

قصة النصب التذكري: يوم الأرض في سخنين 1976-2006

طال بن تسفي
أمانة المعرض

عبد عابدي وعرشون كنيسل / تخطيط وبناء النصب التذكري
تصوير: رفيق بكري، أمين بشير، غدعون غيتاي، سلام منير دياب، نقولا عبده
يارون كمينسكي، أرشيف الاتحاد وغيرهم

يضع المعرض "قصة النصب التذكري: سخنين 1976-2006" في مركزه النصب التذكري لإحياء يوم الأرض في سخنين، كفضاء من النضال، الذاكرة والهوية لدى الأقلية الفلسطينية في إسرائيل.¹ نُظِم يوم الأرض الأول في 30.3.21976 احتجاجاً على قرار الحكومة صادرة 20000 دونم في منطقة سخنين لغرض "تهويد الجليل". وقد دعا قادة الحزب الشيوعي الإسرائيلي وعدد من رؤساء السلطات المحلية في الجليل الى إضراب عامٍ ومظاهرات احتجاجية في الثلاثين من آذار. جرت

المظاهرات، في الأساس، في قرى سخنين، عرّابة ودير حنا. وخلال المظاهرات اصطدمت قوّات الجيش الإسرائيلي بالمتظاهرين حيث جرح العديدون وقتل سبعة أشخاص. القتلى الستة هم: خير محمد ياسين من عرّابة، رجا حسين أبو ريا، خضر عبد خلايلة وخديجة شواهنة من سخنين، محمد يوسف طه من كفر كنا ورأفت الزهيري من نور شمس، الذي قُتل في الطيبة.

في السنة التالية ليوم الأرض قرّر عبد عابدي وعرشون كنيسل² إقامة نصب تذكاري لإحياء يوم الأرض في سخنين، وذلك بدعم من رئيس مجلس سخنين المحلي، حينئذ، جمال طريه. وفي 30.3.21977، يوم الذكرى السنوية، عرض الفنانان أمام اللجنة القطرية لرؤساء السلطات المحلية وجمهور غفير في الجليل نموذجًا للنصب التذكاري.

استمرّت إقامة مبنى النصب التذكاري في أواخر آذار 1978 عدّة ساعات، بجهود مشتركة لعدد من عمّال البناء من سخنين. ويشير تميم شورك³ (Sorek Tamir, 2002)، إلا أنّ الشرطة اعتقلت رئيس مجلس سخنين المحلي جمال طريه، خلال بناء النصب التذكاري، بتهمة منح ترخيص لبناء غير قانوني، لكن تمّ إطلاق سراحه بعد عدّة ساعات.

في يوم الخميس، 30.3.1978، أقيم حفل إزاحة الستار عن النصب التذكاري في مقبرة سخنين. وكتب مراسل "هآرتس" في الجليل (31.3.1978) ضمن تغطية الحدث:

"مرّ يوم الأرض، أمس، من دون أية مظاهر عنيفة ولم تكن حاجة في تدخّل الشرطة. أحياء المواطنين العرب في البلاد الذكرى في نشاط مركزيّ واحد - في قرية سخنين في مركز الجليل (...). تمّ في الاعتصام الكبير في سخنين إزاحة الستار عن نُصبٍ لذكرى قتلى الصّدّامات منذ سنتين، وهو من عمل الفنانين عرشون كنيسل وعبد عابدي من حيفا (...). وقد احتشدت في الاعتصام جماهير بالآلاف من أرجاء البلاد. وتحدث في الاعتصام أعضاء الكنيست من الجبهة توفيق طوبي، مئير فلنر وحنا مويس، وعدد من رؤساء المجالس المحلية (...). وقد حلّقت مروحية تابعة للشرطة من حين إلى آخر فوق القرية، وعُلم لاحقاً أنّها قامت بتصوير المشاركين في الاعتصام".

