تجليات خطاب الكراهية في اللوحة التشكيلية الإسرائيلية

The manifestations of hate speech in the Israeli plastic painting

د. مروان العلان
Tashkilart2000@gmail.com
جامعة فيلادلفيا – الأردن

تاريخ الاستلام: 2019/03/25 تاريخ القبول للنشر: 2019/05/02

الملخص :

رغم أن خطاب الكراهية موجود مذ عرف الانسان الخطاب، باعتبار الكراهية جزءا مكوّنا من مكوّنات النفس الإنسانية وأنها قرين الحب ونصيفه الذي يشكّل به ومعه ثنائية المشاعر الانسانية، إلا أن الحديث عنه بدأ بالاتساع والتضخم في السنوات الأخيرة بشكل يثير الكثير من الأسئلة حول حقيقته والدوافع التي تقف خلفه

الكلمات المفتاحية : خطاب ، الكراهية، اللوحة التشكيلية، الإسرائيلية

Although the hate speech exists since the human being knew the discourse, as hatred is a part of the components of the human soul and it is the love and the companion that it forms and with it the dual feelings of humanity, but talk about it began to expand and inflation in recent years raises a lot of questions about the reality and motives that stand His successor

Keywords: speech, hate, plastic painting, Israeli

مقدمة

"إن العواطف الراسخة في الطبع هي صنف بيولوجي اجتماعي تاريخي. وهي تشكل الأساس لاهتمام الانسان بالحياة وحماسته وتهيّجه. وهي المادة التي تصنع منها أحلامه وفنونه ودياناته وأساطيره ومسرحياته... وكل ما يجعل الحياة تستحق العيش" (فروم ص 45)

رغم أن خطاب الكراهية موجود مذ عرف الانسان الخطاب، باعتبار الكراهية جزءا مكوّنا من مكوّنات النفس الإنسانية وأنها قرين الحب ونصيفه الذي يشكّل به ومعه ثنائية المشاعر الانسانية، إلا أن الحديث عنه بدأ بالاتساع والتضخم في السنوات الأخيرة بشكل يثير الكثير من الأسئلة حول حقيقته والدوافع التي تقف خلفه.

لقد شهد العالم عير تاريخه الطويل، موجات هائلة من الكراهية التي أنتجت، فيما أنتجته، كل تلك الشواهد الحضارية التي تقف شامخة ويقف الانسان مفاخرا بها، وهي التي لم تقم إلا على أكتاف الكراهية ولم تنتصب إلا في أدمغة صانعي الموت والكوارث والجرائم من قادة وملوك تلك الحضارات، فقد بناها العبيد بدمائهم وماتت على جدرانها الآلاف المؤلفة، فما الذي يجعل خطاب الكراهية في هذه الأيام أمرا غريبا مستنكرا تعقد لبحثه ودراسته المؤتمرات وتحبّر لأجل كشفه، وكأنما هو مستتر، الصفحات الكثيرة؟ أين كان الحرص على التعايش المجتمعي والسلمين الاقليمي والدولي عندما كانت جيوش آشور تدك قلاع بابل وجيوش فراعنة مصر تطيح برؤوس أعدائها وجيوش الهكسوس تلغي حضارة مصر بكاملها؟ وأين كان هذا الخطاب والغزاة العرب يبددون حضارة فارس والهند وبيزنطة؟ لن نجيب على هذه الأسئلة فقد مرّت تلكم الأحداث وأصبحت تاريخا من التاريخ شبه المنسيّ، وإن ترك في لاشعور الجماعات البشرية خلايا فاعلة للكراهية والحقد، ولكن يبقى السؤال: لماذا اليوم؟ ونحن نعرف أن القطرية كراهية تمييزية بشعة، والقومية كراهية معتّقة كريهة، والآديان أيا كان مصدرها، إذا أسيء تأويلها أنتجت

كراهية من أبشع أصناف الكراهية، والطائفية، بكل تصنيفاتها، واحد من أبشع مواليدها المسخ. لماذا ينطرح السؤال الآن وبكل بهذه الحدّة؟ الجميع يعرف الجواب، فالشعوب العربية وجيرانها، في السنوات الأخيرة، ابتليت بمجموعات بشرية مدمّرة ظلامية سوداء أعلنت اسلامها وأعلنت عن إقامة سلطتها باسم الخلافة الإسلامية وخطفت ثورات الشعوب المضطهدة التي عانت من الاستبداد والديكتاتورية لأكثر من نصف قرن، وقامت تلك المجموعات بالسطو على تلك الشعوب وبثّت سمومها الفكرية، واستخدمت قواها العسكرية فأنتجت الكثير من الكراهية والدم والدمار، ومارست أبشع مع في الانسان من تدميرية متوحشة. ولم نقف لنسأل أنفسنا عمّن وراء كل هذا الخطاب الأسود، ومن الذي صنعه بليل، وبثّه في عزّ النهار، ولم نجرؤ في لحظات الخوف على الجهر بما نعرف.. مع أننا نعرف أن هذا كله لم ينزل علينا بمظلة من السماء وإنما هو منتج بشري إنساني بامتياز.

لهذا الخطاب جوانبه التي تناسلت عنه تناسل الحياة الكاملة، وتشعبت أفرعه تشعب الجذور العميقة.. فقد استشرى كما يستشري السرطان في عضو الجسد فيأكله كله، لذا يمكن لك أن تراه في الثقافة والفكر والاقتصاد والدين والفن.. وحيثما يممت وجهك تقابل واحدا من وجوهه العديدة بكل بشاعته ودمامته.

فلسطين التي تطاول أمد نكبتها لقرن من الزمان عاشت الكراهية بكل قسوتها، وعانت منها بكل تنوعاتها، كما أنتجت المقاومة المضادة بكل قوّتها، فالفلسطيني ليس ممن يؤمنون بمقولة مواطنه المسيح: أحبوا أعداءكم. ولا يؤمن بأن ما أخذ بالقوة يمكن أن يسترد بغيرها وشعاره في مقاومته ما قاله الشاعر مظفر النواب: فإرهاب بإرهاب .. يميناً هكذا العمل..

الاحتلال عنف والمقاومة عنف، لكن الاحتلال إرهاب وجريمة، بينما المقاومة حق وعدالة، والاحتلال ينشئ خطاب الكراهية ليبقى، بينما المقاومة تنتج خطابا آخر لتحقق أهدافها في الحرية، من هنا أنتج الاحتلال الإسرائيلي أنماطا شتى من خطاب الكراهية،

كما أنشأت المقاومة خطابها والذي نزعم أنه لم يكن خطاب كراهية وإن لم يكن خطاب محبة بالتأكيد مع تجلي العنف فيه، فالعنف ليس دائما صانع الكراهية. إن صانع الكراهية هو الظلم، بمعنى الاعتداء على الآخرين، أيا كان مصدره، هو الصانع الحقيقي لهذا الخطاب الأسود. وسوف نرى في طيات هذه الصفحات نمطا من خطاب الكراهية أفرزه الاحتلال في ميدان من ميادين البنية الفوقية للمجتمع وهو ميدان الفن التشكيلي لنرى كيف أمكن توظيف هذا الشكل الجميل للحياة من أجل خدمة ذاك الشكل البشع.

أهمية الدراسة

تنشأ أهمية الدراسة في ظلّ معركة ما زالت مفتوحة بين شعب تم احتلال أرضه وتشريده في جهات الأرض الأربع، ضد كيان سياسي عسكري أقيم على تلك الأرض المحتلة بذريعة دينية تؤسس للعدوان والظلم وترى في فلسطين "أرض الميعاد" لأناس لم يكن يجمعهم أي رابط من تلك الروابط التي تجمع الشعوب ببعضها، مستخدمة كل ما يمكنها استخدامه من أساليب ووسائل بما في ذلك الفنون التشكيلية متوسلة خطاب العنصرية والكراهية والاستعلاء، لذا فإن الكشف عن تلكم الوسائل يعتبر مساهمة في وقف هذا الخطاب والحد من انتشاره، وتقليص دوره في تفتيت النسيج الاجتماعي للبشرية وحرصه على وضع العالم في بوتقة العداء والاحتراب المتواصلين.

مشكلة الدراسة

تكمن مشكلة الدراسة خلف تنويعات الخطاب العنصري المتلفع بالأساطير الدينية وصعوبة الوقوف في وجه مشروعه القائم على نشر خطاب الكراهية لتحقيق مصالح لا تتحقق الا بالاعتداء على الآخرين تحت ذرائع مقيتة، ونظرا لعدم وضوح هذا الخطاب في الأعمال الفنية كما هو واضح في الخطاب اللغوي فإن الكشف عنه يواجه صعوبتين:

أولاهما في فهم العمل الفني والثاني في التأويل، حيث يشكو عالمنا العربي من أمّيّة تشكيلية تجعل من فهمه للأعمال الفنية إبحاراً في محيط معتم.

أسئلة الدراسة

لا تكتمل جوانب الدراسة ما لم تتمكن من الإجابة الشافية على الأسئلة التالية:

1. هل تصلح اللوحة التشكيلية أن تكون آلية حجاجية؟ وكيف يمكن قراءتها في سياق خطابي حجاجي تأويلي؟
2. ما هي أوجه خطاب الكراهية المتنوعة في الأعمال التشكيلية الإسرائيلية، وكيف يمكن قراءتها؟ ومن أين تكتسب أهميتها؟
3. كيف يمكن مواجهة خطاب الكراهية في اللوحة التشكيلية؟ وما هي اشتراطات هذه المواجهة؟

حدود الدراسة الزمانية والمكانية

ليست هناك حدود زمنية واضحة ومحددة، فالأعمال الفنية عابرة للزمن ويمكن مناقشتها حسب قواعد وشروط النقد الممكنة لدى قارئها. أما المكان فلا حدود له مع هذا الانتشار الشاسع لوسائل التواصل الاجتماعي ومحركات البحث غير المحدودة القدرات لأن الأساس هو ما يحمله قارئ الأعمال الفنية من قدرات نقدية تجعل من قراءته لبنة في جدار الانسانية الباحثة عن السلم العالمي الانساني، إضافة الى الشتات الذي يعيشه شعب فلسطين في أرجاء الأرض الأربعة.

