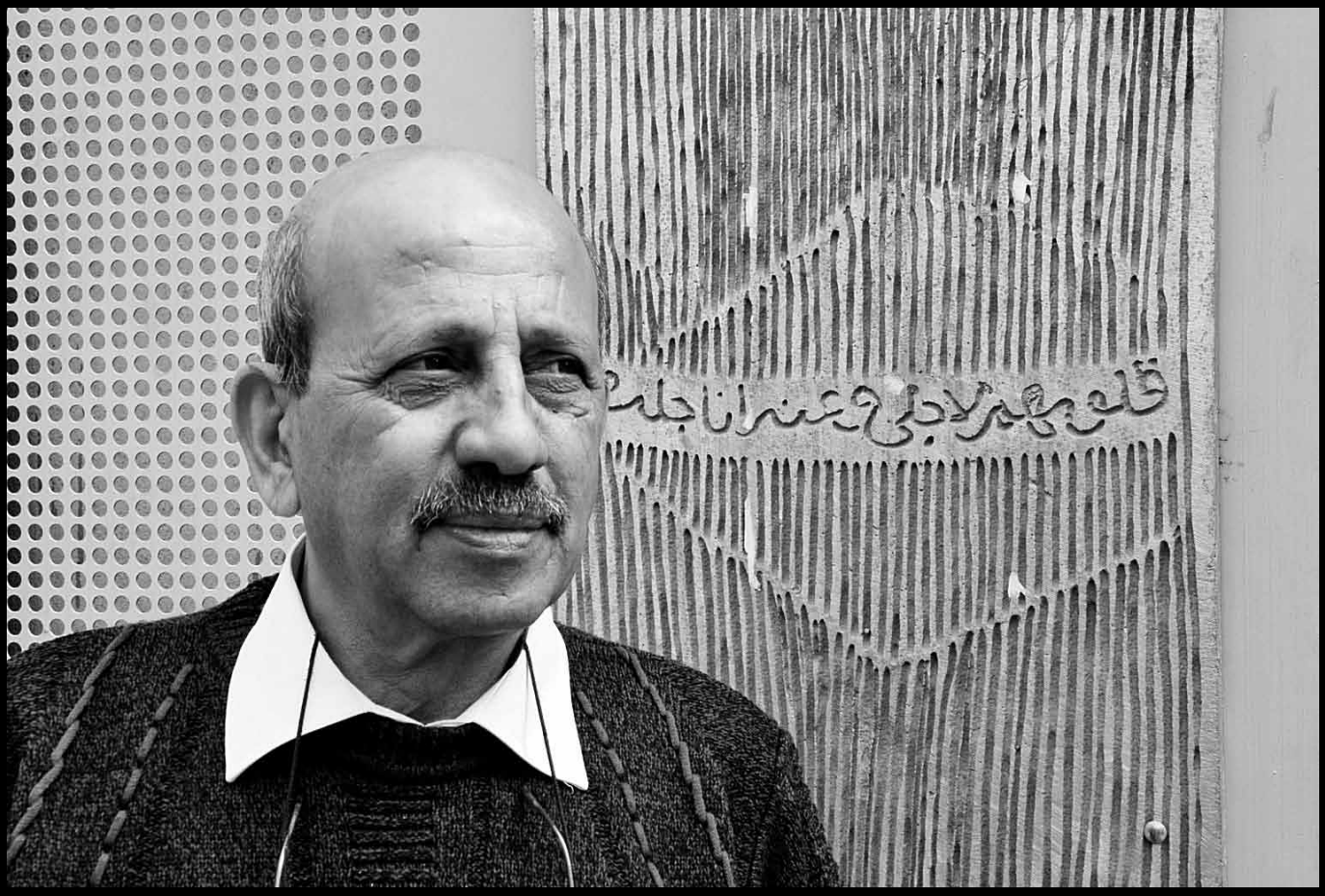
عبـــد عابـدي / ٥٠ عـامـًا من الإبـداع

עבד עאבדי / 50 שנות יצירה



صالة العرض للفنون أم الفحم
הגלריה לאמנות אום אל־פחם
Umm el-Fahem Art Gallery
جمعية الصبار עמותת אלסבאר

صالة العرض للفنون أم الفحم

سعيد أبو شقرة / مدير

عبـد عابـدي / ٥٠ عامًا من الإبداع – معرض شامل

أمينة المعرض: طـال بن تسفي

גלריה לאמנות אום אל פחם

סעיד אבו שקרה / מנהל

עבד עאבדי / 50 שנות יצירה – תערוכה רטרוספקטיבית

אוצרת: טל בן צבי

كتـالوج

المحرّرة: طال بن تسفي

مساعدة التحرير: ربى حمدان

المشاركون في التحرير: د. أمير عابدي والفنان عبد عابدي

تصميم غرافيّ: وائل واكيم

تصوير: أورنا بن شطريت

تحرير لغوي وترجمة إلى العبرية: رؤى ترجمة ونشر

الترجمة إلى الإنجليزية: أنتوني بريس ومارجاليت رودجرز

الترجمة إلى العربية: رؤى ترجمة ونشر

الطباعة والتجليد: راحَش طباعة أوفست م.ض

المعرض والكتالوج بدعم من وزارة الثقافة والرياضة،
صندوق حيفا للثقافة، جمعية الصبار وعائلة الفنان

شكـر وتقديـر

نتقدّم بالشكر لكلّ من: دافيد مايسترو، د. ماجد الخمرة، يوسف حيدر،
شادي خليلية وجوديت عابدي – بوكشه.

© ٢٠١٠
حقوق النشر محفوظة للفنان عبد عابدي ولصالة العرض للفنون أم الفحم

www.abedabdi.com

קטלוג

עורכת: טל בן צבי

עוזרת עורכת: רובא חמדאן

משתתפים בעריכה: ד"ר אמיר עאבדי והאמן עבד עאבדי

עיצוב גרפי: ואיל ואכים

צילום: אורנה בן שטרית

עריכה לשונית ותרגום לעברית: רואא תרגום והוצאה לאור

תרגום לאנגלית: אנטוני בריס ומרגלית רודגרז

תרגום לערבית: רואא תרגום והוצאה לאור

בית דפוס: רחש דפוס אופסט חיפה בע"מ

התערוכה והקטלוג בתמיכת משרד התרבות והספורט,
קרן תרבות חיפה, עמותת אל סבאר ומשפחת האמן

תודות

דויד מאסטרו, ד"ר מאג'ד אל ח'מרה, יוסף חיידר,
שאדי ח'ליליה וג'ודית עאבדי – בוקשה.

© 2010
כל הזכויות שמורות לאמן עבד עאבדי ולגלריה לאמנות אום אל פאחם,

משרד התרבות והספורט
קרן תרבות חיפה
Haifa Arts Foundation

المحـتـويـات

الافتتاحية	8	سعيـد أبـو شـقـرة
عبد عابدي – وما نسينا	10	طـال بـن تـسفـي
عبد عابـدي: ٥٠ عامًا من الابداع المتحف المتنقّل في أعمال عبد عابدي	30	د. أمـير عابـــدي
عبد عابـدي – فنـان – ظـاهرة	36	الشـاعـر سميـح القـاسم
كنـــا كـــالحـــالميـن	37	غـرشـون كنـيسبـل

سعيـد أبــو شقــرة *

معــرض الفنان عبد عابدي الاســترجاعي والشــامل، هو المعــرض الثالث من نوعه الــذي تنظّمه صالة العرض للفنون - أم الفحم، إضافة إلى معرضين للفنان الراحل عاصم أبو شقرة والفنان شريف واكد. قيّمة المعرض طال بن تسفي، التي بدأت في السنتين الأخيرتين بدراسة درب ومجالات عمل الفنان، الذي نال جائزة وزير الثقافة، ترغب في أن تقدّم في هذا المعرض نتائج دراستها، المحادثات والتفكير المشترك، وإصدار كتالوج شامل يلقي الضوء على شكل عمل ودرب الفنان منذ العام ١٩٦٢.

وهكــذا، فــإن اختيار القيّمة طال بن تســفي هو اختيار طبيعيّ في ســيرورة بادرت إليهــا انطلاقًا من مشاعر الترابط، الحب والفضول فيما يتعلق بالفن الفلسطيني المعاصر. لا شكّ في أنّنا نريد أن نأخذ على عاتقنا الالتزام، المســؤولية والحقّ بحيث تتحوّل صالة العرض إلى مســاحة بحثية مركزية فيما يتعلّق بنشاط وتطوّر الفنّ الفلسطيني.

الفنان عبد عابدي الذي بدأ نشــاطه الفنّي في أواخر الســتينيات والســبعينيات، سافر إلى شرق أوروبا، ضمن بعثة للحزب الشــيوعي، حيث تابع الدراســة الأكاديمية للفنون، ليعود إلى مدينته/مسقط رأسه حيفا ويصبح من البراعم الأولى للعمل في هذا المجال. وبمرور السنين، تحوّل إلى رائد وأحد أركان تطوّر الفنّ الفلسطيني المعاصر لدى الأقلية الفلسطينية في إسرائيل.

في الفترة التي كانت الجماهير العربية في إسرائيل تلعق جراح الحرب، وجدت نفسها وسط حرب عديمة الرحمة، في المجال الاقتصادي، الاجتماعي، التاريخي والثقافي. وحشــيّة حرب الصراع على البقاء تتجسّد في كونها مزّقت المجتمع العربيّ وحوّلته إلى مجتمع يحارب، بموازاة ذلك، على مستقبله المادي والروحيّ معًا. عمليًا، صارع المجتمع العربيّ على قيم الماضي، بلورة الهوية والبقاء.

بالإضافة إلى الواقع المعقّد والشــائك، كان للحكم العسكري الذي فرض على السكان العرب دور كبير في تقييد حريتهم، حيث حاصر تحرّكهم وشدّد من الضائقة التي يعيشونها أصلا.

تجدر الإشــارة إلى أن الفنانين وليد أبو شــقرة وبشــير أبو ربيعة، ترعرعا في الفترة نفسها وفي الظروف ذاتها، فشكّلا، إلى جانب عابدي، رأس الحربة في هذا المضمار.

لا شــكّ في أنّ أهميــة الفنان عبد عابدي تكمن في كونه رائد الســفر إلى الخارج لغايــة التعلّم، من خلال الإدراك الواضح بأنّ مدينته بحاجة إلى عودته كي ينشط فيها ويكون قياديًا في مجال إبداع غير معروف، وعمليًا، الإبداع من لا شيء في ظلّ الواقع المركّب الموصوف أعلاه.

أهمية الفنان عبد عابدي تكمن في حقيقة أنّه يعرف ويعي هذا الواقع، وقد عاد إليه انطلاقًا من الشعور بالمسؤوليّة، الرسالة والالتزام.

الفن الفلســطيني، أشــبه بالجماهير العربية في إسرائيل، مرّ هو الآخر سيرورات مركّبة في كلّ ما يتعلّق ببلورة دربه وهويّته.

لا شــكّ في أنّ درب الفنــان عبد عابدي تقاطعت مــع درب جميع الفنانين، الذين ســبقوه بقليل، لكنهم ترعرعوا معه، مثل الفنان الفلســطيني الراحل إسماعيل شمّوط، تمام الأكحل، وليد أبو شقرة، سليمان منصور، كمال بلاطة وغيرهم. كان هؤلاء هم الرائدين في زراعة الأرض البور.

هــذا الســيل العارم الذي قادته مجموعــة النخبة هذه، جرى في ظروف صعبــة وأدّى إلى تحوّلات بعيدة المــدى. فقد عبّرت عن الألم، الانقطاع، الفقدان، الخراب لكنها نجحت في التعبير عن التوق إلى المســتقبل

* مديــر صالــة العــرض للفنــون في أم الفحم

وإلى ممارسة الإبداع والتجدّد.
هذه المجموعة وضعت الأرضية لبزوغ الجيل القادم.
إنّ نشوء صالة العرض للفنون – أم الفحم هو بلا شكّ بفضل تلك الأرضية التي وضعتها تلك المجموعة التـي ينتمي عابـدي إليها. فقد كان ولا يزال جزءًا ناشـطًا منها. فهو فنّان اسـمه مطبـوع في الذاكرة الجماعية، وفي قسم من السيرورة الناشئة من الكينونة الفلسطينية في دولة إسرائيل وخارجها.
هذا هو الزمان والمكان لمعرض شـامل يعكس شريحة واسعة ومعمّقة من مجالات عمل الفنّان. يشرّفنا أن نشـكّل المكان الذي سـتتركز فيه هذه السيرورة الطويلة والمشوّقة، كي يتسـنّى لنا النظر إلى عابدي والقول له ولسـائر أفراد المجموعة الرائعة، شـكرًا لأنكم نشـطتم وعملتم كي يكون في مقدورنا القيام وتحمل المسؤولية والقيادة معًا.
متحـف أم الفحـم للفنـون، الذي لا يزال قيـد مراحل التخطيـط والإقامة، يعمل هذه الأيام على إنشـاء المجموعة الفلسطينية الفنية التي ستعرض في المعرض فور إقامته.
لا شـكّ في أنّ أعمال عابدي، وليد أبو شـقرة، إسـماعيل شـموط، تمام الأكحل، كمال بلاطة، أسد عزّي، سـليمان منصور، عاصم أبو شـقرة وآخرين، سـتكون الركن الأسـاس الذي سـتقوم عليـه المجموعة المستقبليّة.

عبـد عابـدي: «ومــا نسيــنــا»

توجد للفنّ الفلسطيني المنتَج في حدود ١٩٤٨ ميزات خاصة، تنبع من كونها جزءًا من الثقافة البصرية لدى الأقليّة الفلســطينية في إسرائيل. في هذا البنيان الفني-الوطني لعب الرسّــام، المصمّم الغرافيّ وفنان الطباعــة عبــد عابــدي دورًا مركزيًا، بحكم عملــه مدة عــشر ســنوات، ١٩٧٢-١٩٨٢، مُصمّمًا غرافيًا لمنشــورات الحزب الشــيوعي والجبهة الدمقراطية للســلام والمســاواة، ومنابرهمــا الإعلامية – جريدة «الاتحــاد» والمجلّــة الأدبية «الجديد». كذلك، نُشر العديد من رســوماته في جريدة «زو هديرخ» الحزبية الصــادرة بالعبرية، وفي مختلف ملصقــات الانتخابات وغيرها من ملصقــات القائمة، الحزب والجبهة. حقيقــة أنّ عابدي كرّر أكثر من مرّة اســتخدام صور رســمها في ســياقات مختلفة، عــزّزت من المكانة الأيقونيّة للعديد من أعماله.

يتمحور هذا المقال في موضوعين يؤدّيان دورًا مركزيًا في بلورة الثقافة البصرية والذاكرة الجماعية لدى الأقلية الفلسطينية في إسرائيل. أوّلها «فنّ الطباعة». أستخدمُ هذا المصطلح لتعريف فضاء وتقنية عرض أعمال فنية تمّت طباعتها بمقاييس كبيرة نسبيًا في صحافة مكتوبة، كتب، كتيّبات، ملصقات وبطاقات. على الرغم من أنّ هذه الأعمال عادةً ما رافقت نصوصًا سياسية، صحفية، أدبية وشعرية، إلا أنها ليست تخطيطات فحســب، وإنما نصوص بصرية تســاوي من حيث القيمة تلك النصوص اللغوية. من خلال هذا الفضاء وهذه الممارســة، تؤسّس الأعمال المنسوخة بالتدريج للثقافة البصرية لدى الجمهور الهدف الذي توجّه إليه. وهكذا، فهما فضاء وممارسة عرض مستقلّين بديلين من الأعمال الفنية، وقد أدّيا دورًا مركزيًا هامًا جدًا في بلورة الثقافة القومية لدى جميع أجزاء الشعب الفلسطيني.

الموضــوع الثاني هو تخطيــط، تصميم وإقامة النصــب التذكاري «يوم الأرض» في ســخنين في الأعوام ١٩٧٦-١٩٧٨ بما في ذلك رسومات التحضير التي رافقته، جنبًا إلى جنب مع الفنّان غرشون كنيسبل.[١] يُعتــبر هــذا النصب التذكاري إحدى نقاط التحوّل في الحضور الفلســطيني داخل الحيّز العام في نطاق إسرائيــل، وباتت العامل الأكثر تأثــيرًا وأهمية، خصوصًا فيما يتعلق ببلــورة الذاكرة الجماعية القومية عمومًا، والذاكرة البصرية خصوصًا لدى الأقلية الفلسطينية في إسرائيل.

أ. الرائد أمام المعسكر: عبد عابدي

معالم بيوغرافية

ولد عبد عابدي عام ١٩٤٢ في حارة الكنائس في البلدة التحتى من حيفا. في نيسان ١٩٤٨هُجّر من بيته مــع أمّــه، أخوته، أخواته، بينمــا بقي والده في حيفا. خرجت الأم وأولادها مــن حيفا إلى عكا، ومن هناك أبحروا بعد نحو أســبوعين في ســفينة متآكلة إلى لبنان. في البداية تمّ وضعهم في مخيّم الكرنتينا في ميناء

١ النصب التذكاري في سخنين كان في مركز المعرض: «قصّة النصب التذكاري: يوم الأرض في سخنين ١٩٧٦-٢٠٠٦» (قيّمة المعرض: طال بن تسفي). للتوسّع حول المعرض يُنظر:
غيش عميت، «أنتم تبنون ونحن نهدم: الفن كحفريات إنقاذ»، **سدق**، ٢ (٢٠٠٨): ١١٧-١١٩ (عبري)، وموقع المعرض في www.hagar-gallery.com. وكتالوج المعرض: طال بن تسفي، شادي خليلية، جعفر فرح (محرّرون)، ٢٠٠٨. **يوم الأرض: التاريخ، النضال والنصب التذكاري**، إصدار مركز مساواة، حيفا.

بــيروت، ثــم نُقلوا إلى مخيّم اللاجئين المية ومية قرب صيدا وواصلوا طريقهم من هناك إلى دمشــق. بعد ثــلاث ســنوات من الترحال بين مخيّمات اللاجئين، سُــمح للأمّ وأولادها بالعــودة إلى داخل إسرائيل عام ١٩٥١، في إطار لمّ شمل العائلات.

انضمّ عابدي في شــبابه إلى اتحاد الشــبيبة الشــيوعية في حيفا، وهنا بدأ طريقــه الفنّي. في هذا المحيط، تعــرّف على الواقعية الاجتماعية وعلى فنّانين إسرائيليين تبنّوا هذا الأســلوب، وكانوا حينذاك مقرّبين من اليســار الاشتراكي/الشــيوعي في إسرائيل. عام ١٩٦٢، انضمّ عابدي إلى منظّمة الرسامين والنحاتين في حيفا، وكان أوّل فنّان عربي في أعضائها. في الســنة نفســها عرض أيضًا معرضه الأول في تل أبيب. عام ١٩٦٤، أرسله فرع الحزب الشيوعي في حيفا لدراسة التصميم الغرافيّ، الجداريات، النحت البيئيّ والفنّ في درزدن، جمهورية ألمانيا الديمقراطيّة. مكث عابدي في ألمانيا ســبع ســنوات، حيث أنهى اللقب الثاني وســنة تخصّص هناك. التقى في «الكلية العليا للفنون» في درزدن مَن ســتصبح معلّمته ومصدر إيحاء هامّ له، الفنّانة اليهودية ليئا غروندیغ التي سطع اسمها في الرسم الاحتجاجي ضد الفاشية والنازية. في تلك السنوات تأثّر عابدي بفنّانين ألمان مثل غيرهرد كتنر وغيرهرد هولبك.

