنّ الارتجال في التنفيذ الخاطف يبدو وسيلة الفنان لبلوغ سرعة التعبير الشفهي. وفي هذه الحال، يحتل المزاج خلال الانجاز التعبيري الصاخب بالمفاجآت، المكانة المركزية في الطاقة المحرّكة لمصير العمل، فيما يلغي تركيز الفنان على آنية الاغراء البصري وحيويته، أسبقية السياق للتجربة البصرية بقدر ما يقطع تركيزه أية صلة مرجعية بمكوّنات العمل. فتغدو كل محاولة للإمساك بالمتحرّك كأنها لا تفضي إلا إلى الذوبان المتجدد في إيقاع الفعل الارتجالي. وبالتالي يأتي كل محوٍ في اللوحة لا ليثبّت قطيعة الفنان مع اللحظة السابقة لضربات الفرشاة فحسب، بل وكأن الضرباتَ الماحية ذاتها تستعيد إيقاع نزاع الفنان مع تجربة حاضره اليومي. ومن خلال تنفيذه الارتجالي هذا، يكتسب العمل الإبداعي مصداقيته بمقدار ما تبثّه اللوحة من حيوية الفعل التي فاز الفنان بأسرها أثناء عمليته. ومن خلال هذه العملية الانفعالية التي تسبّح الوعي بحاضر لا ينفك من الهروب، يتمجد العمل الفني بصفته فعلاً بحد ذاته. وبذلك تتسم لغة الإيصال الإبداعي في طبيعة الفن الارتجالي بإنكارها المطلق لمكانة ذلك الجسر الوسيط الذي ندعوه الفن والذي طالما وصل الوعي الإنساني بين الماضي والحاضر منذ فجر التاريخ. ففي العصف الجارف للتعبير الارتجالي، تتوقف اللوحة عن كونها نقطة في طريق ما، إذ يتم اعتبار كل عمل على حده حالة من حالات الوصول. وطالما بقيت حرية الفنان مسكونة بهاجس الحاضر الفج، لا تستخدم أدوات الصباغة مرّة إلا لتجعل من فضاء لوحته مرآة للصراع اليومي الذي يعيشه صاحب اللوحة. وهكذا، يأتينا ارتجال نبيل شحادة بالشظايا المتجهّمة من وجدان اختار ألا يضع نصب عينيه غير اللحظة الآنية. فكانت أعماله انعكاسا للصورة الداخلية لديمومة القلق والسخط، وكشفًا لغربة طالما اكتنفها التوتر المستمر حيث تقلّصت علاقة الخطوط والأشكال إلى مجرّد آثارٍ لحطام حاضرٍ ممسوخ اعتمد جوهر بنائه على المحو المتواصل لماضيه.

وبالقدر الذي استحوذ الوعي بالحاضر على ماهية اللغة التي اختارها نبيل شحادة في التعبير، كانت **جمانة الحسيني** تسعى طوال العقود الأربعة الأخيرة لتجعل من الماضي بؤرة أوهامها التصويرية. وفيما شحنت أعمال شحادة بأسرها بطاقة الفعل الارتجالي الخاطف، بدت أعمال الحسيني وكأنها استمدّت طاقاتها الإبداعية كافة من الإيقاع البطيء في فن التطريز اليدوي. وإن أفصحت كل أعمال شحادة عن جذوة قلقه وتوتره اليومي، فقد خلت لغة الحسيني المؤسلبة من أي أثر للانفعال الذاتي.

وفي مدينة القدس التي شهدت مولد شحادة، كانت جمانة الحسيني قد ولدت قبل وقوع الكارثة الفلسطينية. وكانت الفتاة في السادسة عشرة من عمرها عندما التجأت مع أهلها إلى بيروت إثر الحرب التي شطرت مدينتها إلى نصفين. وبعد سنوات معدودة من إقامتها في العاصمة اللبنانية، عندما أخذت الحسيني بممارسة الرسم بالفطرة، احتلّ موضوع القدس المكانة المركزية في لوحاتها ما يقارب العقود الثلاثة من الزمن. وفي ١٩٨٢، العام الذي شهد أحلك لحظة في تاريخ النضال الفلسطيني منذ سقوط فلسطين، اضطرت الحسيني أن تهجر بيروت بعد الانهيار التام الذي حلّ بالمدينة إثر الحرب الطاحنة في شوارعها. وانتقلت الفنانة المقدسية إلى باريس وقررت فيما بعد الإقامة الدائمة فيها ومواصلة صقل لغتها التعبيرية وتطويرها. وفيما كان التعبير التشخيصي في التصوير لغة الحسيني طوال مسيرتها التعبيرية خلال إقامتها بقرب نسبي من مسقط رأسها، أخذت سمات اللاتشخيص باكتساح مساحات كافة أعمالها منذ ابتعادها الاختياري عن العالم الذي انتمت اليه.

أما صورة القدس التي تجسّدت في أمن بيروت في لوحات جمانة الحسيني والتي اتسمت بالدقة والتأنق اليدوي، فقد شعت بعفوية مدهشة، إذ بدت فيها التشكلات المعمارية البسيطة وكأنها معالم مكان خرافي استعيد بناؤه في حلم طفلة مبعدة. وإن تعدّدت تشكلات هذا الفردوس الوهمي، إلا أنه لم يتغيّر في منظوره الأمامي. وقد احتشد فردوس الحسيني بالقلاع والقصور التي تقوّست أسطحها بالقباب والقناطر فيما اعتلت المآذن وأبراج الأجراس في سماء تألّقت بالكواكب. وتتالت النوافذ المحدودبة والأبواب المرصعة بالأقفال المزخرفة والمزاليج المقببة فيما أخذت بوابة البلدة القديمة شكل الرتاج المزركش. وفي حصون هذه المدينة التي تكاد أن تكون مفرغة من الناس، ربضت فهود ملساء وكأنها المخلوقات الداجنة، وأحياناً أخرى طارت في سماواتها جياد نحيلة مسرّجة بالنقوش. وإن ظهر الجسد البشري في فضاء هذا المكان المتخيّل، فقد بدا بالنسبة للتشكلات الهندسية المتراكبة في بعدها الواحد بمثابة الدمى المتناثرة فوق سجادة بيتية.

وفي منظورها الأمامي المتكرر، أومضت المدينة الأسطورية التي ابتدعتها مخيّلة الحسيني بنقاوة الثلج وبياضه فيما طليت قبابها بماء الذهب والفضة، وقد اكتست مساحات لوحاتها بظلال لونية عكست زرقة الماء وشفافية الزجاج. وفي نقاوة هذا العالم البلّوري نفحت الحسيني الألوان الأولية المركّزة بصفاوة بدائية تنافس من خلالها التغاير بين اللون القاتم واللون المشرق تغاير البريق بين الذهب والفضة. وفيما أعادت صور التغاير اللوني إلى ذاكرتنا نوافذ صندوق الفرجة، فقد قرّبتنا زخارف السطح ونقوشه، إلى مرصعات الصندوق التقليدي الذي يتضمن كنوز العروس. وقد أضفى هذا التغاير اللوني والزخرفي على مرئية العمل حدّة الحس بشيئيته بحيث دعانا الوعي به إلى اعتبار لوحة الحسيني ذات العوامل الدقيقة، وكأنها الحلية أو الجوهرة التي يستخرجها الناظر من صفحة بعدها الواحد.

هذا العالم الطفولي المتكامل الذي خلقته مخيّلة جمانة الحسيني بواسطة تعبير تشخيصي فاتن، سرعان ما تبدد بعد انتقالها إلى باريس. وقد شهدت مجموعة اللوحات الأولى التي صوّرتها الفنانة المقدسية في مكان إقامتها الجديد بدايات اللاتشخيص في جوقة من الألوان الداكنة التي لم تجسد في بادئ الأمر غير الفضاء الليلي المتواصل. وفي كل لوحة من المجموعة الأولية هذه، بدت أطراف القفر الليلي وقد ترامت في طبقات متكاثفة من الألوان الدامسة، فيما قام إشعاع سهم رقيق من الضوء باختراق الأفق المظلم. وبعد مرور السنين، أخذت هذه الطبقات اللونية القاتمة تتشبّه بألواح شفافة متراكبة، فيما تحرّك ذلك السهم الرقيق من الضوء فيها إلى خيط لوني تشكّل بواسطة فرشاة دقيقة ترك طرفها آثار ما يشبه الألغاز الخطية والكتابات القديمة. وتداخلت الحروف بقدر ما تتالت طبقات الألواح اللونية، وآلت الكلمات المخطوطة بدقة متناهية إلى ستائر شفافة من الضوء والظل، وقد هامت بعضها فوق البعض الآخر فيما محي بعضها الآخر تحت المسحات الشفافة للطبقات اللّونية. وبدقة التطريز التي حاكت فيها الحسيني صورها المتخيلة لمدينة طفولتها، اعتنت بتخطيط الحروف المبهمة في فسحات ليلها الشفاف. وإن أوحت لوحاتها التشخيصية للقدس بفضاء فردوس مفقود، فقد جاءت لوحاتها اللاتشخيصية لتذكّر المشاهد بفضاء ما محته القرون وما تركته الآثار في حجارة المكان الذي ولدت فيه.

من الملفت للانتباه أن نلحظ في مسيرة الحسيني التشخيصية متوازيات إبداعية مشتركة مع مسيرة التعبير التشخيصي التي انطلقت منها ليلى الشوا. وقد بدا تقارب المنهج التشخيصي بينهما، رغم اختلاف رؤيتهما عبر السنين، ليجعلهما تلتقيان في السنوات الأخيرة في إطار اللاتشخيص على ضفتين متقابلتين للنهر الواحد، فيما تابعت كل منهما حياتها وعملها في بلد مختلف.

ولدت **ليلى الشوا**، في مدينة غزّة حيث كانت في الثامنة من عمرها عندما توافد إلى المدينة وضواحيها آلاف المشردين من المناطق الريفية التي سقطت بأيدي القوات الصهيونية، وتوكّلت مصر بحماية القطاع إثر انقطاعه عما تبقى من فلسطين. وقد سنحت للفتاة الموهوبة فرصة دراسة فن التصوير والزخرفة الفنية عن كثب في مؤسسات مختلفة شملت معهد ليوناردو دافنتشي في القاهرة، وكلية كوكوشكا الصيفية في سالزبورغ، ومعهد سان جاكومو في روما. وبعد تخرّجها من أكاديمية الفنون الجميلة في روما في أواسط الستينيات، عملت الشوا في فترات متفاوتة بين غزة وبيروت ولندن وتنقّلت بين إقاماتها في المدن الثلاث حتى استقرّت عام ١٩٨٧ في العاصمة البريطانية.

وبالقدر الذي كان الموضوع المتخيّل لمدينة القدس قد استحوذ على أعمال الحسيني التشخيصية، كان موضوع المدينة ذاتها طاغيا على الأعمال التشخيصية التي صوّرتها الشوا إثر عودتها من إيطاليا،لاسيما وقد صادف العام الذي انتقلت فيه الشوا للإقامة في بيروت، سقوط النصف المتبقي

من القدس تحت الاحتلال الإسرائيلي. وإن لم تقلّ المميزات الإيهامية الفاتنة لمدينة الأحلام التي رسمتها الشوا عن تلك التي اتسمت بها المدينة الخرافية التي تصدّرت أعمال الحسيني، إلا أن مدينة الشوا بدت في بهاء منظورها الأمامي وتصميمها البنائي، أكثر كثافة في تفاصيلها التزويقية كما تحلّت بتنويعة جامحة من الأنغام اللونية. وفي تضافر التزويق بالألوان الصاخبة، تميّزت لوحة الشوا بفرحة الأنغام في البساط الريفي. وقد ألّفت الشوا تفاصيلها الدقيقة من خيوط لونية متغايرة غمرت كل المساحات التي التقت فيها التشكيلات الهندسية بحيث اتسمت اللوحة بسمات النسيج المتماسك من الألوان والزخارف الدقيقة لتتساوى تحت وهجها التطريزي تشكّلات القباب والأقواس والمآذن والأبراج والكواكب والشجر. وإن دأبت الحسيني في بساطة عملها التشخيصي على استعادة مدينة طفولتها، فبفضل الثراء اللوني والتزييني التي تميزت به مدينة الشوا، استولت صورة المدينة المفقودة على طفولة مشاهدها العربي. وفي الحالتين بات العمل الفني بمثابة التكريم الأيقوني الذي أسهمت كلتا الفنانتين في صياغة خصائصه اللغوية. وجاءت الأسلبة التصويرية التي انتهجها كل منهما لتصون ذاكرة المكان المحرّم، مثلما صانت لغة المنمنمات الإسلامية مواصفات المكان المتخيّل.

هذا اللقاء في المنهاج بين الشوا والحسيني في تصوير موضوعهما التشخيصي المفضل، قدّر له الانبعاث من جديد على مفترق الطرق التي ارتادتها كل منهما في تصويرها اللاتشخيصي في مطلع التسعينيات، عندما كانت الأولى قد استقرّت في لندن والثانية في باريس. وإن كان سقوط القدس تحت الاحتلال هو الشرارة التي أضرمت طبيعة اللقاء التعبيري في لغة كلّ منهما في المرحلة السابقة في عملهما، فقد كان انفجار الانتفاضة الشعبية في الأراضي المحتلة الدّافع الذي جعل أعمال الواحدة منها مكمّلة لأعمال الأخرى في ابتعادهما المشترك عن أرض الوطن.

فخلال السنوات المتتالية للانتفاضة، كانت الصور التي بثتها وسائل الإعلام العالمية للمجابهات اليومية بين الصبية الفلسطينيين العزّل والجنود الإسرائيليين المدججين بالسلاح، دعوة للحسيني للانغماس في فضائها اللاتشخيصي المعتم ولاستخراج خيالات الماضي العريق من آثار النقوش في حجارة الوطن. أما بالنسبة للشوا، فقد كانت حيوية الصور ذاتها دافعًا يوميًا ملحًّا لتسجيل اللحظة الراهنة التي اشتعلت في شوارع وأزقة عرفتها في غزّة. وفي الوقت الذي أسهبت فيه الحسيني بباريس في تطريز الستائر الحروفية التي كرمت أزلية المكان، ذهبت الشوا تصوّب عدسة كاميرتها إلى جدران المخيمات في غزة لتلتقط عفوية الكتابات الجدارية التي كانت مهدّدة بالإمحاء بين اللحظة والأخرى.

قامت الشوا في مرسمها بلندن، بنقل صور فوتوغرافية لجدران مدينتها على القماش وعلى الورق بواسطة الطباعة السيريغرافية. وقد سجّلت هذه الصور للمخطوطات الجدارية تفاصيل

الحوار السرّي منه والعلني الذي تراكبت حروفه على جدران مدينة الصامدين في الأرض تحت احتلال عسكري ألغى كافة وسائل الاتّصال بين الناس. هذه الفنانة آثرت، للمحافظة على مصداقية تجسيدها لصورة الجدار، ألا تضيف إلى المخطوطات الجدارية الواقعية غير الظلّ اللوني الشفاف في أبسط أشكاله الهندسية فبرزت معالم بعض التفاصيل في لوحة ما، فيما ركزت في لوحة أخرى على سيولة الخط الارتجالي فوق خشونة الجدار. وإن اختفت هذه الكلمات عن جدران غزة بسرعة البرق الذي خططت فيها، فقد جاءت لوحات الشوا لتأسر اللحظة العابرة في نضال شعب أبى الاستسلام لنصف قرن من الزمن. هذه السلسلة من اللوحات اللاتشخيصية، والتي اعتمد تشكيلها على انبعاث المكونات الحروفية عن جدران مدينة الشوا، بدت وكأنها تتمة لآخر لوحاتها التشخيصية السابقة التي عنونتها "مدينة الله" والتي تجلّت هندسة القباب والمآذن فيها بتكرار الحروف التي تكوّن اسم الجلالة.