أهداف الدراسة

تتوخى الدراسة تحقيق هدفها الأساس وهو المساهمة في مقاومة نمط من أنماط خطاب الكراهية لا يلتفت إليه الكثيرون ممن يربطون الخطاب باللغة (مسموعة أو مقروءة) دون الالتفات الى اللغة المرئية، والتي أضحت في العصر الحديث المسمى "عصر الصورة" من أهم أنماط الخطاب الإنساني.

ونختم بما قاله جيرار رينيه عن البشر والعنف: "إن البشر لا يمكنهم العيش في خضم العنف كما لا يمكنهم العيش طويلاً في ظل نسيان العنف ولا حتى في ظل الوهم الذي يجعل من العنف مجرد أداة أو خادم أمين" (رينيه ص 450)

عن الصورة كآلية حجاجية: مشهد تنظيري

التصوّر العام والشائع للخطاب والحجاج هو أنه نشاط لغوي خطابي فقط، يتمثل في التأليف بين مجموعة من القضايا تهدف كلها الى إثبات صحة قضية أخيرة تقدَم باعتبارها النتيجة لهده المتوالية الاستدلالية لكننا لا نستطيع مع ذلك ان لا نلاحظ ان الصورة وسلطتها الاقناعية قد استغلت بشكل كبير في حضارة تتجه نحو الاستغناء عن الكتابة وتفضل عليها اشكالا اخرى من التعبير قادرة على خلق استجابة اكثر سرعة ومشغلة لميكانزمات اللاوعي بشكل عميق، مع أن الممارسات البصرية إنما هي "ممارسات عرضانية" كما يقول بعض المفكرين (الزاهي ص 10)، لذا فالتعرف على واقع هذه السلطة الإقناعية يدفعنا لدراسة الإمكانيات الحجاجية للصورة التي في ذاتها تتضمن ثلاث مستويات، أولها مستوى ذهني وثقافي والثاني مستوى أداتي والثالث مستوى سوسيوثقافي (العزاوي. 104-105).

إن الحجاج والتأويل كليهما يُعدَّان فنَّيْن من فنون التفكير، فلكل منهما اشتراطاته على الذهن وفاعليته ولكل واحد منها آلية إنتاج فكرية لا تكتفي باستعادة مكونات الخطاب ومفرداته وإنما تنتج معها أصول الفكرة وتنويعات الفهم عليها. كما أنهما دافعان ضابطان لحركيّة الفكر وديناميته، سواء في بدء علمية التفكير أو أثناءها، أو حين تستحصد الأفكار وتفرد النتائج أمام المتلقي.. وهما ليسا مجرّد توصيفيْن لاحقيْن بالتحليل التداولي للخطاب، وإنما هي خبرة والتي هي ليست مجرد لغة أو مجرد أنساق دالة بصفة عامة، لآن الخبرة سابقة على عملية الدلالة وإن تكن الدلالة هي التي "تأتي بالخبرة الى حيز المعنى" (مصطفى ص 15)

إن الخطاب، على اختلاف أنماطه، بين مسموع أو مقروء أو مرئي، هو في المحصلة الكشف الأنطولوجي عن هوية الخطاب وهوية مرسله، بل ومستقبله، بوصفه معبّرًا عن الانتماء كَتُراثٍ وكثقافةٍ، والكشف عن المرتكزات الحجاجية للرسالة المراد إيصالها للمتلقي المقصود، وهما بهذا يؤسّسان لتحليل خطابيّ يضطلع بسبرِ المغيَّبات والغوامض والمعميّات، وكل ما يعتوره التضبيب والتعمية. من هنا يمكننا اعتبار أي صورة أو لوحة، أو أي معطى بصري بمثابة "نص" لكنه غير مقروء لغويا بل بصرياًوسوف تلتحق القراءة اللغوية بالبصرية في سياق حواري متقدم. لذا يمكن اعتبار اللوحة "النص" في أبسط تعريفاته بأنه محاولة لتسييج كمّ معنوي يشكو من ضفاف واضحة يقف عندها، كما يرى بنكراد (ينكراد، ص 7)، وهو يالتالي فائض دلالي تواصلي و"تبادل أدلة بين ذات مرسلة وذات مستقبلة" (أوكان ص 60) وهو يحتاج إلى وعي بصري يستقبله ويمنحه شكلا معرفيا هو أساس وجوده، وفي داخله يمكن أن يتميّز هذا المعنى المعطى عن ذاك المتموضع في خطاب آخر مختلف. وهنا يستوي في ذلك نص الشعر ونص الرواية ونص المسرح والصورة الفوتوغرافية أو التشكيلية، ومجموع الوقائع القابلة للعزل لاستكمال التحليل والرؤية، حيث تكمن بلاغة الصورة حسب بارت في نقل الصورة البلاغية من شكلها الذهني الى شكلها المرئي (عبيد ص 392). ذلك أن الصورة هنا سديم صامت، إنه عديم الشكل لا يمكن أن يكون مصدراً لمعنى خاص دون تدخل المتلقي. هناك دائما ضابط دلالي هو الضمانة على وجود واقعة قابلة للوصف المستقل القائم على التحليل العميق، وهناك في الوقت ذاته شرط مقاميّ، حيث تتوزع المعطيات على مقامات يحددها المتلقي بما لديه من متراكمات سابقة في الوعي، وهذا هو ما يوجّه الممكنات الداخلية للوقائع ويحد من انتشارها الأهوج غير المدروس بعد. وفي جميع الحالات هناك تأكيد على فصل شيء ما عن تربته الأصلية التي نشأ منها وفيها، ووضعه في حالة يكون فيها منفردا حاملا لهويته في ذاته، وهي الهوية التي لا مجال لمعرفة بدونها. وذاك هو أصل فتون القول والبصر، إنه صناعة للمعنى، أو هو أسر وترويض لانفعالات هوجاء لا يمكن أن تصبح قابلة للوعي

إلا من خلال سياق لفظي في نص مكتوب مقروء أو بصري في نص مرئي متاح، يتميز داخله هذا الانفعال عن ذاك. فلن يكون الحكّاء قصاصا إلا إذا كان قادرا على بناء عوالم في أذهان الآخرين، ولن تكون مادة التشكيلي دالة إلا إذا اتحدت شكلاً، أي أصبحت لوحة لا رابط بينها وبين التربة الأصلية لعناصرها، وقدمت بذلك رسالة حجاجية مناسبة. وبذلك تكون أسرارها ومضمونها شيئا آخر غير نمط بنائها، أي واجهتها الفنية. والفنان عادة يعيد خلق عالم من الألوان وينقلنا الى عالمه الخاص حيث "يتجلى الفن في هذا الانزياح بين الواقع والعمل الفني" (بويسنس ص 40) ووفق هذا التصوّر ننظر إلى اللوحة "النصّ" باعتباره شبكة من العلاقات الداخلية بين عناصر العمل الفني التي تنتظم فيما بينها استنادا لقوانين بنيوية خاصة بها تختلف عن القوانين التي ينتظم بها النص اللغوي، بما يُعدّ التعرف عليها مطلباً رئيسا لتحديد المعنى أو المعاني التي يحيل عليها، وهي النتائج التي يراد الوصول اليها. إن اللوحة بمثابة وحدة دلالية، ميزتها الرئيسة أنها ليس متتالية من الأشكال والألوان والخطوط والمساحات لا رابط بينها، بل هي بناء قصدي، ذلك أن اللوحة، أو أي عمل فني بمعطاه البصري كالمنحوتات والشواهد المعمارية، مرتبطة بتمثيلات قارّة في الذاكرة الدلالية للمتلقي، في حين يختلف النص المقروء لأنه مضاف وليس مخلصا دائما لهذه الذاكرة وبذلك فإنه لا يمكن أن يكون بنية نسقية محايثة، وإنما هو وحدة وظيفية من طبيعة تواصلية خلافا للعمل الفني. وفي هذا تظهر تلك العلاقة بين الفن والموضة، مثلا، بصفة الأول تعبيرا والثاني تطبيقا لجانب منه كما أن كلا منهما "يمثل بأسلوبه الخاص أجواء العصور وروحها. إن الفن والموضة يحفران الحواس ويصنعان أشياء مرغوبة ومعبودات للمجتمعات الثرية والتراثيات الثقافية" (ستالابراس ص 70).

إن أساس الاشتغال في العمل الفني هو إمكانية الربط بين شيئين لا يمكن أن يكون لأحدهما معنى إلا في علاقته بغيره تماما كما هي حال المادة اللونية المعزولة في الأنبوب، إنها خارج السياق إما صامتة كامنة في كينونتها تنتظر الخروج ولكن لا تقول شيئا، وإما

منسكبة على"بليت" الفنان تنطق بكل ما لديها دالة بطاقاتها اللونية في كل الاتجاهات دون أن تقود إلى معنى بعينه ما لم يحدده الفنان ذاته.

