

## جاليري هاجر للفنون في يافا، النسيان الذي لا يُنسى<sup>1</sup> | طال بن تسفي

"كيف احتملتم الحياة؟"

نحن نحتمل الآن بالفيديو، معه حق أبو كمال، صرنا شعب الفيديو. أم حسن ذهبت وجلبت لي شريطاً عن الغابسية، وأم فلان ذهبت وجلبت شريطاً عن قرية أخرى، والناس لا يفعلون شيئاً سوى تبادل الأشرطة. نحتمل الحياة بصورتها. جلس أمام الشاشة الصغيرة، ونرى بقعاً صغيرة وصوراً مشوشة ومشاهد مقربة، فنخترع بلادنا على ذوقنا. نخترع حياتنا بالصور."

"عشتم في المؤقت، ومتم في المؤقت، واحتملتم الحياة التي لا تحتمل، واختبأتم في النسيان الذي لا ينسى."

إلياس خوري<sup>1</sup>

يضع هذا الكتالوغ في مركزه النسيان وفرض النسيان اللذين يبلوران وعي وهوية الفرد والجماعة، وأساليب التعبير عنهما في المعارض الفردية للفنانين تسبيبي غيفع، غاستون تسفي ايتسكوفيتش، حين شيش، دافيد عديكا، حنا فرح وأنيسة أشقر. عرض الفنانون<sup>2</sup> بين السنوات 2001-2003 في غاليري هاجر للفنون على خلفية مدينة يافا التي تتراءى من خلال صالون/ فضاء العرض في الغاليري؛ حقل رؤية يتكوّن هو الآخر من النسيان وفرض النسيان الشخصيين والجماعيين اللذين سيتم وصفهما لاحقاً<sup>3</sup>.

غاليري هاجر للفنون في حي العجمي في يافا لا يشكّل الخلفية والبساط الحقيقي والاستعاري لحضور الأعمال الفنية فحسب، بل إنّه إلى حد بعيد تعبير عن حدود خطاب هذا الحضور في حقل الفن والثقافة في إسرائيل. عُرضت في الغاليري، إلى جانب سير الحياة البصرية للفنانين في هذا الكتالوغ، معارض فردية للفنانين أحلام شبلي، سامي بخاري، رائدة أدون، أشرف فواخري، أحلام جمعة، جمانة إميل عبود وأنيسة أشقر. وهي معارض عُرضت بتوسّع في كتالوغ هاجر للفن الفلسطيني المعاصر. إنّ موضوعة المعارض الفردية لهؤلاء الفنّانين ضمن تواصل عرض ذي استمرارية جاء بهدف إتاحة قراءة الأعمال في حيز عرض ثنائي القومية وثنائي اللغة ويشمل سياقات، تأويلات ووجهات نظر حقل الفن الإسرائيلي إلى جانب تلك التي لدى الأقلية الفلسطينية في إسرائيل<sup>4</sup>. اختيار موقع غاليري هاجر للفنون في دار من ثلاث غرف في الطابق الرابع من مبنى سكني جميع سكانه من الفلسطينيين مواطني إسرائيل، كان فضاء الغاليري الأساسي هو صالون البيت الذي يتخلله باب زجاجي متحرّك، منه تنشأ علاقة بصرية بين داخل البيت وبين شرفة الغاليري. ومنه يفتح المشهد في اطلالة رحبة على حي العجمي في يافا<sup>5</sup>.

لقد كتبت الكثير في الأدبيات الإسرائيلية حول محو مدينة يافا الواقعة ما بعد خط الوصل (تل أبيب - يافا)، ولا يزال هذا الحو يتفاعل في الفن الإسرائيلي المعاصر، ويمكن القول حتى أنه لا توجد تقريباً تمثيلات لمدينة يافا كمدينة عربية<sup>6</sup>، ويتعزّز هذا الانقطاع بواسطة موضوعة فضاءات العرض (متاحف وغاليريات)، في الجزء الشمالي من المدينة (الجانب التل أبيبي من خط الوصل)، حيث الفضاء الحدائوي بطابعه،

والمكعب الأبيض المغلق، الى جانب السياقات الفنية الداخلية، يؤكدون معًا الانقطاع عن فضاء جغرافي محدّد.

توجد لحصرية هذا الخطاب العبري في الفن الاسرائيلي، منذ مطلعته وحتى اليوم، دور مركزي في ثقافة القومية كصمغ يربط معًا البعد المحلي الاسرائيلي، الفن الاسرائيلي، واللغة العبرية التي تصفهما.<sup>7</sup> أحد النصوص الكلاسيكية في البحث حول القومية الذي يتناول النسيان وفرض النسيان في ثقافة القومية هو المحاضرة التي ألقاها أرنست رينان،<sup>8</sup> بعنوان "ما هي القومية" عام 1882. وهو يؤكد فيها أنه لا يمكن للدولة أن تنشأ كصمغ اجتماعي أو كعامل لتوحيد مواطنيها، حسبما يقول، فما يمكنه فعل ذلك هو التاريخ فقط، أو الأذوق، النسيان، وفيما عدا خلق الذاكرة التاريخية من التاريخ، يدعي رينان أن بناء القومية يستدعي النسيان الجماعي للفروقات الإثنية، الحروب الداخلية، الصراعات والمجازر بين مجموعات مختلفة من القومية نفسها. أما السعي الى ثقافة متجانسة، ذاكرة متجانسة، نسيان متجانس، إستعارات مشتركة، وألغة تصويرية مشتركة التدايعات - فهي جميعًا عوامل حيوية في عملية خلق الأمة.

يشمل النسيان القومي الذي يصفه رينان في الثقافة القومية الاسرائيلية، أيضًا، نسيان الهوية العربية لمدينة يافا؛ النسيان متعدد السنوات الذي يشكّل جزءًا من المحو العام للمدن الفلسطينية خلال 1948، وتشير منار حسن<sup>9</sup> الى أنه نتيجة لهذا النسيان فإن المجتمع الفلسطيني متخيل كمجتمع ريفي بالأساس لم يمرّ عمليات تمدين متقدّمة. ووفقًا لأقول حسن:

إن تخيلُ البلاد كأنها خالية من جهة، وطمس المدينة الفلسطينية الى درجة إخفائها من جهة أخرى، هما وجهان لنفس العملة من جهة الصهيونية المبكّرة، فالاعتراف بوجود مدينة فلسطينية كان سيعني الاعتراف بأن البلاد ليست "بلاد بلا شعب" بل بلاد تتبلور فيها أمة أخرى.<sup>10</sup>

وتشير منار حسن أيضًا الى أن وجود المدينة طواه النسيان، أيضًا، في التأريخ الفلسطيني وفي الذاكرة القومية الجماعية الفلسطينية، وأنه تم ترسيخ الماضي الفلسطيني كماض ريفي في ممارسات الذاكرة، كالشعر، الروايات، الأعمال الفنية، سير الحياة والطقوس القومية.<sup>11</sup>

فمكانة المدينة على خلفية رمنسة القرية في الذاكرة الجماعية الفلسطينية يظهر في كتاب باب الشمس، وهي الرواية التاسعة لإلياس خوري، الذي ولد في لبنان عام 1948، ونشر كتابه عام 1998، في الذكرى الخمسين للكتابة الفلسطينية، وهو يصف الذاكرة التي هُجرت خارج الخريطة كالتالي:

"(...) شعب ليست وطنًا، إنها مجرد قرية،

قلت إنك بعد سقوط شعب فهمت معنى كلمة وطن، فالوطن ليس البرتقال ولا الزيتون، ولا جامع الجزائر في عكا، الوطن هو أن تسقط في الهاوية، تشعر أنك جزء من كل، وتموت

لأنه مات. ففي تلك القرى المنحدرة الى البحر، من شمالي الجليل الى غربه، لم يتصور أحد معنى سقوط كل شيء. كانت القرى تنساقط، وكنا نركض من قرية الى قرية كأننا في البحر. نقفز من زورق الى زورق، والزوارق تغرق ونحن نغرق" (...).

"ولماذا قلت إن فلسطين لم تكن موجودة.

"فلسطين كانت المدن، حيفا ويافا والقدس وعكا. هناك كنا نشعر بوجود شيء اسمه فلسطين. أما القرى فكانت كالقرى. لكن المدن انهارت بسرعة، واكتشفنا أننا لا نعرف أين نحن؟ الحقيقة أن الذين احتلوا فلسطين جعلونا نكتشف الوطن حين فقدناه"<sup>12</sup>

يافا، المدينة الفلسطينية ضاعت حقاً قبل 1948. أشبهه بشقيقاتها حيفا، الرملة، اللد والقدس. ولكن في السنوات الأخيرة بالإمكان رؤية توثيق جدي لواقع الحياة الفلسطينية قبل النكبة الفلسطينية، وذلك من خلال تنظيمات اجتماعية، ثقافية وسياسية، أفراد يمكن وصفهم كناشطين سياسيين، وشخصيات ثقافية من كتاب ومبدعين - فلسطينيين وإسرائيليين - يبذلون كل ما في وسعهم لاستنطاق ما تم إسكاته ومحوه من المشهد المحلي<sup>13</sup>. إن موضوعة غاليري هاجر للفنون في قلب حي يناضل سكانه الفلسطينيين من أجل الاعتراف بهم كأقلية قومية، الى جانب النضال المستمر من أجل حقوق المواطن البلدية الأساسية، قد موضعت بدورها المعارض الشخصية في فضاء سياسي نقدي بجوهره: فضاء يتجاوز بشكل واضح حدود الحقل السياسي.

إن فرض الحضور في الفضاء العام هو ممارسة نقدية، كما تدعي اريئيلاً أزوفاي في كتابها "تدريب للفنون"<sup>14</sup> وهي تشير الى أن فرض الحضور يرفض منح حقل الفن مبرر وجوده، أي العمل الفني، وأن الحديث يدور حول ممارسة مختلفة للترميز في الفضاء العام الذي يتمحور جل جهده في "إحداث ثقب في القصة الطاغية"<sup>15</sup>. بلانم هذا الوصف حضور حي العجمي الفلسطيني في فضاء/صالون غاليري هاجر حينما عُرضت فيه المعارض الشخصية: حضور يتفاعل في حاضر متواصل، واقعي ووجودي بجوهره، المدينة نفسها - الضجيج اليومي، عابرو السبيل، السكان وحركة السيارات والباصات في جميع ساعات النهار - تتراعى في أعمال أو تظهر الى جانبها (مؤطرة بالبيرسبكت والزجاج في الصور، في باب الصالون الزجاجي المتحرك ومن خلال الغرف وفي شرفة الغاليري)، لكنها ليست مجمدة ولم تحوّل الى غرض. يهتز هذا الحضور الرواية الطاغية التي تضع محو يافا في مركزها وهكذا تكتسي المدينة بصورة المقاومة السياسية. إن تسييس الحضور المدني ليافا هو صوت إضافي يرافق المعارض. الصوت أحياناً واضح وعضوي في سيرة الحياة المعروضة، وفي أحيان أخرى يخلق نوعاً من التشويش أو الرفض ويتسلل الى حقل الرؤية في فضاء خطاب لا يرغب أو لا يستطيع استيعابه.

الى جانب فرض حضور مدينة يافا، يبرز في المعارض الشخصية التي عُرضت في غاليري هاجر فرض حضور سيرة الحياة الذي يسمح لسياسة الهويات بالتجسد والعمل في فضاءات خطاب نقدية وسياسية تتحدى المؤسسة الفنية. ويقوم تسييس حضور سيرة الحياة على شخصية الفنان وشخصيات أبناء عائلته وأصدقائه التي تظهر الأعمال الفنية بشكل واقعي.

في جزء من المعارض الشخصية لا تظهر شخصية الفنان وحيداً بل ضمن جماعة. بهذا المفهوم يتصرّف أبناء عائلة وأصدقاء الفنان كشهود، وهم لا يشكلون إنشائاً لذاتيته فحسب بل حتى لموضوعته في منظومة عائلية مجتمعية واسعة تقف الى جانبه وتصادق على وجوده. تصف شوشانا فيلمان<sup>16</sup> مميّزين مركزيين لمفهوم الشهادة: حضور الشاهد كمن رأى الحدث بأمر عينه، وفهم ان الشهادة تعني أخذ المسؤولية على التاريخ وعلى حقيقة الحدث الذي يملك، فيما يتجاوز البعد الشخصي، مصداقية جماهيرية ونتائج عامة. فحضور الشاهد أسوة بالمعنى الجماهيري الذي ينبع من الشهادة يتجسّدان في طابع حضور الفنان - بشكل فعلي أو استعاري - في اطار المجتمع العائلي والموسّع، بما يشمل التاريخ الذي يرافقه.

فعلی سبيل المثال تشير أبنيسة أشقر الى شقيقاتها بين الجمهور خلال عرض "بربور 24000" وتعرّفهم أولاً على أهرون برنيح الذي يطلّ بوظيفة المترجم، ثم على الجمهور ذي الغالبية اليهودية. عبر هذه الأبناء، وهي إشارة التوسيرية<sup>17</sup> بطابعها تخلق أشقر عملية من التعريف، التحديد والتوكيد المتبادلة، لنفسها كذات وكذلك لعائلتها وأيضاً للتاريخ الفلسطيني الوارد في النص. هناك عملية ماثلة جري في صور عائلة غسنتون تسفي ايتسكوبيتش في معرض "هواء طلق (بوينوس ايريس)". حيث يؤكد أصدقائه وأبناء عائلته الموسّعة على وجودهم، اسمهم وحضورهم في الحاضر العيني - وقت التصوير - وذلك في سياق الماضي العائلي: هجرة العائلة من الأرجنتين. وبشكل شبيه، في "بورتريهات - لغة أم" لدافيد عديكا يجري الفنانون ما يشبه اللقاء الجماعي (في الصورة) في صالون غاليري هاجر للفنون في يافا، حيث لا يتعارف فيه الواحد على الآخر للمرة الأولى من خلال انعكاس تغطية البرسبكت للصور، فحسب، بل انهم يقومون حتى بموضعة التعارف المتبادل في مجتمع أوسع يتقاسم مركباً مشتركاً في الهوية - هجرة أهاليهم من بلاد عربية.

هوية الهجرة التي يتقاسمها الفنانون تطلّ بشكل غير مباشر من معرض حين شيش "عيد ميلاد"، وفيه، الى جانب عشرات الرسومات من خطوط وأزهار وعيون سوداء، تظهر أيضاً نصوص ("غولدا"، "لطيفة"، "مرة") موضع سيرة الحياة في تاريخ النضال الشرقي الاجتماعي العيني. إن استدعاء الجماعة الموسّعة في سياقات تاريخ النضال تتجسّد أيضاً في سلسلة "مشدوشة" لحنّا فرح الذي بموضع شخصه في قرية كفر برعم، صحيح أن فرح يظهر وحيداً في الصور، لكن شخصه الذي "بتذكّر" تحت عقد الحجارة في برعم، أيقونوغرافية الشهيد والنصب الحجري، كلها تمثّل مجتمع ذاكرة القرية الفلسطينية التي اقلّع أهلها وهجّروا عام 1948. بينما تسببي غيفع يستدعي في معرض "مشبّك" والده، المصمم المعماري، للشهادة كممثل لمجتمع الذاكرة الحدائوي: الحدائنة التي لم تؤثر على أعماله في الماضي وعلى نماذج المشبّك التي ثبتها على شرفة غاليري هاجر في يافا، بل أيضاً، وبشكل شديد الوضوح، على امكانيات رؤيته واستيعابه المحلي ليافا الفلسطينية التي تظهر من خلالها.