وفي الفترة الزمنية الفاصلة بين أعمال الشوا التي كرّمت فيها ماضي مدينة أحلامها، وأعمالها السيريغرافية التي عكست الحاضربتجسيد صور جدران مدينتها، توقفت الفنانة عن ممارسة عملها الإبداعي. ولم تعد إلى الرسم إلا في السنة الأولى بعد استقرارها في العاصمة البريطانية حين انتجت سلسلة لوحات تشخيصية لخّصت فيها موقفها من وضع المرأة التقليدية في العالم الذي خلّفته وراءها. وبقدر ما كانت أسلبة هذه الأعمال معشّقة بالتزويق الذي تميّزت به أعمالها السابقة، بقدرما جاءت الأعمال المكرّسة لموضوع المرأة العربية مشحونة بالمضمون النضالي الذي اتّسمت به أعمالها اللاحقة. فمن خلال بساط متوهج بالألوان الأولية والمزركشات التقليدية، كشفت الشوا عن عالم من الكتل البشرية التي تألفت عامة من مجموعة نساء محجّبات بالمناديل المطرّزة، وقد أثقلت أجفانها المغمضة بالكحل. وكثيراً ما توسط التزويق اللوني في عباءات أسراب النساء جسد مفرد لامرأة عارية. وفي لوحات هذه المجموعة كلها تماسكت الأجساد عبر خطوطها الزخرفية كما تماسكت البيوت في لوحاتها السابقة بالخيوط التزويقية. وقد اقتصر تصوير جسد المرأة، في كافة تكويناتها، على أوضاع أمامية، كما اتسمت بذلك تشكلاتها الهندسية كافة في مجموعة لوحاتها للمدينة الخرافية.

هذا الهاجس الملح في رسم المدينة خلال إقامة الشوا في بيروت والذي انتفل إلى الاهتمام بقضية المرأة بعد انتقالها إلى لندن، تجلّى في أعمال منيرة نسيبه دفعة واحدة قبل عقد كامل من الزمن عندما كانت الفنانة المقدسية تقيم في الخليج العربي. ففي عزلة عالمها القصي، تمكنت نسيبه من تكوين لغة تعبيرية متميّزة في جرأتها انطلاقاً من المزاوجة بين البناء الهندسي والشكل البشري مما جعل مسيرتها تتميّز بأصالة فردية نادرة.

ولدت **منيرة نسيبه** في مدينة القدس وفيها نشأت خلال الفترة التي تولّى الأردن الوصاية على المدينة العربية. وفي مطلع الستّينيات، سنحت لنسيبه فرصة الدراسة في كلية الفنون الجميلة في باريس. وفي أواخر السبعينيات، فيما كانت تعيش في أبو ظبي، أخذت بتصوير سلسلة من الأعمال التي تعنى بتشكلات القباب والمآذن المتخيّلة إلى جانب سلسلة أخرى من اللوحات تمثّل وجوه نساء مجهولات تدثّرن بالعباءة والحجاب، ولوحات أخرى لرؤوس رجال معمّمة بالكوفية والعقال. وقد امتازت أشكالها الهندسية القاتمة، والملامح البشرية الصارمة بخلوّها من أية إشارة تزينية تذكر، لا سيما أنّ التقشف اللوني بدا محدّدا لاختيار أنغامها الأحادية. أما البرقع الذي غطى ملامح ما تبقى من وجه المرأة، فتبادر للمشاهد أنه ملتحم بقسمات الوجه النسوي كاللحى التي غطت القسم الأكبر من وجوه الرّجال ممّا أضفى على الشخوص المصوّرة غموضاً وسحرا عميقين. وفيما التحفت المرأة بألوان التراب، فقد اكتسى وجه الرجل المرسوم بسواد الليل المطبق. وقد تبعت هذه السلسلة من الأعمال المستقلّة، مجموعة لوحات خلطت فيها الفنانة المقدسية بين الوجوه الصحراوية والأبنية الشرقية التي يعلوها الهلال، غير أن الفنانة لم تعر أدنى اعتبار للتمييز بين الاختلاف النسبي في أحجام الموضوعين إذ تجاورت وجوه الرجال الملثمة أو رؤوس النساء المحجّبات مع المآذن أوالقباب بحيث غدا الشكل الهندسي بمثابة المجاز التشكيلي للمكونات البشرية فيما تماهت تفاصيل البناء بما تجلى من الملامح الإنسانية.

وفي السنوات القليلة التي تلت بدء إقامة نسبية في أبوظبي، أخذت ألوانها الترابية بالتلاشي التدريجي حتى كادت خاماتها المستخدمة في التصوير أن تقتصر على طلاء الزفت وسائل القطران اللّذين وفّرا لها سواداً لونياً ذا عمق مخملي. وفي قلب هذا العمق اللوني الدّاجن، شكّلت نسيبه تكتلات الجسد البشري وقبابًا متخيلة من الذهب المتألق الذي تماسك غباره بخشونة معجونها المتحجّر. وقد احتدت صياغة المجاز التشكيلي الذي ابتدعته نسيبه في جمعها بين تشكلات البناء الهندسي والجسد البشري باستعارتها لمعجون لوني استخرج من أدنى خامات البترول ودمجه بأرفع رموز الثروة المادية. وإن سفرت جماعاتها النسائية عن محياها، فإن المعالم الشخصانية غابت بين انطفاء الزفت وبريق الذهب. وما انجلى للعيان من الملامح، فقد ازداد عتمة وغموضاً حتى تقلّصت مجموعات النساء في بعض اللوحات إلى أكوام من الغبار الذهبي في أفق فضاء متواصل من الليل الدامس. وفي الأعمال القليلة التي صوّرت فيها الرجال، اكتنفت العتمة قسمات وجوههم المتلاصقة فيما عكست تعابيرهم النظرات المتلصلصة والأفواه المطبقة. وتداخلت أشكال القباب ضمن تعرّجات الكتل الجسدية التي اكتست بظلمة الكهف. وقد رسمت نسيبه في متوالية ضمن هذه اللوحات، في الناحية المقابلة لتكتلات أجسادها المحجّبة، شق بوابة ذات دفة حجرية أطل منها بصيص ضوء توجّهت صوب منفذه العيون.

بعد خروج منيرة نسيبه للإقامة في لندن ومنها إلى نيويورك حيث استقرّت الفنانة المقدسية منذ النصف الأخير من الثمانينيات، أخذ أسلوبها التشخيصي بالتحوّل تدريجيًا إلى التجديد فيما تحوّل الشكل النصفي القريب للإنسان إلى مجرد خطوط معدودة من اللون شملت الشكل المتكامل للجسد الذي أخذ بالابتعاد عن سطح اللوحة. وفيما كانت لوحات نسيبه التشخيصية السابقة تجمع بين الكتل المتراصة من الأجساد النسائية بمعزل عن كتل رؤوس الرجال المحتشدة، لم تتباعد أجساد الأفراد عن سطح اللوحة، وعن بعضها البعض فحسب في أعمالها اللاحقة، بل تداخلت إيحاءات تشكلاتها البشرية في متتاليات من الطبقات اللّونية بحيث تجردت أشكالها من هويتها الجنسية والمحلية في آن واحد. أما البناء الهندسي الذي كانت معالمه في السابق متوازية مع الحضور الآدمي، فقد غاب كليًا من فضائها التجريدي فأصبحت الأجساد كالطيف المتوزع في نسق معجونها اللوني. ومن سواد الزفت والقطران، انطلقت نسيبه توزّع الألوان في فضائها كما تتوزع ألوان الزهور في حديقة خريفية انساب ضوء داكن في ثناياها. وقد أخذت معالم الأجساد تتلاشى تحت الضربات المتضافرة للفرشاة على مدى أرضية القماش الخشن حتى افترش فضاء أعمالها بمروج وغابات متواصلة من الألوان. ومن فصول هذا الفضاء الهائم بأنغام اللون الذي اندثرت في طيّاته الأجساد، دخلت نسيبه في أفق التجريد ولم يعد هناك ما يربط عملها بالتشخيص غير ما تركته لنا الفنانة في عناوين لوحاتها. هذه العناوين، جاء كل منها على شاكلة جملة مقتطفة من حديث محكي كادت اللوحة من خلاله أن تمسي غابة أنس عكست أجواؤها الحميمة لقاء المبدعة مع ذاتها.

وهكذا، فبقدر ما استحوذ موضوع الجسد على جل اهتمام منيرة نسيبه طيلة ممارستها للتصوير التشخيصي خلال إقامتها في أبو ظبي، كان الجسد هو المفتاح الذي أستدرجها إلى عالم التجريد عقب إقامتها في نيويورك. ومما يسترعي انتباهنا أن هذا الموضوع ذاته، كان هو أيضا المحور المركزي الذي سافرت عبره **نبيلة حلمي** من التصوير التشخيصي إلى التعبير التجريدي. وإن انبثقت عملية التحول من التشخيص إلى التجريد، في تجربة نسيبه، انطلاقاً من التلاشي التدريجي للجسد في النسيج اللوني للوحة بعد تلاشي تميّزه الجنسي، فقد جاء التحول في تجربة حلمي بواسطة الحضور المتجدد لجسد المرأة، بحيث كادت القامة أن تكون بمثابة المصدر التشكيلي الأول في عملها، ومنبع التفجّر الدائم لباقة ألوانها. وكما تزامن التحول بين التشخيص والتجريد في مسيرة نسيبه مع تغيير مكان إقامة المبدعة المقدسية، فقد جاء انتقال حلمي بين التمثيل التشخيصي للجسد وتحوّله إلى التجريد، متزامنا مع انتقال الفنانة من العالم الذي جاءت منه إلى العالم الذي اختارت الإقامة فيه بعد اقتلاعها من وطنها.

في مسقط رأس منيرة نسيبه، ولدت نبيلة حلمي، إلا أنها لم تحظ بالعيش في مدينة القدس كما حظيت نظيرتها بذلك، إذ اضطرت حلمي للنزوح مع عائلتها منذ أن كانت في الثامنة من العمر. وقد اتسمت

حياتها، مع عائلتها، بالتنقل المستمر منذ عهد الصغر. فبعد قضاء معظم سني نشأتها في القاهرة، عادت في مطلع العقد الثاني من عمرها إلى بيروت التي التجأت اليها مع عائلتها خلال السنة الأولى لوقوع الكارثة الفلسطينية، لتهجرها من جديد عقب الحرب الدامية التي تفجّرت في البلاد. أما العامل الثابت الوحيد في حياتها، فقد كان الرسم الذي مارسته منذ نعومة أظفارها. وكانت أمنية حلمي منذ الصبا أن تتخصص بدراسة الفن، إلا أن والدها كان مصرّاً على أن تختار ابنته موضوعاً دراسياً يؤمن لها مهنة عملية. لذلك اتجهت حلمي إلى دراسة القانون في الجامعة اليسوعية في بيروت وحصلت على إجازتين في موضوع اختصاصها، ثم التحقت بكلية بيروت الجامعية للتخصص بدراسة فن الرسم الذي لم تنقطع عن ممارسته في خلواتها طيلة فترة دراستها للقانون. وبعد تخرجها من الكلية عام ١٩٨٣، سافرت حلمي إلى الولايات المتحدة حيث تابعت دراساتها الحرّة في التصوير في مراسم فنية مختلفة بمدينة نيويورك. وبعدها انتقلت إلى ولاية بنسلفانيا لمتابعة دراساتها النظرية للفن في مؤسسة بارنز. وآثرت البقاء هناك حيث ما تزال مقيمة في هذه الولاية.

تبدو أعمال نبيلة حلمي وكأنها كرّست بأسرها للاحتفاء بالجسد ؛ فقد جاءت خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين لتبوح بتواصل ولع الفتاة البدئي بالرسم. ورغم احترافها المتأخر للتصوير أو لعله بسبب هذا التأخر، حافظت لوحات حلمي على نضارة الصلة الخفية بين افتتانها بالفن الذي منعت من احترافه في مطلع العمر، وحرمة الجسد الذي واصلت الفنانة سعيها لاكتشاف أسراره.

اقتصرت صورة الجسد في التجارب التشخيصية التي بلورتها حلمي خلال إقامتها في بيروت على الأعمال التي بدا فيها الشكل الإنساني أو الجسد العاري للموديل جزءاً مكمّلا للفضاء الداخلي الذي غابت منه أية اشارة لمرئيات العالم الخارجي. وقد تميّز التكوين في هذه الأعمال التي غلب عليها الحجم العمودي، بثبات الجسم في محيطه البيتي، فيما اندثرت معالمه التفصيلية من خلال عملية اختزال في التنفيذ جعلت من رؤية معالمه عن قرب وكأنها شبكة مفككة من الخطوط القلمية أو الرقع اللونية التي لا تتّضح صلة التماسك فيما بينها إلا بالابتعاد عن العمل للنظر إليه. وبعد سنوات من إقامة حلمي في أميركا، خرج جسد الموديل العاري من بيئته المنزلية ليحتل كافة أرجاء المساحة في عملها الفني، فتفتّح أسلوبها الاختزالي في التنفيذ، ليعانق إيقاع التجريد الشامل دون أن تبارح إلماعات الشكل الإنساني مسيرة تطورها التجريدي.

و بتحرر جسد المرأة من معالمه التشخيصية ومن محيطه البيتي، حلّ الإيحاء بالحركة محل ثبات القامة المستقيمة، فيما كاد شكل اللوحة المحفوفة بالألوان النيّرة أن يقتصر على الحجم الأفقي الذي وفّر لحلمي مدىً يلائم ديناميكية الحركة التي سعت إلى أسرها. وأطلعنا أسلوبها في اختزال الشكل المرئي على

أضلع الجسد من خلال التجريد، بحيث بدت لغة حلمي وكأنها في صراع دائم مع تبسيط الشكل الذي اختصرته الفنانة إلى عناصره الجوهرية من خطوط وكتل لونية. وفي تبسيطها للشكل الذي نضح بصفاء اللون، لم تسمح حلمي لنفسها بالاستقرار على أدوات تعبيرية معينة بمعزل عن غيرها، بل كثيراً ما خلطت في عملها الواحد استخدام الألوان القلمية والشمعية مع الألوان المائية والزيتية علاوة على تسخيرها للممزقات العشوائية من الورق التي أدرجتها كملصقات ضمن تكوينها التشكيلي. وإن دل عملها على انفتاحها للتغيير المستمر خلال عملية الإبداع، فإنها حرصت على عفوية التسجيل وتجنّب الإفراط في تحسين أي جزء من فضائها اللوني إذ لم تبرز تفاصيل الجسد إلا بقدر ما كانت هذه التفاصيل توثق الصلة بشعرية رؤيتها للحظة العابرة.

وهكذا، كثيراً ما ينقل عمل حلمي إلى الناظر الاحساس بأن اللوحة لا تعدو أن تسجل غير لمحة خاطفة لحركة الجسد قبل إدراك الذهن لشكله المكتمل. وتغدو الآثار المتتالية للفرشاة أو القلم التي تحيط بالجسم أو التي يلمّح توترها عن مكانته في الفضاء، العنصر الذي لا يتجزأ من عناصر طبيعة حركته. فبواسطة هذه الآثار اللونية تتبدد محدودية الأطراف ويتلاشى محيطها الخطّي، فتبرز نتيجته الأضلع لتستحمّ بالضوء. وخلال عملية الاختزال هذه، يتدفق تجريدها بالعصف اللوني، وتحتدّ الطاقة الحسية لقيم التغاير في نضارة اللون الذي اشتعلت ظلاله بالزعفران والورد وذابت فيه أطراف البنفسج في زرقة الماء، وذاب اخضرار الحشائش في قرمزية الخمر. وتواشجت الشفافيات اللونية، السائلة منها والشمعية، لتنعطف بإيماءة الإيحاء بالجسد الذي فاض تشكّله بالتقاء الأضداد بين طراوة العضل وصلابة العظم، وبين تكوّر الضلع والتواء الجذع، وبين انحناءة بنية واستقامة أخرى. وتبقى نبيلة حلمي مأخوذة بالحركة وكأن ما يجذبها في التحولات المرئية لهذه الحركة هو بمثابة مرآة للعملية الداخلية التي يدركها وعينا الحسي بحيوية جسدنا. وبانغماسها في خضم سعيها لالتقاط الحركة المتواصلة للجسد المرئي أمامها وأسره من جهاته المختلفة، تتابع حلمي تنفيذها الخاطف ضمن فضاء مساحتها الأفقية بحيث تخرج الينا بمجموعات متقاربة من التشكلات النسوية المتدثرة بالألفة والوئام التي كان مصدرها الجسد الواحد.

كاد جسد المرأة في أعمال معظم المبدعين والمبدعات التشخيصيين الفلسطينيين في الوطن العربي وتحت الاحتلال، لا يربو على كونه مجرد رمز صالح لترجمة الاستعارة الكلامية السائدة لتداعيات الأرض، أكان ذلك في صورة العذراء أم في مثال الأم، أمّا أعمال حلمي النابضة فلم تتقمص حيوية الجسد الذي لا يشيخ فحسب، بل كشفت عبر ديمومة حركته عن مرآة هويتها الذاتية في المنفى.