إن "النص" اللوحة أو أي عمل فني، محميّ في تصوّره، بمركز ثابت يستند إلى وجود تصنيفات دلالية أولية تترابط وفقها الوحدات الصغرى استنادا إلى وحدة دلالية مفترضة هي السياقات الداخلية لها، لذا فإن تماسك وحدات ومكونات العمل الفني وانسجامها موكول إلى قصد منشئه في أقصى الحالات، وهو ما يعني أن السياق، من زاوية التناظر الخطابي، معطى مع العمل الفني باعتباره حقيقة موجودة بشكل سابق على التلقي. ومصدر السبق هذا هو في طبيعة اللغة الفنية التي أنشئ على أساسها العمل ذاته. ذلك أن المعاني ميالة في المساحات التشكيلية الواسعة إلى الانتشار الفوضوي وهو ما يهدد سلامة الواقعة ويخل بدلالاتها، لذلك كانت هناك دائما حاجة إلى إيجاد مستوى دلالي أعلى يتحكم في هذه المعاني ويضبط حركيتها، وسيكون هذا المستوى هو السياق الداخلي الذي ينتقي هذا المعنى ويقصي أو يعطل العمل بأي معنى آخر ويقوم بإزاحة أي معنى لا يندرج في سياقات مكونات العمل ومفرداته. فالوحدات البسيطة تبدو في بعض الآحيان غريبة عن بعضها البعض، وتسير في اتجاه الارتباط العفوي مع بقية مكونات العمل على المستوى الاستبدالي، اي حالة التنافس على استقطاب عين الملتقي والسير بها نحو معنى دون آخر، مما يحدث نوعا من الفوضى الدلالية. إن وحدة الرؤية وانضباطها بصريا يمكن أن يجمع بين كل المكونات المتناقضة بما يقود إلى رفع الغموض والالتباس، أي يضبط دلالاتها استنادا إلى تطور توزيعي يستمد مادته مما يتحقق ضمن التكوين المباشر والمتكامل للعمل الفني، لا استنادا إلى الذاكرة البعيدة لتلك المكونات. (عبيد. ص 389)

إن الهدف من هذا كله هو الوقوف عند القضايا التي تثيرها الصورة (اللوحة) من جهة خصائص نظامها وطبيعة مكوّناتها، وصعوبة فهمها وتأويلها وتبيُّن مظاهر جمالها وتأثيرها، وهذا من شأنه أن يعينهم على تصميم صور قادرة على التواصل مع محيطها

والتأثير في من يتلقّاها ويتفاعل معها. مع التفكير في وضع إطار نظري لبلاغة الصورة المرئية انطلاقا من تلك المحاولات التي بذلت لنقل المفهوم الخطابي ومفاهيمه من عالم اللغة إلى مجال الصورة. (عبيد. ص 392)

إن "النص" واللوحة كذلك في السياق، آلة كسول كما يقول إيكو، فهو لا يمكن أن يوجد إلا من خلال ما يمكن أن يأتي به المتلقي، ذاك الذي ينظر أو يسمع أو يقرأ. فخارج هذا النشاط المضاف لن يسلم النص أسراره، أو سيظل ناقصا في ذاته وفي دلالاته، أو لن يكون سوى وعاء لمعنى خالص يشكو من دفء السياقات التي تمدّه بدينامية التعيين والكشف عن الموحيات داخله، وهو ما يمكن كشفه من خطابات الكراهية في الأعمال الفنية (بنكراد. ص 12). وهو يعني أن العمل الفني استراتيجية، ولكنها استراتيجية لا يمكن أن تقود إلى أي شيء خارج ما يتوخاه الفاهم المتأمل، الذي يحاول الذهاب إلى ما هو أبعد من المعطى الموصوف مباشرة في اللوحة، وهو ما يمكن تسميته بالمعرفة المزيفة التي تخفي الحقيقة، أو تجعل الوصول إليها أمرا صعبا، فبين هذا وذاك تواطؤ هو أصل المعنى وأصل كل التنويعات فيه، ومن هنا ندرك حساسية المتلقي تجاه خطاب ما، إذ ما لم يكن مشبعا بذلك الخطاب نفسيا فلن يكون للخطاب أي قيمة دلالية. وما لم يتحرر المشاهد المتأمل من سياق المعنى المروي في العمل الفني فإنه لن يستطيع الكشف عن حقيقة الوجود وحقيقة القلق الملازم له. أي الكشف عن السياقات التي سيقت من أجلها قصة العمل الفني. إن الكسل الذي يتحدث عنه "إيكو" ليس عيبا في العمل الفني، بل خاصية من خاصياته، فعدم إدراج كل شيء في العمل الفني قد يخفي في واقع الأمر دعوة إلى تحيين كل الدلالات، الممكن منها وغير الممكن. وهذا ما يجعل الاستدلال حركة موجهة للتأويل، لا مبدأ يقوم على أساسه التوليد البصري للمرئي. وهي صيغة أخرى للقول، إن مركز الدلالات ليس في العمل الفني ذاته، بل يبنى لحظة التأويل من خلال صيغة السؤال ذاتها التي يطرحها المشاهد الملتقي، ذلك أن "النص" العمل الفني ليس مستودعا لمضمون ثابت، بل طاقة كامنة تحتاج إلى تحيين.

وقد بدأت ترتفع في القرن الماضي، وتحديدا منذ السبعينيات وقبلها بقليل، أصوات منادية بضرورة توسيع دائرة الخطابة لتشمل إلى جانب الخطاب القولي خطابات أخرى، من قبيل الصورة والإشهار (الإعلان) والعمارة والموسيقى والنحت واللوحة التشكيلية، ، ففي إطار المؤتمر الوطني للخطابة الذي عقدته جمعية التواصل الخطابي العام 1970 طالب عدد من المؤتمرين بضرورة توسيع دائرة الخطابة كي تشمل مواضيع لم تكن من قبل تدخل في مجال البحث البلاغي ولتصبح دراسة للخطاب القوليّ ولجملة الخطابات الأخرى. ويعتبر بيرك واحدا من الذين ساهموا في توسيع مجال الخطابة وظهور ما يسمى بلاغة المرئي فقد اعتبر أن الرمزية لا تقتصر على العلامات اللغوية مثلما ذهب إلى ذلك معظم الدارسين البلاغيين، بل تحتوي على كل الأنظمة الرمزية البشرية بما في ذلك الرموز المستعملة في الرياضيات والموسيقى والنحت والتشكيل. (بريمي ص232)

عن الفن اليهودي بصفته اليهودية:

الربط بين الفن "الإسرائيلي" والفن "اليهودي" ليس صعبا، إذ تبنّت الصهيونية المكوّنين، الديني والسياسي وأدمجتهما في سياق مشروعها الاستعماري بصفتها رأس الحربة في المشروع الامبريالي الغرب، هل هناك فنّ يهودي يستحق منا أن نطلق عليه هذه التسمية، أي كنمط محدد من الفنون؟ وهل له مواصفات يمكن أن تخضع للنقد كما تخضع له بقية أنماط الفنون؟ وهل يمكن التمييز بين لوحة "يهودية" وأخرى "غير يهودية" بمجردالنظر؟

يطرح الباحث عبد الوهاب المسيري تلك الأسئلة في معرض تناوله للفن اليهودي بصفته اليهودية في موسوعته، وينفي ذلك بقوله أنه من الصعب الحديث عن" الفن اليهودي "بصفته تلك، وبشكل عام ، وإن أمكن الحديث عن فن" الجماعات اليهودية " باعتبار الطوائف اليهودية المختلفة في توجهاتها ومعتقداتها، لأن الحديث عن" فن يهودي " يفترض وجود هوية يهودية محدّدة ومستقلّة وثابتة ومنفصلة عن التشكيلات الحضارية التي توجد فيها وتفترض وجود شخصية يهودية لها خصوصيتها المتميزة. (المسيري .ج 3.

ص912) ، وهو يرى أنه لا توجد هوية يهودية واحدة، وإنما هناك هويات عديدة مختلفة باختلاف الزمان والمكان وباختلاف التشكيلات الحضارية التي يعيش أعضاء الجماعات اليهودية في كنفها. ومن ثمّ، لا يوجد فن يهودي ولا حتى فنون يهودية بشكل عام، وإنما يوجد" فنانون عبرانيون وفنانون يهود، تختلف طرقهم في الإبداع باختلاف التشكيلات الحضارية التي ينتمون إليها أكثر من انتمائهم الحضاري لديانتهم ومعتقداتهم.فمثلاً في مجال العمارة ، كان" هيكل سليمان "حسب الروايات يتبع النماذج الفرعونية أو الفينيقية أو الآشورية، وكان هيكل هيرود يتبع النمط المعماري الروماني السائد في ذلك العصر، وليس نمط معماره ذا مواصفات يمكن اعتبارها يهودية، لأن تلك المواصفات ليست موجودة أصلاً، كما أنه من حيث المبدأ ليست هناك شخصية يهودية لها خصوصيتها الثقافية المتميّزة، فقد اختلطت الهوية اليهودية بالهوية الإسرائيلية بالهوية الصهيونية والمعروف هو أن الأديان كلها لم تكن تعتنى بالفنون، بل كانت تنهى عنها وتحاربها خوفا من المماثلة بين ما ينتجه الفنانون وما يخلقه الإله. فاليهودية أعلنت تحريم الفنون منذ الوصية الثانية من الوصايا العشر (2- لا تصنع تمثالا منحوتا ولا صورة لما هو موجود في الجنة). حرم الله على بني إسرائيل صناعة و تشكيل ما يمثل الله على الأرض وعبادتها، لأنه نوع من أنواع الإخلال بالتوحيد، ورفضت التصوير والنحت وكل ما يشاكل خلق الربّ عندهم، لذا لم يتركوا خلفهم، حيثما كانوا، ما يشير إلى وجودهم أو إنشائهم حضارة تبقى بعد ذهابهم، كما أنها لم تُقم معماراً واحداً ذا قيمة يدل عليهم، ومن هنا فلكل فنان "إسرائيلي" أسلوبه ونمطه الذي حمله معه من وطنه الأم وجاء به الى فلسطين، فالفنان االيهودي العراقي حمل معه ملامح المدرسة التشكيلية العراقية وقل مثل ذلك عن الأمريكي والفرنسي والمغربي.

الفن الإسرائيلي بعد العام 1948 وخطاب الكراهية

"الفن الإسرائيلي" هو وليد الكيان الذي أوجدته الصهيونية . فهذا الفن لا يختلف عن اليهودي في عدم وجود هويّة فنية خاصة به، فقد نشأت" إسرائيل "في العام 1948 ،

حيث كان الحراك التشكيلي الغربي قد ترسّم هويّته وقدّم كل ما يمكنه من أنماط وتيارات ومدارس، واعتبر أنه وحده ممثل الفن في العالم، وأن من سيقدّم شيئاً بعد ذلك فإنما سيكون عالة عليه ومستمداً منه . لذا وبمطالعة لهذا الفن الذي نشأ في مرحلة ما بعد 1948، سنجده فعلاً، ليس سوى نسخ عن منتجات العالم الغربي من حيث مدارسه وتياراته، دون أن يمتلك هوية خصوصية محددة، وللدلالة على ذلك، يمكننا النظر إلى لوحات الفنانين الإسرائيليين المعاصرين ممن هاجروا إلى فلسطين والتزموا الصهيونية خطاً أيديولوجياً، كالفنان الإسرائيلي ريوفين روبين (1948 -1893) المولود في رومانيا، والذي هاجر إلى فلسطين واستوطن فيها، والمشاهد للوحات هذا الفنان يلمس تأثره بفناني القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، كالفن الفطري والتكعيبية ، فالوجوه، مثلا، في لوحاته، أشبه بوجوه الفنان الإيطالي موديلياني . وبمشاهدة لوحاته عن القدس يدرك المشاهد سوداوية النظرة للمدينة وعدم قدرة تخيّل الفنان لمدينة إسرائيلية ذات ملامح محددة، وإنما هي المدينة التي تتوسطها قبة الصخرة، حيث لا هيكل ولا معابد يهودية إنها مدينة تقدم له اغتراباً قاسياً ففيها وجود عربي إسلامي يتبدى بقوّة تمنعه من اعتبارها مدينته العاصمة التي حلم بها بناء على الدعاية الصهيونية.