لقد تحوّل هذا الاعتصام إلى حدث مركزيّ في الذاكرة الجماعية لدى الأقلية الفلسطينية في إسرائيل. ويشير شورك إلى أنّ هذه هي المرّة الأولى التي ظهر فيها، ولوقت متواصل، رمز وطنيّ فلسطينيّ في الحيّز العام.

منذ 1978 وحتى اليوم، خلال نحو ثلاثين عاماً، يتحوّل النصب التذكاري في كل يوم للثلاثين من آذار إلى موقع مركزيّ في مناسبة إحياء ذكرى أحداث يوم الأرض في الجليل. **وتعكس هذه المناسبة الموقع التأسيسيّ ليوم الأرض في الثقافة والوطنية الفلسطينيين** ولكنها تشكل، في المقابل، **مسرحاً** لصراعات سياسية اجتماعية وثقافية، تتغيّر من فترة إلى أخرى. وتنعكس هذه الأحداث في صور صحفية توثيقية توثق مناسبات إحياء يوم الأرض في سخنين. وقد عُرض قسمٌ من هذه الصور على مرّ السنين في الصّحافة العربية، وخصوصاً في صحيفة الاتحاد التي غطت، بصورة موسّعة،

وبشكل مستمرّ، مناسبات يوم الأرض في البلدات العربية في الجليل. يظهر عبر صور كل من: **رفيق بكري، أمين بشير، غدعون غيتاي، سلام منير ذياب، يارون كمينسكي، وغيرهم**، أنه تتوالد أيقونوغرافيا من الذاكرة والحداد المتميّزين للأقليّة الفلسطينية في إسرائيل. وتقوم هذه الأيقونوغرافيا على الطيف اللوني للأعلام (علم فلسطين الأحمر-الأبيض-الأسود-الأخضر، أعلام الحزب الشيوعي الحمراء والأعلام الخضراء لدى الحركة الإسلاميّة)، وعلى رموز تتكرّر في مسيرات الذكرى كصورة وجه تشي غيفارا كقائد للثورة، صورة المنجل والمطرقة لدى الحزب الشيوعي، وصورة الطفل "حنظلة" للرسام ناجي العلي. يمكن أن نرى في الصّور المسيرة المركزيّة الحاشدة، المناسبات في المدارس، الشخصيات الجماهيرية تعتلّي الدرجات بأكاليل الورود التي تحمل اهداءات للشهداء، تلاوة الفاتحة والنظرة من خلال اليدين، ووضع أكاليل الورود والخطابات في الجمهور في الباحة التي أمام النصب التذكاري.

في السنوات الأخيرة تجري زيارة النصب التذكاري في مقبرة سخنين، أيضاً، كلّ أكتوبر، في ختام "المسيرة لذكرى الشهداء"، قتلى أكتوبر 2000. وهكذا، فمرور السنين تتعاظم مكانة النصب التذكاري كموقع مركزي للذكرى والحداد في الثقافة الوطنيّة الفلسطينية. على الرّغم من الطابع الآنيّ للمسيرات، فإنّ الخطابات تعود على الدوام إلى العلاقة بين الأقليّة الفلسطينية وأرضها.

هذه العلاقة، هي الموضوعيّة النحتيّة المركزيّة في النّصب التذكاري الذي جاء بصورة نعش ذي أربع جهات. المجسّمات على كلّ واحدة من الجهات هي عبارة عن قالب ألومنيوم مصبوب يبدو من بعيد أشبه بالصلصال. في الجهة الأولى تمّ نحت شخصيّة ترفع ما يشبه سلّة غلال كبيرة أو حجراً كبيراً وشخصيّتين انحنيتاً لجمع الحصاد. وكتب بالعربيّة، العبريّة والإنجليزية: "صمّمه عبد عابدي وعرشون كنيسبل تعميقاً للتفاهم بين الشّعبيين". على الجهة الأخرى كتب "المجد والخلود لشهداء يوم الأرض 30.3.1976". وعلى الثالثة تُحتت صورة لامرأتين تاكلين وهما على ركبتيهما، فيما تغطي راحات أيديهنّ وجهيهما، وبين الشّخصيّتين كتب بالعربيّة فقط:

"استشهدوا لنحيا.. فهم أحياء - شهداء يوم الدفاع عن الأرض، 30.3.1976، وكذلك أسماء القتلى وبلداتهم. على طرف الجهة اليسرى يبدو ما يشبه حفرة، في حين تطلّ من داخلها يد من غير الواضح إن كانت تتمسك أم تطلب العون. أمّا الجهة الرابعة فهي تخلو من أيّ نص. وتبدو الشخصيّتان عليها متمدّتين كجثتين الواحدة تحت الأخرى، وهما تخلقان منظوراً أفقيّاً وهادئاً. إلى جانب النّصب التذكاري، وبشكل منفصل عنه، هناك المحراث. فحين يجري قتل زارعي الأرض، يظلّ المحراث يتيمّاً مكسوراً.

لقد كان اختيار شخصية المرأة عبارة عن قرار مشترك لدى كنيسبل وعابدي، اللذين أنجزا النّصب⁴. وهكذا، في حين تم في صحافة ذلك الحين تمثيل قصص وصور العاملين في الأرض من الرجال

بالأساس، فإن النصب في سخنين يضع في مركزه شخصيات لنساء، سواء كعاملات في الأرض أو كتمثيل للحداد والتفجع.

إن شخصية المرأة في القرية، كتمثيل للوطن الفلسطيني، تشكل موضوعاً مركزياً في الفن الفلسطيني في خمسينيات القرن العشرين وحتى اليوم. في إطار البحث حول الفن الفلسطيني حاجتُ أن مركزية شخصية المرأة هذه في الفن الفلسطيني السائد تأثرت من، وتعبّر عن شكل نظرة الحركات القومية لأدوار الجندر.⁵

تعرف نيرا يوفال ديفيس هذه الأدوار قياساً بمفهوم النسخ، ومعناه تواصل وتكريس إطار المجتمع القومي وثقافته. وهكذا، فإن النساء مُطالبات في أحيان متقاربة بحمل "عبء التمثيل"، لأنهن مبنيات بوصفهن الحاملات الرمزيات لهوية وشرف المجموع، سواء شخصياً أو جماعياً. مثال على ذلك هو مفهوم "أنا الأرض" الذي يعبر عن العلاقة بين المنطقة الجغرافية الجماعية، الهوية الجماعية والأنثوية. أحد الأدوار الأخرى هو "النسخ الثقافي، النقل عبر الأجيال". ففي أحيان متقاربة يُنَاط بالنساء الدور الاجتماعي لنقل التقاليد الثقافية، العادات، الأغاني، المأكولات ولغة الأم بالطبع، بين الأجيال. بكلمات أخرى، فالنساء مسؤولات عن نقل التاريخ القومي القائم على ذكريات وحكايات قومية.⁶

سواء أكان ذلك في إطار دور "عبء التمثيل" أو في إطار دور "النسخ الثقافي"، فإن النساء يحملن هوية وشرف القومية. في النصب التذكاري في سخنين تقوم النساء بهذا قولاً وفعلاً: فهنّ يلبسن هوية القومية في حين أنهن يشكلن الضحايا التقليديين للتاريخ القومي وحاملات المعاناة المنوطة بتحقيق الهوية القومية.

