העולם, העצמיות והגוף:

נשים חלוצות באמנות הפלסטינית

כמאל בולאטה

"האם יש לי זכות לנשיות? היכולה אני להוציא לפועל פרויקט אמנותי, והאם יכולים שני הדברים לעלות בקנה אחד?"

אווה הסה

"אדם מצייר רק את עצמו".

אתל עדנאן

ב־19 ביולי 1972 נולדה תינוקת בנווה תרצה, אגף הנשים בכלא רמלה. אִמהּ, זָכִּיָה שַׁמּוּט, שריצתה אז עונש של מאסר עולם בגלל פעולות התנגדות לכיבוש הישראלי, קראה לה נָאדיה. כשנודע לי לראשונה על הולדת נאדיה, הייתי בוושינגטון ועסקתי בליטוש האחרון של האנתולוגיה הראשונה, בשפה האנגלית, של שירה מודרנית של משוררות ערביות. כיוון שהלידה בבית הכלא המחישה את האמונה העמוקה ואת הסבל שהוּבעו בבהירות כה רבה בשירתן של הנשים שתרגמתי, הקדשתי את האנתולוגיה לנאדיה שמוט הפעוטה.[1]

האמניות המשתתפות בתערוכה הנוכחית הן בנות דורה של התינוקת שראתה לראשונה אור יום בכלא הישראלי. נשים פלסטיניות אלו, שנולדו מתחת לאותו הרקיע משני צדֵי "הקו הירוק", מדברות אלינו דרך ציורי "הדיוקן העצמי" שלהן. באמצעות הנסיון לשחזר דימויים מעולמן, מתווה כל אמנית את דרכה החוּצה מן הכלא הגדול יותר שבו נולדה.

אף כי שם התערוכה, "דיוקן עצמי", כמו מונחי אמנות אחרים, יוּבא זה מקרוב לשפה הערבית, ראוי לזכור כי נשים ערביות עשו תמיד שימוש בשירה – צורת הביטוי האישית ביותר של מסורתן התרבותית – לחשיפה עצמית ולמתן ביטוי לאישיותן. בחינה של ההיסטוריה הספרותית מהמאה ה־6 ואילך, מגלה כי בשירה הערבית בולטות תמיד יצירותיהן של נשים, שמעולם לא הגבילו עצמן

العالم والذات والجسـد:

رائدات في الـفـن الفلسطيني

كمال بُلاّطه

«هل لي حق في الأنوثة؟ هل يمكنني أن أحرز إنجازاً فنيًا؟ وهل يمكن للأمرين أن يتماشيا معًا؟»

إيفا هس

«إنما يرسم المرء نفسه.»

إيتل عدنان

في التاسع عشر من شهر تمّوز ١٩٧٢، ولدت طفلة في سجن نيفي تيرتسا للنساء في الرّملة، وقد أطلقت عليها والدتها زكية شمّوط اسم نادية. وكانت الوالدة تقضي آنذاك حكماً بالسجن مدى الحياة وذلك لمشاركتها في إحدى عمليات المقاومة ضد الاحتلال الإسرائيلي. ويوم علمتُ بمولد نادية، كنتُ أعمل في مدينة واشنطن على وضع اللّمسات الأخيرة على ما اعتبر فيما بعد أول ديوان مترجم يصدر باللّغة الإنجليزية لمختارات من الشعر العربي الحديث لنساء عربيات. وبما أن الولادة في الأسر جاءت، بالنسبة لي، بمثابة التجسيد الحق لطبيعة المعاناة التي جاشت بها قصائد النساء المترجمة في الكتاب، فقد قرّرت أن أهدي الديوان إلى الطفلة نادية شموّط[1].

وما يثير انتباهي اليوم، أن كافة الفنانات المشاركات في المعرض الحالي ينتمين إلى الجيل نفسه الذي انتمت إليه الطفلة التي رأت النور لأول مرّة في سجن إسرائيلي. وتخاطبنا كل من هؤلاء الفنانات الفلسطينيات، اللاتي ولدن تحت السماء نفسها على جانبي ما يسمى بالخط الأخضر، من خلال موضوع «الصور الذاتية»، وهو الموضوع الذي نُظّم المعرض تحت عنوانه. ففي محاولة لاستحضار صور من عوالمهن الخاصة تكاد كل مبدعة أن تكون كما لو أنها تتقدّم إلينا بمخطّطات طريقها الخاص للخروج من السجن الأكبر الذي ولدت فيه.

وعلى الرغم من أن عنوان المعرض «صور ذاتية» هو من المصطلحات التصويرية التي أدخلت إلى العربية حديثاً، إلا

לסוגה זו או אחרת של שירה. משוררות ערביות ביטאו את עצמיותן הפנימית באמצעות כתיבה במגוון סוגות, מן האֶלֶגְיָה לבַּלָדָה המהורהרת, מן האוֹדָה ההירואית למזמור המיסטי ומשירי אהבה לשירה אירוטית.[2]

למן המאה ה־19, כשהאמנות החזותית הצליחה לזכות בדריסת־רגל בתרבות הערבית, שנשלטה משך מאות בשנים על־ידי האמנות המילולית, הלך וגדל מספר הנשים שגילו באמנויות הסטודיו אמצעי לביטוי עצמי.[3] בסוריה ובפלסטין, שם ניתן למצוא סגנונות ייחודיים של האיקוֹנין הביזנטי החל משלהי המאה ה־17, אין כל עדות לתרומתן של נשים לפיתוח מסורת ציור מקומית זו של הכנסיה האורתודוכסית הערבית. רבי־האמנים האחרונים של מה שהוכר באזור כאסכולת האיקוֹנאוּת הירושלמית, היו גם חלוצי האמנות הפלסטינית בת זמננו. בין חניכיהם של אלה היו גם מספר תלמידות, שקיבלו מהם את שיעורי הציור הראשונים שלהן. וכך, תמונות שצוירו בידי דור חדש של נשים וגברים בתחילת המאה העשרים, משקפות את הנסיונות הראשונים ליצירת שפת ציור לאומית וחילונית. כיום, שום מחקר של האמנות הפלסטינית לא יהיה שלם, אלא אם כן יכיר בתרומתן המכרעת של נשים למורשת זו בת מאה השנים.[4]

התערוכה הקבוצתית הנוכחית נותנת לנו הזדמנות לספר בקצרה על תרומתן המשמעותית של שלוש אמניות פלסטיניות מן הדורות הקודמים, ועל־ידי כך להציב תערוכה זו בפרספקטיבה היסטורית רחבה יותר. בהקשר זה יש לזכור שהתערוכה הראשונה של אמנות חזותית פלסטינית היתה תערוכת יחיד של ציירת. הודות למועצה המוסלמית העליונה בירושלים, שהציגה לראשונה את עבודתה בגלריה שלה, נבחרו ציורי אמנית זו באופן רשמי להצגה בביתן הפלסטיני ביריד הערבי הלאומי הראשון, שהתקיים בבניין המועצה שברחוב ממילא בירושלים, בקיץ 1933. שמה של האמנית היה זֻלְפָה אלסַעֲדִי.

זֻלְפָה אלסַעֲדִי (1905-1988)

זלפה אלסעדי נולדה בירושלים לאחת המשפחות החשובות בעיר. שם משפחתה היה במשך מאות שנים שמה של שכונה שלמה בעיר העתיקה (חַארַת אלסַעֲדִיָה), כמו גם שמו של בית־קברות (תֻרְבֶּת אלסעדיה) ליד שער אלסִלסלה המוביל לחרם אלשריף. היא היתה חניכתו של ניקולא אלסָאיֶע׳ (נפטר ב־1930), אחד מאחרוני רבי־האמנים של אסכולת האיקוֹנאוּת הירושלמית וחלוץ של ציור הסטודיו. כנראה שגם שם משפחתה הידוע סייע להסב את תשומת הלב לכשרונותיה, אך תערוכתה של

أنّه يجدر بنا أن نتذكّر بأن النساء العربيات مارسن الإفصاح عن دواخل النفس والتوكيد على صورة الذات منذ القدم من خلال الشعر، وهو شكل التعبير الأكثر التصاقاً بالذات في ميراثهن الثقافي. ويتضح للمرء، لدى مراجعته التراث الأدبي انطلاقاً من القرن السادس، بأن تاريخ الشعر العربي كان موسوماً على مدى العصور بالإسهامات النسائية التي لم تقتصر على نوع شعري واحد إذ مارست المبدعات العربيات التعبير عمّا في نفوسهن من خلال الكتابة في مجالات عديدة شملت قصيدة الرثاء والشعر التأملي، وقصيدة الفخر والأنشودة الصوفية، بالإضافة إلى قصيدة الغزل وأغاني العشق[٢].

ومنذ القرن التاسع عشر، عندما أخذت الفنون البصرية بتوطيد موقع لها في الثقافة العربية بعد أن كانت الفنون الشفاهية قد هيمنت على كافة مجالات التعبير الفني خلال قرون متواصلة، أخذت أعداد متزايدة من المبدعات العربيات بالالتجاء إلى فنون الأستوديو التي شملت التصوير بالألوان الزيتية والنحت في المواد الصلبة[٣]. أما في سورية وفلسطين، حيث يمكن اقتفاء آثار أساليب متميّزة للأيقونة البيزنطية التي تعود ملامحها المحلية إلى أواخر القرن السابع عشر، فلا تتوفر شواهد على إسهام النساء في العناية بهذا التقليد التصويري المحلّي الخاص بالكنيسة الأورثوذوكسيّة العربية. ومع ذلك، فقد عُرف عن إسهام بعض الطالبات اللاتي تلقين الدروس في فن التصوير إلى جانب التلامذة الشبان، وذلك على أيدي نخبة من المصوّرين العرب الذين انتموا إلى مدرسة القدس في التصوير الأيقوني والذين يعتبرون من أهم روّاد الفن الفلسطيني المعاصر. ومن هنا، فإنه يمكن القول إن الأعمال التي قامت بتصويرها مجموعة من النساء والرجال في مطلع القرن العشرين والذين تتلمذوا على أيدي هؤلاء المعلّمين الأيقونوغرافيين، إنما تعكس المحاولات العلمانية الأولى لخلق وإبداع لغة تصويرية محليّة ذات ميّزات وطنية. واليوم، لا يمكننا اعتبار أية دراسة للفن الفلسطيني دراسة وافية دون الاعتراف بالاسهام الهام الذي قدّمته النساء في هذا التراث الفني الذي أرسيت أسسه التعبيرية قبل مائة عام[٤].

أما المعرض الجماعي لأعمال النساء الحالي، فإنه يتيح لنا خير فرصة لتسليط الضوء، ولو بإيجاز، على إسهامات هامة قامت بتحقيقها ثلاث فنانات فلسطينيات من أجيال سابقة. وما نرجوه من ذلك لا يعدو كونه أكثر من محاولة لوضع المعرض الراهن ضمن أفقٍ تاريخيٍ أوسع. وفي هذا السياق، لابد لنا أن نتذكّر، وقبل كل شيء، أن المعرض الفني الأول الذي أقيم لمبدع فلسطيني تألّف من مجموعة لوحات زيتية لم يقم بتصويرها رجل فنان وإنما امرأة كانت في مطلع عطائها الفني. ويعود الفضل في ذلك إلى المجلس الإسلامي الأعلى، هذا المجلس الذي تقدّم لاستضافة أعمال

אלסעדי היוותה נקודת מפנה. עבודתה הרשימה את המנהיגים הערבים הלאומים ואישי הציבור החשובים ביותר בארץ, שהשתתפו כולם בפתיחת התערוכה, כפי שמעידות חתימותיהם בספר האורחים. התערוכה אף התקבלה בהתלהבות על־ידי קהל מבקרים מלא התפעלות מארצות ערביות רבות, שנטל חלק ביריד הלאומי. הערכה נרחבת שכזאת לכשרונותיה של אלסעדי היתה אישור ציבורי חסר תקדים לצורת אמנות, שעד אז לא היתה מוּכֶּרֶת כאמצעי לביטוי אישי. האשה הלא־נשואה, בת העשרים ושמונה, הציגה את עבודות הרקמה שלה לצד ציוריה, כפי שמעיד ספר האורחים, אבל השבחים הגדולים ביותר הוענקו לכישורי הציור שלה, שגרמו ל"דימויים לדבר", כפי שציין אחד האורחים.[5]

מאותה תערוכה שרדו כתריסר ציורים, כולם ציורי שמן על בד בגודל בינוני, ההולמים חדר פרטי או חלל ציבורי. הם צוירו באופן ריאליסטי, בסגנון פיגורטיבי אקדמי, וכוללים מספר ציורי נוף, טבע דומם עם שיחי צבר (נושא חביב על מורה ורבה, אלסאיע׳), וסדרה מיוחדת של ציורי דיוקן של דמויות ידועות, שהוענקו להם מאפיינים של איקונין.[6] במבט ראשון, נושאי ציוריה אינם שונים במידה רבה מהנושאים שבהם עסקו הציירים הגברים בני זמנה. אבל במבט שני ניתן להבחין בהדגשה הנשית השונה כאשר היא מציירת נושאים מקובלים של התקופה. ייחודיותה של זווית הראייה של אלסעדי בולטת כשאנו בוחנים כיצד התפתחו הנושאים המקובלים הללו בהשפעתו של הצייר והאיקונאי החשוב ביותר בירושלים, ניקולא אלסאיע׳.

כמו ציירי האיקונות הרוסים־אורתודוכסים, שאיתם שיתף פעולה במספר פרויקטים כנסייתיים מקומיים, החל אלסאיע׳ לצייר ציורי דיוקן של דמויות מקומיות מבלי לזנוח את איוריו הדתיים.[7] עמיתיו ציירי האיקונות ויוצרים מקומיים אחרים הלכו בעקבותיו בציור דיוקנאות קודם שהעזו לעבור לציורי נוף ולנושאים אחרים. דוגמה טובה לכך היא ציור של אלסאיע׳ המתאר את כניסתו של גנרל אלנבי לירושלים ב־1917, שציינה את קץ השלטון העות׳מאני ועוררה את הציפייה לעצמאות לאומית. בהשפעתו של אלסאיע׳, החלו מספר אמנים צעירים לצייר מתוך דמיונם רגעים היסטוריים אחרים של גאולת ירושלים. דָאוּד זַלָאטִימוֹ (נולד בירושלים ב־1906) חזר עמוד 34 וצייר את כניסתו של הח׳ליף עומר אבן אלח׳טאב לירושלים בשנת 637, שנעשתה ללא שפיכות דמים, ואת פגישתו הידידותית עם הפטריארך הערבי סופרוניוס, שהדריך אותו אישית בביקורו בעיר. עמיתו הירושלמי של זלאטימו, מֻבַּארַכּ סָעֶד (1964-1880), צייר את ערביי עמוד 34

الفنانة في رواقه وتحت سقفه. وفي إطار رسمي تمّ اختيار لوحات هذه السيّدة المبدعة لتعرض ضمن جناح فلسطين في المعرض الوطني العربي الأول الذي أقيم في مقر المجلس القائم في شارع مأمن الله (ماميلاً) في القدس، وذلك في صيف ١٩٣٣. أما اسم صاحبة هذه اللوحات فهو زلفة السعدي.

زلفة السعدي (١٩٠٥–١٩٨٨)

ولدت زلفة السعدي في مدينة القدس لعائلة مقدسية عريقة كما يشهد اسم عائلتها الذي أطلق منذ قرون على حيّ كامل في البلدة القديمة عرف باسم «حارة السعدية». كما أطلق اسم عائلتها أيضًا على إحدى المقابر التي تقع عند مدخل باب السلسلة المؤدي إلى ساحة الحرم الشريف والتي عُرفت باسم «تربة السعدية». وقد تتلمذت هذه الموهوبة على يدي المصوّر نقولا الصايغ المتوفى في القدس حوالي ١٩٣٠، والذي اعتبر عميد المعلّمين والحرفيين لمدرسة القدس في الفن الأيقوني كما كان في طليعة الرواد الذين قاموا بتصوير اللوحات الزيتية. وعلاوة على ما تميّز به اسم عائلة الفنانة من سمعة ساهمت في لفت الأنظار إلى موهبتها الفنية، فقد أثبت معرض السعدي بأنه الحدّ الفاصل في تطوّر لغة التشكيل في فلسطين كما أشار المعرض إلى بداية الاهتمام الرسمي بهذا التعبير الفني. فلقد تركت لوحات السعدي الأثر العميق في نفوس أبرز الشخصيات الوطنية الذين حضروا افتتاح المعرض، كما تشهد على ذلك تهاني الموقّعين الواردة في سجل زائري المعرض. هذا، وقد استُقبل المعرض ببالغ الحماس من قبل جمهور غفير من المعجبين الزوّار الذين قدموا من مختلف الأقطار العربية المشاركة في هذا المعرض الوطني. وقد شكّل مثل هذا التقدير الشامل لمواهب السعدي اعترافاً جماهيرياً لم يسبق له مثيل من قبل إذ لم يعتبر فن التصوير حتى ذلك الحين بصفته وسيلة للتعبير عن الذات. ولئن قامت السعدي ابنة الثامنة والعشرين والتي كانت غير متزوّجة، بعرض تطاريزها التقليدية بجوار لوحاتها الزيتية –كما نفهم من سجل الزائرين– فإن الثناء الأكبر في السّجل كان من نصيب مهاراتها التصويرية بحيث أشار أحد الزوّار إلى «طاقة صورها على النطق»[٥].

أما ما يقارب الاثنتي عشرة لوحة التي كتب لها البقاء من ذلك المعرض التاريخي، فقد تألفت من الأعمال الزيتية التي صوّرت على القماش، والتي جاءت أحجامها المتوسطة لتلائم الأجواء الداخلية للأماكن الخاصة والعامة على السواء. وقد شملت هذه اللوحات، التي تحلّت مواضيعها الواقعية بأسلوب أكاديمي في التصوير التشخيصي، عملين خاصين بالمناظر الطبيعية، بالإضافة إلى لوحة صوّرت طبيعة صامتة تكوّنت من فاكهة الصبّار، هذه الفاكهة التي كانت أحب

ירושלים, הנוצרים והמוסלמים, חוגגים את שחרור עירם מידי הצלבנים בשנת 1187, כאשר סלאח אלדין ציווה לשטוף את כל הרחובות ובתי התפילה במי ורדים.[8]

מגמת הציור הנראטיבי הזו ממחישה כיצד, עם השינויים באקלים הפוליטי, השתנתה תכלית הציור במרוצת שנים ספורות. באחת התמונות מתאר אלסאיע׳ את שמחת הפלסטינים, שחשו אל שער יפו כדי לקבל בברכה את הגנרל אלנבי. אלסאיע׳ שיחזר את קבלת הפנים הצוהלת של בני עמו, אשר סברו בתמימותם שהגעתו של הגנרל מציינת את הגשמת ההבטחה לעצמאות, שניתנה על־ידי הנציב העליון הבריטי במצרים, הנרי מק׳מהון, לשריף אלחוסין, מנהיג המרד הערבי נגד העות׳מאנים. אבל התמונות ההיסטוריות הדמיוניות שצוירו על־ידי חסידיו של אלסאיע׳, נוצרו בעת שהנוכחות הבריטית הובנה כבר כתירוץ גרידא להגשמת הכרזת בלפור, שכוונתה לכונן "בית לאומי יהודי" בפלסטין. וכך הפך הציור הנראטיבי למקבילה החזותית של השירה הלאומית הפופולרית של התקופה.[9] במישור אחד, עקב התמקדותם של האמנים בירושלים, שימשו הציורים כאמצעי אלגורי לאישור הזהות הלאומית הערבית של הארץ. במישור אחר חשפו הציורים, באמצעות העמדתם אלה מול אלה, את סדר היום האמיתי הטמון בהגעתו של הגנרל אלנבי.

לזלפה אלסעדי היתה אסטרטגיה אמנותית שונה להעברת המסר הפוליטי שלה. בכך שהעדיפה לצייר סדרה של דיוקנאות מוכרים, היא בחרה, אם אפשר לומר כך, להתמקד במוחשיות של הפרטים ולא בכלליות של התמונה, אשר בה נעלמים המאפיינים האישיים. ציורי הדיוקן של אלסעדי כללו גיבורים אגדתיים שצוירו מן הדמיון, ודמויות פוליטיות וגיבורי תרבות עממיים שצוירו על־פי תצלומי סטודיו. וכך, לצד מבטן חמור הסבר של דמויות הקדושים שתוארו באיקונות של מורה ורבה אלסאיע׳, נתלה דיוקנו של סלאח אלדין העטוי בשריונו, עמוד 36 ולצדו דיוקנאות של אלשריף חוסין, מנהיג המרד הערבי, עמוד 35 ודיוקן של בנו, פַיסל, שהיה פופולרי מאוד בקרב עמוד 35 הפלסטינים. התערוכה כללה גם דיוקן של עוּמַר אלמֻחְ׳תַאר, שהנהיג במשך עשרים שנה מרד נגד השלטון עמוד 37 האיטלקי בלוב, והוצא להורג שנתיים לפני כן בידי הפאשיסטים. לצד ציורי הדיוקן של דמויות אגדתיות והירואיות, חלקה אלסעדי כבוד לשירה הלאומית בכך שכללה דיוקן של אחמד שַוקי, שנודע כ"נסיך המשוררים". עמוד 35 אלסעדי אף כללה שני דיוקנאות של אנשים חובשי תרבוש, האחד של הוגה הדעות האסלאמי הרפורמיסטי ג׳מאל אלדין אלאַפְעַ׳אנִי, והאחר של גבר בלתי־מזוהה, שתווי עמוד 36 פניו מזכירים את אלו של המחנך הפלסטיני המתקדם שיח׳

المواضيع في ما صوّره معلمها الفنان نقولا الصايغ[6]. كما احتوت مجموعة هذه الأعمال الزيتية على سلسلة مميّزة من اللوحات التي صوّرت الشخصيات المعروفة وقد شحنت ملامحها بخصائص أيقونية.

