לדמות את פלסטין כאמא-מולדת

טינה אלמאלחי שרוול

הוא השתטח על אדמתו בתשוקה, מריח את רגביה
מחבק את העצים, עוטף באהבה את אבניה היקרות,
וכמו תינוק טמן את לחיו ופיו בחזה הרחב,
השליך לחיקה את כל כובד שנות הכאב
והקשיב ללבה, הלוחש בתוכחה:
שבת אלי?
שבתי אליך, וזאת ידי.
כאן אשאר, כאן אמות, הכיני את קברי.[1]

השיר ״נִדָא׳ אלארד״ (קריאת הארץ) מאת פדווא טוקאן, שממנו נלקחה ציטטה זו, מגולל את סיפורו של פליט הנחוש בדעתו לשוב למולדתו, חרף הסכנות הכרוכות בכך והתוצאות האפשריות של מעשהו. לעתים קרובות הוצגה אדמת פלסטין כאשה – האהובה, הבתולה או האֵם. מאמר זה בוחן את ייצוגן של הנשים באמנות הפלסטינית באופן כללי, ובמיוחד את דימויה של המולדת כאֵם. ייצוגי נשים באמנות ובספרות הפלסטינית התרבו לאחר גירוש הפלסטינים מארצם. רוב יצירות האמנות הנדונות כאן הן של אמנים המתגוררים עדיין בפלסטין ההיסטורית. בקרב הקהילה הפלסטינית ניתן מעמד מיוחד לתושבי הגדה המערבית, רצועת עזה, ירושלים ויישובים ערביים בתוך ישראל, וזאת בגלל הימצאותם ״בפנים״; הם אלה שנצמדו לאדמה, ולא נחשפו לחיים בגלות. אדוארד סעיד מבהיר נקודה זו כך: ״הפלסטינים בפנים זוכים להוקרה כפלסטינים שהם כביכול ׳כבר שם׳, פלסטינים החיים בסכנה, תחת לחץ ואיומים, מאחורי המחסומים ובתוך הקסבה, דבר המקנה להם חסד הנמנע מאיתנו״.[2] וכך, תשומת הלב וההתמקדות בגדה המערבית וברצועת עזה, מאז החתימה על הסכמי אוסלו, מותירה את מצוקתן של קהילות פלסטיניות אחרות בגלות ללא מענה.

הפלסטינים בפנים מתנסים בצורה מיוחדת של עקירה, לא רק במובנה המילולי, אלא גם מפני שהם אינם חיים בתוך מה שהם מדמים או שואפים שפלסטין תהיה, היות

تخيل فلسطين مثل الوطن الأم

تينا المالحي شيرويل

وأهوى على أرضه في انفعال يشم ثراها
يعانق أشجارها ويضم لآلي حصاها
ومرغ كالطفل في صدرها الرحب خدا وفم
وألقى على حضنها كل ثقل سنين الألم
وأصغى الي قلبها وهو يهمس همسة عتب
رجعت الي؟
رجعت اليك، وهذي يدي
سأبقى هنا، سأموت هنا، هيئي مرقدي[1]

هذا الاقتباس مأخوذ من قصيدة «نداء الأرض» لفدوى طوقان التي تروي حكاية لاجيء صمم العودة الى أرضه على رغم المخاطر والظروف المترتبة على ذلك. وفيه صوِّرت أرض فلسطين على أنها امرأة في دور الحبيبة، العذراء، الأم. هذه المقالة تتقصى تمثيل المرأة في الفن الفلسطيني بشكل عام، ونموذج المرأة كمثال لتصوير الوطن الأم بشكل خاص. فقد تبوأ تصوير المرأة موقعا متميزا في الادب والفن الفلسطينيين بعد تشريد الفلسطينيين عن أرضهم. الفن الذي سأناقشه مختار الى حد كبير من عمل فنانين ما زالوا يعيشون في فلسطين التاريخية. ويُفرد لسكان الضفة الغربية، وقطاع غزة، والقدس، والقرى العربية داخل اسرائيل موقع خاص بين مجتمع الفلسطينيين، لأنهم يعتبرون داخل فلسطين حيث ظلوا صامدين على الأرض وليس محكوما عليهم بالعيش حياة مغتربة. ادوارد سعيد يبين هذه النقطة بالقول: «إن أهل الداخل موضع اعتزاز بوصفهم فلسطينيين «أصلا هناك»، فلسطينيون يعيشون على الحافة، في ظل السلاح، داخل الحواجز والقصبات ويحق لهم ما لا يحق لبقيتنا».[2] ولذا، هذا الضوء الذي سُلط على الضفة الغربية وقطاع غزة منذ الانتفاضة وعملية أوسلو عنى أن المجتمع الدولي والمفاوضين نسوا أساسا محنة اللاجئين في لبنان والأردن والشتات.

مع ذلك يعيش الفلسطينيون في الداخل شكلا خاصا من أشكال التشرد، ليس بالمعنى الحرفي فحسب، لكون عمليات النهب ما زالت مستمرة، ولكن لأن هؤلاء الفلسطينيين شعروا أنهم لا يعيشون في ما يتخيلون فلسطين ويريدونها أن تكون.

ופלסטין נמצאת עדיין תחת כיבוש זר. בעוד שהפלסטינים החיים בגלות דבקים בזכרון סטאטי יותר של פלסטין, שמרוכז בדרך כלל סביב רגע עזיבתם, אלה החיים תחת הכיבוש הישראלי חווים את האפליה ועדים לשינויים היומיומיים, שהופכים אותם לזרים בארצם שלהם. בני פלסטין, שנכבשה פעם אחר פעם, לא התנסו מעולם בריבונות על ארצם. פלסטין היא, אם כן, בעת ובעונה אחת מרחב מדומיין ומקום של חיים ממשיים. הכיבוש הישראלי של הגדה המערבית, ירושלים ועזה נמשך באינספור צורות, גם במסווה של "תהליך השלום".

במרוצת השנים מלאות המתיחות שקדמו למלחמת 1948, החלו הפלסטינים לעשות שימוש באיקונות נשיות כמטאפורות למולדת. המולדת יוצגה ככלת המאבק, כפי שתיאר זאת עַגָ'אג' נֻוַיְהֶד: "ביקשנו להתארס לנערה / המוהר שלה יקר מאוד / אך היא ראויה לו / הנה תשובתנו / נילחם למען עיניה".[3] נוויהד היה פובליציסט מחיפה וממייסדי מפלגת "אלאִסְתִקְלָאל" (העצמאות). הדימוי של פלסטין כאשה, גם בספרות וגם באמנות החזותית, זכה לפופולריות רבה לאחר אובדן המולדת. אבל בטרם נפתח בדיון מפורט בייצוגים אלו, חשוב להבין את ההקשר שבו נוצרת האמנות הפלסטינית.

•

צורות אמנות "מערביות", כמו ציורי שמן על בד, אינן מסורתיות בפלסטין; הן יובאו מאירופה כאמצעי לביטוי חזותי. לפני שציורי שמן וצורות אמנות אירופאיות אחרות התפתחו בפלסטין, היתה האמנות חלק מהותי מחיי היומיום – ציורי קיר, קרמיקה, זכוכית, שיבוץ בצדף, רִקמה – מה שידוע בימינו כאומנות. לפני 1948, ציירים פלסטינים ציירו בדרך כלל דיוקנאות של אישים חשובים, או עבדו כציירי איקונות עבור הכנסיות וענף התיירות. חלק גדול מן האמנות הפלסטינית שלפני 48' נִמחָה כתוצאה מהמלחמה שהביאה להקמת מדינת ישראל. לכן, כל מי שמנסה להתחקות אחר היסטוריה זו, חייב להשלים עם העדר מידע שיש בו להטיל אור על התפתחות הפרקטיקות של האמנות החזותית הפלסטינית. מרבית הציורים שנוצרו לפני 1948 הוזמנו עבור בתים פרטיים ומוסדות דתיים, והם אבדו כאשר הפלסטינים נאלצו להימלט מבתיהם, עסקיהם ומוסדותיהם, שלאחר מכן נבזזו או נהרסו כליל.[4]

הקונפליקט בין פלסטינים לישראלים מתמקד בתביעותיהם על אותה פיסת אדמה. אבל הפלסטינים והישראלים אינם יריבים שווי כוחות, משום שלאחרונים יש מנגנון מדיני עתיר עוצמה, שהראשונים מעולם לא זכו להקימו. יחד עם מפעל ההתיישבות הציונית (פרויקט

وفي حين أن الذين يعيشون في المنافي يحملون ذكرى سكونية أكثر عن فلسطين، تدور عادة حول لحظة رحيلهم، والفلسطينيون الذين يعيشون تحت الاحتلال الاسرائيلي يشهدون التغييرات اليومية ويعيشون التمييز اليومي الذي يحولهم الى غرباء في وطنهم. لقد تعاقبت على فلسطين تاريخيا احتلالات مختلفة بسببها لم يذق السكان قط طعم السيادة على الأرض. لذا فإن فلسطين هي فضاء متخيل ومكان التجربة الحياتية. والإحتلال الإسرائيلي في الضفة الغربية وقطاع غزة يستمر بأشكال متنوعة حتى تحت قناع «العملية السلمية».