تنعكس أدوار الجندر هذه في الثقافة الوطنية الفلسطينية أولاً في الأدب والشعر الفلسطينيين. ويشير كمال بلاطة الى أن الأدب الفلسطيني يضع في مركزه بنية مجازية لصورة المرأة كأم، كحبيبة وكوطن ترمز الى الهوية الوطنية الفلسطينية.⁷ هذه البنية المجازية في الأدب الفلسطينية هي جزء من أدب المقاومة، وهو المفهوم الذي أرساه للمرة الأولى غسان كنفاني لوصف الشعر والأدب بأقلام كتاب مثل سالم جبران، توفيق زياد، محمود درويش، سميح القاسم، زكي درويش، رياض بيدس، محمد علي طه، محمد نفاع، إميل حبيبي وغيرهم. وتم تلقي هذا الأدب الذي تركّز في صور حماة الأرض والصمود، كتعبير عن الفخر القومي، وهو الذي انعكس سياسياً في يوم الأرض 30.3.1976 في الجليل (والمثلث - المترجم).

لقد كتب كثيراً عن مركزية صورة القرية في الهوية الفلسطينية. فالحركة الوطنية الفلسطينية ميّزت ما بين صورة الفلاح المحدد وبين صورته المثالية التي ترمز الى مجتمع زراعي مثالي متحرر من تأثيرات الحداثة، الفروقات الطبقية والفقر. ومكن هذا الإدراك المثالي من غمغمة الفجوات الثقافية والاجتماعية في المجتمع الفلسطيني من خلال التوجّه الى حيّز مثالي متخيّل. في إطار

هذا البناء المثالي يُنتج الشعر والأدب الفلسطينيان طائفة من الصور الشعرية للمشهد الفلسطيني المحيط بالقرية: شجرة الزيتون، شجرة البرتقال، شجرة الليمون، الزعتر وغيرها. هذه المنظومة تُنتج فلسطين التاريخية كمجاز عديم الزمان والحيز العينيّين.

بموازاة هذا الإدراك المجازي، هناك إدراك تاريخي يوثق تدمير القرى الفلسطينية بعد عام 1948 ونشوء "الحاضرين الغائبين" في المجتمع الفلسطيني. فقد قام المؤرخ وليد الخالدي، أحد أوائل الذين عملوا في مشروع توثيق التاريخ الفلسطيني، بنشر كتابه الذي يوثق القرى الـ 418 التي دُمّرت⁸. وبتأثير هذا الكتاب بدأ فنانون فلسطينيون بتناول القرية الفلسطينية المدمّرة كصورة ترمز إلى ذاكرة النكبة الفلسطينية، بل إن قسماً منهم استخدم في الأعمال أسماء وردت في الكتاب بشكل مباشر.

وضع الفن الفلسطيني في مركزه، أشبه بالأدب الفلسطيني، القرية الفلسطينية، المشهد المحيط بها، الفلاحة، الفولكلور والآثار المحلية كرموز قومية. تشير منار حسن إلى أنه نتيجة لمحو المدن الفلسطينية خلال 1948، يتم تخيل المجتمع الفلسطيني كمجتمع قروي بالأساس، لم يمرّ بالمرّة سيرورات تمدّن متقدمة. وتشير حسن إلى نسيان وجود المدينة الفلسطينية في التأريخ الفلسطيني والذاكرة الوطنية الجماعية الفلسطينية أيضاً، وإلى أن الماضي الفلسطيني مبنيّ كتاريخ قرويّ ضمن ممارسات الذاكرة، كالشعر، الروايات، الأعمال الفنية، السير الذاتية والمناسبات الوطنية⁹. وفي موضوع شخصية المرأة تكتب تينا شرفول إلى أن تمثيلات القرية كحيّز مثالي وعرضه بواسطة شخصية المرأة، تجاهلت التغيّرات الحادة التي مرّت على الفلاحة وعلى المجتمع الفلسطيني خلال القرن العشرين، من خلال عكس ادراك من الحنين القومي إلى الماضي. وتشدّد شرفول على أن سيرورات التحوّل النسوي في العمل الزراعي في المناطق المحتلة (حين أخذت النساء على عاتقهن مسؤولية العمل الزراعي، لأنّ قسائم الأرض الأخذة بالتقلص لم يعد بإمكانها تلبية احتياجات الاقتصاد البيتي واضطرّ الرجال إلى البحث عن عمل في مكان آخر) قد عزّزت الخواطر الاستيعارية التي تربط النساء بمشهد البلاد. بمفهوم ما، فإن النساء اللاتي تُظر اليهن كقريبات أكثر من الأرض، لأنهن واصلن ممارسة التقاليد بواسطة لياهنن ومأكولاتهن، تحولن إلى ما يشبه المتحف الفلسطيني - تمثيل متزامن للماضي والحاضر يمكن الذاكرة الوطنية الفلسطينية من التحقّق في وعي الأجيال القادمة التي تعيش بمعزل عن تلك المناطق الجغرافية البعيدة¹⁰.