ولئن استعانت نبيلة حلمي بمرأى جسد الآخر كي تدخل بواسطة تقمّصه إلى ممارسة الحرية التي طال انتظارها، فقد تناولت **منى حاطوم** جسد الذات، لا بصفته المدخل الأساسي في تعبيرها الإبداعي

فحسب، بل لتجعل منه أداة الإيصال الملموسة لموقفها من العالم المحيط بها في المنفى. وفيما سعت حلمي بواسطة لوحتها إلى أسر حركة الجسد قبل غيابه من أمامها، فقد خرجت حاطوم كليا عن إطار اللوحة لاستدراك حضور الجسد ضمن الزمن الذي تتطلبه حركته أو سكونه في عملها الفني. وتعتبر مسيرتها التعبيرية من أكثر التجارب الفنية إفصاحاً عن سبر ماهية الجسد من خلال إضاءة الصلة بين جسد الذات المبدعة وجسد الآخر المتلقي للعمل الفني.

ولدت منى حاطوم في بيروت لأب وأم فلسطينيين كانا قد نزحا مع أختيها من حيفا مع جموع المشردين الذين هجروا مدينتهم قبيل سقوطها بأيدي القوات الصهيونية. ونشأت الفتاة وترعرعت في العاصمة اللبنانية حيث التحقت بكلية بيروت الجامعية لدراسة الفن، إلا أن توتر الأوضاع في البلاد حال دون ذلك. فخلال زيارتها الأولى لأوروبا عام ١٩٧٥، أغلق مطار بيروت لمدّة تسعة أشهر نتيجة اندلاع الحرب الأهلية، ولم يعد بإمكانها العودة لمتابعة دراستها هناك. فانتهزت أول فرصة للالتحاق بكلية "بايام شو" للفن في لندن، ومنها تابعت دراساتها العليا في كلية سلاد التي تخرجت منها عام ١٩٨١. وقد استضيفت حاطوم كمحاضرة جامعية في معاهد فنية مختلفة في الولايات المتحدة وكندا وفرنسا وهولندا، الا أنها قررت أن تجعل من العاصمة البريطانية مكان إقامتها الدائم. ومنذ مطلع الثمانينيات أحتلت أعمالها قاعات المعارض الخاصة والجماعية في أكبر متاحف الفن الحديث في باريس ونيويورك وفيينّا ومدريد ومونتريال ولندن وبرلين.

أما الوسائل التعبيرية التي سخّرتها حاطوم للإفصاح عن تجربتها الخاصة، فقد شملت أحدث أدوات الإيصال التعبيري التي سادت في العالم الفني الذي أحاط بها. فتضمنت أدواتها العروض الشخصية الحيّة، وإخراج أفلام الفيديو التعبيرية، وإقامة المنشآت التي اعتمد استيعابها على تبلورها ضمن إطارها الزمني، علاوة على صناعة المنحوتات المعدنية الثابتة التي انطوت على إثارة المتناقضات الملموسية، وبناء المجسمات التي لم تكتمل إلا بواسطة ما استدعته الأعمال من تبادل فعلي مع المشاهد.

وفي نتاجاتها الإبداعية جميعا التي كان الجسد محك الإدراك الفني فيها، لم يكن موضوع الجسد بؤرة العمل إلا بقدر ما استطاعت حركته أو سكونه أن تورط جسد المتفرج، بواسطة حواسه المختلفة، ضمن الفضاء الذي حدّدته حاطوم. داخل حدود هذا الفضاء الملموس، يثير العمل الأسئلة المحرجة بين الافتراضات الحميمة والعامة فيما يسعى إلى الربط بين الاعتبارات الشخصية والمعطيات السياسية، وبين الالتزام الأخلاقي والحس الجمالي. وبواسطة إثارة الوعي الحاد بملموسية فضائها الفني، استدرجت حاطوم مشاهد عملها لإعادة النظر في معنى المسافة بين الفنان والشيء المبدع، كما دعته إلى مساءلة العلاقة بين موضوع الإبداع وهموم الجمهور المتلقّي. ومن خلال كشفها التعبيري عبر موضوع

الجسد، كان عملها الإبداعي على الدوام، يجتاز التوقعات في العالم الفني حولها، بقدر ما كادت طاقاته المجازية التي أومضت بحيوية الحدث، أن تستبق إيقاع الأحداث السياسية في أرض الوطن.

أقامت منى حاطوم في اليوم الأخير من الشهر الخامس في عام ١٩٨٢، الذي اجتاحت إسرائيل في صيفه لبنان وسقطت نتيجته أول عاصمة عربية تحت الاحتلال بعد حصار دام تسعة أسابيع، أول عرض شخصي في لندن لعمل بعنوان "تحت الحصار". وفي صالة المعارض التي استضافت حاطوم، تألف عرضها الحي من محاولة ضبط حركة جسدها الذي اكتسى بالصلصال، ضمن مكعّب ضيق شفاف غمرت أرضيته المربعة بالأوحال. ولم تزل المرأة تتعرّض للانزلاق في كل مرّة تقوم فيها بأدنى حركة أو تحاول فيها مجرّد الوقوف داخل المكعّب الذي كان عرضه يقلّ عن متر واحد. فتتخبّط أطرافها الملوّثة بالجدران الصلبة ويتمرّغ جسدها بالوحل. وفي كل مرّة تقوم من جديد تحاول الحفاظ على توازنها القائم، تزل قدمها الحافية عن موقعها اللزج، ويختل الجسد داخل وعائه الضيّق. وبدون أن تسكن لحظة، تعود حاطوم للوقوف لينهال ثقلها فوق الأرضية الزلقة مجدداً ويزداد انغماسها بالوحل. وخلال الساعات السبع من تواصل هذا العرض المنهك، شهد المتفرج من خلال شفافية الجدران كيف تلطّخت الجدران الداخلية بالوحل والصلصال وكيف ازداد تلوّثها كلما انهار جسد المرأة في القاع، فيما ظلّت الجهة المواجهة له خالية من أي خدش. وتزداد حدّة التباين بين فضاء حاطوم الضيق وحركتها المكبّلة، وفضاء المتفرّج الفسيح وسكونه لما صاحب العرض من أصوات التخبّط بالوحل وارتطام الجسد بالجدران. هذه الأصوات المسجّلة، تألفت من انطلاقات مفاجئة لطقطقات بليدة تزامن سماعها المتقطع خلال العرض مع تسجيل غنائي مكبوت غاب بين الفينة والأخرى تحت ذبذبات أصوات خافتة لأحاديث طارئة دارت بلغات مختلفة.

وفي العام التالي، قامت حاطوم بتقديم عرض آخر بعنوان "طاولة المفاوضات" في صالة فنية بمدينة أوتاوا الكندية، وكاد العمل أن يجسّد موقفها من طبيعة المفاوضات التي أصبحت عنوان المرحلة السياسية في العقد التالي من تاريخ المنطقة عندما هيمن موضوع السلام مقابل الأرض على التطورات السياسية فيها. وفيما كان عملها في العام الأسبق مبنياً على حركة الجسد المتواصلة، انبثق عملها هذا عن السكون المطلق للجسد. ففي صالة العرض التي اكتست بالظلام، سُلّط قرص من الضوء الساطع فوق طاولة مستطيلة أحيطت على جهتيها الأقصيين بكرسيين فارغين. وقد امتدّ جسد حاطوم المنكمش على جنبه فوق الطاولة، كالجثة الهامدة، بعد أن حشر من الرأس إلى القدمين داخل كيس كثيف من البلاستيك الشفاف ذكّر المتفرج بالأكياس التي احتوت على جثث الجنود الأميركيين التي أعيدت من حرب الفيتنام. ومن خلال شفافية الغطاء الذي لفّ به الجسد الفلسطيني، يتبيّن للمشاهد كيف تنضح ثياب الجسد بالدماء، فيما وضعت حقيبة بلاستيكية شفافة فوق البطن وقد طفحت

محتوياتها الدموية بالأمعاء. أما الرأس المعصوب بالشاش الطبي الذي حجب الوجه بأكمله، فقد خرج من تحت لفائفه أنبوب مطاطي مقطوع. وفي ظلمة القاعة، يسمع صدى مقتطفات مسجّلة لنشرات إخبارية حول الحرب الأهلية في لبنان تتخللها تصريحات لرؤساء من الدول الغربية حول موضوع السلام في الشرق الأوسط يعاد تكرارها على مدى الساعات الثلاث التي يستغرقها هذا العرض.

بلورت منى حاطوم بعض أعمالها الفنية التي عبّرت عنها بواسطة الفيديو. ومن هذه الأعمال شريط صدر عام ١٩٨٨ تحت عنوان "قياس المسافة" قامت بتصويره خلال زيارة لها إلى بيروت. هذا الشريط، يقتصر على صورة نصفية التقطتها حاطوم لوالدتها أثناء استحمامها. وقد توارت تفاصيل النصف الأعلى من جسد الأم خلف أسطر مخطوطة من رسالة كانت الوالدة قد كتبتها لابنتها. ومن خلال ضبابية الرذاذ المتدفق داخل الحمّام، تسمع أطراف حوار عفوي بين الأم وابنتها، يعترضه أحياناً صوت حاطوم مترجماً بالإنكليزية بعض ما جاء في الرسالة أو في الحوار الحميم بينهما. وفي إحدى اللحظات الودودة التي تستعيد فيها الأم ذكرى الأيام الصعبة التي نشأت فيها منى في بيروت، نسمع الوالدة تصارح ابنتها بما استدركته بعد مرور السنين، بأن السبب وراء نزوات السخط التي كانت تجتاحها يومذاك، لم تكن إلا بسبب إحساسها المكبوت بالغربة التي رمت بها بين ليلة وضحاها بعيدا عن ألفة الحياة في حيفا. وفجأة يتزامن إدراك المشاهد للعلاقة الخفية بين الأم وأرض فلسطين، أثناء استيعابه لصورة الجسد الذي جسّدته منى حاطوم في عملها. ومثلما كانت جدران المكعب الشفافة في عرض "تحت الحصار" أو الغطاء البلاستيكي الشفاف في عرض "طاولة المفاوضات" هما الفاصلان الوحيدان بين الجسد المبدع والجسد المتفرّج، تبدو أحرف الرسالة المخطوطة التي اعترضت صورة جسد الأم بمثابة سياج الأسلاك الشائكة التي تفصل المبدعة المنفية عن وطنها الأم. ومن خلال هذا الشريط الذي لا يتعدّى طوله الربع ساعة، لم تستبح منى حاطوم اطلاعنا على حدّة التماثل بين جسد الأم وجسد الذات فحسب، بل وكشفت لنا من خلال الكلمات العربية المخطوطة فوق صورة الجسد تماثل مكانة الأم والمكان المفقود.

إن صيغة التماثل بين الجسد والمكان أسهبت في سبرها منى حاطوم في إحدى منشآتها التي حملت عنوان "الجسد الغريب". في هذا العمل الذي شيّدته بمناسبة استضافة معرض خاص لأعمالها في المتحف الوطني للفن الحديث في باريس عام ١٩٩٤، اعتمد استيعاب الإنشاء على دخول المشاهد إلى المكان الذي يثير فضاؤه الوعي بحقائق الجسد وخفاياه. وقد تألف هذا الإنشاء من نصب اسطواني يمكن عبوره من أحد مدخليه الضيقين. وفي وسط الأرض المحدودة داخل النصب، يرى المشاهد ضمن مساحة دائرية عرضاً متواصلاً لشريط فيديو سُجّل بواسطة العين الألكترونية التي طالما استخدمت صورها المتحركة في التحاليل الطبية لسبر مختلف الأعضاء الداخلية للجسد. ويدرك المشاهد وهو يقف في مضيقه المحاصر بالجدران العالية، أنه داخل مكان يمكن للعين الفاحصة ولوجه لتتغلغل في أغوار

جسد حاطوم. وفيما تنسلّ العدسة الدقيقة لتخترق مختلف الثقوب والأنفاق الجوّانية وفجوات الأحشاء، يسمع الزائر بواسطة مكبّرات صوتية، أصوات التّحركات الداخلية للجسد التي لا يعي الإنسان بوجودها في داخله. وكما كبّرت صورة الأعضاء الداخلية التي يتعذّر بلوغها، كبّرت الأصوات الجوّانية بحيث امتلأ فضاء النصب بأصوات الخفق والضخ المتواصل لآليات الإنسان الرجراجة. وقد تدفق الضجيج المدوّي والقرقرة المتواترة على إيقاع ضربات القلب المتلاحقة وحفيف المسبار الطبي المسافر بدون توقف في الأغوار.

إن ما يحس به الزائر وهو يجتاز "الجسد الغريب"، يجعله يدرك غرابة المرئي والمسموع في الوقت الذي يعي فيه التماثل مع الجسد المستسلم للفحص الدقيق. وبسبب هذا التماثل، تنتفي المسافة القائمة بين المشاهد المحاصر داخل النصب الاسطواني والعالم الجواني لحاطوم. وفي انتفاء هذه المسافة، تتصالح غربة الزائر للمكان الفني مع وعيه الحاد بغرابة جسده، كما سبق أن صالحت حاطوم بين غربة المكان الذي أقامت فيه وجسد الذات الذي سكنت إليه.

في نهايات القرن العشرين الذي أجيزت فيه للمبدع مجالات تعبير لم يكن ليتنبأ بتوفرها أكثر الفنانين استشرافاً لمستقبل الإبداع البصري في أي وقت مضى، وبعد نجاح منى حاطوم في تسخير أحدث وسائل الإيصال الفوري واستعارة أدق الأدوات الطبية بهدف التعبير عن أعماق الذات المبدعة في المنفى، قد يتساءل المرء عمّا حلّ بتراث الصورة الذي لازم تطور البشرية منذ فجر التاريخ الذي اكتست جدران كهوفه بالتعابير التصويريّة حتى العصر الحديث الذي احتلت الصورة مختلف فضاءاته الحضارية. كيف يمكن للتعبير الفوري الذي يسكن بطبيعته اللحظة الراهنة أن يصنف مع العمل الفني الذي بواسطته يجسّد التواصل الحضاري عبر القرون؟ هل من تواصل يمكن التماسه في نهاية القرن العشرين، بين ما أجاز العالم الفني المهيمن ممارسته باسم التعبير عن الذات والكشف عن خفايا النفس وبين الآثار الفنية المبدعة في مطلع القرن ذاته؟ وأي تواصل هذا من طبيعة التواصل والخلود الكائنة مثلاً بين صورة الوجه المصري الذي رسم في الفيوم في القرن الثالث الميلادي، والذي قام البيزنطيون بأسلبته طيلة عشرة قرون حتى وصلت صورة ذلك الوجه في القرن الرابع عشر إلى الأيقونة الروسية، ومنها إلى التجريد الذي بلوره البنيويون الروس في القرن العشرين؟

وإن تناولنا التراث التصويري الأيقوني الفلسطيني الذي انطلقت بذوره في مدرسة القدس قبل قرنين ونصف من وقوع الكارثة الوطنية، هل هنالك من تواصل لميراثنا الفني هذا، أم أن الإبادة الثقافية التي استهدفت أهل فلسطين شملت حتى اغترابهم عن جذور ميراثهم التصويري؟ أعمال أربعة فنانين فلسطينيين تبلورت لغتهم في المنفى قد تجيب عن هذا السؤال لاسيما وقد نشأ هؤلاء

المبدعون الأربعة في المدينة التي شهدت ولادة أهم مدرسة تصوير في التراث المدني الفلسطيني، كما ترعرع كل منهم في أجواء التراث البيزنطي حيث كانت الأيقونة المقدسية بالنسبة إليهم، بوعي أو بدون وعي، بمثابة البوصلة التي أضاءت مسيرة كل منهم حيثما حطّت بهم الرحال. وكادت لغة التجريد في أعمالهم أن تستقي مكوناتها الجمالية من عقلانية التكوين الأيقوني الذي طالما فرضت أبجديته المؤسلبة الفصل بين التشخيص التمثيلي وحقيقة الشخص المصوّر. هؤلاء الفنانون المقدسيو المولد الذين كان المنفى من نصيبهم بعد أن شطرت مدينتهم إلى نصفين هم : فلاديمير تماري وسامية حلبي وسري خوري وكمال بُلاّطه. ففي الصفحات المتبقية سيتركّز البحث عن إسهام كل منهم في الحركة التشكيلية الفلسطينية في ضوء الخلفية الأيقونية التي صاحبت مسيرتهم والتي أعلنت بوادرها الأولى ميلاد الفن التشكيلي الفلسطيني.