ويبدو للمشاهد، لدى إلقاء النظرة الأولى على لوحات السعدي، أن مواضيعها لا تختلف بأي شكل ملحوظ عن مواضيع معاصريها من المصوّرين. إلا أن النظرة المتفحّصة تكشف للعين مسحة توكيد نسوي في تناول الفنانة للمواضيع التصويرية التي طالما شاعت في تلك الفترة. ولكن معالم هذا التوكيد النسوي قد لا تتجلى لنا دون استعادة النظر في طبيعة ما شاع من المواضيع التصويرية التي كان تطوّرها قد اكتمل على يد معلّمها المصور الأيقونوغرافي والفنان الرائد نقولا الصايغ.

فمما تميّزت به مواضيع هذا المعلّم الإبداعية أنه اشتهر بتصوير اللوحات التشخيصية لوجوه الناس المحلّيين دون أن يتخلّى عن ممارسة تصوير أيقونات أولياء الله والقدّيسين. أما ميزته الفنية هذه، فقد تمثّلت بالمصورين الروس الأورثوذوكسيين الذين عمل معهم عن قرب في عدد من المشاريع الكنسية[7]. وكان أن حذا حذو الصايغ في تصوير الوجوه المحلّية عدد من زملائه المصوّرين الأيقونوغرافيين والرسامين المقدسيين وذلك قبل مغامرتهم في تصوير المناظر الطبيعية المحلية واكتشاف مواضيع أخرى كان الصايغ قد سبقهم إليها. ولربما كان خير مثال على مواضيع الصايغ التي أطلقت العنان لمخيلة زملائه من المصورين من بعده لوحة ذات طابع سردي قام بتصويرها المعلّم الصايغ لمشهد يحتفي بدخول الجنرال أللنبي الى مدينة القدس عام ١٩١٧ يوم أعلن عن نهاية الحكم العثماني واستبشر عامة الناس باقتراب حصولهم على الاستقلال الوطني. ففي أثر الصايغ، قام عدد من المواهب الشابة باستدعاء مخيّلتهم لصياغة لوحات زيتية مثّلت كل منها أحد المشاهد التاريخية التي سجّلت فتح القدس. فقد قام المصوّر داوود زلاطيمو المولود صفحة ٣٤ في القدس عام ١٩٠٦ في أكثر من مناسبة بتصوير مشهد مثول الخليفة عمر بن الخطاب على أبواب القدس عام ٦٣٧ ولقائه الودي بالبطريرك العربي البيزنطي صوفرونيوس الذي قام شخصياً بمرافقة الخليفة العادل في أرجاء المدينة التي فتحت يومها دون إراقة قطرة من الدم. كما قام المصور المقدسي مبارك سعد (١٨٨٠-١٩٦٤) بتصوير لوحة صفحة ٣٤ تاريخية سجّلت احتفاء أهل القدس من المسلمين والمسيحيين العرب بتحرير مدينتهم من الصليبيين عام ١١٨٧ وذلك يوم أمر القائد صلاح الدين الأيوبي بأن تغسل الجوامع والكنائس وكافة شوارع المدينة بماء الورد[8].

أما هذه النزعة السردية في التصوير فإنها توضّح كيف تحوّل مقصد الرسم في غضون سنوات قليلة مع ما تأتى به الوضع السياسي الجديد من تغيير. ففي لوحة الصايغ كان

מוחמד סלֵימַאן אלסַאלֶח, מייסדו של בית הספר לבנות "רַוְדַה" בירושלים.

מַראֶה הדיוקנאות הייחודיים הללו, התלויים זה לצד זה, היווה בוודאי חוויה מרשימה ויוצאת דופן לרבים מצופי התערוכה. הבחירה לצרף דמות של גיבור אגדי לדמות של מנהיג לאומי בן התקופה, לצד דמות של גיבור תרבותי – וכל אחד מהם מארץ ערבית אחרת – העבירה את המסר הפוליטי של האמנית. אלסעדי רמזה בכך שסדרת הדיוקנאות הללו מייצגת את ההמשכיות בין העבר להווה, בין היסטוריה לתרבות. אף שמולדתם של הגברים שדיוקנותיהם הוצגו בתערוכה מחולקת ומשועבדת לממשל קולוניאלי, הרי שסולידריות לאומית והתנגדות לשלטון הזר הן שאיחדו ארצות אלו לגוף אחד, אשר פלסטין – שציורי הנוף של ירושלים בירתה הוצגו בתערוכה – היתה לבו. אולם חשוב עוד יותר, בהימנעותה מציור האירועים ההיסטוריים החשובים שהציירים בני זמנה הפכו לפופולריים, רמזה אלסעדי, באמצעות בחירתה בציורי דיוקן, שההיסטוריה והתרבות מעוצבים על־ידי בני־אנוש יחידים, ולא על־ידי המונים חסרי קלסתר פנים. הצהרתה החזותית היוותה הד לקולן של מספר נשים פלסטיניות מאותה התקופה.[10]

בעידן שבו נחשב הצילום כפסגת ייצוגה של המציאות, ציור דיוקן דמיוני נראה אמין יותר כשהוצג לצד העתק מצויר של תצלום שניתן לו פרסום רשמי. וכך לבשה ההיסטוריה העתיקה והמודרנית קלסתר פנים אנושי. הרמיזה לצילום הודגשה על־ידי אלסעדי בכך שמסגרה כמה מן הדיוקנאות, שצוירו מן הדמיון או לפי תצלום, במסגרת אליפטית – "הצעקה האחרונה" של הצילום בזמנה. יתירה מזו, כמו האיקונות הביזנטיות שנשאו כתובות וסמלים דתיים יחד עם שם הדמות הקדושה, ציורי הדיוקן של אלסעדי כללו לעתים קרובות את שם האדם המצויר או שורה של שירה פופולרית בקליגרפיה ערבית. באמצעות דיוקנאות אלו, שלכל אחד מהם היתה נוכחות מיתית משלו, העלתה תלמידתו של האיקונאי המוביל בירושלים תרומה חלוצית לאמנות הפלסטינית, בכך שיצרה סדרה של איקונות לאומיות חילוניות.

התמונות של אלסעדי, שהוצגו באולמות המועצה המוסלמית העליונה ב־1933, הן מן הציורים המעטים ששרדו מאותה התקופה. הן ניצלו משום שאלסעדי הסירה אותן ממסגרותיהן וגללה אותן לגליל שנטלה עימה כשנמלטה מפני המתקפה היהודית על השכונות הערביות של עיר הולדתה, באביב 1948. באשר לאיקונות ולציורים שנותרו בבתיהם של ערבים אמידים מתושבי העיר, יחד עם אוספי האמנות שנצברו במשך מחצית המאה על־ידי

الفنان قد قام بتصوير الفرحة الأوّلية التي اجتاحت أهل مدينته يوم هرعوا إلى باب الخليل للترحيب بالجنرال أللنبي ظنّا منهم بأن قدوم الجنرال يؤذن بتحقيق الوعد بالاستقلال الذي قطعه المندوب السامي البريطاني في مصر السير هنري مكماهون للشريف الحسين قائد الثورة العربية الكبرى. إلا أن المشاهد التاريخية المتخيّلة التي قام بتصويرها مريدو الصايغ، تمّ تنفيذها في الوقت الذي توضّحت فيه مقاصد بريطانيا لوجودها العسكري الذي انكب على الإعداد لإنجاز وعد بلفور الخاص بإنشاء «وطن قومي يهودي» في فلسطين. وهكذا نرى كيف أصبحت اللوحات ذات الموضوع التاريخي، بمثابة المرادف المرئي للشعر الوطني في تلك المرحلة[9]. فمن جهة، قامت هذه اللوحة الفنية بواسطة تركيز الفنان على موضوع القدس بدور القصيدة الوطنية التي استعيرت فيها اللحظة التاريخية لتوكيد الهوية القومية العربية للبلاد، ومن جهة أخرى سعت مواضيع هذه اللوحات من خلال تغايرها مع الوضع الراهن إلى كشف الاختلاف بين فتح القدس واحتلالها.

أما بالنسبة لزلفة السعدي، فقد كانت لها استراتيجيتها الفنية المختلفة لإيصال رسالتها السياسية. فمن خلال ما انتخبته من مواضيع فنية تمثّلت في لوحات لوجوه شخصيات معروفة، أرادت الفنانة أن تقوم بالتركيز الدقيق على التفاصيل الملموسة لسمات الإنسان الفرد بدل أن تغرق في عمومية المشاهد العامة التي تنحلّ فيها كافة السّمات الشخصية . وقد تراوحت لوحات السعدي التي مثّلت فيها الشخصيّات بين لوحات لوجوه أبطال أسطورية رُسمت من المخيّلة إلى لوحات مثّلت وجوه الساعة من الشخصيات السياسية والثقافية التي استعادت السعدي ملامحهم عن الصور الفوتوغرافية. وفي كلا النوعين من الصّور الشخصية، تسرّبت في وجوه السعدي مسحة الجلالة والوقار التي اتصفت بها ملامح القدّيسين في أيقونات معلّمها المقدسي، سواء كان ذلك في الصورة الشخصية التي مثّلت ملامح القائد صلاح الدين الأيوبي صفحة ٣٦ بدرعه ولباسه الحربي المزرّد، أو، في اللوحة التي عرضت إلى جوارها والتي مثّلت وجه الشريف حسين صفحة ٣٥ قائد الثورة العربية الكبرى، أو، في الصورة الشخصية المجاورة التي مثّلت ملامح ابنه فيصل صفحة ٣٥ الأول الذي كانت له شعبية واسعة بين الفلسطينيين. وفي سياق صور هذه الشخصيّات التاريخية والوطنية، اشتمل المعرض أيضاً على لوحة مثّلت عمر المختار صفحة ٣٧ الذي كان قد تمّ إعدامه قبل سنتين على أيدي الفاشيين بعد أن قاد ثورة شعبية على مدى العشرين عامًا ضد الوجود الإيطالي في ليبيا. وإلى جانب لوحاتها لهذه الشخصيّات الأسطورية والبطولية والتاريخية، شاءت السعدي أن تحتفي بدور الشعر الوطني في النضال فأضافت ضمن معروضاتها صورة شخصية لأمير الشعراء أحمد شوقي صفحة ٣٥. هذا، وتضمّن المعرض أيضاً لوحتين مثّلت

מספר אספנים פלסטינים – מעט מאוד מכל אלה ניצל; חלק הארי אבד בביזה ההמונית שבוצעה על־ידי הכוחות היהודיים, שהוסמכו לתפוס בתים ערביים ולגרש את יושביהם.[11]

כשציוריה בידה, הצטרפה זלפה אלסעדי לזרם הפליטים הפלסטינים שעשו דרכם אל הגבול הסורי. בדמשק, שם קבעה את מגוריה, היא הקדישה את חייה לחינוך ילדי פליטים פלסטינים ולימדה אמנות בבתי־ספר יסודיים שהוקמו על־ידי הסוכנות לסיוע של האומות המאוחדות (אונר״א). מאוחר יותר היא הפכה למנהלת בית־ספר ״לִיד״ באחד ממחנות הפליטים. היא נפטרה בדמשק מבלי שתראה שוב את ביתה. אין כל עדות לכך שאלסעדי חזרה לצייר אי פעם.

ג׳וליאנא סארופים (נולדה ב־1934)

ג׳וליאנא סארופים משתייכת לדור הראשון של אמניות חזותיות שצמחו מתוך אוכלוסיית הפליטים הפלסטינים והיו דמויות מובילות בין האמניות בעולם הערבי. סארופים, שנולדה ביפו, היתה בת ארבע־עשרה כשעיר הולדתה הותקפה. היא ובני משפחתה נמלטו בסירת דייגים לצידון. שם המתינו לשיבתם הביתה, ברגע שתיפסק האלימות. ארבע שנים לאחר מכן, כשהתברר שהישראלים מונעים את השיבה, עקרה משפחתה של סארופים לביירות ופתחה בחיים חדשים. סארופים, הבת הבכורה שסיימה זה מקרוב את לימודיה בבית הספר התיכון בצידון, מצאה עבודה בביירות כמזכירה במפקדת אונר״א (אחת מן המשרות הספורות שהיו פתוחות בפני פליטים פלסטינים בלבנון).

השינוי המהיר של ביירות, שהפכה למרכז כלכלי אזורי ומטרופולין שוקק ומלא חיים, היה רק בראשיתו כאשר סארופים הגיעה לעיר, בשנת 1952. במהלך שני העשורים הסוערים מבחינה פוליטית שבאו לאחר מכן, לא היו מתחרים במזרח התיכון לפתיחות ולשגשוג הכלכלי של ביירות, שהפכו אותה לכור היתוך תרבותי ולמקום מקלט למשוררים, סופרים ואמנים מארצות ערביות רבות. הספרים וכתבי העת הספרותיים שהופיעו בביירות והופצו ברחבי העולם הערבי, עוררו תנועה חדשנית ודינמית בספרות הערבית. תרגומים לערבית של יצירות פרובוקטיביות, כדוגמת ספרה של סימון דה־בובואר ״המין השני״ וספרו של פראנץ פאנון ״חלכאי האדמה״, יצאו לאור בביירות מייד לאחר הופעתם בפריס. במקביל לכך, במהלך שנות החמישים והשישים, לא הוגבלו עוד תערוכות של אמנות עכשווית לתערוכה השנתית במוזיאון סֻרְסֻק. גלריות

كل منهما صورة شخصية لشيخ يعتمر العمامة وقد صوّرت إحداهما تقاسيم المفكر والمصلح الإسلامي جمال الدين الأفغاني فيما صوّرت الأخرى سمات رجل مجهول الهوية تشبّهت ملامحه بملامح المربّي التقدمي الشيخ محمّد سليمان الصالح مؤسس مدرسة الروضة للبنات في القدس. أما هذه اللوحات الشخصية فقد عُلّقت جميعها بجوار بضع لوحات لمناظر طبيعية من الريف المحيط بمدينة القدس تصدّرتها لوحة تمثّل مدخل المسجد الأقصى في ساحة الحرم الشريف.

صفحة ٣٦

ومما لا شك فيه أن مشاهدة هذه اللوحات الشخصية التي جمعت على الجدار الواحد السمات البارزة لأقطاب الفكر الوطني كانت موضع إثارة ملفتة للنظر ومروعة للنفس لا سيما وأنّ هذا المعرض الفنّي الأول طرح تجربة استثنائية بالنسبة للكثيرين من الناس آنذاك. ففي هذه المناسبة الخاصة، جمعت الفنّانة بين صورة بطل أسطوري من التاريخ الإسلامي وصورة قائد وطني معاصر صحبتها لوحات صور شخصية أخرى لقادة الفكر والثقافة الوطنية بحيث قامت مجموعة اللوحات بتمثيل نخبة من الأشخاص المختلفة باختلاف البلد العربي الذي جاء منه الشخص. وهكذا جاءت إشارات الجمع والتنويع الخفي في إختيار الشخصيات بمثابة الرسالة السياسيّة المبطّنة التي قصدت السعدي إيصالها إلى المشاهدين. فبدت الفنانة في رسالتها، وكأنها توحي من خلال جمعها هذا، بأنها تتوخّى تمثيل الاستمرارية ما بين الماضي والحاضر، وما بين التاريخ والثقافة. فجاءت مجموعة اللوحات المنتخبة للعرض بصفتها التعبير الفنّي عن عزيمة تنادي بالوحدة الوطنية والثقافية وتعلن بأنه مهما تباعدت أوطان الرجال وتجزّأت بلادها نتيجة خضوعها للحكم الاستعماري، إلا أن التضامن الوطني والنضال القومي والثقافي ضد السيطرة الأجنبية هما العاملان القادران على تجميع ما تفرّق بين الدول والعاملان اللّذان يتضافران على ربط الأعضاء وتنسيقها ضمن جسم عربي واحد قلبه القدس، هذه المدينة التي احتضنت المعرض والتي نرى معالمها تتوسط مجموعة لوحات السعدي. والأهم من ذلك، أنه من خلال تجنّبها تصوير المشاهد التاريخية المتخيّلة التي روّج لها معاصروها من المصوّرين، فقد قامت السعدي من خلال تركيزها على تصوير الأشخاص بالإيحاء بأن الأفراد هم الذين يصنعون التاريخ وليس الجموع الغفيرة التي لا وجه لها. ومن الجدير بالذكر أن ما شهدت له أعمال السعدي الفنية في بيانها التعبيري هذا، بدا وكأنه الصدى المرئي لأصوات النساء التي كانت قد ارتفعت في تلك المرحلة من تاريخ النضال الوطني[١٠].

في الوقت الذي اعتبر فيه التصوير الفوتوغرافي قمّة التمثيل للواقع المرئي، بدت اللوحة الزّيتية ذات العناصر المتخيّلة لشخصية تاريخية ما أكثر تصديقاً لدى تعليقها بجانب لوحة اعتمدت كافة ملامحها الشخصية على صورة فوتوغرافية شائعة. وهكذا، بدا التاريخ – بغض النظر عما

מסחריות ופרטיות שצצו ברחבי הבירה, פתחו את דלתן במשך כל השנה לתצוגה של עבודות חדשניות שיצרו האמנים בעיר. משוררות וסופרות, מבקרות ספרותיות ואמניות חזותיות היוו את האוואנגרד שעיצב את הנוף התרבותי של ביירות.[12]

סארופים נמשכה לאמנות החזותית, אך שעות עבודתה ותכנית הלימודים המסורתית והנוקשה שהציעה האקדמיה הלבנונית לאמנויות יפות לא התאימו למִזגה היצירתי.[13] היא החלה לקבל שיעורים, לאחר שעות העבודה, מהצייר הלבנוני ז׳אן ח׳ליפה (1923-1978) וגילתה שהיא מקדישה יותר ויותר זמן לציור. עבודותיה המוקדמות ביותר הוצגו לציבור בשנות החמישים בתערוכות שנערכו בסטודיו של ח׳ליפה. מאוחר יותר הוצגו ציוריה בגלריית "לה ליקורן" ובאולמות תצוגה אחרים בביירות. עם הזמן איפשר לה כשרונה יוצא הדופן לשהות תקופות ממושכות בפירנצה ב־1958, במדריד ב־1960 ובפריס ב־1965. בכל אחת מן הערים הללו למדה סארופים באופן עצמאי והציגה תערוכות יחיד של עבודתה. לאחר שאמנותה זכתה בהכרה בקרב חוגי התרבות בביירות, היא הוזמנה להשתתף בתערוכה השנתית של מוזיאון סֶרְסֶק ב־1961. בסופו של דבר הצליחה סארופים להתקיים מן הציור, והוסיפה לייצג את לבנון בתערוכות בינלאומיות, לרבות הביאנלות באלכסנדריה ב־1962, בפריס ב־1963 ובסאן פאולו ב־1965.

לשונה החזותית פורצת הדרך של סארופים מבטאת צורת אמנות אישית ביותר, הגדושה ביצירי דמיון מפותלים. בעיני אמנים פלסטינים אחרים בני דורה, שצמחו מתוך מחנות הפליטים, היא נחשבה כזרה וכבוגדת. אמנים אלה עיצבו צורה דידקטית של אמנות פיגורטיבית, שהדגישה את מרכזיותו של המאבק הלאומי הפלסטיני. את מקוריותה של סארופים ואת תרומתה היצירתית ניתן להעריך בצורה הטובה ביותר בהקשר של אמנות הזרם המרכזי, שטופחה על־ידי בני ארצה הפלסטינים בביירות.

עמוד 38

אסמאעיל שָׁמוּט (נולד ב־1930), תלמידו המועדף של דאווד זלאטימו בשנות הארבעים, היה המוביל מבין האמנים הפלסטינים הפליטים, שעשו שימוש בכשרונם כיוצרים כדי לקדם את המאבק הלאומי הפלסטיני.[14] תפקידו האמנותי החשוב של שמוט עוצב לא רק על־ידי הכשרתו וכשרונו, אלא גם על־ידי הזירה הפוליטית שאליה נכנס. תערוכתו הראשונה בקאהיר, ב־1954, של הצייר בן העשרים וארבע יליד לוד, ממחנה פליטים בעזה, נפתחה בברכה אישית מנשיא מצרים ג׳מאל עבד אלנאצר. בפתיחה נכחו גם דמויות פוליטיות פלסטיניות כדוגמת חאג׳ אמין אלחוסייני ויאסר ערפאת, אשר היה באותה

إذا كان قديماً أو حديثا – وكأنه يطلّ عبر لوحتها، بكامل حقيقته ونبضه، من خلال صورة الوجه الإنساني. أما هذا التلميح الخفي والإيحاء بالتصوير الفوتوغرافي في لوحتها الزيتية، فقد شحنته السعدي بتلميح آخر إلى الصورة الفوتوغرافية عندما اختارت أن تحيط كلاً من صورة صلاح الدين المتخيّلة وصورة الأفغاني المنقولة عن صورة فوتوغرافية من القرن التاسع عشر بحدود بيضاوية، هذا الشكل الذي طالما راج في تلك الأيام بصفته آخر التقاليع في التصوير الفوتوغرافي للأشخاص. ومن جهة أخرى، اتبعت السعدي في تصوير شخصيّاتها نمطاً من أنماط تصوير الأيقونة البيزنطية التي طالما خطّت على سطحها كلمات تفسيرية صحبت اسم القديس المصوّر. ففي عدد من اللوحات، جاء تصوير السعدي للأشخاص مصحوباً باسم الشخص المصوّر الذي كان غنيّا عن التعريف أو كان مزيّناً ببيت من الشعر الوطني الذي حفظه الناس وقد قامت السعدي بتخطيطه ضمن لوحتها الزيتية. وهكذا، ففي كل لوحة من لوحاتها الشخصية التي أوحت بجلالة الحضور للشخص المصوّر، جاءت تلميذة طليعة المصوّرين للأيقونة المقدسية لتقدّم المساهمة الرائدة في تاريخ الفن الفلسطيني من خلال صياغتها للّوحة الزيتية وجعلها بمثابة الأيقونة الوطنية.