إن صورة التّصّب كناووس (تابوت حجري) هي تعبير عن تفكير أركيولوجي متجاوز للزمن، موضوع يلعب دور ما يشبه المتحف الفلسطيني، وتمثيل للماضي والحاضر. هذا التجاوز للزمن ينعكس في التّصّب الذي يُشحن على الدوام بمعانٍ فنية، ثقافية وسياسية تنبع من واقع متواصل (أحياء يوم الأرض، حرب لبنان عام 1982، الانتفاضة الأولى عام 1987، أحداث أكتوبر 2000، وغيرها)، وهي تخلق معاً رابطاً بين صدمات الماضي وبين وقائع حاضر الأقلية الفلسطينية في إسرائيل. إنّ وفاة زارعي الأرض والدعوة إلى عدل كونيّ، هما ما يتمحور في صلب العمل المشترك لكل من عبد

عابدي وعرشون كنيسبل. وقد انعكست هذه الدعوة في منشورات عام 1978، لمجموعة مطبوعات لافتة في اتساعها، وقد ضُمَّت: رسوم الإعداد وصور التَّصَبِّ التذكارِيّ فور إنشائه، ونصوصاً لسميح القاسم، يهوشوع سوبول، وللفئانين عبد عابدي وعرشون كنيسبل.

هذه النصوص بالعربية، العبرية والإنجليزية المنشورة هنا على التوالي، كُتبت قبل نحو ثلاثين عاماً. لكن، يبدو أنّ التضامن الإنسانيّ الذي يهبّ من بين سطور النصوص، بعيد جداً من هنا. إنّ النصب التذكارِي هو التعبير الأوّل في الحيّز العام عن هويّة وذاكرة الأقلّيّة الفلسطينية في إسرائيل، وبالنسبة لفرته فقد أطلق دعوة من أجل التّضامن، العدالة والتفاهم بين الشّعبين. ومن اللائق اليوم العودة إلى هذه الدعوة النصّيّة والجماهيريّة.