بعد أشــهر على عودة عابدي إلى حيفا عام ١٩٧١، فاز في تشرين الثاني ١٩٧٢ بجائزة هيرمان شــتروك مــن قبل بلدية حيفــا[٢]، وقدّم معرضًا لأعماله في جاليري بيت الكرمة في المدينة. عام ١٩٧٣، تمّت طباعة الرســومات التي شملها ذلك المعرض وصدرت في مجموعة مطبوعات، ثمّ نشرت في مناسبات مختلفة في «الاتحاد» و«الجديد» ومنشــورات أخرى. في السبعينيات والثمانينيات، رسم رسومات لنصوص بأقلام كتاب وشعراء فلسطينيين وإسرائيليين. عام ١٩٧٨، بعد مرور سنتين على يوم الأرض أقام مع غرشون كنيسبل النصب التذكاري ليوم الأرض. لاحقًا، أقام نصبًا تذكارية في شفاعمرو، كفر كنا وكفر مندا.

عمل عابدي على مرّ الســنين معلمًا للرســم في كفر ياســيف ومنذ العام ١٩٨٥ يعمــل مُحاضرًا للفنّ في المعهــد العربــيّ للتربية في حيفا. في الســنوات التي عمل فيها محــرّرًا غرافيًا لل، «الاتحــاد» و«الجديد» (١٩٧٢-١٩٨٢) نشرت العديد من رسوماته فيهما، وكذلك في منشورات سياسيّة كثيرة، منها ملصقات لإحياء ذكرى يوم الأرض، مجزرة كفر قاسم ومنشورات انتخابات للحزب الشيوعي.

درزدن، فترة الصقل: تأثيرات فنية - أيديولوجية

في الأعمــال التي أنتجها عابدي خلال ســنواته الســبع في درزدن، يمكن أن نلاحــظ بوضوح آثار توجّه مثابر من حيث الموضوع والأسلوب الفنّي، حيث تمحورت في شخصيات لاجئين ونُفذت بأسلوب واقعيّ اجتماعيّ وبوســائل فنية غرافية مثل رســومات، طباعة حجر ونقش ترافقها نصوص سياسية وأدبية تتناول مسائل العدالة والأخلاق. تأثّر هذا التوجه إلى حدّ كبير بالرؤيا السياسية-الاجتماعية التي تبنّاها عابدي منذ شــبابه حين انضمّ إلى الحزب الشــيوعي، لكنها رُفدت أيضًا من خلال فنّاني التيار الواقعي الاجتماعــي في الفــن الإسرائيلي. لكنّ هذه الخيارات نضجــت في درزدن بإيحاء من أعمال فنّانتين: فنانة

٢ في هذا السياق، أشار أ. نيف إلى تجاهل الصحافة اليوميّة بالعبريّة لفوز عابدي «الفنّان العربيّ الأوّل الفائز بجائزة في بلاده وطنه»، جائزة هرمان شتروك (أ. نيف، ١١ تموز، ١٩٧٣).

الطباعة، الرسـامة والنحاتة كيتا كولفيتش (Käthe Kollwitz) والرسّامة وفنّانة الطباعة ليئا غروندیغ (Lea Grundig).

خصّصـت كيتا كولفيتش (١٨٦٧-١٩٤٥) عملها الفني لتقديـم أوصاف متعاطفة مع المعاناة الكونية الناجمـة عـن العيش في معاناة، اسـتغلال وغبن، ومن أحـداث تاريخية ثوريـة أو صادمة. وقد عرفت بشـكل مبـاشر حياة المعاناة، الفقـر والجوع. فبعـد أن تزوّجت من الطبيـب كارل كولفتش (١٨٩١) انتقـل الزوجـان إلى حيّ العمّال في برلـين، ووفّرت لها هذه البيئة موادّ حصّنت وعيها السـياسيّ وغذّت إنتاجها الفنّي حتى وفاتها.[٣] تشـمل أعمالها الشهيرة سلسلة «تمرّد النساجين» (١٨٩٣-١٨٩٧)، التي تستند إلى مسرحية لغيرهرد هاوفتمان (Hauptmann) وتصف تمرّد النساجين في شلزيه عام ١٨٤٤، سلسـلة «حرب الفلاحـين» (١٩٠١-١٩٠٨)، المخصّصة لانتفاضة الفلاحين في جنـوب ألمانيا منتصف القرن الـ١٦، النصب التذكاري «الأهالي الثاكلون» (١٩١٤-١٩٣٢) والمنشـورات الكثيرة التي صمّمتها لـ IAH (منظمة دعـم العمال الدولية)، بدءًا من العـام ١٩٢٠. في جمهورية فيمر، حظيت كولفيتش بمكانـة مرجعية وتم تعليم ونـشر أعمالها في ألمانيا. بعد اعتلاء النازيـين الحكم، أجبرت كولفيتش على الاسـتقالة من أكاديمية الفنون وأعلن عن أعمالها بأنها «أعمـال منحلّة»، وتمّت إزالتها من العروضات العلنيّة. مرّت معظم سنوات الحرب عليها في برلين، ولكن في العام ١٩٤٣ تمّ إخلاؤها إلى درزدن، حيث توفّيت في ٢٢ نيسان ١٩٤٥، بعد حوالي أسبوعين على استسلام ألمانيا النازيّة.

عـرف عبـد عابدي أعمـال كولفيتش جيـدًا قبل سـفره إلى ألمانيا. فقـد طُبعت أعمالهـا في إسرائيل في الخمسـينيات في مجـلات فنية مثل «مفغاش» (لقاء)، وفي صحف شـيوعيّة مثل «كـول هعام» (صوت الشـعب)، «زو هديخ» (هذه الطريق) و «الاتحاد». أصدقاء وزملاء عابدي، مثل روت شلوتس، يوحنان سـيمون، موشيه غات وغرشـون كنيسـبل، درسـوا أعمال كولفيتش بتمعّن.[٤] أعمال الرسم، الطباعة، والنقـش التي أنتجتها أثّرت على أجيـال من الفنّانين ذوي الوعي الاجتماعي-السـياسي ورهافة الحسّ نحو المعاناة الإنسانية في ألمانيا وخارجها.

لكن، في حين تعرّف عابدي على أعمال كولفيتش، أساسًـا، من خلال نسـخ عنها، فإنّ تأثير ليئا غروندغ عـلى عمله كان مباشرًا. عرفـت غروندغ كيتا كولفيتش وواصلت طريقها، بعدة مفاهيم، في السـتينيات أيضًا. بالإضافة إلى تجسيد معاناة الطبقة العاملة، اتّسمت أعمال غروندغ ببصمة فظائع الحرب العالمية الثانيـة، حيث تتمحور الأيقونوغرافيا التي أنتجتها في مسـائل كاللجوء، التهجير، الناجين وغيرها. وهي مسـائل باتت من سـمات تلك الحرب. يظهر تأثير أعمال غروندغ العميق جـدًا في تطوّر أعمال عابدي، كفنّان خلال تعليمه وعبر بلورة أيقونوغرافيّة اللجوء عمومًا وأيقونوغرافيّة النكبة خصوصًا في أعماله.

ولدت ليئا غروندغ (لانغر، في الأصل) في درزدن عام ١٩٠٥ وتوفّيت خلال رحلة لبلدان الشرق الأوسـط عـام ١٩٧٧. تعلّمت لـدى أوتو ديكس في أكاديمية درزدن للفنون، تزوّجت من الرسـام هانز غروندغ، وانضمّ كلاهما كعضوين ناشـطين إلى الحزب الشيوعي الألماني (KPD) في درزدن. بعد صعود النازيين إلى الحكم، لوحقت ليئا وهانز غروندغ، اعتقلا للتحقيق وتمّ سجنهما عدة مرّات. قبل إرسال زوجها إلى معسـكر اعتقال بفترة قصيرة، غادرت ليئا ألمانيا عام ١٩٣٩ وجاءت إلى البلاد على متن سـفينة الطرد باتريا عام ١٩٤٠. في العام ١٩٤٤ عرضت «في وادي القتل» (١٩٤٣)، وهي سلسـلة رسـومات تطرّقت مباشرة إلى أحداث الكارثة: لجوء، تهجير، عربات بضائع، إعدامات، معسكرات اعتقال وغيرها. لم تتقبل المؤسسـة الفنية في البلاد أعمـال «في وادي القتل» بحفاوة، وقد اسـتصعبت ليئا غروندغ التي مكثت في

٣ يُنظر: Martha Kearns, **Käthe Kollwitz: Woman and Artist** (New York: Feminist Press, 1976): 69.

٤ غيلا بلاص، ١٩٩٨. «الفنانون وأعمالهم»، **الواقعية الاجتماعية في الخمسينيات**، متحف حيفا للفنون، ص ١٥-٣٢ (عبري)

البلاد خلال الحرب العالمية الثانية، كيف يمكن لفنّاني البلاد اليهود تجاهل الكارثة.[٥]
بعد إطلاق سراح زوجها من معسكرات الاعتقال، انضمّت ليئا غروندغ إليه في درزدن عام ١٩٤٧، وكانت المدينة جزءًا من منطقة الاحتلال السوفييتي، وابتداء من العام ١٩٤٩ جزءًا من جمهورية ألمانيا الديمقراطية، وأصبحت محاضرة تحظى بالتقدير في أكاديمية درزدن للفنون ورسّامة هامة، في حين سُرعان ما لفّها النسيان في البلاد.
اللقاء بين عبد عابدي، شاب فلسطينيّ عمره ٢٢ عامًا وصل للتوّ من إسرائيل، وبين ليئا غروندغ، معلّمته في قسم الطباعة والنقش في أكاديمية درزدن للفنون، كان لقاء هامًا جدًا بالنسبة إليه.[٦] علاقتهما تجاوزت أكثر بكثير العلاقة بين طالب ومعلّمته؛ فقد فتحت غروندغ بيتها أمامه وباتت سندًا اجتماعيًا وثقافيًا له خلال معظم فترة مكوثه في جمهوريّة ألمانيا الديمقراطية.
لكن من المهمّ التشديد على أنّ هذا اللقاء المفاجئ بين شاب عربي من ضحايا النكبة وبين اليهودية الناجية من الكارثة جاء في سياق القاسم المشترك السياس والمعيشي بينهما، من حيث التزامهما بالعدالة الاجتماعية واحتجاجهما ضد الحروب والثمن الباهظ الذي تكلّفه للبشرية جمعاء. بذلك، فإنّ تأثيرها ليس مشتقًا من سياق الثقافة أو التاريخ اليهوديين وإنّما من سياق الثقافة والرؤية الشيوعيّة. فالهوية الشيوعية الكونيّة وفوق القومية هي التي أتاحت اللقاء والصداقة بينهما، والتقدير الكبير الذي كان يكنّه أحدهما للآخر.

فنّ فلسطيني في الشتات الفلسطينيّ وفي الضفّة الغربية وغزّة

إحدى الميزات البادية للعيان عند الاستعراض الخاطف للفنّ الفلسطيني بفروعه المختلفة، هي الدور الهام الذي أدّته الطباعة في نشر الرسائل التي سعت هذه الثقافة لدفعها قدمًا. في سياق فنّ الطباعة، يبرز تأثير إسماعيل شموط (١٩٣٠-٢٠٠٦)، وهو من أوائل الفنّانين الفلسطينيين. بعد تهجيره من مدينته اللد عام ١٩٤٨، وصل بعد مسيرة طويلة وشاقة عبر الأردن إلى مخيم لاجئين في غزّة، وغادر لاحقًا (١٩٥٦) إلى بيروت، قبل أن يغادرها إلى الكويت بعد الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢، ثمّ عاش عدة سنوات في ألمانيا وأمضى بقيّة حياته في عمان (٢٠٠٦). مسيرة حياة شموط جسّدت عذابات مسيرة الترحال الفلسطينية. علاوة على ذلك، بكونه عرف نفسه فلسطينيًا وإنسانًا سياسيًا في المقام الأول، وفنانًا في المقام الثاني،[٧] أخذ شموط على عاتقه مهمة رواية قصة شعبه للعالم وللأجيال القادمة، بواسطة الفنّ. فقد عمل رئيسًا لقسم الفنون الأول في منظمة التحرير الفلسطينية، فور إقامة المنظمة عام ١٩٦٤؛ وكان كتابه «فن من فلسطين» (الكويت، ١٩٨٩) أول إصدار حول الفن الفلسطيني وتاريخه. لهذه الأسباب وغيرها، كان دوره هامًا بشكل متميّز سواء بالنسبة لنشوء حقل الفنّ الفلسطيني أو بلورة بنى تمثّل النكبة، ما لبثت أن انتشرت في أعمال فنانين آخرين في الشتات الفلسطيني، الضفة الغربية وقطاع غزة، ابتداء من الخمسينيات وحتى وفاته عام ٢٠٠٦. كذلك، فقد تمّ نسخ العديد من أعماله وحظيت بانتشار واسع على منشورات، بطاقات وتقويمات. في هذا الباب، كان تأثير شموط على أعمال عابدي هامًا في كل ما يتعلّق بصورة اللاجئين الفلسطينيين.
يشهد عابدي على التأثير المتبادل وعلاقات التفاعل الفنّي المتبادلة في السبعينيات والثمانينيات مع

---

٥ Holocaust on the visual Ziva Amishai-Maisels, 1993. Depiction and interpretation: the influence of the arts, Oxford : Pergamon Press, 382.

٦ في إحدى محادثاتي معه، أشار الفنان إلى أنّ ارتباطه بليئا غروندغ كان على خلفية رهافة الحسّ التي أبدتها نحو موضوع الحرب وانعدام العدالة الاجتماعية، أيضًا، بفعل انتمائها إلى الأقلية اليهودية التي عانت كثيرًا في الفترة النازية (محادثة مع عابدي، ١٩ آذار ٢٠٠٧).

٧ يُنظر: Paula Stern, "Portrait of the Artist (Palestinian) as a Political Man" في: http://www.aliciapatterson.org/APF001970/Stern/Stern11/Stern11.html.

فنّانين فلسطينيين من أبناء جيله، سكّان الضفة الغربية وقطاع غزة، والذين نالوا تحصيلهم في مدارس الفنـون في العالـم العربي (خصوصًا في القاهرة، الإسـكندرية وبغداد). من بينهـم نبيل عناني (مولود في عمواس، ١٩٤٣)، تيسـير بركات (مولود في مخيم لاجئين في غزة، ١٩٥٩)، إبراهيم سـابا (مولود في الرملة، ١٩٤١)، عصام بدر (مولود في الخليل، ١٩٤٨)، فيرا تماري (مولودة في القدس، ١٩٤٥)، تهاني سكيك (مولودة في غزة، ١٩٥٥), طالب دويك (مولود في القدس، ١٩٥٢)، كمال المغني (مولود في غزة، ١٩٤٤)، فتحـي الغبن (مولود في غزة، ١٩٤٧)، وغيرهم. الأبرز من بينهم هو سـليمان منصور (مولود في بـير زيت، ١٩٤٧)، والذي تعلّم خلافًا لأعضاء هذه المجموعة سـنة واحدة في معهد الفنون بتسـلئيل في القـدس (١٩٦٩-١٩٧٠). إلى جانـب هؤلاء تعرّف عابدي أيضًا على أعمال فنانين أنتجوا في الشـتات الفلسـطيني وتناولوا «المعاناة الفلسـطينية» برمزية تامة. من الفنانـين البارزين في مخيمات اللاجئين كان ناجـي العلي (ولـد في الجليل عام ١٩٣٦، وترعـرع في مخيم لاجئين في لبنان) الـذي عمل في لبنان ولنـدن.[٨] إبراهيم هزيمة (مولود في عـكا، ١٩٣٣ وترعرع في اللاذيقية-سـوريا) نال عام ١٩٦٠ منحة لدراسة الفن في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، وواصل بعدها نشاطه في أوروبا. تمام الأكحل (مولودة في يافا، ١٩٣٥)، تعلّمت الفنّ في الإسـكندرية والقاهرة، تزوّجت من إسماعيل شموط، وعملت في بيروت ثم انتقلت إلى الأردن، وكمال بلاطة (مولود في القدس، ١٩٤٢)، تعلّم الفنّ في روما وواشـنطن، ومع إنهائه الدراسـة عـام ١٩٦٨ بقي في الولايات المتحـدة حيث كتب من هناك تاريخ الفنّ الفلسـطيني من خلال العديد من الكتب، الكتالوجات والمقالات.

يجدر التنويه في سياق الفنّ الفلسطيني في إسرائيل إلى أنه نتيجة للنكبة الفلسطينية والحياة تحت الحكم العسـكريّ، لم يبدأ الفنّانون الفلسطينيون بالنشاط داخل إسرائيل سوى في مرحلة متأخّرة نسبيًا، بعد مرور نحو ٢٥ سـنة على إقامة دولة إسرائيل. فرضت فترة الحكم العسـكري عزلة قاسـية على الفنّانين الباقـين في نطاق إسرائيل. وقد تمّ فرض الحكم العسـكري على معظم مناطـق التواجد العربي، بحكم أنظمة الطوارئ البريطانية، بغية تقييد حرية التعبير والحركة وحرية التنظّم لدى المواطنين العرب، وقد قيّدها فعلا. وعليه، فبعد إنهاء الحكم العسـكري عام ١٩٦٦، بدأ الشبّان الفلسطينيون يخرجون لتعلّم الفـنّ في البـلاد والخارج. بعد عودة عابـدي إلى إسرائيل، خرج لتعلّم الفنّ في السـبعينيات والثمانينات الفنانون أسـد عزّي (مولود في شفاعمرو، ١٩٥٥)، إبراهيم نوباني (مولود في عكا، ١٩٦١)، عاصم أبو شـقرا (مولود في أم الفحم، ١٩٦١) وأسـامة سـعيد (مولود في نحف، ١٩٥٧)، ويعكس إنتاجهم الفنّي الثقافة المُميّزة للأقلية الفلسطينية في إسرائيل.[٩]

الواقعيّة الاجتماعيّة في إسرائيل

قبـل سـفره إلى ألمانيا وكذلك مع عودته، نشـط عابدي مع فنانين عُرفوا بفنانـي «الواقعية الاجتماعية» في إسرائيـل، والذين تجمّعوا في الخمسـينيات في حيفا «الحمـراء»، المدينة المختلطـة إثنيًا والتي ضمّت مجموعة العمّال الأكبر بين سكّانها.[١٠] تناول هؤلاء الفنانون الواقع الإسرائيلي بجميع جوانبه، من خلال التماثل العميق مع المجموعات المضطهدة والمميّز ضدها فيها. لقد أرادوا خلق فنّ ذي مقولات اجتماعية مفهومة وفي متناول «جماهير الشعب»، ولهذا السبب أكثروا من إنتاج طباعات فنية ملائمة للجميع من ناحية سـعرها وكذلك من ناحية مضمونها (المصدر نفسه). كان غرشون كنيسبل هو القوة المحرّكة في إطار الفنانين الواقعيين الاشـتراكيين الحيفاوي، وضم أيضًا أليكس ليفي وشموئيل هلسبرغ، وكان على

٨ ناجي العلي عمل رسام كاريكاتير في صحف لبنانية وفي دول الخليج بين السنوات ١٩٥٧ و ١٩٨٣. في حزيران ١٩٨٧ حين كان ماشيًا نحو مكتب الصحيفة في لندن تمّ اغتياله برصاص أطلق من سيّارة. وقد توفّي بعد ذلك بشهر. في الشهر نفسه اندلعت الانتفاضة في الضفّة الغربيّة.