لذا لا يمكن القول بأن هناك مدرسة" يهودية "في الفن، أما مصطلح" المدرسة اليهودية " فقد استخدم للإشارة إلى مجموعة من الفنانين اليهود المهاجرين إلى باريس في أوائل القرن من أهمهم مارك شاجال، وأماديو موديلياني، وحاييم سوتين، ولحقت بهم مجموعة في العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين ورغم استخدام مصطلح" المدرسة اليهودية " فإن أعمال هؤلاء الرسامين والنحاتين ليست ذات مضمون يهودي واضح، ومع هذا فقد حاول عدد منهم أن يؤسسوا فنّاً يهودياً فكوّنوا في العام 1921 مدرسة باسم" ماماديم : وقد عبّر" شاجال عن احتقاره لهذه المحاولة التي فشلت بطبيعة الحال.(المسيري. ص 332)

أما أهم الرسامين من معتنقي اليهودية فهم : موريتز أوبنهايم (1800 – 1880) ، كميل بيسارو(1830 – 1903) ، جيكوب إبشتاين(1880 – 1959) ، أماديو موديلياني(1848 – 1920) ، مارك شاجال(1887 – 1985) ، جاك ليبشيتس (1891 – 1973)مارك جرتلر1891- 1939)، حاييم سوتين – 1934) (1893بن شان (1898 – 1969) ليونيل أبرامز (1913-0000) ر .ب . كيتاج (1932 – 1995) ، ولا يوجد في أعمالهم الفنية عمل واحد ذو علاقة بالقدس كمدينة يهودية أو عاصمة لشعب "يهودي" لا من قريب ولا من بعيد رغم أن بعضاً منهم هاجر إلى فلسطين وأقام فيها ولقي ترحيباً من المؤسسة الإسرائيلية، لكن اتجاهاتهم الفنية وأساليبهم في الرسم والنحت لم توصلهم إلى انتماء للصهونية يدفعهم لرسم ما تريد هي نشره على الناس . وقد احتفت تلك المؤسسة كثيراً بالفنان مارك شاجال الذي نفّذ مجموعة من الأعمال الفنية لمؤسسات ومعابد يهودية لكن القدس لم تكن في حساباته كمدينة خاصة به كيهودي.

أوجه خطاب الكراهية المتنوعة في الأعمال التشكيلية الإسرائيلية

يمكن رصد خطاب الكراهية في اللوحة التشكيلية ضمن مسارين أولهما متعلق يالانسان الفلسطيني والثاني متعلق بالمكان الفلسطيني.

أولاُ: ما هو متعلق بالانسان الفلسطيني

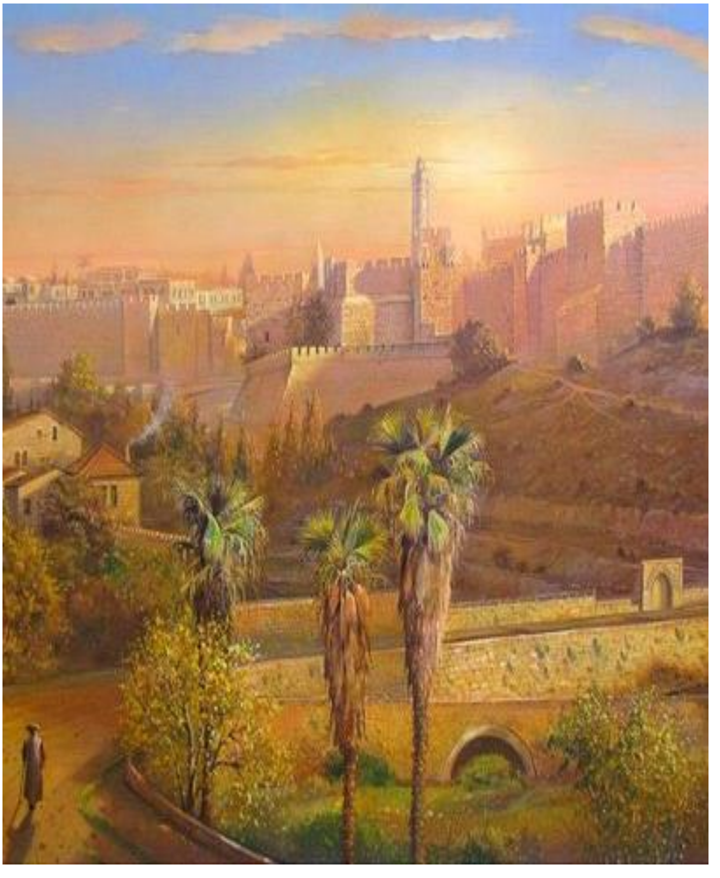
قام الفنان الإسرائيلي بإلغاء الشخصية العربية وتشويهها كما فعل الفنان الإسرائيلي ريوفين روبين روبنشتين (1948 -1893) المولود في رومانيا، والذي هاجر إلى فلسطين واستوطن فيها، واللوحة التي نتحدث عنها من مقتنيات المتحف اليهودي في نيويورك أيضاً ولها عنوانان: أولهما بائع السمك الملوّن "والثاني" صيّاد السمك العربي"، ولهذه الحالة دلالة عميقة في سياق الوعي الصهيوني، لأن عنوان" صيّاد السمك العربي " يعدّ محاولة أولية لتجريد الإنسان العربي في فلسطين، بحيث يصبح جزءا من طبيعة المكان، كالشجر والطيور والصخور، لا بصفته الانسانية، وقد ظهر هذا في تشكيل

اللوحة ذاتها. (انظر الصورة) فالصياد تحوّل إلى شكل هندسي، ربما بفعل تأثر الفنان بالمدرسة التكعيبية التي وظّف أسلوبها في تحقيق فكرة أخرى. فالصيّاد يقف متوازناً بين السمكة التي في يده والسمك الذي في الوعاء الذي يحمله، وعيونه هي ذات عيون السمك، ما يجعله في شكله العام كما السمكة . فالعربي موضوع أساسي في الفن الصهيوني، بصفته غير موجود(أرض بلا شعب)، لذا اختير العنوان الثاني للوحة" بائع السمك الملوّن "حيث تحوّلت العملية من تجريد لشخصية العربي إلى تغييب لهذه الشخصية بإلغاء لفظ" العربي "من الاسم.

لوحتا "صياد السمك العربي" و "صياد السمك الملون" لراؤفين روبينشتاين

ثانيا: ما يتعلق بالمكان

إذ قام اللفنان الإسرائيلي بتغيير ملامح المكان وقدّمه بصفته التهويدية، خصوصا في القدس/ وهو ما نراه في لوحات الفنانين أدناه إذ يصر الفنان الإسرائيلي على إلغاء المعالم الإسلامية في لوحته والتركيز على ما يعتبره ملامح يهودية كالحائط الغربي (المبكى) والرموز اليهودية كالشمعدان والتابوت. (انظر الصور)

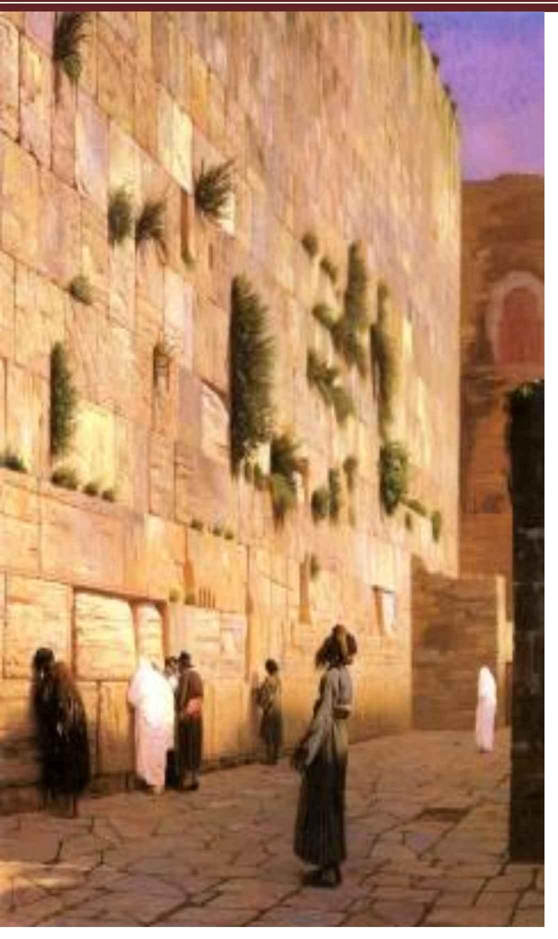


وتبدو في اللوحة المعالم التاريخية للقدس بعد حذف الحرم القدسي منها

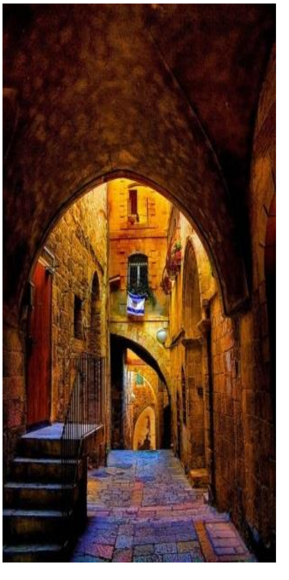
وفي الصورة التالية لا يبدو في اللوحة سوى الهيكل تنبعث منه النار والتاج السليماني وجموع المتعبدين الذاهبين للهيكل مع تغيير كامل لطوبوغرافية المدينة وطبيعتها الجغرافية.