أما لوحات زلفة السعدي هذه، التي شاهدها الناس في رواق المجلس الإسلامي الأعلى عام ١٩٣٣، فهي من بين اللوحات القليلة المتبقية من تلك الفترة الغنيّة بالتجارب الفنية الفلسطينية. ولقد كُتبت لها الحياة بفضل اهتمام صاحبة هذه الأعمال بلفّها وحملها وذلك يوم اضطرّت الفنانة إلى الهروب مع الأهل تحت وطأة الهجوم اليهودي على الأحياء السكنية العربية في مسقط رأسها ربيع عام ١٩٤٨. ففي ذلك العام العادم، لم يتم إنقاذ غير نطفة من الثروة الفنية الوطنية التي لم تحص من الأيقونات واللوحات الزيتية، وقد تركت أغلبيتها معلّقة في بيوت الناس الذين هرعوا إلى الفرار من الجحيم القادم، تاركين وراءهم إلى جانب ممتلكاتهم الخاصة ثروة من المجموعات الفنية التي تعتبر حصاد ما جمعته نخبة من الفلسطينيين على مدى نصف قرن من الزمن. وقد تبدّد القسم الأكبر من هذا التراث المدني نتيجة عمليات النهب والسلب التي اقترفها أفراد من القوّات اليهودية المسلّحة الذين كلّفوا بالاستيلاء على البيوت العربية وطرد أهلها[١١].

وهكذا كان أن تأبطت السعدي لوحاتها الملفوفة وانضمّت إلى جموع اللاجئين الفلسطينيين الذين لاذوا بالفرار باتجاه الحدود السورية. وفي دمشق حيث حطّت رحْلها، قامت الفنانة المقدسية بتكريس ما تبقّى لها من حياة لتعليم الفن لأبناء وبنات اللاجئين الفلسطينيين في المدارس الابتدائية التي أقامتها وكالة الأمم المتّحدة لإغاثة اللاجئين الفلسطينيين (الأونروا) كما تولّت فيما بعد إدارة مدرسة اللّد في أحد

עת ראש אגודת הסטודנטים הפלסטינים.[15] בעקבות אירוע זה, שזכה לפרסום נרחב, נעשתה האמנות של שמוט להשפעה המעצבת על אינספור אמנים פלסטינים צעירים במחנות הפליטים. במשך שני העשורים שבמהלכם עלה המאבק הפלסטיני לראש סדר היום הפוליטי באזור, צמחה במחנות שפת ציור עממית חדשה. בעקבות מינויו של שמוט למייסד מחלקת החינוך לאמנות של אש״ף בביירות ב־1965, הפכה עבודתו לדוגמה ומופת של ביטוי חזותי, אשר קיבלה את חסותם של מנהיגים פוליטיים, זכתה לחיקוי מצד חובבנים ונתקבלה בהתלהבות על־ידי ההמונים. עבודתו של שמוט, שהוצגה בפני קהל שידע מעט מאוד על ההיסטוריה של הציור בפלסטין לפני 1948, נחשבה לפסגת הציור ה״מקורי״ באמנות הפלסטינית.

שמוט עבד יותר מעשר שנים כגרפיקאי. בשנים האלה הוא רכש לעצמו נכס שאין ערוך לו: לשון פיגורטיבית, שבאמצעותה ניתן להגיע אל ״העם״.[16] את כשרונו כיוצר הוא יישם באופן דידקטי, על־מנת לתעד את התפתחות הסאגה הפלסטינית ולעורר תמיכה במאבק הלאומי. הרפרטואר החזותי של שמוט, שזכר את השימוש שעשה זלאטימו באלגוריה, שאל לעתים תכופות מדגמים ריאליסטיים־סוציאליסטיים שאותם עיטר בחפצים פלסטיניים ומילא במשמעויות נרמזות לאלגוריות מילוליות נפוצות. באמצע שנות השישים, לאחר ששירו של מחמוד דרוויש ״מאהב מפלסטין״ הפך את המטאפורה של הגוף הנשי כמולדת לפופולרית ביותר, ביטא שמוט מטאפורה זו בציור, כפי שעשה דור שלם של יוצרים גברים שבאו אחריו.[17]

בעוד האמנות הדידקטית של שמוט, כמו זו של ממשיכיו, ביקשה להגיע אל ההמונים, היוותה האמנות של סארופים פורקן ואמצעי להתגלות וגילוי עצמי. היא האמינה כי העצמיות הפנימית היא מקור כל הדימויים, וכי חירות היא תכליתו הסופית של הביטוי, ואף התבטאה ברוח זו: ״אינני מבדילה בין אמנות לחיים. דרך האמנות אני מוצאת אהבה, ודרך האהבה אני מוצאת את חירותי״.[18] מבחינה זו, לא היה החיפוש של סארופים באמנות שונה מזה של בנות זמנה, המשוררות הפלסטיניות פַדְוָא טוּקָאן (נולדה ב־1917) וסַלְמַא אלחַ׳דְרַא׳ אלגַ׳יוּסִי (נולדה ב־1928). שירתן החושפנית, מאותה התקופה, נבעה מחקירה קודחת של עולמן הפנימי. טוקאן ואלג׳יוסי, שפעלו בחזית התנועה החדשה בספרות הערבית, העלו לה את תרומותיהן היפות ביותר בשירי האהבה שלהן.[19]

כשהיא מונעת על־ידי האינסטינקטים היצירתיים שלה, התעמקה סארופים בפינות האפלות יותר של עולמה הפנימי, על־מנת להחיות לשון חזותית מזכרון רדום.

المخيّمات هناك. وقد توفيت زلفة السعدي في دمشق دون أن تتكحل عيناها برؤية بيت الصبا. واليوم، لا تتوفر لدينا دلائل تشير إلى أنها عادت ذات يوم إلى ممارسة الرسم.

جوليانا ساروفيم (مواليد ١٩٣٤)

تنتمي جوليانا ساروفيم إلى الجيل الأول من الفنانين التشكيليين الذين نشأوا في أوساط اللاجئين الفلسطينيين وتتولى الدور الطليعي بين الفنانات في العالم العربي. وقد كانت ساروفيم المولودة في يافا، في الرابعة عشرة من العمر عندما دوهمت مدينتها بوابل القنابل ونيران المدفعيات اليهودية. وفي قارب للصيّادين لاذت البنت بصحبة أسرتها بالفرار إلى الشواطئ اللبنانية. وفي مدينة صيدا، انتظر الأهل عودتهم إلى الوطن حال توقف الضرب، ولكن بعد أربع سنوات من الانتظار وبعد أن توضّح للأسرة بأن الإسرائيليين قد سدوا أبواب العودة في وجه كافة اللاجئين الفلسطينيين، قرّرت أسرة ساروفيم النزوح إلى بيروت حيث استهل أفرادها هناك حياة جديدة. وفي العاصمة اللبنانية عملت جوليانا، وهي الابنة الكبرى لأسرتها والتي كانت لتوّها قد تخرّجت من مدرسة صيدا الثانوية للبنات، كسكرتيرة في المكتب الرئيسي لوكالة الغوث الدولية (الأونروا)، وكانت هذه الوظيفة من الوظائف النادرة التي سمح للاجئين الفلسطينيين بالعمل فيها في لبنان.

وتزامن وصول ساروفيم إلى بيروت عام ١٩٥٢ مع الفترة التي وقفت فيها المدينة على عتبات التحوّل السريع الذي جعلها تصبح محور الحيوية الإقليمية والمركز الرئيسي للنشاط الاقتصادي في المنطقة. وخلال العقدين اللذين تليا تلك الفترة، وتميزا بالانقلابات العسكرية والاضطرابات السياسية في البلدان المجاورة، لم يكن لازدهار بيروت وانفتاحها أي منافس في الشرق الأوسط، مما جعل من فضاء العاصمة اللبنانية المحك الثقافي النادر وخاصة بعد أن أصبحت المدينة ملاذ الشعراء والكتاب والفنانين من العديد من الأقطار العربية مثلما كانت ملاذ أصحاب الأموال من الفلسطينيين ومن الأثرياء العرب الذين تملّصوا من قيام الاشتراكية في أوطانهم. هذا، وقد حفزت مطبوعات بيروت من الكتب والمجلاّت الفكرية والأدبية، التي وصلت إلى كافة أرجاء العالم العربي، على نشوء حركة ثقافية فعّالة دعت للتغيير الجذري في مختلف مجالات الفكر والإبداع في الكتابة العربية. وفي الوقت ذاته، ازدهرت الترجمة من اللغات المختلفة وظهرت ترجمات عربية لأعمال تحريضية هامة شملت، ضمن أشياء أخرى، كتاب «الجنس الثاني» لسيمون دو بوفوار، و«المعذبون في الأرض» لفرانز فانون. وهذه الترجمات تمّ ظهورها مباشرة بعد صدور نصوصها الأصلية في باريس. وبالمثل، فخلال عقدي الخمسينيات والستيّنيات، لم تعد

באמצעות סגנון מאולתר במהותו, במקום שבו הגבול בין ציור לרישום היה תכופות מטושטש, סארופים לא רק שהתעלמה ממוסכמות ציוריות צורניות, אלא גם קראה תיגר במכוון על כל צורות הצנזורה המחשבתית. תוך כדי התהליך פרצו החלום וההזיה מרישומיה, תחריטיה וציוריה, וגילו – באמצעות אסוציאציה חופשית של צורות הגובלות זו בזו – טווח רחב של קומפוזיציות ביומורפיות. על־ידי רמיזותיה הפיגורטיביות־למחצה לאנטומיה האנושית, היא יצרה תחום נזיל הרווי במשמעויות אירוטיות. בעוד שהלשון הסוריאליסטית, האישית, בה השתמשה סארופים, יכלה לזכות בהגנתם של מבקרי האמנות הלבנונים, על יסוד הטיעונים שהועלו בפי הדור הראשון של סוריאליסטים אירופים, הרי שבסופו של דבר יצירותיה הן סטייה מרחיקת לכת מקו זה. למעשה, היה לעבודתה של סארופים הרבה יותר מן המשותף עם האמניות האמריקאיות בנות זמנה, אשר, בדומה לה, יצרו באמצע המאה העשרים בהשראת הסוריאליזם. עם זאת, סארופים לא היתה מודעת לעבודתן של האמניות האמריקאיות הללו, מאחר שהן טרם זכו להכרה שהיו ראויות לה.[20]

הדימויים החושניים והרמיזות האירוטיות של ציורי סארופים הם אולי המאפיינים הבולטים ביותר של עולם הדימויים המופלא שיצרה. אין זה מפתיע איפוא, כי כאשר החליט עורכו של כתב־עת ספרותי לפרסם את סיפורה האירוטי הקצר של הסופרת הלבנונית לַיְלָא בַּעְלַבַּכִּי "חללית של רכּות לירח", הוא בחר בסארופים לאיור יצירתה. כאשר הסיפור יצא לאור כספר (ללא איוריה של סארופים), הועמדה בעלבכי למשפט באשמת "חוסר צניעות"; המשפט, שזכה לפרסום נרחב, הסתיים בסופו של דבר בזיכויה של בעלבכי.[21]

האיכות האוורירית של יצירי דמיונה המפותלים של סארופים קראה תיגר על כל תחושת הכבידה, בדיוק כפי שדימוייה המלאים רמיזות אירוטיות הכריזו מלחמה על כל טאבו ומוסכמה. באמצעות משיחות צבע רחבות ורישום בקו דקיק היא העניקה צורה לגופים קלי תנועה וליצורים מכונפים הצפים בתוך בריכות של פרדסים דמיוניים. היא התוותה את חמוקיהם של ניצנים מגולפים
עמוד 40 ועלי־כותרת פראיים, המסתחררים ומתנחשלים בינות לצורות זוהרות, שקופות למחצה, המעלות בדמיון את
עמוד 39 צורת הגוף הנשי, יחד עם סוסי קריסטל המתפרצים דרך עננים מתוך מרחב נזיל. בתהליך המלא אלתור של בניית הקומפוזיציה, כתמי צבע ספונטניים הפכו נחשול־מים לעלה משובש, ונוצותיהן של ציפורים דמיוניות התמזגו עם גלים וקונכיות, וכנפיים מתמוססות במים בתוככי

معارض الفن المعاصر مقتصرة على ما يقام منها بشكل سنوي في متحف سرسق إذ انتشرت دور العرض والصالات الفنية، التجارية منها والخاصة، في كافة أرجاء العاصمة. وقد فتحت هذه المؤسسات أبوابها طوال أيام العام، وذلك لعرض أحدث ما كان من الأعمال التي جادت بها مراسم الفنانين في المدينة. وعلى مدى هذا الزخم الثقافي الكثيف، كانت النساء العربيات من شاعرات وروائيات وناقدات أدبيات وفنيات علاوة على المبدعات في مجالات الفنون التشكيلية في طليعة الذين ساهموا في صناعة هذا المشهد الثقافي في المدينة[١٢].

وفي هذا العالم الصاخب بالحيوية الثقافية والمنفتح على كل جديد، كانت ساروفيم قد فُتنت بالفنون التشكيلية منذ أول لقاء لها بالمدينة، إلا أن برنامج عملها حال دون متابعة الدراسة الأكاديمية للفن علاوة على أن البرنامج التقليدي الصارم الذي كانت تتبعه أكاديمية الفنون الجميلة اللبنانية لم يناسب طبيعتها الخلاّقة ومزاجها الفني[١٣]. لذا، شرعت ساروفيم في تلقي الدروس الفنية الخاصة بعد ساعات عملها لدى الفنان اللبناني جان خليفة (١٩٢٣-١٩٧٨). ونتيجة لذلك، وجدت نفسها تقضي المزيد من الوقت في الرسم كل يوم. وفي مرحلة لاحقة، تعرّف الجمهور اللبناني على باكورة أعمالها من خلال بضعة معارض أقامها لها الفنان خليفة في مرسمه. وقد عرضت ساروفيم أعمالها فيما بعد في صالة لاليكورن وتبع ذلك المعارض الأخرى في غيرها من صالات بيروت الفنية. ومع مرور الزمن الذي حرصت فيه الفنانة الشابة على مثابرة العمل وعلى تهذيب موهبتها الفنية، حازت ساروفيم على فرصة الإقامة المطوّلة في فلورنسا عام ١٩٥٨، ومدريد عام ١٩٦٠ وباريس عام ١٩٦٥. وفي كل من هذه المدن، تابعت الفنانة دراستها المستقلة كما أقامت المعارض الخاصة بأعمالها. وفي نهاية الأمر أصبح بإمكانها أن تعتمد في رزقها على مهنة التصوير لا سيما وأنها حظيت بالاعتراف الشامل بمكانتها الفنية في الأوساط اللبنانية. ولم يقتصر هذا الاعتراف على دعوتها للمشاركة في المعرض السنوي في متحف سرسق عام ١٩٦١، بل وشمل ايضًا دعوتها الرسمية للقيام بتمثيل لبنان في المعارض الدولية للفن التشكيلي، بما في ذلك المعارض التي كانت تقام مرّة كل سنتين في العواصم الفنية المختلفة بحيث شاركت هذه الفنانة الفلسطينية في بينالي الإسكندرية عام ١٩٦٢، وبينالي باريس عام ١٩٦٣، وبينالي سان باولو عام ١٩٦٥.

أما اللغة التشكيلية التي قامت ساروفيم بحبكها، فقد اتسمت بالابتكار المثير وخاصة لما عبّرت به هذه اللغة عن كشف لأغوار الذات فيما حفل طابعها الشخصي بجموحات الخيال. وقد دعت طبيعة لغتها هذه، العديد من أبناء جيلها من الرسامين الفلسطينيين الى إعتبار هذه الفنانة خارج عالمهم وفي منأى عن همومهم لا سيما وقد جاء اعتبارهم هذا في

הילת צבעים שקופים למחצה. עולמות החלום ההזויים, המרמזים על קווי גופה שלה עצמה, דומה שחזרו והתחקו עמוד 39 אחר אובייקטים ואתרים הזכורים לה מילדות מלאה שמחה בין חוף הים לפרדס התפוזים.

שנים לאחר מכן, כשנשאלה על המקור לעולם הדימויים המופלא שלה, סיפרה סארופים כיצד נהנתה כילדה מבילוי סופי השבוע בירושלים עם סבה, שביתו שימש בעבר כמנזר מבודד. סארופים הזכירה שעל קשתות האבן, הכוכבים והכיפות העתיקות של בית סבה נותרו שרידים של ציורי-קיר ססגוניים, שעוררו בתוכה דמויות של ישויות על-טבעיות. ציורי הקיר מילאו את הילדה הקטנה ביראה ובמסתורין, והותירו בה את חותמם לכל ימי חייה.[22] וכך אנו מבחינים בעבודתה – כאילו מתוך חלום – כיצד רשמים מתקרה ירושלמית מתמוססים לקונכיות שנאספו באהבה על חוף ימה של יפו. באמצעות אסוציאציות חופשיות קישרה סארופים את פרטי המקום שבזכרון עם חלקיו האינטימיים של גופה. מבעד ליצוריה המכונפים – שניתן לראותם כאות הוקרה תת-מודע למקורות התנ"כיים של שם משפחתה (סארופים-שרפים) – אנו רואים לעתים קרובות פני אשה המתגלים מאחורי רעלות הכלה.[23] בעוד שבתרבות הפלסטינית מציינת ה"כלה" לעתים קרובות את "יפו" שבפלסטין, הרי שבציוריה של סארופים תווי פניה של הכלה משקפים את קלסתר הפנים של האמנית עצמה. עמוד 41

מונא חאטום (נולדה 1952)

מונא חאטום, ילידת ביירות, הבת השלישית והצעירה ביותר של משפחת פליטים מחיפה, מתגוררת בלונדון זה עשרים שנה, והיא האמנית הפלסטינית החשובה ביותר בזירת האמנות הבינלאומית. ב-1975, כאשר חאטום ביקרה באירופה לראשונה בחייה, פרצה מלחמת האזרחים בלבנון. סגירת נמל התעופה של ביירות למשך תשעה חודשים כתוצאה מכך, מנעה מבוגרת הקולג' האוניברסיטאי של ביירות (כיום האוניברסיטה האמריקאית בביירות), בת העשרים ושלוש, לחזור לביתה ולהתחיל ללמוד אמנות כפי שתכננה. תחת זאת, היא התקבלה ל-Byam Shaw School of Art, שבו למדה במשך ארבע שנים. לאחר שסיימה את חוק לימודיה היא השלימה את השכלתה ב-Slade School of Fine Arts בלונדון, שאותו סיימה ב-1981. חאטום, שעבודותיה הוצגו בין היתר בגלריות נודעות ובמוזיאונים חשובים בפריס, לונדון, ברלין, מדריד, ניו-יורק, מונטריאול, סידני והונג-קונג, הוזמנה להיות אמנית אורחת ומרצה במוסדות תרבות רבים במערב אירופה וצפון אמריקה. בסתיו 2000, כאשר

المرحلة التي كان فيها كل منهم منغمسًا، إثر خروجه من تجربة المخيم، في صياغة لغة توجيهية في التصوير، سعى الرسام بواسطة إنشائه التمثيلي إلى تسليط الأضواء على مركزية النضال الوطني الفلسطيني. ولربما يتعذّر علينا تقييم الأصالة الفنية التي جاءت بها ساروفيم أو إدراك أهمية إسهامها الإبداعي دون أن نتأمل عملها في سياق ما ساد من الأعمال التي قام بإنتاجها نظراؤها الفلسطينيون في بيروت.