٩ للتوسّع حول الفنانين، يُنظر: طال بن تسفي، حنا فرح (محرران)، ٢٠٠٩. **رجال في الشمس**، متحف هرتسليا للفن المعاصر

١٠ (ج. بلاص ١٩٩٨: ٨).

علاقة أيضا مع فنانين أنتجوا بهذا الأسلوب وسكنوا في مواقع أخرى في البلاد مثل أفرهام أوفك، روت شلوس، شمعون تسبار ونفتالي بزم (م. ن. ١١).
التجذّر لفكرة ورؤية كونية ملحوظ أيضًا في أقوال عابدي نفسه خلال حوار،[١١] أجرته نقابة الرسامين والنحاتين في حيفا عام ١٩٧٣ في بيت شاغال تحت عنوان «فنانون في أعقاب الأحداث»:

بقدر ما يعيش الفنان أحداث الماضي، الحاضر والمستقبل، فهو أيضًا يعيش صراع الإنسان مع الدمار والشر. حين تكون الإنسانية في حالة مأزومة، المطلوب من الفنان أن يتحدّث بتناغُم بواسطة الأداة الفنية التي بحوزته هي نفسها [. . .] ومن هنا [. . .] فإن دور الفنان في أعماله، في أفكاره وفي رؤيته هو تعزيز العلاقة الدائمة بينه وبين المجتمع الذي يعيش فيه. لقد تربّيت من خلال هذا التوجّه، وهكذا أفهم العلاقة بين إنتاجي الفني وبين الدور الذي حدّده كوكوشكا: «إزالة القناع من أجل أولئك الذين يرغبون في رؤية الواقع كما هو. دور الفنّ التشكيلي هو كشف الحقيقة لهم» (أ. نيف، «زو هديرخ»، ١٣,٢,١٩٧٤).

وفي حديثه عن فنّه وعن حرب ١٩٧٣، قال عابدي:
انطلاقًا من رؤيتي ومن كراهيتي للحروب، وكذلك انطلاقًا من قلقي العميق على العلاقة بين الشعبين، العربي واليهودي، عرضت عملين موجودين هنا في المعرض (معرض كان موضوعه «صدى الأيام» بمشاركة فنانين من حيفا والشمال). حين دوّت المدافع في الجولان وعلى ضفاف قناة السويس وحين هدد الخطر المنطقة، تذكّرت أقوال بابلو بيكاسو، وقلت في عملي «لا للحرب» وفقًا لوعيي الفنّيّ، يجب على الفنّ أن يكون مجنّدًا ويؤدّي وظيفة». (م.ن.).

ب. مجموعة طباعات اللاجئين

في السنوات التي قضاها عابدي في ألمانيا، ١٩٦٤-١٩٧١، أنتج مجموعة لافتة من الرسومات، الطباعات الحجرية وأعمال النقش، التي خصّصها بمعظمها الساحق للنكبة أو للاجئين الفلسطينيين. عدد من أعمال اللاجئين، التي أنتجها عابدي في ألمانيا في السنوات ١٩٦٨-١٩٧١ وأصدرها عام ١٩٧٣ في مجموعة مؤلفة من ١٢ عمل طباعة بالأسود والأبيض بعنوان «عبد عابدي – رسومات»، تتيح فرصة للإطلال على عناصر مركزية ستتكرّر لاحقًا في العديد من أعماله. يظهر في هذه الأعمال أثر ذكريات من طفولته حين تنقل بين مخيمات لاجئين ومن الفترة اللاحقة للمّ شمل عائلته مجدّدًا في حيفا. استخدم عابدي لوصف اللاجئين توجّهًا واقعيًا اجتماعيًا من النوع الذي عرفه قبل سفره إلى ألمانيا وقام بتطويره خلال مكوثه هناك.
جميع الشخصيات التي تظهر في طباعات المجموعة هي شخصيات لاجئين. في رسمة الحبر، رقم ١٠، «المسيح قام» (صورة ١)، تبدو الشخصية كرجل حافٍ، مسنّ، طويل القامة وملتحٍ، يخطو وحيدًا وخلفه أكواخ أو بيوت آيلة للسقوط ذات سطوح حادة وحول رأسه قرنان رمزيان. في عمل آخر من الفترة نفسها لم تضمّه المجموعة، «لاجئ في خيمة» (صورة ٢)، يتم التشديد مرة أخرى على وحدة اللاجئ. يعرض النقش بشكل مقرّب وجها ملتحيًا وتجاعيد، فمًا وعينين مرهقتين وما يشبه القلنسوة التي تبدو كخيمة. في جميع الأحوال، مقابل وحدة اللاجئ المسنّ في العملين الأخيرين، يقوم عابدي بوضعه في سياق اجتماعي في عمل الطباعة رقم ٤ في المجموعة، الطباعة الحجرية «اكتشاف المسيح

١١ بالإضافة إلى عابدي، شارك في حوار الفنانين أفشلوم عوكشي وغرشون كنيسبل، الناقد الفني تسفي رفائيل، والمصمّم المعماري حاييم تيبون.

الجديد» (صورة ٣). يصف عابدي هنا سـيلا بشريًا، على رأسـه رجل محمول على أكتافهم. شخصيات اللاجئين المجهولة مرسـومة بشـبكات من الخيوط التي تؤلّف جسمًا-كتلة-سيلا واحدًا، مصيرًا واحدًا، أرجلهم حافية، وعلى أجسادهم عباءات طويلة. الرجل المحمول على الأكتاف يبدو كأنّه ينمو من داخلهم ويداه الطويلتان منسـدلتان بحركة تحيّة أو بمحاولة للحفاظ على التوازن. كتلة الشـخصيات محاطة بفضاء فارغ، أشـبه بشـخصيات في أعمال أخرى من المجموعة (وأشـبه بالعديد من أعمال كولفيتش). السـياق الديني للمسيح المخلّص مفاجئ إلى حد ما، كوننا نتحدّث عن فنّان شيوعيّ، واقعيّ-اجتماعيّ. لكن مسـيحه هذا إنسـان عاديّ، معدَم، خرج من الشـعب وتمّ اختياره من داخل الشـعب، يبسط عليه يديـه ورعايته ويفترض أن يقوده إلى غد أفضل. مقارنة بعمل إسـماعيل شـموط الشـهير «الى أين...» (١٩٥٣) (الصورة ٤)، الذي يوجّه فيه اللاجئ المذعور نظرته نحو المسير في فضاء جغرافي جاف، يوجّه مسيح اللاجئين في أعمال عابدي نظرته بفخر إلى المشاهد من فوق قامته العالية. كذلك، مقارنة برسمة أخرى لإسماعيل شـموط «عائدون» (١٩٥٤) (الصورة ٥)، الشخصية الفخورة للاجئ في عمل عابدي، والمرسومة بخطوط سوداء حادة، تبثّ إصرارًا وليس عجزًا أو ذعرًا.

لكن عابدي أيضًا يتناول عجز الفلسطينيين ويشدّد عليه في عمل الطباعة رقم ٨، رسم بالفحم «لاجئون في الصحراء» (الصورة ٦). في هذه الرسـمة، يبدو اللاجئون عن بُعد كسرب بشريّ، أشـبه بالشكل الذي تعرض به غروندغ لاجئيها، لكنهم لدى عابدي لا يملأون «المشـهد» برمّته ولا يمكن التعرّف على تعابير وجوههـم. ففي رسـمه التعبيريّ يخلق مئـات اللاجئين غير المحدّدين مسـارًا متعرّجًا يختفي بمحاذاة الأفق داخل التلال. فوق اللاجئين، في الأعلى، تبرز شـمس قائظة مرسـومة بعدد من الخطوط القوية في سماء نظيفة تمامًا من الغيوم.

في سياق الاقتلاع وفقدان الهوية العائلية، يتمّ التشديد على الحضور النسائيّ خصوصًا. في الطباعة رقم ٢، رسـمة الحبر متراصّة الخطوط «نسـاء» (الصورة ٧)، تظهر امرأتان مع غطاء على الرأس ويلفّهما الفسـتان/العباءة الطويلة وهن منطويتان كل على نفسـها الواحدة مقابل الأخرى. وجه المرأة الجالسة إلى يمين الرسـم موجّه نحو المشـاهد بتعابير حزينة وقلقة. إضافة إلى خط الأفق وتلك الشمس القائظة، فإن الخلفية تخلو من أيّ تحديد، فتبدو المرأتان كأنّهما تطفوان في مدى الورقة.

صـورة أخرى للاجئة تظهر في الطباعة رقم ١ من المجموعة، رسـمة الحـبر «دامعة» (الصورة ٨) فيها صـورة مقرّبة لوجه امرأة دامعة العينين، بمنظـور يذكّر بأعمال كيتا كولفتش مثل «الأرملة»، ١٩٢٢-١٩٢٣ (الصورة ٩).

مشـاعر المأسـاة والوحدة تعـبّر عنها طباعة رقـم ٦ بوضوح، وهي رسـمة الحبر «نـوم في الصحراء» (الصورة ١٠). وتظهر فيها شـخصيّتان، طفل ووالدته، وهما مستلقيان وحدهما على الأرض تحت قبّة السـماء. الشخصيتان يغطّيهما شرشـف تصوّر ثنياته منظرًا طبيعيًا حادًا وخاويًا يُذكّر بصور المنظر الطبيعيّ في المجموعة. المنظر الحقيقي في الرسمة يلخّص بعدد قليل من الخطوط المكسّرة التي تشير إلى الأفق وإلى عدد من أعمدة وأسلاك الكهرباء. الأمّ والطفل مرسومان بتقنية القصَر (foreshortening) بشـكل دراميّ حادّ. على الرغم من تغيير الوجهة من الرأسين فما بعد، وليس من الرجلين فما بعد، فإن هذا القصَر يذكّر برسـومات أحد أوائل من اسـتخدموا هذه التقنية، وهو فنّـان النهضة الإيطالي أندريا مانتنييـه (Mantegna)، «التفجّع على المسـيح الميت» (١٤٨٠، تقريبًا). لغـرض تقوية الأثر الدراميّ، كشـف عابدي أحد قدمي المرأة بحيث تطلّ من الشرشـف، حيث أنّ هذا الكشف المؤثّر لقسم من الجسد يبرز قسوة حالة النوم على التراب.

الطباعتان الأخيرتان في المجموعة هما لمنظر طبيعيّ. تتميّز المناظر التي رسـمها عابدي في ألمانيا بتكرار الخطـوط السـوداء الطويلـة وبجوّ تعبيريّ مـن العاصفة. في الطباعة رقم ١١، رسـمة الحبر «السـدّ» (الصورة ١١)، تظهر أمواج تنكسر على سـور عالٍ ذي قباب عالية، ظلال شـخوص ضئيلة الحجم على

سدّ عالٍ وشمس سوداء مرسومة بخطوط دائرية داكنة أشبه بسلك شائك ملفوف. في الطباعة رقم ١٢، رسـمة الحبر «منظر متوحّش» (الصورة ١٢)، تظهر لربّما صخور، ولربّما جذوع أشجار مقطوعة، ما يشبه الدرب التي تشقّ طريقها داخل منظر أسود مثير للكآبة، غيوم مرسومة بخطوط سوداء تعبيرية وشـمس سوداء. هذا منظر وعيويّ، منظر أسـود لأرض محروقة. في غياب الناس وبشائر الحياة، تبدو الأرض كما لو أنّها تمثّل تجربة لاحقة للصدمة أو منظرًا ثقيل الوطأة، بعد النكبة. إنّها وسـيلة إضافية لتجسيد جوّ المأساة، العاصفة والصراع الذي يُخيّم على جميع الأعمال في المجموعة.
في مقالة حول مجموعة الطباعات في «زو هديرخ» أشار أ. نيف (اسم مستعار للشاعر موشيه برزيلاي) إلى العلاقة بين أعمال عابدي وبين أعمال كيتا كولفيتش، وأشـار إلى أنّ الأعمال في الألبوم تتحدّث «لغة واضحة بشأن عدم التسليم بالمصير الفلسطيني [...] لألبوم متكامل، رغم اختلاف المواضيع. فالموضوع واحد: تماثل مع مصير اللاجئين وعدم التسـليم بهذا المصير، والتعبير عن الأمل وعن عاصفة المشـاعر» (أ. نيف، ١١ تمّوز ١٩٧٣).

تمّ نشر رسومات المجموعة في مجلّة «لقاء» وفي «زو هديرخ» إلى جانب مقالات ثقافيّة ونصوص شعرية ونثرية باللغة العبرية (رسمة «نوم في الصحراء»، مثلاً، طُبعت في «زو هديرخ» بتاريخ ١٥,١١,١٩٧٢، بينما الطباعة رقم ١ في المجموعة، رسمة الحبر «دامعة» طبعته الجريدة بتاريخ ١١,٧,١٩٧٣). حضور هذه الرسـمات والطباعات في المنشـورات الثقافية ثنائية اللغة الخاصة بالحزب الشـيوعي الإسرائيلي، يحمل أهمية كبيرة، فبفضلها ترسّخت في ذهن قرّاء تلك الصحف كتمثيلات النكبة بـ أل التعريف.

ج. «بوابة مندلباوم» والمتشائل لإميل حبيبي

خـلال فترة مكوثه في ألمانيا، جاء عابـدي من حين إلى آخر لزيارة الوطن. خلال زياراته تعرّف على عدد من أهم الكتّاب والشعراء الفلسطينيين. في تلك السنوات وما بعدها، زيّنت العديد من رسوماته إصدارات مبدعين مثل إميل حبيبي، أنطون شـمّاس، محمد علي طه، سـلمان ناطور، سـميح القاسم وغيرهم. في هذا السياق، تستقي شخصيات عابدي الموضعة على الورق الأبيض قوّتها المحلية، العينية، من الفضاء النصّيّ الأدبيّ. من هذه الناحية، تأتي أعماله في ضوء التأثير النصّيّ الهائل للأدب، الشعر واللغة المحكية العربية على الفنّ الفلسطيني عمومًا بواسطة ما يسمّيه كمال بلاطة «التداعيات الخفيّة للكلمات».[١٢]
في إطار علاقاته مع كتّاب وشعراء، تبرز خصوصًا العلاقة التي أقامها عابدي مع إميل حبيبي،[١٣] المولود في حيفا مثله. وتجسّد التعاون المثمر بينهما، أيضًا، في الرسمة التي رسمها عابدي لقصّة حبيبي «بوابة مندلباوم»[١٤] عام ١٩٦٨ (الصورة ١٣) قبل عودته إلى البلاد. مرّة في السـنة، في عيد الميلاد كان يتمّ فتح بوّابة مندلباوم، نقطة العبور الوحيدة بين شـطري القدس حتى عام ١٩٦٧، أمام المسـيحيين سـكّان إسرائيـل أيضًا، لزيـارة أقربائهم في مخيّمات اللاجئين في الأردنّ. مثّلت هذه البوّابة تقسـيم القدس وفي الوقت نفسه تقسيم الشعب الفلسطيني بعد نكبة عام ١٩٤٨.[١٥]
في الرسـمة الخاصة بقصّة «بوّابة مندلباوم» يصف فراق امرأة متجعدة الوجه تتوكّأ على عصا وطفلة-فتاة منفوشـة الشـعر تقف وراءها مطأطئة الرأس، بجانب جدران الأسلاك الشائكة. ظلّ الفتاة الثقيل يرافق المرأة، يتّصل بيدها اليمنى ثمّ يعود كصدى على شـكل العصا التي تتكئ عليها بيسـارها. تقف

١٢ بلاطة، كمال ١٩٩٠، «فنانون اسرائيليون وفلسطينيون: أمام الغابات»، **كاف** ١٠: ١٧١ (عبري).
١٣ إميل حبيبي (١٩٢١-١٩٩٦), كاتب، صحفي ومن مؤسّسي الحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي مثّله عدة مرّات في الكنيست، ترأس تحرير «الاتحاد» طوال ٤٥ عامًا.
١٤ رسمة عابدي موجودة في كتاب إميل حبيبي، **سداسية الأيام الستة**، حيفا، إصدار الاتحاد، ١٩٧٠.
١٥ بلاص شمعون، ١٩٧٨. **الأدب العربي في ظل الحرب**، عام عوفيد، تل أبيب، ٣٣-٣٥ (عبري).

الشـخصيتان في حيّـز ليس فيه سـوى تفاصيلها الضرورية المرسـومة داخل حيز خـاوٍ – جدران من الأسـلاك الشـائكة وعمودان طويلان بينهما حاجز. عابدي يوجّه أنظارنا إلى ما يتجاوز المنطقة المشاع في بوابـة مندلبـاوم. بلاص يصف كتابة حبيبـي بأنها «وعي بالوطن المزّق»، والمنطقة المشـاع كما لو أنّها ترمز إلى تمزّق مزدوج «لمن اضطرّوا أن يعيشـوا خـارج بلادهم وهم يأملون في العودة إليها، ومن يعيشون منفصلين عن الغالبية الساحقة من شعبهم ويتمسّكون بالأمل في التوحّد معها».[١٦]

بعد عودة عابدي إلى البلاد رسـم رسـومات للطبعة الأصلية، العربية، لكتاب «الوقائع الغريبة في اختفاء سـعيد أبي النحس المتشـائل» لإميل حبيبي، والذي نُـشر عام ١٩٧٧,[١٧] في الرسـمة الافتتاحية للكتاب (الصـورة ١٤) يبدو وجه الرجل الغامض بشـكل مقرّب وقد غطاه جزئيًا براحـة يده المرفوعة كما لو بحركة تعني: توقف، تأمر المشـاهد/القارئ/ة «حتى هنا». فاليد لا تسمح بتحديد الوجه. لكنها تدعو المشـاهد أيضًا إلى قراءة مسـتقبل الرجل في خطوطها. بهذا الشـكل، يصف عابدي حبيبي، نتاج الواقع الإسرائيلي والهوية المركبة للأقلية الفلسـطينية التي تعيش فيها، والتي تدير حوارًا معقدًا مع محيطها، من خلال المجاهرة بشيء والتكتّم على أشياء.