خلال السنوات المتوترة التي سبقت حرب ١٩٤٨ بدأ الفلسطينيون يوظفون أيقونة المرأة كأستعارة للوطن. فكان الوطن يصوّر عروسا للنضال، كما مثلها عجاج نويهض في الصورة الذاتية: «أردنا خطوبة فتاة، مهرها غال جدا، لكنها تستحقه، وهذا هو جوابنا: سنحارب من أجل عيونها».[٣] كان نويهض كاتب مقالة من حيفا وعضوا مؤسسا لحزب الاستقلال. وبعد ضياع الوطن عام ١٩٤٨ أصبحت استعارة فلسطين كامرأة أكثر استعمالا في الأدب والفن. لكن قبل الخوض في مناقشة هذه التمثيلات ثمة أهمية لفهم السياق الذي أنتج من خلاله الفن الفلسطيني.

•

الأشكال الفنية «الغربية» مثل الرسم الزيتي على اللوح المقمش لم تكن جزءا من تقليد عريق في فلسطين، لكنها مستوردة من أوروبا كشكل من أشكال التعبير البصري. وكان الفن في فلسطين جزءا لا ينفصل من الحياة اليومية يرتدي شكل رسومات جدارية وأعمال سيراميك وزجاج وعرق اللؤلؤ وتطريز، تعرف كلها اليوم بوصفها حرفا يدوية. قبل ١٩٤٨ كان معظم الرسامين في فلسطين يشتغلون أساسا في تنفيذ صوّر ذاتية (بورتريه) لأفراد مرموقين أو أيقونات للكنائس والسياح. الكثير من الأعمال الفنية ما قبل ١٩٤٨ ضاعت نتيجة الحرب التي شهدت قيام دولة اسرائيل. لذلك كل من يحاول تقصي تأريخ الفن الفلسطيني يضطر الى التعايش مع عدم وجود معلومات كافية لتنير التطورات العملية في الفن الفلسطيني البصري. وكانت معظم تلك اللوحات تُستدعى بالدرجة الرئيسية للأماكن الخاصة أو المؤسسات الدينية، وقد ضاعت عندما اضطر الفلسطينيون إلى الهرب من بيوتهم، أماكن عملهم ومؤسساتهم، حيث نُهبت أو اندثرت تحت التراب.[٤]

يدور النزاع بين الفلسطينيين والاسرائيليين حول دعاوى متعارضة تطرحها جماعتان قوميتان على رقعة أرض واحدة. لكن الفلسطينيين والاسرائيليين لا يخوضون هذا الصراع من مواقع متكافئة، لأن لدى الأخيرين جهاز دولة قوي تحت تصرفهم، بينما لم يملك الفلسطينيون هذا الجهاز أبدا. ومع

הנמשך עד היום), מתיישבים יהודים "פתחו בפרויקט ענק, שמטרתו לגלות שורשים היסטוריים בנוף הארץ. מפעלם היה כרוך בפעולות, כמו שימוש בתנ"ך כמדריך למיפוי מחדש של השטח ומתן שמות חדשים לאתריו, ארגון חפירות ארכיאולוגיות וטיולים בארץ. הפרויקט הציוני לחשיפת השורשים היהודיים הבלעדיים והצגתם, הביא להכחשת כל היסטוריה ערבית אותנטית בפלסטין".[5] אין זה מפתיע אפוא, שייצוגו של הנוף שולט בביטוי האמנותי של פלסטינים וישראלים כאחד. זירות התרבות של הספרות, התיאטרון, הקולנוע, המחול והאמנות הפלסטית ממלאות תפקידים משמעותיים בעיצוב ראיית הנוף; ראייה המגויסת על־ידי שתי הקהילות ליצירה והבעה של זהותן הלאומית.

אחד הצדדים האפלים יותר של הפרויקט להבניית זהות ישראלית מתוקנת ומחודשת, היה דיכוי כל הביטויים לזהות פלסטינית, אשר בתור שכזאת מציבה אתגר בפני המיתולוגיה הציונית. הדיכוי הישראלי של הפלסטינים לבש אינספור צורות והשפיע עמוקות על הפרטים הקטנים ביותר של החיים הפלסטיניים, החל במעבר סחורות, דרך הגבלות תנועה, בניית בתים, אספקת מים, ועד לצריכת פרסומים ספרותיים.[6] גם זירת התרבות לא נמלטה מהתערבות, כי התרבות היא התחום שבאמצעותו האומה מדמה את עצמה, את נסיון העבר וההווה, כמו גם את שאיפותיה לעתיד. הפלסטינים, כפי שמציינת ג'ולי פטיט (Peteet), "לא הקימו לתחייה תרבות מסורתית, אלא להיפך, עיצבו במודע תמהיל של ישן וחדש על־מנת ליצור 'תרבות של התנגדות'".[7]

החל מאמצע שנות השבעים ועד לאמצע שנות השמונים, זכתה האמנות הפלסטינית למוניטין והפכה לפופולרית בקרב הציבור הפלסטיני, מה שהבהיל את שלטונות הכיבוש הישראליים.[8] וכך נסגרו תערוכות והוחרמו ציורים, משום שהכילו מסרים פוליטיים. ציורים סווגו על־פי צו צבאי כעלונים, והוכפפו לאותן תקנות צנזורה ככל חומר מודפס אחר.

צו צבאי מס' 101, סעיף 6, אוסר על תושבי הגדה המערבית להדפיס או לפרסם "שום פרסום הודעה, כרזה, תמונה, חוברת או מסמך אחר, המכילים חומר שיש לו משמעות מדינית, אלא אם כן יושג תחילה רשיון מאת המפקד הצבאי". "דפוס" מוגדר לפי צו זה כ"כולל ליטוגרפיה, כתיבה במכונת כתיבה, שכפול, צילום, הקלטה, הסרטה וכל דרך אחרת של תיאור או העתקה של מילים, ספרות, סימנים, תמונות, מפות, ציורים, עיטורים, סרטים, קולות, צלילים, וחומר אחר כיוצא בזה".[9]

באווירה זו צונזרה היצירה האמנותית. כדי להציג

الاستيطان الصهيوني (هذا المشروع ما زال مستمرا) «شرع المستعمرون اليهود في تنفيذ مشروع ضخم يهدف الى الكشف عن كتابة تاريخية أصلية في الأرض. وكان مشروعهم ينطوي على نشاطات مثل استخدام التوراة دليلا لإعادة رسم خريطة الأرض وتسميتها وتنظيم حفريات آثارية وبعثات استكشافية. وكانت نتيجة المشروع الصهيوني في نبش وعرض جذور يهودية محضة، إنكار أي تاريخ عربي أصيل في فلسطين».[٤] على ضوء ذلك ليس من المستغرب أن يحتل تمثيل الأرض موقعا بارزا في التعبير الفني عند الفلسطينيين والاسرائيليين على السواء. وقامت الحلبة الثقافية في الأدب، المسرح، السينما، الرقص والفولكلور بدور هام في تكوين رؤية الأرض، وجرى توظيفها بين الفلسطينيين والاسرائيليين بوصفها ساحة هامة لمفصلة وتكوين هويتهما القومية.