صفحة ٣٨ ومن نظرائها الفلسطينيين في بيروت، يعتبر **اسماعيل شمّوط** المولود عام ١٩٣٠، في طليعة الجيل الفلسطيني اللاجئ الذي قام بتوظيف مهارته في الرسم للإعلان عن القضية الوطنية. ومن الجدير بالذكر، أن شموط الذي تلقى أولى دروس الرسم خلال الأربعينات على أيدي داوود زلاطيمو، كان التلميذ المفضّل بالنسبة للمعلم المقدسي[١٤]. ولم يكن دور شموط الفني ليبرز على الساحة الوطنية من مجرّد التدريب الذي تلقّاه أو الموهبة التي امتلكها وحسب، بل جاء بلا ريب ضمن سياق اللحظة السياسية الحاسمة التي أعلن فيها عن دخول شموط للساحة. ففي عام ١٩٥٤ عندما لم يكن قد تجاوز الرابعة والعشرين من عمره، أقام هذا الشاب المولود في اللّد والقادم من أحد مخيمات اللاجئين في قطاع غزة، معرضه الأول في العاصمة المصرية. وقد انتهز الرئيس جمال عبد الناصر هذه المناسبة الأولى من نوعها ليقوم شخصياً بافتتاح المعرض. أما الحضور في يوم الافتتاح هذا، فقد شهد العديد من الشخصيات السياسية الفلسطينية اللاجئة في القاهرة والتي شملت الحاج أمين الحسيني وياسر عرفات الذي ترأس آنذاك اتحاد طلبة فلسطين[١٥]. وفي أعقاب هذا الحدث، الذي نال قسطه الوافر من الدعاية والإعلان، أصبح للصورة الفنية التي بلورها شموط التأثير التكويني على عدد لا يحصى من الهواة والموهوبين الشباب الذين نشأوا في مخيّمات اللاجئين الفلسطينيين. وخلال العقدين اللذين شهدا صعود القضية الفلسطينية إلى قمة الخطاب السياسي في المنطقة، ظهرت للعيان معالم لغة تصويرية جديدة ذات عناصر شعبية تميّز بصقلها نخبة من الموهوبين الشباب الناشئين في المخيّم الفلسطيني. أما الفضل في نموّ هذه الظاهرة فيعود بلا شك إلى اسماعيل شمّوط الذي تمّ تعيينه في بيروت عام ١٩٦٥ ليترأس دائرة التربية الفنية في منظمة التحرير الفلسطينية. وفي تلك الحقبة، اعتبرت أعمال شمّوط بصفتها خير نموذج تصويري للتعبير عن القضية الوطنية إذ قام برعايتها القادة السياسيون، كما مارس محاكاتها هواة الرسم فيما احتضنتها عامة الجماهير. وبناء على الجهل الشعبي التام لتاريخ الفن الفلسطيني وتطوّره قبل عام النكبة، راح اعتبار أعمال شموط وكأنها تمثّل مطلع الطريق وأولى الخطوات في مسيرة الفن الفلسطيني.

وإن تساءلنا عن أهم مصادر التدريب الفني التي استقى

קהל צופים מרחבי העולם פגש את עבודותיה בגלריית טייט לאמנות מודרנית בלונדון (Tate Modern), חזרה חאטום לביירות והשתתפה בפסטיבל התרבות "אַיְלוּל", בהרצאתה שם הציגה את עבודותיה משני העשורים האחרונים. היתה זו הפעם הראשונה שיצירתה של חאטום נראתה בעיר הולדתה.[24]

מאז שהשלימה את לימודיה, כללה האמנות החדשנית, הדרמטית, המגוונת והנועזת של חאטום מֵיצגים, עבודות וידיאו, פסלים אינטראקטיביים ומֵיצָבים. בכל אחת מיצירותיה ערערה חאטום על הדיכוטומיות בין הפרטי לציבורי או בין האישי לפוליטי, ועל־ידי כך הגדירה מחדש את המרחק בין האמנית למושא האמנות, בין מושא האמנות לקהל הצופים, בין גופה שלה לגופו של הצופה.

אף שהיא מתנגדת להצמיד לאמנותה תווית זיהוי העלולה להגביל את קריאתה במונחים של מִגדר או לאומיות, עבודתה שואבת את צלילותה ועוצמתה מהתנסות אישית ומן הספציפיות של זמן ומקום. רבות מעבודותיה טעונות בדו־משמעות מרחבית ובאִזכורים מישושיים, מקום בו האישי והפוליטי משתלבים זה בזה, וגופה הופך לנושא החקירה האמנותית. מבחינה זו, מהווה אמנותה מחווה חזותית לביטוי הספרותי של נשים ערביות, אשר, באורח מסורתי, הועבר או הובע באמצעות הגוף.[25]

סארופים מעולם לא היתה מודעת לעבודתה של אלסעדי, בדיוק כפי שהאמנות של חאטום אינה מגלה כל עקבות לעולמה של סארופים. אף־על־פי־כן, עבודתן של חלוצות אלו משקפת תהליך שבאמצעותו פיתחה כל אחת מהן, ברגעים היסטוריים שונים, את אסטרטגיות ההתנגדות שלה למוסכמות הזרם המרכזי. בעוד שאלסעדי העניקה קלסתר אנושי לזכרון מולדתה, סארופים החייתה זכרון זה על־ידי התחקות אחר תווי פניה ומתווה גופה. בדומה לכך, בעבודתה של חאטום מהווה גופה עדות לְמה שאדוארד סעיד מגדיר כ"זכרון מתקומם", שבאמצעותו היא מבטאת את "הגיון הדברים שאינם עולים בקנה אחד".[26]

בקריאתו את עבודתה האחרונה של חאטום, סעיד מבאר ומפרט: "בדור של מהגרים, עוצר, תעודות־זהות, פליטים, גולים, מעשי טבח, מחנות ואזרחים הנמלטים על נפשם... [יצירות האמנות של חאטום הִנן] הכלים הארציים, הבלתי־ניתנים לניכוס, של זכרון מתקומם וממאן להשלים, המתייצב מול עצמו ומול האחרים, רודפיו או מדכאיו, כשהוא ניכר תמיד בהשתנויותיו... ועם זאת אינו מוכן להרפות מן העבר, אשר [יצירותיה] נושאות עימן כאיזה אסון דומם הנמשך הלאה והלאה ללא מהומה או איומי סרק קולניים ונמלצים".[27]

על־מנת לתאר כיצד התפתח "הגיון הדברים שאינם

منها شموط صياغة لغة تعبيرية يسّرت وصول لوحته إلى أوسع طبقات الجمهور العام، فلا بد من ذكر التجربة التي مرّ بها هذا الفنان طيلة عقد ونيف من الزمن عمل خلالها كرسّام في مجال الإعلان التجاري[١٦]. فقد ساهمت هذه التجربة دون ريب في حسن توظيف موهبته في التصوير التوجيهي الذي بدت اللوحة بواسطته وكأنها تؤرخ لما تجلّى من مآسٍ وبطولات فلسطينية فيما استهدف البيان فيها حشد الدعم للنضال الوطني. مستعيداً ما قام به معلّمه داوود زلاطيمو من استعارة للمشهد التاريخي الذي وُظّف كمجاز في التعبير عن اللحظة الراهنة، قام شموط في كثير من الأحيان باستعارة ذخيرته البيانية من نماذج الواقعية الاشتراكية في التصوير التي آثر صبغها بالأبعاد الفلسطينية والتي شحنها بكل ما ساد بين عامة الناس من دلالات مجازية. وفي أواسط الستينات، يوم نجحت قصيدة «عاشق من فلسطين» لمحمود درويش في تعميم المجاز لصورة المرأة بصفتها رمز الأرض الحبيبة، قام شموط بمنح الشكل المرئي لهذا المجاز الشعري الرائج. ومن ثمّ، انطلق جيل كامل من هواة الرسم ليحذو حذو شموط[١٧].

وفيما سعت اللوحات التوجيهية والبيانية، التي قام بإنتاجها شموط وكافة من اقتفى خطاه، إلى مخاطبة الجماهير، فإن لوحات ساروفيم ما كانت غير المتنفّس الخاص بالفنانة والسبيل الشخصي لها في اكتشاف الذات، وذلك إيماناً منها بأن الباطن هو منبع كل الصور وأن الحرية ليست إلا غاية التعبير. ولقد قالت ساروفيم ذات مرّة: «أنا لا أميّز بين الفن والحياة. في الفن ألقى الحب. وفي الحب ألقى الحرية»[١٨]. فمن هذا القول، يتجلى لنا أن قصد ساروفيم في التشكيل لم يختلف في العمق عن قصد معاصراتها من الشاعرات كفدوى طوقان (مواليد ١٩١٧) وسلمى الخضراء الجيّوسي (مواليد ١٩٢٨). فإن قصائد هاتين الشاعرتين الفلسطينيّتين على السواء، واللتين لمعتا في المرحلة نفسها، قد تميّزت بالتوهّج عينه في ارتياد عوالمهما الداخلية والكشف عن خفايا الذات بواسطة الشعر. وما صُنّفت مكانتهما في طليعة الحركة الجديدة في الكتابة العربية إلا بناء على ما أنتجته كل منهما من قصائد الحب والوجدان[١٩].

وهكذا انكبت ساروفيم على العمل الفني بدافع جموحها الفطري الخلاّق وغاصت في أغوار عالمها الداخلي لاستنباط أبجدية تشكيلية منتزعة من سبات الذاكرة. وفي جموحها الفطري هذا، لم تتغاضَ الفنانة عن الأعراف التصويرية فحسب بل قامت عامدة بتحدّي كافة أشكال الرقابة الواعية بحيث كاد أسلوبها الارتجالي، في بعض الأحيان، أن يلغي الخط الفاصل بين العلامات الخطّية في الرسم والمسحات اللونية في التصوير. وفي مجرى هذا الفيض الطلق في أسلوبها التعبيري، جاش الحلم واصطخب بالخيال من خلال تداعياتها الحرّة لما تجاور في عملها من الأشكال التي لم تنفك عن

עולים בקנה אחד" מתוך "הזכרון המתקומם" של חאטום והפך לצורת אמנות החורגת ממגבלות הזמן והמקום, אביא כאן תיאור קצר של עבודות נבחרות שנוצרו במשך תקופה בת שתים-עשרה שנה. תקוותי היא שהקורא יהיה מסוגל לראות כיצד האמנות של חאטום מגדירה מחדש את העולם באמצעות גופה על-ידי כך שהיא מגיעה אל גופו של הצופה ויוצרת, במרוצת התהליך, לשון מטאפורית המדברת בעת ובעונה אחת על גלות והזדהות, דיכוי והתנגדות, שבי וחירות.

עמוד 42
במצור (Under Siege), אחד המיצגים המוקדמים של חאטום, הוצג בלונדון שישה ימים לפני תחילת הפלישה של הצבא הישראלי ללבנון, ב-1982. בתוך פחות מחודש ימים מאז העלאת המיצג ראה קהל צופיה של חאטום בטלוויזיה את עיר הולדתה מכותרת ונצורה. לאחר שניתקו את אספקת החשמל והמים לתושבי ביירות, החלו הצבא, חיל הים וחיל האוויר הישראליים להפגיז ולהפציץ את העיר ללא הפוגה. התנגדות מצד קומץ לוחמים פלסטינים ולבנונים בלמה את המתקפה הישראלית הכבדה במשך עשרה שבועות.[28]

במיצג שלה, גופה העירום של חאטום – מכוסה בחימר וכלוא בתוך קובייה שקופה – מנסה להזדקף ולעמוד על רגליו, רק כדי להחליק וליפול שוב ושוב לתוך הבוץ. "במצור" נמשך שבע שעות רצופות, ובמהלכן יכלו מבקרי הגלריה לצפות דרך קירות הקובייה השקופים כיצד מתעוות ומתפתל גופה של חאטום, בהתיזו בוץ על צדם הפנימי של קירות הקובייה השקופים, שעה שהיא מנסה בעיקשות להזדקף ולעמוד על רגליה. המטאפורה, שהתגלמה בדמות הסיבולת הגופנית העיקשת של חאטום, הועצמה על-ידי הניגוד בין עוויתות הכאב וההחבטות העזות, חסרות המנוחה, לבין שירה מוקלטת שחוזרת על עצמה, המעומעמת על-ידי שיחות אקראי בשפות שונות.

התוצאות הקשות של הפלישה הישראלית לביירות עוררו את חאטום ליצור עבודה נוספת. במהלך השנה שלאחר טבח הפלסטינים במחנות הפליטים סברא ושאתילא, שבוצע בחסות ישראלית בביירות בספטמבר
עמוד 43
1982, העלתה חאטום מיצג באוטווה (קנדה), שנקרא **שולחן המשא-ומתן** (The Negotiating Table). בדיוק כפי ש"במצור" הקדים את המצור על ביירות, כך הקדים "שולחן המשא-ומתן" עשר שנים של משא-ומתן פוליטי אזורי מתמשך. בעוד שהמיצג הקודם עסק במהומה האנכית הבלתי-פוסקת של גופה בתוך מרחב מוגבל, התבסס "שולחן המשא-ומתן" על רוגע אופקי מוחלט של גופה, שהיה מונח על שולחן, ולצדיו שלושה כסאות ריקים. האפקט הדרמטי של התמונה הודגש באמצעות חשיכה מוחלטת, לבד

إيحائها بملامح الجسد. وقد تبلور التكوين في عمل ساروفيم في سلسلة واسعة من الإنجازات الفنية التي شملت اللوحات الزيتية والرسوم التخطيطية بالحبر الصيني علاوة على المتواليات من الحفريّات المطبوعة. ومن خلال طراوة أشكالها الموحية بملامح الجسد، بدا العالم الرخو الذي خلقته ساروفيم متخماً بالدلالات الجنسية والإيحاءات الأيروسية. ولئن دافع نقاد الفن اللبنانيون عن اللغة الشخصية التي ابتدعتها ساروفيم باستنادهم إلى المنظور الذي طرحه الجيل الأول من السورياليين الأوروبيين، فإن إنجازها الفني كان بعيداً عن الأصل السوريالي. والحقيقة تشير إلى أن ساروفيم كانت أكثر قرباً في أعمالها من أعمال معاصراتها من الفنّانات الأميركيات اللاتي عملن مثلها في أواسط القرن العشرين بأثر من التيار السوريالي، غير أنها لم تكن في واقع الأمر على علم بأعمال هؤلاء الفنّانات إذ لم تكن أي منهن قد حصلت بعد على ما استحقته من اعتراف في عالم الفن[٢٠].

وبما أن الحس المفعم بالدلالات الإباحية بدا وكأنه أكثر الخصائص التصويرية بروزاً في لوحات ساروفيم، فإن أحداً لم يفاجأ يوم قام محرر إحدى المجلاّت الأدبية في بيروت لدى نشره قصة ليلى بعلبكي «سفينة حنان إلى القمر» باختيار ساروفيم كي تنجز الرسومات الخاصة لمرافقة نص الروائية اللبنانية. ولكن يوم نشرت هذه القصة الجريئة ضمن كتاب عام تمّ استبعاد الرسومات، ومع ذلك، وقفت بعلبكي في المحكمة لتواجه تهمة انتهاك الحشمة والأخلاق في قضية رُفعت ضدّها في محكمة المطبوعات. وعلى مدى ما يزيد على عام نالت هذه القضية القسط الوافر في الإعلام اللبناني، وبالنتيجة ربحت الروائية هذه القضية التي رفعت ضدها[٢١].

أما أعمال ساروفيم التي اتسمت بالاستيهام، فقد تحدّت خصائصها الأثيرية منطق الجاذبية الطبيعية بمقدار ما تحدّت دلالاتها الإباحية مجمل المحرّمات والأعراف الاجتماعية. فبواسطة الضربات الكاسحة بالفرشاة أو رسم الخطوط الدقيقة بالحبر، منحت ساروفيم الجسد لأشكالها العائمة وكائناتها المجنّحة التي سبحت في فضاء بهيّ من الحدائق الخرافية. وقد اقتفت استدارات البراعم المصقولة التي تلوّت حول
أعناقها أوراق النباتات المتوحشة حتى بدت هذه البراعم صفحة ٤٠
وكأنها شفرات لولبية تلألأت ثناياها الرقيقة بشفافية استحضرت عتمات الجسد. وفي سماوات ساروفيم المترامية
الأطراف اجتاحت السحاب خيول بلّورية تسلّقت رخاوة الفضاء. صفحة ٣٩
ومن خلال عفوية تكوينها المرتجل الذي تشكّل تحت الضربات التلقائية للفرشاة تحوّلت أمواج البحر إلى شجر، وتماهى ريش طير متخيّل مع لمعة الماء فيما زاوج محار البحر بين الجناح وحركة الماء في ذوب لوني وهالات من الصبغ الشفاف. أما هذا العالم الاستيهامي الذي دلّ على معالم جسد ساروفيم
والذي خلط بين الماء والنبات، فيبدو وكأنه استنبط من صور صفحة ٣٩
طفولة آمنة ترعرعت بين شاطئ البحر وبيّارة البرتقال.

מזרקור יחיד שהיה תלוי היישר מעל לשולחן שעליו היה מוטל גופה של חאטום ללא ניע במשך שלוש שעות רצופות. הצופה נתפתה להתקרב כדי לבחון את מה שנראה כגווייה המוטלת מתחת למנורת חקירות. היא היתה עטופה מכף רגל ועד ראש בשקית פלסטיק, גופה קשור בחבלים ומסביב לראשה תחבושות מוכתמות בדם, שהסתירו את פניה. בגדיה היו ספוגים בדם, ומעיים עקובי־דם בצבצו מבטנה. מתוך החשיכה יכול היה הצופה לשמוע הקלטה של קטעי חדשות המסקרים את מלחמת לבנון, שנקטעו מפעם לפעם על־ידי הצהרות שלום שהושמעו מפי ראשי מדינה מערביים.

עבודת הווידיאו שחאטום יצרה ב־1988, **אומדנים של** עמוד 44
מרחק (Measures of Distance), שצולמה במקורה שנה תמימה לפני הפלישה הישראלית ללבנון, קיבלה את צורתה הסופית שבע שנים לאחר מכן. בעבודה אנו רואים בצילום תקריב בן 15 דקות את אמה של חאטום מתקלחת. התמונות המגורענות של גופה נראות לעין מבעד לשורות בכתב־יד, שנלקטו ממכתבים שכתבה האם לבתה. שיחת אקראי בין השתיים נשמעת על רקע צלילי הטפטוף, כמו של גשם דק, כשהיא נקטעת מפעם לפעם על־ידי קריינות של האמנית, המתרגמת קטעים מדברי אמה למען קהל הצופים דובר האנגלית. בחליפת המכתבים ביניהן, הכוללת דיווחים על המציאות היומיומית של מלחמת האזרחים, מובאת גם שיחה בין אם לבת על מיניות ועל עבר המשפחה. בנקודה אחת מסבירה האם לבתה בהתנצלות, שאת מזגה הרע בעת שמונא גדלה והתבגרה, יש לייחס לסִבלה כתוצאה מעקירתה מחיפה, ממשפחתה ומידידיה. הכתב הערבי המופיע על התמונות משמש כמגן המסוכך על גופה העירום של האם, אך מזכיר גם גדר תיל המסמנת את הפירוד בין האם לבת, ובין האם למולדת. החמימות של התמונות ושיחתן האוהבת, האינטימית, מגשרת על־פני המרחק וחושפת את הזדהותה העמוקה של חאטום עם הגוף ועם הגלות של אמה.

לאחר שזיהתה את גלותה שלה באמצעות גוף אִמה, היתה חאטום מוכנה לחקור כיצד הגוף שלה, כאתר של גלות, מסוגל לעורר הזדהות בצופה. וכך, לרגל תערוכת היחיד שלה ב־1994, שנערכה במרכז פומפידו בפריס, הציגה חאטום מֵיצב שאותו כינתה **גוף זר** (Corps עמוד 45
étranger). העבודה הורכבה מתא גלילי שגובהו עלה על שלושה מטרים, שברגע שנכנסים לתוכו דרך פתח צר, מתברר שהוא מכיל לולאה אורקולית מוקלטת של פנים גופה של חאטום. התמונות, שצולמו במהלך בדיקה קלינית, מגלות כיצד עדשת הווידיאו הרפואית צוללת דרך הסדקים הצרים של הגוף, חודרת לתוך מנהרותיו

وبعد مرور السنوات، عندما سئلت ساروفيم ذات مرّة عن مورد تصوّراتها الاستيهامية، استعادت الفنانة ذكرى قضاء أيام عطلها في الصغر بصحبة جدّها في القدس، هذا الجد الذي كان بيته في الأصل ديراً نائياً من أديرة المدينة المقدسة. وقد روت ساروفيم كيف احتشدت جدران ذلك البيت القديم وسقفه وقناطره بآثار التصاوير الأيقونية التي طالما ازدان بها المكان. أما هذه التصاوير، التي اكتنفها جلال أزلي والتي نفحت الحياة في وجوه ملائكية، فقد ملأت نفس الصغيرة برعشة الخوف ونشوة الغموض حتى استحال عليها نسيان مرآها على مدى السنين[٢٢]. واليوم، تدعونا أعمال ساروفيم إلى السفر كما لو كنّا في حلم تلاشت فيه الحدود بين ما انطبع في ذهنها من صور سقف مقدسي وأشكال محار طالما التقطتها عند شواطئ يافا. ومن خلال التداعي الحر بين المستذكرات والذات، تزاوجت تفاصيل المكان المفقود مع ثنايا الجسد الحميم. أما كائناتها المجنّحة والتي يمكن قراءتها بمثابة استعادة لا واعية لاسم عائلة ساروفيم – هذا الأسم الذي ورد أصلاً في التوراة – فمن خلال هذه الكائنات، كثيراً ما أطل علينا من وراء حجاب الزفاف الأبيض وجه عروس وكأنه يذكّرنا بصورة يافا التي صوّرت في الفنون الكلامية كعروس غراء[٢٣]. وفي تمعننا بالملامح البلّورية لهذا الوجه المكلّل بالنور يلوح لنا المرّة تلو الأخرى وجه ساروفيم. صفحة ٤١

منى حاطوم (مواليد ١٩٥٢)

ولدت منى حاطوم في مدينة بيروت لأسرة فلسطينية كانت قد لجأت من حيفا إلى العاصمة اللبنانية، وهي أصغر بنات الأسرة الثلاث. وقد أقامت في لندن ما يزيد على العشرين عامًا. وتعتبر حاليًا أكثر فنّانات فلسطين شهرة على الصعيد الدولي.