في رسـمة أخرى (الصورة ١٥) المنشـورة مقابل الغلاف الداخلي للكتاب، يبدو رجل تعس وملتحٍ تملأ وجهـه التجاعيد وعينـاه غائرتان. يرتدي جلابية خطوطها/ثنياتها مرسـومة بحرص. راحته اليسرى الكبيرة موضوعة على صدره، والأخرى مسـبلة إلى جانب جسـده. داخل خربشـات الخلفية التي تظهر جزئيًا كتمثيل مجرّد لكتابة عربية، هناك فتحة شـبكية ترمز إلى سجن أو زنزانة. تصف القصّة، أيضًا، اعتقال سـعيد أبي النحس المتشـائل في سـجن إسرائيلي وردّ فعله السـاخر/المتهكّم على أسئلة المحقّق الإسرائيلي. لكنّ رسمة عابدي تبثّ حزنًا ويخلو من أية سخرية.

يسـيطر جوّ ثقيل وكئيب أيضًا على الرسـمة (الصورة ١٦) التي تظهـر مقابل الفصل بعنوان «حادث أصعب على التصديق من الموت على الأحياء». يبدو في الرسمة الجزء السفليّ لشخص ميت مغطّى جزئيًا ويرقد على مسـطّح خشـبيّ في حين أنّ قدميه مكشـوفتان. خلـف النقالة الطبية المرتجلة تقف نسـاء نائحـات يرتدين الحجاب وأمامهنّ رجل ظهره للمشـاهد ويحول أنظاره من الميت المسـتلقي تحته[١٨]. هناك دمعة في زاوية عين الرجل.

في أحـد مقاطع كتاب حبيبي، يتوجّه والدا ولاء، سـعيد (الراوي) وباقيـة، إلى الطنطورة من أجل إنقاذ ابنهما، ويجري سرد سـيرتهما في الفصول القادمة إلى أن يبتلع البحر الابن والأم بشـكل غامض. نصّ حبيبي الساخر والاستعاري يتهكّم على الجهود التي تبذلها قوّات الأمن الإسرائيلية لملاحقة ظلّ الوالدين. لكن رسـمة عابـدي القاتمة هذه تختار تجاهل سـخرية النصّ، وبدلاً من ذلك تصـف فاجعة الوالدين الرهيبة على ولدهما الميت.

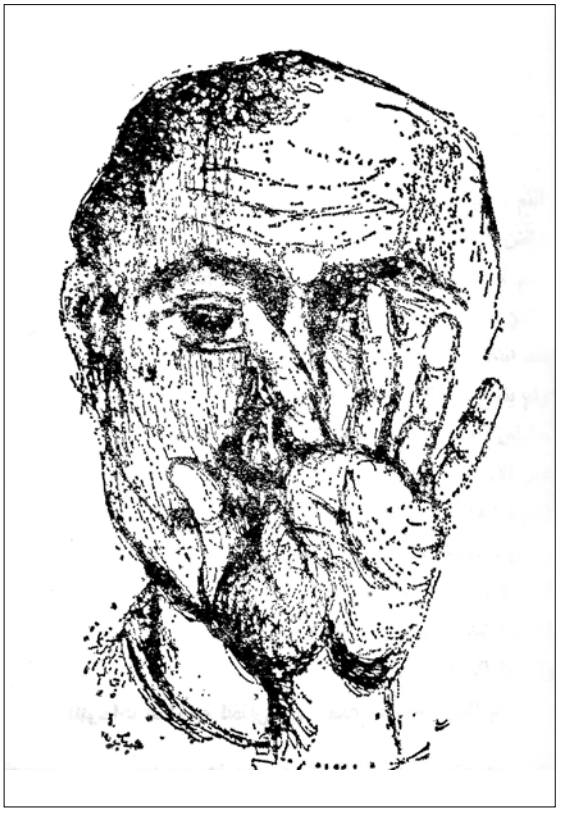
التوتّر ما بين لهجة النصّ الساخرة والرسومات الداكنة التعبيرية قائمة في جميع حالات التعاون ما بين حبيبـي وعابدي. عابدي يترجم السـخرية الذاتية عديدة الطبقات لدى حبيبي إلى لغة بسـيطة يفهمها الجميع، ويتمحور في مأساة الشعب الفلسطيني. لكن «وعي الوطن المزّق» الذي يصفه حبيبي، يساهم في إبراز البعد النوعي لأعمال عابدي، الذي يسـكن رسـوماته أهالي القرى والمدن الفلسـطينية إلى جانب لاجئـين ومهجّريـن. عـلى الرغم من ذلك فإن هـذا «الوعي» يصبـو أيضًا إلى العدالة والمسـاواة للجميع وينعكس بلغة فنية كونية تتجاوز الحدود والقوميّات.

---

١٦ (م. ن.).

١٧ رسومات عابدي موجودة في كتاب: إميل حبيبي، ١٩٧٤، **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، إصدار «الاتحاد»، حيفا.

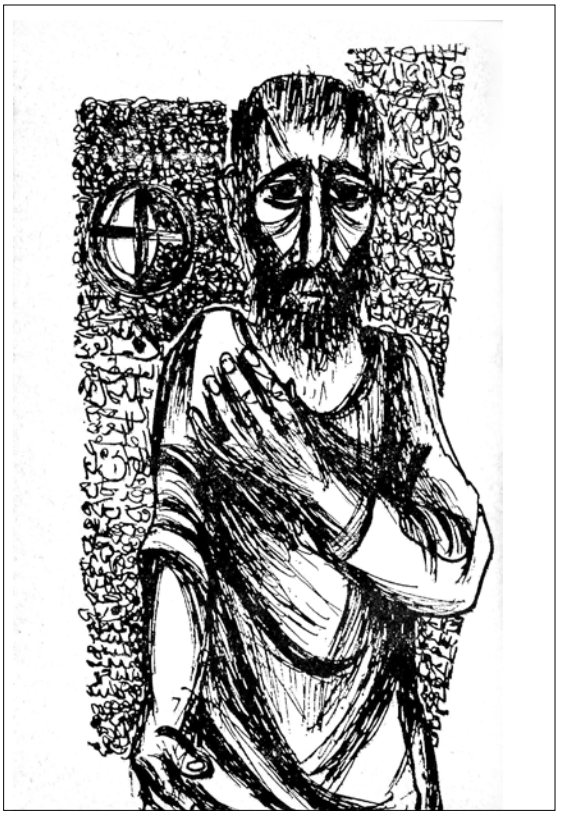
١٨ صورة مشابهة لجثّة ميت تتكرّر في أعمال عابدي، ويمكن ملاحظة تأثير كيتا كولفتش فيها. فمثلا، في الطباعة الأخيرة من مجموعة «تمرّد النسّاجين» (١٨٩٧) (الصورة ٢٦) تصف كولفتش رجلين يحملان جثة إلى غرفة في تصفيحة تمّ وضع جثّتي عاملين فيها.



[14]

[13]

[16]



[15]

د. قصص النكبة: «وما نسينا».[١٩]

درّة التاج في تعاطي أعمال عبد عابدي الصريح مع النكبة هي سلسلة رسوماته لقصص سلمان ناطور القصيرة «وما نسينا»، التي نُشرت للمرة الأولى في السنوات ١٩٨٠-١٩٨٢ في الجديد، ثمّ في ثلاثية المؤلّف.[٢٠] يظهر عنوان كل قصة في المجلة ضمن، أو إلى جانب، رسمة من رسومات عابدي. أسماء القصص: «حتى لا ننسى وكي نكافح»، «مقدّمة بقلم د. إميل توما»؛ «قرية عامرة في القلب»؛ «ديسكوتيك في جامع عين حوض»؛ «أم الزينات تبحث عن الشوشاري»؛ «حدثنا من يسمع من يعرف؟»؛ «هوشة والكساير»؛ «وقوف عند زعرورة الجلمة»؛ «ليلة في عيلوط»؛ «مثل هالصبر في عيلبون»؛ «طريق الموت من البروة إلى مجد الكروم»؛ «مصيدة في خبيزة»؛ «المستنقع في مرج ابن عامر»؛ «ما تبقّى من حيفا»؛ «المفكّرة»؛ «يصغرون في العين.. يكبرون في اللد»؛ «من البئر وحتى جامع الرملة»؛ «ثلاثة وجوه لمدينة تدعى يافا». تعكس العناوين والقصص مسحًا مجدّدًا لفلسطين الانتدابية، فلسطين المفقودة، بما يشبه المسح الذي أجراه بعد عقد من الزمن وليد الخالدي في «كي لا ننسى».[٢١]

خلافًا للنشر في الجديد، حيث رافقت كل قصة رسمة مختلفة لعابدي، تم اختيار رسمتين لتزيين ثلاثية ناطور، وهما تعكسان فضاء الذاكرة الفلسطينية التي تختلط فيها معًا أسس مجرّدة وعينية. على غلاف الكتاب تمّت طباعة تفصيل من رسمة تمّ إعدادها في الأصل لقصّة «يصغرون في العين.. يكبرون في اللد» (صورة ١٧).[٢٢] في الرسمة الأصلية يجري عرض ثلاث لاجئات، إحداهنّ تجلس وتحتضن برقّة رضيعًا أو أنها تحميه، وخلفها تقف شخصيتان نموذجيتان ملفوفتان تمامًا بعباءتيهما الثقيلتين على خلفية شمس مُدوّرة وخطّ من المباني الرمزية. في التفصيل الذي يحمله غلاف الكتاب جاء أنّ الصورة وكل ما تبقى منها هو قسم من الشخصية الجالسة وقسم من الشخصية الواقفة إلى اليسار وهي تطأطئ رأسها باتجاه الشخصية الجالسة تحتها. «وما نسينا» يقول العنوان، فيما الرسمة بشكلها الأصلي وأكثر منها التفصيل، يشيران إلى وعي لذاكرة مجرّدة غير مُموضعة في فضاء جغرافيّ محدّد.
في المقابل، فإنّ الرسمة الأخرى (الصورة ١٨) التي تم نشرها في المجلة إلى جانب قصّة «ما تبقى من حيفا»،[٢٣] تصف بتفصيل وبدقّة أقسامًا من مدينة حيفا. هذه القصّة تتطرّق إلى مكان وزمان محدّدين، حيفا و٢٢ نيسان ١٩٤٨، تاريخ التهجير من هذه المدينة، وبناءً على ذلك فإنّ القصة والرسمة مرسّختان في زمن وفضاء كمعلم بيوغرافي، شخصي وجماعي في تاريخ سكان حيفا الفلسطينيين.

تتكرّر هذه الرسمة في الكتاب مقابل كلّ واحد من عناوين القصص القصيرة وتتحول من خلال ذلك إلى «لوغو». كذلك، فهي تربط السيرة الذاتية لعابدي المولود في حيفا بمسار ترحال رمزيّ: من حيفا إلى اللد، من حيفا إلى الرملة، من حيفا إلى يافا وغيرها وغيرها. فضاء من الذاكرة الجغرافية، أسماء مواقع، تفاصيل دقيقة لشوارع، مصالح تجارية وأسماء أشخاص على محور زمن النكبة الفلسطينيّة.

هذه «الرسمة النموذجية» تلخّص إلى حدّ بعيد أيقونوغرافيّة النكبة التي طوّرها عابدي على مرّ السنين. وهي مؤلّفة كبنية ثلاثية: من اليسار رُسمت شخصيات عديدة كبقع سوداء أو كسرب بشريّ يحاول

---

١٩ صيغة سابقة لأقوالي التالية ظهرت في كاتالوغ معرض «عبد عابدي: وما نسينا»، الذي كنت قيّمة له عام ٢٠٠٨ في ستوديو عبد عابدي في حيفا. يُنظر موقع المعرض: http://wa-ma-nasina.com/index.html

٢٠ يُنظر: سلمان ناطور, **ذاكرة**, بيت لحم، اصدار بديل, ٢٠٠٧.

٢١ Walid Khalidi, 1992. All That Remains. The Palestinian villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948. Washington.

٢٢ سلمان ناطور, ١٩٨١. «يصغرون في العين.. يكبرون في اللد», وما نسينا، **الجديد**، تشرين الثاني.

٢٣ سلمان ناطور, ١٩٨٠. «ما تبقى من حيفا», وما نسينا، **الجديد**، كانون الأول.

الخروج إلى ميناء حيفا باكتظاظ؛ في المركز رسمة بورتريه لوالد الرسّام، قاسم عابدي الذي يعتمر قبّعة عمّال بسيطة، وخلفه الحيّ الذي وُلد فيه، «حارة الكنايس»، بكنائسها، المسجد، الساعة وبيت العائلة؛ وإلى اليمين خرائب البلدة القديمة من حيفا.

ناطور يصف في كتابه:

يمشي الشيخ المشقق الوجه الذي نتحدّث عنه، جنباً إلى جنب مع سنوات هذا القرن. [. . .] نقول حرب النكبة يقول كان عمري ٤٨ ويضيف: «بلغتها يوم ما كان مدفعهم على البرج، وضربوا قنبلة فيها كبريت أصفر على الساعه قرب مسجد الجريني، فسقطت الساعة، قلت: «سقطت الساعة، سقط الوطن».

حيفا لم تمسح من خريطه هذا الوطن.. لكن معالمها تتغير وتتبدل، [. . .] أهالي حيفا القديمة، كانوا فقراء، حجارة وصيادين سمك.. كانوا يقلعوا الحجار من وادي رشميا ويبيعوها، وبعدين لما جاء الانجليز، ووسعوا البور (الميناء) صارت العالم تشتغل في البور.. رفعت كان صياد ماهر، «فش منه وقدام» كان عنده حمار أسود، يوقف على ظهر الحمار، ويمد نظره للبحر، كان يشوف أفواج السمك جاي، يرمي شبكته، ما تفلت منه ولا سمكة.. راحت الايام واجت الايام، وهالبحر صار يجيب ناس ويقذف ناس، «ولانشات» دار أبو زيد تحمل هالعرب..

لوين؟ لمينا عكا
لوين؟ لمينا بيروت..
لوين؟ لمينا صيدا..
لوين لجهنم الحمرا..
... (ناطور، ١٩٨٢)[٢٤]

قصّة «ما تبقّى من حيفا» تستند إلى حدّ ما على قصة عائلة عابدي. رفعت الصياد، مثلا، هو عمّ والده. كتاب ديب عابدي (شقيق عبد) خواطر زمنية، الذي صدر عام ١٩٩٣ بعد وفاة مؤلفه، يسرد بالتفصيل سيرة حياة العائلة. جُمعت في الكتاب قصص قصيرة كتبها الشقيق لجريدة «الاتحاد»، ومنها قصة خروج جد العائلة من حيفا في نيسان ١٩٤٨. الرسمة على غلاف الكتاب (الصورة ١٩) تصف الخروج من حيفا.[٢٥] الصور في الرسمة منظّمة في منظورِ صليب: المستوى الأفقيّ مؤلّف من بيوت المدينة التي تصل حتى سطح ماء الميناء، بينما المستوى العمودي يرتفع من قارب الصيادين وفوقه شخصيات مرسومة بخطوط ثخينة. الشخصيات الثلاث في مقدّمة الرسمة تبدو بالتفصيل: امرأة تحتضن صرّة ملتصقة بجسدها، رجل مسنّ وبجانبه طفل صغير يتمسّك به بقوّة. وهكذا يروي ديب عابدي:

وكان الرحيل من حيفا إلى عكا بحرًا، في زحافات بريطانية.
في شهر نيسان، كان البحر عاصفًا على غير عادته في مثل هذا الوقت، والموج العالي يكاد يأخذنا إلى الأعماق، لنغوص عميقًا عميقًا إلى قاع البحر، كان جدّي عبد الرحيم واقفًا منتصبًا كأنّه يتحدّى الموج والأشياء، ينظر إلى حيفا وهي تودعنا ونحن نودعها، لأوّل مرة

٢٤ قصة «ما تبقى من حيفا» نشرت بالعبرية والإنجليزية في كتيّب **ذاكرات حيفا**، إصدار جمعية ذاكرات، ٢٠٠٤.
٢٥ عام ١٩٩٦, عاد عابدي الى هذه الرسمة وأنتج لوحة «الخروج من حيفا» التي يضع والده فيها كموديل للوحة المحدّثة. بعد سنة على ذلك توفي والده.

يودعها، ولأول مرّة تودعه. وهي تبتعد عنا شيئًا فشيئًا، وجدي عبد الرحيم ينظر إلى الشاطئ الممتدّ من حيفا إلى عكا، كانت عجلات العربة التي تجرّها الخيول تغوص في رطوبة الرمل.
رحلة زمنية قصيرة ثمّ نعود، هكذا قال جدّي عبد الرحيم وكنت صغيرًا لا أتعدّى الثامنة من عمري، وكنت أخاف من العتمة. وأخاف البحر، لأوّل مرة في حياتي مبحرًا إلى عالم مجهول – مجهول.
من المطحنة الكبرى يطلقون الرصاص وكأنها زخات مطر وجدتي فاطمة القلعاوي تخبئنا في حضنها وهي تتلو آية الكرسي بانتظام، ونحن لا نجرؤ أن نرفع رؤوسنا إلى الأعلى، وبقينا هكذا إلى أن ابتعدنا عن الشاطئ، إلى أعماق البحر. واقتربنا من عكا.
وفي عكا مكثنا أسبوعين، اختنقت أسوار عكا بالنازحين واختنق النازحون في زحمة المهاجرين الذين هرعوا برًا وبحرًا إلى داخل الأسوار، ولم يمضِ وقت طويل، سقطت عكا. وكان الرحيل برًا وبحرًا.
ركبنا السفينة ليلا، وأبحرنا عميقًا عميقًا إلى عالم الغربة من حيفا إلى عكا. كانت بداية السفر.. وسفر.. وسفر.
(ديب عابدي، ١٩٩١).[٢٦]

الراوي، طفل يخاف الظلام والبحر، ينتظر عمليًا مخلصًا يخلّصه من معاناته. انتظار الخلاص من أغرق في البحر معروف لعبد عابدي من قصص الخضر التي روتها له أمه وهو طفل. شخصية الخضر تظهر أيضًا في قصة سلمان ناطور «ما تبقى من حيفا»: خلال زيارته مغارة الخضر (مار جريس أو إليا)، بعد أن أكلوا وشربوا، يدخل الزوّار إلى البحر، معطّرين بعض الشيء، ويبدأون بالغرق. يكتب ناطور: « والختيارية يا حرام صاروا يتدعّوا: دخلك يا خضر، أطلعهم يا خضر!!»، وفجأة، يظهر شخص على قارب في قلب البحر، لكنه يختفي كفص ملح ذاب، وينجو الزوار جميعًا من الغرق.
شخصية المخلص، المسيح، الخضر، النبي الياء، مار جريس – تظهر في العديد من أعمال عابدي. سبق أن توقّفنا عند عملين من مجموعة الطباعات عام ١٩٧٣. بعد ذلك بستّ سنوات، في رسمة عام ١٩٧٣ (الصورة ٢٠)، يعود مجددًا إلى المخلّص، ولكن هذه المرة كشخصية مقتضبة تذكر طيّات ثوبها بالقدّيسين في الأيقونات البيزنطية. تحلق الشخصية بيدين منبسطتين فوق القرية، ولكن كل ما بوسعها إحضاره للاجئين هو العزاء وليس الحماية والخلاص الحقيقيين؛ إنّها شخصية ميثولوجيّة، دينيّة وشعبيّة، مفصولة عن أرضها وعن مصدر قوّتها.
في المقابل، فإن الشيخ مشقّق الوجه الذي يروي قصص «وما نسينا»، والذي يظهر أيضًا في معظم الرسومات التي رافقت القصص في «الجديد»، يمثل شخصًا من لحم ودم. وعلى الرغم من ذلك، فهناك توتر بين النص الذي يقوم الشيخ مشقق الوجه فيه بدور الراوي، الذي يتذكّر أحداث النكبة بتفاصيلها (أسماء الأشخاص، الأزمنة والأمكنة)، وبين كونية الرسمة التي تتجسّد بوجه المسنّ ثلاثي البنية ووجوه سائر الشخصيات في سلسلة الرسومات.
الرسمة المرافقة لقصّة «من البئر حتى جامع الرملة»[٢٧] (الصورة ٢١), مثلا، تمزج ما بين رموز دينية واضحة وما بين المعاناة الواقعية بجوهرها. المسنّ المشقق الوجه والمتألم يظهر هنا في وضعيات صَلب كضحية أو كمَن يدافع عن المتفجّعات اللاتي يقفن خلفه وتحتهنّ جثة ميّت ملفوفة بكفن فوق مسطح خشبي. يروي ناطور هنا قصة القنبلة التي انفجرت في مركز سوق الأربعاء في مدينة الرملة في آذار

٢٦ ديب عابدي، **خواطر زمنية**، ١٩٩١، إصدار الاتحاد، حيفا، نُشر للمرة الأولى في **الاتحاد**، ٢٧ نيسان.
٢٧ سلمان ناطور, ١٩٨١. «من البئر حتى جامع الرملة»، وما نسينا، **الجديد**، تشرين الثاني.