- 1 أقيم المعرض للمرة الأولى في مهقهي يافا، في يافا، بتاريخ 30.3.2007، وضم 30 عملاً من مظاهرات إحياء يوم الأرض، من 1976 حتى 2006. حول المعرض بتوسّع يُنظر: ديش عميت، 2008. "اتّام تقيمو وانחנו نهاروس: امنوت كحפירת הצלה"، كتبه عت سدق 2، ع.م. 117-119. وأيضاً في موقع غاليري هاجر: www.hagar-gallery.com
- 2 ولد عبد عابدي عام 1942 في حيفا. في أواخر نيسان 1948 طرد مع عائلته إلى بيروت ثم إلى دمشق، وعاد معها إلى حيفا في العام 1952 في إطار لم تشمل عائلات. في نهاية الستينيات درس الفنون في أكاديمية الفنون في درزدن، ألمانيا، وابتداء من العام 1972، وعلى مدى عشر سنوات كان المصمم الجرافيكي لصحيفة الاتحاد. أما عرشون كنيسبل فقد ولد في ألمانيا في العام 1932، وعاش في حيفا. في العام 1954 أنهى أكاديمية الفنون بتسلييل في القدس. في أوائل الستينيات غادر إسرائيل إلى البرازيل ثم عاد بعد الثورة عام 1964. عمل لسنوات طويلة مستشاراً فنياً لرئيس بلدية حيفا. عام 1994 غادر إلى سان باولو حيث يعيش هناك حتى اليوم. نشط كنيسبل وعابدي في الحزب الشيوعي في حيفا إلى جانب مجموعة فنانيين أثّرت مجموعة واقعية اشتراكية في الفن الإسرائيلي، ومنهم روت شالوم، شمعون تسبار وآخرون.
- 3 Tamir Sorek, 2008. "Cautious Commemoration: Localism, Communalism, and Nationalism in Palestinian Memorial Monuments in Israel, *Comparative Studies in Society and History*, 50 (2).
- 4 أنتج عرشون كنيسبل خلال السبعينيات عدداً من النصب التذكارية. عام 1970 أقام في كفار غاليم للشبيبة نصباً لذكرى مرشدين وبالغين. وهو عبارة عن مجسم حجري، فيه شخصيتان لفتى وفتاة يحملان سنايل وورود، فيما يشبه الصورة العكسية - في ذلك الحين - للفتى والفتاة اللذين يمتان بصرهما نحو الأمة كما في قصيدة الأثرمان "صينية الفضة". عام 1974، بعد حرب أكتوبر (الغفران)، أقام كنيسبل في حيفا نصباً للأبناء كان الحداد هو العنصر المضمون فيهما. فهو مبنيّ من كتل ألومنيوم عليها شخصيتان: جندي مقتول ووالدة راكعة بجانبه. يُنظر:
- 5 أيلنا شمير، 1996. النضاحا وزيكرון، הוצאת עם עובד. يُنظر بتوسّع: أطروحة الماجستير: טל בן צביר, 2004. בין לאום ומגדר - ייצוגי גוף האשה באמנות נשים وفלסטיות, אוניברסיטת תל אביב.
- 6 نيش ولسوني، في فن نساء فلسطينيات في الكاتالوغات التالية: طال بن تسفي، 2006. **هاجر - الفن الفلسطيني المعاصر**، إصدار جمعية هاجر؛ طال بن تسفي، 2006. **سير ذاتية، ستة معارض فردية في غاليري هاجر للفنون**، إصدار جمعية هاجر؛ طال بن تسفي وياعيل ليرر (محررتان)، 2001. **صور ذاتية - فن نساء فلسطينيات**، إصدار أندلس.
- 6 Nira Yuval - Davis, 1998. "Gender and Nation", *Women, ethnicity and nationalism: the politics of transition*, Rick Wilford and Robert L. Miller Published: London : Routledge: 27-31.
- 7 يُنظر: كاملا بولاטה، 1990. "أممנים ישראלים وفلستينיים: مول היערות"، קו 10, ע.מ. 170-175.
- 8 كمال بولاטה، 2001. "العالم، الذات والجسد: نساء رائدات في الفن الفلسطيني"، **صور ذاتية - فن نساء فلسطينيات**، طال بن تسفي وياعيل ليرر (محررتان)، إصدار أندلس، ص 9-48.
- 9 كمال بولاטה، 2000. **استحضار المكان: دراسات في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر**، تونس، ألكسو.
- 9 Kamal Boullata, 2000, "Art", in: Philip Mattar (ed.), *The encyclopedia of the Palestinians*. New York: Facts On File, Inc.
- 8 وليد الخالدي، 1992. كي لا ننسى: القرى الفلسطينية التي احتلتها ودمرتها إسرائيل سنة 1948. واشنطن..
- 9 منار حسون، 2005. "حوربن العير והמלחמה נגד הזיכרון: המנצחים והמנוצחים"، תיאוריה וביקורת 27, ע.מ. 197-207.
- 10 تينا شرفول، 2001. "تحليل فلسطين كأمة الوطن"، صور ذاتية - فن نساء فلسطينيات، طال بن تسفي وياعيل ليرر (محررتان)، إصدار أندلس، ص 49-66.