الوجه الأكثر سوادا في مشاريع إسرائيل لإعادة اكتشاف هويتها هو قمع كل أشكال التعبير عن الهوية الفلسطينية التي تشكل بطبيعتها تحديا مباشرا للميثولوجيا الصهيونية. واتخذ اضطهاد الفلسطينيين أشكالا لا تحصى، وطال كل نواحي الحياة اليومية من البضائع الى الحركة الى بناء المساكن الى الماء الى المادة الأدبية.[٦] ولم تكن الساحة الثقافية بمنأى عن القمع لأن الثقافة هي أحد الفضاءات التي تخلق فيها الأمة صورة عن نفسها، هويتها الجمعية، خبراتها الحالية وتطلعاتها المستقبلية. فالفلسطينيون، كما تلاحظ جولي بيتيت لم يكونوا «يحيون ثقافة بل كانوا يبتكرون بوعي توليفة بين القديم والجديد لتكوين ثقافة مقاومة».[٧]

لقد حظي الفن الفلسطيني بشعبية وإنتشار من قبل الرأي العام الفلسطيني، ابتداء من منتصف السبعينات وحتى منتصف الثمانينات، الأمر الذي أثار قلق السلطات الإسرائيلية.[٨] فقد أغلقت معارض وصودرت لوحات لأنها تضمنت مادة سياسية. وصنف الحكم العسكري اللوحات في عداد المنشورات، وبالتالي كانت خاضعة لأنظمة الرقابة نفسها التي تخضع لها أي مادة مطبوعة أخرى.

الأمر العسكري رقم ١٠١، المادة ٦، يمنع سكان الضفة الغربية من طباعة أو نشر «أي مطبوع أو إعلان أو بيان أو صورة أو أي وثيقة أخرى» تتضمن أي مادة ذات «مغزى سياسي» إلا بعد الحصول على ترخيص من القائد العسكري. وتعرّف «الطباعة» في الأمر بأنها تشمل «الحفر على الحجر والطباعة على الآلة الطابعة والاستنساخ والتصوير الفوتوغرافي أو أي شكل من أشكال التمثيل، التعبيرات الاتصالية، الأعداد، الرموز، الخرائط، الرسم، الديكورات أو أي مادة مماثلة».[٩]

في هذه الأجواء كانت الأعمال الفنية خاضعة للرقابة وكانت إقامة معرض تقتضي ترخيصا يمنحه الحاكم العسكري الإسرائيلي، الذي كان يرفض منحه أغلب الأحيان. كما كانت المعارض والفنانون ممنوعين من السفر الى الخارج. وكان العديد

תערוכה היה צורך באישור המושל הצבאי הישראלי, אשר בדרך כלל סירב. על אמנים ותערוכות נאסר לנסוע לחוץ-לארץ, ואמנים רבים נעצרו. מבין המכשולים המשפטיים שהציבו הישראלים, הצעד הבוטה ביותר היה האיסור על השימוש בשילוב של ארבעת צבעי הדגל הפלסטיני; וכך, לא ניתן היה להציב זה ליד זה אדום, ירוק, שחור ולבן ביצירת אמנות.[10]

לא זו בלבד שהביטוי היצירתי של אמנים בגדה המערבית וברצועת עזה הוגבל על-ידי השלטונות הישראליים, גם העדר תשתית אמנותית בשטחים הכבושים הקשה על היצירה האמנותית. בגדה המערבית וברצועת עזה לא קיים, עד היום, מוסד המתמחה בלימוד ומחקר אמנות. אמנים המבקשים קריירה בתחום זה נאלצים לנסוע לחוץ-לארץ כדי ללמוד. אמנים פלסטינים רבים למדו במצרים ובעיראק. ישנם אמנים, כמו סלימאן מנסור, שלמדו במערכת הישראלית. מנסור, מייסד מרכז האמנות "אלוואסטי" בירושלים המזרחית, סיים את לימודיו באקדמיה לאמנות ולעיצוב "בצלאל" בירושלים, בית הספר לאמנות הראשון בארץ, שנוסד לפני כמאה שנה. אחרים, שלא זכו להזדמנויות כאלו, הם אוטודידקטים או חניכיהם של אמנים מקומיים מנוסים יותר. אמנים פלסטינים נאלצים גם להתמודד עם העדר מוזיאונים, שם היו יכולים להיפגש ישירות עם מסורות חזותיות של תרבויות אחרות. בנוסף לכך, המגבלות המוטלות על אמנים פלסטינים ועל יבוא של אמנות מחלקים אחרים של העולם, ניתקו את האמנים הפלסטינים ממגמות והתפתחויות באמנות במקומות אחרים.

עד לראשית שנות התשעים לא היו קיימים בגדה המערבית, ברצועת עזה או בירושלים גלריות או מרכזי אמנות פלסטיניים. תערוכות נערכו בבתי-ספר, באוניברסיטאות, באולמות של איגודים מקצועיים או במקומות ארעיים דומים. להעדרן של גלריות היו השלכות כלכליות על קהילת האמנים, מאחר שחסרונן מנע את התפתחותו של ציבור צרכנים של יצירות האמנות. כפי שקורה לעתים תכופות, האמנים נאבקו לקיים את עצמם מבחינה כלכלית. אף-על-פי שהציבור לא היה יכול לרכוש יצירות אמנות מקורית, דימויים חזותיים הופצו ונצרכו באמצעים אחרים, בעיקר באמצעות פוסטרים. לפי מנסור ותמארי, "אנשים מיהרו לקנות [פוסטרים] כשהם מתייחסים אליהם כאילו היו יצירות מוזיאוניות יקרות ערך".[11] הפוסטרים יכלו להגיע לאנשים בכפרים ובמחנות הפליטים, ומחירם לא חרג ממסגרת אמצעיהם הכספיים.

من الفنانين يتعرضون الى الاعتقال. وكان من أشد مظاهر هذه العقبات القانونية وطأة منع استخدام الألوان الأربعة للعلم الفلسطيني معا. فلم يكن بالإمكان وضع الأحمر والأخضر والأسود والأبيض على مقربة من بعضها بعضا في أي عمل فني.[١٠]

لم يكن الفنانون في الضفة الغربية وقطاع غزة مقيدين في تعبيرهم الابداعي بالأجواء التي أشاعتها السلطات الإسرائيلية فحسب، بل وبغياب الهياكل الارتكازية الداعمة في الأراضي المحتلة. فحتى هذا اليوم لا توجد كلية متخصصة بتدريس الفنون. والفنانون الراغبون في تعلم مهنة في هذا المجال يضطرون الى السفر الى الخارج لتلقي تعليمهم. وكان الفنانون يدرسون غالبا في مصر، أو العراق. وتلقى بعض الفنانين تعليمهم في إطار النظام الإسرائيلي مثل سليمان منصور. وهو مؤسس مركز الواسطي للفنون، وقد تخرج في أكاديمية بتساليل للفنون في القدس، التي كانت أول معهد فني في اسرائيل، والتي تأسست قبل حوالي قرن من الزمن. آخرون ممن لم تتوافر لهم مثل هذه الفرص علّموا أنفسهم، أو تعلموا على أيدي أكثر الفنانين المحليين خبرة. كما يواجه الفنانون غياب المتاحف التي يستطيعون أن يروا فيها بصورة مباشرة تمثيلات التقاليد البصرية للثقافات الأخرى. وعلى الغرار نفسه كانت القيود المفروضة على الفنانين الفلسطينيين وصعوبة استيراد أعمال فنية من مناطق العالم الأخرى للقيام بجولة على الأراضي المحتلة، تعني انقطاع الفنانين الفلسطينيين عن الحركات الفنية وتطور الفن في مناطق العالم المختلفة.

وحتى مطلع التسعينات لم يوجد جاليري فني أو مركز فنون دائم لعرض الأعمال الفنية في الضفة الغربية أو قطاع غزة أو القدس. وكانت المعارض تقام في المدارس، أو الجامعات وقاعات الاتحادات الطلابية وغيرها من الأماكن الموقتة. وكان لغياب صالات العرض تأثيره على أسرة الفنانين لأن انعدام أماكن كهذه كان يعيق نشوء جمهور من المشترين. فكان الفنانون يكافحون لإعالة أنفسهم ماليا. ورغم أن الجمهور كان عاجزا عن شراء أعمال فنية أصيلة فإن تداول الصور البصرية واستهلاكها كان يجري بوسائل أخرى – خاصة الملصق. وبحسب منصور وتماري «كان الناس يهرعون لشرائها (الملصقات) ويعاملونها كما يعاملون التحف الثمينة».[١١] وكان بمقدور الملصقات أن تصل إلى الأهالي في القرى ومخيمات اللاجئين، وكانت زهيدة الكلفة.