١٩٤٨ وقتلت العديديين ممّن كانوا هناك. وهو يصف الفوضى التي عمّت على أثر الانفجار والجثث الكثيرة التي تمدّدت بين بسطات السوق وصناديق الفاكهة والخضار. الدمج ما بين مشهد التفجع على خلفية عدد من المباني والرسمة الموجزة لمئذنة الجامع تشحن الحدث برمزية تتجاوز الزمان والمكان. على الرغم من إبراز كلمة «رملة» المنسجمة بخط مزركش داخل المنظومة المعمارية في الخلفية، فإن الجثة الممددة بوجهها المخفي هي ضحية عينية وكونية في آن واحد.

في رسومات أخرى يتكرر التوتر الجدلي بين النص المفصل والرسمة الرمزية. ففي الرسمة التي ترافق قصة «مثل هالصبر في عيلبون»[٢٨] (الصورة ٢٢) تظهر شخصية ميّتة ترقد على الأرض تحت شجرة عارية وامرأة تلامس بيد مترددة وجه الميت. من الخلف، يجلس عدد من النساء اللواتي يغطّين وجوههن براحاتهنّ بذهول. الشخصيات مموضعة في الخلاء، بعيدًا عن البلدة التي تظهر محاذية لخط الأفق، وعن مصدر لتلقّي المساعدة. تبدأ القصّة بوصف طويل للطريق الترابية التي تقود إلى عيلبون، حقول وجبال في الجوار والتوتر بين فلسطينية شابة وأولادها وبين جندي إسرائيلي يرافقهم بشاحنة في طريقها من عيلبون إلى طبريا. بعدها، تروي القصة حدث المجزرة في عيلبون، وفاة عازر، وهو رجل فقير يحبه الأطفال قُتل حين كان يتكئ على باب الكنيسة، ووفاة سمعان الشوفاني، شماس الكنيسة المارونية، الذي بقيت جثته تحت قبة السماء لمدة ثلاثة أيام.

في قصة «مصيدة في خبيزة»،[٢٩] يصف الشيخ مشقق الوجه سيرة حياة راعٍ وجد نفسه في حقل للألغام في قرية خبيزة في وادي عارة، تدمير القرية وتسويتها بالأرض، كفاح السكّان للعودة إلى أراضيهم بعد الإعلان عنها منطقة عسكرية مغلقة ومحاكمة أحد سكان القرية بتهمة اجتياز الحدود. لاحقًا، يصف المذبحة في خبيزة، التي تم خلالها أخذ ٢٥ رجلا من القرية، إجبارهم على الركوع أمام أشجار الصبار وقتلهم بالرصاص أمام أعين الأطفال والنساء. الراوي يتوقف عند تفاصيل قصة أحد الضحايا، وهو طفل وحيد لوالده داود أبو صياح الذي طلب من الجنود استبداله بابنه. الجنود رفضوا طلبه وأطلقوا النار على الابن، ففقد الوالد عقله وظل طوال السنين يرى وجه ولده بين وجوه جميع أطفال القرية.

الصور الثلاث التي ترافق القصة لا تصف القتل والفظائع، بل نظرات أهل القرية المصدومين الذين يشاهدون الفظائع. على الصفحة الأولى للقصة (الصورة ٢٣) تظهر مجموعة نساء متفجعات مغطيات الرؤوس، إحداهن تطأطئ رأسها نحو طفل صغير يعانق خصرها. في هذا العمل يعود عابدي إلى عنصر الدائرة، التي تبدو هذه المرة كتفصيل تم تكبيره بعدسة مكبرة أو كصورة مقرّبة لنساء يبكين، يصرخن. في الرسمة الضيقة والمطوّلة التي تظهر في القصة، يظهر رجال منتصبو القامة عاقدو الحاجبين، عيونهم كبيرة ومحدّقة وراحات أيديهم كبيرة (الصورة ٢٤). الصورة الثالثة (صورة ٢٥)، حفر أفقي على الخشب تمت طباعته على الجزء السفلي من الصفحة ٢٤. وهي تعرض شخصيات أذهلها الحزن خلف سور خشبي وأسلاك شائكة.

٢٨ سلمان ناطور, ١٩٨١. «مثل هالصبر في عيلبون»، وما نسينا، **الجديد**، أذار.
٢٩ سلمان ناطور, ١٩٨١. «مصيدة في خبيزة»، وما نسينا، **الجديد**، حزيران.

وما نسينا..
الحلقة ١٢
الصيدة
سلمان ناطور
ملعون ابو ابرهم .. كنت ارعى الغنم ... انفجرت المدينة .. وبقيت آشعر بالدبيب ...
"ملعون ابو ابوهم" .. قال وهو يحدق بعقارب ساعته التي لفها حول زندة اليمنى . فالبيرى ستورة وتصلبها قصة .
قلت : "ملعون ابو .. ابوهم"
كان هو الدليل الذي يعرفني الى البير التي نبحث عنها . وكلما رددت كلمة قالها، كنت أحس أنني أمتحه الشعور بقلتي به . فيوصلني الى المكان الذي تحل عليه "كمالية" ـ "ضيفات نيفلي" .. قبل غروب الشمس وسقوط ظلال الجبال على وادي أم الشوف . فنحن لا نقوم الا بعملية استكشاف، نبحث عن مكان ما . نسجل . نحرر
الجديد ـ ٢٢

[25]

وما نسينا..
سلمان ناطور
الحلقة ١٦
الرملة
لحم الناس كان ملزق على الحيطان .. انا مالعبد .. كنت راكب حمار وجاى من البيارة ...
من اصدر الاوامر ؟
يطلقني يا عمي هذا السؤال عندما يأمرونه ليسألوا بالكلمات على جثثنا إنني كانت ملقية في شوارع الرملة، في كل زاوية كنت تصطدم بجثة تتعفن، واليوم يقتلونا :
= اكان بن غوريون ؟
= يقوم أحدهم ويقول : لا . يقال السون !
= يقوم السون من قبره، ويقول : اسحاق رابين !
السون، رابين، بن غوريون، ديّان، الشيطان الرجيم . كانت الرملة مدينة كبيرة، مركزا لمنطقة بأسرها، في شارع يافا القدس، محطة باصات رام الله بيتوفيا،
ونسوق الاربعا، كان يكتظ بالناس، وحدث ذلك في اواسط شهر كانون الاول بعد قرار التقسيم، المدينة هادئة، والناس كانوا يتصورون أن الامور ستجرى على ما يرام، حتى انهم لم يحضّروا مواقعهم، ينسحب الجيش الاجنبي واهل البلاد العرب يهللون قيام الدولة العربية، تتطور مدارسهم وتكبر مدينتهم، يعمرون ويوسّعون الطرقات، وتكبر محطة رام الله بيتوفيا، يتفتح الياس الذي ينفث الدخان الاسود "ويبعي ابصار الناس"، وتدق اجراس الكنيسة، وفي كل موسم يتجمع النسا" في مقام "ابو الفضل" ومقام البسطامي ويرددن:
يا زاير النبي وسلّ وشيّة شعارك
تبعد عن زاع القمر المسي وبارك
لكن منذ ذلك اليوم اخذ كل شيء يتغير، الاحلام، الامال والهدوء، الامان . كل ذلك اخذ يتطاير، يختفي، ينتشر في الفضاء الرحب، كانتشار زيز القنبلة التي القاها جنود السون، بن غوريون ورابين، كله واحد، على بيت سكون، ظنوا انه جمعية العمال العرب، لم تحب احدا،

[21]

سلمان ناطور
وما نسينا..
الحلقة السابعة ـ في حيفا
ابراهام شميدو باع الخان ، باع الشراكة سقطت الساعة ، قلت ، سقط الوطن
الشيخ المشفق الوجه الذي نتحدث عنه ، يمشي جنبا الى جنب مع سنوات هذا القرن ، هو يتراجع ، والسنوات تتقدم ، يسقط ، لكن يجمن ، يسالم ، بحيرة .. يستيقظ مع طلوع الشمس .. يترك البيت .. ويمشي في شوارع حيفا ـ ي . ل . بيرلس .
هنغبم ، ومندلي ، وخير سغروم ، ابراهام افينو ، ساره أيمنو ، أسماء لا تثبت على لسانه ، وشوارع لا تثبت عليها اقدامه .. يبحث عن مقعد في حديقة .. يجتمع حوله اصدقاء ، عندما كان هو ، عربجي ، في سكة مكة في حيفا .. كان هؤلاء الاصدقاء يبنون قصورهم في بغداد والاسكندرية والولايات على مقاعد الدراسة يستعدون لادارة قسم اليهودات في دائرة الهجرة ..
تقول : حرب ال ١٤ .. ! حرب العالمية الاولى) .. يقول كنت في ال ١٤ .. ، تقول حرب النكبة

[18]

وما نسينا..
عيلبون
الحلقة العاشرة
سلمان ناطور
انزلت يده على الترسيمة ورقيقة بنظارته السوداء ظلامي تختم ؟
الغبار الذي تطاير خلف الشاحنة العسكرية، تحول الى حجاب رستار، جدار سميك، حجب الرؤيا عن الدرب الوعرة التي كانت تتلوى على مرتفعات الجبل .
اعتدت الفاحشة بعنف تتكوم طفلا في الرابعة على الارض، صرخ، لكن الرعب حبس الدموع في مقلتيه، وتحبس بأنامله الناعمة كتفه اليمنى التي اصطدمت بارض الفاحشة . اسكت امه بذراعه واوقفته وحاولت ان تبحث عن اثار الضربة في انحاء جسده، بعدما عيناها تراقبان
الجندي الجالس عند مدخل الشاحنة العريض وقد وضع "المترليوز" على رأسه وحدق في الطفل وفي هيئته يتطاير شرر فيأس الرعب في قلوب الاطفال الخمسة الذين تجمعوا حول أمهم .
سأل الطفل البكر امه بعد أن وضع يده على خدها وادار وجهها نحوه :
– وين ماخدينا يما ؟
التفتت نحو الجندي، كانها تحمل اليه السؤال المرّ، وكأنه ادرك ما ترمي اليه، ففتح فمه وارتسمت على شفتيه بسمة خبيثة وقال :
– على عبدالله .. ياللشة على عبدالله ..
ولم تنتظر لحظة واحدة فانطلقت من فمها الكلمات وهي لا تقوى حتى على مجرد التفكير بعواقب شتائمها عليها وعلى اطفالها :

[22]

سيرة نصب تذكاري

جاء يوم الأرض الأوّل في ٣٠/٠٣/١٩٧٠ احتجاجًا على قرار الحكومة مصادرة ٢٠ ألف دونم في منطقة سـخنين لغرض «تهويد الجليل». قادة الحزب الشـيوعي ورؤساء السـلطات المحلية في الجليل دعوا إلى إضراب عام ومظاهرات احتجاج في ٣٠ آذار. جرت المظاهرات أساسًا في قرى سخنين، عرابة ودير حنا. خـلال المظاهرات وقعـت مواجهات بين قوى الجيـش الإسرائيلي وبين المتظاهرين، وقتل خلالها سـتة مواطنين وجُرح العديدين.

في أواسـط السـبعينيات اشـتدّت حدّة الكفاح والخطاب حول الأراضي ومصادرتها لدى الأقليّة العربية منذ عام ١٩٤٨. وتناول عبد عابدي هذه المسـألة للمرة الأولى من خلال ملصق صمّمه تحضيرًا للمؤتمر الشـعبيّ القطريّ للدفـاع عن الأراضي والذي انعقد يوم السـبت ١٧ تشرين الأوّل ١٩٧٥ في سـينما في الناصرة. كان شعار الحدث «لإنقاذ البقية الباقية من الأرض ناضلوا ضد المصادرة كي لا تضيع البقيّة» (الصـورة ٢٦). التصميـم الدراماتيكـي للنصّ بالأحمر والأبيض على خلفية سـوداء تـمّ وفقًا لموروث الملصقات الاشـتراكية بامتياز. في مركز الملصق طُبع داخل إطار أبيض رفيع مونتاج لحفر على الخشب مـن العام ١٩٧١، وهو يعـرض مجموعة من الأشـخاص الذين يرفعون قبضاتهم المكـوّرة. المجموعة الموحّدة التي كأنما تنبثق من الهامش الأيسر للحفر الخشبيّ وتغطّي نحو ثلاثة أرباع مساحته، تتحرّك نحـو اليمين عـلى خلفية تخطيطات مجرّدة (نُشر العمل الأصلي في «الاتحـاد» بتاريخ ٧/١٠/١٩٧١). في هذا الملصق، نسَـبَ عابدي احتجاج الجمهور إلى مسـألة الأراضي حين وضع بأيدي عدد منهم أدوات زراعية – شواعيب وفؤوس – لم تكن تظهر في العمل الأصلي.

عام ١٩٧٧، بعد أحداث يوم الأرض بسـنة، قرّرت سـكرتاريا لجنة الدفاع عن الأراضي، برئاسـة صليبا خميـس، إقامـة نصب تذكاري يُخلّد اليـوم وضحاياه.[٣٠] الاجتمـاع الذي اتّخذ فيه القـرار عُقد في بيت رئيس مجلس كفر مندا محمد زيدان وقد جاء بالاتفاق مع رئيس مجلس سخنين جمال طربيه. في ذلك الاجتماع تقرّر، أيضًا، التوجّه إلى عبد عابدي لكي يأخذ المهمّة على عاتقه.

بعد توجّه اللجنة إلى عابدي، اقترح على صديقه القديم غرشـون كنيسـبل،[٣١] الذي كان ذا تجربة هامة في تصميـم النصب التذكارية، أن يشـاركه العمل على المـشروع. فبلورا معًا الإطـار الفكري-البصري للنصب التذكاري وتوجّها للعمل على التخطيطات التحضيرية، والتي ضمّت أربع منها مجموعة النصب التذكاري (الصور ٢٧-٣٠) التي صدرت عام ١٩٧٨، بعد إقامته.[٣٢]

---

٣٠ أهمية النصب التذكارية ومواقع التخليد، يتناولها يسرائيل غرشوني الذي يشير إلى أنّ موقع التخليد هو أشبه بمساحة ذكرى من النوع الذي تحدّث عنه بيير نوريه. كما يقول، إضافة إلى كونه ممارسة لمرّة واحدة، أو عرفًا مكرّرًا، فالتخليد هو سيرورة دينامية. مع ذلك، فالفعل العينيّ لإقامة موقع التخليد يخلق «لحظة من حفظ الذاكرة الجماعية»، وهي معرّفة ومميّزة من ناحية تاريخية (גרשוני, ٢٠٠٦: ٢٦). بخصوص تمثيل ماضي هؤلاء، يشير موشيه تسوكرمان إلى أنّ وقوع الحدث التاريخي في الماضي مرّة واحدة، هو مطلق وغير قابل للإحياء. لذلك، فإنّ تمثيل الحدث التاريخي هو بديل يحاول وعي الحاضر بواسطته اختراق وعي الماضي. ويقول إنّ «هذه التمثيلات والعناصر تتفاعل كشيفرات: إنّها تحتوي على تفاصيل الوعي الجماعي المشفّرة، لكنها في الوقت نفسه تشكّل حلقة وصل للأسس التي غابت عن الوعي وتجمّعت في مخازن الذاكرة» (צוקרמן, ١٩٩٣: ٦-٧). يُنظر بتوسّع:
يسرائي غرشوني، ٢٠٠٦. **هرم للأمة: تخليد، ذاكرة وقومية في مصر في القرن العشرين**، عام عوفيد، تل أبيب (عبري)؛ موشيه تسوكرمان: ١٩٩٣. **كارثة في الغرفة المأطومة**، إصدار المؤلف، تل أبيب. (عبري)

٣١ وُلد غرشون كنيسبل في كلن، ألمانيا عام ١٩٣٢ وعاش في حيفا. عام ١٩٥٤ أنهى دراسته في كلية بتسلئيل للفنون في القدس. مطلع الستينيات عاش في البرازيل لكنه عاد إلى إسرائيل على اثر الانقلاب العسكري هناك عام ١٩٦٤. في الستينيات والسبعينيات عمل مستشارًا فنيًّا لرئيس بلدية حيفا. عام ١٩٩٤ هاجر إلى سان باولو، البرازيل، حيث يعيش حتى اليوم. قدراته وتجربته الفنية الغنية إلى جانب علاقاته الواسعة، التي مكنت من صبّ النصب التذكاري ليوم الأرض في ورشة فنون تابعة لبلدية حيفا – جعلت مساهمته في إنشاء النصب التذكاري هامة جدًّا. في السبعينيات صمّم كنيسبل عددًا من النصب التذكاريّة: في قرية الشبيبة غليم (١٩٧٠)، في حي أحوزا – حيفا (١٩٧٤)، في حديقة هزكرون، حيفا (١٩٧٥).
يُنظر:
استر ليفنغر، ١٩٩٣. **نصب تذكارية لمن سقطوا في اسرائيل**، إصدار هكيبوتس همئوحاد، ٣١. (عبري)

٣٢ المجموعة من تصميم عبد عابدي صدرت قبل إنشاء النصب التذكاريّ بأشهر. إضافة إلى الرسومات التحضيرية الأربع، ضمّت صورًا للنصب، بعدسة مصوّر الاتحاد حينذاك عاموس غيتاي، ونصوصًا لسميح القاسم، يهوشوع سوبول إلى جانب عابدي وكنيسبل.