تفسير شعور "ها أنذا هنا" الذي يطل من الأعمال بالمعنى المباشر وأكثره حرفيّة هو الاصرار على حق الفنان في الانتماء لسيرة الحياة الجماعية النقدية، حتى لو كان على

النقيض من روايات سير الحياة السائدة في حقل الفن والثقافة الذي ينشط فيه. في مقال "إرجاء اللغة كموضوع في أعمال فنانيين شرقيين"<sup>18</sup> أشرت الى أنه توجد في حقل الفن الاسرائيلي أنواع خطاب طبقية، شرقية، يهودية أو عربية ذات حضور أقل قياسًا بأنواع الخطاب التي تضع في مركزها روايات سير حياة خايت الروايات التاريخية القومية الصهيونية. فالعديد من الباحثين في الثقافة وصفوا في كتاباتهم محو هذه الأنواع النقدية للخطاب من الثقافة الاسرائيلية.<sup>19</sup> وهذان، الحو وفرض النسيان، هما جزء من ثقافة القومية الموحدة، جزء من الذاكرة المتجانسة وجزء من النسيان المتجانس الذي يصفه رينان. ومعناه العملي هو الصراع على التحكم بالتمثيلات، بشروط انتاجها، وبشكل عرضها في الخطاب قيد التطور حولها وفي اللغة.<sup>20</sup> بهذا المعنى، فإن سيرة الحياة البصرية وتمثيلها في الفضاء العام هما تعبير عن رواية موازية، منافسة، وبديلة للمنطق القومي، بل تقوم أحياناً حتى بالتسلل تحته. لكن الحقيقة المتمثلة بأن الفن الاسرائيلي المعاصر لا يزال ينشط بغالبيته في إطار حصرية الخطاب العبري والمنطق القومي، تعرّف أيضاً امكانيات الفعل بشكل نقدي في داخل وفي ازاء هذه الاطر.<sup>21</sup> تصف سوزان باك مورس عالم الفن كعالم تضمن بنيته ومسلكيته الاجتماعية انعدام المعنى في العديد من الممارسات النقدية الفنية الراهنة. وهي تؤكد:

حتى الفن "السياسي" الذي جرى تعقيمه من المركب سياسي فيه، يتحوّل بتبسيط الى جانر الفعل الفني المعاصر - لديه كل الحق في الوجود ولكن ليس له حق بأن يكون ذا معنى<sup>22</sup>

مقابل خبيد الاحتجاج الفني داخل التسليع المعولم لعالم الفن. تشير باك مورس الى أن إحدى الإستراتيجيات التي يتبعها الفنانون بغرض حماية حيوية الفعل النقدي، هي قيام الفنان أو الفنانة باستعمال الهوية الاجتماعية الأونطولوجية الشخصية كمضمون للفن وكتنظيم للتجربة الجمالية - النقدية - الاجتماعية، بذلك الأسلوب.<sup>23</sup> ولكن في حين تصف بيل مورس الإستراتيجية، بالأساس، كبادرة "اختفاء" الفنانين الهاربين بشكل مؤقت من ظروف العيش داخل عالم الفن، والمتوجهين نحو التهجينات الواقية للمجموعات الحدودية بشكل يعرّف الفن الجماهيري بوضه أقل ثورية وأكثر سرية<sup>24</sup>، فيبدو أن سير الحياة البصرية المعروضة في هذا الكتالوغ تطمح الى ما يفوق الحضور المؤقت والتعريف كجماعة حدودية، مهما كانت سرية، إن استعراض الحضور في هذه الحالة هو مطلب لأجل الحضور الدائم للمجتمع - الاجتماعي داخل فضاء ثقافي - قومي، فوق السطح، في ضوء النهار، خلافاً للموقف سرّي كهامش للنسيان وفرضه، بهذا المعنى، فإنّ تسييس الحضور الجماعي بكلّ التواريخ التي ترافقه، الى جانب ذاتية الحضور مثلما هو معروض في العمل الفني، هو ما يتيح الاعتراف بسيرة حياة الفنان، بل تصعب محوها في إطار منظومات الخطاب والتأويل الفنية للمرحلة. مقابل النسيان وفرض النسيان الثقافي - السياسي، وفي مواجهتهما، يقف استعراض الحضور الجماعي للفنان الى جانب استعراض حضور مدينة يافا، كموقع ملموس يقف بإحداثيات بشرية واقعية في فضاء للعرض. وهو حضور يتواصل حتى

موعد اغلاق غاليري هاجر للفنون في صيف 2003. فبعد الاغلاق عاد فضاء العرض ليعمل كدار سكنية عائلية، وهي عودة تشهد على العنصر المؤقت سواء في الموقف النقدي، أو في موضعه داخل الحياة نفسها.

(”محلي“). وقد أشارت كوهين في نص المعرض الى أن ”الغاليري الأبيض“. الجيادي افتراضًا. خَوْل خلال المعرض الى البيت الوحيد في يافا الذي يعرض ثقافة سكن فلسطينية معاصرة، والى ملتقى (بواسطة عرض بالفيديو) مع عائلة أحد مؤسسي الرابطة من أجل عرب يافا.

7 تثبت سارة حينسكي هذه العلاقة استنادا الى موقع الفنّ المحلي / الاصيلي في ثقافة القومية: ”الابداع الاصيلي“ هو ابداع ذات مكانة عليا في الخطاب التأويلي للفنّ لأنه يوطد ادعاء شرعية المجتمع في ما يتعلق ب”طبيعية“ انتمائه للمكان. وبذلك تتحوّل لمشاركة فعالة وهامة في انتاج ادعاءات الشرعية للخطاب الصهيوني بشأن مطالبه المتعلقة بالمناطق. في ما يتعلق بهذا الخطاب الصهيوني فإنه يقرب بأن الخطأ الأكبر الأساسي الممتد على طول الخطاب حول الفن هو التفكير بأنه من الممكن تبني الروح الصهيونية كروح مركزية تشغل عالم الفنون. من خلال فصلها عن التطبيقات العملية الكئيبة الخاصة بها. يُنظر: سרה حينسكي، 1993. ”شتيقت הדגים“، *تياوريه وبكورت 4*، عم 311-501.

8 Renan E., 1882. "What is a Nation", in: Snyder L., 1964, *The Dynamics of Nationalism*, New York, D. Van Nostrand Company, pp. 26-29

9 منار حنن، 2005. ”حوربن העיר והמלחמה נגד הזיכרון: המנצחים והמנוצחים“، *تياوريه وبكورت 27*، عم 197-207.

10 المصدر نفسه، ص 199-198.

11 حول تمثيل القرية في الفن الفلسطيني يُنظر: تينا شيرويل، 2001. ”تخيل فلسطين مثل الوطن الأم“. صور ذاتية، فن نساء فلسطينيات، طال بن تسفي، باعيل ليرر (محرران)، إصدار الأندلس، ص 49-66.

12 إلياس خوري، 1998، ص 189.

1 إلياس خوري، 1998، باب الشمس، دار الآداب، ص 451 و 454.

2 باستثناء حنا فرح وأنيصة أشقر. حول المعارض الشخصية التي عُرضت في غاليري هاجر للفنون في يافا يُنظر موقع الغاليري: [www.hagar-gallery.com](http://www.hagar-gallery.com)

3 وفقًا للتعريف المعجمي، النسيان هو ”ضعف الذاكرة“. أي مارسة خاملة جري للمرة الأولى في الحيز الداخلي والخاص بين الانسان وذاته. في حين أن فرض النسيان وفقًا للتعريف المعجمي هو ”حذف من الذاكرة“ أي مارسة فاعلة مقصودة جري في الثقافة، داخل منظومات قوة ومعرفة اجتماعية وسياسية واسعة. يُنظر:

مשה אזر (عורך) 2004. *ميلون ابن شوشن المروكز*، הוצאת המילון החדש בע”מ، عم 243، 964.

4 هذه الخطوة هي استمرار لإصدار الكتالوغات ثلاثية اللغة (عبرية، عربية، وإنجليزية) جرى فيها توثيق أعمال فنانين اسرانيين وفلسطينيين. يُنظر: طال بن تسفي، 2000. شرق أوسط جديد – 11 معرضًا فريدًا في غاليري هاينرخ بل؛ طال بن تسفي، 2001. صور ذاتية- فن نساء فلسطينيات، طال بن تسفي وباعيل ليرر (محرران). إصدار أندلس؛ طال بن تسفي، 2003. سمرام – 16 معرضًا فريدًا في غاليري صندوق هاينرخ بل. إصدار بايل، طال بن تسفي، 2004. ”إرجاء اللغة كموضوع في أعمال فنانين شرقيين“. في: هيئة شرقية، حاضر يتحرك في خضم ماضيه العربي، جري: يغال نزي، إصدار بايل.

5 حول تاريخ حي العجمي في يافا، يُنظر: דן יהב، 2004. *יפו، כלת היים، מעיד ראשה לשכונות עוני – דגם לאי שוויון מרחבי*، הוצאת תמוז، שרון روتبرد، 2005، *עיר לבנה، עיר שחורה*، הוצאת בבל.

6 أحد المعارض القليلة التي تناولت مدينة يافا هو معرض سامي بخاري وأبال دنون ”بيت في يافا“ (2003) الذي عُرض في ”بيت هادريخال“ في يافا. وجمعه: شبلي كوهين (المعرض السابع في سلسلة

13 حول تمثيل النكبة في الفضاء الجماهيري يُنظر موقع جمعية "تذكّر": [www.zochrot.org](http://www.zochrot.org). أحد المشاريع الأخرى حول الموضوع نفسه هو "سيرة ذاتية لمدينة". بمبادرة جمعية "أيام" التي أقامها سامي بخاري وآيال دنون. تشمل المرحلة الأولى من المشروع موقعًا شبكيًا وفيه توثيق بوسائل مختلفة (نص، صوت، فيديو وصور فوتوغرافية) لقصاص تاريخية ومعاصرة عن سكان بافا الفلسطينيين. موقع الجمعية: [www.jaffaproject.org](http://www.jaffaproject.org).

14 تصف ارثيلا أرولاي استعراض الحضور في سباقات حركات الاحتجاج بعد حرب الغفران مثل الفهود السود والصدامات بين طلاب يهود وعرب في الجامعات. خاصة في القدس وحيفا. وكذلك الرد الفلسطيني الذي تارفي الوسط العربي ردًا على مصادرة الأرض في الجليل بهدف مصادرتة. يُنظر بتوسّع:

أريالا، أذولاي، 1999. *أيمنو لامنوت: بيقورت الكلכלه الموزيالية، الحוצات الكيبوخ الماموحد، عم' 163*.

15 المصدر نفسه، ص 164.

16 *شوشنة فلمن، 1991. "بعيدو العדות 'شواه' של קלוذ לנצמן، זמנים 39/40، عم' 6*.

17 يصف التوسير هذا التأشير كاعتراف اجتماعي يُمنح حين يُطلق الاسم على الذات، وهكذا يقوم عمليًا بينائه وانتاجه. يُنظر: لואي ألتوسر، 1995 [2003]. *عل האיديولوجيا، الحוצات رسلين، عم' 53*.

18 طلال بن تسفي، "إرجاء اللغة كموضوع في اعمال فنانيين شرقيين". في: هيئة شرقية، حاضر يتحرك في خضم ماضيه العربي، خريس: يغال نزي، إصدار بابل، ص 129-152.

19 حول محو أنواع نقدية من الخطاب في إطار ثقافة القومية في إسرائيل. يُنظر:

عزمي بشاروا، 1993. "عل الميعوت הפלסטיני، תיאוריה וביקורת 3، عم' 7-35؛ أريالا، أذولاي، 1999. *أيمنو لامنوت: بيقورت الكلכלه الموزيالية، الحוצات الكيبوخ الماموحد؛ آله شوشن، 2001. זיכרונות אסורים - לקראת*

*מחשבה רב תרבותית، الحוצات בימת קדם לתרבות؛ שרה חينסקي، 2002. "עניינים עצומות לרווחה" על תסמונת הלבקנות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית، תיאוריה וביקורת 20، عم' 57-87؛ חנן חבר، יהודה שנהב وفנינה מוצפי-האלר (עורכים) 2002. *מזרחים בישראל: עיון ביקורתי מחודש، الحוצات הקיבוץ המאוחד*.*

20 إحدى الطرق لترسيم هذا الصراع هي خديد ساحة واحدة ممكنة لوجود سرديات نقدية، ومن ثم القيام بعدّ حضورها كميًا. هكذا على سبيل المثال في ما يتعلق بالفنانين الفلسطينيين خريجي مدارس الفنون في إسرائيل. فيعد معاينة مجلدات فهرست المجلة الفنية ستوديو في السنوات 1994-2004 (الحرية: سارة بريطبيرغ سيميل) يتضح أنه في كل الفترة التي فحصت لا يوجد بالرة مقالات تاويلية نظرية او تاريخية عن الفناني الفلسطينيين وأعمالهم. وهذا على الرغم من أن الحديث يدور عن فنانيين هم خريجو مدارس الفنون في إسرائيل وأعمالهم تعرض في غاليريهات ومتاحف مركزية في ميدان الفنون في إسرائيل. يُنظر: مجلدات الفهرس رقم: 75، 86، 97، 107، 117، 127، 136، 146، 155.

21 مثال على ذلك، ثروة التمثيلات "النقدية" الشائعة التي حد بعيد في الفن الإسرائيلي المعاصر والتي تشمل حركات شباب، معسكرات جيش، جنودًا، قطع سلاح، العلم القومي الأزرق- الأبيض، حدود الدولة، خريطة البلاد، وذلك كنفد للقومية الاسرائيلية. لكن حقيقة أن هذه التمثيلات هي تكرار مكرور لثروة التمثيلات القائمة على معجم مصطلحات صهيوني-اسرائيلي-عربي، تثير السؤال حول إمكانية أنه على الرغم من الطابع النقدي للأعمال النقدية، فهي في خاتمة المطاف تعود وتؤكد، بشكل متناقض، عالم المفاهيم القومي الذي لديها، بشكل واع أو غير واع، والذي له دور مركزي في محو روايات أخرى.

22 Susan Buck-Morss, *Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory on the Left* (London and New York: Verso, 2003), p. 70.

23 المصدر نفسه.

24 المصدر نفسه، ص 72.

## حول مشوّشة لـ حنا فرح

تتناول سلسلة أعمال "مشوّشة" سيرة المكان كرواية مشوّشة. مغلوطة. متألّعة ومحزّفة؛ رواية ليس بمقدور أبة نظرة للوراء تشييدها من جديد. اصلاحها أو جمع شظاياها الكثيرة ودوالها المتناثرة على الأرض. يقوم حنا عملياً بخلق فسيفساء سيرة ذاتية مركزها النسيان. الدمار والخراب المضمّنة في تاريخ الفضاء الجغرافي المعروض في أعماله: فسيفساء موزّع بين القرية الفلسطينية المهجرة كفر برعم وبين مدينة تل أبيب-يافا. موقع سكناه الحالي.

وُلد حنا فرح في الجشّ عام 1960. وقد أضاف إلى توقيعه اسم قرية برعم كاسم ثانٍ للعائلة. كشيخة ومفتاح لذاكرة عائلية واجتماعية فلسطينية لا تنفك تعود الى القرية التي طرد سكانها منها في تشرين الثاني 1948 ومنذ ذلك الحين لم يُسمح لهم بالعودة الى بيوتهم.<sup>1</sup>

في صورة منفردة<sup>2</sup> يضع حنا نفسه تحت عقد بيت جدّه حبيب يوسف فرح. مبنى مؤلّف من طابقين يقع في الحارة الغربيّة من القرية. الطابق العلويّ الذي بات اليوم من غير سقف. استعمل في غضون ما مرّ عليه للسكن والضيافة. وكصف تعليمي. واليوم تطلّ الغرفة على دار العائلة الواسعة الذي تغطيه النباتات المتشابكة. في الصورة يقف فرح مطأطئ الرأس. يذاه مسبلتان على جانبي جسده. وشخصه يتراوح ما بين الإستناد وما بين إسناد حجارة العقد الأيلة للسقوط نحو الجزء السفلي الأسود من الصورة. فرح لا ينظر الى الماضي<sup>3</sup> نحو تموجات الحجارة والدمار. بل على عكس ذلك. فشخصه يندمج بين خرائب التاريخ كما لو أنه يتذكر ان ليس بعدها سوى المهجر. كما في قصيدة محمود درويش "كان ينقصنا حاضر"<sup>4</sup>:

"وعمّا قليل يكون لنا حاضر آخرٌ  
إن نظرتِ وراءك لن تبصري  
غير منفي وراءك:"

يوصل شخص فرح الذي يطأطئ رأسه أمام خرائب التاريخ الحياة وكذلك إحياء الذاكرة بين زمن وآخر. فهو ليس منغرساً في المستقبل ويطلّ نحو الماضي. بل انه موضع في مجمعة ذاكرة منغرسه فيما يسميه ايلان مغط "حاضر مستمر"<sup>5</sup> وما تصفه عبيدات زرطال كميّز دلالي لكلمة ناج:

الـ survivor والـ survivant يحيا ما بعد: من يحيا ما بعد النهاية، ما بعد حد الحياة. من يواصل الحياة بعد "زمنه (...). النجاة والبقاء والبقية الباقية هي أوضاع حدودية تقوم ندرتها ولامعقوليتها بتعريفها: الناجي يواصل الحياة، مع أنه وفقاً لكل مقاييس المعقولية كان يجب أن يكون ميتاً (...). وعليه فالناجي هو بمعنى ما على الدوام "أخير". "وحيد". "باق ولاجئ" تُملى حياته عليه بواسطة الوظيفة المستحيلة التي مفادها العيش لأجل آخرين (الأموات) في كنه الحياة العادية. وحمل رسالة التحدّث من أجل الموتى. تمثيل الموتى وإعطاء الشهادة على عذابهم وموتهم<sup>6</sup>



الناجون. تدعى زرطال. يحملون معهم بصمة الاتهام لجُرد كونهم ناجين ولجُرد بقائهم وجاتهم حيث وحين يفترض أن يكونوا موتى. كالأخرين. ومن هنا فإن عبء الذاكرة وعبء الشهادة باسم ولذكرى من لم يحطوا بالبقاء والعودة من هناك.

الحاضر المستمرّ وعبء الذاكرة يقفان في إزاء التجربة الإنسانية لاستيعاب المدّة الزمنيّة التي مرّت منذ ذلك الحدث المُهمّد. فمثلاً في صورة بالأبيض والأسود<sup>7</sup> يبدو الفنان حاملاً بكفيه الاتنين. كمتاقيل ميزان متخيّلة. كومة من الشعر الأسود (شعر رأسه) وكومة من الشعر الأبيض (شعر ذقنه). الشعر كمادة لا تبلى هو أثر يبقى بعد الموت. ومن هنا يأتي كونه مثلاً وقيّاً للذاكرة. للحدث وللشهادة. لكن الزمن الدقيق الذي مرّ لا يُستوعب. فالذات بحاجة لبرهان. لشهادة نابغة من العنصر الجسدي. عرض شعر الرأس على الملأ يشير الى سلب قوة الجسد. صعوبة التشبّث بالذاكرة. النابغة من الزمن الذي مرّ. تُعرض بالتلاؤم مع ضعف الجسد العاري الذي يستصعب تمثيل شخص المكافح من أجل أرض الوطن.