كان **فلاديمير تماري** في السادسة من عمره يوم غادر يافا مع عائلته للالتجاء المؤقت بدارتهم الصيفية في رام الله ريثما تتوقف الهجمات العنيفة على حي العجمي بيافا حيث يقع البيت الذي أمضى فيه طفولته منذ ولادته المقدسية. وبعد سقوط المدينة الساحلية بأيدي القوات الصهيونية، ظلّ الفنان يتذكر فيما بعد، كيف كان افتقاده للعبة بنائية وعلبة ألوان هجرت مع كل الممتلكات العائلية، أول تجربة له بالفقدان، بقدر ما كانت الأيقونة التي حملتها والدته معها من هناك، من أغلى ما تبقى للأسرة من بيت الطفولة. وفي رام الله، نشأ الولد إلى جوار المدينة التي شهدت ميلاده خلال الفترة التي كانت فيها المنطقة تحت الوصاية الأردنية. ومن ثمّ، سافر إلى بيروت لدراسة الفيزياء والفن في الجامعة الأميركية، قبل أن يتابع تخصصه بدراسة الفن في كلية سانت مارتن بلندن. وفي النصف الأخير من الستينيات عندما كان تماري يقيم ببيروت ويعمل فيها، نشبت حرب الأيام الستة التي سقطت نتيجتها الضفة الغربية وقطاع غزة تحت الاحتلال، فلم يعد بمقدوره أن يعود للالتحاق بأهله في المناطق المحتلّة. وفي عام ١٩٧٠ آثر الشاب أن يغادر بيروت إلى اليابان، وطن عروسه، حيث قرر متابعة حياته وعمله في مدينة طوكيو.

خلال السنوات التي نشأ فيها تماري في رام الله وعقب عودته من إتمام دراسته الفنية في بريطانيا، كان الفنان محمومًا بتصوير المناظر الريفية المحيطة بمسقط رأسه بقدر ما كان مأخوذًا بأسر اللحظات العابرة في حياة الناس المحيطين به. وبواسطة أدواته المتنقلة من الأقلام والطباشير وعلبة الألوان المائية التي كان يحملها حيثما يذهب، رسم تماري مئات الصور في مقاهي القدس، وفي هواء رام الله الطلق، وتحت أنفاس الفضوليين،كما ملأ عشرات الدفاتر بالتخطيطات الرصاصية والمائيات الخاطفة لوجوه المعارف وعابري الطريق الذين لفتوا انتباهه. ورغم نضارة أعماله وبراعتها التنفيذية التي نضحت بالحيوية ورهافة ما أسرت من مرئيات، إلا أن الفنان كان غير راض عن نتاجه. وكان سبب قلقه، لغة الرسم

المنظوري ذاتها التي طالما عمل على إتقانها. فقد استحوذ عليه هاجس آنذاك أن هذه اللغة التي تنقل الانطباع بالفضاء الوهمي والتي يعود تأسيس حيلها التقنية إلى عصر النهضة الأوروبية، لا تستجيب، بالنسبة إليه، لحقيقة التعبير عن العمق الفضائي الذي تدركه حاسة البصر، كما أنها عاجزة، كلغة تعبيرية، عن تجسيد خاصية المرئيات في سياق أبعادها المدركة. وبالتالي، أخذت اهتمامات تماري في سبر الأبحاث البصرية تتزامن مع هيامه بالتصوير من الطبيعة. وكلما انغمس في انهماكه بالتصوير وفي معاينة نتاجه الإبداعي مع ما أدركته عينه، استحوذ عليه شعور ملحّ بضرورة ابتكار جهاز تصويري يسمح له أن ينقل إلى المتلقي الأبعاد الثلاثة لمرئياته بحيث يمكن لأي خط قلمي قد يرسمه، أن يُرى ضمن عمله الفني، مثلما تدرك أعيننا جسد سلك معدني دقيق هائم في الفضاء. وقد أسهمت دراسته العامة في الفيزياء، ومطالعاته الخاصة في البصريات، مع موهبته الحرفية في تصميم الآليات، في دفعه إلى المضي في مغامرة التجربة والاكتشاف. وفي كدّه ودأبه لاقتحام ما اعتبره جدار الرسم المنظوري، واستحضار المسافة التي فصلته عن فضاء موضوعه، بدت مساعي الفنان وكأنها ترجمة لاواعية لهواجس أهل القدس المحيطين به، الذين حرموا بين ليلة وضحاها من فضاء النصف الآخر لمدينتهم، وكادت محاولاته لاجتياز الفضاء على الورق أن تكون الأمنية الكامنة لاختراق الجدران والأسلاك الشائكة التي رفعت بين نصفي المدينة الواحدة. وأخيراً، وبعد أن تقلّصت المسافة التي فصلت بين نصفي مدينته بالنسبة إلى المسافة التي فصلت بين مسقط رأسه ومكان إقامته في بلاد الإغتراب، تمكن تماري في نهاية العقد الأول من اقامته في طوكيو، من اتمام جهازه للرسم بالأبعاد الثلاثة بعد أن كان قد أتمّ أول نموذج له في القدس عام ١٩٦٤.

وفي عالمه القصي، اقتصر استخدام تماري لجهازه في الرسم بالأبعاد الثلاثة على إنجاز صوره المستوحاة من مرئيات محيطه العائلي الحميم. أما أعماله الفنية العامة فقد أخذت تتخلى عن التمثيل التشخيصي منذ أن وصل إلى اليابان، إذ أخذت موضوعات هذه الأعمال تتحوّل تدريجياً إلى تكوينات تجريدية. أما أدواته التعبيرية، فكادت ألا تتغيّر عن الأدوات التي استخدمها سابقاً من الألوان المائية، والطبشورية واختلاطهما على الورق. و لم يتعد قياس هذه الأعمال التجريدية، في أغلب الأحيان، الأحجام الصغيرة للأعمال التشخيصية التي أنجزها على أرصفة القدس وتلال رام الله.

قبل أن يبلور تماري لغته التجريدية، تألفت باكورة أعماله التي انتجها في اليابان من جزئيات وشظايا جمعت بين التفاصيل التشخيصية المحض في الفضاء الوهمي ذاته الذي تألف من تشكلاّت لونية غلبت عليها الأشكال الهندسية. فاستعادت خطوطه المنحنية، الإيحاء بالتلال النائية تارة، وبالقناطر المقدسية تارة أخرى. وفي ظهور مثل هذه الشظايا التشخيصية ضمن تشكيله التجريدي، اتخذ التكوين في عمله مظهر المرئيات الطبيعية التي تدركها العين من خلال المضلّعات البلّورية. وفي أعمال أخرى، صحبت شظاياه التشخيصية متكسرات من الحروف الطغرائية التي تلاحمت بالمكونات اللاتشخيصية. وفيما

بعد، وعندما استكنّ تماري إلى التجريد في التعبير، أصبحت لغته، التي طالما زاوجت بين شظايا التشخيص واللاتشخيص، تتميّز بمقدرتها على الجمع بين الأضداد من الأشكال الصلبة وألوان الفضاءات الشفافة بحيث ذاب التكوين فيها في صفاوة الماء.

إنّ هذا الذّوبان بين الأشكال الصلبة والفضاءات التي صفّيت شفافيتها اللونية من أي عكر، جاء ليضمد ما تشظى من الأشكال الهندسية في أفق تكوينه. ولئن اتخذ تراكب الشظايا الصلبة بكيفية عشوائية نسق الحجارة المكدّسة حول الكروم، فقد اتقدت ألوانها بضوء النوافذ المعشّقة بالزجاج الملوّن فيما قامت الفراغات بين الجزئيات بدور الاستمرارية في البناء الكلي للتكوين. وقد اغتسلت أشكاله الغائمة بنورانية قزحية بحيث بدا التأمل في عالمه الإبداعي الحميم وكأنه نوع من الإبحار بين غشاوات الماء والهواء، فيما أحيط ذوبانه اللّوني ببياض الأصداف وصلابة الصخر والرخام. ومن رقائق الطبقات المائية استشف تماري ألوانه العذبة ليطلعنا على مراتب لونية بين ازرقاقات الجبال وتورّد الأفق تحت السحاب. وقد آلت أشكاله الصلبة إلى التداخل ضمن شفافياته، كالغيم السابح في السماء، بحيث تجاورت مضلّعاتها في الفضاء كما تتجاور الحجارة الكريمة بتويجات الزهور.

أما المساحات اللّونية الداكنة في أعماله، فكثيراً ما رقّطها تماري بطرف فرشاة دقيقة بالخطوط اللونية القصيرة التي أكسبت نغمة الخلفية الداكنة تحتها صبغة شفّافة. وقد تكررت هذه الخطوط الدقيقة بالطريقة ذاتها التي تناولها بعض مصوّري الأيقونة البيزنطية في معالجتهم لظلال الطيّات في الأثواب وفي أنغام البشرة الآدمية. وفي أعمال أخرى التجأ تماري إلى استخدام التذهيب ضمن تكوينه التجريدي وكأن تذويبه اللوني في الماء عجز عن تمثيل الفضاء السماوي الذي رنا إلى تمثيله. وفي أعمال عديدة تآخت المتناقضات التشكيلية في التكوين بناء على تقاطع مكوناته على شاكلة صليب بحيث تداخلت المكونات الأفقية بالمكونات العمودية. وتذكرنا عناوين هذه الأعمال برمز الجلجثة كإشارة شخصية إلى مسقط رأسه. وفي أحيان أخرى، بدا ملتقى اتجاهي المكونات كالفتق في قميص بقّعه جرح لا يندمل.

ففي لغة بحثه التجريدي التي تلمّس فيها فلاديمير تماري الجمع بين تسبيح الفضاء المحسوس بواسطة العين واسكتشاف الفضاء السماوي المدرك بواسطة الذهن، بدت لوحته التجريدية وكأنها النافذة التي منحت صاحبها البرهة الإبداعية للجمع بين علبة ألوان افتقدها الطفل في يافا، وأيقونة طالما استحضر إنقاذها فضاء مكانه الأول.

أما **سامية حلبي** التي تنتمي إلى عائلة مقدسية تميّزت بإسهاماتها المهمة في تطوير الأيقونة البيزنطية، فكانت دون سنّ العامين عندما انتقلت أسرتها بها إلى يافا من القدس مدينة مولدها. وفي عام النكبة،

كانت في الثانية عشرة من العمر عندما نزحت مع أهلها إلى بيروت حيث أقاموا ريثما سنحت لهم فرصة الهجرة إلى الولايات المتحدة عام ١٩٥١. وقد نشأت الفتاة في مدينة سنسناتي بولاية أوهايو حيث درست فن التصميم في جامعة سنسناتي، ومن ثمّ تخصّصت بالتصوير في جامعتي ميشيغان وإنديانا، كما مارست تدريس الرسم ما يقارب العقدين من الزمن في جامعات أميركية مختلفة شملت جامعتي هاواي ويال. ومنذ أواسط السبعينيات اختارت الفنانة الاستقرار في مدينة نيويورك لممارسة التصوير. وقد شملت أدوات تعبيرها الألوان الزيتية والأكريليك والأقلام الشمعية والطبشورية والفحمية والطباعة السيريغرافية، علاوة على التجائها منذ أواخر الثمانينيات إلى الوسائل الإلكترونية بهدف توسيع مجالات لغة تصويرها التجريدي.

وخلافاً لكافة المبدعين الفلسطينيين الذين تزامن انتقالهم بين التشخيص والتجريد مع انتقالهم من العالم الذي انتموا إليه إلى المنفى الذي أقاموا فيه، تبلورت كافة مراحل الإبداع الفني في مسيرة حلبي في إطار أبجدية التجريد. وفيما استحوذت أسئلة الفضاء والمسافة العمقية للمرئيات على مسيرة فلاديمير تماري، بدت اهتمامات حلبي بالفضاء طيلة العقد الأول من عملها بعد إتمام دراساتها، مقصورة على التعبير عن التباسات الوهم بالمسافة. وخلال العقدين الأخيرين من مسيرتها، أخذت أعمالها تتميز بدأبها على سبر الزمن ضمن فضائها الإبداعي. أما تجليات الزمن في نتاجها، فقد تغايرت مكوناته ودوافعه التعبيرية عن مكونات ودوافع نتاج زملائها الآخرين الذي اعتمد على نوبات الارتجال في أعمال نبيل شحادة أو على كنايات حركة الجسد لدى نبيلة حلمي، إذ انطلق جوهر التجريد في لغة حلبي من ترجمتها التشكيلية للعالم الحسي اعتماداً على ما يدركه الذهن بعد إغماض العين بحيث تتكامل الصورة التعبيرية نتيجة الاجتهاد البصري للمرئيات. من هنا، كان للأسس الهندسية الصارمة مكانة البؤرة المركزية الفعّالة في بلورة تعبيرها على مدى سني عطائها الإبداعي. ولئن دعا التجريد في لغة تماري إلى تأمل فضاء السماوات الذي طالما سكنت فيها الأيقونة البيزنطية، فقد دعا تجريد حلبي الذي كاشف التباسات الفضاء المرئي وتجليّات الوقت الآني، لتأمّل العمل بصفته الوجه المعاكس لهاجس الثبات والفضاء الأزلي الذي رنت الأيقونة لتمثيله.

فخلال السبعينيات، وقبل أن تؤخذ حلبي كليّا بعامل الزمن ضمن فضائها الإبداعي، تركز بحثها التعبيري حول ظاهرة الالتباس العمقي في المرئيات. ففي متوالية لوحات هندسية تناولت الفنانة تشكلات مدارات لولبية مختلفة تجلّى دورانها الحلزوني بين السطوح التي التمعت بالضوء، والسطوح التي غابت في العتمة، على نحو تدريجي. وقد ضبطت تشكيل الدوران اللولبي بكسرات من شرائط اللون الأحادي التي تتالى توازيها وفق انحناء الشكل. وفي دقة انجازها الهندسي لانحناءات الأنغام التي خضبت تموجاتها التدريجية بانسياب الضوء والظل، تماثلت استدارات الأسطح البارزة بالأسطح المقعّرة

مما استدرج العين لاستبدال المكانة الأمامية بالمكانة الخلفية لتلولب الأشكال دون الإمساك بحقيقة المرئي. هذا التماثل المربك للعين المتفحّصة، نقل مرآه ذبذبات الالتباس ذاته الذي يعتري الإدراك البصري لدى التفرس في سطح معدني مصقول عكست سلاسته التموّجات بين التماع الضوء وظلاله.

وفي متوالية أخرى من الأعمال التي تابعت فيها حلبي بحثها في ظاهرة الالتباس البصري للبعد الوهمي، نقلت اهتمامها من تصويب النظر الملاصق للسطح المعدني المصقول إلى استدعاء العين لارتياد آفاق الفضاء القصي، بحيث كاد إطار اللوحة أن يشرف على مرأى الكون من مركب فضائي. ويتألف تكوين متوالية هذه الأعمال، من تراصف سلسلة من الخطوط اللونية المستقيمة التي انحرف اتجاهها المتوازي انحرافاً قطرياً على مدى اللوحة. وقد تراصفت هذه الخطوط القطرية تراصفاً دقيقاً وكأنها الحشد المتدرّج لأوتار الضوء والظلمة بحيث انقسمت اللوحة إلى نصفين : نصف تغمره التموجات القزحية المتقاربة للفيض الضوئي، ونصف آخر تغيب خطوطه تدريجيًا في غياهب الظلام. أما الالتباس الذي يصيب العين لدى تأمل هذا الفضاء السرمدي الذي كاد أن ينفصم بين أقاليم الليل والنهار، فيعود إلى التماثل بين النصفين المتداخلين بواسطة تدرجهما اللّوني. فكلما أمعنا النظر في مكوّنات اللوحة، كلما تاهت العين في إدراك البعد العمقي للفضاء المتصوّر. وفي تناوب العين للنصفين المتماثلين يستحيل التمييز العمقي بين النقيضين، إذ يدلّ كل نصف منهما في الوقت الواحد على الهاوية بقدر ما يوحي بالسماء الماوراء السماوات، وما كان الفاصل بينهما غير إشارة إلى تواصل الليل والنهار.