بعد أشهر قليلة على التوجّه إليهما، عرضا بتاريخ ٣٠,٣,١٩٧٧، في الذكرى الأولى ليوم الأرض، في مظاهرة حاشـدة نموذج النصب التذكاري للجنة رؤسـاء السـلطات المحلية في الجليل. النموذج (٩٠/٦٠/٣٠ سـنتيمتر) مؤلّف من قاعدتين منفصلتين: ما يشبه التابوت المؤلّف من لوحات ألومينيوم تعكس سلسلة من القصص التي تنتقل من شـخصيات نساء يفلحنَ أرض الوطن، إلى متفجّعات وفي النهاية الجثمان؛ وتمثال حرّ لمحراث على قاعدة منفصلة (الصورة ٣١).

في الأسـبوع الأخير من آذار ١٩٧٨، تمّ البدء بتشـييد النصب التذكاري في مقبرة سخنين، انطلاقًا من أنّ موقعه سـيوفر له الحماية أمام اعتداءات قوى الأمن الإسرائيلية التي ستمتنع عن الدخول إلى المقبرة. في البدء تمّ صبّ قاعدة باطونية (الصور ٣٢). في صبّ الباطون الذي اسـتمرّ لسـاعات شـارك الكثير من العمّال من سـخنين. خلال إقامته اعتقلت الشرطة رئيس مجلس سـخنين جمال طربيه بزعم البناء غير المرخّص، لكنها أطلقت سراحه بعد مرور عدّة ساعات.[٣٣]

يوم الخميس، ١٩٧٨/٣/٣٠، عُقد احتفال الكشـف عن النصـب التذكاري. منذ ذلك الحين، في كلّ ٣٠ آذار، يتحوّل النصب التذكاري إلى مركز مراسيم ذكرى أحداث يوم الأرض في الجليل. من جهة، تعكس هذه الطقوس المكانة المؤسّسـة ليوم الأرض في الثقافة الوطنية الفلسـطينية، ومن جهة أخرى، تشـكّل منبرًا لنضالات سياسيّة، اجتماعية وثقافية مختلفة تطرأ من فترة إلى أخرى. من ناحية تاريخية، اختتم العـام ١٩٧٦ عقدًا من السـنين فقـط على انتهاء فترة الحكم العسـكري. ولكن، كما سـيتّضح، لم يؤدّ انتهاء الحكم العسـكري إلى انتهاء ما يمكن تسـميته «احتلال وقمع داخليين» بحقّ السـكان العرب في إسرائيل، أو انتهاء التمييز ضدّهم. لكن على الرغم من ذلك، فإن يوم الأرض كان الحدث الشـعبي الأول الذي نضجت فيه الظروف لخلق إشـارة ثابتة في الفضاء الجماهيري كمكان للاجتماع، الحداد، التخليد والذكـرى. هذا المكان بات «موقع ذكرى» بالمفهوم الذي وضعه بـير نوريه.[٣٤] إنّه موقع لتذكير الأفراد والجمهور بأحداث الماضي، الإشـارة إلى معانيه وخلق مصدر ديناميّ يمنحهم شرعية. وبوصفه «موقع ذكرى»، فهو يواصل العيش في مراسم تجري فيه كل سنة وفي صور الصحافة وتغطيتها التي توثّقه.[٣٥].

وصف النصب التذكاري

صمّم كنيسـبل وعابدي ما يشـبه تابوتًا ذا أربعة أوجه مغطاة بمنحوتـات ألومينيوم تؤكّد العلاقة بين الأقلية الفلسـطينية وأرضها (الصورة ٣٣). منحوتات الألومينيوم معمولة بحيث أنها تظهر على شـكل صلصال.

عـلى الوجـه الأول (الصورة ٣٤) تظهر امرأة منحنية تحتضن جرّة كبـيرة وامرأتان منحنيات، إحداهنّ تحمـل منجـلا تحصد به والثانية تبذر الحبوب. تحت المرأة التي تزرع، من الجهة اليمنى التحتى، كُتب بالإنجليزية، العربية والعبرية «صمّمه عبد عابدي وغرشـون كنيسـبل لتعميق التفاهم بين الشـعبين»؛ عـلى الوجه الثاني (الصورة ٣٥)، نُحتت امرأة منحنية تحفن بيسراها الحبوب وتنثرها بيمينها.[٣٦] وعلى

---

٣٣ Sorek, Tamir, 2008. «Cautious Commemoration: Localism, communalism, and Nationalism in Palestinian Memorial Monument in Israel» in: Comparative Studies in Society and History 50 (2): p, 330.

٣٤ Nora, Pierre, 1989. Les Lieux de Memoire, Paris: Gallimard.

٣٥ تؤكد يعيل زروبفل أن التخليد هو مفهوم مركزي لفهم ديناميكية التغيير الحاصل في الذاكرة. الذاكرة الجماعية تستخدم أطرًا متنوعة من التخليد، حيث أنه من خلال مراسم إحياء الذكرى هذه تخلق المجموعات، تصلح، ترمم وتعمل، بسيرورات التفاوض، على ذاكرتها المشتركة من أحداث عينية ولحظات مؤسسة وفقًا لاحتياجات الحاضر المتغيرة. من هذه الناحية، التخليد العام ليس موقعًا أكثر منالية للبحث حول تشكل الذاكرة الجماعية، بل إنه يسمح أيضًا بتعقّب التحولات وأشكال النسخ التي تجري في الذاكرة الجماعية لدى مجموعة معينة خلال فترة زمنية. يُنظر بتوسّع:
Zerubavel, Yael, 1995. Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Traditio, Chicago: University of Chicago Press, p 4-13.

٣٦ وجه هذه المرأة العريض، الذي يكاد يكون هنديًا أحمر، وجسدها الثقيل يذكر بشخصيات نساء في جدارية الفنانين المكسيكيين دييغو ريفيرا (Rivera) (١٨٨٦-١٩٥٧) وديفيد الفايرو سكويروس (Siqueiros) (١٨٩٦-١٩٧٤)، وقد التقى عابدي الأخير في درزدن – ألمانيا عام ١٩٦٩.

لــوح منفصــل، بين المرأة وبين طــرف الصورة التي تبدأ بالوجــه الجانبي، كُتب بالعبريــة والإنجليزية «لذكــرى شــهداء يوم الأرض ١٩٧٦/٣/٣٠»؛ على الوجه الثالث (الصــورة ٣٦) نُحت بروفيل لامرأتين متفجّعتــين تركعان عــلى ركبتيهما وتغطيان وجهيهمــا براحتي يديهما.[٣٧] بين المرأتــين كُتب بالعربية «استشــهدوا لنحيا.. فهم أحياء – شهداء يوم الدفاع عن الأرض ١٩٧٦/٣/٣٠» وتحتها سُجّلت أسماء القتلى وبلداتهم: خير محمد ياســين من عرابة، رجا حســين أبو ريا، خضر عبد خلايلة وخديجة شواهنة من ســخنين، محمد يوســف طه من كفر كنا ورأفت الزهيري من نور شمس، الذي أطلقت عليه النار في الطيبة. في الجهة اليسرى من هذا الوجه، والذي تنظر نحوه النســاء، تطلّ شــخصية جنينية مجرّدة من خلال اللوح وترسل يدها إلى الأمام بحركة تتراوح بين التمسك بشيء وبين طلب المساعدة؛ الوجه الرابع (الصورة ٣٧) تســتكمل صورة التابوت من خلال عرضها شخصيتين تبدوان كجثّتين وُضعت الواحدة عــلى الأخــرى بمنظور أفقيّ وهــادئ. معالجة هذا الوجه بأكملــه يذكّر كثيرًا بفنّ التخليد الســوفييتي.
أخيرًا، بشكل منفصل عن هذا الجزء من النصب التذكاريّ، هناك تمثال لمحراث حرّ على قاعدة مستقلّة: حين يُقتل من يفلحون الأرض يظلّ المحراث يتيمًا ومكســورًا (الصورة ٣٨). مقابض المحراث ومحوره منحوتــة بزاويــة ٤٥ درجة للأعــلى، وتظهر من نقطة رؤيــة معيّنة كأطراف مقطوعــة مرفوعة للأعلى صارخة ومحتجّة نحو السماء. في هذا التمثال، هناك تشديد خاصّ على تصميم الصلصال الذي يُضفي على التمثال منظرًا عضويًا يَجمع بين الصدأ النحاسيّ والأثريّ.
بشــكل تعميميّ، يمكن القول إنّ النســاء ممثّلات في جميع أقسام النصب التذكاري كمن يفلحنَ الأرض ويرمزنَ إلى التفجّع والحداد. اختيار التمحور في شــخصيات نســاء كانت نتيجة قرار مشــترك لعابدي وكنيســبل، اللذين يخصّصان مكانًا مركزيًا لشــخصيات النســاء في أعمالهما الأخــرى، أيضًا. في جميع الأحــوال، هــذا الاختيار مناقض تمامًا لتمحور صحف تلك الفترة في شــخصية الفلاح، الرجل، وهذا على الرغم من أنّها ترتبط بفكرة «أمّنا الأرض» في الأدب العربي الحديث وكذلك في الفنّ الفلسطيني.[٣٨] لكنّ أعمال الأرض لدى عابدي وكنيســبل تختلف تمامًا عن صور نســاء القرية المشــتقّة من هذه الفكرة في أعمال إســماعيل شــمّوط، مثلا. تمثيلهنّ هناك يؤكّد على كونهنّ «بروليتاريا»، نساء عاملات، مجتهدات وملتزمات وليس صورًا استعارية مثالية ونموذجية.
الانطباع العام الذي يثيره النصب التذكاريّ بجزئيه هو امتزاج المحلّي العيني بما يفوق المحليّ، الكوني. إلى جانب التخليد والتشــديد على بعد الشراكة اليهودية–العربية الذي رفع الحزب الشــيوعي رايته، فإن النصب التذكاري يمثّل توجّهًا واقعيًا اجتماعيًا وكذلك واقعيًا اشــتراكيًا. إنّ عمل عبد عابدي وغرشــون كنيســبل المشــترك يؤكّد على الارتباط بالأرض وكذلك على الدعوة إلى العدل الكوني. هذا التشديد يتجسّد في النصــوص التي كتبــت خصيصًا للمجموعــة (كتالوج) عن النصب التذكاري بقلم ســميح القاســم ويهوشوع سوبول والنصوص التي كتبها الفنّانان عابدي وكنيسبل.

٣٧ يُلمس هنا تأثير النصب التذكاري «**أهل مفجوعون**» « (١٩١٤–١٩٣٢) للفنانة كولفيتش التي ثكلت ابنها بيتر في الحرب العالمية الأولى (وحفيدها، في الحرب العالمية الثانية). استغرقها ١٧ عامًا لتعدّ هذا النصب التذكاريّ لابنها، وفي العام ١٩٣٢، تمّت إزالة الستارة عنه، في المقبرة العسكرية في فلندريا، حيث قتل ابنها ودفن. يظهر في النصب التذكاري، راكعَين مستغفرَين، الأم (بورتريه شخصي للفنانة) والأب (بورتريه كارل كولفيتش).

٣٨ شخصية المرأة في القرية، كتمثيل للوطن الفلسطيني يشكل موضوعًا مركزيًا في الفن الفلسطيني من خمسينيات القرن العشرين وحتى اليوم. في إطار بحث حول فنانات فلسطينيات حاججت أنّ مركزية المرأة في الفن الفلسطيني السائد متأثّرة بالشكل الذي ترى فيه الحركات القومية وظائف الجندر. يُنظر بتوسّع، أطروحة الماجستير:
طال بن تسفي، ٢٠٠٤. بين القومية والجندر – **تمثيلات جسد المرأة في فن نساء فلسطينيات**، جامعة تل أبيب (عبري).
طال بن تسفي، ٢٠٠٦. **هاجر – الفن فلسطيني المعاصر**، إصدار جمعية هاجر؛ طال بن تسفي، ٢٠٠٦. **سير ذاتية، ٦ معارض شخصية في جاليري هاجر للفنون**، إصدار جمعية هاجر؛ طال بن تسفي وياعيل ليرر (محررتان)، ٢٠٠١. **صور ذاتية – فن النساء الفلسطينيات**، إصدار دار النشر أندلس.

في نصّه ضمن المجموعة، يكتب عابدي:

وخلال هذه المسيرة الإنسانية وتعاقب الأجيال فقد تصبح هذه الأدوات رموزًا وتعابير لعالم مضى وغاب في مطاوي الزمن، لكنه لما يُمحَ. وتتعاقب الأجيال في كلّ المراحل تاركة الذكرى ومتشبّثة بالحاضر، هذا الحاضر الذي لمسته في انتصابة النخلة وعمق جذور الصبّار وشموخ الجامع المهجور وأجراس الكنيسة الذي حال الصدأ دون أن تردّ الصدى مع تموّجات الحزن عبر الأجواء. هذا التعاقب في التاريخ غير البعيد الذي لمست جروحه في نتوءات الحجارة المبنية المنتصبة أمام جرافات الحضارة وذقت ملوحتها المصبوبة على الجباه السمر، هذا العرق الذي تحوّل عبر التاريخ المشحون بالمرارة إلى دموع غزيرة انهمرت على شواهد القبور التي تحوّلت إلى نُصب في سخنين وكفرقاسم والطنطورة ودير ياسين. وقد يكون هذا النصب الذي أقمناه في سخنين هو الشهادة والقسَم للانتماء الأبدي لهذه الأرض التي استصرخت أبناءها للدفاع عن أمّهم الأرض.[٣٩]

إلى جانب نصوص عابدي وكنيسبل بالعربية، هناك جزء من صورة لغدعون غيتاي، والدة مغطّاة الرأس وترتدي فستانًا ريفيًا مورّدًا وتجمل رضيعًا في حين يحيط أطفالها بها على أنقاض بيتهم المهدوم (الصورة ٣٩). من ناحية بصرية، تذكر هذه الصورة، أيضًا، بهدم البيوت في مخيّمات اللاجئين وهي بذلك تربط، بصريًا، مصير عرب ١٩٤٨ بمصير إخوتهم خارج إسرائيل. من هنا، فبالنسبة إلى عابدي النصب التذكاري في سخنين هو محطّة ضمن سلسلة «شواهد تحوّلت إلى نصب تذكارية في سخنين، كفر قاسم، الطنطورة ودير ياسين». هذه السلسلة تعكس استمرار النكبة الفلسطينية من خلال عرق ودموع ضحاياها.

ظهرت هذه الصورة في العام ١٩٨٠ على ملصق شهير صمّمه عابدي، لإحياء الذكرى الرابعة ليوم الأرض. تمّ في هذا الملصق استبدال شعار الكفاح الذي تمحور في إنقاذ «ما تبقّى» بدعوة التحدّي «هنا باقون» (الصورة ٤٠). في القسم السفلي من هذا الملصق، تظهر صورة لرجل يرفع يده الممسكة بحزمة من الأسلاك الشائكة المقطوعة. فوق السلك الشائك العلوي تمّ وضع صورة لأمّ مُحاطة بأولادها فوق أنقاض بيتهم.

عنوان الملصق مماثل لعنوان قصيدة توفيق زياد «هنا باقون»،[٤٠] وممّا تقوله: «هنا .. على صدوركم باقون كالجدار نجوع نعْرى، نتحدّى».[٤١] العودة إلى عنوان القصيدة والإشارة إلى مضامينها ليس صدفة، لأن هذه القصيدة تعتبر أحد التعابير الهامة في أدب المقاومة الذي طوّره عرب ١٩٤٨ (م. ن.: ٨٠). كذلك، فإن القصيدة وعنوانها يرتبطان مباشرة بالذاكرة الجماعية الفلسطينية بكونها تعبّر بلغة لا تقبل التأويل عن فكرة «الصمود» والعلاقة العميقة بأرض الوطن على الرغم من النكبة، وما بعدها.

الخاتمة

عام ٢٠٠٨ كان عابدي أوّل الفنانين العرب ممّن يعيشون في إسرائيل الذي فاز بجائزة وزير العلوم، الرياضة والثقافة إلى جانب ستّة فنّانين آخرين، جميعهم يهود وأصغر منه. أي أنه كان الفنان العربي الأول الذي حظي باعتراف واضح من التيار المركزي في الثقافة الإسرائيلية. ردًا على سؤال لصحفيّة بخصوص الانفعال الذي أثاره هذا الحدث في الإعلام الاسرائيلي قال عابدي: «إذا كنت حقًا الفنان العربي

٣٩ عابدي، عبد, ١٩٧٨. «أنصاب تذكارية للحاضر» في «قصّة النصب التذكاري: سخنين ١٩٧٦-١٩٧٨» تحرير عبد عابدي وغرشون كنيسبل، إصدار عربسك، حيفا (كتالوج).

٤٠ Naseer Aruri and Edmund Ghareeb (eds.), Enemy of the Sun: Poetry of Palestinian Resistance, Washington Drum Press, 1970, p. 66

٤١ (ش. بلاص, ١٩٧٨: ٨٥)

الأول، فـإنّ هذا لا يشـكل إطراء لي ولا لسـنوات إقامـة الدولة الـ ٦٠»[٤٢]. فعلا، يبـدو أن عابدي لخّص بذلك بإخلاص توجّه الدولة والمؤسسة الفنية الإسرائيلية نحو الإبداع الفني الفلسطيني في مناطق الخط الأخضر. عابدي، الفنان المثمر والرائد في العديد من المفاهيم في حقل الفن الفلسطيني، اضطرّ أن ينتظر حتى عامه السادس والستين كي يحظى باعترافٍ كهذا.

هـذا الفنـان الهام، الذي قارنت لجنة الجائـزة أعماله الكبيرة بأعمال ناحوم غوطمان، نذر نفسـه منذ نحو خمسين عامًا لعمل فنّي غنيّ في مختلف المجالات: رسم، جداريات، تخطيط، طباعة، نحت، تصميم غرافيّ وتصميم نصب تذكاريّة. مع ذلك، فقد اخترت التركيز على اثنين من تعابيره الفنية العديدة – «فن الطباعـة» والنصب التذكاري ليوم الأرض في سـخنين. هذا الاختيار يأتي بعد الانكشـاف على الجمهور الفلسـطيني الواسـع ودور التعبيريـن المذكورين كـ «موقع ذكرى» وما يشـبه «متحف فلسـطيني»، وبالطبع مساهمتهما في تطوير مفهوم النكبة، وصف اللاجئين والنضال على الأرض في الذاكرة الوطنية الجماعية للأقليّة العربية في إسرائيل.