•

إن تمثيل الأرض يحتل موقعا هاما في الفن الفلسطيني، لأن الأرض تُصور على أنها مركز الهوية. وذهب ستيڤان دانييلس الى أن الهويات القومية تستخدم مشاهد معينة من داخل الأمة كطريقة لإيجاد رمز يعبر عن أرض الوطن.[١٢]

ציורי נוף החלו לשלוט באמנות הפלסטינית משום שנתפשו כמוקד הזהות הפלסטינית. סטיבן דניאלס הצביע על כך שזהויות לאומיות עושות שימוש בנופים מיוחדים מזכרון האומה כדרך לסמל את שטח המולדת.[12] במקרה של הפלסטינים, הכפר הפלסטיני, הנוף שמסביבו והאיכרוּת היו אלה שהשיגו מעמד של מסמן לאומי. ההתמקדות בדימויים של כפרים פלסטיניים התרחשה בעת ובעונה אחת עם תחיית המורשת והפולקלור הפלסטיניים, שראשיתה בשלהי שנות השבעים. היות וצורות מפורשות יותר של ביטוי לאומי נאסרו, שימש הכפר כמטאפורה נאותה לזהות הפלסטינית. על־ידי הניכוס של הכפר והפיכתו למסמן של הלאום, קוּבע הכפר הפלסטיני כסטריאוטיפ כללי. הייצוג לא התמקד בכפרים ספציפיים, אלא בשילוב של פרטים אופייניים של הכפר, אשר הרכיבו יחדיו את הטיפוס האידיאלי. לעתים קרובות כללו אלה נוף במלוא פריחת האביב, מספר בתים מסורתיים ואשה הלבושה בתלבושת הפלסטינית המסורתית, מוקפת בילדים ועוסקת בפעילות ביתית, כמו אפיית לחם, טחינת חיטה או קציר של יבולי השדה.

באמצעות דימויים של הכפר הפלסטיני והאיכרוּת ביטאו הפלסטינים את זהותם כבני הארץ, שיש להם שורשים היסטוריים בנופה.[13] יצירת דימויים כאלה לא היתה שרירותית. היא עשתה שימוש בעובדה שמבחינה היסטורית רוב הפלסטינים חיו בקהילות חקלאיות.[14] האיכר היה רווי בסמליות של היצמדות לקרקע וסבלנות, תכונות שהפלסטינים בשטחים הכבושים אימצו לעצמם כאסטרטגיה בשלהי שנות ה־70 וראשית שנות ה־80 כדי להישאר על האדמה, חרף הנסיונות הישראליים לעקרם ממנה על־ידי הפיכת חיי היומיום לקשים ולא צפויים. בציורים רבים מופיע הכפר כמקום הרמוני ושוויוני. הנטייה היתה להציב אוטופיות כפריות אלו במסגרת התייחסות אל־זמנית, או כתור־זהב מעורפל. בכך התעלמו מן השינויים הקיצוניים שעברו על האיכרות, החל ברפורמות המנהליות העות׳מאניות לפני כ־150 שנה, ועד למחסור בקרקעות והפרולטריזציה כתוצאה מהפקעת האדמות על־ידי הישראלים.[15] אבל מאחר שנופים לאומיים נועדו, בין השאר, ליצור דימוי מנחם של העבר, ניתן להבין דימויים אלו כתגובות דיסקוּרסיביות להֲזָרָה ולניכור שבהם מתנסים הפלסטינים החיים תחת הכיבוש.

הכפר והאיכרות סיפקו זווית נוספת לדימוי של הקהילה הפלסטינית. אמנים כמו סלימאן מנסור נטלו על עצמם גם את ייצוג העבודה. מנסור, בציורו הכפר מתעורר מ־1990, מתאר קהילה שבה כל אחד מחבריה עוסק בפעילות אחרת

עמוד 60

وفي حالة الفلسطينيين فإن القرية الفلسطينية والطبيعة والفلاحين هي التي قامت مقام الرمز الوطني. وتزامن التركيز على خلق صور القرى الفلسطينية مع إحياء التراث والفولكلور الفلسطينيين في أواخر السبعينات. وبما أن الأشكال الأكثر مباشرة للتعبير الوطني كانت ممنوعة، شكلت القرية استعارة مناسبة للهوية الفلسطينية. ولكن في مجرى عملية تحويل القرية الى رمز الأمة يتم وصف القرية بصورة نمطية عامة. لم يتم تصوير قرية معينة وإنما مجموعة عوامل تشكل صورة مثالية للقرية، وهذا يشمل عادة مشاهد طبيعية للربيع المزهر، بعض البيوت التقليدية، امرأة بالزي الفلسطيني التقليدي محاطة بأطفال، أو منهمكة بالأعمال البيتية مثل: الخبز، طحن القمح، أو الحصاد.

وباستخدام صور القرى الفلسطينية والفلاحين الفلسطينيين كان بمقدور الفلسطينيين أن يعلنوا هويتهم كشعب له جذور تاريخية في الأرض، كشعب يعيش على هذه الأرض.[١٣] وهذه الطريقة في التصوير لم تكن تعسفية بل اعتمدت على الحقيقة الماثلة في أن السكان الفلسطينيين كانوا في الغالب مجتمعا فلاحيا.[١٤] وشكلت القرى وفلاحوها مجازا للأمة الفلسطينية مما مكن الفلسطينيين من التعبير عن السمات الوطنية المثالية: وكان الفلاح رمزا للصمود والصبر، وهما صفتان اعتمدهما فلسطينيو الأراضي المحتلة في أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات كاستراتيجية سياسية للبقاء في الأرض رغم كل السياسات الاسرائيلية لتشريدهم من خلال جعل حياتهم اليومية صعبة ومليئة بالعقبات. وصورة القرية في العديد من اللوحات هي صورة انسجام ومساواتية. وعملت هذه اليوتوبيات الريفية التي تبدو راسخة في إطار أزلي أو عصر ذهبي مبهم على طمس التحولات الاجتماعية التي مرّ بها الفلاحون منذ التنظيمات العثمانية (الاصلاح الزراعي) قبل مائة وخمسين عاما الى مصادرة السلطات الإسرائيلية لأراضيهم وتحويلهم الى بروليتاريا في الوقت الحاضر.[١٥] ولكن بما ان مشاهد الطبيعة في أرض الوطن تعمل على خلق صورة مريحة عن الماضي، بالإمكان فهم هذه الصور على أنها ردة فعل مسترسلة لحياة الاغتراب التي يعيشها الفلسطينيون تحت الاحتلال.

لقد أضافت القرية والفلاحون وجهة نظر أخرى لتصوير المجتمع الفلسطيني. فنانون مثل سليمان منصور استخدموا أيضا تمثيل العمل. يصف منصور في لوحته صحوة القرية (١٩٩٠) أفراد القرية وهم منهمكون بأعمال مختلفة، مثل: حصاد الأرض، جني الثمار، والاحتجار. ويظهر الرجال والنساء ينطلقون من مركز القرية - جسد المرأة - ويبدو عليهم الحماس لممارسة نشاط ما. يمكن قراءة هذه اللوحة، التي رُسمت في النصف الثاني من الانتفاضة، بعدة قراءات. وهي تتناول مسألة روح الاعتماد على الذات التي نمتها الانتفاضة الأمر الذي يتناقض مع استراتيجية سياسة الصمود

صفحة ٦٠

– קציר, קטיף פירות, סיתות אבן וכדומה. גברים ונשים צועדים ממרכז הכפר – גופה של אשה – החוצה, נלהבים להתחיל בעבודות אלו. את הציור, שנוצר במחצית השנייה של האנתיפאדה, ניתן לקרוא במספר דרכים. הוא מתייחס לרוח ההסתמכות העצמית שטופחה על־ידי ההתקוממות – האנתיפאדה, שפירושה המילולי הוא התנערות או התעוררות – השונה מהאסטרטגיה הפוליטית הקודמת של היצמדות לאדמה. ביסודן, השתמשו שתי האסטרטגיות בעולם הדימויים הכפרי על־מנת לבטא בבהירות את עמדתן; הנהגת האנתיפאדה הישוותה עצמה, בכרוזיה, להתקוממות האיכרים של 1936-1939. רעיון ההסתמכות העצמית בא לידי ביטוי בחרם על מוצרים ישראליים, ייצור מוצרי מזון מקומיים, שימוש בלעדי בשירותים פלסטיניים והקמת ועדות מקומיות בכל כפר ועיר שהיו אחראיות להסדרת חיי הקהילה ורווחתה.[16] הציור של מנסור הוא אלגוריה לאומית. הוא מתאר את הכפר כמיקרוקוסמוס של החברה, בקהילה אידיאלית אשר בה לכל אדם יש תפקיד התורם לתפקוד ולקיום הכולל. וכך, מספק הכפר גם דגם לאומה וגם היכרות עם תצורה חברתית אינטימית.