في عام ١٩٧٥ عندما انفجرت الحرب الأهلية في لبنان، كانت حاطوم تقوم بزيارتها الأولى إلى أوروبا. وبسبب إغلاق مطار بيروت على مدى تسعة أشهر متواصلة، لم تتمكن الفتاة التي لم تتجاوز الثالثة والعشرين من عمرها آنذاك من العودة لاستهلال تخصّصها بالفن في كلية بيروت الجامعية (جامعة بيروت الأميركية اليوم)، الكلية التي كانت قد تخرّجت منها قبيل السفر. وعوضاً عن ذلك، التحقت في لندن بكلية «بايام شو» التي تابعت فيها الدراسة مدّة أربع سنوات. ومن ثمّ، قرّرت متابعة دراساتها العليا بالفن، فالتحقت بكلية سلاد التي تخرّجت منها عام ١٩٨١. أما منجزات حاطوم الفنية فقد عرضت في أهم الصالات الفنية وفي كبرى المتاحف في باريس، ولندن، وبرلين، ومدريد، ونيويورك، ومونتريال، وسيدني، وهونغ كونغ وغيرها من المدن. وقد استضيفت حاطوم كمحاضرة جامعية أو كفنانة مقيمة في مختلف المؤسسات التعليمية العالية في أوروبا

ומחילותיו עד לנקודה של קירבה קלאוסטרופובית, ומהפכת את פְּנים גופה של האמנית החוצה, נוכח מבטו של הצופה. התמונות מוקרנות במרכז הרצפה העגולה. החלל המגביל מאלץ את הצופה ללכת מסביב או מעל לתמונות הנעות, הנתונות במסגרת עגולה. רמקולים סמויים הממוקמים בגובה האוזן מגבירים את אִוושת האיברים הפנימיים, שאינם נגישים לנו בעת פעולתם, וצלילים אלה מודגשים על־ידי הלמות לבה של חאטום. בנקודה מסוימת, הצלילים והדימויים שהתא מכיל מבטלים כל מרחק בין גופה של חאטום ובין הצופה הסגור בין כותלי התא.

תחושה זו של ניכור מגופה של האמנית ובו בזמן הזדהות עִמו, אשר בה מתגלה ״הגיון הדברים שאינם עולים בקנה אחד״ של חאטום, יכול לחוות רק הצופה הכלוא בתוך התא. החלל המגביל של התא הגלילי שבו נאלץ הצופה לעמוד, כמו הקובייה השקופה או שקית הפלסטיק שהכילו את גופה של חאטום, היה בשבילה אמצעי כדי לדבר – באמצעות גופה – על התנגדות, מחאה, הזדהות, ניכור וגלות.

בשתי עבודות שיצרה לאחר מכן, חקרה חאטום את משמעות כליאתו של הגוף על־ידי עירוב גופו של הצופה עצמו בתוך עבודתה. בשתי יצירותיה, ״אור בקצה״ (Light at the End) מ־1989 ו״גזר־דין קל״ (Light Sentence) מ־1992, טשטשו תחושות המישוש והאמביוולנטיות המרחבית של הצופה את ההבדל בין חירות ושבי, שעה שהמתבונן במושאי הכליאה הפך בעצמו למושא הכליאה.

עמוד 46

המיצב אור בקצה מבוסס על פסל אינטראקטיבי המורכב ממבנה אנכי דמוי שער, התקוע בין שני קירות, שהמרחק ביניהם הולך ונעשה צר עד שהם מתכנסים במבוי סתום. קירות הלבֵנים הכבדים והמוצקים, המקיפים את השער משלושת צדדיו, צבועים בצבע אדום כדם. מקור האור היחיד המאיר את המבוי הסתום מלמעלה, הוא זרקור המוצב מעל למסגרת השער המלבנית, שבה מורכבים שישה גופי־חימום אנכיים הפולטים זוהר כתום. המקום המואר באופן דרמטי, באפלולית הגלריה, מושך את הצופה להוסיף ולהתקדם לעבר השער התלוי באוויר בין הקירות. מאחר שאי אפשר לפתוח את השער, המוברח משני צדדיו, המרווח הגדול בין גופי החימום האנכיים מפתה את הצופה לשקול את האפשרות להחליק ביניהם אל האזור שמעבר לשער, ועל־ידי כך כאילו להגיע לסוף טוב, כנרמז בשם היצירה. אבל ככל שהצופה הולך ומתקרב למקום, כך הוא חש יותר ויותר את החום העז, הנפלט מגופי החימום הדולקים של השער, הצורב את עיניו ועורו, והופך את הצופה החופשי לאסיר בתוך מרחב הגלריה.

الغربية وفي شمال أميركا. وفي خريف العام ٢٠٠٠ فيما كان المشاهدون من مختلف البلدان مأخوذين بعملها المعروض في متحف «تات» للفن الحديث في لندن، كانت حاطوم في بيروت بهدف المشاركة في مهرجان أيلول الثقافي حيث قامت بتقديم محاضرة مصوّرة استعادت فيها مسيرتها الفنية خلال العقدين الأخيرين، وقد كانت هذه أولى المناسبات التي يُعرض فيها عمل من إنتاج هذه المبدعة في مسقط رأسها[٢٤].

إتسمت مسيرة حاطوم الفنية، منذ إتمام دراساتها، بالجرأة والتنوّع بقدر ما تميّزت بالإثارة والابتكار الخلاّق. وقد شملت موادّها المستخدمة في التعبير أحدث أدوات الإيصال التعبيري التي سادت في العالم الفني الذي أحاط بها. فتضمّنت أدواتها العروض الشخصية الحيّة، وإخراج أفلام الفيديو التعبيرية، وإقامة المنشآت التي اعتمد استيعابها على تبلورها ضمن إطارها الزمني، علاوة على صناعة المنحوتات المعدنية الثابتة التي انطوت على إثارة المتناقضات الملموسة، وبناء على المجسّمات التي لم تكتمل إلا بواسطة ما استدعته الأعمال من تبادل فعلي مع المشاهد. وفي كل من أعمالها، طرحت حاطوم تساؤلاتها حول التباين المفترض بين المعتبرات الخاصة والمعتبرات العامة وبين المعطيات الشخصية والمعطيات السياسية. وبذلك دعت الفنانة مشاهد عملها لمساءلة العلاقة بين موضوع الإبداع وهموم الجمهور المتلقّي فيما استدرجته لإعادة النظر في معنى المسافة بين الفنان والشيء المبدَع، كما في المسافة بين جسدها وجسد المتلقّي.

وفيما رفضت حاطوم إلصاق أي هويّة أو تعريف ضيّق بإنتاجها، مما قد يحدّد قراءة عملها الفني إما بناء على انتمائها القومي أو على كونها امرأة، إلا أن كافة الطاقات الإبداعية للعمل وما جاء به من إشراق، استُمدّت من صميم تجربة حاطوم الشخصية ومن خصوصية ما عاشته ضمن زمان ومكان معيّنين. وفيما شحنت كافة أعمالها بالتباس الفضاء وأبعاده وبإثارات تستدعي المس، فقد تداخلت العوامل الشخصية بالعوامل السياسية إلى درجة بات جسدها في كثير من الأحيان موضوع استقصائها الفني. ومن هذه الناحية، يمكننا اعتبار عمل حاطوم الفنّي بصفته خير تكريم للتراث الأدبي العربي الذي طالما خلّدته نساء العرب اللاتي منحن الصوت للجسد أو جعلن منه وسيط كلامهن الفنّي[٢٥].

ومثلما لم تعِ ساروفيم بوجود أعمال السعدي، كذلك لا تظهر في منتوجات حاطوم أية آثار لعالم ساروفيم. ومع ذلك، فإن أعمال كل من هؤلاء الرائدات عكست طبيعة العملية التي بواسطتها قامت كل منهن، بدافع اللحظة التاريخية المختلفة، بإقرار وتطوير استراتيجيّتها الخاصة بها في مقاومة التيارات السائدة من حولها. فبينما منحت السعدي الوجه الإنساني لذاكرة الوطن، استحضرت ساروفيم تلك الذاكرة من خلال استشفاف وجه الذات وجسدها. وبالمثل، فقد حضر جسد حاطوم في أعمالها كي يشهد على ما أسماه

עמוד 47

גם במיצב **גזר־דין קל** הצופה חש בכליאה. המיצב מורכב משתי שורות של ארוניות ריבועיות ריקות, העשויות מרשת חוטי מתכת כסופים, המוערמות זו על־גבי זו עד לגובה רב מעל לראש הצופה. השורות המקבילות נפגשות בקצה אחד בערימה שלישית של ארוניות ריבועיות ריקות, ויוצרות יחדיו מסדרון של רשתות מתכת, המסתיים במבוי סתום. רבות מדלתות הארוניות, משני צדי המסדרון, פתוחות לרווחה. מקור האור היחיד בגלריה הוא מנורה חשופה התלויה על חוט חשמל באמצע המסדרון. האור המסמא המגיע מבעד לרשתות המתכת, מטיל צללים דמויי רוחות־רפאים המתפשטים לקירות שמסביב. הנורה, המצוידת במנוע, יורדת אט־אט אל הרצפה. שם היא מתנדנדת מצד לצד בטרם תחל את עלייתה ההדרגתית בחזרה. הצללים שמטילות הארוניות הריקות, מזדקרים למלוא גודלם עם התנועה האיטית של האור, כשהם כופלים את מארג צללי רשתות המתכת ומזיזים אותו באי־שקט על הקירות שמסביב. צלו של הצופה המבולבל, שחוש ההתמצאות אבד לו, נבלע במרוצת התהליך במרחבו המגודר והמסורג של כלוב גדול יותר.

בעוד ששם היצירה – "גזר־דין קל" (Light Sentence), הנשמע באנגלית כמו "מאסר עולם" (Life Sentence) – מרמז על עונש פחות חמור, הרי המילה "אור" (Light), כמו ב"אור בקצה", מתייחסת לעצם האנרגיה המאפשרת את הראייה. וכך, באמצעות חוש הראייה שלנו אנו תופשים כיצד משתמע מעבודתה של חאטום שלא רק על האסירים בכלא נגזר הדין, אלא גם על אלה שעיניים בראשם לראות בהן, בעת שהם חווים – להבזק של שנייה אחת – מהי התחושה להישפט למאסר עולם.

•

על־פי המסורת של הסופרות והמשוררות הערביות, שקולותיהן מהדהדים לאורך ההיסטוריה של הספרות הערבית, גם האמניות החזותיות הערביות תרמו רבות לעיצוב ההיסטוריה של האמנות הערבית בת זמננו. שלא כחברותיהן בתרבויות המערב, שפרי יצירתן התקבל על־ידי הממסד האמנותי בזלזול, זכו האמניות הערביות להכרה בסביבתן התרבותית, ואחדות מהן אף ניצבו בקו הראשון של החדשנות והשינוי הודות ללשונן האמנותית החתרנית.[29]

הדיוקנאות שהציגה אלסעדי באולמות המועצה המוסלמית העליונה בירושלים, התעלמו מן המוסכמות והאמונות המקובלות אז בקשר לאמנות חזותית, בדיוק כפי שעולם הדימויים האירוטיים של סארופים לא התחשב בעֲקֻבּוֹת שרווחו בסביבתה התרבותית. יתירה מזו, עבודתן

إدوارد سعيد بـ«ذاكرة التحدّي» والتي عرّفتنا حاطوم بواسطتها على ما وصفه الناقد الفلسطيني بـ«منطق الأضداد»[٢٦].

في قراءته لأحدث أعمال منى حاطوم، يقول سعيد: «في عصر المهاجرين، واللاجئين، والمنفيين، وهروب المدنيين، عصر المذابح والمخيّمات، ومنع التجوّل، وإبراز بطاقات الهوية، تعتبر... [أعمال حاطوم الفنّية] بصفتها الأدوات العرَضيّة غير القابلة للمصالحة في علاقتها بذاكرة التحدّي، هذه الذاكرة التي تواجه الذات دون هوادة وبالعناد نفسه الذي تواجه فيه الآخر الذي يطاردها ويقمعها. ولئن اتسمت ...[هذه الأعمال] بالتغيير المستديم إلا أنها ترفض لنفسها التفريط بالماضي الذي تكمن عليه بحيث تبدو في ذلك وكأنها كارثة مغفلة يتواصل حدوثها دون توقف ودون تملّق أو تبجّح أو عصف خطابي»[٢٧].

ومن أجل توضيح ما وصفه سعيد بـ«منطق الأضداد» لدى حاطوم وكيف استنبط هذا المنطق من «ذاكرة التحدّي» ليحظى بشكل فني قادر على تجاوز حدود الزمان والمكان، لا بد من تقديم وصف دقيق وموجز لمختارات من الأعمال التي تمّ ابتكارها على مدى اثني عشر عاماً من مسيرتها الفنية. وكلي أمل أن يدرك القارئ كيف يعيد عمل حاطوم تعريف العالم من خلال جسد الفنانة وذلك بالوصول إلى جسد مشاهدها. وفي مجرى التواصل هذا، يخلق عملها الفنّي لغة مجازية في الأضداد تعبّر في الآن الواحد عن الهوية والمنفى، وعن القمع والمقاومة، وعن الأسر والحرية.

تحت الحصار (Under Siege) هو عنوان أحد عروض حاطوم المبكرة التي تمّ إنجازها في لندن قبل ستة أيام من الغزو العسكري الذي شنّته إسرائيل على لبنان عام ١٩٨٢. وفي غضون شهر من مشاهدة العرض الفني، كان جمهور حاطوم أمام شاشات التلفزيون قد أخذ في مشاهدة حصار المدينة التي ولدت فيها الفنانة الفلسطينية. فبعد قطع كل إمدادات الماء والكهرباء عن سكان بيروت، انقضّ الجيش الإسرائيلي بدباباته وطيرانه الحربي وأسطوله البحري على قصف المدينة قصفاً متواصلاً. أما المقاومة التي تصدّت لهذا الهجوم العسكري الشامل، فقد اقتصرت على وحدات معدودة من المقاتلين الفلسطينيين واللبنانيين الذين رغم عددهم المحدود تمكنوا من إعاقة القوات الإسرائيلية من دخول المدينة لمدة عشرة أسابيع[٢٨]. صفحة ٤٢

في هذا العرض الشخصي، ظهر جسد حاطوم العاري مكتسياً بالصلصال داخل مكعّب ضيّق شفّاف وقد اندبّ في حركات تلقائية لم تعرف السكون أو الكلل. فكلما سعت حاطوم إلى الوقوف على قدميها الحافيتين اختل توازن جسدها فوق أرضية المكعّب المغمورة بالأوحال وانزلقت ساقطة في القاع. وما كادت تلبث في النهوض حتى انهال جسدها الملوّث من جديد. أما هذا العرض المنهك، فقد دام سبع ساعات

של שתי האמניות קראה תיגר על מגמות הזרם המרכזי האמנותי של בני ארצן. בדומה לכך, בחרה חאטום בלשון חזותית שנטשה את מסורת הציור שהתפתחה במהלך מאות שנים בארץ מושבה.

שלוש האמניות האלה, שהזמן והמקום מפרידים ביניהן, אימצו לעצמן צורות ביטוי שנבעו מאסטרטגיות שונות של התנגדות, אולם שלושתן ביקשו למזג רגעים היסטוריים עם לשון אסתטית שחרגה מעבר לצורות המבע השליטות. הדיוקנאות דמויי האיקונין של אלסעדי, העולמות האווריריים של סארופים והמטאפורות המישושיות של חאטום, כמו גם מֵיצביה בעלי האמביוולנטיות המרחבית, פועלים כולם כמראות: על־ידי כך ששיקפו את עצמן, הבהירו אמניות אלו את הזכרון והמציאות הפוליטיים שלהן. באופן כללי, האמנות שלהן משקפת גם את התנסותן של רוב הנשים הפלסטיניות, המגלות שהמשותף להן ולבני עמן גדול יותר מן המשותף להן ולנשים במקומות אחרים.[30]

רגישויות אסתטיות, קדימויות פוליטיות ואסטרטגיות של התנגדות עשויות להוסיף ולהשתנות, כפי שמשתנים גבולות המציאות של האמנית הפלסטינית. הזכרון, מכל מקום, יוסיף להחיות את חזונן. האתגר הניצב בפני האמנית הפלסטינית, החיה ויוצרת בארץ מולדתה משני צדי "הקו הירוק", הוא כיצד להגדיר את "עצמה" מחדש באורח ביקורתי – הן מבחינה אסתטית והן מבחינה פוליטית – וזאת לאחר שהוגדרה פעמיים כ"אחרת". מאחר שהיא מנותקת ממורשת קודמיה וקודמותיה, השאלה המיידית הניצבת מול האמנית הפלסטינית היא, האם האמנות שלה יכולה לעורר את קהל הצופים, פלסטינים וישראלים, גברים ונשים כאחד, לפרוץ החוצה מבתי הכלא הגדולים יותר שבתוכם גדלו וחונכו.

متواصلة تمكّن زوّار العرض اثنائها أن يشاهدوا من خلال جدران المكعّب الشفّاف كيف تخبّط الجسد العربي وارتطم بالجدران وكيف تلطّخت الجدران الداخلية بالوحل والصلصال فيما حاولت المرأة مراراً وتكراراً مجرّد الوقوف. أما المجاز التعبيري الذي جسّدته حاطوم من خلال ما أبداه صمودها من طاقات الجلد والعناد في هذا العرض، فقد اشتدّ حدّة وكثافة من خلال التباين السماعي الذي صاحب ارتطام جسدها الطري بالجدران إذ سمع المتفرّج تسجيل أصوات تألّفت من انطلاق مفاجئ لطقطقات بليدة تزامن سماعها المتقطّع خلال العرض مع تسجيل غنائي مكبوت غاب بين الفينة والأخرى تحت ذبذبات أصوات خافتة لأحاديث طارئة دارت بلغات مختلفة.

وفي أعقاب الغزو الإسرائيلي إلى بيروت، قامت حاطوم بإنجاز عمل آخر. ففي العام الذي تلا مذبحة الفلسطينيين في مخيّمي صبرا وشتيلا في أيلول ١٩٨٢، هذه المذبحة التي اقترفت بإشراف إسرائيلي، قدّمت حاطوم عرضاً لها في مدينة أوتاوا الكندية بعنوان **طاولة المحادثات** (The Negotiating Table). صفحة ٤٣ وكما كان الحال في عرض «تحت الحصار» الذي سبق حصار بيروت، فإن عرض «طاولة المحادثات» سبق عقداً كاملاً اتسم بالمفاوضات السياسية الإقليمية. وبينما اشتمل أداؤها السابق على الحركة المستمرّة لجسدها المستقيم وذلك ضمن فضاء ضيّق المساحة، فقد استند عرض «طاولة المحادثات» إلى السكون المطلق لجسدها الممدّد على طاولة تحيط بها ثلاثة مقاعد فارغة. أما أول خاصية أضفت على هذا المشهد طابعه الدرامي الخاص، فقد كانت الظلمة المطبقة التي انتشرت في فضاء صالة العرض باستثناء قرص منفرد من الضوء الساطع الذي سلّطت أشعته المحدودة على الطاولة حيث امتدّ جسد حاطوم دون أدنى حركة طيلة الساعات الثلاث لهذا العرض. وبفضل الطابع الدرامي الذي اختلقته الفنّانة، استُدرج المشاهد للاقتراب من تفحص ما بدا وكأنه جثة هامدة ملقاة تحت أضواء المحقق. وقد شهد المتفرّج عن قرب كيف لُف الجسد الفلسطيني واندثر في لفائفه من الرأس إلى أخمص القدمين وقد حُجب الوجه بالشاش الطبي الذي عصب الرأس فيما انكمش الجسد المربّط بالحبال داخل كيس كثيف من البلاستيك. ومن خلال شفافية الكيس البلاستيكي، تبيّن للمشاهد كيف تنضح لفائف الجسد بالدماء فيما اكتسى البطن بكيس شفاف طفحت محتوياته الدموية بالامعاء. وفي ظلمة القاعة، سُمعت مقتطفات مسجّلة لنشرات إخبارية حول الحرب الأهلية في لبنان تخلّلتها تصريحات لرؤساء الدول الغربية حول موضوع السلام في الشرق الأوسط، وقد أُعيد تكرارها على مدى الساعات الثلاث التي استغرقها العرض.

أما شريط الفيديو الذي يحمل عنوان **قياسات المسافة** صفحة ٤٤ (Measures of Distance) والذي قامت حاطوم بإخراجه عام

١٩٨٨، فقد كان تصويره الأصلي قد تمّ قبل عام كامل من الاجتياح الإسرائيلي إلى لبنان إلا أن إخراجه تطلّب مدّة سبع سنوات. ويحتوي هذا الشريط الذي لا يتجاوز الخمس عشرة دقيقة على صورة نصفية التقطتها حاطوم لوالدتها أثناء استحمامها في بيتها ببيروت. وقد توارت تفاصيل النصف الأعلى من جسد الأم خلف أسطر مخطوطة من صفحات رسالة كانت الوالدة قد كتبتها لابنتها في لندن. ومن خلال رذاذ الماء المتدفّق داخل الحمّام، تسمع أطراف حوار عفوي بين الأم وابنتها، يعترضه أحياناً صوت حاطوم مترجماً بالإنكليزية لجمهورها الأجنبي بعض ما جاء في الرسالة أو في الحوار الحميم بينهما. وإلى جانب ما ورد في الحديث من الوقائع اليومية في الحرب الأهلية، تسمع أيضاً ملاحظات بين الأم وابنتها حول الجنس ومقتطفات من الأخبار العائلية. وفي إحدى اللحظات الودودة، التي استعادت فيها الوالدة ذكرى الأيام الصعبة التي نشأت فيها منى في بيروت، نسمع صوت الأم معتذراً وهي تصارح ابنتها بما استدركته بعد مرور السنين، بأن الدوافع وراء نزوات السخط التي كانت تجتاحها يومذاك، لم تكن إلا بسبب إحساسها المكبوت بالغربة التي رمت بها بين ليلة وضحاها بعيداً عن أرض الوطن وعن إلفة الحياة في حيفا. وفيما قامت خطوط الرسالة الممتدة على عرض الصورة بحماية جسد الأم وستر عريها، بدا تشابك الكلمات وتعرّجاتها الخطّية في الوقت نفسه وكأنها الأسلاك الشائكة التي تفصل بين الأم وابنتها وبين الأم وأرض الوطن. ومع ذلك، فقد جاء دفء الصورة والتبادل الحميم بين الأم والابنة ليلغي المسافات بينهما ويكشف عن تماثل حاطوم العميق مع جسد أمها ومنفاه.