الصور

١. عبد عابدي، رسمة الحبر، رقم ١٠ في المجموعة، «المسيح قام»، ١٩٧٣
٢. عبد عابدي، «لاجئ في خيمة»، ١٩٧٣
٣. عبد عابدي، طباعة رقم ٤، ليثوغرافيا «اكتشاف المسيح الجديد» ١٩٧٣
٤. اسماعيل شموط «الى أين؟...»، ١٩٥٣
٥. اسماعيل شموط «عائدون»، ١٩٥٤
٦. عبد عابدي، طباعة رقم ٨، رسمة بالفحم «لاجئون في الصحراء»، ١٩٧٣
٧. عبد عابدي، طباعة رقم ٢، رسمة بالحبر «نساء»، ١٩٧٣
٨. عبد عابدي، «دامعة» ١٩٧٣، طباعة رقم ١
٩. كيتا كولفيتش، «الأرملة»، ١٩٢٢-١٩٢٣، طباعة
١٠. عبد عابدي، طباعة رقم ٦، رسمة بالحبر «نوم في الصحراء»، ١٩٧٣
١١. عبد عابدي، طباعة رقم ١١، رسمة بالحبر «السد»، ١٩٧٣
١٢. عبد عابدي، طباعة رقم ١٢، رسمة بالحبر «منظر وحشي»، ١٩٧٣
١٣. عبد عابدي، من «إميل حبيبي» بوابة مندلباوم، ١٩٦٨
١٤. عبد عابدي من اميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل» ١٩٧٧ (غلاف داخلي)
١٥. عبد عابدي من اميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل» ١٩٧٧ (مقابل الغلاف الداخلي)
١٦. عبد عابدي من اميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل» ١٩٧٧ (صفحة ١٩٣)
١٧. عبد عابدي، من سلمان ناطور «وما نسينا»، (من قصة «يصغرون في العين.. يكبرون في اللد»)
١٨. عبد عابدي، من سلمان ناطور «وما نسينا»، (من قصة «باقون في حيفا»)، الجديد كانون الأول ١٩٨٠
١٩. عبد عابدي، من: ديب عابدي «خواطر زمنية»، ١٩٩٣ (غلاف الكتاب)
٢٠. عبد عابدي، «بدون عنوان»، ١٩٧٩
٢١. عبد عابدي، من سلمان ناطور، «وما نسينا»، «من البئر حتى مسجد الرملة»، الجديد تشرين الثاني ١٩٨١
٢٢. عبد عابدي، من سلمان ناطور، «وما نسينا»، «مثل الصبر في عيلبون»، الجديد أذار ١٩٨١
٢٣. ٢٤، ٢٥، عبد عابدي، من سلمان ناطور، «وما نسينا»، «مصيدة في خبيزة»، الجديد حزيران ١٩٨١
٢٦. ملصق: المؤتمر القطري الشعبي للدفاع عن الأرض، عقد في الناصرة في ١٨/١٠/١٩٧٥ في سينما الناصرة الساعة ١٠:٠٠ صباحًا ويعتبر المؤتمر التأسيسي للجنة الدفاع عن الأراضي العربية
٢٧. ٢٨، مجموعة يوم الأرض، غرشون كنيسبل، ١٩٧٨
٢٩. ٣٠، مجموعة يوم الأرض، عبد عابدي، ١٩٧٨
٣١. عبد عابدي، غرشون كنيسبل، الومنيوم مصبوب، نموذج النصب التذكاري ١٩٧٧
٣٢. غدعون غيتاي، عبد عابدي وغرشون كنيسبل، بناء النصب التذكاري في سخنين أذار ١٩٧٨
٣٣. عبد عابدي، غرشون كنيسبل ، النصب التذكاري ليوم الأرض في سخنين، الجانب الأول (تم تصويره في أذار ٢٠٠٧)
٣٤. –٣٨، عبد عابدي، غرشون كنيسبل ، النصب التذكاري ليوم الأرض في سخنين، الجانب الأول (تم تصويره في أذار ٢٠٠٧)
٣٩. مجموعة يوم الأرض، غدعون غيتاي، عبد عابدي، وغرشون كنيسبل، ١٩٧٨
٤٠. عبد عابدي، ملصق، ١٩٨٠: الذكرى الرابعة ليوم الأرض. تصميم: عبد عابدي اصدار: لجنة الدفاع عن الأراضي

٤٢ يُنظر: عنات زوهر، "هذا ليس إطراء لي ولا للدولة"، في
.http://bidur.nana10.co.il/Article/?ArticleID=600807

د. أمــير عابــدي *

عبد عابدي: ٥٠ عامًا من الابداع

المتحف المتنقّل في أعمال عبد عابدي

[1]

في عام ١٩٦٢ عرض والدي أوّل معارضه في تل أبيب، وذلك بمبادرة من نشيطي يسار مثل غيلا بلاص وزوجها شــمعون، الشــاعر عصام العبــاسي وآخرين. كان للحدث صدى ثقافي كبــير لأنّ الفنان عابدي قُبل كعضو في نقابة الرسّــامين والنحّاتين في حيفا. كان حينذاك في العشرين من عمره وأصغر الفنانين والعربــي الأول الذي ينضمّ عضوًا للنقابة. كان من بين الفنانين المعروفين الذين زاروا المعرض: رئوبين روبين، ناحوم غوطمان ويهوشــوع غروســبرد، حيث لعــب الأخير دورًا مركزيًا في تشــجيع والدي على السفر للتعلّم في الخارج.

نشر الشــاعر محمود درويش مقابلة أجراها مع والــدي في صحيفة «الاتحاد» حيث عرض رؤية ورغبة الفنّان الشّاب في إثراء محيطه الثقافيّ بواقع ثقافيّ مثلما رآه.

كان لمحمود درويش، سميح القاسم، إميل توما، إبراهيم مالك، حنا أبو حنا وعصام العباسي تأثير كبير على حياة والدي الفنيّة قبل سفره وبعد عودته في العام ١٩٧١.

١. دراسة أكاديمية في ألمانيا

شكّلت الفترة التي تعلّم خلالها في درزدن، ألمانيا، إحدى أهمّ مراحل حياة والدي لأنّ هذا كان اللقاء الأوّل مع ثقافة جديدة. فمدينة درزدن تتميّز بثقافتها الغنية وكذلك بتاريخها المأساوي الذي يظهر من خلال البنايــات المهدّمة، قصور الملك أغســطس الثانــي «القويّ»، أمير ألكتور في سكســونيا وبولندا، المتاحف والكنائس التي دُمّرت في غارات الحلفاء عام ١٩٤٥.

هذه المشاهد ذكرت والدي بالنكبة وبتهجير عائلته من حيفا إلى مخيّمات اللاجئين في الدول المجاورة. لكن الوضــع الثقافي والاجتماعي قبل الحرب العالمية الأولى، والوضع الســياسي الذي قادته جمهورية فايمر، الفقــر، الأزمــة الاقتصادية، ونهضة حركات فنيــة مثل مجموعة «الجــسر» (Die Brücke) ومجموعة «الفارس الأزرق» (Der Blaue Reiter) التي نمت في درزدن – كل هذه ســاهمت كثيرًا في إثراء رؤية الفنان الشــاب، وكذلك طباعات كيتا كولفيتش بالأســود والأبيض التي تناولت الأمومة والفقر، وأعمال ألبرخت دير وغرنفالد من القرن السادس عشر.

خلال دراســته في درزدن، كان عبد عابدي الشاب متحمّسًا للتعرّف على جميع جوانب فنّ النحت بما في ذلك الفنون المعمارية النيو كلاسيكية والباروك.

بالإضافــة إلى العلاقــة الحســنة بين الطالب ومعلّمه، فقــد ربطت عبد عابدي علاقــة ثقافية متميزة مع ليئا غروندیغ، لكونهما يدعمان الشــعوب المقاومة للإمبرياليــة، العدوان الإسرائيلي على الأراضي العربية وإخضاع الشعب الفلسطيني للاحتلال، والذي ما زال مستمرًّا حتى اليوم.

تجب الإشارة كذلك إلى العلاقة المتميّزة مع محاضريه، وخصوصًا المشرف الأكاديمي بروفيسور غيرهارد بوندزيــن، الذي اختار عابدي وعددًا من الطلاب للمشــاركة في إنشــاء جداريــة ضخمة في قصر الثقافة (Kulturpalast) الذي أقيم في مركز درزدن عام ١٩٦٨، وهي جدارية لا تزال تشكّل رمزًا ثقافيًا لهذه المنطقة في ألمانيا الموحّدة.

إنّ الإنجاز المتجسّــد في إقامة هذا العمل إلى جانب مجموعة فنّانين، وكذلك الجائزة التي منحتها الدولة،

* محاضر في القانون الاقتصادي الدولي، بودابست، هنغاريا

ساهمت في بلورة الرؤية المستقبلية لدى عبد عابدي بشأن الإبداع لصالح المجموع/العام،/ بحيث يمكن مـن خلالها للفنّ البصريّ أن يسـاهم في خلق مناخ فنّي يوفّر فرصـة للتعبير عن أمل المجتمع بالتطوّر والرفاهية. لاحقًا، أنهى التصميم النهائيّ لنيل شـهادة اللقب الثاني وضمّ إقامة النصب التذكاري الأول بعنـوان «تضامن»، حيث أقيم جزء منه في حرم المعهد الأكاديمي في مدينة أربورت. وقُدّم هذا العمل إلى جانب دراسته بعنوان «نصب تذكارية وعلاقتها بالفضاءات المعمارية والاجتماعية».

في سلسـلة رسومات عابدي بعنوان «اللاجئون»، والمطبوعة بالأبيض والأسود، وتشكّل جزءًا من الأعمال التي أنتجها قُريب إنهاء دراسته، تبدو الشخصيات التي تلعب دورًا مأساويًا في المشهد الفلسطيني كما لو أنها مُموضعة في فضاء تابع لعالم آخر، لربّما مأخوذ من المأساة الألمانيّة بين السنوات ١٩٠٥-١٩٢٣ حيـث واجهت ألمانيا أزمة اقتصاديـة والحرب العالميّة الأولى، والتي قـادت إلى صعود جمهورية فايمر. تجدر الإشارة إلى أنّ فايمر كانت، أيضًا، مسقط رأس الفيلسوفين جوتيه وشيلر.

في الفـترة التي تنـاول فيها الفنّان الشـاب فنّ الطباعة، مدفوعًـا بمبادئ متصلة بحالة أبناء شـعبه – اللاجئون والذين عانوا من نتائج حرب ١٩٦٧ – وحين كان يسـتخدم فنه كوسيلة شعبية لنشر الأعمال كي تصل إلى الجمهور الواسع، كانت هذه «بروتوكولات» الفنّ الألماني، وخصوصًا الحركة التعبيرية التي بادرت إلى هذا التوجه، لأنّ على الفن أن يكون اندفاعيًا وذا قدرة على تجنيد الناس.

ساهمت السنوات السبع التي قضاها عابدي في هذا الجزء من ألمانيا كثيرًا في تمكينه من اكتساب معرفة وخبرة في مجالات تقنية فنّ الطباعة، الطباعة على الحجر والنقش على النحاس والخشب، وكذلك الطباعة الشبكيّة. كذلك، فقد تعلّم عابدي جوانب في النحت وتخصّص لاحقًا في فنّ الجداريات. هذه التخصّصات ساهمت هي الأخرى في تطوير عوالم كانت مغلقة وغير معروفة له سابقًا، قبل أن يبدأ دراسته.

كان لمبادئ المدارس الفنية القديمة تأثير واضح على أعمال عبد عابدي في فترة دراسـته في درزدن. يبدو هذا واضحًا في مجموعة أعمال مطبوعة على لوحات خشبية، تحت عنوان «لاجئون من حرب الأيام الستّة، كما يبدو»، وهي سلسـلة من سـتة أعمال يعرض فيها العنصر الفلسـطيني الذي يصف تدمير وتهجير الشعب الفلسطيني نتيجة للعدوان الإسرائيلي، وهو عنصر تراجيديّ قائم حتى اليوم.

[2]

٢. العودة إلى الوطن

مـع عودته إلى حيفا عام ١٩٧١، بدأ والدي بالعمل كمصمّم غرافيّ لصحيفة «الاتحاد» ومجلّة «الجديد»، وكمعلّـم في مراكز ثقافية بهدف رفع الوعي للفنّ بين الجمهـور، وتطوير مجال الفن نحو فتح متحف وصالات عرض للمجتمع العربي في الجليل والمثلث والمدن المختلطة.

خـلال ترافعه عن الدراسـة التي قدّمها لنيل شـهادة الدبلـوم، الموازية للقب الثانـي، شرح طالب الفنّ مراحـل العمل، وكذلك رؤيته نحو المسـتقبل، التـي ينوي تطبيقها مع عودتـه إلى وطنه، وعرّف هدف عملـه بأنّه للصالح العام. ردًا على سـؤال أحد المحاضرين المتحنين أشـار إلى أنه «لا يوجد لدى الأقلية الفلسـطينية في إسرائيل متحف أو مـكان ملائم لتجميع الموروث الثقافي لدينا، نتيجة لسياسـة تجاهل مقصودة للأقلية الفلسطينية التي بقيت في وطنها. كذلك، فإنّ مجموعات مبدعين مثل فنانين بصريين،

[3]

[4]

موسـيقيين وممثّلين، تعاني من غياب جمهور داعمٍ ومشـجّعٍ. لذلك، فإنّ عملي سـيتناول الجداريات، فنّ الطباعة والملصقات، وسـيطمح إلى تغيير التوجّه الإبداعي من أجل خلق كادر من المبدعين الشـباب، وكذلك من مستهلكي الثقافة».

في مقدّمة الفصل حول الوضع الناشئ للفنّ الفلسطيني في الجليل، ذكر الفنان كمال بلاطة في محاضرة قدّمها في مؤتمر الجاليات العربية في الولايات المتحدة عام ١٩٧٥، ونشرها في عدد من الصحف والدوريات الشهرية، بينها «الجديد» الصادرة في حيفا، والتي ترجمتها الفنانة الراحلة بشرى قرمان:

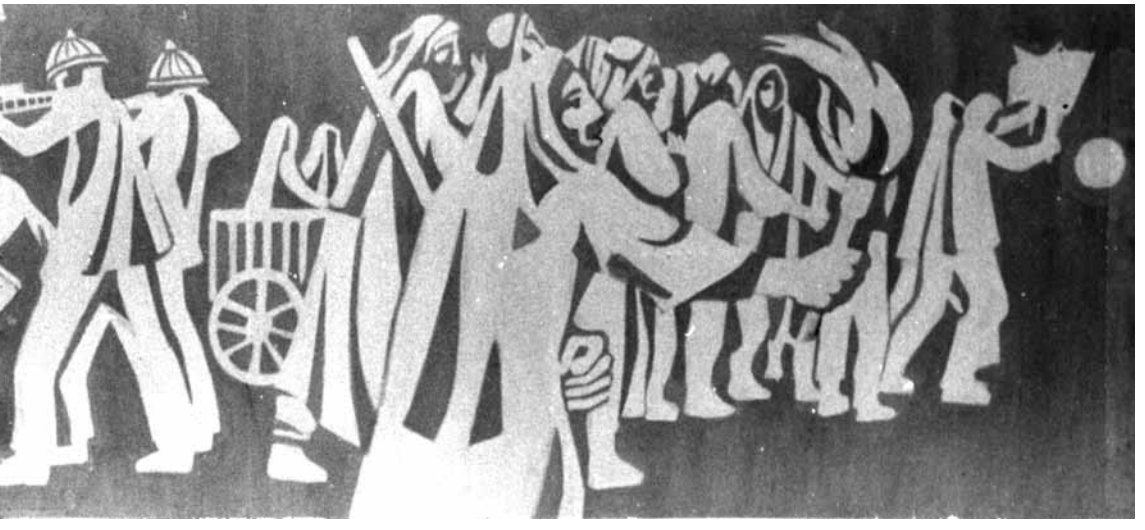
"إن اللافـت للانتبـاه في ظهـور فنّ فلسـطيني لـدى الأقلية الفلسـطينية في إسـرائيل، قيام مجموعـة صغيـرة من الفنانين الشـباب بدراسـة الفنّ على المسـتوى الأكاديمـي، وهم الراحل إبراهيـم إبراهيم مـن قرية الرينة في الجليل، وعبد يونس من قريـة عرعرة في المثلث، وخليل ريان من مدينة طمرة، وعبد عابدي الذي رجع قبل سنوات عدة من ألمانيا الشرقية. فقد ساهم الأخير وبشـكل مميّز في تفعيل وتجنيد مسارات فنية برزت بتجنيد كوادر فنية بدأت مشوارها في رسـم الجداريّات في مدينة الناصرة وكفرياسـيف، حيث بدأت أوّل دورة للفنون تنشط في المجال الإبداعي والجماهيري يقودها عابدي.

تجـدر الإشـارة إلى أنّ هذه الدورة شـكّلت النواة لـدورة بين خريجيها فنانون معروفـون مثل إبراهيم نوباني، إيليا بعيني، كمال ملحم، سـامر ميعاري وغيرهم. كذلك كانت بمثابة عامل مسرّع لإقامة أوّل نقابة فنّانين عام ١٩٩٤ في كفر ياسيف، «إبداع».

٢،١ النصب التذكاري ليوم الأرض

على أثر أحداث «يوم الأرض» عام ١٩٧٦، التي أدّت إلى قتل سـتّة مواطنين من الجليل والمثلّث، توجّهت اللجنـة الشـعبية للدفاع عن الأراضي إلى والدي ليُقيم النصب التذكاري الفلسـطيني الأوّل في سـخنين، والذي تمّ عام ١٩٧٧.