ההתמקדות בכפר הפלסטיני ובאיכרות קבעה את מִתאָר הייצוג של הנוף הפלסטיני כנוף ביתי מובהק. רק לעתים נדירות ניתן למצוא נופים פנורמיים. תחת זאת, ציורי הנוף מתרכזים בדרך כלל בכפר, בשדות ובבית המגורים. לעתים קרובות הדמויות המצוירות הן של נשים וילדים. וכך נדחף הצופה לתפישת עמדה פטרנליסטית, כשהוא מתבקש לדאוג לאותן נשים גלמודות וילדיהן, כמו גם לכפרם, ועל־ידי כך להבטיח את פלסטין ועתידה.

נשים כפריות מהוות את הנושא המרכזי של תמונות כאלה והן מצוירות בתוך הנוף בעת מסיק הזיתים, קציר החיטה, קטיף השקדים וכדומה, או כשהן נושאות את היבול. בדיוק כפי שנוכחות האשה בנוף מציינת את הנוף כפלסטיני, כך הפכה להיות האשה הכפרית בלבושה המסורתי למסמנת הראשונה במעלה של הזהות הלאומית הפלסטינית. לאחר אובדן האדמה, נעשתה שמלתה הרקומה של האשה הכפרית אמצעי למיפוי הארץ. הסגנון ודגם הרִקמה ייחודיים לכל אזור ומציינים את כפר הולדתה של האשה הלובשת את השמלה. גם כיום מוסיפות נשים פלסטיניות לרקום את השמלות הייחודיות הללו, אפילו אם כפר הולדתן אינו קיים עוד. בדומה לכך, חפצים מבית האיכר, ובייחוד כלי עבודה של האשה, כמו כלי בישול, סלים וכדי חרס, עברו פטישיזציה וסומנו כאובייקטים של המסורת הפלסטינית, שראוי להציגם במוזיאונים ובבתים פרטיים כאחד. דגמי הרקמה משוכפלים עתה על מוצרים רבים, כמו מותניות, נעלי־

السابقة. كلا الاستراتيجتين ترسمان تصويرات ريفية لتعبر عن وضعيتهما. وفي منشوراتها قارنت قيادة الانتفاضة نفسها مع تمرد الفلاحين خلال ثورة ١٩٣٦-١٩٣٩. وتم التعبير عن حركة الاعتماد على الذات عن طريق مقاطعة البضائع الإسرائيلية، انتاج محلي للمواد الغذائية، واستعمال الخدمات الفلسطينية فقط. وكانت لجان محلية في كل قرية ومدينة مسؤولة عن إدارة شؤون القرية ورفاهيتها.[١٦] تندرج لوحات سليمان منصور في إطار مصطلح التورية القومية. فالقرية لدى منصور هي عالم مصغر، ومجتمع مثالي يرمز كل فرد فيها الى دور معين، حيث تساهم هذه الأدوار مجتمعة في حياة المجتمع ورفاهيته، لذلك فالقرية تشكل أمثولة للأمة ولنسيج مجتمعي متكافل.

لقد بات التركيز على تمثيل القرية الفلسطينية يحدد الخطوط العامة لتصوير الأرض التي تظهر من خلال هذه الأعمال الفنية بوصفها أرضا محلية على وجه التحديد. ونادرا ما يجد المرء لوحات تصور مناظر بانورامية مفتوحة بل مناظر طبيعية مأهولة في الأساس ومتمحورة حول القرية والعمل الزراعي أو البيت الريفي. غالبا ما يمثل المجتمع عن طريق النساء والأطفال. لذلك يحتل المشاهد موقف الوصاية الأبوية، حيث يطالب بالاهتمام بالنساء الوحيدات وأولادهن، وفي نفس الوقت بالقرى، وبهذا فهو كأنه يصون فلسطين ومستقبلها.

في العديد من اللوحات تشكل الفلاحات الموضوع المركزي لهذه الأعمال. وهن مصورات في الأرض، يقطفن الزيتون واللوز ويحصدن القمح، أو يحملن منتوج الأرض. لقد باتت الفلاحة الفلسطينية بلباسها التقليدي مؤشرا الى الهوية الوطنية كما يؤشر تواجدها في الأرض على الأرض كفلسطينية. والزي المطرّز الذي تتميز به كل منطقة أصبح بعد ضياع الأرض وسيلة لرسم خريطة فلسطين. تستمر النساء الفلسطينيات في تطريز الأزياء المميزة حتى بعد ضياع القرى الأصلية. كذلك فإن المصنوعات التقليدية من البيت الفلاحي وعالم المرأة مثل أواني الطبخ والسلال والجرار وظفت بوصفها من مواضيع التراث الفلسطيني وعرضت في المتاحف والبيوت على حد سواء. في حين أن أشكال التطريز يعاد الآن إنتاجها في طائفة من الأشياء مثل الصدريات والشباشب والحقائب اليدوية والمحفظات والمرايا واغطية المخدات، لتوسع بذلك دلائل الطابع الفلاحي متيحة استهلاك هذه الهوية وعرضها كجزء من الحياة المدينية الحديثة اليومية.

في مجرى تمفصل الهوية الوطنية تُمثل المرأة (والأشياء المحيطة بها وممتلكاتها) على أنها حاملة الأصالة الثقافية بامتياز.[١٧] فقد اعتبرت بحفاظها على تقاليد نمط حياة الماضي من خلال لباسها وطبخ الأكلات التقليدية أقرب الى الأرض. وتم ترميزها كموقع حيث ما زال الماضي حيا وقابلا للانتاج من جديد. كما حدث تأنيث متزايد للعمل الزراعي في

בית, סרטי־מצח, תיקים, מראות וציפיות כרים, וזאת כדי להפיץ ברבים את סימני ה״איכרות״ ולאפשר את צריכתם והצגתם כמסמני זהות בחיים המודרניים.

בתהליך הביטוי של הזהות הלאומית הוצגו הנשים (לרבות סביבתן וחפציהן) כסמלים המועדפים של אותנטיות תרבותית.[17] הן נתפשו כקרובות יותר לאדמה, משום שהוסיפו לקיים את המסורת באמצעות לבושן ותבשיליהן. האשה הכפרית סומנה כאתר שבו היה העבר חי ובר־שחזור כאחד. הפמיניזציה של העבודה החקלאית בשטחים הכבושים (שעה שהנשים נטלו על עצמן את האחריות לעבודה החקלאית, משום שחלקות האדמה ההולכות ומצטמצמות לא יכלו עוד לקיים את משק הבית והגברים נאלצו לחפש תעסוקה במקום אחר) חיזקה את האסוציאציה המטאפורית של הנשים עם נוף הארץ.[18] דניס קנדיוטי (Kandiyoti) ציינה, כי הכרה בערך הנשים בעולם הדימויים הלאומי והצבתן במרכז הרטוריקה הלאומית קובעות את התפקידים הממשיים שהנשים נוטלות על עצמן בשירות האומה.[19]

אמנים, משוררים ולהקות מחול ניכסו את דמות האשה הכפרית הפלסטינית לביטוי ולפיתוח אידיאל של מולדת פלסטינית, ובכך ייחסו למולדת מִגדר. באמנויות החזותיות, הדמות הנשית נטתה גם להיות דמות אֵם. ע׳סאן חאג׳י מצביע על כך שהשימוש בדמות האם לציון האומה מסמן את תכונות האומה כמטפלת, מגוננת ומזינה – מולדת של נחמה גופנית ובטחון.[20] וכך גלות, הַזָרָה, ואובדן המולדת באים לידי ביטוי כפירוד מן האֵם. דוגמה לאשה הכפרית כאמא־מולדת אפשר למצוא בציורו של נביל ענאני מ־1979, **אימָהוּת**. עמוד 61 בתמונה זו הנוף מצטמצם לענף גפן מתקמר. שמלתה הרקומה של האשה הכפרית איבדה את ייחודה האזורי והוחלפה בארבעת צבעי הדגל הפלסטיני. האשה מסמלת את ארץ פלסטין ומגלמת אותה באמצעות גופה ותפקידה האמהי. נושא פופולרי אחר בקרב אמנים היה הדימוי של אֵם עם תינוק בזרועותיה – המשלים החזותי של השיח הלאומי, שהציג את הנשים כאחראיות להִתרבות האומה, ובכך הטביע על פריון הנשים את המשמעות הפוליטית של חובה לאומית.[21] באופני שיח לאומיים לא זו בלבד שנשים נתפשו כמולידות את הדורות הבאים, אלא הן גם נשאו באחריות לשעתוק גבולות האומה.[22] וכך נקבע גופן של הנשים כאמת המידה לטוהר האומה. מאחר שאופני שיח לאומיים מנוסחים במונחי הכללה והדרה, הרי שהגנה ופיקוח על גוף האשה נעשים חיוניים לקיומן של זהות האומה והגיניאולוגיה שלה.