وهكذا، فبعد أن تلمّست حاطوم منفاها من خلال جسد أمها وتماثلها معه، تأهبت لسبر موضوع جسدها باعتباره موقعاً للمنفى. وقد توخّت التوصل في عملها الجديد بواسطة التماثل بين الجسد والمكان إلى تماثل مع مشاهدها، كالتماثل الذي أدركته مع جسد أمها والمكان الذي انتمت إليه. فبمناسبة معرضها الفردي الذي استضافه المتحف الوطني للفن الحديث في باريس عام ١٩٩٤، أقامت حاطوم منشأ بعنوان الجسد الغريب (Corps étranger). أما هذا المنشأ فيتألف من نصب اسطواني ضيّق ترتفع جدرانه المعدنية أعلى من ثلاثة أمتار ويمكن للمشاهد أن يعبره من أحد شقّيه المتوازيين. ولدى الوقوف داخل الفضاء المحصور للنصب، يرى المشاهد في وسط الأرض المحدودة، عرضاً متواصلاً لشريط فيديو سُجّل بواسطة العين الإلكترونية التي طالما استخدمت صورها المتحرّكة في التحاليل الطبّية لسبر مختلف الأعضاء الداخلية للجسد. وللحال، يدرك المشاهد وهو يقف سجين هذا المضيق المحاصر بالجدران العالية، انه تورّط في مشاهدة ولوج المسبار الطبّي وتغلغله في أغوار جسد حاطوم.

صفحة ٥٤

הערות

1 Kamal Boullata (ed.), *Women of the Fertile Crescent: An Anthology of Modern Poetry by Arab Women*, Washington DC, Three Continents Press, 1978 / Boulder, Lynne Reinner Publishers, 1992.
האנתולוגיה כוללת שירים של אַנְדְרֶה שָׁדִיד (מצרים); נָאזֶכּ אלמַלאאֶכַּה (עיראק); אֶתֶל עַדְנָאן, תֶרֶז עָוַאד וַנאדְיָה תְוֵיְנֶי (לבנון); חַנָאן מִיכָאִיל, פָדְוַוא טוּקָאן וסַלְמָא אלג׳יוּסי (פלסטין); פַוְזִיָה אבו חָ׳אלֶד (סעודיה); עַאיְשָה אָרְנַאוּט, סָמַר אלעָטַאר וסָנְיֶה סָאלֶח (סוריה). תודה לתנועת הנשים האמריקאית של ראשית שנות השבעים, שעודדה את הפרויקט הזה. וראו גם את מאמרי: ״מנשור ג׳נסִיָאסִי״ (מניפסט מיני־פוליטי), ב**מוואקף**, 28, קיץ 1974, עמ׳ 46-59: كمال بلاطه: «منشور جنسياسي»، **مواقف**، عدد ٢٨، صيف ١٩٧٤، ص٤٦–٥٩.

2 מבקרת האמנות טרי דה־יאנג (Terri De Young) כותבת: ״הספרות הערבית מהווה במה בעלת עושר יוצא מן הכלל לכתיבת נשים, אולי העשירה ביותר שניתן למצוא במסורת ספרותית כלשהי״. היא מוסיפה, שהחל מן המאה ה־6 ועד למאה ה־13, ״מספר השיא של יצירות של נשים בערבית... מעיד על כך שלא רק שהיתה לנשים נגישות לקול, אלא אף לקול משכיל ומלומד שהבטיח להן רמה מסוימת של יחס כבוד בתרבות, שלא הרבה גברים זכו לו״. ראו: Terri De Young, “Love, Death and the Ghost of al-Khansa,” K. Abdel-Malek (ed.), *Tradition, Modernity, and Postmodernity in Arabic Literature*, Leiden, Brill, 2000 pp. 45-75.
לתיאור כללי של תרומתן הספרותית של נשים ערביות במשך כל ההיסטוריה, ראו את ספרה של אמילי נסראללה, **נשים חלוצות**: إملي نصرالله، **نساء رائدات** (بيروت، مؤسسة نوفل، ١٩٨٦).
עבור טווח מחקרים מקיף יותר על ״כתיבה והאשה הערביה״, ראו את הגליון המיוחד של **באחת׳את** (חוקרות) שכותרתו ״נשים וכתיבה״, שיצא לאור על־ידי איגוד החוקרות הלבנוניות: «المرأة والكتابة»، **باحثات**، المجلد الثاني، ١٩٩٥ (بيروت، تجمّع الباحثات اللبنانيّات).

3 לעבודות כלליות על אמניות ערביות ראו:
Helen Khal, *The Woman Artist in Lebanon*, Beirut, Institute for Women’s Studies in the Arab World, Beirut University College, 1987; Nazli Madkour, *Women and Art in Egypt*, Cairo, State Information Service Press, 1993; Salwa Mikdadi Nashashibi, *Forces of Change: Artists of the Arab World*, Washington DC, The National Museum of Women in the Arts, 1994; Fran Lloyd (ed.), *Comtemporary Arab Women’s Art: Dialogues of the Present*, London, Women’s Art Library, 1999.

4 לתיאור מפורט יותר של הציירים הפלסטינים בראשית המאה העשרים, וכיצד הפכו אחרוני רבי־האמנים של אסכולת האיקונאות הירושלמית לחלוצי האמנות הפלסטינית בת זמננו, ראו הפרק ״הולדתה של לשון ציור מקומית״, בספרי **שחזור מקום: מחקרים באמנות הפלסטינית בת־זמננו**, كمال بُلاّطه، **استحضار المكان: دراسة في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر**، (تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ٢٠٠٠).

מחקר זה כולל בחינה יסודית של עבודות של יותר מתריסר ציירות פלסטיניות למן ראשית המאה העשרים ועד לשלהי שנות התשעים. הוא מכיל גם תצלומי צבע של עבודותיהן של יותר מארבעים אמניות שיצרו במהלך אותה התקופה.

5 הודות לדַאִרָת אלפֻנוּן של קרן א. ה. שׁוֹמאן אשר בעמאן, שאירחה במשך אוקטובר ונובמבר 1998 תערוכה שכללה מספר ציורים של זלפה אלסעדי, ששרדו מתערוכתה בירושלים ב־1933, יחד עם עמודים מתוך ספר האורחים של התערוכה, התאפשר לי לקרוא את ההערות בכתב־יד ולבחון את הציורים, אשר לרוע המזל היו במצב של התפוררות.

6 למידע נוסף על שיח הצבר כנושא בהיסטוריה של הציור הפלסטיני, ראו את מאמרי "עין האמן ושיח הצבר" בספר זכרון לעַאסֶם אבו שקרא בעריכת נירה יצחקי, העומד לצאת לאור על־ידי גלריה שלוש בתל־אביב. המאמר הוא הרחבה של מאמרי "עאסם אבו שקרא והצבר באמנות הפלסטינית בת זמננו", בכתב העת **אלכרמל**, كمال بُلاّطه، «عاصم أبو شقرا والصبّار في الفن الفلسطيني المعاصر»، **الكرمل**، صيف، العدد ٦٠، ١٩٩٩ (ص ٢٦٠-٢٦٣).

7 בין ציירי האיקונות הרוסים בירושלים בשלהי המאה ה־19 שציירו גם נושאים בני זמנם, נמנה את אלכסנדר איבנוב (Ivanov), ואסילי ורשאגין (Vereshchagin) וליאוניד פסטרנק (Pasternak), אביו של בוריס פסטרנק מחברו של "דוקטור ז'יוואגו". לקריאה נוספת על ציירים רוסים שעסקו גם בציור איקונות, ראו:
Oleg Tarassov, "Russian Icons and the Avant-garde: Tradition and Change," Bettina-Martine Wolter (exhibit curator), *The Art of Holy Russia: Icons from Moscow, 1400-1660*, London, Royal Academy of Arts, 1998.

8 תצלומי צבע של ציורים אלה וציורים אחרים מאותה התקופה מופיעים בספרי **שחזור מקום**: كمال بُلاّطه، **استحضار المكان**، ص ٢٢-٤٢

9 המשוררים הלאומיים הפופולריים ביותר בתקופת המנדט הבריטי היו אבראהים טוקַאן (1905-1941), עבד אלרַחִים מחמוד (1913-1948) ועבד אלכַּרִים אלכַּרְמִי (1907-1988).

10 ראו, למשל, את מאמריה העיתונאיים מאותה התקופה של אַסְמָא טוּבָּא (1905-1983) שפורסמו בכֻּל שַׁאי, ואת ספרה **האשה הערבייה בפלסטין**, עכו, 1948. أسمى طوبي: **المرأة العربية في فلسطين** (عكا ١٩٤٨). **וראו:**
Matiel Mughannam, *The Arab Woman and the Palestine Problem*, London, H. Joseph, 1937.
מַאתִיל מֻעְ׳נַם היתה אחת ממנהיגות ארגוני הנשים, אשר במשך שנות ה־30 יזמה מחאה של נשים כנגד המדיניות הקולוניאלית הבריטית ברחבי פלסטין. לקריאה נוספת ראו גם את נוסח הנאומים של נשים ערביות בנושא המאבק הלאומי הפלסטיני בוועידתן שנערכה בקהיר ב־1938: **المرأة العربية وقضية فلسطين**: المؤتمر النسائي الشرقي المنعقد بدار جامعة الاتحاد النسائي المصري (القاهرة، المطبعة العصرية بمصر، ١٩٣٩).

11 "ביזה בידי יחידים היתה נפוצה, במיוחד בערים, ובהיקף קטן יותר בכפרים ובאזורים חקלאיים: בביתו של הפלאח היו פיתויים מעטים בהשוואה לרבעים העשירים בערים הגדולות... הביזה כוננה מניע סמוי

وفيما تنسلّ العدسة الدقيقة لتخترق مختلف الثقوب والأنفاق الجوّانية وفجوات الأحشاء، يسمع الزائر بواسطة مكبّرات صوتية، أصوات التحرّكات التلقائية للأعضاء الداخلية، وقد امتلأ الفضاء المنحشر للنصب بأصوات الخفق والضخ المتواصل لمختلف الآليات الرجراجة في الجسد. وقد تدفّق الضجيج المدوي والقرقرة المتواترة على إيقاع ضربات قلب حاطوم المتلاحقة وحفيف المسبار الطبّي المسافر بدون توقّف في أغوار جسدها. أما الإحساس الذي يعتري الزائر الذي تورّط باجتياز «الجسد الغريب»، فيجعله يدرك غرابة المرئي والمسموع في الوقت الذي يعي فيه بالتماثل بين أعضاء جسد الذات المتفرّجة وجسد المستسلمة للفحص الدقيق. وبسبب هذا التماثل مع الجسد المصوّر، تتلاشى المسافة القائمة بين المشاهد المحاصر داخل النصب والعالم الجوّاني لحاطوم.

أما هذا الإدراك المتزامن للحس بالغرابة وبالتماثل في الآن الواحد مع جسد حاطوم والذي يتجلّى من خلاله ما سمي بـ«منطق الأضداد» لديها، فلا يمكن اختباره إلا بواسطة احتجاز المتفرّج داخل هذا المكان الذي تشبّه فضاءه بالزنزانة. ويكاد هذا الفضاء الضيق الذي يتورط المشاهد بدخوله ألا يختلف عن المكعّب الشفّاف أو الكيس البلاستيكي الشفّاف اللذين احتويا جسدها في العرضين السابقين. فمن خلال هذا الحصر في الفضاء، أقامت الفنانة جدلها بين جسد الذات وجسد الآخر، وبواسطة جسدها وعبره، خاطبنا فن حاطوم في معنى الاحتجاج والمقاومة، وفي حالات التماثل والتغريب والمنفى.

وضمن إيقاع بحثها الفني الذي تناول الفضاء الضيّق للكشف عن نزاعات الذات والجسد، قامت حاطوم بالتركيز على دلالات احتجاز الجسد وأسره في عملين متواليين استهدفا توريط جسد المشاهد في فضاء عملها الفنّي بقدر يضاهي توريطه في «الجسد الغريب». ففي عملها بعنوان «الضوء في النهاية» (Light at the End) الذي شيّد عام ١٩٨٩ وعملها بعنوان «عقوبة خفيفة» (Light Sentence) المشيّد عام ١٩٩٢ استدرجت حاطوم مشاهدها بواسطة تكثيف وعيه بالملموسات نسبة مع متناقضات الفضاء الذي اختلقته حتى كادت الفروق الضديّة بين الأسر والحرية أن تتلاشى بالنسبة للمأخوذ في عملها الفني. فتحوّل المشاهد الحر من جراء ذلك من مجرّد متلقٍ سلبي لعملها المعني بالأسر إلى كونه مضمون الأسر ذاته.

صفحة ٤٦

ويستند التكوين في منشأ حاطوم المسمّى **الضوء في النهاية** على مجسّم عمودي ينتحل شكل بوابة من القضبان التي ثُبّتت عند الزاوية لجدارين متقابلين. وعلى جهتي البوابة ارتفعت جدران من الطوب طليت باللون الأحمر الدموي. أما مصدر الضوء الوحيد الذي ينير هذا الفضاء المسدود، فيتدفق من كشّاف ضوئي يعتلي الزاوية، وقد كشف انهمار إنارته الساطعة إطار البوابة بحيث يتجلى للعيان هيكل

قضبان البوابة وقد تألفت من ستة أعمدة من وحدات التدفئة الكهربائية التي توهّجت باللّون البرتقالي. وفيما انتشرت الظلمة الدامسة في كافة أرجاء القاعة المحيطة بالزاوية، يقف المشاهد مشدوهاً بغرابة ما يشهد. وبالطبع، يتقدّم مجذوباً صوب الضوء والبوابة المعلّقة في الزاوية بين الجدارين. وفي اقترابه، يكتشف المرء كيف استحال فتح البوابة المحكمة بالمزلاج على كلا جانبيها. وفي ظلّ هذه الاستحالة، تكاد المسافة العريضة بين القضبان أن تغري المشاهد بالتفكير في محاولة المرور ولو خلسة من بينها إلى ما وراء البوابة من فضاء الزاوية، لعلّ التجربة قد تؤدّي به إلى نهاية المطاف السعيدة التي يوحي بها عنوان العمل. لكنما المفاجأة الكامنة في العمل تباغت المشاهد وتروعه إذ يحس لحظة وصوله أمام البوابة بازدياد الحرارة المنبثقة من القضبان الكهربائية المشتعلة فيها مما يلسع عينيه وجلده جاعلة من المتفرّج الحر سجين الفضاء الذي وقف فيه.

صفحة ٤٧

وبالمثل، ففي المنشأ الذي سمّته حاطوم **العقوبة الخفيفة** يعبر المشاهد دون وعي منه تجربة الأسر. أما هذا المنشأ البسيط في تركيبه، فيتألّف من صفّين متوازيين من الأقفاص المكعّبة التي خلت من أدنى شيء. وقد ثُبّتت هذه الأقفاص فوق بعضها البعض لتؤلف جداراً يرتفع علوّه أمتاراً فوق طول الإنسان. وقد التقى الصفان المتقابلان بمجموعة ثالثة من الأقفاص الفارغة لتشكّل ممراً مسدوداً بينهما. أما هذه الأقفاص العالية، فقد صُنعت من شبكة أسلاك معدنية قاسية طُليت باللّون الفضّي، وقد بدت بعض أبوابها مفتوحة على مصاريعها باتجاه الممر. أما مصدر النور الوحيد في قاعة العرض، فقد انبعث من الجزء الزجاجي الأعزل لضوء كهربائي ساطع تدلى من حبل معلّق وسط الممر. وفيما يخترق إشعاع الضوء شبكات الأقفاص الفارغة، تنتشر على الجدران المحيطة ظلال أطياف مروعة. وبفضل محرّك آلي رُبط بحبل الضوء، يتحرك مصدر الضوء على مهل شديد باتجاه الأرض حيث يترنّح قليلاً قبل أن يستعيد صعوده البطيء إلى الوسط المنخفض للمكان. ومن جراء هذه الحركة الآلية المتوانية، تلوح شبكات الظلال التي تلقي بها الأقفاص الفارغة على الجدران، وتتحرك وفق حركة الضوء البطيئة وتترنّح هنيهة قبل أن تمتد وتتراكب وتنتشر محتلة الفضاء المعتم بأكمله. أما هذه الأطياف العائمة من الظلال المترامية في كل اتجاه، فتربك المشاهد لدى أول لقاء له بها لاختلال إدراكه بالفضاء المتمايل من حوله. وما أن يعي بما حوله في الظلمة من أقفاص وظلال وضوء متحرك حتى يرى كيف انغمر ظل جسده ضمن الظلال المتحرّكة حوله بحيث بدا في وسطها سجين قفص بحجم قاعة العرض.

ومن الجدير بالذكر أن اختيار حاطوم لعناوين أعمالها ينطوي على أكثر من معنى في معظم مقطوعاتها الفنية. فإن للعنوان الإنجليزي «Light Sentence» – «العقوبة

נוסף... משום שיצרה קבוצות בעלות אינטרס חומרי, אם מראש ואם בדיעבד, בגירוש האוכלוסיה הערבית". ראו:
Ephraim Kleiman, "Khirbet Khiz'ah and Other Unpleasent Memories," Ian S. Lustick (ed.), *Triumph and Catastrophe: the War of 1948, Israeli Independence and the Refugee Problem*, New York, Garland, 1994, p. 132.

12 בין הנשים הפלסטיניות, הסוריות והלבנוניות שהתגוררו בביירות ופרסמו שם את יצירותיהן הספרותיות באותה עת, נמנה את המשוררות אֶתֶל עַדְנָאן, תֵרז עָוַואד, נַאדיָה תְוֵיני, תְ'רַיַא מַלְחָס, סָלְמַא אלחַ'דְרָא' אלגָ'יוּסִי, סַאמִיָה תֻתוּנְגִ'י וסָנְיֶה סָאלֶח; את הסופרות סמירה עַזַאם (1967-1927), לַיְלָא בָּעֲלְבֵּכִּי, עַ'אדָה אלסָמַאן, לוֹר עָ'רִיב ומוֹנָא גָ'בּוּר; את מבקרות הספרות רבות ההשפעה חַ'אלֶדָה אלסַעִיד ועַאיְדָה מַטָרְגִ'י אִדְרִיס. בין האמניות שהתגוררו בביירות והציגו שם את עבודותיהן באותה עת נמנה את הלבנוניות מרי חַדָאד (1973-1895), סָלְוַוא רַוְודָה שֻׁקַיְר (נולדה ב־1916), אִיוֶוט אַשְקָר (נולדה ב־1928), הוּגֶיט ח'וּרי כּאלאן (נולדה ב־1931), הלן אלחָ'אל (נולדה ב־1932), נאדיה סַיְקָלִי (נולדה ב־1936); ואת הפלסטיניות גֻ'מַאנָה אלחוּסייני (נולדה ב־1932), תָמַאם אלאַכְּחָל (נולדה ב־1935), מַלִיחָה אַפְנָאן (נולדה ב־1939) ולַיְלַא אלשַוָוא (נולדה ב־1940). גם נשים לבנוניות תרמו לקידום האמנויות החזותיות ולהפצתה של תרבות אלטרנטיבית. הגלריה רבת ההשפעה ביותר בביירות, אשר אמות המידה שהציבה היו מעל לכל שאר הגלריות המסחריות בעיר, היתה Gallery One, שהוקמה על־ידי הלן אלח'אל עם בעלה המשורר יוסף אלח'אל. מאוחר יותר עמדה הפמיניסטית ג'אנין רְבֵּיז (נפטרה ב־1992) בראש דַאר אלפַאן, גלריה ומרכז תרבותי תוסס, שנוסד על־ידי קבוצה של אינטלקטואלים עצמאים. הודות לחזונה, נאצרו התערוכות שנערכו שם במומחיות רבה. היא הפכה את המקום לפורום תרבותי נאור, שבו כל הנושאים החשובים והשנויים במחלוקת היו פתוחים לוויכוח ולדיון.

13 מאז הקמתה, ב־1937, האקדמיה הלבנונית לאמנויות היפות הציבה במרכז תכנית הלימודים שיעורי רישום וציור עם דוגמנים חיים. מעניין לציין כי ב־1939 מַרְיָם חֵ'ירוֹ הסורית נודעה ברבים כאשה הערביה הראשונה שדגמנה בעירום לציירים הלבנונים ולתלמידיהם.

14 הערה זו הושמעה בעת ראיון מוקלט עם דאוד זלאטימו בביתו הירושלמי ב־26 בנובמבר 1998. על זווית הראייה של התלמידים ראו את ספרו של אסמאעיל שמוט, **ציור בפלסטין**, اسماعيل شموط، **الفن التشكيلي في فلسطين** (الكويت ١٩٨٩). אף לא אחת מן האמניות העומדות במוקד המחקר הנוכחי, מוזכרת בספר.

15 ראו שמוט: شموط، ص ٥٤.