وخلال الثمانينيات، انتقلت حلبي من المتواليات التي تناوب فيها التبادل البصري للأضداد الفضائية بين البارز والمقعّر وبين الأعالي والأعماق، إلى متواليات مختلفة تسرّب عبرها الحس الضمني للعامل الزمني في عملية التعبير.اتسمت الأعمال السابقة بصقلها المعجوني الدقيق للألوان، بينما انطوت ملموسية العمل في اللوحات الجديدة على مفتاح الإشارات الإيحائية بمرور الزمن. وفي باكورة هذه المتواليات، تتلمس العين من نسيج المعجون اللوني، آثار حركة انزياح خط لوني أو شكل هندسي عن مكانه الأصلي. فتأتي ضربات الفرشاة واتجاهها بالعلامات الصباغية المتكاثفة لتلمّح ملموسية طبقاتها، بطبيعة الانزياح للخطوط والأشكال الهندسية الموزعة في فضاء اللوحة. وتدخل الأشكال المتجاورة والمتباعدة ضمن إيقاع التناوب بين الأنغام اللّونية وملموسيّتها مثلما تناوبت الأضداد الفضائية سابقاً استبدال أبعادها العمقية. وبواسطة هذا الإيقاع اللّوني، تنجلي الحركة للعين عبر ما يوحيه انتقال الشكل من مكانه الأصلي إلى مكانه المؤقت حيث أسرت حلبي الزمن الذي استغرقه الانزياح بين المكانين.

ومن أسرها الضمني لعامل الوقت من خلال الايحاء بانزياح الشكل من مكان إلى آخر، اندفعت حلبي تبحث عن لغة هندسية يتوالد فيضها اللّوني على غرار الحركة الحيوية حولنا. هذه الحركة المقصودة

لم تقتصر على وجهة نظر العين المأخوذة بحركة المرئيات، بل شملت وجهة نظر عين الجسم المتحرّك داخل الفضاء، وذلك بهدف استشفاف ذبذبات ما قد تلمحه العين من تشكلات متداخلة أثناء اجتياز مسافة ما، لاحت للبصر أثناء المشي مثلاً أو خلال ركوب قطار سريع. وفي سلسلة الأعمال التي تلت، لم يعد فضاء اللوحة مصب الآثار والعلامات التعبيرية للمرئيات المتحركة فحسب، بل غدا الحلبة الحيوية لمختلف التفجرات اللّونية التي يدركها الذهن بعد إغماض العين. ففي هذه اللوحات التي تجاوز عرض بعضها الأمتار الثمانية اندلعت الحركة الإيمائية الجامحة بالنقاط والخطوط المتقاطعة واللّطخات اللّونية في دوّامات من الخضاب التي نبضت مراكزها المتراكبة بارتجاجات شعاعية غمرت أفلاكا من المدارات التي تتالى صدى تكسّراتها على مدى اللوحة. وتصادمت المراكز الجاذبة بالمراكز النابذة في السطح اللّوني، وتزلزلت محاور التكوين في أقواس وأنصاف أقواس انبجس اللّون منها في تغصّنات تشكيلية ألغت استقامة خط تكرّر هنا وصدى انفجار تلاشى هناك. وتناثرت أضلاع التشكلات، وتطايرت منها المثلثات والمربعات والدوائر والنقاط بأحجام متفاوتة. وفيما تأرجحت الأجسام الهندسية على زواياها المختلفة في تدفق فيضها اللوني، ازداد التباين في ملموسية الأطراف المختلفة لسطح العمل بقدر ما تشعّبت اللطخات الصباغية المتراكمة ماحية أي بعد عمقي.

وإلى جانب استمرارها في تصوير اللوحات التي سعى التجريد فيها إلى رصد ديناميكية الحركة المرئية حولنا، شرعت حلبي باكتشاف المجالات الإلكترونية التي سمحت لها أن تجعل من الوقت الذي يتبلور فيه العمل موضوعًا عضويًا في تعبيرها الفني. فإن كانت العوامل الساكنة في اللوحة تنقل اللحظة الأخيرة من وصول الفنانة إلى تجسيد هاجس الحركة المرئية، فإن عملية الإنجاز ذاتها باتت هي موضوع التبلور الإبداعي في أعمالها الإلكترونية التي تجلّت للعيان ضمن فترة زمنية. هنا، أدخلت حلبي عامل الصوت والإيقاع ليصبح عنصراً متمّماً لتجريدها المتحرّك. وبينما انطلقت لوحاتها الزيتية والأكريليك لتسائل المسافات الوهمية ولتضمّن الزمن في فضاء لوحتها بواسطة ما نقلته إشاراته الإيحائية من ديناميكية الحركة، جاءت شاشة جهاز الكومبيوتر المضيئة باللون من الداخل لتعكس لحظات التطور التشكيلي في عمليتي اجتياز المسافات عبر الوقت. وشهدت العين تتالي النقاط اللّونية وتحرّكات الخطوط وتراكبات الأشكال الهندسية في عملية بناء وهدم مستمرين. وفيما اتخذ رسم الخط صورة الطريق اللّونية التي تلاحقها العين حيثما امتد الخط، تزامن سير الخط مع انتشار أشكال وغياب أشكال، وفق إيقاعات أصوات مفاجئة تسرّبت أحياناً من الطبيعة، وأحياناً أخرى من الشارع أو من نقر موسيقي. وقد أخذت حلبي تنظر إلى استخدام لوحة مفاتيح الألوان في جهازها الألكتروني كما يستخدم عازف البيانو مفاتيح النغمات الموسيقية بحيث تتجلى على شاشة العرض تحوّلات التكوين البصري بصورة تدريجية عبر الوقت مثلما تتجلى القطعة الموسيقية للآذان. وفي أواسط التسعينيات استضيفت حلبي لتقديم عرض ارتجالي لها في متحف بروكلين استخدمت فيه لغة أحد البرامج الفنية

التي ألّفتها على الكومبيوتر. وفي هذه السهرة الفنية، شهد الجمهور على الشاشة الكبيرة كيف تتوالد الأشكال وتتراكب في تكوين لوحة تجريدية تتحرك مكوّناتها الهندسية على إيقاع عزف ارتجالي لمجموعة من عازفي الجاز. وقد تكامل التفاعل المتبادل بين العازفين على الآلات الموسيقية والعازفة على مفاتيح الألوان حتى كادت جوقة الأصوات المسموعة أن تعكس تحوّلات الصورة بقدر ما بدت الأشكال المتحركة كأنها تعكس ألوان الموسيقى المرتجلة.

في عصرنا الذي خرج فيه الفن عن الأطر الدينيّة وتقلّصت فيه كافة الأبعاد الفضائية والزمانية، قطعت سامية حلبي شوطاً بعيداً في مساءلة التباسات الفضاء وفي التعبير عن زئبقية الوقت من خلال إيحائها بديناميكية الحركة في لوحاتها. وكادت مطاردتها المتواصلة للإمساك بمرئيات الهنيهة الزائلة أن تكون مشحونة بدافع الورع ذاته الذي تأتّى نتيجة الإيحاء بالثبات الأزلي في تأمل أيقونة أسلافها المقدسيين. ولئن أصبح الفن أخيراً مستقلاً عن أي طقس من الطقوس الدينية التي عرفها الأجداد، فقد جاء إلحاح الفنانة المقدسية اليوم على الحاجة إلى دمج الصوت ضمن عملها المرئي واعتباره عنصرا مكمّلا للاستيعاب البصري، وكأنه الصدى لطقوس المكان الذي طالما منح المجال الأسمى لتأمل الأيقونات التي بلورها أسلاف حلبي.

أما **سري خوري**، الذي كان للأيقونة البيزنطية حضور مماثل في حياته منذ الصغر، كما كان لهذا الحضور المكانة المميّزة في نشأة كل من تماري وحلبي، فقد شق طريقاً مغايرة لنديه المقدسيين. ومع أن لغته التعبيرية تكوّنت من خلال إدراكه البصري للعلاقات التشكيليّة ذاتها التي تشكّلت بواسطتها أعمال الآخرين، فقد كشف التأمل الذهني الذي دعا إليه عمله، عن فضاء عكست مكوّناته وجهاً آخر لعالم المنفى الذي عاش فيه. وبالمقارنة مع حلبي، التي هاجرت قبله إلى الولايات المتحدة، والتي كاد هاجس التباسات الفضاء في أعمالها أن يعكس وجدان المهاجر بين فضائي المكان الذي أتى منه والمكان الذي سكن إليه، فقد انطوى الفضاء الذي بلوره سري خوري على حقل مفعم بالمجاز الذي ترجم حالة التشظي والتأرجح المتواصل في حياة المهاجر. وقد تجلى ذلك من خلال ما قنّنه خوري في لغته التجريدية من كنايات الأسر والانفتاح، والإلماع بالعلاقة بين فضائي الداخل والخارج. ومثلما أشارت إيحاءات الحركة البطيئة أو الخاطفة المتضمنة في لوحات حلبي إلى زئبقية الوقت، فقد كانت إشارات الثبات أو عدمه في فضاء خوري تشير إلى احتمالات المكان. وإن أُخذت حلبي بحركة الظاهر الخارجي للمرئيات حتى تلاشت أبعاد المسافة العمقية من فضائها الهندسي، فقد استحوذ على مسيرة خوري سكون الباطن الخفي للأشكال حتى كادت سماواته أن توحي بفقدان الجاذبية الأرضية.

كان سري خوري في السابعة من عمره يوم اشتدّت الهجمات على حي القطمون السكني في مدينة القدس، وهرعت أسرته، كعائلات مقدسية أخرى، للالتجاء في أحد البيوت القديمة داخل أسوار

المدينة. وعقب إعلان الهدنة وفقدان الأسرة بيتها الجديد في الشقّ الذي سقط تحت الاحتلال من المدينة، نشأ الفتى في الشقّ المتبقي من المدينة التي شهدت مولده وظلّ هناك، وذلك حتى سن السابعة عشرة من العمر حين قرّرت عائلته الهجرة إلى الولايات المتّحدة. وحال وصوله إلى القارة الجديدة، التحق خوري بجامعة ويزليان في ولاية أوهايو لدراسة الفن. ومن ثمّ، انتقل إلى ولاية ميشيغان حيث تابع تخصّصه في أكاديمية كرانبروك للفنون الجميلة. وقد عمل خوري طيلة حياته في تدريس الرسم والتصوير والتصميم الفني في جامعة ميشيغان، فتوفّرت له فرصة التركيز على بحثه الفني ضمن إيقاع مسؤولياته الجامعية. وقد أمضى معظم سني حياته مع أسرته في بلدة ماونت بليزنت بولاية ميشيغان. وكان في أوج عطائه الفني عندما انتزعه الموت من بين ذويه وهو لم يتجاوز السادسة والخمسين من العمر تاركاً وراءه عدداً لا يحصى من الأعمال بالألوان الزيتية والأكريليك على القماش والورق علاوة على مئات من التصاوير بالألوان المائية والطبشورية والفحمية والقلمية التي كانت حصاد ما يقارب العقود الأربعة من عطائه المتواصل.

أما ثمرة استخدامه للأدوات العديدة في تعبيره، فقد دلّت جميعها على براعة الصائغ الذي لم يكتف بالتغلّب على محدودية تقنية الأداة التي بين يديه، بل شرع في تسخير كافة مميزاتها للوصول إلى شكله المتصوّر. ولئن تزامن استخدام خوري للأدوات المختلفة، فنادراً ما خلط بين الأدوات في العمل الواحد. ومع ذلك، لم يدّخر جهداً لاكتشاف أدوات تعبيرية جديدة والعمل على تسخيرها في بلورة عمله الفني. فخلال الثمانينيات، عندما تاق إلى صفاء اللّون الذي يخلو من أدنى أثر لفرشاته، اقتدح خوري زناد المسدس الآلي الضخّاخ للّون الأكريليك السائل كي يصقل بواسطته لغته الهندسية في التجريد. ولربما كانت سلسلة اللوحات التي حققها الفنان بواسطة هذه الآلة الصناعية، لتميّزه عن جيله من الفنانين المقدسيين، ولتمثّل خير تمثيل طاقة الفنان التقنية على تسخير كافة الأدوات لترجمة المتصوّر.

فبواسطة مسدسه الآلي الضخّاخ تحكّم خوري بفرش رذاذ الألوان الصافية بخطوط دقيقة في سمك القلم وبمساحات شاسعة اكتسى فضاؤها بغمامات اللّون المتماوج تماوج حقل سنابل مترامي الأطراف. وفيما صُقلت تفاصيل العمل بدقة لونية متناهية خلت ملموسيّتها الناعمة من أي أثر يدوي، بدا كل شكل هندسي سكن فضاء اللوحة وكأنه توقّف لتوّه في فراغ أثيري، وقد جرح نصل أطرافه الحادة صفاء الأثير. ولئن تقلّبت هذه الأشكال الهندسية على أضلعها في الخلاء الذي أحاط بها، فقد جاء تراكبها وطبيعة طوافها ليشير إلى افتقاد العلاقة بأيّة جاذبية أرضية. وكاد الوهم العمقي المحسوس ألا يؤدي إلى أي يقين بالمسافة بين الأشكال الطائفة فيما انتحل الفضاء المفرّغ من الهواء برودة المعادن وازرقاقات الظلال المشعّة من سطحها الفضي. وفي أحيان أخرى، اعترى الوهم العمقي في فضاء اللوحة ثقل الضباب ودفء الرمل والزعفران.

أما الإيحاء بالحركة ضمن طواف الأشكال في الأثير، فكاد أن يقتصر في أعمال خوري على التنويه المتكرّر بالتوقف المباغت لايماءة الشكل، كانطلاقة صف من خطوط الضوء الكاسح التي انكسر تواصلها وسط الاندفاع، أو الإيحاء بالتباطوء بحيث بدت حركة قوس لوني وكأنها تقطع كثافة الهواء الساكن إلى نصفين. وفي بعض الأعمال، تجلّى الإيحاء بالحركة المتباطئة من خلال أطراف الأشكال الهندسية التي أحاطت بحواف اللوحة إذ بدت هذه الأطراف العائمة وكأنها في طريق تسلّلها خارج إطار العمل، إلا أنها التقطت ضمن التكوين في اللحظة الأخيرة قبل أن يجرفها التيّار. وفي أعمال أخرى، بدت الأشكال الهندسية الطائفة، وكأنها تجمّدت في مكانها بدافع انجذابها صوب الخواء الذي فقد جاذبيته الأرضية. وفي بعض الأحيان، كادت المساحة الضيّقة حول زاوية شكل مائل أن تدل على آثار انزياح مثلث أو مربع عن مكانه الأصلي إلى مكان ارتكازه، بحيث كاد الظل اللّوني المحيط بالزاوية أن يشير إلى ظلال الغبار المتراكم إثر انزياح الشكل. أما الإيحاء بالانزياح هذا، فقد تحوّل في أعمال تالية، إلى تفتّح الشقوق التي انتحلت أطرافها حد الشفرة حتى بدت كافة آثار الحركة فيها وكأنها أعيقت عقب انفجار غابر تناثرت من جرّائه شظايا البلور وقطع الزجاج المكسور المنتشرة في الأثير.

وفي فضاء خوري الأثري، غالبًا ما تلوح في مواصفاته العمقية تداعيات الأضداد التي تلمح إلى مؤشرات توحي بالعلاقات بين فضاء الداخل وفضاء الخارج من خلال ما تلمع به الأشكال إلى شظايا هندسية تستعيد مرآها مكونات الأشكال المألوفة. هنا قنطرة مدخل وكوّة سقف و لوح نافذة وعتمة زاوية منعزلة. وهناك شق ضوء لاح من خلاله أفق بعيد وقطعة سماء أو واحة ماء اعترضها مثلّث بدا تارة وكأنه جناح طير أبيض وتارة أخرى كأنه الشراع الذي عبق بهبّة هواء، أو لعله الطائرة الورقية السابحة في الأثير. وفي كل لمحة من شظاياه هذه، يبدو الشكل الهندسي العائم ضمن تكوينه وكأنه حلقة من سلسلة حلقات اشتبكت في إيقاع رقصة متواصلة من الفواصل المجازية التي خفقت بالتداعيات المتعارضة بين قطبي الإحساس بالزجر والأسر من ناحية، وبالانعتاق وإطلاق العنان من ناحية أخرى.

طوال مسيرة هذا المبدع المقدسي الذي زاوج بين أقطاب التداعيات المتعارضة في فضاءات الداخل والخارج، تحلّت لغة تعبيره بالجمع بين تجلّيات الفيض الضوئي وانسلالات الظل، كما اتصفت بالتلاقي بين استقامة الخط الحاد وطراوة انحناءاته، وبين صرامة الحدود الهندسية للشكل وليونة الجسد الضبابي الغائم للّون. وقد بقيت لوحات خوري تتّصف بنزوعها إلى الاجتياز المتواصل بين الحدود المتعارضة حتى بعد أن توقف عن استخدام رشاشه اللّوني.