ثالثاً: التركيز على الإشارات والرموز اليهودية

والتركيز على إظهارها بشكل أوضح من كل ما حولها والصورة أدناه تبين كيف يبدو الحائط الغربي والمتدينون اليهود القادمون للصلاة قربه.



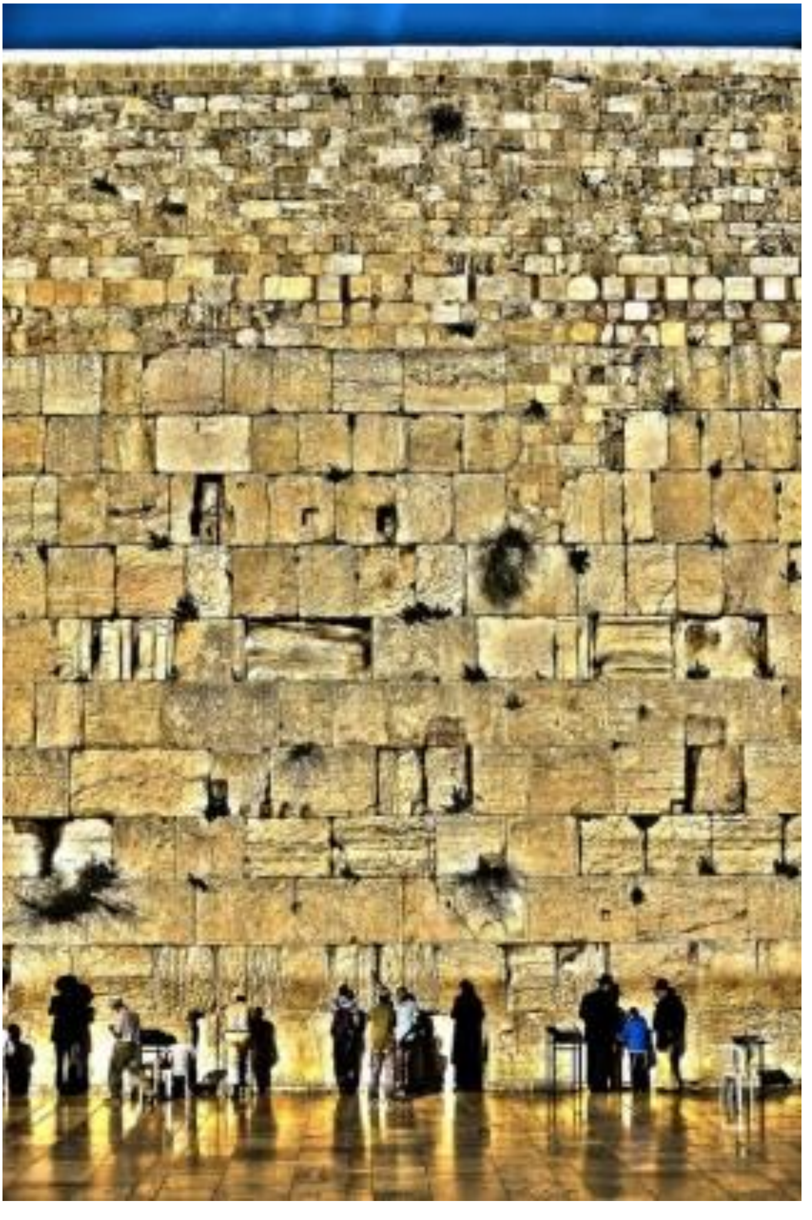
أدناه ثلاث لوحات لثلاث فنانين "إسرائيليين معاصرين: أليكس ليفين، وأفريموف و باروخ نحشون حسب التتابع الرأسي، وتظهر فيها ملامح المدينة وقلعتها والمعبد المتخيّل على مرتفع هو موقع الحرم القدسي، ويلاحظ اختلاف الأسلوب الفني للفنانين حيث يرسم كل فنان بأسلوب مختلف وهي الأساليب التي اجترحتها المدارس الغربية المعاصرة.



(الصور من موقع: صور إسرائيل. www.israelimages.com)

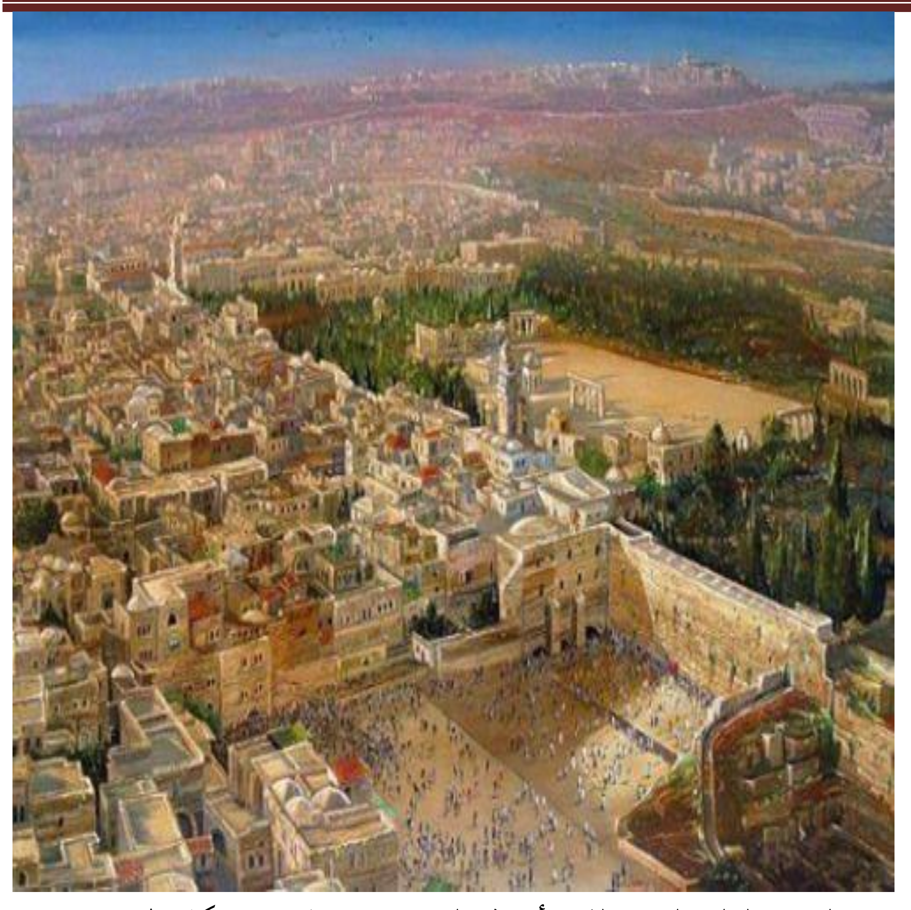
الصورة السفلى رغم الخلل الفني في تشكيلها المعماري إلا أن الفكرة فيها تتمثل في العلم الإسرائيلي الذي يبدو كعلامة على هوية المكان وعلامة على السيطرة الصهيونية على المنطقة وبيوتها، فالبيت الذي يبدو هنا هو بيت عربي في منطقة القدس القديمة التي كانت خاضعة للحكم الأردني بعد العام 1948 قبل احتلالها في العام 1967 إثر حرب الآيام الستة في حزيران يونيو من ذلك العام. وفي الصورة التالية تبدو المفارقة بين حجم الجدار غير المنطقي وحجم الناس في أسفله، بما يشير الى ضخامة الحضور الديني في رؤية الفنان

ومحاولته فرض مقولة أن فلسطين قضية دينية وليست قضية احتلال لأراضي الآخرين بالقوة المسلحة والمحمية دوليا.



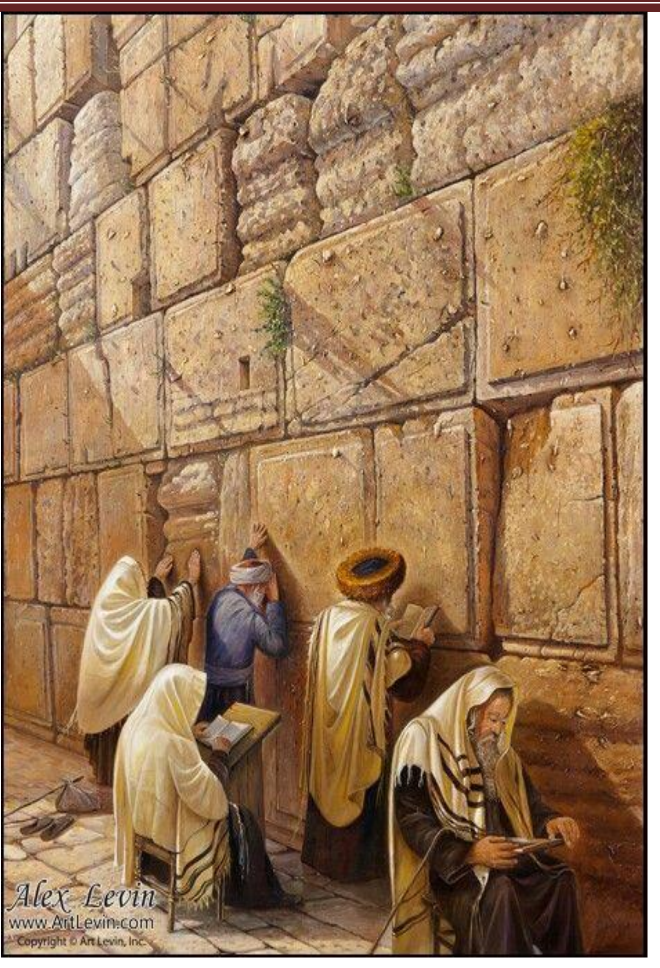
الصورة التالية تختلف حيث تمثل المدينة المقدسة في صورتها الواقعية دون تغيير وهو ما أشرنا إليه من قبل من أن بعض الفنانين الإسرائيليين لم يواكبوا الإعلام الصهيوني في دعواه حول المكان، وتعاملوا مع الأماكن الدينية المختلفة حسب واقعها.