16 במשך ארבע שנות לימודיו באקדמיה לאמנויות היפות בקאהיר (1950-1954) עבד אסמאעיל שמוט במשרד לגרפיקה כדי לכלכל את עצמו. כשחזר משנתיים של לימודים באקדמיה לאמנויות היפות ברומא (1955-1956), הוא עבד ב־1957 כמפקח על לימודי האמנות בבתי הספר של אונר"א, קודם שפתח ב־1958 משרד לגרפיקה שאותו ניהל בביירות, עד שקיבל את משרתו באש"ף. ראו שמוט: شموط ص ٥١ ¸ ٥٥.

17 לביקורת על הדרך שבה חזרה ועלתה המטאפורה של דרוויש בלשון הציור של אמנים פלסטינים גברים, למעלה מעשר שנים לאחר שהפכה להתייחסות שגרתית ונדושה, ראו:

Vera Tamari and Penny Johnson, "Loss and Vision: Representations of Women in Palestintian Art Under Occupation," in Annelies Moors et al. (eds.), *Discourse and Palestine: Power, Text and Context*, Amsterdam, Het Spinhuis, 1995, pp. 163-172.

ראו גם את מאמרה של טינה אלמאלחי־שרוול "לדמות את פלסטין כאמא־מולדת" בקטלוג זה.

18 ראו: "אמנים לבנונים מדברים על אמנותם" בכתב העת **חִוואר**, راجـــع: «الفنانون اللبنانيّون يتحدّثون عن فنّهم»، **حوار**، العدد ٢٦–٢٧، آذار ـ نيسان ١٩٦٧، ص ١٥٠–١٥٧.

19 ראו את קבצי השירה של פדווא טוקאן: **לבדי עם הימים**; **מצאתיה**; **תן לנו אהבה**; **ומול הדלת הנעולה**, فدوى طوقان، **وحدي مع الأيّام** (القاهرة، دار مصر للطباعة، ١٩٥٥) **وجدّتها** (بيروت، دار الآداب، ١٩٥٧) **أعطنا حبّاً** (بيروت، دار الآداب، ١٩٦٠) **أمام الباب المغلق** (بيروت، دار الآداب ١٩٦٧). באשר לשיריה של סלמא אלח׳דרא׳ אלג׳יוסי, שפורסמו במשך שנות החמישים בכתבי־עת בביירות, ראו את קובץ שיריה **שיבה מן המבוע החולם**: سلمى الخضراء الجيّوسي، **العودة من النبع الحالم** (بيروت، دار الآداب، ١٩٦٠).

20 עם האמניות האמריקאיות שיצרו לאחר הסוריאליזם, בערך באותה התקופה שבה יצרה סארופים, ושעבודתן התקבלה בעיקר בביטול ובהתעלמות, נמנות ליאונורה קארינגטון (Carrington), מאיה דארן (Daren), הלן פיליפס (Phillips), אליס ראהון (Rahon), קיי סייג׳ (Sage), דורותיאה טאנינג (Tanning) ורֶמֶדיוֹס וארוֹס (Varos). ראו:

Amy Winter, "Surrealism Revisited," *Art Journal,* Spring 1997; Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (London, Thames and Hudson, 1991); Penelope Rosemont (ed.), *Surrealist Women: An International Anthology* (Austin, Texas University Press, 1998).

21 ראו את איוריה האירוטיים של סארופים לסיפור: ليلى بعلبكي، «سفينة حنان إلى القمر»، **حوار**، العدد ٤ ،أيار ـ حزيران ١٩٦٣،

מן הראוי לציין שכל גליון של הרבעון הספרותי קצר החיים אך רב ההשפעה הזה, שעורכו היה המשורר הפלסטיני תַוְפִיק אלסַאיֶעְ׳ (1923-1971) ושיצא לאור בביירות (1962-1967), כלל לפחות יצירה אחת או שתיים של סופרות; ובחלק מן הגליונות אף נערך דיון בעבודותיהן של אמניות חזותיות, שכלל רפרודוקציות בשחור־לבן של יצירותיהן. באשר למשפט של לילא בעלבכי, הוא התנהל ב־27 ביוני בפני בית המשפט הלבנוני לפרסומים, והיא הואשמה בו ב"התייחסות והתבטאויות מגונות" בספרה שהוצא לאור על־ידי ג׳ורג׳ עַ׳רִיב בספטמבר 1963. בעקבות מסע הסברה עצמאי שניהלו אנשי האינטליגנציה הלבנונית, שתמכו בזכותה של הסופרת לחופש ביטוי, בית המשפט לערעורים זיכה את בעלבכי מכל אשמה בפסק־הדין שניתן ב־23 ביולי 1964, וציווה שכל הספרים שהוחרמו יוחזרו לבעליהם.

22 Helen Khal, *The Woman Artist in Lebanon*, pp. 71-78.

الخفيفة» ازدواجية لغوية خفيّة لكلٍ من الكلمتين الإنجليزيّتين علاوة على التذكير بعبارة «Life Sentence» التي تعني «عقوبة مدى الحياة» . فكلمة «Light» التي تعني «الخفيفة» هنا والتي يشبه لفظها كلمة «Life» بمعنى «الحياة»، هي كلمة تعني أيضاً «الضوء» كما وردت في عنوان العمل الأسبق «الضوء في النهاية». ومن هنا يمكن أيضاً قراءة عنوان العمل الأخير بمعنى «عقوبة الضوء». وضمن هذا المعنى الآخر، يستعيد الضوء أهميّته ليس بصفته العامل العضوي في تشكيل العملين فحسب، بل بصفته العنصر الأساسي الذي يسمح لأعيننا بالبصر. وبالتالي، فبواسطة حاسة البصر وحدها يمكننا أن ندرك كيف يتضمّن عملا حاطوم التلميح إلى أن السجناء لا يقتصرون على أولئك الذين حُكم عليهم بالسجن فحسب، وإنما يشمل أيضاً كل من له العيون ليرى ويختبر بنفسه ولو في لحظة خاطفة إحساس من صدر الحكم عليه بالسجن مدى الحياة.

•

على إيقاع التراث الذي صنعته أصوات النساء العربيات اللاتي انتشرن على مدى تاريخ الأدب العربي، ساهمت الفنّانات العربيات في هذا العصر بدور فعلي في صناعة تاريخ الفن التشكيلي المعاصر. وخلافًا لنظيراتهن في الثقافات الغربية اللاتي اعتبر عطاؤهن الفني من قبل المؤسسات الفنية بصفته ذات قيمة صغرى، فقد حظيت الفنّانات العربيات بالاعتراف بهن في أوساطهن الثقافية، بل وقف عدد منهن في طليعة التجديد والتغيير على الساحة العامة، وذلك بفضل طاقاتهن الإبداعية على قلب النظام السائد في التعبير[٢٩].

فإن اللوحات التي علّقتها السعدي قبل ما يزيد على نصف قرن في رواق المجلس الإسلامي الأعلى، لم تتقيّد البتة بالأعراف الموروثة والمعتقدات السائدة التي ارتبطت تقليدياً بالتصوير. كما جاءت لوحات ساروفيم المتخمة بالدلالات الجنسية لتتحدّى الكوابح التي سادت في محيطها الثقافي. وإلى جانب ذلك، فقد شكّلت أعمال كلتا الفنانتين تحدّياً للاتجاهات الفنية السائدة بين أبناء وطنهما المشترك. وبالمثل، فقد اختارت حاطوم لغة مرئية مبتكرة نبذت كافة تقاليد التصوير الذي طالما ازدهر عبر القرون في البلد الذي أقامت فيه.

ولئن فصل الزمان والمكان بين هؤلاء الفنانات الفلسطينيات الثلاث اللاتي تبنّين أشكالاً تعبيرية نجمت عن مختلف الاستراتيجيّات في المقاومة، إلا أن كلاً منهن سعت لاستجماع اللحظات التاريخية المعيشة ضمن تعبيرها الجمالي. وبذلك، تجاوزت كل منهن لغة البيان السائد وسمت فوق هيمنة الخطاب المبتذل. فإن لوحات السعدي الأيقونية، وعوالم ساروفيم الأثيرية، وعروض ومنشآت حاطوم الداعية للمسّ من جهة

والتباس الفضاء من جهة أخرى، كلها أدّت الدور الذي تؤديه المرايا. فمن خلال انعكاس الذات الخاصة بكل من هؤلاء الفنانات في إطار إبداعهن، منحن الجسد لذاكرتهن السياسية بحيث تجلّت صورة الواقع الخاصة بحياة كل منهن. ويمكن القول إن أعمالهن الإبداعية هذه لا تقتصر على انعكاس صورة ذاتهن فحسب بل وإنها تعكس بشكل عام تجربة معظم النساء الفلسطينيات اللاتي يجدن أن ما يجمعهن من قواسم مشتركة مع الرجال في الوطن أكثر مما يجمعهن بقضايا المرأة في بلاد العالم[٣٠].

أما الإدراك الجمالي، والأولويات السياسية واستراتيجيات المقاومة، فإنها قد تتغيّر وفق ما يطرأ من تحوّلات في مجالات الواقع الخاص بالفنانة الفلسطينية. ولكن مهما حلّ من تغيّرات محيطة بها، فإن الذاكرة ستستمر دون شك في أن تكون المحرّك الأساسي في صياغة رؤيتها. ولذا، فإن التحدّي الذي يواجه الفنانة الفلسطينية التي تقيم وتبدع في أرض الوطن الذي شهد مسقط رأسها – وبغض النظر عن مكان إقامتها على هذه الأرض، سواء كان ذلك في هذا الجانب أو ذاك مما سمي بـ«الخط الأخضر» – فإن تحدّيها الأكبر اليوم هو كيفية إعادة تعريف ذاتها جمالياً وسياسياً من خلال موقف نقدي حاسم لا سيّما وقد جرى تعريفها من قبل إخوانها ومن قبل أعدائها على السواء بصفتها «الآخر». فبعد أن حيل بينها وبين الميراث الفني الذي وضعه من سبقها من مبدعين ومبدعات من أهل الوطن، فإن السؤال المباشر الذي يواجه الفنانة الفلسطينية بالنسبة لجمهورها من الفلسطينيين والإسرائيليين، من النساء والرجال، هو ما إذا كان باستطاعة عملها الفني أن يحثّهم على الانعتاق من السجون الأكبر التي جرت نشأتهم فيها.

23 המקור האטימולוגי של השם "סארופים" הוא צורת הרבים של המילה העברית "שרף". שרפים הם המלאכים השומרים על כס אלוהים. ראו: ישעיהו ו, א־ג. באמנות הביזנטית והאסלאמית מוצגים אותם ארכי־מלאכים כבעלי שש כנפיים. באמנות הנוצרית המערבית של ימי־הביניים והרנסאנס הם מיוצגים בדרך כלל רק באמצעות ראשים בעלי מספר רב של כנפיים. ראו:

Richard Ettinghausen, *Arab Painting,* New York, Skera/Rizzoli, 1977, pp. 178-179; James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York, Harper & Row Publishers, pp. 16-17.

24 לקריאה נרחבת יותר על עבודתה של מונא חאטום ראו:

Mona Hatoum, Paris, Centre Georges Pampidou, 1994; Michael Archer (et al.), *Mona Hatoum:* Contemporary Artist, London, Phaidon Press Inc., 1997; *Mona Hatoum,* Chicago, Museum of Contemporary Art, 1997; *Mona Hatoum,* Turin, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 1999; *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land*, London, Tate Gallery Publishing, 2000.

25 לניתוח מפורט של הדרך שבה נגישותה של האשה הערביה לביטוי ספרותי, למן המאה התשיעית ועד למאה העשרים, הועברה או הובעה באופן מסורתי באמצעות גופה, ראו:

Fedwa Malti-Douglas, *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

26 Edward W. Said, "The Art Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconciliations," *in Mona Hatoum*, London, Tate Gallery Publishing, 2000, pp. 7-17.

27 שם.

28 התאריך המדויק של המיצג "במצור" של חאטום (31 במאי 1982) נודע לי באמצעות מכתב אישי מיום 3 במארס 1999. לתיאור החיים בביירות במהלך המצור הישראלי מבעד לעיניה של אשה פלסטינית־לבנונית:

Lina Mikdadi, *Surviving the Siege of Beirut: A Personal Account*, London, Onyx Press, 1983.

ראו גם:

Jean Said Makdisi, *Beirut Fragments: A War Memoir*, New York, Persea Books, 1990.

29 לניתוח ביקורתי של תולדות האפליה נגד נשים באמנות בתרבות המערבית, ראו:

Rozsika Parker & Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology,* New York, Pantheon Books, 1981; Linda Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*, New York, Harper & Row, 1988.

30 לשם הבנה טובה יותר של המכשולים המונעים את היווצרות ברית בין נשים, החוצה גבולות של לאום וגזע, שאליה נכספו זמן רב כל־כך, ראו:

bell hooks, *Ain't I a Woman?*, Boston, South End Press, 1981; Chandra Talpade Mohanty, "Under Western Eyes: Femininst Scholarship and Colonial Discourses," *Boundary*, 2, 12(3)/13(1) (Spring-Fall, 1994).

الهوامش

١ احتوى الديوان على مختارات من القصائد المترجمة للشاعرات التالية أسماؤهن: أندريه شديد، ونازك الملائكة، وايتل عدنان، وتريز عوّاد، ونادية تويني، وحنان ميخائيل، وفدوى طوقان، وسلمى الخضراء الجيّوسي، وفوزيّة أبو خالد، وعائشة أرناؤوط، وسمر العطّار، وسنية صالح. أما ما حثّني على العمل في هذا الكتاب، فقد كان الأسئلة الهامة التي طرحتها حركة النساء في الولايات المتحدة في مطلع ١٩٧٠. راجع:
Kamal Boullata, *Women of the Fertile Crescent: An Anthology of Modern Poetry by Arab Women* (Washington, DC, Three Continents Press, 1978; Boulder, Co. Lynn Reinner Publishers, 1992).
بالعربية راجع النص الذي كتبته بعنوان: «منشور جنسياسي»، مجلّة **مواقف**، عدد ٢٨، صيف ١٩٧٤، ص٤٦-٥٩.

٢ تقول الناقدة الأدبية تري دي يانغ: «يتضمّن الأدب العربي ثروة وإمكانيات استثنائية بالنسبة لكتابات النساء ولربما يمكن اعتبارها أغنى تراث أدبي في هذا المجال». وبشأن الفترة ما بين القرن السادس والقرن الثالث عشر، تضيف : «لا يشير سجل المؤلفات النسائية في الأدب العربي إلى أن صوت المرأة كان المدخل لها فحسب بل أن هذا الصوت كان مشبعاً بالمعرفة والإطلاع مما أمّن لصاحبته المستوى المستحق من الاحترام والتقدير الثقافي الذي لم يحظ بتحقيقه الكثير من الرجال.» المقتبس من:
Terri De Young, "Love, Death and the Ghost of al-Khansa," in Kamal Abdel-Malek (ed.) *Tradition, Modernity, and Postmodernity in Arabic Literature* (Leiden, Brill, 2000) pp. 45-75.
وللمعلومات العامة بشأن إسهامات النساء في تاريخ الأدب العربي، راجع: إملي نصرالله، نساء رائدات (بيروت، مؤسسة نوفل، ١٩٨٦). وفي مجال الدراسات المتعلّقة بالكاتبات، راجع «المرأة والكتابة» في العدد الخاص من باحثات، المجلد الثاني، ١٩٩٥ (بيروت، تجمّع الباحثات اللبنانيّات).

٣ للمؤلفات العامة عن الفنّانة العربية راجع:
Helen Khal, *The Woman Artist in Lebanon* (Beirut, Institute for Women's Studies in the Arab World, Beirut University College,1987); Nazil Madhkhour, *Women and Art in Egypt* (Cairo, State Information Service Press, 1993); Salwa Mikdadi Nashashibi, *Forces of Change: Artists of the Arab World* (Washington, DC, The National Museum of Women in the Arts, 1994); Fran Lloyd (ed.) *Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present* (London, Women's Art Library, 1999).

٤ لمزيد من التفصيل عن ظاهرة الفن التشكيلي الفلسطيني في مطلع القرن العشرين، وكيف أصبح آخر مصوّري الأيقونة في طليعة الرواد في الفن التشكيلي، راجع :كمال بُلاّطه، **استحضار المكان: دراسة في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر**، (تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ٢٠٠٠) وبشكل خاص أنظر الفصل الثاني : «ميلاد اللغة المحلّية في التصوير» ص ٤٥-٨٤. ومن الجدير بالذكر أن هذه الدراسة تشمل البحث الموسّع في أعمال أكثر من اثنتي عشرة فنّانة من بدايات القرن العشرين حتى أواخر التسعينات وذلك علاوة على نشر الصور الملوّنة لأعمال ما يزيد على ٤٠ فنّانة تنتمي إلى الفترة نفسها.

٥ يعود الفضل إلى مؤسسة عبد الحميد شومان، ودائرة الفنون في عمان التي استضافت في خريف ١٩٩٨ معرضاً خاصاً لعدد من لوحات زلفة السعدي التي كتب لها البقاء من معرضها الذي أقيم في القدس عام ١٩٣٣. وقد اشتمل المعرض أيضاً على صفحات من سجل زائري ذلك المعرض مما سمح لي بقراءة الملاحظات الخطية علاوة على مشاهدة اللوحات التي كانت وللأسف في حالة من التلف.

٦ للمزيد حول فكرة الصبّار في التصوير الفلسطيني راجع كمال بُلاّطه، «عاصم أبو شقرا والصبّار في الفن الفلسطيني المعاصر» في **الكرمل**، صيف، العدد ٦٠. ١٩٩٩، (ص ٢٦٠-٢٦٣).

٧ من بين الرسامين الأيقونوغرافيين الروس الذين عاشوا في القدس في أواخر القرن التاسع عشر والذين صوّروا المواضيع الحيّة من الطبيعة الفلسطينية نذكر الكساندر إيفانوف، وفاسيلي فريشّاغن، وليونيد باسترناك وهو والد بوريس باسترناك صاحب رواية «الدكتور جيفاكو». وللمزيد من المعرفة عن تجربة الأيقونوغرافيين الروس في التصوير المعاصر، أنظر:
Oleg Tarassov, "Russian Icons and the Avant-Garde: Tradition and Change," in Bettina-Martine Wolter, *The Art of Holy Russia: Icons from Moscow, 1400-1660* (London, Royal Academy of Arts, 1998, pp. 93-99).

٨ يمكن مراجعة الصور الملوّنة لهذه اللوحات وغيرها من الفترة ذاتها في **استحضار المكان** ص ٢٢-٤٢.

٩ كان ابراهيم طوقان (١٩٠٥-١٩٤١)و عبد الرحيم محمود (١٩١٣-١٩٤٨) وعبد الكريم الكرمي (١٩٠٧-١٩٨٨) أكثر شعراء الوطن شهرة في فترة الانتداب.

١٠ أنظر مثلاً الكتابة الصحفية في تلك الفترة التي نشرت في مجلة **كل شيء** للأديبة أسمى طوبي (١٩٠٥-١٩٨٣) بالإضافة إلى كتابها بعنوان: **المرأة العربية في فلسطين** (عكا ١٩٤٨). أما بالإنجليزية فراجع مثلاً كتاب ماتيل مغنّم التي كانت في طليعة النساء اللاتي قدن حملة الاحتجاجات في فلسطين ضد السياسة البريطانية في البلاد:
Matiel Mughannam, *The Arab Woman and the Palestine Problem* (London, H. Joseph, 1937).
وللمزيد من المعرفة عن موقف المرأة في تلك الفترة، راجع نص الخطابات التي ألقتها النساء في مؤتمر القاهرة (١٥-١٨ أيار ١٩٣٨) في **المرأة العربية وقضية فلسطين**: المؤتمر النسائي الشرقي المنعقد بدار جامعة الاتحاد النسائي المصري (القاهرة، المطبعة العصرية بمصر، ١٩٣٩).

١١ «كان قيام الأفراد بالسلب والنهب منتشراً، وخاصة في المدن فيما كان ذلك أقل منه في القرى والمناطق الريفية، إذ لم يوجد في بيت الفلاح العادي ما يغري بقدر ما كان في الأحياء الميسورة للمدن الكبيرة. وقد تضمّنت هذه السرقات العامة دافعاً شخصياً مما أدى إلى تشكيل المجموعات التي بات لها مصلحة مادية في طرد السكان العرب.» المقتبس من:
Ephraim Kleiman, "Khirbet Khiz'ah and Other Unpleasant Memories" in Ian S. Lustick (ed.). *Triumph and Catastrophe: the War of 1948, Israeli Independence and the Refugee Problem* (New York, Garland, 1994, p.132).