על הנשים הפלסטיניות הוטלה גם האחריות לעורר בלב ילדיהן אהבה למולדת, ובכך לגדל ולחנך דור של בוני

الأراضي المحتلة لأن قطع الأراضي الصغيرة لم تعد كافية لإعالة الأسر، فراح الرجال يبحثون عن عمل في اسرائيل، لذلك أخذت المرأة على عاتقها عبء العناية بالأرض في غياب الزوج، الأمر الذي عزز التداعيات الاستعارية بين المرأة والطبيعة.[18] ورغم تثمين المرأة في التصوير القومي بوضعها في المركز، كما تذهب دينس كانديوتي، فإن هذا يعمل أيضا على تحديد الخطوط العامة للأدوار التي تضطلع بها المرأة في خدمة الأمة.[19]

لقد صادر الفنانون والشعراء وفرق الرقص الشعبي شخصية المرأة الفلاحة، للتعبير عن فكرة الوطن الفلسطيني وطرحها، فأضفوا بذلك هوية الجندر (النوع الاجتماعي) على الوطن. ففي الفنون البصرية تميل المرأة الى شخصية الأم. ويذهب غسان حاجي الى أن استخدام الأم رمزا للأمة يبرز خصائص الأمة بوصفها الرؤوم الحنون، الراعية الحامية، وطن الراحة الجسدية والأمان.[20] وفي الأدب الزاخر بتجربة المنفى والاغتراب وضياع الوطن، يرتقي حب الأرض الى حب الأم وأحيانا ينزلق الى حب حسي بصفة خاصة، ربما في إحالة الى العلاقة المبهمة بالأم حيث المنفى الأول هو النفي من رحم الأم. في لوحة نبيل عناني **أمومة** (١٩٧٩)، تُختزل صفحة ٦١ الأرض الى طوق من الكروم. فإن زي الفلاحة نزع تطريزاته المميزة التي تشير الى هويتها القروية واستعاض عنها بالألوان الرئيسية للعلم الفلسطيني. وبالتالي فإن الأم ترمز الى أرض فلسطين وتجسدها من خلال دروها كأم ومن خلال حيز جسدها على السواء. احدى الموضوعات الأخرى الأثيرة عند الفنانين صور أمهات يحتضن أطفالا. يمكن قراءة ذلك على أنه جزء من الخطاب القومي الذي تُعتبر المرأة فيه مسؤولة عن إعادة إنتاج الأمة، وبذلك إسباغ أهمية سياسية على خصوبة المرأة وتحويل قدراتها الإنجابية الى التزام وطني.[21] فإن النساء لم يكن ينجبن جيل المستقبل فحسب بل مكلفات بإعادة إنتاج حدود الأمة أيضا.[22] ويُنتَدب جسد المرأة بوصفه موضوع نقاء الأمة. إذ إن خطابات القومية تقوم أساسا على أفكار الاستبعاد والإشراك، وبالتالي فإن صيانة جسد المرأة والسيطرة عليه يصبحان ضروريين للحفاظ على هوية الأمة وأصالة نسبها.

كما تُناط بالمرأة مسؤولية تربية الأطفال بحب الوطن لتنجب بذلك جيلا من المناضلين وبناة الأمة. ولوحة سليمان منصور «صحوة القرية» تصوّر تقسيم هذا العمل. فالفلاحة الفلسطينية تكتسب أبعادا هائلة متآلفة مع سفح الرابية وعمارة القرية، ساقاها منفرجان لتمكين الأمة من الانطلاق من جسدها. وهي نفسها تؤدي دورا غير فعال بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى في اللوحة التي تمارس كلها نشاطا انتاجيا من نوع ما. وتذهب نهلة عبدو إلى أن عبء إعادة إنتاج الأمة لا يقع على عاتق النساء جميعا بالتساوي بل يميل الى أن يكون من نصيب القطاعات الفقيرة من المجتمع،

אומה. סלימאן מנסור מתאר את חלוקת העבודה הזו בציורו "הכפר מתעורר". האשה הכפרית הפלסטינית מקבלת ממדי ענק ומתמזגת עם צלע הגבעה ובתי הכפר; רגליה הפשוקות מאפשרות לעם לצעוד קדימה מתוך גופה, בעוד שהיא ממלאת תפקיד סביל בהשוואה לדמויות האחרות, העוסקות בצורות שונות של פעילות יצרנית. פני הדברים מתבהרים כאשר בוחנים תמונה זו על רקע קביעתה של נַהְלָה עָבְּדוּ, כי נטל הולדת האומה אינו מוטל באורח שווה על כל הנשים. למגזרים העניים יותר של הקהילה – במקרה הפלסטיני, לכפריים ולפליטים – יש נטייה למשפחות גדולות יותר.[23] רוב הלוחמים והנפגעים במאבק הלאומי הם הבנים של משפחות אלו. אבל משפחות גדולות לא הופיעו עם הלאומיות, הן מושרשות בנורמות החברתיות של האיכרות, שמבחינתה מספר רב של ילדים פירושו יותר ידיים עובדות בשדה. למרות תהליך הפרולטריזציה, בני המשפחה המבוגרים יותר, הנתמכים כלכלית על-ידי הצעירים, עדיין רואים במשפחה הגדולה משאב כלכלי. מראשית הכיבוש הישראלי, בהעדרה של ממשלה מגוננת, המשפחה המורחבת העניקה לפלסטינים תחושה של בטחון.

הסכסוך הישראלי-פלסטיני עיצב את משמעות האימָהות בהקשר הפלסטיני. במהלך האנתיפאדה, לדוגמה, בעוד החיילים הישראלים מתמקדים בשיבוש כל היבטי החיים הפלסטיניים, וכאשר החלוקה בין פרטי וציבורי ניטשטשה, התרחבה עבודתן הביתית של הנשים למגזר הציבורי. בדרך כלל התרכזה האשה בטיפול במשפחתה המיידית. אבל, כפי שמציינת קרול ברדנסטיין (Bardenstein), עם התקדמות האנתיפאדה התרחבה הגדרת הקהילה שהאשה היתה אמורה לטפל בה.[24] נראותן של הנשים בתחום הציבורי גדלה כשהן נטלו על עצמן "תפקידי סיוע" במצבים מסוכנים, אשר לעתים קרובות הובילו להיפגעות ו/או מאסר. נשים נראו נושאות אבנים עבור הצעירים, מגוננות עליהם מפני מעצר, מארגנות אספקת מזון וטיפול רפואי לקהילות הנתונות בעוצר, מפגינות ומארגנות עצומות למען שחרור האסירים.[25] דימויים כאלה של פעילות נשים יוצגו על-ידי מספר אמנים, ולעתים קרובות הופצו דרך אמצעי התקשורת.

האמהות לקחו על עצמן את תפקיד אמהות-כל-הילדים, והנשים הוכנסו לתפקיד המטפלות של כל האומה. היחס אמא-בן האישי הוכלל, במקרים רבים, ביחס אמא-בן הקולקטיבי, מה שסייע לאם לעמוד ביגון האישי של איבוד בן במאבק הלאומי.[26] הכבוד הגדול ביותר ניתן לאם השהיד, שנתפשה כמי שהקריבה את הקורבן האולטימטיבי בכך שוויתרה על בנה למען המטרה

أي سكان القرى ومخيمات اللاجئين الذين لديهم عائلات كبيرة.[٢٣] وأبناء هذه العائلات هم الذين يقدمون التضحيات وهم الذين ينخرطون في النضال الوطني. لكن العائلات الكبيرة ليست شيئا انبثق مع ميلاد القومية بل تمتد جذورها في المعايير الاجتماعية للفلاحين الذين يعني تعدد الأولاد لديهم أكثر أفرادا يزرعون الأرض. بالرغم من التحول البروليتاري، ما زال الجيل القديم ينظر الى العائلات الكبيرة على أنها تشكل سندا للحياة أكثر مما تشكل عبئًا عليها. وخلال سنوات الاحتلال الطويلة حين لم تكن هناك حكومة تحمي الفرد كانت العائلة هي الشكل الرئيسي للأمن والحماية.