في اللوحة أدناه يقوم الفنان الإسرائيلي برسم المدينة بأسلوب كلاسيكي لكنه يعمد إلى تغيير المكان فيقوم بإلغاء وجود قبة الصخرة والمسجد الآقصى من المدينة مكتفيا بوجود ساحة الصلاة اليهودية بجوار الحائط الغربي، وهي الساحة التي كان فيها حي المغاربة الذي تمت إزالته لإتاحة المكان للصلاة أمام المصلين اليهود.



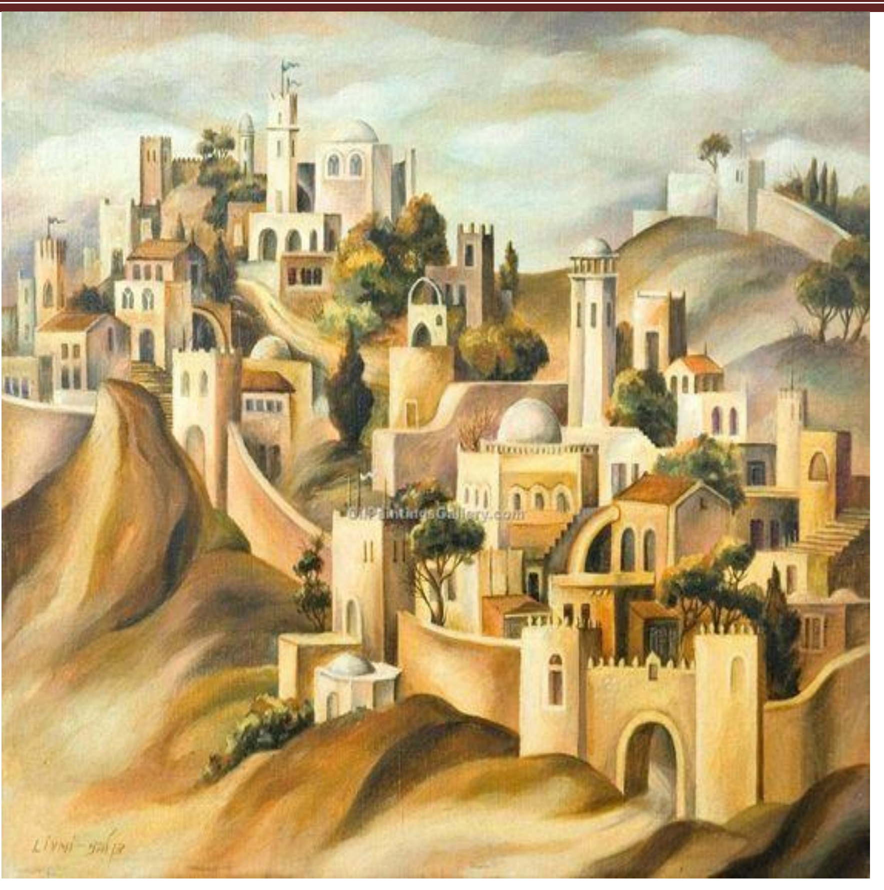
ترينا الصورة التالية التغيير الذي أحدثه الفنان الإسرائيلي في شكل المدينة إذ صوّر عرسا لشابين يهوديين وقد ذهبا مع الحاخام المعني بإجراء الطقوس ومجموعة من الناس الى الهيكل ذي الشكل الغريب، إذ ليس هو المعبد الذي صوّرته الأساطير اليهودية ولا هو المبنى الذي يرى الحاخامات أنه هيكل سليمان، فهو يجمع بين المعمار الإسلامي وتركيبات يهودية.

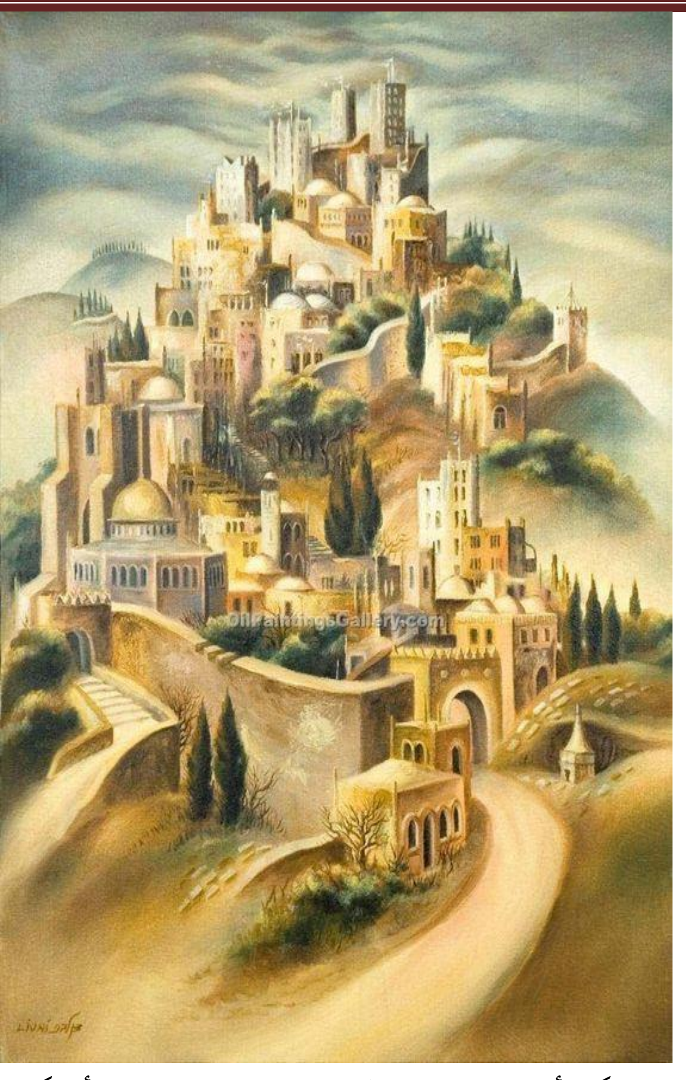
في الصورتين التاليتين تبدو النزعة الدينية واضحة ومباشرة، إذ تصوّر الآولى طفلا يهوديا يُلقّن الديانة اليهودية من خلال ممارسة الطقوس سواء في ارتداء ملابس المتدينين أو في تقبيله للجدار الغربي كطقس من طقوس الديانة اليهودية، بينما تمثل الثانية مجموعة من رجال الدين يرتدون ملابسهم الدينية المختلفة ويقفون أمام الجدار في طقوس عبادة، وليس الأمر هنا أمر اعتراض على قيام الناس بممارسة طقوسهم، فهذا حق للجميع ولكن وبما أن الأمر متعلق بمكان محتل، وبعمليات تغيير في طبيعة المكان وطرد السكان منه فإن الأمر يصبح خطابا واضحا للكراهية القائمة على الاستعلاء والفوقية.



في اللوحة التالية يعيد الفنان الإسرائيلي فكرة الهيكل وإعادة بنائه مكان الحرم القدسي ملغيا بذلك قبة الصخرة والمسجد الأقصى ليقيم الهيكل مكانهما، وهو تحدّ مباشر لهوية المدينة ولمكوناتها الثقافية في ظل الهيمنة الصهيونية وهو ما يشكل خطرا وجوديا على الناس هناك ويشكل أيضا دعوة مباشرة لاستفزاز الجميع ما يشعل خطاب الكراهية ويوقد حطبها.

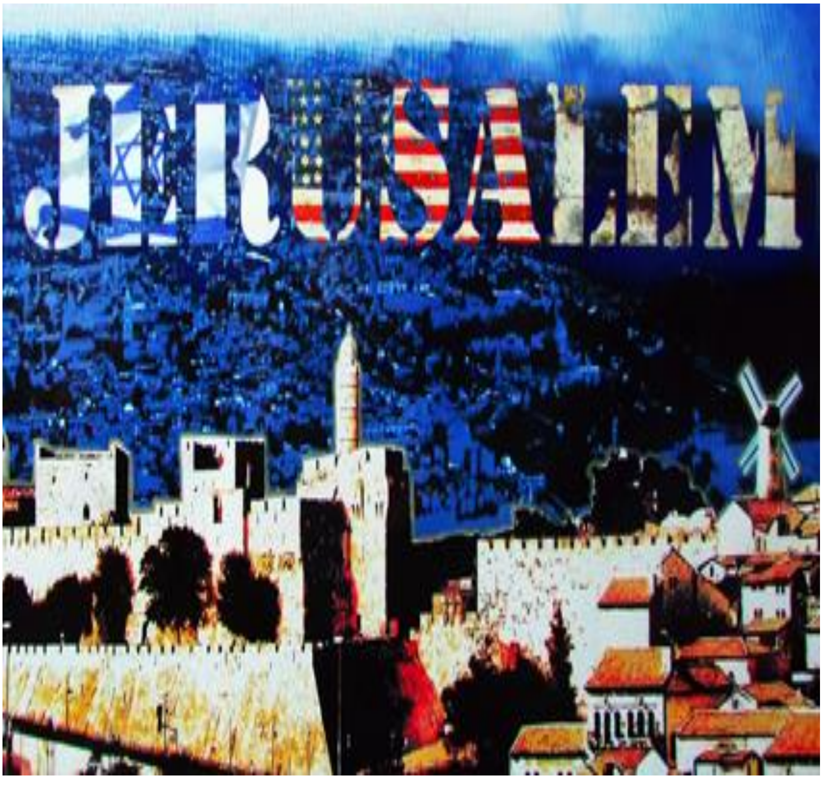
في اللوحتين التاليتين، وهما لفنان واحد ولهما ذات الروح، يعيد الفنان الإسرائيلي فكرة أن المدينة يجب أن تتغير ملامحها بما يبقيها مدينة تاريخية تؤكد الرواية التوراتية في أرض الميعاد وإلغاء أي تاريخ آخر مرّت به المدينة أو أية أقوام كانوا فيها وأقاموا حضارة مختلفة، فاللوحة تصور المدينة، إضافة الى تغيير واضح في جغرافيا المدينة بإقامتها على جبل يسميه "جبل الهيكل" لإعطائه هوية يهودية وهو ما يجعل من الكراهية طريقا ويحيل الدين اليهودي الى مصدر حقيقي للكراهية وخطابها





اللوحة أدناه تشكل أسلوبا مختلفا في التعبير عن علاقة إسرائيلية أمريكية، وتعتبر أن القدس هي مكوّن أمريكي إسرائيلي بحكم العلاقة بين الدولتين أمريكا وإسرائيل. حيث كتب الفنان كلمة JERUSALEM باللغة الانجليزية بحيث حملت الأحرف الثلاث الأولى العلم الإسرائيلي بينما حملت الآحرف الثلاث التالية علم الولايات المتحدة بينما بقيت الأحرف الثلاث الآخيرة باللون الآبيض، وهنا بعض الإشارات الرمزية، فالأحرف الوسطى USA والتي حملت العلم الآمريكي هي

كذلك الأحرف الآولى من اسم الولايات المتحدة وهي رمز تلك الدولة. بينما بقاء بقية الأحرف بالأبيض لبيان أن اجتماع هاتين الدولتين انما ينتج السلام. وقد تضمنت اللوحة ملامح برى الإسرائيلي أنها يهودية كقلعة القدس التي بناها الملك الصليبي تانكراد إبان الاحتلال الصليبي للمدينة، وقد أضاف إليها ما يشير الى الحضارة الغربية كطواحين الهواء التي لا تعرفها المدينة.