بصمة الاتهام على تراخي الجسد تظهر في صورة بورتريه ذات سمة أيقونوغرافية مسيحية واضحة. للصورة قسمان: في القسم العلويّ يبدو رأس الفنّان موضوعاً فوق طبق على خلفية مبنى صناعيّ غير واضح إن كان مأهولاً أو مهجوراً. في القسم السفلي من الصورة تمّ توثيق نظرة من الأعلى إلى موسى حلاقة صدئ. الاسم حتّاً. إسم الفنان. مواز لإسم يوحنا المعمدان في المجتمع العربيّ المسيحيّ.<sup>8</sup> يوحنا يضحّي بنفسه باسم إيمانه وعدالة دربه الاخلاقية. ورأسه الذي جرى من المتبّع عرضه فوق طبق حوّل في الايقونوغرافيا المسيحيّة إلى رمز لتحمل المعاناة والتضحية بالنفس. ومقابل شخص الشهيد الاسطوري يوحنا. حتّاً هو إنسان ولذلك فإن فعل التضحية بالنفس لديه لا يخرج الى حيز التنفيذ: فهو لا يقدم الشهادة<sup>9</sup> على إيمانه واستعداده للموت تحت المعاناة القاسية. ودليل ذلك أن رأسه لا يزال متصلاً بجسده. بينما يتبيّن أن موسى الحلاقة. الذي يرمز الى امكانية الجرح. صدئ ومكسور.

في حين أن الشهادة تشكّل دليلاً على الإيمان التام. فإن النُصب أيضاً يشكل دليلاً على ذاكرة موقع الموت أو الحجاج. في صورة بالأبيض والأسود يبدو حوض استحمام مغطى بالإسمنت. كتلك الأحواض المستعملة لجلب الاسمنت في مواقع البناء. وفي داخله نصباً حجرياً. بما أن الحوض مربوط بسلك. بما يترك انطباًغاً بإمكانية جرّها. فالخلاصة هي أن النصب الحجري المكثّف. الذي يُستخدم تاريخياً كشاهد تذكاري. يظهر في الصورة كنصب ثابت وكقابل للإزاحة.

في صور أخرى. على غرار النصب. فالأرض أيضاً لا تمرّ سيرة من المثلثة كأرض وطن. بل انها تُعرض كسجلّ لأثار أعقاب الحياة الإنسانية اليومية. لأثار إطارات مطاطية. مفتاح قفل سلندر وحمامة ميتة. في صورة أخرى يظهر سباح. أغصان. فرع بابس معلق في الهواء ليس واضحاً إن كان يحمل شريطاً شائكاً أم أنه عالق به. وجميعهم. على غرار حوض الاستحمام الحجري القابل للإزاحة. ليسوا متجدّرين في الأرض.

إن عنصر المؤقت وعنصر الاقتلاع في الأغراض المذكورة. جوهران في هوية اللاجئ التي تلوح من الأعمال. في سياق مجمعة الذاكرة الخاصة بكفر برعم. يصف مغط

نضالاً متزامناً: الأول ضد الدولة ومؤسساتها - تقوده لجنة مهجري برعم وهدفه العودة الى أراضي القرية. بينما الثاني هو النضال اليومي ضد النزعة الطبيعية للتوطن. الاستقرار ومدّ الجذور.<sup>10</sup>

إن الجدار الثابت الوحيد في الصورة معروض بالذات على خلفية مبنى أثري إسرائيلي صهيوني - مبنى مهذّم جزئياً لفرع صندوق المرضى سابقاً في رمات أبيب (الشيخ مؤنس). على الجدار المغطى بالبلاط والحماذي للمبنى حفر حثاً - الفنان، البناء والمصمّم المعماري - شارة X. الشارة حُفرت على إحدى البلاطات وهي تظهر في مركز الصورة. وكأنها شيفرة لسيرة ذاتية تشير الى الجسد المعرفي المهني لدى فرح والى تجربة الحياة المستخلصة منه. فالمهنيّ وحده يعرف أنه اذا ما أريدَ نزع بلاطة معطوبة من سلسلة بلاطات سليمة يجب حفر X في مركزها. هذا الفعل يحزّر الضغط. ويسمح بإخراج البلاطة دون المس بالأخريات. إن علاقات القوة الرقيقة الأولية في الفعل. والجهد البشري لحفظ الجدار المبلّط القائم، يقفان معاً إزاء جمالية هدم المبنى الحديث الفخم، مبنى اسرائيلي صهيوني يشكّل شهادة وحيدة على علاقات القوة في الفضاء الموصوف.

إن موقف الوسيط الذاتي الممثل في شخص فرح يضع مقابل النكبة الفلسطينية كمفهوم أسطوري، المقياس الانساني. مقياس يتأسس في أعمال حول الجسد نفسه. فالجسد الواقف تحت عقد الحجارة المهذومة وكأنه يقيس طوله. الرأس الموضوع فوق طبق. حوض الاستحمام الذي يماثل حجمه حجم جسد الانسان المتوسط. شعر الرأس والذقن. والحفر ببصمة يد المهنيّ - هذه جميعاً تم وضعها في ازاء أسئلة مصيرية كبيرة حول الشهادة والذاكرة، النسيان والتضحية بالنفس: أسئلة تمت بواسطتها بلورة السيرة الذاتية الشخصية والجماعية للفنان.

".. هكذا يبدو بالضرورة ملاك التاريخ، إنه يوجّه وجهه نحو الماضي. بدلاً من أن تظهر أمامنا هناك سلسلة من الأحداث، فهو يرى كارثة واحدة ووحيدة، تراكم دون توقّف أمواج هذه الخرائب على تلك وتلقى بها عند قدميه" ولكن قياساً بملاك التاريخ، فإن شخص فرح عديم الأجنحة، العاصفة الشديدة لا تخمّله الى مسار التقدم نحو المستقبل، وهو لا ينظر نحو الماضي، الى أمواج الحجارة والدمار من خلال الإبتعاد عنها. بل انه وبشكل متناقض يطأطي رأسه ويبدو كما لو أنه يسندها ويمنع سقوطها. يُنظر: Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History" in Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans.: Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), p. 257.

4 محمود درويش، 1999. "كان ينقصنا حاضر" في: "سرير الغربية"، ص. 11، رياض الرئيس للكتب والنشر.

1 في تشرين الثاني 1948 أمر ضباط الجيش الاسرائيلي سكان قرية برعم جميعاً (وهي قرية مارونية مسيحية ذات 1050 نسمة) بمغادرة بيوتهم لأسبوعين فقط "رئنا يسمح لهم الوضع الأمني بالعودة اليها". والانتقال الي قرية الجيش التي تبعد عنها اربعة كيلومترات شرقاً. مرت خمس سنوات دون السماح للأهالي بالعودة وفي العام 1953 قصف سلاح الجو قرية برعم وأعلن الموقع حديقة وطنية. يُنظر بتوسّع:

بني موريس، 1991. *ليدتها של בעיית הפליטים הפלסטינים 1947-1949*. הוצאת עם עובד، עמ' 318.

2 تصوير: أوريث رفيفو

3 شخص فرح الموضوع مقابل خرائب التاريخ تدكّر ملاك التاريخ، الذي يصفه فولتر بنيامين في النص عن مفهوم التاريخ:

5 يصف ايلان مغط قرية كفر برعم اليوم كموقع لـ "الحاضر المتواصل" الذي يؤكد انعدام الرغبة، او انعدام القدرة على التمييز ما بين الزمنين اللذين يخترق أحدهما مجال الآخر بشكل غير قابل للفصل. "برعم هي بأحد أجزائها نصب تذكاري. بجزئها الآخر أثر. ويجزء منها متحف بلا جدران".  
يُنظر بتوسّع:  
ايلن مغط، 2000. *برعم قهليلت زيكرن مموست،* הוצאת המכון לחקר השלום، גבעת חביבה، עמ' 9.

9 بشير ايتان بورشطاين الى ان العلاقة بين الشهيد والشهادة هي علاقة دلالية-دينية مسيحية واسلامية على السواء. معنى كلمة شهيد باليونانية هي شاهد. استعداد القديس المعذب على الموت تحت العذاب توفر الشهادة على ايمانه. على غرار ذلك، فمعنى الشهادة في اللغة العربية مائل، تصريح وموت من أجل الله، يُنظر بتوسّع:  
ايتان بورشطاين، 2005. *לקסיקון לנצרות، מושגים، רעיונות ואישים،* הוצאת איתאב، עמ' 371.

6 עידית זרטל، 2002. *האומה והמוות، היסטוריה זיכרון ופוליטיקה،* הוצאת דביר، עמ' 81.

7 تصوير: هيللا لولو لين

8 تم إعدام يوحنّا من قبل هيرودوس، لأنه جادله على التزوّج من زوجة شقيقه، هروديا. فيما كان شقيقه لا يزال حيًّا، بعد قتله منح رأسه المقطوع الى شلوميت، ابنة الملكة هيروديا كدلالة على تقدير الرقصات التي قدمتها أمام مدعوي الملك. العهد الجديد، متى 1.12 و 2.

10 المعركة على النسيان التي تلوح من هذا الوصف ليست مؤلفة من أنصاب ومتاحف تذكارية بل من عادات يومية، اجتماعية وعائلية. مجتمع المهجّرين، سكان برعم الأصليين، يقيمون الأعراس في كنيسة القرية والجنازات في مقبرتها، ومراسم عيد الفصح وعيد الميلاد تجري في الكنيسة بمشاركة كاملة تقريبًا للأهالي الذين يأتون من كافة أرجاء البلاد. منذ العام 1987 يقيمون في القرية مخيمًا صيفيًا للأطفال. يُنظر بتوسّع:  
ايلن مغط، 2000. *برعم قهليلت زيكرن مموست،* הוצאת המכון לחקר השלום، גבעת חביבה.

## حول مشبّك لـ تسبيبي غيفع

جرى عرض معرض "مشبّك" في غاليري هاجر خلال تموز - آب 2002، وذلك داخل دار فوق السطوح في مبنى سكني في حي العجمي - يافا. عُرضت في صالات الغاليري قُضبان لنافذة جَسَد قاموسًا لأشكال حديثة من القُضبان الإسرائيلية. شرفة الغاليري أحيطت بقضبان متصلة وقد ظهر منها وعبرها المنظر اليافتيّ. صمّم تسبيبي غيفع تلك القُضبان وجرى تصنيعها خصيصًا للغاليري. نماذج المشبكات التي عُرضت في غاليري هاجر وردت لاحقًا في كتاب خارطة رئيسية<sup>1</sup> الذي أصدره غيفع. إحدى الفقرات التي تناولت والده عبّرت عن العلاقة الذاتية الواضحة بين الأعمال وبين الفنان:

ولد والدي "يعقوب" (كوبا) في وارسو، بولندا عام 1907. قدم إلى البلاد عام 1930 وانضم إلى كيبوتس عين شيمر. منذ مطلع الثلاثينيات أدار فريق البناء في الكيبوتس، وخطّط في هذا الإطار مباني عامة، أحياء سكنية، مباني صناعية، مدارس ومراكز ثقافية. وخاصة في كيبوتسات ومستوطنات حركة العمل. عمل في عام 1947 كمصمّم معماري في القسم التقنيّ التابع للكيبوتس القطري. وفي العام 1952 أرسل لدراسة التصميم المعماري في فيينا. حين عاد إلى البلاد عمل مصمّمًا معماريًا في المجلس الاقليمي منشييه، وأقام لاحقًا في الخضيرة مكتبًا للتصميم والهندسة المعماريين. وتوزّع تصميماته المعمارية التي تشمل تشكيلة كبيرة من أنواع التخطيط والبناء، في كل أرجاء البلاد. وقد توفي عام 1993.

يستند نصّ السيرة الذاتية حول والد غيفع على تبعيّة مطلقة لركائز توتّي دور الواسطة، أي شهادات ظرفية، نصية ومرئية للماضي. غيفع يذكر باقتضاب عدة تواريخ: ولد عام 1907، قدم عام 1930، وعام 1952 أرسل. مقابل هذه التفاصيل المتعلقة بالوالد، لا يظهر في الكتاب أي ذكر لما يتعلّق بالسيرة الذاتية لغيفع نفسه.

وُلد غيفع عام 1951. بكلمات أخرى: بعد سنة واحدة من ولادة غيفع أرسل الوالد لثلاث سنوات إلى فيينا. وعليه، فإن طفولة غيفع المبكرة مرّت في ظل غياب الوالد، وبعدها في ظل الخارطة الرئيسية، أي الموروث الأوروبي الحديث. هذا الموروث يتجسّد في الكتاب عبر المواد البصرية التي اشغلت بها الوالد. كنماذج مشبكات الباطون التي تظهر في كتاب "هغودير"<sup>2</sup> وكذلك في الصور التي تصف المباني التي خططها: غرف مدرسية، مراكز للأطفال، مبان ثقافية وغير ذلك. ويشير نوعام يرون<sup>3</sup> في مقال نقدي حول الكتاب أن الناس يكادون لا يظهرون في صور المباني:

أحد البيوت داخل منظر خالٍ (...) نظامها المثالي هو انعكاس للفر. فالصورة جَمَدَها بغرض منع أي كان من انتهاك نظامها. النظام هو الضمانة بوجه خطر غير واضح. هذه صور لبنين البلاد، لكن البلاد فيها شيء يهدّد بالخطر ويجب تدجينه، شيء يهدّد بالانفلات في كل لحظة.

يشير نوعام يرون الى الخطر الكامن في المنظر الحلي. والذي يشكل مجسمًا لبنيان البلاد. هذا الخطر هو شهادة على محو ماضي وحاضر الفلسطينيين الحليين وإنتاجهما كحيز أصليّ إسرائيليّ وكمصدر للهوية الاسرائيلية الصهيونية والصبرية. في "مشبّك"، مثلما في أعماله السابقة،<sup>4</sup> بموضع غيغف المشبكات في حي العجمي. أي أنه بموضعها في علاقة مباشرة بالحاضر الفلسطيني. على شرفة الغاليري. تعيد المشبكات تأطير الرواية التاريخية المحلية المنسيّة - التاريخ الفلسطيني ليافا.<sup>5</sup> لهذا المعنى يختلف المشبّك جوهريًا عن جدار الفصل الإسمنتي الذي يتم بناؤه في هذه الأيام. لأنه من خلال النماذج الشبكية يظهر بوضوح ذلك الفضاء الذي يحتمي المشبّك منه.

نماذج القضبان التي عُرضت في الغاليري هي شبكات خطوط متسامتة Grid، بُنى ومنظورات تقتبس النماذج الكلاسيكية للحدائث. من موندريان (منظور رقم 6) وحتى التبسيطية على سبيل المثال لدى سول ليفين، كارل أندريه، فرانك ستيل. برنت نوبمان وآخرين. نماذج المشبّك الأخرى هي تجريدات حدائثية لخرافات شرقية. وصيغ "شعبية" تشمل، أيضًا، ابتداعات حول نفس الأنماط الكلاسيكية<sup>6</sup> وكذلك تشويشًا لها. فكل نموذج معروض في الشرفة يقصّ، يؤوّل ويعيد صياغة المنظر بشكل مختلف. على الرّغم من تعدّد نماذج الشبكة فإن "رؤية العجمي عبر موندريان" معناه تأويل وإعادة تنظيم الواقع بواسطة شبكة الخطوط المتسامتة ومعظمها شبكة قراءة حدائثية.

يشير غيغف الى عمى بنوي بحيث يمكن وصف الفراغات بين إحداثيات الشبكية السمتية كبقع عمياء في حقل الرؤية. يصف التوسير هذا العمى المستبني إخفاق بصري (oversight). وتشير أريئبلا أزولاي<sup>7</sup> الى أنّ التوسير يقترح في نظرية القراءة التي يطوّرها رؤية البقع العمياء الموجودة في النصّ كمؤثرات في مبنى حقل الرؤية:

إنّ قراءة البقع العمياء بوصفها أعرافًا تسمح (...) بتقديم تقييم لما نراه وكذلك لما لا نراه. وأيضًا للشروط التي سمحت بالوجود الجزئيّ للرؤية وللعمى. وفقًا لقراءة الأعراض المذكورة فإنّ نصًا أو تأويلًا عينيّين يعبران عن حقل الرؤية الذي يمكنه. بنظّمه ويحدّده الخطاب في المجال العينيّ المشار اليه.<sup>8</sup>

بهذا المعنى فإنّ شبكة الخطوط المتسامتة لدى غيغف تُؤشّر على حقل الرؤية نفسه كموضوع في الفضاء. وتكشف انعدام قدرة وكيل الثقافة على "رؤية" العجمي اليوم بما يتجاوز نماذج الشبكة. وبما يتجاوز موروث الخطاب الحدائثي المستبني بها. يقوم غيغف في كتاب خارطة رئيسية بجمع. حفظ وعرض الموروث الحدائثي الذي تلقاه من والده بتوسّع. في الجدول تلو الآخر. النموذج تلو الآخر والمبنى تلو الآخر يبدو كأنه يبحث عن منطق داخل التواصل الحدائثي المائل أمامه. وسط الكتاب ينقطع تواصل القراءة بواسطة صورة صحفية منفردة (للمصوّر داني ميراف، حدشوت، 10.2.1993) التي يبدو فيها أحد سكان رفح مستلقيًا على الأرض وهو ينزف. العين التي تتفحص الصورة تنتقل من بقعة الدماء الى التماذج المعينية الشكل على الجدار خلف الشخصية

المستلقية، لتؤكد الغريزة الحداثوية للعثور على منطق ومثار اهتمام بنيوي وجمالي في كل واقع داخل الفضاء الذي وُصف. انطلاقاً من هذا التوكيد النقديّ يدوّي النقد لانحراف العين عن الواقع الدامي عبر جعله نقطة سميّة، نقطة انتقال واعية للأمام والخلف في الفضاء الحداثوي المذكور.