يضفي الصراع الإسرائيلي الفلسطيني وصفا لمعنى الأمومة في سياقها الفلسطيني. فلقد امتدت أعمال المرأة المنزلية خلال الانتفاضة الى المجال العام عندما أصبح الفصل بين الفضاءات العامة والفضاءات الخاصة باهتا، بعد أن صارت جميع نواحي الحياة هدفا للجنود الإسرائيليين. كانت عناية المرأة تنصب عادة على العائلة المباشرة. لكن باندلاع الانتفاضة، كما تشير كارول باردنستين، اتسع تعريف حدود الدائرة المباشرة المشمولة برعايتها.[٢٤] وأصبحت المرأة أكثر بروزا في الحياة العامة مضطلعة «بأدوار مساندة» في أوضاع خطرة تهدد بالأذى والسجن. وكانت المرأة تُرى وهي تنقل الحجارة الى الشباب وتحميهم من الاعتقال وتنظم توزيع الطعام وتوفير العناية الصحية للتجمعات السكانية خلال منع التجول وترفع المذكرات مطالبة بالإفراج عن السجناء.[٢٥] مُثّلت هذه الصوّر من نشاطات المرأة من قبل العديد من الفنانين خلال الانتفاضة كما التقطتها وسائل الاعلام.

اتخذت الأم الفرد على عاتقها دور أم الجميع، وكان جميع الأطفال أطفالها، هكذا صُوّرت المرأة على أنها أم الأمة. كانت علاقة الأم الفرد بالابن الفرد تعلو عليها في أحيان كثيرة علاقة الأم الجماعية بالابن الجماعي، التي كانت أيضا طريقة لاحتواء الحزن على فقدان الأبناء في مجرى النضال الوطني.[٢٦] وكانت أسمى آيات التقدير تمنح الى أم الشهيد التي تعتبر أنها قدمت التضحية التي لا تضحية بعدها بنذر ابنها للقضية الوطنية. فقد دعا بيان صادر عن الانتفاضة أم الشهيد الى أن «تبشر لأنها رفعت صوتها مرتين، مرة يوم سقط ابنها شهيدا ومرة يوم إعلان الدولة».[٢٧]

في تصوير الشهادة يجري الكلام على الشهيد بوصفه عريسا وموته عرسا، وأرض فلسطين عذراء تنتظر تخصيبها، ودم الشهيد هو الذي يصنع ميلاد الأمة. في هذه البلاغة الخطابية يُسقط دور المرأة في إعادة إنتاج الأمة. فالأداة الرجولية هي التي ستنقذ الأمة لأن المرأة بوصفها رمز الأرض تكتسب دورا سلبيا. وفي إحدى لوحات فائز الحسن بعنوان **عرس الشهيد** (١٩٩٢)، يصور الشهيد بلباسه الأبيض وكأنه يُقدَّم قربانا الى شكل امرأة عملاقة يخفق وشاحها فوق الأرض. وفي عمل من أعمال محمد أبو ستة بعنوان **عروس**

صفحة ٦١

صفحة ٦٣

הלאומית. בגילוי דעת של הנהגת האנתיפאדה נכתב, ״תשמח אם השהיד על שהרימה את קולה פעמיים: לראשונה ביום מותו של בנה, ושוב ביום הכרזת המדינה״.[27]

בעולם הדימויים של מות הקדושים, השהידים הם חתנים, והמוות חתונתם. את ארץ פלסטין רואים כבתולה, הממתינה להפריה, ודם השהיד הוא שיביא ללידת האומה. ברטוריקה זו, תפקיד הנשים כיולדות הוא מעורפל. פעולת הזכר היא המיוצגת כמולידה את העתיד, בעוד הארץ הנשית מקבלת את התפקיד הסביל. בציור **חתונת השהיד**, שנוצר ב־1992 בידי פָאיֶז אלחַסַן, השהיד הלבוש בלבן מועלה כקורבן לדמות נשית ענקית, שהכפייה הגולשת מראשה מהווה את מִתאָר הארץ. ביצירה אחרת, של מוחמד אבו סִתָא, **כלת האנתיפאדה** (1989), הגוף הנשי מכוסה כולו בדמויות של צעירים רעולי פנים, וההינומה היא שילוב של כפייה משובצת שחור־לבן ונזר אבנים. סמלי האנתיפאדה מוטבעים אפוא בגופה של הכלה, מה שמרמז, אולי, על כך שהלובשת את דמויות הצעירים על גופה היא גם הארץ הבתולה, שלמענה מקריבים השהידים את נפשם. אבל בציור של גִ׳וַואד אלמָאלְחִי מ־1990, הנקרא **הכלה**, מוצג מות הקדושים באור שונה. גם כאן שולטת בתמונה דמות נשית ענקית, אבל היא לא לבושה בשמלה המסורתית, אלא בשמלה שחורה וכפייה לראשה. מחנה הפליטים נסוג לרקע בעת שהיא צועדת לעבר הצופה ובזרועותיה ילדה מתה. ארשת פניה המבועתת וארובות עיניה השחורות מבטאות את יגון האֵם. הכלה במקרה זה אינה מטאפורה אלא יציר אנוש, אחד מקורבנות הסכסוך.

עמוד 61

עמוד 63

עמוד 63

לאחר עשרים שנה שבהן ראינו באמנות הפלסטינית מגמת ייצוג של דמויות מונומנטיות של נשים, אנו עדים עתה להיעלמותה של דמות האשה בכלל, ודמות האם בפרט. כפי שמתברר מהעבודה, **רחם** (1995), של ח׳ליל רַבַּאח, אין רואים עוד את המולדת כמקום של איחוד גופני מחודש עם האם, או של נוחות ובטחון. ביצירה זו, האיבר הנשי מקבל צורה של חפץ יומיומי – מזוודה. חלל ההזנה והגידול ריק מחפצים אישיים, שבאמצעותם ניתן להרכיב זהות. אפילו כיסא לנוח עליו אינו יכול להיכנס למזוודה, מה שיוצר מתח לא נוח. הרֵיקוּת של חלל פנימי זה עומדת בניגוד לרעיונות המקובלים בנוגע לרחם כמקום של תזונה ותמיכה. הצופה מעומת עם חלל ריק המשבש את הייצוגים המקובלים של המולדת ומרמז, תחת זאת, על דיסטופיה ומצב של התפכחות מאשליות.

עמוד 62

גירסאות קודמות של מאמר זה התפרסמו בגליון מס׳ 23 (2000) של כתב העת ״אבוואב״ היוצא בבירות ולונדון ואצל

F. Lloyd (ed.), *Displacement and Difference*, London, Saffron Books, 2000.

الانتفاضة (١٩٨٩)، تغطي جسم الأنثى صور شباب ملثمين فيما يجمع وشاحها بين الكوفية ذات اللون الأسود والأبيض وتاج من الحجارة. هكذا يُنقش حيز جسدها بشعارات الانتفاضة، أو لعل من تلبس صور الشباب على جسمها هي الأرض البكر التي يضحي الشهداء بحياتهم من أجلها؟ لكن الشهادة تُمثَّل في ضوء مغاير في لوحة جواد المالحي بعنوان **العروس** (١٩٩٠)، فمرة أخرى يغطي شكل امرأة عملاقة على لوحة مقمشة ولكنها لا ترتدي اللباس التقليدي بل تتشح بالسواد وغطاء الرأس. وينحسر المخيم متراجعا الى الخلفية فيما تتقدم هي نحونا رافعة بين يديها طفلة ميتة. ويبدو أن تعبير وجهها وكأنها في غيبوبة ومحاجر عينيها السوداء تعبّر عن مصاب الأم. «العروس» هنا ليست استعارة بل هي انسانة بسببية الصراع.

صفحة ٦٣

بعد عقدين من تمثيل المرأة في أشطال نُصُبيّة شهد الفن الفلسطيني اختفاء المرأة، وخاصة الأم. ولم يعد الوطن يُصوَّر على أنه موقع الاتحاد جسديا من جديد مع الأم، أو مكان للراحة والأمن، بل أخذ التعبير الفني يكتسب بعدا حسيا كما في أحد الأعمال الأخيرة للفنان خليل رباح بعنوان **الرحم** (١٩٩٥). في هذا العمل اتخذ رحم المرأة شكل شيء اعتيادي يومي – حقيبة. مكان الحمل خال من الأمتعة الشخصية التي ينبغي تكوين هوية منها. وكرسي للاستراحة لا يدخل حتى في الحقيبة ويخلق توترا ثقيلا. فراغ الداخل يتعارض مع الفكرة الشائعة لدينا بأن الرحم مكان للراحة والأمان. ويواجه المشاهد فراغًا يعيق على التمثيلات المقبولة للوطن، ويشير بالمقابل الى الشتات وحالة من الصحوة من الأوهام.