أما الأعمال التي قام سري خوري بتصويرها بعد أن هجر أدواته الآلية المفضلة لخطورة ما بثه الغبار اللّوني للأكريليك من تلوث في جوّه البيتي، فقد حقّقها بواسطة الفرشاة والألوان الزيتية والأكريليك،

علاوة على مواصلته الرسم بالفحم والأقلام الطبشورية الملوّنة. وفي هذه الأعمال أخذت حدّة الأطراف الهندسية تتلاشى شيئاً فشيئاً لتحل محلها تعرجات الخطوط المتهادلة. وفي تلاشي الحدّة في خطوطه، أخذت تشكلات خوري المتعرّجة تتداخل بعضها في البعض الآخر كنسيج مضلّع من الألوان الشجية. وفي ثنايا مضلعاته الملتوية توالدت التلميحات بالتشكلات الطبيعية التي تشبهت بتوريق النبات حيناً وبانسياب الماء بين الصخور حيناً آخر. وذابت المتعرجات الشكلية في حقل زئبقي مفعم بالحركة المتماوجة بحيث تداخل إيحاء الشكل بما أوحى به شكل آخر. فبات الايحاء بتصفيق جناح يعكس اهتزاز زهرة، بقدر ما كاد الشكل الذي تشبّه بألسنة اللهيب أن يتخذ جسد الموج، فيما انتحل الشكل الذي بدا بصلابة الصخر شفافية الغيوم. وفي الوقت الذي استطاعت التعرجات التجريدية وتلولبها للإيحاء بالشكل ونقيضه أن تستعيد نكهة الرقش، أخذ تجريد خوري باكتساب بُعد مجازي على الصعيد التشكيلي البحت بحيث دعت تداعياته إلى تأمل وحدة الكائنات. ولئن لمّح هذا التجريد إلى أطراف موضوعات مألوفة فإنّ عمل خوري لم يحاك قط الظاهر المرئي لذلك الشكل بل دعا إلى تأمله كمدخل إلى ما وراء مرئيته. وهكذا أصبحت لغة التجريد لديه عملية استبطان متواصل للإشارات المتصوّرة التي أولت العين لاستكشاف القرابة التشبيهيّة بين المرئيات. فمن أثير السماوات التي تجلّت في لغته الهندسية حتى زئبقية الفضاء المتماوج بالتداعيات المجازية، لم يتوخ خوري في لغته إلاّ أن يأسر شعرية الشكل. وفي كل مرّة، بدت لوحته وكأنها دعوة إلى الاقتراب من فضاء تجريدها، كما اقترب الطفل المتأمل الغموض الخفي في أسرار الكائنات.

كان **كمال بُلاّطه** في السادسة من عمره عندما وقعت الكارثة الفلسطينية. وباستثناء الفترة التي تفاقمت فيها الهجمات على القدس، حينما اضطرت أسرته إلى الالتجاء إلى بيت لحم، فقد نشأ الطفل في البيت القديم الذي ولد فيه داخل أسوار المدينة. ومثل رفاق جيله من المقدسيين كمنيرة نسيبه، وفلاديمير تماري وسري خوري، أمضى بُلاّطه صباه في النصف المتبقي من المدينة الذي وقع بعد الهدنة تحت الحماية الأردنية. وهو لا يذكر يوماً من أيام طفولته مرّ ولم يزاول فيه الرسم، مما دعا والده إلى إرساله، خلال عطله المدرسية، لتلقي الدروس في أصول الرسم والتصوير الزيتي على أيدي المصور الأيقونوغرافي خليل حلبي الذي لم يكن يبعد مرسمه في حي باب الخليل عن مسكن الفتى. ومن ثمّ سافر بُلاّطه إلى إيطاليا للتخصص بدراسة التصوير في أكاديمية الفنون الجميلة في روما. وبعد تخرجه بسنتين، حين كان يقيم في بيروت، اندلعت حرب الأيام الستة التي حالت دون إمكانية عودته إلى القدس. فسافر الشاب إلى الولايات المتحدة في مطلع ١٩٦٨ حيث تابع دراساته في التصوير في كلية متحف الكوركوران في واشنطن. وقد أقام في العاصمة الأميركية مدّة خمسة وعشرين عاماً قبل أن يغادرها إلى المغرب لمتابعة دراسة ميدانية له في الفن الإسلامي. وبعد سنوات أربع، انتقل إلى جنوب فرنسا حيث يقيم حالياً في بلدة مانتون.

أما تجربة تمهّنه على أيدي آخر الأيقونوغرافيين المقدسيين في سن باكرة، فلم يدرك وقعها على مسيرته الفنية إلا بعد مرور عقود على إتمام دراساته الأكاديمية. ففي فترات مختلفة من تطور عمله، عزّزت هذه التجربة، اعتقاده بأن الشكل هو وليد المضمون. و لم تترك ذاكرة هذه التجربة آثارها على المرحلة الأخيرة من أعماله التشخيصية التي صوّرها فحسب، بل أضاءت عملية التصوير ذاتها التي انتهجها في أعماله التجريدية التي تلت.

فطوال العقد الأول من إقامته في الولايات المتحدة، تابع كمال بُلاّطه عمله في صقل لغة تشخيصية سعت مكوّناتها المؤسلبة إلى سبر إمكانات التبادل بين مكوّنات الصورة التشكيلية ومكوّنات الصورة التي أوحى بها النص الأدبي. وفيما اقتصر انجاز معظم هذه الأعمال على الورق بأحجام صغيرة وبواسطة الألوان المائية والحبر الملوّن وخليط من المواد المختلفة، فقد توالد التشخيص فيها انطلاقاً من إيحاء مضمونها المكتوب. أما الصورة المجازية التي يستعيرها من مقتبسات النصوص الإبداعية العربية المعاصرة، أو من إيحاءات مراجع قديمة في التراث المسيحي والإسلامي، فكانت بمثابة الجسر الذي تمّ عبره هدم المرجعية النصية، واستعادة البناء التشكيلي ضمن مجاز تهجيني مبتكر. وقد تزامن إيقاع الهدم والبناء في لغته التشخيصية هذه، مع إيقاع ذلك العقد الثوري الحافل الذي طالب فيه الفلسطينيون بإقامة دولة ديمقراطية تشمل أهل فلسطين أجمعين بغض النظر عن انتمائهم الدّيني، أكانوا يهوداً أم عرباً مسيحيين أو مسلمين. وبالنسبة إلى الأعمال التي صاغها بُلاّطه في هذه المرحلة، فلئن كان مصدر النص الموحي من الإبداع العربي المعاصر أو من التراث الثقافي الإنجيلي أو القرآني، فقد أفضت صياغة الفنان لمجازه التشكيلي إلى تجسيد الرموز التي أوحى بها صمود الشعب تحت نير الاحتلال، وإلى بعث الإيحاءات التي طالما استمدت طاقاتها الأسطورية من العمل الفدائي.

استعان بلاّطه بالريشة تارة، وبالفرشاة تارة أخرى، ليفرش لوحته التشخيصية بالمسحات الترابية والبقع الحبرية الملوّنة التي تخللتها الظلال المخضبة والخطوط الدقيقة التي حدّدت أطرافها المؤسلبة ملامح الأجساد المتخيلة والكائنات الخرافية. وفيما بين الأجساد التي تشبثت بالأرض، والكائنات التي هامت في الفضاء، امتدت أبيات من الشعر أو عبارات من النص العربي ارتسمت بخط عفوي رقيق ربطت تعرّجاته المتماوجة بين جناح طيرٍ ورأس امرأة، وبين نهدٍ وقبة بيت وشجرة، وبين هلال وشبّاك وقبّرة. وفي إيقاع التهجين الذي تبادلتً فيه العين تداعيات الرسم بالكتابةً، توالدت الكائناتً التي تألفّت من سمات متراكبة كالبُراق الذي جمع تشكيله بين الدابة والطير، والقنطور الذي انتصف بين الفرس والرجل، والملاك الذي تزاوجت فيه السمات البشرية والكائنات السماوية.

وفيما تكافلت المطابقات بين الحروف والأشكال المتخيّلة، تداخلت الرموز الإسلامية مع الإشارات المسيحية في الأعمال التي استمدت طاقتها الإيحائية من نصوص التراث الذي انبعث في أرض

فلسطين. هذا التداخل بين الرموز والإشارات، لم يطمح إلى تزيين النص القرآني، كما أنه لم يسع إلى استعادة الصورة الأيقونية، بل جاء ليجسّد توأم الثقافة العربية التي ينتمي اليها الفنان. فجاءت استعارة بُلاّطه لأسطورة نوح، مثلاً، لتصوّر طواف مدينة عربية بقبابها ومآذنها وأشجارها على ظهر سفينة، كمجاز لصورة المكان الذي احتفظت به ذاكرة المنفي بعد خروجه من وطنه. كما استخرج الفنان صور الحب من "نشيد الأنشاد" في سياق استعادته لصورة الأرض التي بلورها شعر المقاومة. وبالتالي، كاد كل مرجع أسطوري استعيرت صورته من التراث الديني، أن يعكس مركّبات التهجين التي انبثقت عن قراءة الفنان لتجلّيات التجربة الفلسطينية. وهكذا، بدا "مار الياس" الذي لم يأبه أن يجعل من فضاء البرية مهجعه، متوّجا بكوفية من الأسلاك الشائكة، فيما ذابت براعم الحنّون تحت أقدام إرميا الذي رفع قبضته بين الكلمات التي رثى بها أهل وطنه. أما مريم التي تردد تصويرها في أعماله، فقد انتحلت ثوب بتول فلسطينية خرجت من السورة القرآنية وهي تهز بيدها جذع النخلة. وفي عمل كرّس لفرونيكا، هذه المرأة الأسطورية التي طالما احتفى بها الأيقونوغرافيون المسيحيون وهي تحمل منديلاً طبعت عليه ملامح الناصري بعد أن مسحت وجهه من العرق والدم، وقفت في لوحة بُلاّطه وجهاً لوجه أمام البُراق. وعوضاً عن المنديل الذي حملته في الأيقونات، حملت مرآة عكس فيها وجه الجواد السماوي الذي أسرى به النبي العربي إلى بيت المقدس. وعندما توخى الفنان تكريم الصامدين في الأرض، استعار أسطورة يونس الذي صوره بوضع الجنين الذي تلحّف بالظلمة داخل بطن الحوت، وفي سماء الليل فوق البحر ارتفعت أحرف الآية الكريمة "لكل أمة أجل إذا جاء أجلهم فلا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون".

ومع قفول العقد الأول من إقامته الأميركية، استنكف الفنان عن تهجين الصور المستعارة من الميراث الأدبي كما استوفى تسخير مجازاتها ضمن لغة تعبيره التشخيصي. أما هجرته للتشخيص، فلم تعنِ تخلّيه الكلي عن علاقته الحميمة بتراث لغته الأم، بل جاءت مع إقدامه على التعبير التجريدي، لتعمّق صلته بهذه اللغة التي أخذت تبدو له وكأنها ملاذه الوحيد في المنفى. ومن آثار هذه الظاهرة في مسيرته الفنية اهتمامه الجانبي المتواصل بتصميم الكتب الفنية. فقد توخى بلاّطه صناعة الكتب صناعة يدوية بأعداد محدودة رسم صفحاتها أو قام بطباعتها بنفسه. وقد توالدت أضلع الشكل المعماري لكل من كتبه الفنية انطلاقاً من طبيعة المضمون الشعري فيها لا سيما وقد أسهمت كافة تفاصيل الكتاب الحسية من طوية الورق فيه، ونغمة اللون عليه، ووقع الكلمات فوق صفحاته، في تأسيس الجوقة الهندسية التي لم يسهم كل عامل منها بتجسيد إيقاع المحتوى الشعري فحسب، بل جعل من شيئيّة الكتاب أثراً فنياً. أما البحث الرئيسي الذي توخاه بُلاّطه في تعبيره الفني، في مطلع الثمانينيات، فقد رصد الإمكانات التشكيلية الكامنة في قواعد الخط العربي. فمن إيحاءات النص الذي هامت أسطره المخطوطة بين كائناته المتخيّلة وعلى حواف أعماله التشخيصية المؤسلبة، احتلّ الحرف العربي المكانة المركزية في التصوير داعياً الفنان إلى خوض فضاءات التجريد.

ولئن تحلّت الحروف التي رسمها في أعماله التشخيصية باهتزازات الخط المكتوب بقدر ما كانت أسلبة رسمه التشخيصي نوعًا آخر من الكتابة، فقد افتقدت الكلمات التي انتخبها لأعماله التجريدية كل صلتها بآلية الكتابة. وقد بدا اختياره للنظام الهندسي في الحرف الكوفي، الذي كان أبعد الخطوط عن فعل الكتابة، ليلبّي خير تلبية هدفه التشكيلي، لا سيما وقد اشتمل نمطه على قواعد أقدم الحروف العربية التي نقشت أصلاً بالأزميل على الصخر، والذي لم يكن لسن الريشة الكتابية أدنى أثر على تطوير خاصياته التشكيلية بقدر ما كان للحساب والمسطرة والبيكار من أثر عليها. وبدت أدوات الطباعة السيريغرافية التي سمحت للفنان بنقل تصاميمه الهندسية بأعداد محدودة، كأكثر الأساليب التعبيرية فعالية لما تحمله تقنية هذه اللغة من إمكانات تتجلى بواسطتها صفاوة السطح اللوني واتساق حدّة طرفه الهندسي.

أما الحروف الكوفية المهندسة التي صمّمها ضمن إطار عمله التجريدي، فلم تسكن فضاء تكوينه كعنصر زخرفي، كما أنها لم تكن ملحقة بالتشكيل كوثيقة تعريب لهويته التجريدية، وإنما قامت التشكلات الحروفية ومفرّغاتها لتحتل مكانة التكوين ذاته الذي بواسطته طرح الفنان الحوار بين مضمون النّص ومكوّنات شكله المرئي. وبقدر ما جاء التكوين بالمزاوجة بين الكلمة وانعكاسها اللّوني، أخذت مكوّنات الأعمال تطرح مجالات المزاوجة بين الشكل والمعنى. ففي تصميم تكوينه الحروفي الذي اعتمدت هندسته على الخط المستقيم والزاوية القائمة، توالفت الحروف بأروقة ضيّقة من اللّون بحيث تراصفت أطرافها الحادة بأطراف الفراغات الخلفية لها حتى تمّ التبادل البصري بين كيان الحروف وفضاء خلفيّتها المساوية لها. وبالتالي، تجلّت الحروف الهندسية في تشابكها بأنغام تدريجية من اللّون تجاور فيها الأرجواني مع الليلكي، والأخضر الزمردي مع الأزرق الفيروزي، والأصفر الكركمي مع الأصفر الكمّوني، بحيث كاد أن يستحيل فك الحروف بدون اجتياز الإدراك الحسي لعلاقات اللّون باللّون. ولعب شكل اللّون وما أحاط به من الأنغام، دور الدليل الأوحد في قراءة هذه الطغرائيات الهندسية. فمن "سورة النور" اقتبس العبارات التي آلت إلى تأمل الشفافيات اللّونية، كما جاء تكوينه التشكيلي للآية الكريمة "وفي أنفسكم أفلا تبصرون" للإلماع بواسطة العلاقات اللّونية إلى الحاسة التي نكاد أن نجهلها في عملية القراءة. وكذلك، تداخل المعنى في صدى تكوينه اللّوني بواسطة التكرار التشكيلي للحروف وتكسّراتها في عبارة القديس يوحنا "في البدء كان الكلمة" التي انعكس المعنى فيها بواسطة متاهات هندسية ولونية تواصل أوّلها بآخرها، فيما جاءت لوحة "الظاهر والباطن" التي اقتصر تكوينها على متاهات أزرقين سماويين متداخلين، لتجعل من لون الكلمة الواحدة الخلفية للون الكلمة الأخرى، بحيث لم تتجلّ للعين معالم الكلمة الواحدة إلا بتلاشي حروف الأخرى. وقد جاءت لوحته التي تشابكت فيها ألوان البلور والفضة في عبارة الجنيد "الماء من لون الإناء"، لتلخّص ما استجداه الفنان من توثيق الارتباط العضوي بين المبنى والمعنى في لغة تجريدية انبثقت عن العلاقات التي حيكت بواسطة اللّون وهندسة الحرف.