اللوحة التالية هي أسلوب مختلف يمكن اعتباره موجها للأطفال حيث يستخدم فيه الفنان الألوان الزاهية والمثيرة الشبيهة بلوحات الكرتون الموجهة للأطفال، وفيها يصور المدينة بصفتها مدينة يهودية لتكريس فكرتها في ذهن الطفل الإسرائيلي ورغم أن ملامح المدينة غائبة تقريبا إلا أن رموزها اليهودية حاضرة كالشمعدان الظاهر في المنتصف وبقايا السور الذي يراد للطفل ان يظن أنه بقايا من سور هيرودوت

للمدينة كما يبدو الهيكل على شكل قبة الصخرة وهو ما يشير الى الاستبدال، ويمكن تأكيد ذلك كله في اللوحة على الصفحة التالية والتي ترى فيها تلك الرموز بشكل واضح ومباشر، مع العلم بأن هذه اللوحات تتحول الى بطاقات بريدية يرسلها الناس لبعضهم في المناسبات وليست مجرد لوحات في متاحف أو معارض. إن تركيز الفنان اليهودي الإسرائيلي على مدينة القدس والعمل على إظهارها بصفتها عاصمة الدولة اليهودية الموحّدة رغم الاحتلال إنما يقدم وجبة كاملة للكراهية عبر خطاب تشكيلي واضح الملامح.

חנוכה

وتؤكد المؤسسة الإسرائيلية كل هذا مع طوابع البريد التي أصدرتها الدولة العبرية عن القدس بمناسبات مختلفة والعمل المستمر لصبغها بالصبغة اليهودية وهو تأكيد على يهودية المكان.

تنوعات خطاب الكراهية وخطاب المقاومة

ربما ليس هناك من كلمات أوضح في التعبير عن النزعة التدميرية لدى الإنسان كتلك التي أوردها إريك فروم/ في كتابه "تشريح "التدميرية البشرية" وهو يرى أن ما يكتنف مشاعر الانسان من كراهية وما ينبثق عن هذه الكراهية من سلوك عدواني متفاوت العنف إنما هو طبيعة بشرية، لذا يرى بأن التاريخ ليس هو الذي يصنع الانسان، بل الانسان هو يصنع نفسه في العملية التاريخية" (فروم ص (450) وبالتالي فإن "النتيجة هي أن التدمير

والقسوة فطريان، وهذا ما يجب إثباته" (فروم ص 32) لذا فـ"الإنسان يختلف عن الحيوان بأنه قاتل، والإنسان هو الوحيد من فصيلة الرئيسيات الذي يقتل ويعذّب أعضاء من نوعه دون أي سبب، سواء كان بيولوجياً أم اقتصادياً، كما أنه يشعر بالرضى في فعله ذلك" (فروم ص (40)

لخطاب الكراهية نتائج آنية تظهر في التوّ واللحظة، وأخرى تحتاج لوقت حتى تكتمل ثم تظهر لاحقا، ويلمس المرسل ملامح الكراهية في خطابه حتى لو اعتبر أنه على حقّ فيما يطرح من قضايا ورسائل، وهو يعرف جيدا أنه بخطابه هذا يثير مشاعر كراهية تكون لها نتائج كارثية في بعض الأحيان، فالخطاب هنا ذو أغراض محددة يتوسل الكراهية لتحقيقها. وأكثر ما تتجلى هذه المسألة في خطابات المعتدين من المستعمرين والمحتلين الذي يمارسون العدوان تحت ذرائع تبدو في ظاهرها ونواياها طيبة ومقنعة، بينما لو نظرنا للأمر من وجهة نظر من وقع عليهم الاعتداء لاستدللنا على جزء من تفسير للأحداث الثورية والتغيرات العنيفة التي يقوم بها المضطهَدون والواقعون تحت نير هذا الاستعمار وذاك الاحتلال مهما كانت الخلفية الفكرية التي يؤمنون بها، ومهما كانت الوسائل التي يستخدمونها في مقاومتهم، فالمقاومة بالحيلة توازي المقاومة بالعنف ويمكن لها إن مورست بحذق أن تحوّل مسرح السلطة عن طريق الممارسة إلى "منبع فعل سياسي حقيقي بالنسبة الى المحكومين" (سكوت ص 53)، والمقاومة السلمية توازي المقاومة المسلحة، وخلف كل نمط من هذه الأنماط يختبئ خطاب كراهية وتتجلى ثقافة تلك المجموعة البشرية وتظهر اختلافاتها عن مثيلتها التي تعيش ظروفا شبيهة، فالذين قاوموا في جنوب إفريقيا ليسوا كالذين قاوموا في فلسطين، والذين قاوموا في كردستان ليسوا كالذين قاوموا في الهند، ولا يرجع الأمر لاختلاف خطاب الكراهية وسلوكيات المستعمر فحسب، بل إلى ثقافة تلك الشعوب ورؤيتها ونظرتها لعلاقتها بوطنها وقياداتها وما يمسّه المستعمر من مقدساتها وما ينتهكه من محرماتها. إن "المهاتما غاندي" ليس "نيلسون مانديلا" وهو ليس عز الدين القسام، كما أن هؤلاء ليسوا "ماوتسي تونغ" الذي هو ليس "دوبتشيك" وليس

"باتريس لومومبا" أو "أرنستو تشي جيفارا" رغم أن العديد منهم يتفقون في الخلفية الفكرية التي ينتسبون إليها فالمقاومة هي أسلوب أنتجه خطاب كراهية، تحوّل إلى ممارسة لا أخلاقية مورست ضد الشعوب التي رفضت الاستعمار وقاومت الاحتلال، ومهما تزيّا خطاب الكراهية بمبررات الديمقراطية أو الهداية والعدل ومقاومة الديكتاتورية فإنه يبقى المسبب الأساس في خلق خطاب كراهية مضاد يطلق عليه "خطاب المقاومة" والذي يعتبر مبررا مقبولا ومشروعا في قوانين العالم كله، ونظرا لأن خطاب الكراهية الاستعماري يشمل مختلف جوانب الحياة الفكرية والثقافية والاقتصادية للشعوب ويمسّ عاداتها وتقاليدها ومقدساتها فيإن خطاب المقاومة يتناول هذه الأمور أيضا لأن شمولية الكراهية يولّد شمولية المقاومة، وهذا ما يفسر لنا المعاني الكامنة خلف العديد من اللوحات الإسرائيلية التي قمنا بتحليلها فيما سبق، فاحتقار الانسان وتذويب شخصيته، وإلغاء وجوده، وكذلك إعادة إنتاج صورة جديدة للمكان بما يتناقض بل ويصطدم مع السائد من ثقافة الشعوب التي تخضع للاحتلال، وإنتاج صورة جديدة للمكان تعتدي على الصورة الواقعية وتزيّف وجودها هو بحد ذاته دعوة واضحة للكراهية لأنها تستدعي المقاومة والرفض بمختلف الأساليب التي يراها المستضعفون مناسبة، ويتحدث علم النفس عن شخصية الانسان المقهور وتلك التفاعلات التي تحدث في داخله وتعيد تركيب نفسيته ويرصد علم النفس تلك المتغيرات التي قد تؤدي إلى الاستسلام في بعض الأحيان لدى بعض الناس لكنها تؤدي إلى الرفض فالبحث عن طرق لتفعيل هذا الرفض تحت عناوين الثورة والمقاومة، وفي هذا يرى فروم بأن "بشرية الانسان هي التي تجعله غير إنساني الى حدّ كبير" (فروم ص 206) ومن يقرأ مذكرات المقاومة وسيرورات حروب التحرير الشعبية يمكنه إنتاج مشهد شامل للبواعث وللنتائج المترتبة على مثل هذا الخطاب. ويمكن بوضوح رؤية المقاومة الفلسطينية منذ بداية عصر الانتداب البريطاني ومحاولة بريطانيا إعداد المكان ومن فيه لاستقبال تنفيذ وعد بلفور وتقديم فلسطين لتكون وطنا قوميا لليهود في فلسطين، وذلك منذ قرن من الزمان، ولا زال خطاب الكراهية الصهيوني يتمدد

في نفوس اليهود الإسرائيليين وينتج ممارسات على كل الأصعدة الثقافية والسياسية والاقتصادية بما في ذلك الفنون التشكيلية كما ذكرنا.

مواجهة خطاب الكراهية في اللوحة التشكيلية، واشتراطاتها

"إن أي حيوان، بما في ذلك الانسان، بقطع النظر عن نوعه يستجيب للهجوم المهدد للحياة بأحد نموذجي السلوك: إما بالفرار وإما بالعدوان والعنف أي القتال، ويعمل الدماغ بوصفه وحدة في توجيه أي سلوك" (فروم ص 165).