مقابل محو العنصر الإنساني في صور التصميم المعماري التي وردت في كتاب خطة رئيسية، تبدو يافا بكامل إنسانيتها في عمل الفيديو المشترك لغيغف. بوعز أراد وميكي كرتسمان<sup>9</sup>. عمل الفيديو يوثّق ما تتخلله نماذج الشبكة، حي العجمي وشارع ييفت ابتداء من ساعة صباحية مبكرة وحتى الغروب. المعلومات البصرية التي يوقّرها عمل الفيديو تقوِّض علاقات القوّة بين الداخل والخارج – بين صالات الغاليري وبين يافا الفلسطينية المحيطة، وهو يفكك عملياً ذلك "الخطر" خلف المشبك. إنّ ضجيج الحياة اليومية، المارّة، الجيران وحركة السيارات والباصات يقتحم الشرفة التي حوّلت الى سجن، وصلات العرض الداخلية التي تخلق القضبان المعلّقة على جدرانها بما يشبه الأقفاص الفارغة، ويبدد عقدة الخوف المضمّنة فيها.

إنّ الصورة من وجهات النظر المختلفة ومن نقاط التنبير المتغيّرة على مدار اليوم بين نماذج القضبان في الشرفة، تعرض على المشاهد تعدّدية في المعلومات القائمة على تفاصيل ولحظات فورية، في نهاية المطاف فإنّ واقع الوجود الفلسطيني، كما يتبدّى من شرفة الغاليري، يشبه الذاكرة الذاتية: مفهومة، متوسّطة ومستعادة، لكنها في الوقت نفسه تقوم على التجربة الإنسانيّة وعلى الوجود اليومي الفعليّ في الفضاء المعروض.

1 تسبيبي غيغف، 2003. خارطة رئيسية، متحف حيفا للفنون، (الحرران: تسبيبي غيغف وميخائيل غوردون).

2 كتالوغ "هغودر" هو كتالوغ جاري لمصنع "هغودر"، الذي أنتج شبكات إسمنتية لفرع البناء.

3 نوعم يور، 14.1.04. "هاام لكتמים יש גוף", موسף ספרים, עיתון הארץ, עמ' 10.

4 ابتداءً بالثمانينيات دمج تسبيبي غيغف في أعماله تعابير وكلمات بالعربية بخط عبري، مثل أسماء قرى ومواقع عربية – أم الفحم، وادي عارة، عرعر، جميل، جورة، كلمات نشيد "بلاد بلادي" وتصاميم للخط العربي..

5 حول التاريخ الفلسطيني لمدينة يافا يُنظر بتوسّع: דן ירב, 2004. "יפו, כלת הים, מעיר ראשה לשכונות עוני – דגם לאי שוויון מרחבי, הוצאת תמוז; שרון روتبرد, 2005. עיר לבנה, עיר שחורה, הוצאת בבל.

6 بقيت نماذج الشبكة التي وضعها تسبيبي غيغف في شرفة غاليري هاجر حتى تم إغلاقها في أواخر 2003. في معرض أنيسة أشقر "بربور أسود" الذي اختتم نشاط الغاليري، أنشأت الفنانة في شرفة المعرض عرضاً شمل نماذج غيغف. فقد وضعت تحت الشبكات نماذج عريسة هندسية بالفار الأسود، وكتبت بين الأعمدة بحاذاة الشبكات الحديدية بخط عربي يدوي نص "أمامة بنت الحارث في وصيتها لابنتها ليلة الزفاف – الوصية كتذكير وتحذير والزواج كحاجة". يُنظر بتوسّع: طلال بن تسبيبي، هاجر – الفن الفلسطيني المعاصر، 2006.

7 أريالاه أوزلاي، 1999. *أيمون لامنوت: بيقורת הכלכלה המוזיאולית، הוצאת מכון פורטר לסמויטיקה ולפואטיקה והוצאת הקיבוץ המאוחד*, עמ' 26.

8 المصدر نفسه، ص 26.

9 جرى تصوير عمل الفيديو في غاليري هاجر للفنون في يافا وعُرض في معرض "خارطة رئيسية" في متحف حيفا.

## حول هواء طَلَق [بوينوس آيريس] لـ غستون تسفي إيتسكوبيتش

جماعة الذاكرة معروضة بتوسّع في معرض "هواء طَلَق [بوينوس آيريس]" للمصوّر غستون تسفي إيتسكوبيتش، المولود في بوينوس آيريس بالأرجنتين. تخلق الصورة العائلية الموسّعة التي توثّق أبناء العائلة والأصدقاء، مجموعة يميّز ويعرف أعضاؤها بعضهم بعضًا، ورغم أن معظم الذين تمّ تصويرهم قد هاجروا من الأرجنتين إلى إسرائيل وإلى أماكن أخرى، فإن حضور الماضي والحاضر الأرجنتينيين غير ملحوظ في الصورة، ولكنّ حضور الشخصيات المتكرّرة والتلامس الجسدي بينهم وقتّ التصوير، يحدّدان المجموعة التي يجري التعاطي معها؛ مجموعة صغيرة وحميميّة تشهد الصورة على قرابتها مرّة تلو مرة، سوزان سونتاغ تصف هذه الشهادة كجزء جوهري من ألبوم الصور العائلي في القرن العشرين:

تأتي الصورة كي تخلّد، كي تشهد ثانيةً من الناحية الرمزية على التواصل المعلق على اللاشيء، وعلى قوّة التشبّث المتراخية لحياة العائلة الموسّعة، بقايا الأشباح تلك، الصور الفوتوغرافية، تمثّل بشكل رمزيّ حضور أقرباء العائلة الذين انتشروا في كلّ اتجاه. يتناول ألبوم الصور العائليّ عادةً العائلة الموسّعة، وقد يكون هو نفسه، في أحيان كثيرة، كلّ ما تبقى منها.

جرى وضع الصورة العائلية الوحيدة التي تضمّ جميع أبناء العائلة الموسّعة في مدخل المعرض، ويظهر في صورة بالأبيض والأسود، من سنة 1950، أبناء عائلة إيتسكوبيتش في بايه بلانكا بالأرجنتين، وفي الصور المعروضة، لاحقًا، تفكّك العائلة، حيث تظهر فيها أجزاء من العائلة على حدة.

تدعي سونتاغ أن الصورة العائلية هي، في آن معًا، حضور متخيّل ودلالة على الغياب، إذ يتم تعزيز انعدام الديمومة هذا في سلسلة من الأعمال التي تصف مناسبة إلتمّ فيها شمل أبناء العائلة اليهود القاطنين في الأرجنتين وإسرائيل. في الأعمال التي صوّرت في بئر السبع، يظهر أبناء الأسرة في صور زوجيّة منهجيّة ومرتبّة، فرغبة أبناء العائلة في أن يتم تصويرهم أزواجًا، خلافًا للصورة الجماعية العائليّة الموسّعة، تشهد على انقسام الصورة العائلية إلى عواملها الأساس. الصورة الزوجية، بهذا المفهوم، هي شهادة عيان على العلاقة بينهم، وعلى الحميمية والألفة التي مصدرها هوية عائلية تجسر البعد الجغرافي الممتد على قارّتين بأكملهما.

في غرفة صغيرة في المعرض، يتمّ في المقابل بثّ عمل فيديو (بمشاركة جويل كنبور) يوثّق إيتسكوبيتش وهو يقوم بمسح ومعالجة صور ليهود تمّ التقاطها في أوروبا بين الحربين العالميتين. وقد قام أبناء العائلة الناجون بتسليم صور من هلكوا لمركز "ياد فشميم"، من أجل تخليد أعرانهم في "داف عِد" (صفحة الشاهد) الواقع في أرشيف قاعة الأسماء في "ياد فشميم".

في فيلم مدته 13 دقيقة، تظهر على شاشة الحاسوب صور من الفترة السابقة للحرب، حيث تصف الحياة اليومية الروتينية التي لا تكشف شيئًا بالمرّة عن المأساة التي ستتلوها. صور صفحات الشاهد "المدفونة" في الأرشفة، تتوالى في فيلم

الفيديو من دون صوت مرافق أو نص يُنطقُ ماضيها. إن معالجة الصورة في برمجة جرافية تشتمل على تاريخ الشكل المتخيل المعالج بطبقات (layers) والعمل على التلوينية والنضاد، يعكسان الرغبة في إحياء ما قد خفت، تفتت وأصبح نسيًا منسيًا.

"... علم كتابة التاريخ هو نتاج الرغبة الجامحة في النسيان. ليس أقل من كونه نتاج الرغبة الجامحة في التذكر." هكذا تكتب شوشانا فلمان<sup>2</sup> إن صور صفحات الشاهد التي تظهر على امتداد عمل الفيديو. تتناول النسيان. بجلاء. فباستثناء اسم الشخصية، تعرض بشكل منفصل عن الحيز العائلي، الجماهيري، الاجتماعي والثقافي الذي نشأت فيه.

بإزاء النسيان، وبإزاء القوة الأسطورية للذاكرة الجمعية اليهودية، يضع المصور صور العائلة المحتلنة، اليومية، التي تعرض حميمية وألفة<sup>3</sup> إن صورة أبناء العائلة في الشتات اليهودي ترفض الاستجابة لتعريف الهوية اليهودية الذي تتشكل فيه هرمية بين الحياة في إسرائيل والحياة في المهجر، وليس هذا فحسب، فاسم المعرض، "هواء طلق [بوينوس آيريس]"، يشهد على هوية محلية سابقة، لا تزال تشكل مركبًا مركزيًا في السيرة الذاتية للمصور - واضع السيرة الذاتية.

الهوية المحلية "الأرض - إسرائيلية" حاضرة في الأعمال في عدد من الصور التي يظهر فيها أصدقاء وأبناء عائلة المصور. في الصورة الإسرائيلية المعاصرة، عادة ما يبقى المنظر الطبيعي غير ملاحظ، غير مفهّم، غير مدلول عليه وغير محدّد. ورغم ذلك، فهو معروف لنا بشكل عام، كمنظر نزاهات وكأرض وطن. في المقابل، اسم مكان التصوير في أعمال إيتسكوبيتش، هو جزء من العمل: حيث يشهد اسم الأعمال على أنّ الصور الفوتوغرافية للمنظر تمّ التقاطها في حرش "كيرن كيبمت ليسرائيل" في غابة تسرعاً، وأنّ الصور الفوتوغرافية للنزهة تمّ التقاطها في حرش "كيرن كيبمت ليسرائيل" في غابة لاهف قرب بئر السبع.

إنّ مصطلح "كيرن كيبمت ليسرائيل" (الصندوق القومي الإسرائيلي) يتصرّف مثل الشيفرة، كرمز مشفّر من أجل فهم حيز المنظر الأرض - إسرائيلي<sup>4</sup>. لقد قام "كيرن كيبمت ليسرائيل" بغرس غابة تسرعاً في أراضي وعلى أنقاض القرية الفلسطينية صرعة، بينما تمّ غرس غابة لاهف في المنطقة التي قطنتها القبائل البدوية في النقب في الفترة السابقة للعام 1948<sup>5</sup>.

يظهر في صورة لمنظر طبيعي تمّ التقاطها في غابة تسرعاً ثلاثة أصدقاء للمصور على خلفيّة سهل وادي سوريك وجبال يهودا. وفي صورة أخرى تمّ التقاطها في غابة لاهف، يظهر أبناء العائلة - ثلاثة على كل مائدة طعام في أحضان الطبيعة، أمامهم طريق الحرش، ووراءهم غابة سنديان. يحافظ إيتسكوبيتش في صوره على تقاليد تصوير المنظر الطبيعي، حيث يكون المنظر الطبيعي في الخلف وتكون الشخصيات في الجهة الأمامية ناظرة إلى الكاميرا.

إنّ الصورة الفوتوغرافية المنفردة في السلسلة تتشكل نقطة خؤل في العلاقة بين إيتسكوبيتش والمنظر الطبيعي الموصوف، حيث يظهر إيتسكوبيتش نفسه في الصورة



جالسًا على مقعد طاولة طعام في أحضان الطبيعة، إلى جانب أمه، مسندًا رأسه إلى ركبتيها، مخبئًا وجهه، ويدها تضمه برفق. ولكن بخلاف الصور الفوتوغرافية الأخرى، لا ينظر المصور باتجاه الكاميرا، حيث يبدو أنه في الوقت نفسه يُشجّع بوجهه عن إخراج الصورة العائلية، وكذلك عن المنظر الأرض - إسرائيلي بكل ما ينبع عنه من العنف، كم الأفواه وفرض النسيان.<sup>6</sup>

يبدو أنّ تموضع إيتسكوبيتش على خلفيّة المنظر الطبيعي الأرض - إسرائيلي يعبر. أيضًا، عن موقف مختلط: فهو موجود على حافة الحرش الصهيوني، لكنه يرفض الامتزاج به، مفهوم ما، يمكن وصف هذا الموقف الإنساني - السياسي من المكان المركزي الذي يحتله مصطلح المهجر في تعريف هويته. هذا المهجر حاضر رغم البعد الجغرافي الفاصل بين مكان وآخر؛ هذا المهجر موجود في الوعي الذي يتيح الحساسية الأخلاقية والموقف الثقافي - السياسي النابع منه.

4 يذكر بني موريس أن للصندوق القومي الإسرائيلي وظيفة مركزية في وضع اليد على أراضي القرى الفلسطينية. يذكر موريس أنه في 12 كانون الأول قامت الحكومة بإعلان أنظمة حالة الطوارئ الخاصة بأموال الغائبين 1949. التي منحت وزارة الزراعة سيطرة أو حيازة على الأراضي المتروكة. وقد باشرت وزارة الزراعة والصندوق القومي الإسرائيلي، في بداية شهر آب، وبشكل رسمي، تأجير الأراضي المهجورة لبلديات قائمة، وتبعًا لقانون "أموال الغائبين" ظهرت على الأرض بين أيلول 1948 وكانون الثاني 1949 اثنتان وثلاثون بلدة جديدة، منها كيبوتس تسرعًا، الذي بُني على أنقاض القرية الفلسطينية صرعة. يُنظر بتوشع: بني موريس، 1991، *ليدتها של בעיית הפליטים הפלסטיניים 1947-1949*، الهוצات עם טובד، עמ' 237-238.

5 المصدر السابق، ص. 327-328.

6 كان هناك دور كبير لأسماء المستوطنات في عملية الاسكات وفرض النسيان. يشير إيلان بابه أنه في العام 1949 أقام: "كبير كيبوتس ليسرائيل" لجنة أسماء كان الهدف منها عبرة أسماء القرى الفلسطينية، التي بنيت على أنقاضها مستوطنات جديدة، وذلك لغرض إعادة إنتاج خارطة إسرائيل القديمة بواسطة عملية منهجية من إقصاء العروبة عن المشهد. الأسماء. الجغرافيا. وقبل كل شيء - عن تاريخ القرى التي تم محوها. يُنظر بتوشع:

إيلان، 2005، "الريאות الحירות והקופסה הכחולה"، *מטעם 4* كتاب عت לספרות ומחשבה רדיקלית. الهוצات עמותת השכמה، עמ' 102-89.

1 סוזן סונטאג، 1979. *הצלום כראי התקופה*، הוצאת עם טובד، עמ' 13.

2 שושנה פלמן، 1991. "בעידן העדות "שואה" של קלוז לנצמן"، *זמנים* 39/40، עמ' 6.

3 بهذا المعنى فان الصور العائلية هي جزء من ثقافة الشتات اليهودية التي تصفها سارة حينسكي في مقال "عيون مغلقة على انساها". تضع حينسكي ثقافة الشتات كاستمرار لادعاء أمنون رازكر كوتسكين بأن فكرة "نفي المهجر" تفتضي نفي الذاكرة الخاصة بتقاليد كاملة تفهم في السياق الاسرائيلي كمهجريّة، وفي ما يتعلق بميدان الفن الاسرائيلي تشير حينسكي الى أن العقاب النقدي الأكثر حدّة الذي يمكن فرضه على أعمال فنية قومية هو تصنيفها بأنها "مهجريّة". وعلى خلاف النموذج القومي الرسمي تطلب حينسكي عرض نموذج آخر "هستوغرافيا متزامنة" وفنون الشتات المتّمة على القيم القومية المناطقيّة المركزية: فنون لا تجري في منطقة محددة. إنما تجري بشكل متزامن في مراكز مختلفة كثقافة تدور بمنطق حيزي محلي مشتت. يُنظر بتوشع:

שרה חינסקי، 2002. "עניינים עצומות לרווחה"، על תסמונת הלבקות הנרכשת בשדה האמנות הישראלית، *תיאוריה וביקורת* 20، עמ' 61.

אמנון רזיקרקولצקין، 1994. "גלות בתוך ריבונות، לביקורת שלילת הגלות" בתרבות הישראלית، *תיאוריה וביקורת* 5، עמ' 130

## حول عيد ميلاد لـ حين شيش

إفتتح معرض الفنانة حين شيش "عيد ميلاد" في تاريخ عيد ميلادها. وقد اختارت شيش، التي تناولت في قسم جدي من أعمالها موقف الوكيل البيوغرافي وسياقات الهوية الشرقية.<sup>1</sup> أن تموقع في هذا المعرض بُعد السيرة الذاتية الشخصية في سلاسل أنساب حقل الفن الاسرائيلي كبيوغرافيا عائلية متخيّلة.

وضعت شيش في فضاء الغاليري عشرات الرسوم التي قامت برسمها على ملصقات، أوراق، ورق مقوّى وعلى قماش. وهكذا أطلت من كل واحدة من صالات العرض الحاشدة بالرسوم في الغاليري عيوم مرمّقة، خدوش، قلوب سوداء، عناقيد، تويجات وزهور، ومرة أخرى عيون وكلها برسم مخطوط بسرعة وكأنه أجزء دون أكرتات: رسم يتراءى فيه خط يدوي شخصي ومتميّز وينتطبّع بالهواجس والتكثيف.