كمـا ذُكـر، كان هذا النصب التـذكاري الأوّل بمقاييس كبيرة الذي شـيّده في الحضرة الفلسـطينية، في بلدة سـخنين، عبد عابدي وزميله الفنان الإسرائيلي غرشـون كنيسـبل. أقيم النصـب التذكاري لذكرى سـتة شهداء قتلوا دفاعًا عن الأرض، الكرامة والمساواة بسـبب قيام إسرائيل بمصادرة الأراضي في قرى ديـر حنا، عرابة وسـخنين، وبفعل سياسـة قمعية عشـوائية من قبل حكومات إسرائيـل المتعاقبة ضد



[5]

الفلسطينيين الباقين في وطنهم.
النصب التذكاري أقيم في المقبرة الإسـلامية رغم رفض سـلطات التخطيط والبناء ذلك، والتهديد بهدمه فيما لو أقيم على أرض البلدة. وقد تمّت إزاحة اللثام عن النصب في ٣٠ أذار ١٩٧٧، يوم الذكرى الثانية لحمام الدماء، بحضور آلاف السكان العرب ويهود تقدّميين.
لأجـل بناء هـذا النصب التذكاري، تم تجنيـد كادر من البنائين الذين بنوا قاعدته من الباطون المسـلح وساعدوا في تركيب الشخصيات المصنوعة من ألومنيوم مصبوب، والتي تحكي قصة النصب التذكاري من خلال عرض الأمهات اللاتي ثكلن أبناءهن الشهداء الذين دافعوا عن الأرض وعمّن بقي فيها.
النصـب التذكاري مبنيّ بشـكل تابوت حجريّ، تابوت رخاميّ مسـتطيل نُقشـت عليه عناصر لوجوه وزخرفات، وهي تميّز فنون الدفن اليونانية والرومانية.
في الذكرى الثالثة ليوم الأرض، أصدر عابدي وزميله كنيسبل كتالوج يوم الأرض بعنوان «قصّة النصب التذكاري»، وسـاهم فيه أيضًا الشـاعر سـميح القاسم والكاتب يهوشوع سـوبول. واشتمل على صور وتصميمات مسـتوحاة من واقع الفلسطينيين، ومن نضال الناس عمومًا من أجل مجتمع أفضل. صدر الكتالوج عام ١٩٧٨ بطبعة مرقمة وموقعة من الفنانين.
وكتب عبد عابدي هناك:
"وقد يكون عملنا المشـترك، الزميل غرشـون كنيسـبل وأنا، تجسـيمًا لفكرة التعاون الخلاق بين أبناء الشـعبين مـن أجل أن لا تتكرر المأسـاة وأن يكون عمـل الحاضر – هذا الحاضر الذي نتمنّى أن يسـلم المستقبل أنصابًا للسلام ولتواجدنا المشترك على هذه الأرض».

[6]

٢,٢ إيكروس في حيفا

خـلال الفترة التي عمل فيها عابدي في «الاتحاد»، سـكنت أسرتـه في بيتهم مع الجدّ والجدّة، وهو ما أثر بشكل جدّي على أعمال والدي في ثمانينيات القرن الماضي.
أحد أعماله المثيرة رُسم على الخيش مرّتين: في العمل الأصلي رسم والدي أخي أتيلا كطفل عالق بين مباني وشـوارع وادي النسـناس الضيّقة، مُحاطًا بالبيوت. فكرة الرسـمة والنتيجة لم ترضيا الفنّان، فغطّاها بلون أبيض واستبدلها برسمة الطفل الذي يطير نحو الضوء، يعلو فوق البيوت نحو اختراق الحصار.
موضوع إيكروس المأخوذ من الميثولوجيا اليونانية يظهر في عدد من أعمال عابدي. في أحد هذه الأعمال يبدو بلا جناحين ويطير فوق سـطوح الأحياء الحيفاوية، يمدّ طيارة ورقية يحملها وخيطها الفضيّ إلى

البعيد وصولا إلى رأس الناقورة، النقطة التي عاد منها والدي مع أمّه، أخيه وأخواته إلى مسـقط رأسهم بعد أن عاشـوا في مخيّمات اللاجئين في بيروت ودمشـق لمدّة ثلاث سنوات. تسـنّت عودتهم بمساعدة ما يسمّى «لمّ شمل العائلات لأسباب إنسانيّة».

في أعمال أخرى من سلسلة الطفل الطائر، يتحوّل إيكروس إلى طفل وسيم يطير فوق العالم مع طائرته الورقيّـة، بالضبط كما يظهر في أعمال ليوناردو دافنتشي. هذه الرسـمة تمّت بتقنية الطباعة الشـبكية ووزّعت بثلاثين نسـخة، وقُدّمت إحداها إلى الشـاعر الفلسـطيني أحمد دحبور، من مواليد حيفا، وهو لاجئ، أيضًا. في المقابل، كتب دحبور قصيدة خصّصها لوالدي حين زاره في حيفا عام ١٩٩٧.

[7]

٢,٣ حيفا، الوطن الأوّل

جدّي وحيفا ١٩٤٨

توفّي جدّي قاسم عام ١٩٩٢ في سنّ ٩٤ عامًا. عام ١٩٩٣ توفّي عمّي ديب في جيل ٥٤ عامًا على أثر مرض عضـال، وفي العام ١٩٩٦ توفّيت جدّتي خيرية أيضًـا. كانت لهذه الأحداث أكبر أثر على أعمال والدي في تلك السنوات.

لقد كنت شـاهدًا على مناشـدته الدائمة لجدّي قاسم كي يجلس في الإستوديو كي يرسم وجهه في رسمة بعنوان «تطهير عرقيّ للسـكّان العرب في ٢٢ نيسـان ١٩٤٨». في البداية، أصرّ جدّي على الرفض لكنه اسـتجاب أخيرًا. وهكذا جاءت الرسـمة التـي وثّقت التهجير من حيفا عام ١٩٤٨ عـبر الميناء إلى «عالم مجهول»، كما اعتاد عمّي ديب عابدي القول قبل وفاته عام ١٩٩٢.

تـوفّي جـدّي عام ١٩٩٢، لكنّ وجهـه المجعّد وقبّعته الصوفية الرمادية التي اعتـاد أن يعتمرها ظلّت في مركز الصورة التي تصف تهجير معظم سكان حيفا العرب عبر البحر في طرق يعتليها الغبار إلى أنحاء مجهولة في الشتات، حيث لا يزالون ينتظرون العودة إلى وطنهم.

ولد جدّي قاسم عام ١٩٠٠ في حيفا (ويقال إيضًا إنّه ولد عام ١٨٩٨)، والده هو ديب عابدي الذي ولد هو الآخر لعائلة فلسطينية في حيفا عام ١٨٦٠.

والـدة جدّي، زهرة، هـي ابنة لعائلة لبنانية من آل المختار، أصلها من طرابلس واعتادوا على تسـميتها «عائلة العذراء». تعود جذور جدّتي خيرية الحاج إلى لبنان ومصر، والدتها هي فاطمة القلعاوي، بينما تعـود جـذور عائلة الحاج إلى مصر. وهكـذا، فإنّ والدي عبد الرحمن عابدي الـذي وُلد في حيفا، يحمل تواصلاً ثقافيًا يمتدّ على مدى السـاحل من بور فؤاد المصرية مرورًا بكفر لام قرب قيسـارية، وصولا إلى حيفا، صيدا وطرابلس في لبنان. كذلك، فإنّ عمّتي لطفية عابدي بدوان لا تزال لاجئة في مخيم اللاجئين اليرموك قرب دمشق، مع أولادها، أحفادها وأبائهم. إنها لا تزال بانتظار العودة إلى مسقط رأسها حيفا.

[8]

قريب انتهاء فترة دراسة والدي في شرق أوروبا، تعرّف على جوديت بوكشه من هنغاريا التي درست هي الأخرى في درزدن، حيث عاش والدي سـتّ سنوات. تزوّج والداي في بودابست في خريف ١٩٧٠. جاءت والدتـي في أعقابـه إلى حيفا، حيث ولدت أنا في أيار ١٩٧٢. أخـي أتيلا ولد يوم إزاحة اللثام عن النصب التذكاريّ في سـخنين في ٣٠ آذار ١٩٧٧. عام ١٩٨٥ ولـد أخي الأصغر جونيل في الفترة التي بدأ والدي بالعمل فيها مُحاضرًا للفنّ في الكلية العربية للتربية في حيفا.

بالإضافـة إلى هـذه الأحـداث المثيرة، وأهمّيتهـا في خلق أسرة، نشـأت أيضًا حياة مثـيرة تدمج مركّبات مدنيـة وثقافيـة من الشرق والغرب معًا، قـادت إلى خليط متميّز بين ما كان وما سـيكون. هذا الخليط شـكّل الواقع الذي عشـت فيه مع أخويّ وتضمن تعدّدية اللغات، أنماط حياة مختلفة، تقاليد وأساليب لاكتساب المعرفة – وكان عليها جميعًا التعايش معًا.

٢,٤ قصّة أعمال أنجزت مؤخرًا

الأعمال التي أنجزها والدي في تسعينيات القرن الفائت، جمعت بين ألمه الشخصي وبين التأثير القويّ للانتفاضة وآثارها على رواية شعبه.

كان للوحات التي رسمها والدي بوحي من أحداث الانتفاضة الأولى ووضع الفلسطينيين في نهاية التسعينيات تأثير عميق على مشاعره الإنسانية والروحية، وخصوصًا اللوحة التي رسمها بعد وفاة جدّتي خيرية عام ١٩٩٦. حيث تبدو ملفوفة بالكفن أشبه بالشبان الذين قتلوا في الانتفاضة، وتذكر بطقوس الموت الفرعونية والكفن الأبديّ الذي يلفّ الموتى هناك، أو ما يسمى في الموروث اليهودي «غنيزا» – جمع كتب التوراة المكتوبة بخط اليد والحفاظ عليها حتى موعد الدفن.

[9]

٢,٤,١ قصّة لوحتين

قبل فترة، حين زرت حيفا لتوثيق جميع لوحات ورسومات والدي لغرض عرضها في موقعه الجديد على الإنترنت، وجدت لوحتين تركتا فيّ انطباعًا عميقًا. الأولى لوحة لجدّتي في شبابها وهي تضع منديلا أسود تتسلّل منه أطراف رقيقة لشعر أسود، وحول عنقها عقد اللؤلؤ الذي رافقها طويلا.

تلك المرأة كانت كما لو أنها تجلس مقابل الفنّان النمساوي غوستاف كليمت بانتظار أن يرسمها في نهاية القرن التاسع عشر. لكنّ خلفية الرسمة تأخذ المشاهد إلى عالم مخيّمات اللاجئين التي يظهر فيها نسيج خشن استخدم لأكياس السكر أو الطحين التي تم توزيعها على الفلسطينيين من قبل وكالات الغوث.

[10]

اللوحة الثانية التي تصف شخصية والدتي، والتي رُسمت من قبل، نُقشت على خشب وطبعت، أنجزها والدي حين كان طالبًا. كما ذكرت، أعماله في سنوات دراسته الأولى في ألمانيا تأثرت إلى حدّ ما بالرسّام الألماني من أصل هنغاري، ألبرخت دير.

عنصر الوجه يبدو كأنه مغطّى بنسيج فلسطيني شعبي، يغطّي امرأة تظهر أنها أوروبية وتعبر عن تضامنها مع مسائل مركزية تتعلق بشعبه الثاني، بشعبينا.

ملاحظة ختامية

هذه هي المرة الأولى التي أكتب فيها قسمًا من تاريخ حياة لا تزال نهايتها غير معروفة، وبدأت بسفر الفنّان عبد عابدي – والدي – للدراسة في ألمانيا، مثلما عشت أنا دفء البيت إلى أن سافرت للدراسة في بودابست، العاصمة الهنغارية، وطن والدتي.

آمل ان تشكّل المواد الواردة في الكتاب مصدرًا هامًا لطرح مسألة الفنون البصرية لدى الأقلية الفلسطينية. كذلك، آمل أن يشكّل الكتاب تواصلا ثقافيًا واجتماعيًا لتشجيع تطور الثقافة الفلسطينية ومبدعيها.

الصور:

١. عبد عابدي، ١٩٦٨، درزدن
٢. محمود درويش وعبد عابدي، ١٩٦٣، حيفا
٣. مع طلاب وبروفيسور جارهارد بوندزين في ورشة عمل فنية، ١٩٦٩، المانيا
٤. تابع العمل في صفحة ١١٦
٥. تخطيط «التضامن»، ٢٠٠/٥٠، أكريليك على مازونيت، ١٩٧٠
٦. تابع العمل في صفحة ١١٩
٧. تابع العمل في صفحة ١٥٥
٨. ذاكرة في «جارور»، ٤٢/٥٠، مواد مختلطة، ٢٠٠٦
٩. عبد عابدي وزوجته جوديت، بودبست، ٢٠٠٨
١٠. الملكة رانية، الأميرة وجدان علي وعبد عابدي أثناء افتتاح معرض «السيرة والمسيرة» في عمان، ١٩٩٧

عبـد عابـدي - فنـان - ظـاهـرة

تخطيطات لبعض قصائد الشاعر سميح القاسم، ١٩٨٠

لا اسـتطيع التعامل مع البوم الفنان التشـكيلي عبد عابدي من زاوية تقنيه وبمنظور مهني حرفي فحسب. فالعمـق الزمنـي التاريخـي لتجربه عبد عابدي في فن الرسـم يدخله في دائرة الفنـان – الظاهرة, وبحكم التراكميـة المعرفية والروحية، وتداخل التجارب وتفاعلهـا، فإنه يصبح من حق عبد عابدي عليٌ أن أتجاوز أدوات النقد الفني المألوفة والمتعارف عليها, إلى اسـتحضار حالة الانسـجام في الفكر والممارسـة، ووضع المعايشـة ألفنيـه والنضالية في نسـيج الرؤية وتحليل الرؤيـا، إزاء أعمال عبد عابدي عـلى امتداد أكثر من خمسين عاما في الإبداع والكفاح ,عبر مسيرة الالتزام الفني والمعاناة الروحية الحاشدة بالمشقات والتحديات.
منـذ بداية الطريق، لفتت نظري ريشـة عبد عابدي، بما اقترحته من اسـتثنائية مميـزه , ويوم طلبت منه لوحه لغلاف مجموعتي الشـعرية الثانية أغاني الدروب في العام ١٩٦٤، فقد لبى الطلب بحماس وبمحبه لأنه أحسـن وأدرك مدى الانسـجام الإبداعي بين ريشـته المغموسـة في الوجع القومي والوطني والإنساني للشعب العربي الفلسطيني، وبين ألقصيده المفعمة بهذا الوجع, وجاءت لوحته تعبيرا قويا وعميقا وجميلا عن الهاجس الشعري المتوهج في قصائد تلك المرحلة.
عملنا معا في صحيفة الاتحاد وفي مجلة الجديد ومجلة الغد وسرنا جنباً إلى جنب في المسيرات والتظاهرات، وتعرضنـا معاً للقمع والاضطهاد، وتعمق لدينا شـعور التكافل الفكـري والوجداني والإبداعي، بحيث بدا دائما أن لوحته تسند ألقصيده، بمثل ما تسند ألقصيده اللوحة.
ومنذ البدايات تداخلت في الوعي مقاربات وتداخلات بين أعمال عبد عابدي وإسـماعيل شـموط وغر شون كنيسبل وأعمال فنان الجداريات المدهش سيكيروس، وكان ذالك امرأ طبيعيا فكلهم فرسان في سريه الإبداع الملتـزم الذي لا يكتفـي بالقيمة الجمالية ولا يقف عند حدودها، بل يتجاوزهـا لتقديم ما هو جميل ومجدٍ في الوقـت نفسـه, ولعلها فرصه أخـرى للتذكير هنا بأن هناك من حاولوا تشـويه معنى الالتزام وجوهره، بادعائهم انه يشـكل تبعية فنيه لحزب أو لحكومة أو لمؤسسـه، أو لسياسـة، وهـؤلاء هم الذين يصدرون عن موقف سـياسي رخو ومائع وتابع، إما الالتزام الإبداعي فهو موقف إرادي اختياري تطوعي ناشـئ عن إحسـاس عميق وحيٌ بوحدة الشعب ووحدة الإنسان ووحدة الكون وجدلية الواقع والحياة والتطور، ومن هنا فلا يمكن إلا أن يكون المبدع الملتزم أكثر رقيا وأجمل وجدانا وأنبل غاية من «المبدع» السائب والمأجور والعميل والانتهازي والدجٌال.
مـرٌت تجربـة الفنان عبد عابـدي في ثلاث مراحل أساسـية, حتى ألان. كانـت في البداية مرحلـه الواقعية الاشـتراكية ألصلبه والحـادة, ثم دخل الفنان عبد عابدي حالة الترميز والتريـث مع مكابدات الفنان الفرد والفنـان المنتمـي في آن، أما المرحلة الثالثة الراهنة فهي مرحلة المغامـرة والتجريب الفني واقتحام مجالات وآفاق إبداعية أكثر إلحاحا اليوم، بحكم تراكمات الحياة والخلاصات والعبر, والجموح الفني اللجوج نحو اكتشافات جديدة وتكوينات مستحدثة.
لاحظت في أعمال عبد عابدي من سـتينات القرن الماضي تشـبثا قوياً بالأسـود والأبيـض، وبدافع الإعجاب بتجربته ومن منطلق الصداقة والرفاقية فقد حثثته على اقتحام الألوان، وكأنما كنا نتقاسم أفكارا مشتركة, فلم يمضى طويل الوقت حتى فرش عبد عابدي في مرسمه ألوان قوس قزح، ولم يحدث ذالك في اندفاعه غير محسوبة، بل جاء تعامله مع الألوان مدروساً ومتدرجاً وفق معطيات التجربة ومتطلبات الإبداع.
سيسـعدني جداً صدور البوم عبد عابدي، الجديد والكبير، والى أن يتحقق لنا ذالك، فسـأواصل الاستمتاع بأعماله المعروضة على جدران بيتي، فعبد عابدي واحد من أفراد الأسرة، ولا غرابة في أن تكون أعماله جزءاً من البيت.

كنـــا كـالحـالمـين

لخّصنا إنهاء النصب التذكاري في سخنين، كلّ واحد بأسلوبه. أنا كتبت: «لقد أقمت مع صديقي وزميلي عبد عابدي تلك «الكومة من المكعّبات» للغاية نفسـها: لطـرد الأرواح الشريرة ولإبقاء الأثر، أثر الأعمال الشريرة، السلب والنهب (...) شهادة تلتقي عندها الأجيال القادمة، التي سيصعب عليها التصديق بأنّ ما حدث قد حدث فعلاً...». وأنت، عبد، أضفتَ: «قد يكون عملنا المشـترك (...) تجسـيمًا لفكرة التعاون الخلاق بين أبناء الشعبين من أجل أن لا تتكرّر المأساة..».

مرّ ثلاث وثلاثون سـنة منذ ذلك الحين، ورؤيتنا بوضع نصب تذكاريّ للأجيال القادمة التي تستصعب «التصديق بأن ما حدث قد حدث فعلا» – تهشّمت تهشيمًا.

جيل مضى منذ وضع النصب..

قتل الشـبان الستة برصاص ضبّاط شـباب في ذلك الحين أثار موجة من الغضب والاحتجاج هنا. وهذا ما سرّع إقامة النصب التذكاري عام ١٩٧٧. وقد نقشـنا عليها الجملة: «تعميقًا للتفاهم بين الشعبين». فالمـسّ الخطير بأحيـاء بكاملها في بيروت، بسـكّانها، في حرب «لبنان الثانية» ومأسـاة الفلسـطينيين معدومـي الحمايـة، ونسـائهم، أطفالهم ومسـنييهم في حرب غزة، لـم تغيّر جميعها من وعي سـكّان صهيون.

لم يكن بمقدور النصب التذكاري وقف حملة الفظائع ودائرة العداء، فظلّ يقف محذّرًا أمام المدّ الجارف للقومجية المتصاعدة. لم يكن بمقدوره «طرد الأرواح الشريرة» بسبب الاحتلال الجارف.

مرّ ٣٣ سنة منذ ذلك الحين، لا نزال معزولين، لكننا مؤمنون بدربنا، ولا بديل لهذا!

حيفا، نيسان، ٢٠١٠