صفحة ٦٢

نُشرت نصوص شبيهة لهذه المساهمة في الفصلية الثقافية «أبواب»، العدد ٢٣، ٢٠٠٠، بيروت/لندن وفي:

F. Lloyd (ed.), *Displacement and Difference*, London, Saffron Books, 2000.

הערות | الهوامش

١/1 فدوى طوقان، **ديوان فدوى طوقان**، بيروت، دار العودة، ١٩٧٨.

٢/2 Edward Said, *After the Last Sky*, London, Faber and Faber, 1986, p. 51.

٣/3 Ajaj Nuwayhid in Sheila Katz, "Shahada and Haganah: Politicizing Masculinities in Early Palestinian and Jewish Nationalisms," *Arab Studies Journal*, Fall 1996, p. 83.

٤/4 Joel Beinin, Lisa Hajjar & Mou'in Rabbani, "Palestine and the Arab Israeli Conflict for Beginners" in J. Beinin and Z. Lockman (ed.), *Intifada: The Palestinian Uprising Against Israeli Occupation*, London, I.B. Tauris, 1990.

٥/5 Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier," *Anthropological Quarterly*, 63, January 1990, p. 19.

٦/6 Raja Shehadeh, *Occupier's Law: Israel and the West Bank*, Washington DC, Institute of Palestine Studies, 1985.

٧/7 Julie Peteet, "Authenticity and Gender: The Presentation of Culture" in J. Tucker (ed.), *Arab Women, Old Boundaries, New Frontiers*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 50.

٨/8 Suleiman Mansour & Vera Tamari, *Art Under Occupation,* 1990, p.2.

٩/9 Shehadeh, p. 157.

١٠/10 Wilhelm Geist, "The Growing Pains of an Art Movement Under Occupation," *Al-Fajr*, September 6-12, 1981, p. 13.

١١/11 Mansour & Tamari, p. 2.

١٢/12 Stephen Daniels, *Fields of Vision: Landscape, Imagery and National Identity in England and the United States,* Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 5.

١٣/13 Swedenberg, p. 24.

١٤/14 John Ruedy, "Dynamics of Land Alienation" in I. Abu-Lughod (ed.), *The Transformation of Palestine: Essays on the Origin and Development of the Arab Israeli Conflict*, Evanston, Northwestern University Press, 1971, p. 120.

١٥/15 Talal Assad, "Class Transformation Under the Mandate," *MERIP*, 53, 1976.

١٦/16 Don Peretz, *The Intifada Uprising*, London, Westview Press, 1990, pp. 55-57.

١٧/17 Deniz Kandiyoti, "Identity and its Discontents: Women and the Nation," *Millennium: Journal of International Studies*, 20:3, 1991, p. 431.

١٨/18 Swedenberg, p. 23.

١٩/19 Kandiyoti, p. 433.

٢٠/20 Ghassan Hage, "The Spatial Imaginary of National Practices: Dwelling-Domesticating/Being-Exterminating," *Environment and Planning: Space and Society*, 14, 1996, p. 473.

٢١/21 Floya Anthias & Nira Yuval-Davis, *Woman-Nation-State*, London, Macmillan, 1989, p. 7.

٢٢/22 Ibid.

٢٣/23 Nahla Abdo, "Women of the Intifada: Gender, Class and National Liberation," *Race and Class*, 32, 1991, p. 28.

٢٤/24 Carol Bardenstein, "Raped Brides and Steadfast Mothers: Appropriations of Palestinian Motherhood" in *The Politics of Motherhood: Activist Voices from Left to Right*, Hanover–London, University Press of New England, 1997, p. 175.

٢٥/25 Rita Giacaman & Penny Johnson, "Palestinian Women: Building Barricades and Breaking Barriers" in *Intifada: The Palestinian Uprising Against Israeli Occupation*, London, I.B. Tauris, 1989, p. 9.

٢٦/26 Bardenstein, p. 177.

٢٧/27 Reuben Aharoni & Shaul Mishal, *Speaking Stones: Communiqués from the Intifada Underground*, New York, Syracuse University Press, 1994, Communiqué 21.

טינה אלמאלחי־שרוול, ילידת לונדון (1972), היא אמנית וחוקרת אמנות המתגוררת בירושלים. עבודת הדוקטורט שלה עסקה באמנות הפלסטינית ובתרבות פופולרית. פירסמה מאמרים בכתבי־עת, וביניהם: *Palestinian Ministry of Culture Monthly, Levant, Journal of Gender Studies*; במספר ספרים: *Textile Transitions: Gender Body and Identity* (2000), *Displacement and Difference* (2000), *Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present* (1999), *Palestinian Spring* (1997) וכן בקטלוגים, וביניהם: **עשר שנים בבוץ** לסלימאן מנסור, **מכאן לשם** לג׳וואד אלמאלחי ו**מרחבים של זהות** לח׳ליל רבאח. ייסדה וניהלה את ארכיון האמנות הפלסטינית בירושלים ואצרה מספר תערוכות של אמנות פלסטינית.

ولدت الفنانة والباحثة الفنية **تينا المالحي شرويل** في لندن (١٩٧٢) وتعيش حاليا في القدس. تناولت في رسالتها للدكتوراة الفن الفلسطيني والفنون الشعبية. نشرت العديد من المقالات والابحاث في مجلات مختلفة: *Palestinian Ministry of Culture Monthly, Levant, Journal of Gender Studies;* كما ونشرت بعض الكتب: *Textile Transitions: Gender Body and Identity* (2000), *Displacement and Difference* (2000), *Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present* (1999), *Palestinian Spring* (1997); كما نشرت مقالاتها ضمن كتالوجات مثل: **عشر سنين في الوحل** لسليمان منصور، **من هون لهون** لجواد المالحي، **مساحات الهوية** لخليل رباح. أسست وأدارت إرشيف الفنون الفلسطينية في القدس واشرفت على العديد من المعارض الفنية الفلسطينية.

1
Suleiman Mansour
The Village Awakens
1990, oil on canvas, 80 x 120 cm

2
Nabil Anani
Motherhood
1979, oil on canvas, 100 x 120 cm

3
Fayez al-Hassan
The Martyr's Wedding
1992, oil on canvas, 54 x 70 cm

١
سليمان منصور
صحوة القرية
١٩٩٠، زيت على قماش، ١٢٠ x ٨٠ سم

٢
نبيل عناني
أمومة
١٩٧٩، زيت على قماش، ١٢٠ x ١٠٠ سم

٣
فايز الحسن
عرس الشهيد
١٩٩٢، زيت على قماش، ٧٠ x ٥٤ سم

1
סלימאן מנסור
הכפר מתעורר
1990, שמן על בד, 80 x 120 ס״מ

2
נביל ענאני
אימָהות
1979, שמן על בד, 100 x 120 ס״מ

3
פָאיֶז אלחַסַן
חתונת השהיד
1992, שמן על בד, 54 x 70 ס״מ

1

2

3

4
מוחמד אבו סִתָא
כלת האנתיפאדה
1989, שמן על בד, 74 x 55 ס״מ

5
ג׳ַוואד אלמָאלְחִי
הכלה
1990, שמן על בד, 180 x 140 ס״מ

6
ח׳ליל רָבַּאח
רחם
1995, כיסא, מזוודה ופלסטרים
80 x 80 x 80 ס״מ

٤
محمد ابو ستة
عروس الإنتفاضة
١٩٨٩، زيت على قماش، ٧٤ x ٥٥ سم

٥
جواد المالحي
العروس
١٩٩٠، زيت على قماش، ١٨٠ x ١٤٠ سم

٦
خليل رباح
رحم
١٩٩٥، كرسي، حقيبة ولفافات
٨٠ x ٨٠ x ٨٠ سم

4
Mohammed Abu Sittah
Intifada Bride
1989, oil on canvas, 55 x 74 cm

5
Jawad al-Malhi
The Bride
1990, oil on canvas, 140 x 180 cm

6
Khalil Rabah
Womb
1995, chair, suitcase and band-aids
80 x 80 x 80 cm

5

4

6