في العديد من الكتابات النقدية حول المعرض والتي نشرت في الصحافة المكتوبة، لاحظ النقاد وجود علاقة بين أعمال شيش وبين أعمال سابقة في عالم الفن.<sup>2</sup> فمثلاً: يصف غلعاد ملتسر<sup>3</sup> علاقة شيش بالرّسم الاسرائيلي السائد:

يؤكد المعرض علاقة شيش العميقة التي تناور بإتقان ما بين انفلات غير مكترث وبين انضباط دقيق. في ما هو سائد لدى الجيل القديم في الرسم الاسرائيلي: رسوم العناقيد شبه المنتصبة وشبه الذاوية لدى شيش قريبة من الخط المرمّج لدى رافي لافي ومن الرسم المتهزّب لدى يوأف افراتي. والمفاجأة الكبرى من جهتي هي رسومات الزهور السوداء التي تبدو مثل غرشوني، تنقصها الشحنة التاريخية المفجوعة.

وبدوره يصف يوأف شموئيلي<sup>4</sup> خط شيش اليدوي في سياقات الرسم الاسرائيلي السائد:

عمل غير مكتمل – لأن أعقاب خطها اليدوي لا تبقي موضعاً للشك: فهي موهبة تمامًا. هذا من جهة (...) ومن جهة ثانية فإن خطي فن الخط لديها تكاد تكون متطرفة على لغة الرسم لدى رافي لافي. موشيه غرشوني وأفيبا أوري – وبالعكس، وهو ما يثير اهتماماً ودهشة أكبر. على رسوم جان ميشيل بسكيبه، حت سيطرتها التي تبدو كأنها واثقة، وهي تثير بليلة وتطرح تساؤلات.

في تعاقب التدايعات الفني بين بوبس، غرشوني، أفيبا أوري، رافي لافي وبسكيبه، يبدو أن شيش حتال على نقّادها. مع ذلك يبدو أنه في اثنين من أعمال الفنانة المعروضين الواحد الى جانب الآخر تكمن، بمعنى ما، شيفرة خليل العلاقة بين الفنّ السائد وبين أعمالها. العمل الأول هو منسوخة لموشيه غرشوني من السبعينيات. في الأصل قام غرشوني بإحاطة منسوخة لغويا<sup>5</sup> بهامش أحمر، وكتب على شخصية المرأة، من القرن السابع عشر الظاهرة فيها، بالأحمر "غولدا مئير". وتستعمل شيش منسوخة غرشوني كما نشرت في مجلة ستوديو 143. تبقيها كما هي عليه لكنها تختار اقتلاع عيني الملكة، كما ذكر، فقد انتزعت شيش منسوخة غرشوني من مجلة الفنّ ستوديو 143 بعددها الخاص (2003)، الذي حُصص بأكمله للفنان، حائز جائزة اسرائيل في مجال الرسم وعلى

رفضه تلقي الجائزة بحضور رئيس الحكومة في حينه، أريئيل شارون. بهذا المعنى فإن نقد غرثوني الموجه للحكومة والمؤسسة في فترة تلقي الجائزة هو استمرار لنقد غويا الذي صوّر النظام الأسباني فاسدًا. وفي الوقت نفسه هو استمرار لنقد غرثوني نفسه لغولدا مئير بعد حرب الغفران 1973. ولكن بدأ أن سلسلة النقد بقيت داخل حدود خطاب الهيمنة الاسرائيلية، وربما أنه لهذا السبب تقوم شيش بانتزاع، اقتلاع وثقب هذه النظرة النقدية المهيمنة وتبقيها خاوية فارغة.

لقد نشرت منسوخة غرثوني في استوديو على صفحتين مزدوجتين. وظهر بجانبها عمل آخر لغرثوني هو الآخر من السبعينيات: صفحة بيضاء فوقها جملة "الصفحة بيضاء من الخارج فقط، اما في الداخل فهي سوداء". بخصوص هذا العمل تشير الين غنتون<sup>6</sup> الى أن منطق النسخ لدى غرثوني من الخارج الى الداخل هو منطق إعلاء المكبوت - السياسي وأيضًا الجنسي. فالأخرية المدلولة في العمل تظل تحت سطح الأرض وتدل عليها اللغة فقط في منظومة ثنائية مفصولة تتألف من خارج - داخل و أسود - أبيض. شيش تنتزع هذا العمل من الجملة، ترسم قلبًا على الصفحة، تضعها على شاشة تلفزيونية تلتهم وتنطفئ فوق مسطبة الغاليري، وتجعل النقاط التي تتوالى على الشاشة تنير القلب أسفل الصفحة بالذات.

لكن، بدلا من السواد غير الظاهر الذي يقوم في الصفحتين المزدوجتين كاحتمال شاعري فحسب، تضع شيش الوجه "الأسود" المنشحون بأكثر الأشكال وضوحًا. بالأخرية، بالسواد وبالشرقية.

جملة "إنها لطيفة" تثير تداعيًا فورًا للفهود السود. الكلمات التي تختارها شيش هي بمثابة تصريح شخصي بلسان مؤنث عن ادعاء غولدا تجاه الفهود السود في مطلع النضال الشرقي. بأنهم غير لطفاء، يبدو أنه في رد على غلعدا ملتسر ووصفه أعمالها كمن "تنقصها الشحنة التاريخية المفجوعة". تتعمد شيش اغراق الأعمال برواية تاريخية للقمع، وهي تشحن الرواية التاريخية بالمدلول المؤنث، بحيث يتحوّل الفهد الأسود الى ثمرة في أعمالها. فالقص أو الخصيتان الفارغتان يدلان على اخصاء الحيز الذكوري. حيز اللغة الطاغية، لغة الأب التراتبية التي تجسدها سلسلة الفن الاسرائيلي التي استعرضت هنا بتوسّع.

ضمن مزيج أعمال غرثوني/غويا وشيش في مدخل الغاليري، يتوزع النظر بين عدد من الصالات وعشرات العيون السوداء الحادة، القلوب السوداء وما لا نهاية من الخطوط التي تخلق ما يشبه الفوضى التي تحمل منطقتًا داخليًا، وهو منطلق خله داليا مركوفيتش<sup>7</sup> في نقد للمعرض مقارنة بكتابة فرانتس فانون:

داخل الجدلية الناشئة بين الأبيض والأسود، تتسلل النظرة السوداء تحت نفسها، في محاولة لابتلاع البياض كنموذج للمحاكاة، وفي نفس الوقت تستوعب انعكاسها الدوني كما جرى استبطانها في العالم الأبيض. يبدو أن معايير الرؤية التي يفرضها العالم لا تسري على عيني شيش. وبدلاً من النظرة الخاضعة، الخنوعة التي تسعى لإرتداء شخص الآخر هناك عشرات العيون الحادة (...). حين شيش تسعى لتحرير نظرة السلطة المستدمنة، الـ gaze

الذي حوّل الى "النظرة الذاتية" المدجّنة والمهدّنة. والعيون في هذا المعرض تستجيب لهذه الدعوة. تتسكّع في الفضاء، بنشوة وبقوّة، وتوجّه نظرة سوداء الى المجتمع الاسرائيلي.

في مقال نقدي آخر تتطرق روتي دركتور<sup>6</sup> الى الامكانيّات النقدية في الفنّ المعاصر كما يتجلّى في معرض شيش ومعرض "روح جديدة" لإيلي بيتل الذي عُرض بموازاته في غاليري ديفير<sup>7</sup>؛

الشّعور هو أنّ حين شيش وإيلي بيتل يقومان بخطط انتحار فني - بيتل من خلال اختيار المواضيع المصوّرة الأكثر عدمية وفضائية ومن خلال طريقة رسم كأنّها غير فنية؛ وحين شيش من خلال الاحتكاك العهود والكيّتشي ورمسة الرسم كاستمرارية للجسد وللذات. المرأى لدى كليهما يحتكّ بغير السامي. بالأقل فنية، والأقلّ اتقاناً. كلاهما يلمسان الاسرائيلية بلمسات غير مباشرة.

في الفقرة الاختتامية للمقالة تسأل دركتور عما لو كان في الإمكان رؤية الشرقية كاستعارة لما يجري على درب جانبي للفنّ، طريق يتميّز بالتنازل عن المرأى الصحيح. بمعنى معيّن. يبدو أنّ الرّسم الخطّي المنفّت المتعدّد لدى شيش ليس طريقاً جانبياً في الفنّ الاسرائيلي بل إنّ تعريف مجدّد له. شيش تخلق عملياً نموذجاً هو في الوقت نفسه تبنّ وخذّ. صحيح أنّ الخطّ المنفرد المتكرّر في كلّ صفحة وأخرى يعمل ضمن تضخيم الخطّ في تقاليد الرسم الحديث لكن هذا يواجه بتعدّد فوضوي وبومضات لكلمات وجمال: غولدا مئير. غولدا اللطيفة. "إنها لطيفة". نمرّة. يا حلوة. ليت عيد الشّعلة يحترق. فضاء. وغيرها - فكل واحدة منها وجميعها معاً ترسل المشاهد بعيداً عن العالم الحديث الى فضاء سيميائيّ فرداني. ثقافيّاً وسياسيّاً معاً.

- 1 حول أعمال حين شيش في معرض "لغة أم" يُنظر بتوسّع نص الكتالوغ: طال بن تسفي، "إرجاء اللغة كموضوع في أعمال فنّانين شرقيين". في: هيئة شرقية، حاضر يتحرك في خضم ماضيه العربي، خريز: بغال نزي، إصدار بابل، ص 129-152.
- 2 حول علاقة الخطّ اليدوي الشخصي للفنانة مرجعيات فنية سائدة، أشارت اليها نعومي أبيب لأوّل مرّة في النص المرافق للمعرض.
- 3 "يديעות اחרונות"، موسף عروצים، 4 بيولي 2003.
- 4 "يواب شموאלי، "time out"، 3-10 بيولي 2003.
- 5 عمل من مجموعة العائلة المالكة لغويا. بورترية الملكة الاسبانية ماريا لوبزا، لفرانشيسكو غويا.
- 6 األן جينتون، 1998. "העיניים של המדינה": אמנות חזותית במדינה ללא גבולות، הוצאת מוזיאון תל אביב לאמנות، עמ' 52.
- 7 دליה مרקوبوي، 2004. "חן שיש، יום הולדת" סטודיו כתב עת לאמנות 149، עמ' 165-166.
- 8 روتي ديركستور، העיר، 3.7.2003. עמ' 78.
- 9 شارك ايلي بيتل وحين شيش معاً في معرض "لغة أم" حول أعمالهما يُنظر نص الكتالوغ.

## حول بورتريهات لغة أم ل دافيد عديكا

عُرض في أيار 2002، في مركز الفنون عين حارود، معرض "لغة أم" - معرض جماعي تناول الهوية الشرقية وضم أعمالاً لاثنتين وعشرين فناناً<sup>2</sup> معظمهم من مواليد إسرائيل، وأحد المركبات الهامة في تعريف هويتهم هو هجرة أحد الوالدين من دولة عربية-مسلمة. قبيل افتتاح المعرض دعا دافيد عديكا، وهو فنان مشارك في المعرض، مجموعة الفنانين إليه في الاستوديو حيث التقط لكل منهم بشكل منفرد صور بورتريه شخصية، وعرض مجموعة الصور تحت عنوان "بورتريهات - لغة أم" في غاليري هاجر للفنون في يافا بموازاة المعرض في عين حارود.

تشير جامعة المعرض طال بن تسفي<sup>3</sup>، في مقال "إرجاء اللغة كموضوع في أعمال لفنانين شرقيين" المنشور في كتالوغ المعرض "بورتريهات - لغة أم"، إلى أن هذه هي المرة الأولى في الفن الإسرائيلي التي يُكشف فيها وجه فنانين مشاركين في معرض جماعي لغير أهداف العلاقات العامة، وإنما كجسد معرفي إضافي يشكّل جزءاً من المضامين المطروحة في المعرض. فمن غير المجهود كشف وجه الفنان في حقل الفن، إلا إذا كان الوجه يشكّل جزءاً من عمل متعلق بتقاليد البورتريه الذاتي، مرسومًا أو مصوّرًا، بحيث أننا لا نعرف على الغالب شخص الفنانين الذين نشاهد أعمالهم في المعارض.

إن معرفة ملامح وجه الفنان في معرض عديكا مشحونة بمعاني المعرفة الثقافية<sup>4</sup> أي التشريعية ضمن سياسة الهوية الممثلة بالشخصية. فالفنانون في معرضه يتقاسمون مصيراً مشتركاً في سيرة حياتهم: هجرة عائلاتهم إلى إسرائيل من دول عربية. ولكن فيما يتجاوز نقطة الانطلاق هذه، فإن قصة حياتهم، سيرة حياتهم، ملامح وجوههم وأعمالهم الفنية تخلق تنوعاً يربو الختلاف فيه على المتشابه. تؤكد فيرد ميمون<sup>5</sup> أيضاً فردانية من جرى تصويرهم، وحقيقة أن عديكا اختار عدم اعتماد النموذج النمطي الذي يجري في إطاره تصوير كل فرد بشكل مائل من خلال التشديد على التجانس. مقابل هذا تكتب ميمون:

لقد اختار عديكا أن يعرض على من صوّرههم فضاءً من الامكانيات (...) فضاء يتعلق بإمكانية التبادلية كنوع من الشراكة غير المشتقة من موضوع النظرة واعادتها، وإنما من الشعور بأن المصوّر ومن يصوّرهم ينتمون بأشكال مختلفة إلى الفضاء الاجتماعي والثقافي نفسه، أي أن فعل التصوير يجري في إطار واقع اجتماعي وتاريخي عيني، لكن لحضور كل واحد من تم تصويرهم في هذا الواقع، طابعاً مختلفاً<sup>6</sup>.

صحيح أن ميمون تصف التبادلية الناشئة في وقت التصوير داخل الاستوديو كنوع من الشراكة، ولكنها ليست شراكة جماعة وإنما شراكة لجمهور تسمح بالترابط اعتماداً على الاختلافات، وليس على كبتها. هذه الفروق واضحة في المنظور المتغيّر وغير المتجانس للصور: اقتراب وابتعاد لموضوع التصوير وانعكاس لمنظومة من العلاقات بين المصوّر وبين من يجري تصويره، واللذين يتقاسمان لفترة زمنية مشروطة ومحددة جماعية متخيّلة.

جرى تصوير الفنانين على خلفية بيضاء بـ "زوم" مفتوح، مما يجعل عمق الحقل صغيرًا. مواقع التبئير مركزة في المستوى الأمامي فقط، وغالبًا على مقربة من عيني من جرى تصويرهم، بحيث أن الصورة تؤكد النظرة ولا تسمح بالتقاط موضوع التصوير كذات خاملة، الصور طُبعت بتشكيلة لونية دافئة بحيث تبدو وجوه المصوّرين مسقّعة أكثر مما تظهر عليه في الواقع، التشكيلة اللونية الدافئة تعزز الغطاء الشفاف الذي يغطي الصور، بل ويجعل البورتريهات تبدو برّاقة ولامعة.

اختار عديكا موضعة الأعمال داخل صالون لبيت سكني في يافا. موضعة الأعمال - في غرفة الاستضافة داخل البيت - يعزز من الشعور بالاستضافة، وهو شعور يتعزز من خلال طابع تعليق الأعمال: فهي معلّقة بازدهام، بحيث يتولد الإنطباع بأن كل بورتريه يخلق علاقة بصرية من البورتريهات التي تخاذه، وكلها معًا تخلق ما يشبه شبكة نظرات جماعية.

فيما يشبه التعارف الاجتماعي في الصالونات، فإن موضعة الأعمال الواحد الى جانب الآخر يخلق تنويعا من المعاني المرتبطة بمدى التعرّف على المصوّرين، بما يشمل موضعتهم في حقل الفن وتاريخهم الشخصي والجماهيري المرتبط بامهم وشخصيتهم. فمثلا، جرى وضع صورة المصوّر دافيد عديكا في مدخل الغاليري، كمضيف للقاء الاجتماعي؛ وعلى الجدار المركزي في صالون البيت جرى وضع البورتريه الخاص ببغّال نيزري وبنحاس كوهين -غان الواحد بجانب الآخر، كما لو أنها يتقاسمان موقفًا مشتركًا في كتابتهم النقدية والنظرية حول الهوية الشرقية؛ بورتريهات حين شيش، ايلي بيتل، عادي نس، دفنا شالوم، طال شوشان، نيطع هراري، أريك بوكوبزا، باروخ شاحام، زمير شتانس، طال شوحط موضعة الواحد بمحاذاة الآخر، والواحد مقابل الآخر ويبدو أنهم يتأملون بعضهم بعضًا، وبذلك فإنهم يؤكدون شبكة التعارف المنسوجة في الصالون. عرض بورتريهات الفنان بموازاة عرض أعمالهم الفنية ولكن بمعزل عنها يشير الى التحفيز على التعاطي الذي يتجاوز الفن، والذي يرى في موقع الذات لدى الفنانين تعبيرًا عن علاقات اجتماعية وموضعة ثقافية وهو غير نابع، بالضرورة، من تراتيبات وتأويلات فنية داخلية، بل يستقي قوته من السيرة الشخصية ومن التجربة الشرقية نفسها. وعن هذا يكتب بغّال نيزري:<sup>7</sup>

إن جامعة المعرض طال بن تسفي تقوم بنسج الأعمال الفنية التي اختارتها ضمن حبكة تأويلية من السياقات، فبدلا من قياس حدة "شرقية" التمثيلات المرئية ("فن شرقي")، تسعى بن تسفي لكتابة أثر الوعي الشرقي المتراكم فيها، وهو وعي يعرض على الغالب اتخاذ موقف تجاه السيرة الذاتية ("فنانون شرقيون"). خطاب الفن في اسرائيل يضع "الشرق" غير مرة، كموضوع للتأمل أمامه (بأسلوب استعماري ساطع)، لكنه يتناول التجربة الشرقية نفسها، أقل من هذا بكثير.