ربما كان الوقت متأخرا لمواجهة الخطاب التشكيلي المتضمن لمفردات الكراهية بخطاب تشكيلي حجاجي مقابل، مساو له في القوة ومضاد له في الاتجاه، فمرور قرن من الزمان على بدء المسألة الفلسطينية أوصل الطرفين إلى مرحلة لم تعد الثقافة والفنون بقادرة على إحداث تغيير جوهري، مع أن خطاب المقاومة التشكيلي لم يتوقف منذ أن تعرّف الشعب الفلسطيني على ميدان التشكيل كخطاب تعبيري بعد النكبة في العام 1948، (شموط 49) أو ربما بعد ذلك بقليل، كما يرى بلاّطة أن الذاكرة الفلسطينية بعد النكبة اتخذت جسدا هو اللوحة التشكيلية (بلاّطة ص 101). لكن اللوحة المقاومة في البداية حملت طابع التوصيف لما حلّ بالشعب الفلسطيني نتيجة النكبة، فكانت مشاهد النكبة والرحيل والمخيمات هي المكوّن الأساس لمضمون اللوحات كما نرى في أعمال اسماعيل شموط الأولى في خمسينيات القرن الماضي، وعندما اندلعت الثورة الفلسطينية في العام 1965 كان لا بد لها من دعم التوجهات السياسية والعسكرية بمفردات ثقافية فنية بدت بسيطة وضعيفة لكن انفجار الثورة الفلسطينية في العام 1968 وتبنيها الكفاح المسلّح في مواجهة الاحتلال أنتج ما أطلق عليه لاحقا الملصق المقاوم في موازاة ما سمّي لاحقا شعر المقاومة كخطاب مقاومة. كان الملصق الفلسطيني تعبيرا فنيا صارخا ومباشرا وقويا ويحمل طاقة من العنف عالية، فقد تكررت فيه مفردات الثورة ورموزها كالبندقية والكوفية والقبضة الملوّحة في الفضاء وخارطة الوطن الفلسطيني وما إلى ذلك، والغريب أنه في تلك الفترة لم نعثر على ملصق إسرائيلي مقابل يمكن له أن يقدّم رؤية فنية أو خطابا حجاجيا

تشكيليا، فانفجار الثورة أخرج الفلسطينيين إلى ساحة القتال والحاجة الى الملصق إنما كانت بحكم الحاجة لشحن المقاتل من جهة وشحن المواطن ليتقدم للمشاركة في الثورة.. ونظرا لتعدد التشكيلات العسكرية الفلسطينية وتعدد مشاربها الفكرية تعددت توجهات الملصق الفلسطيني، ولكن الأمور تغيّرت بعد تراجع الحضور العسكري الفلسطيني بعد معركة بيروت واحتلالها في العام 1982 من قبل الجيش الإسرائيلي، ولم يتبق للفنان الفلسطيني ما يتكئ عليه في إعداد أدوات المقاومة بالفن، فهدأت الأمور قليلا لتظهر في ثوب جديد أقلّ حدَة وأكثر واقعية بل وأكثر اهتماماً بشؤون الانسان الفلسطيني في الوطن والشات، مع بقاء تيار المقاومة فاعلا في مناطق التوتر والاحتكاك بين الفلسطينيين والجيش الإسرائيلي، كما في الضفة الغربية وغزة وبعض مناطق فلسطين المحتلة عام 1948. وتحوّل الصراع بعد ذلك لأسلوب أقل حدّة وعنفا، وعلى هذا تحوّلت أدوات التعبير إلى أدوات أقل عنفا وقسوة وأقل تحريضا وشحناً، واتجهت الجماهير الفلسطينية في الوطن والشتات إلى المقاومة السياسية وإن بقيت بعض معالم المقاومة المسلحة موجودة وإن بقدر ليس كبيرا بما يلفت الانتباه ويثير الجماهير ويشحنهم فقد كانت هزيمة بيروت قاصمة لظهر المقاومة بشكل جذري، وبالتالي قصمت ظهر الملصق المقاوم. واستمرت الحال في تراجع واضح حتى اجترح الشعب الفلسطيني في الضفة الغربية وغزة انتفاضته الأولى في العام 1987، والتي أطلق عليها بحق "ثورة الحجارة" وسجل الفلسطينيون فيها بطولات استحقت الاحترام والتقدير من كل شرفاء العالم، وهو ما أعطى الفن التشكيلي الفلسطيني دفعة قوية أيقظته من سباته وأخرجته من حيرته، فكان الملصق الجديد الذي حمل في ثناياه طابعا تشكيليا وخروجا واضحا من حصار الفكرة التصميمية الغرافيكية البحتة، وظهر في هذه الفترة الانسان الفلسطيني بصفته إنسانا لديه أحلامه وطموحاته وآلامه وآماله، خلافا للصورة السابقة التي جعلت من الفلسطيني مجرد مقاتل "سوبرمان" لا يظهر إلا وبندقيته في يده وقبضته للأعلى يلوّح بها وهو يتهدد ويتوعد، وهكذا يتبدى لنا كيف أن خطاب المقاومة مهما تضمن من شحنات العنف وربما الكراهية في بعض

الأحيان غلا أنه يبقى خطاب مقاومة نجم عن ممارسات المعتدي وإشاعته للكراهية في كل ممارساته وشؤونه.

وحتماً فالحياة الصالحة التي يمكنها تخفيف حدة الشعور بالكراهية وبالتالي امتصاص ما في خطاب البشرية من كراهية إنما تكون نتاجاً لإصلاحات تربوية. إنها تتطلب فلاسفة كي يتخيلوها، ومعلمين كي يدرّسوا الأغلبية غير المثقفة عن فضائلها ومزاياها، وهكذا..، ولأن اليوتوبيات تتأتى عن طريق المدرسة فهي محددة لمجتمعات تستند إلى أفكار الباحثين والمفكرين لأجل المدرسة ومن حيث رأى باشلار أن اليوتوبيا "العاملة المثقفة" هي إحدى أشكال اليوتوبيا نجد لودوف تجادل بأن اليوتوبيا هي ذات طبيعة عاملة مثقفة من حيث الأساس. ويتخذ السيناريو هذا انعطافاً معاصراً عندما تجادل لودوف بأن النقد الحديث لسلطة السيد المفكر ، كما يقترحها الفلاسفة الجدد، يفترض مسبقاً أن يوتوبيا المفكرين قد تحققت أساساً. تقول لودوف : هؤلاء الأيديولوجيون يتبعون بالفعل أحلام اليوتوبيات الأولى. ومن خلال صورة اليوتوبيا فإن خيال الفيلسوف سينتج عالماً يمتلك فيه السيد المفكر أساساً سلطة مطلقة، فاليوتوبيا الحقيقية إذن يتمّ الإعلان عنها بالخيال الذي يصوّر أن المجتمع هو أساساً للمدرسة. (ليشته، ص 345).

مراجع البحث

1. أوكان، عمر (2011) اللغة والخطاب. القاهرة: رؤية للنشر.
2. بريمي، المهدي (2017) الصورة الإشهارية بين الهوية والثقافة. من كتاب: قضايا الخطاب في الفكر اللساني والسيميائي. إعداد وتنسيق: عبد السلام اسماعيلي علوي. أشغال الندوة الدولية المحكمة: جامعة مولاي اسماعيل بالمغرب. عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع. صص 227-238.
3. بلاّطة، كمال (2000) استحضار المكان: دراسة في الفن التشكيلي المعاصر. رام الله: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.
4. بنكراد، سعيد (2017) "النص صناعة للمعنى". من كتاب: قضايا الخطاب في الفكر اللساني والسيميائي. إعداد وتنسيق: عبد السلام اسماعيلي علوي. أشغال الندوة الدولية المحكمة: جامعة مولاي اسماعيل بالمغرب. عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع. صص 7-18.
5. بويسنس، إيريك (2017)السيميولوجيا والتواصل. ترجمة جواد بينيس. القاهرة: رؤية للنشر.
6. جيرار، رينيه. (2009)، العنف والمقدس. ت سميرة ريشا. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
7. الحسني، عبد المنعم بن منصور (2008) "قراءة الصور الفوتوغرافية: تحليل سيميوطيقي". من كتاب مؤتمر كلية الآداب في فيلادلفيا الدولي الثاني عشر: ثقافة الصورة. صص 122-136. عمان: جامعة فيلادلفيا: كلية الآداب.
8. الزاهي، فريد (2018) من الصورة الى البصري: وقائع وتحولات. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
9. ستالابراس، جوليان. (2014) الفن المعاصر. ترجمة مروة شحاتة. القاهرة:مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

10. سكوت، جيمس (1990) المقاومة بالحيلة: كيف يهمس المحكوم من خلف ظهر الحاكم. ترجمة ابراهيم العريس وميخائيل خوري. بيروت: دار الساقي للنشر.

11. شموط، اسماعيل (1989) الفن التشكيلي في فلسطين. نشر خاص بالمؤلف.

12. عتيق، عمر (2017) دراسات سيميائية في الفن التشكيلي. عمان: دار دجلة

13. العزاوي، أبو بكر (2010) الخطاب والحجاج. بيروت: مؤسسة الرحاب الحديثة.

14. العلان، مروان (2018) اللوحة التشكيلية كآلية حجاجية. ورقة بحث لمؤتمر: الحجاج والهرمنيوطيقا في الخطاب: الهوية والرسالة. جامعة الشهيد حمة لخضر: الوادي/ الجزائر. غير منشور.

15. فروم، إريك، (2016) تشريح التدميرية البشرية، ت: محمود منقذ الهاشمي. دمشق : دار نينوى.

16. ليشته، جون. (2008) خمسون مفكرا أساسيا معاصراً. ترجمة فاتن البستاني. بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

17. مفتاح، محمد (2017) دينامية النص: تنظير وإنجاز. القاهرة: رؤية للنشر.

18. المسيري، عبد الوهاب (1999) موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية. ج 3. القاهرة: دار الشروق.

19. مصطفى، عادل (2007) فهم الفهم: مدخل الى الهرمنيوطيقا. القاهرة: رؤية للنشر.

المواقع الإلكترونية:

www.**israelimages**.com

www.israeliartmarket.com

israeli-art.org

www.tamuseum.org.il/collection-category/israeli-

.**israelartguide**.co.il art