١٢ من بين النساء العربيات من لبنان وسورية وفلسطين اللاتي ساهمن في صناعة المشهد الثقافي في بيروت خلال هذه الفترة واللاتي نشرن أعمالهن فيها نذكر: الشاعرات إيتل عدنان، وتريز عوّاد، ونادية تويني، وثريا ملحس، وسلمى الخضراء الجيوسي، وسامية تونجي، وسنية صالح؛ والروائيّات سميرة عزّام (١٩٢٧-١٩٦٧) وليلى بعلبكي، وغادة السمان، ولور غريب، ومنى جبّور؛ والناقدات الأديبات: خالدة السعيد، وعايدة مطرجي إدريس. ومن الفنّانات اللاتي أقمن في بيروت وعرضن أعمالهن فيها خلال الفترة ذاتها نذكر: ماري حداد (١٨٩٥-١٩٧٣) وسلوى روضة شقير (١٩١٦)، وإيفيت أشقر (١٩٢٨) وهوغيت خوري كالان (١٩٣١)، وهلن الخال (١٩٣٢)، ونادية صيقلي (١٩٣٦) والفلسطينيات جمانة الحسيني (١٩٣٢) وتمام الأكحل (١٩٣٥) ومليحة أفنان (١٩٣٩) وليلى الشوا (١٩٤٠). وقد ساهمت النساء اللبنانيّات في تطوير الفنون التشكيلية ونشر ثقافة بديلة. أما صالة العرض التي احتلت ساحة المعارض البيروتية والتي كان لها التأثير الأكبر في بيروت فقد كانت «غاليري وان» الصالة التي أسستها هلن الخال مع زوجها الشاعر يوسف الخال. وفيما بعد، قامت نخبة من المثقفين المستقلين بتأسيس دار الفن برئاسة جانين ربيز (المتوفاة عام ١٩٩٢). وبفضل قدرات هذه المرأة وخبرتها في إدارة النقاشات وفي إعداد المعارض الفنية تحوّل المركز إلى أهم ملتقى تنويري لأهل الثقافة في المدينة.

١٣ منذ تأسيسها عام ١٩٣٧، ركّزت أكاديمية الفنون الجميلة اللبنانية برنامج تدريبها الفني بناء على الرسم والتصوير بالألوان عن النماذج الحية. ومن الجدير بالذكر أن مريم خيرو، السورية المولد، كانت أول امرأة عرفت لوقوفها عارية أمام الرسامين وطلابهم منذ عام ١٩٣٩.

١٤ ذكر لي هذه الملاحظة داوود زلاطيمو في مقابلة مسجّلة أجريتها معه في بيته في القدس في ٢٦ تشرين الثاني ١٩٩٨. ومن منظور التلميذ، راجع: اسماعيل شموط، **الفن التشكيلي في فلسطين** (الكويت ١٩٨٩) ص ٤٨-٤٩. أما هذا الكتاب فلا يرد فيه أي ذكر لأي من الفنانات الثلاث اللاتي يدور حولهن موضوع الدراسة الراهنة.

١٥ أنظر شموط، ص ٥٤.

١٦ خلال سنوات الدراسة الأربع في كلية الفنون الجميلة في القاهرة، عمل شموط لإعالة نفسه في مكتب تجاري للإعلانات السينمائية (١٩٥٠-١٩٥٤). ولدى عودته من أكاديمية الفنون الجميلة في روما بعد أن درس فيها مدّة سنتين، عمل في قسم الإعلان بوكالة الغوث الدولية (الأونروا) في بيروت مدّة عامين (١٩٥٦-١٩٥٧) ومن ثم، افتتح له في المدينة مكتباً خاصاً به للإعلان التجاري عمل فيه مدّة ٦ سنوات (١٩٥٨-١٩٦٤).وفي عام ١٩٦٥ باشر عمله في منظمة التحرير الفلسطينية. أنظر: شموط ص ٥١ ـ ٥٥.

١٧ للإطلاع على وجهة نظر تعنى بالصورة المجازية للمرأة في الفن التشكيلي الفلسطيني راجع المقالة التالية:

Vera Tamari & Penny Johnson, "Loss and Vision: Representations of Women in Palestinian Art Under Occupation," in Annelies Moors (ed. et al.), *Discourse and Palesine: Power, Text and Context* (Amsterdam, Het Spinhuis, 1995, pp.163-172).

أنظر أيضاً مقال تينا المالحي شيرويل: «تخيل فلسطين مثل الوطن الأم» في هذا الكتاب.

١٨ راجع: «الفنانون اللبنانيّون يتحدّثون عن فنّهم»، **حوار العدد ٢٦-٢٧**، آذار-نيسان ١٩٦٧، ص ١٥٠-١٥٧.

١٩ لفدوى طوقان راجع مثلاً: **وحدي مع الأيّام** (القاهرة، دار مصر للطباعة، ١٩٥٥) **وجدتها** (بيروت، دار الآداب، ١٩٥٧) **أعطنا حبّاً** (بيروت، دار الآداب، ١٩٦٠) **أمام الباب المغلق** (بيروت، دار الآداب ١٩٦٧). أما سلمى الخضراء الجيّوسي فقد جمعت كافة قصائدها المنشورة في الدوريات الأدبية خلال الخمسينيات في ديوانها **العودة من النبع الحالم** (بيروت، دار الآداب، ١٩٦٠).

٢٠ من بين الفنانات الأميركيّات اللاتي انطلقن من السوريالية حوالي الفترة نفسها التي عملت فيها ساروفيم واللاتي تمّ تجاهلهن في أميركا آنذاك نذكر: ليونورا كارينغتون، ومايا ضارن، وهلن فيليبس، وأليس راهون، وكاي سادج، ودوروثيا تانينغ، وريميديوس فاروس وغيرهن. راجع:
Amy Winter, "Surrealism Revisited" in *Art Journal* (Spring 1997); Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (London, Thames & Hudson, 1991); Penelope Rosemont (ed.) *Surrealist Women: An International Anthology* (Austin, Texas University Press, 1998).

٢١ يمكن مشاهدة رسومات ساروفيم التخطيطية لقصة بعلبكي «سفينة حنان إلى القمر» في مجلة **حوار**، العدد ٤،أيار-حزيران ١٩٦٣، ص ٢٢-٢٨. ومن الجدير بالذكر أن هذه الفصلية الهامة التي قام بتحريرها الشاعر الفلسطيني توفيق الصايغ (١٩٢٣-١٩٧١) ونشرها في بيروت (١٩٦٢-١٩٦٧) كانت تشتمل في كل من أعدادها على نص ما لإحدى الأديبات العربيات. كما خصصت المجلة في أكثر من مناسبة عدداً من الصفحات لنقاش إحدى الفنانات إلى جانب نشر بعض أعمالها.
أما بالنسبة لمحاكمة ليلى بعلبكي، فقد جرت في ٢٧ حزيران ١٩٦٤ أمام محكمة المطبوعات التي رفعت القضية بناء على ما سمته: «الإساءة إلى الأخلاق العامة» في عبارات وردت في الكتاب الذي نشره جورج غريب في أيلول ١٩٦٣. وبعد حملة مستقلّة شنّها المثقفون دفاعاً عن حرية الكاتبة، فإن محكمة الاستئناف في قرارها الصادر في ٢٣ تموز ١٩٦٤ برأت بعلبكي وأمرت بإعادة كافة النسخ التي تمت مصادرتها من الكتاب.

٢٢ أنظر هلن الخال، صفحة ٧١-٧٨.

٢٣ اشتق اسم عائلة ساروفيم أو (سيرافيم) من صيغة الجمع لكلمة «سيراف» التي تشير بالعبرية إلى اسم الملاك الذي ينتمي إلى المرتبة العليا في الطبقات السماوية التسع حسب الأساطير في اليهودية والمسيحية. راجع مثلاً **سفر إشعيا**، الإصحاح ٦: الأعداد ١-٣، و**سفر حزقيال**، الإصحاح ١: الأعداد ٥-١١. وقد صوّر هذا النوع من الملائكة في الفن الأيقوني البيزنطي وفي الفن الإسلامي بأجنحة بلغ عددها أحياناً ستة أجنحة، فيما صوّر عامة في الفن المسيحي الغربي للعصور الوسطى ولعصر النهضة بمجرّد رأس له عدد من الأجنحة. أما في كتاب **عجائب المخلوقات**، فقد وصفه «كعب الأحبار» كالتالي: «أنه ملاك عظيم الشأن، له أربعة أجنحة، أحدهما سدّ به المشرق والآخر سدّ به المغرب والثالث تسربل به من السماء إلى الأرض والرابع التثم به من عظمة الله تعالى». أنظر المراجع التالية:

Richard Ettinghausen, *Arab Painting* (New York, Skira/Rizzoli, 1977, p.178-179).

James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (New York, Harper & Row Publishers, p.16-17).

٢٤ للمزيد من المطالعة حول أعمال منى حاطوم، أنظر المراجع التاليـة:

Mona Hatoum (Paris, Centre Georges Pampidou, 1994); Michael Archer (et al) *Mona Hatoum*: Contemporary Artist (London, Phaidon Press Inc., 1997); *Mona Hatoum* (Chicago, Museum of Contemporary Art, 1997), *Mona Hatoum* (Turin, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 1997); *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land* (London, Tate Gallery, 2000).

٢٥ للإطلاع على تحليل مفصّل حول انبثاق التعبير الأدبي النسائي منذ القرن التاسع حتى القرن العشرين من خلال الصوت الذي منحته المرأة للجسد أو جعلت منه وسيط كلامها الفنّي، راجع:

Fedwa Malti-Douglas, *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing* (Princeton, Princeton University Press, 1991).

٢٦ راجع:

Edward W. Said, "The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilliations" in *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land*, pp.7-17.

٢٧ المرجع السابق.

٢٨ في رسالة شخصية لي بتاريخ ٣ آذار ١٩٩٩، ذكرت لي منى حاطوم أن تاريخ اليوم الذي قامت فيه بعرض «تحت الحصار» في لندن كان ٣١ أيار ١٩٨٢. للإطلاع على كتابات وثائقية لنساء فلسطينيات عاشوا تجربة حصار بيروت، أنظر التالي:

Lina Mikdadi, *Surviving the Siege of Beirut: A Personal Account* (London, Onyx Press, 1983); Jean Said Makdisi, *Beirut Fragments: A War Memoir* (New York, Persea Books, 1990).

٢٩ للاطلاع على تحليل نقدي لتاريخ التمييز ضد النساء في الفنون التشكيلية في الثقافة الغربية، أنظر:

Rozsika Parker & Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (New York, Pantheon Books, 1981); Linda Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays* (New York, Harper & Row, 1988).

٣٠ من أجل فهم أفضل للعقبات التي طالما اعترضت إمكانية التحالف بين النساء في العالم، راجع:

bell hooks, *Ain't I a Woman?* (Boston, South End Press, 1981); Chandra Talpade Mohanty, "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discouses," *Boundary* 2 (12(3) / 13 Fall, 1994).

כמאל בולאטה, יליד ירושלים (1942), הוא אמן וחוקר אמנות המתגורר בצרפת. יצירותיו מוצגות באוספים ציבוריים בירדן, קטר, צרפת, בריטניה, ספרד, ארצות־הברית ומדינות נוספות. פרסם מאמרים על אמנות בכתבי־עת רבים וביניהם: *Mundus Artium*, *Third Text*, *Peuples Méditerranens*, *Journal of Palestine Studies*, *Cuadernos de la Alhambra*, *Michigan Quarterly Review*, *Confluences*, *Qantara*, **פֻנוּן עַרַבִּיָּה**, **מֻוַואקֶף**, **אלכָּרְמֶל** וקו. כתב ערכים לאנציקלופדיות שונות וביניהן: **אלמַוְסוּעָה אלפלסטיניה** (1989) ו־*The Encyclopedia of the Palestinians* (2000). חיבר את הספרים **עדויות נאמנות: ילדים פלסטינים יוצרים את עולמם מחדש** (1990) (בערבית, אנגלית וצרפתית) **ושחזור מקום: מחקרים בציור הפלסטיני בן־זמננו** (2001) (בערבית).

ولد الفنان التشكيلي والباحث في الفنون **كمال بُلاّطه** في مدينة القدس (١٩٤٢) وهو يعيش حالياً في فرنسا. توجد أعماله الفنية ضمن مجموعات فنية عامة في بلدان مختلفة تشمل الأردن وقطر وفرنسا وبريطانيا وإسبانيا والولايات المتحدة الأميركية. أما دراساته في الفن فقد نشرت في العديد من المجلات الثقافية العربية والأميركية والإنجليزية والفرنسية والإسبانية: *Mundus Artium*, *Third Text*, *Peuples Méditerranens*, *Journal of Palestine Studies*, *Cuadernos de la Alhambra*, *Michigan Quarterly Review*, *Confluences*, *Qantara*، **فنون عربية، مواقف، الكرمل**. كما ظهرت في موسوعات: **الموسوعة الفلسطينية** (١٩٨٩) و**موسوعة الفلسطينيين** (٢٠٠٠) (بالإنجليزية). وهو مؤلف كتاب **شهادة الأوفياء: أطفال فلسطين يعيدون خلق عالمهم** (١٩٩٠) (بالعربية والانجليزية والفرنسية) وكتاب **استحضار المكان: دراسة في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر** (٢٠٠١).

1
דָאוּד זַלָאטִימוֹ
הח׳ליף עומר פורש את ידיו כדי לחבק את סופרוניוס, הפטריארך הערבי של ירושלים
שמן על בד, 100 x 60 ס״מ

2
מֻבַּארַכּ סַעְד
מוסלמים ונוצרים בני ירושלים חוגגים את שחרורה על־ידי סלאח אלדין
1945, שמן על בד, 120 x 80 ס״מ

3
זלפה אלסעדי
סלאח אלדין
1933, שמן על בד, 50 x 70 ס״מ

١
داوود زلاطيمو
الخليفة عمر بن الخطاب يبسط يديه ليعانق صوفرونيوس بطريرك القدس العربي
زيت على قماش، ١٠٠ x ٦٠ سم

٢
مبارك سعد
المسلمون والمسيحيون العرب في القدس يحتفلون بتحرير مدينتهم من الصليبيين على يدي القائد صلاح الدين الأيوبي
١٩٤٥، زيت على قماش، ١٢٠ x ٨٠ سم

٣
زلفة السعدي
صلاح الدين الأيوبي
١٩٣٣، زيت على قماش، ٥٠ x ٧٠ سم

1
Daoud Zalatimo
Caliph ‘Umar with outstretched arms preparing to embrace Sophronius, Jerusalem’s Patriarch
oil on canvas, 60 x 100 cm

2
Mubarak Sa‘d
Muslim and Christian Natives Celebrating Saladin’s Liberation of Jerusalem
1945, oil on canvas, 80 x 120 cm

3
Zulfa al-Sa‘di
Salah al-Din al-Ayyubi (Saladin)
c. 1933, oil on canvas, 70 x 50 cm

3

1

2

4
Zulfa al-Sa'di
Sharif al-Hussein Ibn 'Ali
c. 1933, oil on canvas, 70 x 50 cm

٤
زلفة السعدي
الشريف الحسين بن علي
١٩٣٣، زيت على قماش، ٥٠ x ٧٠ سم

4
זלפה אלסעדי
אלשריף חוסין אבן עלי
1933, שמן על בד, 50 x 70 ס"מ

5
Zulfa al-Sa'di
Faisal Ibn al-Hussein
c. 1933, oil on canvas, 70 x 50 cm

٥
زلفة السعدي
فيصل بن الحسين
١٩٣٣، زيت على قماش، ٥٠ x ٧٠ سم

5
זלפה אלסעדי
פיסל אבן חוסין
1933, שמן על בד, 50 x 70 ס"מ

5

4

6
Zulfa al-Sa‘di
Ahmad Shawqi
c. 1933, oil on canvas, 70 x 50 cm

7
Zulfa al-Sa‘di
Jamal al-Din al-Afghani
c. 1933, oil on canvas, 70 x 50 cm

8
Zulfa al-Sa‘di
‘Umar al-Mukhtar
c. 1933, oil on canvas, 70 x 28 cm

٦
زلفة السعدي
أحمد شوقي
١٩٣٣، زيت على قماش، ٥٠ x ٧٠ سم

٧
زلفة السعدي
جمال الدين الأفغاني
١٩٣٣، زيت على قماش، ٥٠ x ٧٠ سم

٨
زلفة السعدي
عمر المختار
١٩٣٣، زيت على قماش، ٢٨ x ٧٠ سم

6
זלפה אלסעדי
אחמד שווקי
1933, שמן על בד, 50 x 70 ס״מ

7
זלפה אלסעדי
ג׳מאל אלדין אלאַפְעְ׳אנִי
1933, שמן על בד, 50 x 70 ס״מ

8
זלפה אלסעדי
עוּמַר אלמֻחְ׳תַאר
1933, שמן על בד, 28 x 70 ס״מ

7

6

9
Isma‘il Shammout
We Will Return
1954, oil on canvas, 78 x 94 cm

10
Isma‘il Shammout
The Woman Guardian of Fire
1989, oil on canvas, 90 x 120 cm

11
Isma‘il Shammout
The Martyr
oil on canvas

٩
اسماعيل شموط
سنعود
١٩٥٤، لوحة زيتية، ٩٤ x ٧٨ سم

١٠
اسماعيل شموط
حارسة النار
١٩٨٩، لوحة زيتية، ١٢٠ x ٩٠ سم

١١
اسماعيل شموط
الشهيد
لوحة زيتية

9
אסמאעיל שַמוּט
עוד נשוב
1954, שמן על בד, 94 x 78 ס"מ

10
אסמאעיל שַמוּט
שומרת האש
1989, שמן על בד, 120 x 90 ס"מ

11
אסמאעיל שַמוּט
השהיד
שמן על בד

10

9

11

12
Juliana Seraphim
Woman Flower-1
1966, oil on canvas, 100 x 80 cm

13
Juliana Seraphim
Woman Flower-2
1972, oil on canvas, 100 x 80 cm

١٢
جوليانا ساروفيم
أمرأة ـ زهرة ١
١٩٦٦، زيت على قماش، ٨٠ x ١٠٠

١٣
جوليانا ساروفيم
امرأة ـ زهرة ٢
١٩٧٢، زيت على قماش، ٨٠ x ١٠٠

12
ג׳וליאנה סארופים
אשה־פרח 1
1966, שמן על בד, 80 x 100 ס״מ

13
ג׳וליאנה סארופים
אשה־פרח 2
1972, שמן על בד, 80 x 100 ס״מ

13

12

14
ג׳וליאנה סארופים,
ים־1
1974, שמן על בד, 110 x 130 ס״מ

15
ג׳וליאנה סארופים
ים־2
1974, שמן על בד, 110 x 130 ס״מ

16
ג׳וליאנה סארופים
ללא כותרת
1965, עט ודיו, 40 x 60 ס״מ

١٤
جوليانا ساروفيم
بحر ـ ١
١٩٧٤، زيت على قماش، ١١٠ x ١٣٠ سم

١٥
جوليانا ساروفيم
بحر_٢
١٩٧٤، زيت على قماش، ١١٠ x ١٣٠ سم

١٦
جوليانا ساروفيم
بدون عنوان
١٩٦٥، قلم وحبر، ٤٠ x ٦٠ سم

14
Juliana Seraphim
Sea-1
1974, oil on canvas, 130 x 110 cm

15
Juliana Seraphim
Sea-2
1974, oil on canvas, 130 x 110 cm

16
Juliana Seraphim
Untitled
1965, pen and ink, 60 x 40 cm

14

16

15

17
Mona Hatoum
Under Siege
1982, performance
Aspex Gallery, Portsmouth
Photo: J. Mc Pherson

١٧
منى حاطوم
تحت الحصار
١٩٨٢، عرض
اسبيكس چاليري، بورتسموث
تصوير: ج. مك فيرسون

17
מונא חאטום
במצור
1982, מיצג
גלריה אספקס, פורטסמות׳
צילום: ג׳. מק פרסון

18
Mona Hatoum
The Negotiating Table
1983, performance
The Western Front, Vancouver, B.C.
Photo: Eric Metcalfe

١٨
منى حاطوم
طاولة المحادثات
١٩٨٣، عرض
الجبهة الغربية، ڤانكوڤير
تصوير: اريك ميتكاف

18
מונא חאטום
שולחן המשא-ומתן
1983, מיצג
החזית המערבית, ואנקובר
צילום: אריק מטקאף

17

18

43

19

19

Mona Hatoum

Measures of Distance

1988, video, 15 minutes

20

Mona Hatoum

Corps étranger

1994, installation

350 x 300 x 300 cm

Photo: Philippe Migeat

١٩

منى حاطوم

قياسات المسافة

١٩٨٨، فيديو، ١٥ دقيقة

٢٠

منى حاطوم

الجسد الغريب

١٩٩٤، مُنشأ

٣٠٠x٣٠٠x٣٥٠ سم

تصوير: فيليب ميجيت

19

מונא חאטום

אומדנים של מרחק

1988, וידיאו, 15 דקות

20

מונא חאטום

גוף זר

1994, מיצב

300 x 300 x 350 ס"מ

צילום: פיליפ מיגט

21

46

21
Mona Hatoum
The Light at the End
1989, installation
Angle iron frame, six electric heating elements
166 x 162.5 x 5 cm
Photo: Edward Woodman

22
Mona Hatoum
Light Sentence
1992, installation
Wire mesh lockers, motorised light bulb
198 x 185 x 490 cm
Photo: Edward Woodman

٢١
منى حاطوم
الضوء في النهاية
١٩٨٩، مُنشأ
إطار زوايا حديدية، ستة قضبان تدفئة كهربائية
٥ x ١٦٢,٥ x ١٦٦ سم
تصوير: ادوارد ودمان

٢٢
منى حاطوم
عقوبة خفيفة
١٩٩٢، مُنشأ
اقفاص من شباك معدنية، مصباح كهربائي ممكنن
٥ x ١٦٢,٥ x ١٦٦ سم
تصوير: ادوارد ودمان

21
מונא חאטום
אור בקצה
1989, מיצב
מסגרת זוויות ברזל, שישה גופי חימום חשמליים
166 x 162.5 x 5 ס"מ
צילום: אדוארד וודמן

22
מונא חאטום
גזר־דין קל
1992, מיצב
ארוניות מרשת מתכת, נורה ממונעת
166 x 162.5 x 5 ס"מ
צילום: אדוארד וודמן

22