ولكن، على خلفية معارضة حقل الفن الاسرائيلي وعلى خلفية شطب "الذاتية الشرقية القائمة في ثناياه"<sup>8</sup>، يبدو لاحقًا أن الحضور الجماعي والواقعي للفنانين هو

حضور معزز للذات. استعراض للحضور واستعراض للقوة المستتقة أولاً وقبل كل شيء من تاريخ كل واحد من الفنانين وشخصيته الفنية بحد ذاتها. و فقط بعد ذلك من حضورهم معاً - وهو حضور يسمح بالابتعاد عن ومعارضة شروط الخطاب الفني للفترة الراهنة. وكل هذا ضمن الفضاء الموضَّع على الحد الفعلي لحقل خطاب الفن الاسرائيلي. داخل غاليري للفن في حي العجمي في يافا. داخل دار سكنية. وفي صالون الضيافة البيتي.

- 1 معرض "حليب أم" كان الصلح الثالث في مشروع "حليب أم" الذي ضمَّ الى جانب المعرض أيضاً مهرجاناً للأفلام ومؤتمراً في سينماتيك تل أبيب. والذي نُظِم بين 13 و 25 أيار 2002. المؤتمر ومهرجان الأفلام أقامتهما سيغال ايشد.
- 2 أسماء الفنانين الذين شاركت أعمالهم في الغاليري: ابلي بيتل - الوالدة من اسرائيل وأهلها من الخليل. الوالد من العراق: الباهو أريك بوكوبزا - ولد في باريس. الوالدان من تونس: اليس كلينغمان - الوالدان من المغرب: باروخ شاحام - الوالدان من مصر: دافيد عديكا - الوالدة من اسرائيل. أهلها من كردستان. الوالد من سوريا: زمير شاتس - الوالدة من اليمن. الوالد من اسرائيل. أهله من لانفيا: حين شيش - الوالدان من اليمن: طال شوخط - الوالدة من ليبيا. الوالد من ايران: طال شوثنان - الوالدة من اسرائيل. أهلها من تركيا. الوالد من المغرب: يغال نيزري - الوالدة من اسرائيل. أهلها من المغرب. الوالد من المغرب: نيطع هراري - الوالدة من بولندا. الوالد من اسرائيل. أهله من اليمن: عادي نيس - الوالدان من ايران: رامى ميمون - أهله من طرابلس: بنحاس كوهين غان - ولد في المغرب.
- 3 طال بن تسفي. "إرجاء اللغة كموضوع في اعمال فنانين شرقيين". في: هيئة شرقية. حاضر يتحرك في خضم ماضيه العربي. تحرير: يغال نيزري. إصدار بابل. ص 129-152.
- 4 في التعريف القاموسي. الاعتراف معناه: التصريح والموافقة على مكانة شخص ما.
- 5 ورد ميمون، "פרצוף הוא פוליטיקה: על תצלומי הפורטרטים של דוד עדיקא"، *חזות מזרחית - הווה הנע בסך עברו הערבי* (עורך: יגאל נזרי)، עמ' 196.
- 6 المصدر نفسه.
- 7 יגאל נזרי، 2004. "פתח דבר: משם עצם לשם עצמנו"، *חזות מזרחית - הווה הנע בסך עברו הערבי* (עורך: יגאל נזרי)، עמ' 24-26.
- 8 يصف نيزري رفض حفل الفن الاسرائيلي للعرض بالكلمات التالية:  
ربما أن بادرة الربط بين "فنان" وبين "شرقي" (التي جرت ربطاً يفرض نفسه بين "جامعة" و "اشكنازية") قد جعل من الشفافية التي يسعى نقاد الفن للتزبي بها، مسألة غير ممكنة. وهنا قد يكمن التفسير في ان حليب أم اختفت من سلم اليوميات الثقافي من دون أن تخترق ولو بكلمة واحدة شاشة الصحافة. فالمعرض انتهى دون كتابات نقدية مختصة ومن دون صدى جماهيري وكأنه حدث لم يحدث. الفنانون والفنات الشرقيون يُعرضون كمستهلكين في اطار حفل لا يعترف بشرعية نشاطهم وبالشاعر التي تحركهم. فحقيقة أن الحديث يتناول فنانين حظوا باعتراف. وأعمالاً فنية أنتجت سباقات سابقة. تزيد من الدهشة. شهادات تلك الأغراض التي غدَّت تراكمات "الفنّ الاسرائيليّ" تُشطب حين يجري الحديث عن العنصر الذاتي الشرقيّ المضمّن بها. يُنظر بتوسّع. المصدر نفسه.

## حول بربور 24000 لـ أنيسة أشقر

جرى عرض "بربور 24000" في مدرسة الفنون التابعة لبيت بيرل. اكتسب المعرض عنوانه بإيحاء الحي السكني للفنانة في عكا: الحي العربي "بربور" (بجعة). الذي اتخذ اسمه العبري بعد أن أقيم فيه مصنع منتوجات الرخام "بربور" - مصدر للمكاره البيئية الخطيرة على الطبيعة والسكان. 24000 هو الرقم البريدي لمدينة عكا. وضعت أشقر في فضاء المعرض ثلاثة عشر نموذجًا من الخيام المصنوعة من قماش المناشف الأبيض<sup>1</sup> على القسم السفلي لكل واحدة منها. ظهر بحروف مطبوعة سوداء اسم المعرض "بربور 24000" بالعبرية، العربية والإنجليزية، وبمحاذاة رمز البجعة. في بداية المعرض تظهر أشقر وعلى وجهها جملة مكتوبة بالعربية وهي ترتدي فستانًا أبيض من قماش المناشف. ويرافقها، ك مترجم، أهرون برنيع. معلق لشؤون العرب، والمقدم المركزي لنشرة الأخبار التلخيصية في القناة التلفزيونية الثانية، كل يوم الجمعة. برنيع، مرتديًا بذلة وربطة عنق، يستند إلى الجدار وهو يصغي إلى ما تقوله أشقر بالعربية، ويحاول ترجمته للعبرية من أجل الحضور. وهم إسرائيليون يهود في معظمهم. على الجدار الأبيض كُتِب بالعربية بحروف مطبوعة بيضاء نصّ يضم المراحل العشر لطقس الوضوء في الإسلام. تظهر أشقر في بداية العرض وهي تحو بمحاة بيضاء وبحركات جسدية نشطة الكتابة البيضاء عن الجدار. وحين تفرغ من ذلك، تتوجه إلى كومة من أكياس الحليب الموضوعة عند رجليها وتفرغها الكيس تلو الآخر في حوض، وتبدأ عندها بفرك نفسها بالحليب. وخلال عملية الاغتسال تبدأ بقراءة تعليمات التطهر:

أشقر بالعربية: يغسل يديه حتى الذراع ثلاث مرات.

برنيع يترجم للعبرية

أشقر بالعربية: تنظف الفم. تتمخّص. ثلاث مرات. ينظف أسنانه.

برنيع يترجم للعبرية

أشقر بالعربية: يغسل وجهه ثلاث مرّات.

برنيع يترجم للعبرية

أشقر بالعربية: أنا لا أرى. أبيض على أبيض. مرة أخرى أبيض. جميعهم بيض. القادر الأبيض فقط. هو المسيطر. الأبيض.

برنيع يترجم للعبرية

أشقر بالعربية: يغسل يديه حتى المرفقين ثلاث مرات. ويبدأ باليد اليمنى (...)

برنيع يترجم للعبرية

أشقر بالعربية: في عهد كليوباترا ونفرتيتي كنّ يغسلن أنفسهن بالحليب.

برنيع يترجم للعبرية

أشقر بالعربية: كل من يراني أسكب حليبًا يقول لي. ماذا. أليست خسارة؟ بدلاً من أن تسكبيه هكذا عبثًا. قالوا لي. لعلك ترسلين به إلى غزة فهم بحاجة للحليب. قلت لهم:

ربنما يصل الحليب إلى غزة سيفسد (...)

برنيع يترجم للعبرية



أشقر بالعربية: لم تتمكن أُمي من القدوم الى المعرض لأنه توجد هنا مشروبات كحولية، محظورة عليهم لأنهم حجوا الى مكة، هناك حظر على الكحول. قلت لهم أنه لا بأس، أنا موافقة، لكن شقيقتي هناك، ها هنّ (تشير نحو شقيقاتها بين الجمهور).

برنيع يترجم للعبرية

أشقر بالعربية: يقولون أن الأبيض ينظّف. ماذا ينظّف. لا أعرف.

برنيع يترجم للعبرية

أشقر بالعربية: حين حجّ والدي ووالدتي الى مكة، قاما في أيام الحج الأخيرة، والقاء الحجارة في جبل عرفات، الذي كان على بعد كبير (...). بتشيد خيمة قريبة من الموقع كي يتمكننا من الوصول بسرعة ونيل قسط من الراحة.

برنيع يترجم للعبرية

أشقر بالعربية: عندها قالوا أنهما ضاعا أو توفيا.

برنيع يترجم للعبرية

أشقر بالعربية: الناس الذين جاءوا من عكا للحج معهما، بدأوا بالبكاء. حين اتصلنا كي نتأكد من سلامتهم، لم يرووا لنا ما حدث، فقد خافوا، فكروا بما سنقوله لهم، أحد عشر ولدًا، ماذا سنقول لهم، أن أهلهم قد ضاعوا؟ في أحد طرفي الجبل كان الأصدقاء من عكا، وفي الطرف الثاني أهلنا، (والداي الآن راضيان جدًّا، وسيقومان بالحج بشكل خاص، العمرة) في اليوم الأخير فقد الأصدقاء من عكا الأمل.

أشقر بالعربية متوجهة مباشرة الى برنيع: هل تعرفهم.

برنيع بالعربية وبعد ذلك بالعبرية: ربما، قسم منهم.

أشقر بالعربية: قلت له: سوف ترى العجب، قلت له أن ينساب معي.

برنيع بالعربية: لقد قالت لي أن أنساب معها، كي أرى الجنون، ولكن ان أنساب معها.

طالما أنك تسكبين الحليب على نفسك – فما الذي يهمني.

صوت من بين الجمهور بالعبرية: اخشى ان تسكب الحليب عليك.

برنيع بالعربية: لقد حذرته مسبقًا، لا تقلقي.

أشقر بالعربية: لقد أصغيت لما قلت، أنا فتاة طيبة.

برنيع يترجم للعبرية

أشقر بالعربية: إحكِ لهم عما سألتك إياه امرأة على الباب.

برنيع بالعربية: إحكي ما قالته، ألا تذكرين؟ هل نسيت؟

أشقر بالعربية: لم أنس.

برنيع بالعربية: سألتني المرأة ما اذا كانت ابنتي.

أشقر بالعربية: وماذا أجبت؟

برنيع بالعربية: هيا، ماذا قلت؟

أشقر بالعربية: ليتها كانت.

برنيع بالعربية: ليتها كانت.

برنيع بالعربية: خلص (كفى لسكب الحليب).

أشقر بالعربية: لقد سيطر عليّ الأبيض.

تدعي ميري دغلاس<sup>2</sup> في كتاب الطهارة والخطر أن الجسد الخاص والاجتماعي يعكسان الواحد الآخر في المجال الرمزي. ولهذا فإن الطقوس التي تتناول الجسد تمثل في الكثير من الأحيان تناقضات اجتماعية. ولهذا فإن الاهتمام بطهارة الجسد يعكس شعوراً بالتهديد – الخارجي والداخلي معاً – على البنية الاجتماعية. أشقر التي تغسل جسدها بالخليب على امتداد العرض. تزيد من تطرف هذا التهديد عبر حركات الجسد النشيطة واللهجة الصارمة التي تتلو بها نص السيرة الذاتية بالعربية.

من الواضح أن الجمهور، الذي هو يهودي بمعظمه، يضع كامل الثقة في ترجمة أهرن برنيع تحت رقابة أشقر وشقيقاتها المتواجדות بين الجمهور.<sup>3</sup> إن حضور برنيع بهذا المعنى يشكّل مفارقة: فهو من الجهة الأولى متأهب لما ستقوله أشقر في حين أنها هي من تقوم بإنتاج المضمون ووتيرة النص؛ من الجهة الأخرى فإن شخصيته المتمكنة من العربية والعبرية تبدو كما لو أنها تشرف على المضامين والمعاني المرافقة لنص السيرة الذاتية. وفي فضاء العرض فإن الحاضرين الذين يفهمون العربية وكذلك العبرية وحدهم، قادرون على الإشراف على النص المتكوّن. وبهذا المعنى فإن أشقر وأبناء عائلتها الذين يمثلون جزءاً من الأقلية الفلسطينية في إسرائيل، وكذلك برنيع، المعلق لشؤون العرب، الناطق المركزي باسم الخطاب المهيمن الإسرائيلي-الصهيوني، هم جزء من كسور نفس الواقع. تؤكد أشقر التعارف بينها وبين برنيع مرتين، حين تتوجه إليه مباشرة، في المرة الأولى تسأله ما إذا كان يعرف أصدقاء والديها من عكا، وفي المرة الثانية تطلب منه ان يحكي لها ما قالت له المرأة قرب الباب. "هل نسيت؟" يجيبها "سألتني المرأة ما إذا كانت ابنتي." وهكذا، فإن الرواية الذاتية التي تضع في مركزها قصة العائلة التي حُجّج إلى مكة، تأتي نهايتها وكأنها تملك لأشقر كابنة.

لكن أشقر لا تقع أسيرة سحر العائلة المتخيّلة، وعلى امتداد العرض، مقابل النص الذاتي، تحافظ على الثنائية بين العبرية والعربية، وتناوب على عدم التحدّث بالعبرية، وهكذا تكرر عملياً رفض المنظومة ثنائية اللغة التي جُذرت في مكان سكنها، كما عُرض في "بربور أسود". فهناك ألصقت أشقر بالاسم الخلاب "بربور" (بجعة) كلمة أسود بالعربية. مزجت الخليب بحبر أسود، وعمل السواد كرمز نمطي ساطع للفروق الاثنية والثقافية. في حين أنه في "بربور أسود" تم تمثيل السواد كموضوع مركزيّ بواسطة الحبر الأسود وثياب أشقر الأسود، ففي "بربور 24000" جاء البياض بوصفه الواجهة الشاملة. فأشقر ترتدي الأبيض، تحو البياض عن الجدار الأبيض، وهي محاطة بالخيام البيضاء. خلال العرض تغتسل بسائل أسود وتقطر سائلاً أبيض، وتكرر دون توقّف صفة البياض. أبيض على أبيض،<sup>4</sup> الأبيض مسيطر، وغير ذلك. وهي تنهي العرض بجملته "لقد سيطر عليّ الأبيض". يدعي هومي بابا:<sup>5</sup>

"البياض" هو شاشة فضية تُستخدم لعرض الأشباح السياسية للماضي فوق المساحات غير المجدّدة في الحاضر، ولكنها في الوقت نفسه تُستخدم لعرض ما يُسمّى في مضمار الألوان (prime)، لون أساس يضبط جميع الألوان الأخرى، معيار يتم وضعه، كفرضية على الملأ أو في الخفاء، في أساس القيم الاجتماعية فائقة القوة.

اللون الأساس في هذه الحالة هو البياض الصهيوني - الإسرائيلي - اليهودي - الأشكنازي، الذي هو مصدر القوة والنفوذ في الثقافة الإسرائيلية عامة، وفي حقل الفن الذي تنشط فيه أشقر، خاصة. أشقر توضع نفسها في فضاء من "الأبيض على أبيض"، وتكشف البياض كـ "صورة غير مستقرة من النفوذ"، وهي تقوم بذلك من خلال مصدر النفوذ المركزي لدى برنيع - التمكّن من اللغة العربية الفلسطينية.

على امتداد العرض تتحدث أشقر بلغتها الأم، في المقابل يروي برنيع النص بمعظمه بالعبرية بضمير المتكلم المؤنث، وبالعربية بلهجة اسرائيلية، وفي أحيان قليلة فقط يحيد عن وظيفته كمترجم ويتحدّث العربية.<sup>7</sup>

نص السيرة الذاتية القائم بالأساس على سياقات فلسطينية إسلامية داخلية يؤكد، خلافاً للمعهود، لهجة المتحدث اليهودي وغربته في المنظومة النصية الذاتية التي تروىها أشقر، ولكن مع ذلك فإن موقف القوة الذي تتحلى به أشقر هو موقف موقت ومتقطع، فهو قائم في جملة متواصلة واحدة أو اثنتين، حين تتحدث بلغتها ثم تتفكك وتضعف خلال الترجمة، مرة تلو الأخرى. وتؤكد الترجمة الفورية الاحتكاك المتكرّر والتعبية لمنصب الوساطة بين أشقر والجمهور الهدف، الجمهور الإسرائيلي اليهودي الذي يشاهد العرض.. الأثر الذي يتمّ استيعابه في خاتمة المطاف هو نصّ ذاتيّ متقطع، مشوّش وخاضع للوساطة، حيث أن ما يؤكد انعدام التماسك فيه هو علاقات القوة والاحتلال الداخليّة التي من باطنها، تعمل أشقر، تكتب وتعرض قصّة حياتها.

تري هيلين سيكسو في النصّ القدوم الى الكتابة من العام 1976 أن انسيابات حليب الأم الخارجة من الثديين تماثل الكتابة بعكس التيار، كتابة غير خطية طوليّة بل كتابة ختفي بأخرويتها اللغوية، يُنظر:

Helene Cixous, 1991. *Coming to Writing and Other Essays*, Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Homi K. Bhabha, "The White Stuff 5 (political aspect of whiteness)," *Artforum International* 36, n. 9 (May 1998): 23.

6 المصدر نفسه، ص 22.

7 في هذا السياق من الترجمة في الفضاء ما بعد الكولونيالي، يشير حامد نفيسي الى أن انعدام التوافق بين الصوت والإنسان قد يكون counterhegemonic (مضادّ للهيمنة). يُنظر: Naficy, Hamid, 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, p. 121.