ومن الجدير بالذكر، أن تصميم تكوينه الحروفي الذي ارتسمت بموجبه التضافرات اللّونية والمتاهات الخطية، توالد اعتماداً على شبكة تحتية من المربّعات الدقيقة بحيث قام شكل المربّع بدور الوحدة المولّدة لكافة عوامل تكوينه الهندسي. ومن خلال متعته في عمله التخطيطي بالقلم والمسطرة خلال هذه الفترة، أخذ بلاّطه بالتيقّظ إلى أولى الرسوم التي حقّقها في صباه على أيدي معلمه الأيقونوغرافي خليل حلبي الذي اقتضى أسلوبه في التصوير تشفيف الأشكال المرئية بناء على البنية الصلبة لشبكة المربّعات، وإملاء المربّع إثر المربّع بمختلف التدرّجات اللّونية للأقلام. وفي غضون عقد من رسم الكلمات اعتماداً على بنية المربّع، أخذ إيقاع الكلمات المهندسة يطرح على الفنان أسئلة في موضوع التساوق فيما أخذت الكلمات المرتكزة على المربّع، تتلاشى نهائياً من عمله. وفي هذه الأثناء، أخذ شكل المربّع بذاته يحتل المكانة المركزية في أعماله التجريدية التالية التي اعتمد التكوين فيها على تكرار الشكل الرباعي كوحدة تشكلية تشبّهت عملية تراصفها بالتبليط.

ففي أواخر الثمانينيات شرع بُلاّطه في شطر وحدة المربع التشكيلية إلى أنصاف عمودية أو أفقية وتقسيم الأنصاف بخطوط قطرية بنسب متماثلة حينا ومتفاوتة حينا آخر، وتلوين كل جزء من الأجزاء بلون مختلف. أما تكوينه التشكيلي، فقد أخذ يستقي تركيبه من أبجدية الرقش الإسلامي بحيث تألفت عناصره من تكرار الوحدة الملوّنة للمربّع. وقد تراصفت وحدات المربّعات المتعاقبة والمتعاكسة بشكل لولبي أو عمودي أو أفقي أو متدرّج، حتى استقرت مفردة المربّع في كل مرّة على ضلع مختلف، فيما تلاحمت الأجزاء اللّونية بنسق تبليط فسيفسائي اختلف في كل مرّة مع اختلاف النسق الهندسي المعتمد. ولإنجاز المتصوّر بفعالية أدق مع ضبط التواصل الهندسي في التنفيذ، استعان الفنان بجهاز الكومبيوتر في وضع تخطيطاته في أكثر من متوالية من أعماله. ومن جملة تجاربه في هذا المجال، قام بُلاّطه بتصميم متوالية من الأعمال التي حقق بعضاً منها بواسطة الطباعة السيريغرافية، وبعضها الآخر بواسطة مرقّعات القماش الملوّن. أما متواليات الأعمال السيريغرافية والتي تزامن انجازها مع صعود الانتفاضة ضد الاحتلال، فقد تقسّمت وحدة المربع فيها إلى أربعة أجزاء، تلوّن كل جزء منها بأحد الألوان الأربعة في العلم الفلسطيني. وقد جاء كل عمل في متوالية هذه الأعمال الفسيفسائية المبنى، ليكرّم اسم أحد الشهداء الصغار الذين سقطوا بالرصاص الإسرائيلي فيما كانوا يرفعون العلم الممنوع فوق أرض الوطن المحتل.

ومن استخدامه شكل المربّع كوحدة مفردة في شبكة تحتية مولّدة لتكوينه الهندسي، انتقل بُلاّطه إلى سبر الشكل الرباعي في أعمال متتالية انبثق فيها التكوين من محاولة استكشاف امكانات التكوين ضمن هذا الشكل ذي المحاور المتماثلة. وقد استهل استكشافاته بالتركيز على موضوع التماثل والتباسات التساوق الهندسي في متواليات بالأكريليك توالد التشكيل فيها اعتماداً على شطر المربع وتثنية تشكلاته

بعد تقسيم متكسرات منه تقسيماً قطرياً. ومن ثم، ذهب الفنان في متواليات لاحقة اتسمت بتشريح متكسرات الشكل الرباعي تشريحاً عمودياً، أو بتشريح زواياه القائمة تشريحاً قطريًا بحيث أخذت الفواصل النسبية في كل تكويناته تتراصف في سيرورة تدريجية. أما النظام الذي اتبعه في تثنية المربع، وفي تصميم الفواصل النسبية للشكل، فقد اعتمد على نظام القاعدة الهندسية التي طالما اعتمدها مصورو الأيقونة البيزنطية ومهندسو الرقش والعمارة الإسلامية. فباستعارته للنظام الذي عرّفه الأسلاف بالقاعدة الذهبية، اعتمد بُلاّطه نظاما هندسيا أملت صيغته أن تكون العلاقة النسبية بين الجزء الأكبر والجزء الأصغر من المساحة، مساوية للعلاقة النسبية بين الجزء الأكبر والمجموع الكلّي لجزءيها. وقد جسّد بُلاّطه نتائجه الإبداعية في مجموعات مختلفة حقق بعضها بواسطة التصوير بألوان الأكريليك على الورق أو على القماش، كمتواليتي اللوحات التي حملت عنوان "المتساوقات" ومتوالية "التجليات"، وبعضها الآخر بواسطة الطباعة السيريغرافية كمتواليتي "رباعيات ثلاث" و"أثنا عشر قنديلاً لغرناطة".

وبالعناية ذاتها التي تناول فيها عملية سبر الشكل الرباعي، اعتنى بُلاّطه بفوارق الظلال اللّونية في تكوينه بحيث ظهر كل ظل لوني بصفائه المستقل الذي خلا من أي عكر أو تموّجات دخيلة عليه. وقد توالدت سلسلة الأعمال الهندسية التي أنجزها بالأكريليك أو بالألوان السيريغرافية بناء على تجاور المسحات اللّونية التي، وإن تميزت أطرافها بحدّة النصل، إلا أن شفافياتها اللونية تتالت بعضها بجانب البعض الآخر بشكل تدريجي. وقد جاء تتالي المسطحات اللّونية بنسبة مماثلة لنظام علاقات الأشكال الناتجة عن التقطيع أو التشريح التدريجي لشكل المربّع حتي كادت نسبة درجات الظلال اللّونية المتجاورة أن تعكس درجات التشظي الشكلي الذي حلّ بالمربع.

ومن تركيزه على تقطيع المربّع وتشريحه بعد أن هيمن هذا الشكل على كل فضاء تكوينه التشكيلي بأكمله، انتقل بُلاّطه بعد منتصف التسعينيات إلى محاورة موضوع تراكب المربّعين على شاكلة النجمة الثمانية الزوايا. أما تراكب المربّعين على هذه الشاكلة والذي ساد مختلف موضوعات التصوير الأيقوني البيزنطي كما ورد في موضوع أيقونة "التجلي"، و"الضابط الكل"، و"ملك السماوات" حيث أشارت رموز المربعين المتداخلين إلى التوازن بين الكيان السماوي والعالم الأرضي، فقد كان هذا التداخل الهندسي للمربعين ذاته هو الذي توالدت، بواسطة شبكته التحتية، الغالبية الكبرى من تصاميم الرقش في الفن الإسلامي.

وفي متوالية من اللوحات التي أنجزت بالأكريليك أطلق عليها اسم "سرّة الأرض" نسبة إلى الأسم الذي عرفت به قديما المدينة التي ولد فيها الفنان، شرع بُلاّطه في خوض دنيا المربّعات المتداخلة مواصلاً استكشاف التحوّل في أكثر الأشكال الهندسية استقراراً. هنا، هامت الأشكال الرباعية على حواف

لوحته المربّعة، وأوحى تداخل الخطوط فيها بولادة علاقات هندسية على شاكلة مربّعين تراكب بعض منها فوق بعضٍ داخل إطار العملٍ، فيما بدت، في أعمال أخرى، وكأنها انزاحت، بعضها عن البعض الآخر. وأحياناً، أشارت زوايا مربع من المربّعين، إلى ميلان الشكل بدرجات دقيقة وبحركة شبه دائرية، فيما انبثق من وسط العمل خط أفقي قطع خلفيات التشكلات بامتداده عبر النصف العلوي أو السفلي من التكوين. وتبادلت بضع مربّعات منفلتة مواقعها فوق الأفق أو تحته تاركة عليه آثار انعكاسها. وفي بعض الأحيان، أستكملت خطوط مربّع مجاور نصف ميلان مربّع آخر، حتى تحوّل موضع النصف المكسور بالاتجاه المعاكس، فيما بدا الشكل الرباعي في عمل آخر، في لحظة سقوطه من حافة الصورة. وفي عملٍ مصاحب تأرجح المربّع بين فضاءين، فيما بدا توأمه وكأنه تشبّث بأرضية لا قرار لها. وطافت كافة المربعات في الفضاء التشكيلي في هذه المتوالية، وكأن طواف كل منها كان يتحدّى جاذبية الأرض.

هذا التكوين الذي انبثق عن طواف المربّعات المتداخلة، لم تعكس عناصره أكثر من تخطيطات عقلانية صرف لولا طبيعة اللّون الذي شحن هندسيته المجرّدة بالكيان الحسي. وفي الانصهار بين الشكل واللّون، استفاقت بنية الهيكل العظمي المهندس لتتحول إلى جسم من الضوء. وبخلاف ما تميّزت به أعماله الهندسية السابقة من صلابة الألوان التي خلت من التماوج اللّوني، فقد اتسمت ألوان هذه المتوالية ذات الأضلع المتداخلة بتداخل الغمائم اللّونية التي اتسمت بالشفافية العمقية للضلع، والشفافية الجانبية له. وكاد التداخل اللّوني أن يتوازى بتداخل متكسّرات المربّعين اللذين ذاب فيهما الوردي في الأبيض الرخامي، واخضرار الزيتون في صفرة الزعفران، وظلال البنفسجي في ازرقاقات السماوات والبحر.

فمن خلال مسيرة بُلاّطه التي زاوجت بين الأضداد في أعماله التشخيصية، والتي انبثقت عن المربّع في أعماله الحروفية، والتي سبرت تحوّلات الشكل الواحد في أعماله التجريدية، أطلعنا الفنان في كل مرة على تواصل العالمين الذي وقف على شفيرهما بعيد الدار. فبواسطة تثنية المربّع وتعاقبه، وتقطيعه وتشريحه، تتجلّى للعين هشاشة الزجاج في تشظي أكثر الأشكال استقراراً حتى تتلاحم أطرافه الجارحة في بحيرة الجسد الواحد للّون. وفي الإيحاء بحركة دوران الشكل أو انزياحه، تكاد العين أن تلمح سفر السحاب في مرآة الماء. أما شكل المربّع هذا الذي استحوذ على هاجس الفنان طيلة العقدين الأخيرين من تطوّره الفني، فقد كان هو ذاته الذي طالما بلغه في صباه داخلا من باب الوحدة المفردة في الشبكة التحتية المولّدة للتكوين الأيقوني. وهكذا، فلربما كان لا بدّ للفنان المنفي عن مسقط رأسه والذي وجد في اللوحة التجريدية مسكنه، أن يتشبّث بالشكل المربّع ويسعى لسبره، طالما استحضر هذا الشكل الهندسي ثبات الأرض في تراث أسلافه، كما كان بالنسبة إليهم رمز الجهات الأربع للمكان.

الخاتمة

من الأعمال التشخيصية التي انبثقت في مطلع القرن العشرين عن مدرسة القدس في التصوير الأيقوني، حتى الأعمال التجريدية التي بلورها، في نهايات القرن، المصورون المقدسيّون الذين توزّعوا في الشتات، امتدت خيوط وصلت بين العناصر الجوهرية في منجزات الإبداع الفلسطيني. ولئن كان التشرّد نصيب أهل بلد محي اسمه عن الخرائط، إلا أن هاجس التعبير بواسطة الصورة التي خلّفها لنا أبناء هذا الوطن وبناته، لم ينفك، كما يبدو، عن محاولة استحضار المكان الذي طالما انبسطت ظلاله حيثما حلّ الفلسطيني. ولربما كان للتجارب المشتركة للشعب المقتلع، الفضل الأكبر في طبيعة التواصل بين إبداع جيل وآخر، عبر تاريخ فني لم تتميّز محطاته بغير الفجوات الزمنية والتباعد الجغرافي. وبالرغم من هذه العوائق، يكاد الدارس للآثار الفنية المتناثرة في كل مكان أن يرى، في أكثر من مناسبة، انعكاس صورة هنا في صورة هناك، وإيقاع أبجدية في مكان ما يتداخل في صدى موضوع صهرت مكوناته، في جهل تام لما سبق إنجازه في مكان وزمان آخرين. وقد بدا صراع كل فنان على حده، كأنّه الضربات المتتالية في نبض جسد لم يع حيوية كيانه واستمرارية ميراثه.

بعد سقوط فلسطين تحت الاحتلال وبتر كافة خطوط التواصل الثقافي المألوف بين أبناء المجتمع الواحد وبناته، عاش الفلسطينيون، خلال النصف الأخير من القرن العشرين، حياة مجتمعات متعدّدة نمت تجربة كل منها في تربة مختلفة. وبالتالي، اختلفت التجربة التي عاشها المجتمع الذي أمسى أقلية من الغرباء على أرض أجداده، عن المجتمع الذي واصل حياته على الأرض الفلسطينية بعد وقوعها تحت الوصاية العربية، أكانت أردنية في شرقي البلاد، أو مصرية في جنوبها. كما اختلفت المعاناة التي نما في أجوائها الناس بعد سقوط هاتين المنطقتين تحت الاحتلال العسكري الإسرائيلي، عن تجربة المجتمعات التي واصلت حياتها على هامش المجتمعات العربية التي احتضنت مخيمات اللاجئين في البلاد المحيطة بأرض الوطن الأم. وكذلك، اختلفت غربة الفلسطيني في الوطن العربي أو ضمن ثقافته المحيطة، عن غربته في الشتات، فكان لا بد من تعدّد الألسنة التعبيرية التي عكست الوضع الفلسطيني وفق البعد المنظوري الخاص بالمكان الذي أقام فيه المبدع. وهكذا، شهدنا كيف استمدّ المقيم في منطقة قريبة نسبيا من أرض الوطن لبّ صورته من الثقافة الكلامية المهيمنة حوله، حيث أرسيت قواعد لغة تشخيصية محمّلة بالرموز الثقافية، وذلك، نتيجة انغماس المبدع إلى حدّ ما في تجربة الإبادة التي تعرّضت لها ثقافته. وبالمقابل، شهدنا كيف تحوّل التعبير التشخيصي إلى تعبير تجريدي في الشتات، وكيف استعيرت أبجدية إحدى تياراته الهامة من فضاء الهندسة، هذه الكلمة التي تعني أصلاً "قياس الأرض"(جيوميتريا)، بحيث جاءت الأضداد في التكوين الهندسي، أو التباسات التساوق فيه، أو الحركة فيما بين أضلاعه، وكأن كلا منها مرآة عكست وجها من وجوه وعي الفنان الطباقي بين مسقط رأسه ومكان إقامته. وفي كل حالة، فإنّ اللغة التصويرية لم تبح بمنظور مخالف، إلا تجلّت بواسطته إحدى الأبعاد الجديدة التي كشفت عن حقيقة التعدّدية في الوجود الفلسطيني. من هنا، سعت هذه الدراسة لرصد العلاقات لاستقراء ما يربط بين الجوانب المتعدّدة للرؤية الفنية الفلسطينية.

أما النمو والتواصل داخل هذه الرؤية الفنية، فقد اختلفت طبيعتهما قبل وقوع الكارثة الوطنية عما غدت عليه بعد الشتات. فمنذ مطلع القرن العشرين اتسم النمو بالتلقائية والتواصل التدريجي وفقاً لسلسلة التطورات التاريخية التي أفرزها الفضاء الثقافي العام. وبعد الشتات، تميّزت طبيعة النمو بالتشظي تارة، والتحجّب تارة أخرى، فيما كاد التواصل أن يعدم إلا من نسيج خيوط داخلية تجلّت أطرافها في الخفاء. ففي ظل التحوّل الذي تمّ بإيحاء من الوجود الروسي في مدينة القدس، وبفضل موهبة نقولا الصايغ الذي كان أول البارعين في نقلته الإبداعية بين لغة الأيقونة المسيحية واللوحة الزيتية، فُتحت مجالات التواصل المباشر بواسطة الجيل الذي انتمى اليه توفيق جوهرية ومبارك سعد، حتى سرت عدوى الإبداع في مجال تصوير اللوحة الزيتية في الجيل المقدسي الذي شمل خليل حلبي وداود زلاطيمو. ويمكن اعتبار أيقونية زلفة السعدي التي اتسّمت بسيماء الصايغ، خير مثال للجيل الذي جسّد نقطة الانعطاف الوطني في مسيرة التواصل الإبداعي قبل النكبة، بقدر ما جاء إسهام مبارك سعد ليكمل ذروة هذا الانعطاف الذي تمثّل به الموهوبون وهواة التصوير من أهل المدن الفلسطينية.