1 بعدد النفوس الثلاث عشرة في عائلة أشقر، وأشبه بالخيام التي يسكنها الحجاج الذين يقصدون مكة خلال مراسم الحج، هناك شبه إضافي لخيام اللاجئيين الفلسطينيين.

Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* (London: Routledge, 2000 [1966]), pp. 151-152.

3 قبل عرض "بربور أسود" (2004) بسنة واحدة فقط، عرضت أشقر في فضاء مدرسة الفنون "بربور أسود" (2003) بالعربية فقط، في ختام العرض رفض معلّمو قسم الفنون النظر فيه الى حين تقوم أشقر بترجمة أقوالها من العربية الى العبرية، أشقر رفضت أن تترجم، أما في غاليري هاجر فقد ظهرت ترجمة النص على بطاقة المعرض خارج الغاليري، يُنظر بتوسّع: طال بن نسفي، كنالوج جاليري هاجر - الفنّ الفلسطيني المعاصر وفي موقع جاليري هاجر للفنون.

4 في إطار الكتابة النسوية يتم اعتبار "الأبيض على أبيض" كحبر أبيض، أي ككتابة بحليب الأم.

## تحت ضوء نعاس أو الموقف الخاص لجامع حسن بيك | زهية قندس

سألتكِ كيف حالكِ ولم تميزيها. كنت معكِ بالصف الأول، قالت. ولكي تثبت لك، بعد أن لاحظت شككِ، أضافت أنك تعلمتها عند المعلمة خضرة. حينها فقط تأكدت أنت من مصداقيتها، فلا أحد كان أن يفكر بمثل هذا الإثبات، كانت تعرفكِ جيدا. معلمة خضرة مربية الصف الثاني كانت دائما محمرة الخدين مزينة العينين. لا أعرف لماذا تذكرينها دائما مع لباس أخضر. تهاني هل كان عند المعلمة خضرة فستان أخضر؟

اللبان على الزنبال! صفوا الصفوف وارموا اللبان فوراً، فانك الأمر ومضيت بعلكه. محظوظة أنت تستطيعين علك اللبان دون أن تري! انظروا! كانت ملاحظة مخطوئة للغاية لكنكِ فرحت للتمييز وذهبت تثبتين لهم جميعا كيف أن لا احداً منهم يستطيع علك اللبان مثلك. لا أدري كيف نجحت فعادة ما تهابين الجمهور.

لا تذكرينها بين الصف الخامس والعاشر وتشعرين بالذنب الآن بعد أن جاهدت لتذكرينها، فقد أصبحت صديقتكِ منذ أن قرر مدير المدرسة على ضم الطلاب الشطار بصف واحد ليثبت للبلدة أنه قادر على تخريج دفعة كاملة بعد ثلاث سنوات من تعيينه. أنت كرهت المدرسة. تهاني أحببتها، أردت أن تهربي منها. أردت أن تلجئ إليها. أنت من البلدة. هي أبوها من حيفا، أمها من سباستيه. لذلك اختفت لعدة سنين بعد رحيل أبيها. هي الآن هنا. حكيت لك أنه لم يكن عند أمها حليباً ترضعها وأن أول أكلاتها كانت الأرز. أنت أحببت الأرز. هي كرهته. كانت سعيدة بالبداية. كنت تنتظرين النهاية.

بالصف العاشر حين تخليت عن بعض من الخجل القاسي لديك أصبحت جزءاً من مجموعة. "مجموعة المتعجرفين" أطلق عليكم. أردتم الإنفراد (فقط). وبدأت تلعبين. بدأتين اللعب. كانت معكِ فتاة أخرى. الأكثر شهرة في المدرسة والتي تزوجت قبل تهاني، وعلى الأكد قبلك. كانت رمز الحرية. فانت رمز المحافظة بعد أن حصلت عما أردت. زرتها قبل عامين وحطت بين يديكِ الكتب. لم تستطيعي الرفض. فقد أصرت. أنت الآن لا تذكرين أين وضعت الكتب. على الأغلب لم تلقهم لأن فيهم من الكلمات السماوية. تهاني أحببتكِ أنتن الإثنين. أنت أحببتها، هي أعزتها عند إمتحانات الرياضيات. كانت تهاني قد شككت لك من هذه العادة عند صديقتكِ المشتركة، ولكنها نسيت لأنها بيضاء ولا تلوونها الشحابير.

كانت هذه فترة رجوت إجلاءها. تهاني حلمت لتبقى. هي أرادت ما أرادت. كان بيت تهاني الأكثر شهرة على המתحنيين لأن أم تهاني كانت صاحبة أرزكي طبخة مجردة. تهاني قولتي للماما تكثر بصل وحياتك. على عيني يا خالتي. كان بيتها يحازي المكتبة حديثة الإقامة بالبلدة. لم ترغبي بالذهاب إليها لأنك أمنت أنك لن تفهمي قوانين إدارة الكتب والتصوير. ذهبت تبحنين عن كتب لمعلمة البيولوجيا، أحسست بالغبرة وهرولت إلى الشارع، كعادتك تهابين الجديد وتهربين. تهاني نادى عليك. لم تسمعيها. في اليوم التالي وجدت على طاولتك ملف. صورت المواد مرتين، لي ولك، لحثك بطبيعية.

أنت وتهاني كنتما خارج الألعاب التي لعبتها. لم تلمسن بعد ما كانت عليه من رغبات. كنتما في مكان آخر. جاهدان لإخفاء صدركن. ستائر واسعة الكتفين (كما

فعلت حين بُعثت من جديد. جئتُ لك فيها لأنني كنت على يقين من أنك لن ترتاحي بغير البداية من جديد).

ومرت الأيام .

جئتها مع محبة زمان تتمنين ما تركتها عليه من طمأنينة. ووجدتها في غرفة صغيرة الجدران مع مجموعة كونية من راحات النفس. كانت تشع جمالا، تشع اسم المرأة. أحسست في سردها عليك لما فاتك أنها تخاطبك باسم الجمعية النسائية العالمية للفرحة. وضحكت بصوت لم تعرفي أنه لك. واكتشفت أخيرا أنك لم تكوني هناك معها. في حبها وعرسها وبناء بيتها وليلتها الأولى واكتشافاتها وعدولها عن الستائر وانتظارها لتحكي لك.

لم تتغيري. أسألتك صعبة. هو حبيبي كما أنك حبيبتي. تعرفتُ عليه حين كنتُ في زيارة لبيت خالتي في سباستيه.. لم تأتي بعد معي إلى هناك.. إنه مكان هادئ بعيد عما هو متوقع. الجيش لا يدخل البلدة فلا ثوار فيها. تركتهم البلدة لنابلس وبقيت محمية. هذا العام الثالث على محاولتنا لايجاد طريقة نحصل فيها له على هوية. لا أنفوس حتى رجوعه. أعيش برعب ترحيله عني. قبل عام أشار لنا المسؤول عنه في العمل عن محامي يهتم بمثل هذه الأمور. عملنا كالحمير. بعيد عنك. على العيش بضيق لكي نقدر على دفع المقدمة. لم أنه تعاسيتي تهلي على المسبات.. أريد أن أكون أما. ولكن كما رأيت.. هل انتبهت للشباب الذي كان بيتي؟ هو سلفي.. زوجي.. أخوه.. بالضبط. يا ستي جاءنا قبل شهر ليقضي معنا عدة أيام. دائما نفس الوعود.. عدة أيام. عدة أسابيع وترجعون .. ما علينا .. وقع الأفندي قبل رحيله بيوم. وأمر الأطباء الأجراء بعدم تركه للفراش لمدة شهرا! شهرا! غرفة واحدة وشهرا! هذا يعني شهر دون زوج. شهر دون غزل. شهر دون خلع ملابس. شهر.. صدقيني لم أكن لأهتم ولكن وقع النصيب على هذا الشهر الذي فيه وأخيرا لدينا موعد للعلاج.. أخذ لي شهرين حتى أخذت إذنا من العمل .. وما هو أهم شئٍ للآجاب؟

تسألين طبعاً لماذا لا يرحل فقد فات على السقطة أكثر من شهر؟ إسمعي للآخر. يا ستي.. أه.. تعدبيني أنك لن تتضحكي؟ في بيتهم في سباستيه لا يوجد حمام على كرسي وها نحن الآن ننتظر أحداً ليركب لهم إياه لأنه لا يستطيع أخذ حاجته بغير الجلوس. يعني مثلما يقولون حياتي بالخرة يا اختي. وتبعثرت أَرْضاً ..

زهية فندس. خريجة كلية الآداب في الأدب المقارن والتاريخ من الجامعة العبرية بالقدس. "تحت ضوء نعاس أو الموقف الخاص لجامع حسن بيك" هي روايتها الأولى. هنا تأتي بفصل منها.

## قبر الغول | سامي بخاري

في عهود كان يترصّع الليل فيها بالنجوم وبهيمن القمر على لياليها الطويلة، ربض وحش غريب في البيارات وبثّ الرعب في يافا بأكملها. كان وحشًا ذا رأسين، رأس ذئب ورأس حمل. عاش هذان الكيانان بسلام في جسم واحد، فحين كان الذئب بمزّق فريسته إربًا إربًا، كان الحمل يواصل قضم العشب الطري بوداعة. مع مرور الوقت تطوّرت شهية الذئب لتنال من أطفال البشر، ومنذ ذلك الحين تعمّق التوتر بين الإنسان والوحش.

وما أن خطرًا محددًا بات يهدّد أطفالهم، اجتمع اليافاويون كي يتشاوروا، فجلست الحشود الغفيرة على شاطئ المدينة وتوالت الاقتراحات منها بعدد الصخور الكثيرة التي كانت تطل في ذلك الحين من البحر، بعدد النجوم. كان هناك من اقترح ربط رضيع بشجرة في البيرة كي يثير بكاؤه غرائز الوحش ويجذبه إليه، وعندها يأتي البشر وهم مسلحون بالفؤوس والهراوات ويضربون الوحش حتى يغرق في دمانه. لكن حشداً من المجتمعين رفض الفكرة، وخاصة الأهالي منهم، لقد كان الخطر عظيمًا دون أن يدرك أحد ما في وسع هذا الوحش أن يفعله.

لكن فكرة واحدة صمدت، فقد تقرّر حفر حفرة عميقة في كل بيرة، وتغطيتها جميعًا بالأغصان، بينما يخرج البشر جماعات جماعات في كل ليلة مزوّدين بالفؤوس والمشاعل لتمشيط البيارات في محاولة لدفع الوحش على الهرب باتجاه الحفرة وإسقاطه فيها.

تجد الجميع للمهمة، كانت ليالٍ طويلة وشاقة، لكن البحث والتمشيط لم يثمر شيئًا، فالوحش لم يظهر وتواصل اختفاء الأطفال. وهنا ثارت الشكوك في أن الوحش قد لا يكون موجودًا أصلًا.

وهكذا، اتجهت الاتهامات نحو بني البشر أنفسهم، فاتهم بعضهم بعضًا باختطاف الأطفال، وانتشرت الشكوك والريبة كالوباء بين الناس، وتمزّقت الجماعة أيدي سبًا وتزايدت بين أفرادها الخصومات.. منذ ذلك الوقت لم يعد الواحد يرى سوى الوحش في الآخر، وبات الإنسان ذئبًا للإنسان.

حدّثني أبو عبد الله أنّ الوحش كان موجودًا فعلاً، ففي تلك السنة التي حُفرت خلالها الحفرة، وبعد مضيّ شهور، سقط الوحش في إحداها، ومن بيرة كانت تسمّى بيرة الشيخ شعبان، زرع صوت الوحش النجوم، وهنا انتشر الرعب الى درجة أن الناس لزموا بيوتهم، ولم يغادروها سوى بعد ثلاثة أيام حين انخرس الصوت، فخرجوا لرؤية موقع الوحش.

في عمق الحفرة رقد الوحش وقد راح رأس الذئب يلتهم ما تبقى من أشلاء رأس الحمل، وهكذا استقدم عشائه الأخير موت الوحش. سدّ الأهالي تلك الحفرة وأطلقوا على المكان اسم قبر الغول، بينما حوّلت بقيّة الحفر الى آبار مائيّة، وبمرور الوقت اختفت الآبار والبيارات ومعظم الناس، لم يبق سوى الخوف...

حكايات، حكايات.

للخوف أرجل. إنه كالكلب بأيدي الراعي. يحرس القطيع لئلا يتشتت. إنه العنصر الجامع. كل شخص حاذق يسارع للتلويع بعضا الخوف، يجد نفسه يقود شعبًا بأكمله، وكلما ضخّم الخوف وعظّمه يكرّس سلطته أكثر فأكثر. ويبدو أنّ لبالون الخوف قدرة لانهائية على الحياة. ليته ينفجر فيكتشف الجميع أنّ الأمر ليس سوى هواء لا غير، وأنهم دفعوا من أجله الكثير من الدماء الغالية.

في الوقت الراهن لا يزال البالون ينتفخ، ويقتلع الحشود من أرض الواقع. الحشود تتلذذ بالتحليق، تنصاع له وتدمنه. تحيط نفسها بالقطعة الأثرية، وتغرق في عالم مصطنع ومادّي، ويبدو لها عالماً يبعث على العزاء. وبعيداً عن أي نقد ذاتي تعيش في إنكار لمظالم الماضي والحاضر. اللغة، القانون والأخلاق يجري مطّتها كالعلكة. وفقاً للحاجة، ولكن ما هي احتياجات الحشود بالضبط؟

حين يعتقل جنديّ طالباً فلسطينيّاً على حاجز، يُدخله الى غرفة، يعرّبه، يمّده وهو مقبّد على المسطبة الباردة ويعجن لحمه بعقب البندفية، وبالطبع، ليس سبب ذلك أن خطراً يتهدهده من هذا الإنسان العاري سوى من ملابسه الداخلية.

فالخوف من مواجهة الخوف هو التهديد الأساسي. لقد تربّى الإسرائيلي على أن يرى في الفلسطيني وحشاً لعيناً ومتعطشاً للدماء. الأشعة السينية في العيون لا ترى غير ذلك خلف قشرة الإنسان، فليس هناك بشر فلسطينيون. هناك وحوش خطيرة فقط لا تفهم سوى القوة ولذلك يجب احتجازها خلف جدار شاهق العلوّ.

إنني لا أرى أيّ أمل لدى العبراني - ذلك العبراني الذي يعمي الخوف أبصاره. هناك حاجز في دائرة المثقفين أيضاً. ليس هناك تعاطٍ حقيقي، ولا إصغاء لرواية الآخر، وحتى لو كان - فإنّه من موقع استعلائي ودفاعي. حين يصرخ ناشط السلام: "الاحتلال مفسدة!" يُخرسه الفتان بزعم أن في الصوت نشازاً وأن الشعار قد تآكل.

متى سيدرك أن ما تآكل حقاً هو هو سلّم الأخلاق الذي يقف فوقه وبطلّ من عليائه؟ متى سيفهم أن الديمقراطية لا تتغذى سوى من الجوهر، وهي، كمومس لا تصنّف زبائنها، فمن واجب الديمقراطية أن تلبّي احتياجات مواطنيها كافة؟ لا مكان للبقر المقدّس، فالقدسية مسألة شخصية للغاية، وإذا لم يكن بد من القدسية، فلتكن قدسية قريبة من الانسان وليس من أيّ شعب مختار. تعالوا لا نوهم أنفسنا. يوجد هنا شعبان على الأقلّ، والمُشترك بينهما هو الانسانية لا غير.

في شارع وادي عارة بحثت عن محطة راديو تختصر عليّ الطريق. وصلت الى "صوت الشعب" 93FM. وتناول البرنامج حوادث الطرق. كان القلق ملموساً لدى المذيع وهو يبحث عن إجابة عن السؤال الذي أثقل صدره: "كم يهودياً توفّوا هذا الأسبوع على الطرق؟"

وسؤال فوريّ بعده:

"كم من يهودي قتل يهوديًا هذا الأسبوع على الطرق؟"  
لقد جلس أمامه، خلأً للمعهود، خبير في شؤون اليهود وفتر له الإجابة. وبسرعة فائقة  
حوّلت كلمة حادث الى قتل ثم قتل متعمّد. لو واصلت الإصغاء لكنت بالطبع سأسمع  
كلمة بوغروم، وقد أحظى بعدها بتعبير عملية تهويد الشوارع.  
قبل بضعة سننوات أطلت بمزيد من الفخر على لافتات الشوارع عبارة "بببي جيّد  
للإهود". لو كان للديمقراطية شفاه لكانت قد ردت: "يا حبيبي!..".  
فكّر البعض مرّة بحاربة العنصرية عبر لافتات الشوارع، وتراكت على بياض الورق  
كافة التنتائم العنصرية المعهودة على لسان الاسرائيلي المتوسّط. أذكر أنه في كل مرة  
سنحت لي فرصة رؤية هذا الشعاع، كنت أبحث دون كلل عن الشتيمة الناقصة، تلك  
الشتيمة التي لا تيرح الجدران في حياتنا اليومية.  
الواقع يتطلب منا قراءته وليس اختراعه. يمكنني أن أسمي القط نمرًا، وأن أصدق  
مع مرور الوقت أنه نمر فعلا، بل قد أبدأ بالخوف منه، وفي الوضع العكسي قد أحوّل الى  
وجبة لنفس ذلك "القط".

الكلمات تخلق القصص، وهذه الأخيرة قادرة على بلورة الواقع.  
مدرّس الموسيقى، فؤاد، دعا مجموعة عازفين من الجوقة الفلهرمونية لتعزف أمام  
قسم الشبان في مدرسة عربية في يافا، المايسترو - قائد الأوركسترا - وهو شاب طويل  
القامة، يقدّم العازفين ثم تشكيلة الآلات النفسية، حيث "تقدّم" كل آلة نفسها، وتثير  
فضولا عارمًا بين الأطفال، قبل كل معزوفة، والتي تُعزف بمهنية عالية، يقوم المايسترو  
بإعطاء مقدّمة بالكلمات، الحركات أو بصور يعلقها على لوح أبيض. يجري كل هذا  
بلطف جمّ، في حين تلتق الموسيقى بالأطفال الى الأعلى.  
"الآن" يقول "سنعود على رؤوس أصابعنا الى أرض اسرائيل، فكما تعلمون، قبل  
سننوات عديدة جاء الى هنا العديد من الناس من أماكن متنوّعة من العالم، وقد عملوا  
بكثير من الجهد من أجل جفيف المستنقعات التي انتشرت هنا، في البلاد..."  
مثال المستنقعات لا يختلف كثيرًا عن "في البدء خلق الله السماء والأرض...".  
ولا تختلف أيضًا قصة مبنى السرايا في يافا، التي حفظت كقصة بطولية،  
فمنظمة "الإيتسل" فجّرتة للتخلّص من خلية مخربّين.  
ولكن هناك من يدعي خلاف ذلك، نوال حمدان، رحمها الله، لم تنس حتى يومها  
الأخير شدة الانفجار فيما هي تلتصق برجلي أمها مرجفة من الخوف، جهشان تذكر  
كيف انتشل جنث الأطفال من بين الأنقاض، ففي هذا المبنى كانت دار للأيتام، أبو  
صبحي أيضًا كان هناك، فهو الآخر جاء كي يقدّم المساعدة، ولكن أغمي عليه حين رأى  
بين جنث الأطفال طفلة مقطوعة الساقين وقد خرجت عظام ركبتيها من بين اللحم  
الحى، يروي أبو عبد الله الفبطان أن ذلك جرى يوم الأحد، كان الأطفال المسيحيون في  
الكنيسة، وهذا ما أنقذ حياتهم.

في المنشبة عاش المسلمون، المسيحيون واليهود الواحد داخل الآخر.



عايشة التي ولدت في شبازي تتحدث عن الجارة راحيل التي أودعت أيدي أمها ورقة بالوصايا العشر. كان من شأن تلك الورقة أن تستقدم لها الحظ إزاء الولادات الفاشلة التي كانت لها. منذ ذلك الحين وُلد لأمّ عايشة خمسة أطفال. أربعة أبناء وبنات وحيدة. ولا تزال الورقة تنتقل من جيل إلى جيل.

لقد تم كنس المنشئة، الحي المختلط، تحت البساط الأخضر من صنع تشارلز كلور.

بماذا نقلّ هذه الشهادات عن سائر الشهادات؟  
لا يوجد مكان لهذه الرواية، لأنّها تشوّش القصة البطولية للمنتصر. تلك القصة التي يفترض حفظها كواقع لا يمكن التشكيك به؛ نفس القصة التي تنظّم للإسرائيلي حياته، حول بينه وبين الخوف، وتضمن له الهدوء النفسي؛ نفس القصة التي تصوّره بشكل إنسانيّ وحضاريّ.

ولكن ماذا بشأن الفلسطينيين من فترة المسننقات الذي يحاول اليوم الصمود داخل الإسرائيلية، أين هو من هذه القصة؟  
المعذرة.. لقد سمحت لنفسني للحظة بأن أكون مرئيًا وأحظى بوجود.

اللحظة قصيرة نسيت أنّي أخاطب العبراني الأعمى.  
العبراني الذي لا يراني.  
العبراني الذي يرى العربي في داخلي ولكن ليس الفلسطيني.  
ذلك العبراني الذي لا يرى فيّ إلا الوحش القابع في الإنسان.

# قائمة الأعمال

## طال بن تسفي

1966 طال بن تسفي، وُلدت في إسرائيل. 2001-2003 وتُقيم في تل أبيب. جامعة معروض هاجر للفنون في يافا. 1998-2001 جامعة جاليري صندوق هاينرخ بل. تل أبيب.

محاضرة في مدرسة الفنون "كاميرا أوبسكورا". تل أبيب وفي "بتسيلنيل - أكاديمية الفنون والتصميم". القدس؛ وقد كتبت أطروحة ماجستير عنوانها "بين القومية والجنس: تمثيلات جسد المرأة في الفن الفلسطيني"; مقدمة لجامعة تل أبيب. وهي عاكفة، اليوم، على استكمال عمل بحثي لنيل اللقب الثالث من جامعة تل أبيب في موضوع "تمثيلات النكبة في الفن الفلسطيني المعاصر".

**الأعمال المنشورة: 2006 سير ذاتية**، ستة معارض فردية في غاليري هاجر للفنون، تحرير: طال بن تسفي، إصدار جمعية هاجر. **2005 الخلوة**، سميرة وهي، جاليري كاميرا أوبسكورا، تل أبيب. طال بن تسفي (محررة)، إصدار جمعية هاجر. **2004 كانالوغ المعرض "لغة أم"**، في: المشهدة الشرقية / لغة أم، حاضر يتراوح في خطاب ماضي العربي. المحرر: يغال نزي، إصدار بابل. **2003 سمراء - 16** معرضًا فرديًا في غاليري صندوق هاينرخ بل. طال بن تسفي وموران شوف (محررات)، إصدار بابل. **2001 صور ذاتية**، فن نساء فلسطينيات، بن تسفي طال وليبر يعيل (محررات)، إصدار أندلس. **2000 شرق أوسط جديد - 11** معرضًا فرديًا في غاليري صندوق هاينرخ بل. تحرير: طال بن تسفي، إصدار جمعية هاجر.

## دافيد عديكا

1970 وُلد في القدس؛ يقيم ويعمل في تل أبيب. BFA 1997، بتسيلنيل أكاديمية الفنون والتصميم، القدس. 2004 MFA، بتسيلنيل أكاديمية الفنون والتصميم، القدس

**معارض شخصية مختارة: 2005 داخل-خارج**، مجموعة معارض شخصية، متحف أشدود للفنون، مركز مونات، أشدود. **2004 Multi-Function**، معرض ختامي، جاليري بتسيلنيل، تل أبيب؛ **هل ستشرق** جاليري كاف 16، تل أبيب. **2003 ماهاغوني**، متحف هرتسليا للفنون، هرتسليا. **2002 اللغة الأم / بورتريتا**، جاليري هاجر، يافا. **2001 نمط حياة**، جاليري بيورخوف، تل أبيب.

**معارض جماعية مختارة: 2005 الفائزون 2004**، جوائز وزارة المعارف، الثقافة والرياضة للفنون والتصميم، متحف تل أبيب للفنون؛ **يونا في بتسيلنيل / قضايا في الجمع الراهن للمعارض**، جاليري بتسيلنيل، تل أبيب؛ **لقاء دورتي جاليري** By Art Projects، تل أبيب؛ **الألفباء**، الفن الإسرائيلي المعاصر، Kristinehamns Konstmuseum، السويد. **2003 تل أبيب - جلازكو - تل أبيب**، جاليري بتسيلنيل، تل أبيب، بالتعاون مع Glasgow School of Arts، جلازكو. **2002 اللغة الأم**، دار الفنون على اسم حاييم أتر، عين حارود. **1998 هيّا: الشرق في الفن الإسرائيلي**، متحف إسرائيل، القدس.

## جستون تسفي إيتسكوفيتش

1974 وُلد في الأرجنتين؛ يقيم ويعمل في تل أبيب. 2000 دراسة فن التصوير، مدرسة التصوير، ميديا رقمية وموسيقى جديدة المصراة، القدس.

**معارض شخصية مختارة: 2005 فصول من داخل مستوطنة**، متحف حيفا للفنون. **2003 بوينس آيرس - هواء طلق**، جاليري هاجر للفنون، يافا. **2001 The Four Homes of Mercy**، جاليري مدرسة التصوير المصراة، القدس. **2000 The Four Homes of Mercy**، معرض الفنون، بيت لحم؛ **معارض جماعية مختارة: 2005 Puntos Cardinales**، جاليري PS122، نيويورك؛ **Land, Peoples and Identities**، بيت لحم؛ **Nazar**، Noorderlicht Photo Festival، معرض جوال في الولايات المتحدة؛ **ساحة ألعاب**، الجاليري الجديد، إسناد تيدي، القدس. **2004 Noorderlicht Photo Festival**، هولندا؛ **Field of Depth**، Collector Gallery، نيويورك؛ **Photobridge: St. Petersburg - Israel**، معرض جوال، معرض التصوير، موسكو؛ متحف التصوير، تال حاي. **2003 معرض اللقاء الدولي للتصوير**، بلويف، بلغاريا؛ **جاليري الفنون**، بتسيلنيل أكاديمية الفنون والتصميم، القدس. **2002 PhotoEspaña 2002**، مشروع 60 مصورًا شابًا، مدريد.

## أنيسة أشقر

1979 وُلدت في عكا؛ تقيم وتعمل في عكا. 1998-2000 قسم الفنون. كليّة الجليل الغربي. BFA. 2001. مدرسة الفنون. كليّة بيت بيرل. كلمانيا.

**معارض شخصية: 2004 أنا وكالا نرسيم.** كليّة بيت بيرل. كلمانيا: أومي. سرايا. مسرح يهودي - عربي. يافا: زوجة الضفدع. بامات ميتساع. تل أبيب: بلا عنوان (ربور 24000). مسرح عكا. 2003 بجعة سوداء. جاليري هاجر للفنون. يافا.

**معارض جماعية: 2005 قدرة.** سلونيكى. اليونان: منطقة الجاليري البلدي، رحوبوت: ساحة للعب. بيت الكرمة. المركز العربي - اليهودي. حيفا. 2004 نور وظل. بيت الكرمة. المركز اليهودي - العربي. حيفا: الأواني المستطرقة. مهرجان عكا للمسرح الإسرائيلي الآخر: الرقصة الأخيرة. في إطار أوموت هارتس. مجمع ردينغ. تل أبيب.

## حنّا فرح

كفربرعم: 1960 وُلدت في قرية الجش: بناء ومصمّم معماري.

**معارض جماعية مختارة: 2005 ساحة لعب.** بيت الكرمة. المركز العربي - اليهودي. حيفا. 2004 أوتوبيا. بيت الكرمة. المركز العربي - اليهودي. حيفا. 2003 فراغ مكتبي. شارع هاربعاه 16. تل أبيب: شيء إسرائيلي: قضية وقت. بيت الفنانين. القدس: المتحف الوطني للعلوم، التخطيط والتكنولوجيا. حيفا: منصة ضد الحرب. المركز الثقافي يافا: أسود / أبيض. بيت الكرمة. المركز العربي - اليهودي. حيفا: الوضع. الراهن: 40 أديباً وفناناً حول ما يجري. كتاب (هوتش كنيرت): بالغون شباب / بالغون قدامى. الجاليري الجديد. أكاديمية التصميم والتربية فيتسو - حيفا على اسم نيري بلومفيلد. حيفا. 2001 السرد الفني. جاليري التصميم أسكولا. تل أبيب. 2000 تصميم إسرائيلي. جاني هتغروخا - مركز المعارض. تل أبيب.

**جمع معارض: 2005 الخجل.** المعرض البلدي طمرة، طمرة. 2004 الخجل. المركز الإسرائيلي للفنون الرقمية. حولون.

## حين شيش

1970 وُلدت في صفد؛ تقيم وتعمل في تل أبيب. 1995 معهد الفنون. كليّة أوزنيم. طبعون. MFA 1999. بتسيلليل أكاديمية الفنون والتصميم. القدس. 2001 سمنار جمع الأعمال الفنية. كمرأ أوبسكورا. تل أبيب

**معارض شخصية مختارة: 2005 La Vie En Rose.** جاليري ألون سيجف. تل أبيب. 2003 عيد ميلاد. جاليري هاجر للفنون. يافا. 2000 Giotto La Mattina. جاليري قسم التصوير. بتسيلليل أكاديمية الفنون والتصميم. القدس. 1999 قوي. سمس. جاليري أنتيا. القدس. 1998 مُشغّوذة بوظيفة جزئية. بيت الفنانين. القدس.

**معارض جماعية مختارة: 2004 علاج مكثف.** جاليري ألون سيجف. تل أبيب. 2003 فنّ إسرائيلي شباب. متحف تل أبيب للفنون: O.K. The Promise the Land. مركز الفنون المعاصرة. لينج. النمسا. 2002 Ram Gallery Body case. روتردام. هولندا: اللغة الأم. دار الفنون على اسم حاييم أتر. عين حارود.

## تسيفي جيبع

1951 وُلدت في كيبوتس عين شيمر؛ تقيم ويعمل في تل أبيب. 1975 خريج مدرسة الفنون. رمات هشارون.

**معارض شخصية مختارة: 2005 ورائي.** جاليري أنينا نوسبي. نيويورك. 2003 التخطيط الشامل. متحف حيفا للفنون: عصفير بلاندا. جاليري كاف 16. تل أبيب: ما يهّم العصفور. جاليري أوران للفنون. الكلية الأكاديمية عمق يزراعتيل. 2002 شبكة. جاليري هاجر للفنون. يافا: Background. جاليري الفنون. كيبوتس كابري: جاليري الفنون. كيبوتس لوحامي هجيتاؤوت: الأيام العصبية. مسرح تمونج. تل أبيب. 2001 أيام عصبية. جاليري أنينا نوسبي. نيويورك: Rage. جاليري عخشاف. برلين. 2000 أعمال. جاليري الفنون. كيبوتس رأس الناقورة. 1999 كافية. Espacio Aglutinador. هفانا. كوبا. 1998 تسيفي جيبع: كانون الأوّل 1982 - كانون الأوّل 1998. جاليري هكيبوتس. تل أبيب: رسومات كافية وبلاطة. جاليري أمبروزينو. ميامي. فلوريدا.

## قائمة الأعمال

- حنافرح** ص. 70-77  
مشوّشة 1-8، 2004-2005، صور، قياس متغيّر  
ص. 71 تصوير: أوريث ريببو  
ص. 74 تصوير: هيللا لولولو لين
- تسيبي جيبج** ص. 80-87  
ص. 80-85 شبكية، 2002، فضبان حديد، جاليري  
هاجر للفنون، بافا، قياسات مختلفة  
ص. 86 كتالوج شركة "هجوذر" صناعات بالإسمنت،  
خليج حيفا (بدون تاريخ: عبرية، إنجليزية وعربية)،  
الصفحة الأولى  
ص. 87 كتالوج شركة "هجوذر" صناعات بالإسمنت،  
خليج حيفا (بدون تاريخ: عبرية، إنجليزية وعربية)،  
الصفحة 7
- غستون تسفي إيسكويتش** ص. 90-97  
ص. 90 شارع بوتام 6، القدس، 2003، صورة بالألوان  
ص. 91 شارع نيكنور 25، القدس، 2003، صورة بالألوان  
ص. 91 غابة لاهف، 2003، صورة بالألوان  
ص. 92 غابة هنسي، 2003، صورة بالألوان  
ص. 93 غابة لاهف، 2003، صورة بالألوان  
ص. 94 هرتسليا بيتواح، 2003، صورة بالألوان  
ص. 95 هواء جيد [بوينوس آيريس] (بئر السبع، 2000،  
سيمون، فلورا، راكل، إيزيدور) 2003، صور بالألوان  
ص. 96-97 صفحة شاهدة، 2003، فيديو، 13 دقيقة،  
 بالتعاون مع جويل قنطور
- حين شيش** ص. 100-109  
ص. 100 حين شيش، بدون عنوان، 2000-2003، تعليق  
على الحائط، نحو 100 لوحة، قياسات مختلفة  
ص. 101 حين شيش، بدون عنوان، 2003، المنذر، شاشة  
ضبابية مع صوت، صفحة من مجلة (فضّل)  
ص. 102-103 حين شيش، بدون عنوان، 2000-2003،  
تعليق على الحائط، 7-100 لوحة، قياسات مختلفة
- ص. 104-105 حين شيش، عيون، 2003، أكريليك على  
قماش، 3.5x2.5 م  
ص. 106 حين شيش، بدون عنوان (أيام سيئة)، 2003،  
رصاص وجرافيت على ورق، 70x100 سم  
ص. 107 حين شيش، ر مثل روما، 2003، رصاص  
وجرافيت على ورق، 70x100 سم  
ص. 108 حين شيش، بدون عنوان (بالذات لطيفة)،  
2003، أكريليك على ورق فضي، 70x70 سم  
ص. 109 حين شيش، بدون عنوان، 2003، عيون مفتوحة  
على إنتاج جوبا ورسمه موشيه غرشوني، 30x22 سم  
جامعة المعرض الضيفة: نوعمي أبيب  
تصوير: بجال باردو
- دافيد عديكا** ص. 112-119  
ص. 112 بورتريت - اللغة الأم (دافيد عديكا)، 2002،  
صورة بالألوان  
ص. 113 بورتريت - اللغة الأم (طال شوشان)، 2002،  
صورة بالألوان  
ص. 114 بورتريت - اللغة الأم (رامي ميمون)، 2002،  
صورة بالألوان  
ص. 115 بورتريت - اللغة الأم (موش كاشي)، 2002،  
صورة بالألوان  
ص. 116 بورتريت - اللغة الأم (تال شوحاط)، 2002،  
صورة بالألوان  
ص. 117 بورتريت - اللغة الأم (بنحاس كوهن جان)،  
2002، صورة بالألوان  
ص. 118 بورتريت - اللغة الأم (نيطع هراري نفون)،  
2002، صورة بالألوان  
ص. 119 بورتريت - اللغة الأم (حين شيش)، 2002،  
صورة بالألوان
- أنيسة أشقر** ص. 122-128  
بربور 24000، 2004، عرض، بانشارك أهرون برنيع