وفي غضون العقد الأول بعد سقوط فلسطين، شهدنا تواصل آثار المعلم داود زلاطيمو في الأيقونية الوطنية التي شخّصتها زيتيات اسماعيل شموط الذي كان قد تتلمذ على يد المصوّر المقدسي. أما اللغة الأيقونية التي صاغها ابن مخيم خان يونس، فقد كان اشتق العبارات من أبجديّتها، جيل كامل من المصورين الذين نشأت غالبيتهم في مخيمات اللاجئين المحيطة بفلسطين. وبذلك التواصل بين لغة شموط وجيل الموهوبين من مخيمات اللاجئين، تمّ التحوّل في حرفة التصوير الزيتي التي طالما حصرت، حتى ذلك الوقت، ضمن إطارها المدني وميراثها العائلي، بانتشارها كلغة تعبير بين كافة أوساط المجتمع اللاجىء في الوطن العربي، هذا المجتمع المتّصف غالبا بانتمائه إلى الريف الفلسطيني. أما هذا الانتشار الذي تفشى في لحظة تاريخية حاسمة من استجماع الطاقات الوطنية، فقد تمّ بالاتكاء على مرتكزات البيان السياسي من ناحية، ومن ناحية أخرى في غض النظر عن أهمية الرّواد الذين أسست إسهاماتهم فناً مميّزاً مهّد وجوده قبل وقوع الكارثة الوطنية لتطور الفن بعد الشتات.

فمنذ مطلع القرن العشرين، أصبحت حرفة التصوير متوارثة بين أهل مدينة القدس أباً عن جد مثلما توارثت كافة الحرف خلال القرن الأسبق. وهكذا، كان الأبناء المقدسيون اسحاق وأنضوني نعمة قد ورثا فن التصوير الأيقوني عن والدهما جريس نعمة القدسي، كما ورث توفيق جوهرية فن التصوير عن والده الأيقونوغرافي جريس جوهرية، أوكما ورث فوزي أنسطاس فن الحفر عن أبيه إبراهيم أنسطاس. أما المصور الأيقونوغرافي خليل حلبي الذي يشير اسمه إلى إمكان عودته إلى أصل يربط أجداده إلى مدرسة حلب في التصوير الأيقوني التي تجلّت آثارها في أواسط القرن السابع عشر في

سورية، فإن اسم جرجي بن اسحاق حلبي هو الاسم الوحيد الذي نعرف أنه سابق للمعلم خليل في تصوير الأيقونة المقدسية؛ ومع ذلك، فإن تاريخ فن التصوير الفلسطيني خلال النصف الأخير من القرن العشرين كان ليتشكل بفضل إسهامات أنسبائه الياس حلبي وصوفي حلبي وسامية حلبي علاوة على إسهام كمال بُلاّطه الذي تتلمذ على أيدي آخر المعلمين الأيقونوغرافيين في القدس.

وبما أن انتشار التصوير كلغة تعبيرية بين أوساط المجتمع الفلسطيني كافة، قد تزامن مع توزّع أهل البلاد في مناطق جغرافية متباعدة، كان لا بد من رصد العلاقات بين المنتوجات الإبداعية المختلفة انطلاقاً من هذه الحقيقة التي كثيراً ما حالت دون إمكانية اللقاء بين المبدع والآخر، وفي أحيان أخرى حتى دون معرفة الواحد بوجود الآخر. وبالرغم من غياب مثل هذه البديهيات، واستئناف المفارقات الزمانية والفضائية، بإمكاننا اليوم أن نقرأ مستويات متفاوتة من التواصل الخفي على صعيد التقارب بين أصالة مبدع وآخر، أو بالنسبة إلى طبيعة التماهيات في رؤية فنان وآخر، أو حتى ضمن مكوّنات عمل فني وآخر. فعلى سبيل المثال، تتجلى اللوحات البيانية المباشرة التي حققها فتحي غبن في الثمانينيات في مخيم جباليا، كتتمّة للصور السردية التي حققها إبراهيم غنام في مخيم تل الزعتر قبل ذلك بعقدين من الزمن. ولئن تفجّرت لغة الحلاج التصويرية من أغوار الباطن ذاته الذي تدفّقت منه أخيلة نظيرته ساروفيم، فقد عبّر ابن القرية المبادة عن الكابوس الذي عاشه في دمشق، فيما نقلت ابنة يافا الأحلام التي عاشتها في بيروت. وفي غضون عقدين آخرين من الزمن، جاءت صور التعبير الذي تجلجل في أعمال سميرة بدران إثر فجيعة حرب الأيام الستة التي عاشت الفنانة وقعها في رام الله ومن ثمّ في برشلونة، وكأنها استكمال للرؤى المبطّنة التي بلورتها جوليانا ساروفيم في بيروت وفلورنسا إثر فقدانها أرض طفولتها. وبشكل آخر، جاءت مجازات الفضاء الطفولي الذي استعاده تيسير بركات في قسوة الحياة في غزة في أواخر السبعينيات، كأنها امتداد للفضاء الذي حلم به إبراهيم هزيمة في وحشة حياته في مدينة لايبزيغ الألمانية في أواسط الستينيات، فيما بدت الأعمال التي صاغها محمود طه في عمان بعد عودته من بغداد، وكأنها استجابة للرؤية التي توهّجت بها مخيلة جمال بدران في القدس قبل ثلاثين عاما إثر عودته من القاهرة. وهكذا، فقد جاءت المجازات التصويرية التي تميزت بها أعمال عبد عابدي في حيفا لتحاور المجازات الكلامية التي تناولها شموط في الكويت، بقدر ما جاءت المجازات التصويرية التي استمدّها سليمان منصور من تجربة الحياة تحت الاحتلال، لتختزل الإيحاءات الكلامية في الثقافة العربية، وتجتاز باكورة المنتوجات التي سعى في لتحقيقها المبدعون الفلسطينيون الذين توزّعوا في العالم العربي. وفيما بدت الحركة البصرية التي حاولت أن تأسرها نبيلة حلمي في نيويورك كأنها تتواصل مع الحركة التي ذهب نبيل شحادة في البحث عنها في زيوريخ، فقد بدت الأعمال الأيقونية التي حققها غيراغوسيان في بيروت، كأنها السابق الرائد للأيقونة الشخصية التي حققها فلاديمير تماري في طوكيو، حتى وإن عمل الأثنان على

موضوعهما المستوحى من تجربة القدس خلال العقد ذاته. كذلك، كانت الصبارة التي انصبّ عاصم أبو شقرا على تجسيدها في غرفته بتل أبيب في أواخر القرن، الوجه الآخر للصبارة التي كررّ تصويرها نقولا الصايغ في محترفه بالقدس في مطلع القرن.

هذه الآثار الفنية التي صاغها الجيل الرائد بتواصل قبل سقوط فلسطين، وإن بدا أننا خسرناها إلى الأبد، فذلك لا يعني أن البحث فيها وعنها سيتوقف مع المحو والطمس اللذين تبعا الخراب الذي حلّ بالبلاد نتيجة تهويدها. فالقليل الذي نعرفه عن هذه الآثار، والميراث الذي شهدناه بفضل المواهب المعدودة التي استضاءت بإشعاعها، يلح علينا اليوم أن ندرسها في المستقبل ؛ فبدونها، لن يكتمل مفهومنا لتاريخ الفن الفلسطيني بما هو إسهام فاعل في تاريخ الفن العربي الحديث. ولئن تناولت الدراسة الاستكشافية الحاضرة ظاهرة الفن التشكيلي الفلسطيني في سياق المأساة الوطنية، فالمرجو أن يكون من أهم منجزاتها تبديد الوهم السّائد بأن الفن التشكيلي الفلسطيني لم يولد إلا مع ولادة الكارثة الوطنية. هذا الرأي الذي روّج له بعض الذين أخذوا على عاتقهم مسؤولية كتابة تاريخ الفن الفلسطيني الحديث بشكل يتماشى مع شعارات الخطاب السياسي، مستهينين بالمنجزات الإبداعية الرائدة التي سبقت نكبة فلسطين، هو الرأي عينه الذي اعتمده الباحث الإسرائيلي في الكتابة عما اصطفاه من منجزات الفن الفلسطيني. وعبر هذا المنظور المشوّه يلتقي "مؤرخ" الفن الفلسطيني الذي تنحّى عن مسؤوليته في البحث الجدّي، والكاتب الإسرائيلي الذي طالما فتّش عن كلّ فجوة واختلق المبرّرات لتبرئة الصهيونية من مسؤولية آثامها التاريخية تجاه الشعب الفلسطيني ومنجزاته الثقافية التي سبقت قيام الدّولة العبرية في فلسطين.

من هنا، قد نعتبر الدراسة الحالية محدودة المدى وبخاصة أنّها لا تدعى إمكان تجاوز رصد الشبكة التحتية العامة في ظاهرة الفن الفلسطيني المعاصر. وقد آثرنا أن نكشف هذه الظاهرة الثقافية العربية من خلال قراءة عدد محدود من الإسهامات الفنية التي توالدت في الأماكن المختلفة التي تواجد فيها مبدعون ومبدعات استعادوا من زخم تجاربهم لمحة عن حقيقة الوجود الفلسطيني المتشتت. واستناداً إلى مكوّنات هذه الظاهرة وطبيعتها، نتوقع أن يطوي النسيان، عاجلاً أم آجلاً، إسهامات عديدة تناولتها هذه الدراسة، كما أننّا لا نستغرب أن يكشف لنا المستقبل القريب إسهام موهبة إبداعية مهمة أغفل ذكرها هذا البحث. فمن علامات هذه الظاهرة الثقافية العربية ذاتها التي انبثقت عن حياة تميّزت بالتنقل والحركة التي لم تعرف السكينة أو الاستقرار، خرجت أغلبية الأعمال الفنية إلى الوجود بفضل التجريب المتواصل الذي طالما تعزّز بواسطة التهجين. ولهذا لا نستبعد أن يكون الفنان الذي بحث إسهامه في هذه الدراسة قد هجر اللغة التي ألقي الضوء عليها أثناء وضع هذا الكتاب، أو أن يكون قد استبدل الخامات المستخدمة في التعبير الذي تم وصفه في هذه المناسبة، أو أنه انتقل من مكان إقامته

المذكورة هنا إلى مكان آخر، أو حتى أن يكون قد هجر فن التصوير كليّا بحثاً عن لغة إيصال أخرى. فهذه هي الدرب التي تتكون فيها لغة المهاجرين في عالم اليوم ؛ فيها، يصبح الصمت أحياناً رداً على أعباء الفنان الملتزم بصدق تعبيره، بقدر ما يمكن أن يكون التعبير الفني ذاته هو الوطن المطلق للفنان.

ومع أنّ معظم المصوّرين الفلسطينيين اليوم يضطرون إلى مواصلة عملهم الفني إلى جانب وظيفة تؤمّن لهم معيشتهم، فإن أعمالاً فنية عديدة تتكدس يوماً بعد يوم في مهاجع المنقطعين إلى عملهم الإبداعي رغم المصاعب التي يواجهونها في حياتهم اليومية. وقد يستغرب المرء تواصل هذه الظاهرة الإبداعية في ثقافة تفتقر إلى مجمل العوامل الجوهرية التي عزّزت ازدهار الفنون البصرية في مجتمعات أخرى، كوجود المجمّع المتخصّص، والنّاقد الفني المميّز، والوصي الممتهن صيانة المنتوج الفني، ومختلف المؤسسات الحضارية الراعية للفن. ففي إطار العالم العربي الذي يفتقر تاريخه الثقافي الحديث إلى هذه المعطيات، تكاد مقتنيات الفن الفلسطيني أن تقتصر على نخبة من الأفراد، وقلّة من المنشآت العامة، وفي طليعتها مؤسسة عبد الحميد شومان، والمتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة في عمان. أما في الخارج، فلا يمكننا أن نتجاهل أن اقتناء الأعمال الفنية الفلسطينية المعاصرة تجاوز الاقتناء الشخصي في العديد من الحالات، إذ توجد اليوم أعمال فلسطينية منتخبة ضمن مجموعات خاصة في أكبر مؤسسات ومتاحف الفن الحديث في العالم، يذكر من بينها، متحف الغوغينهايم في نيويورك، ومتحف الهيرشهورن في واشنطن، والمتحف الوطني للفن الحديث في باريس، والمتحف البريطاني ومتحف تيت للفن الحديث في لندن، ومتحف الفن الحديث في نيويورك، ومتحف الكوركوران في واشنطن، ومتحف الفن الحديث لمعهد العالم العربي في باريس، ومتحف الفن الحديث في سان باولو، ومتحف الفن في دوسلدورف، والمتحف الوطني للمرأة في الفنون الجميلة في واشنطن ؛ ناهيك عن المتاحف الاسرائيلية التي استولت على أعمال فنية فلسطينية من إبداع العرب الذين اعتبروا مواطنين في الدولة العبرية؛ وقد شملت هذه المتاحف متحف تل أبيب للفنون ومتحف إسرائيل في القدس، ومتحف الفن الحديث في حيفا.

ولئن تهمّش دور الفنون التصويرية في مسيرة الثقافة العربية المعاصرة، فإن الفن الفلسطيني في كل مرحلة من مراحل تاريخه المتقطع، كان بمثابة المرآة للوجود الفلسطيني المتعدد في مدّه وفي جزره، في تجزئته وتشظّيه. وقد تزامن تصاعد الحضور السياسي الفلسطيني في المنطقة العربية مع إقامة سلسلة معارض شخصية وجماعية في العواصم العربية التي تعرّفت على نماذج مختلفة من الفن الفلسطيني. وكذلك، تزامن الحضور السياسي الفلسطيني على الساحة الدولية، مع افتتاح القاعات في المتاحف الفنية العالمية التي استقبلت مختارات خاصة وجماعية من الفن الفلسطيني. وقد شملت هذه المؤسسات خارج الوطن العربي: المتحف الوطني للفنون الجميلة في لشبونة ومتحف الفنون الشرقية في موسكو

والمتحف الوطني في مدريد ومتحف الفن المعاصر في مونتريال ومتحف طهران للفن الحديث والمتحف الجديد للفن المعاصر في نيويورك ومتحف الفن الحديث لمدينة باريس والمتحف الوطني في أوتاوا، ومتحف الفنون المعاصرة في وارسو ومتحف مدينة نابولي ومتحف الفن الحديث في نيويورك ومتحف المتروبوليتان في طوكيو ومتحف الفن الحديث في أوزلو ومتحف الفنون التطبيقية في بلغراد والمتحف الوطني للفن الحديث في باريس ومتحف الفن المعاصر في هلسنكي ومتحف التيت في لندن ومتحف الفن الحديث لمعهد العالم العربي في باريس. وقد تواصل هذا الاهتمام في أواخر التسعينيات اثر المساومة السلمية، من خلال المعرض الذي أعدّ في رواق أكاديمية الفنون الجميلة في ستوكهولم، حيث لمعت إسهامات مواهب يافعة من فلسطين، شملت منشآت الشابة رنا بشارة من الجليل، ومتصورات الشاب تيسير بطنجي من قطاع غزة. وفي هذه الفترة ذاتها، اختيرت منشآت المقدسي المولد خليل رباح لتمثيل فلسطين في البينالي الحادي عشر بمدينة سدني في أوستراليا، والبيانالي الرابع والعشرين في سان باولو، البرازيل. وفي بُعد تام عن هذه الأضواء، يوجد مبدعون هنا وهناك ما زالوا يثابرون على مواصلة عملهم بإيمان وهدوء، رغم عزلتهم ضمن الحدود الثقافية الموروثة المحيطة بهم والتي همّشت مكانة التشكيل واستصغرت أهمية دوره في صياغة الثقافة المعاصرة.

وها نحن في مستهلّ القرن الواحد والعشرين، والثقافة العربية السائدة ما تزال تعدّ فن التصوير في حياتنا الثقافية مجرّد نشاط نافل على هامش نتاجنا الكلامي. في إطار هذه الثقافة التي ينتمي إليها أهل فلسطين، يفتقر عالمنا إلى المكان البسيط الذي يمكن لنا أن نشهد تحت سقفه الواحد أوركسترالية الإبداع الفلسطيني الذي تبلور خلال مدّة قرن ونصف متواصلة من تاريخ الفن التشكيلي العربي، هذا الانجاز الثقافي المميّز الذي حاولت الدراسة الحالية، ضمن محدودية نصها وصورها، أن تأسر شيئاً من نبضه وإيقاعه.