يُمكِنُ القول بكثيرٍ من الارتياح إن كتاب "استحضار المكان: دراسة في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر" لكمال بُلاّطة والصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، العام 2000، كتابًا مرجعيًا للمشهِد التَشكيلي الفلسطيني منذُ بداياته الأولى والمبكرة والتي يمكن التأريخ لها بمدرسة القدس وتجربة الأيقوفوغرافين الفلسطيين الأوائل، حنا وعيسى القدسي ثم اسحاق نعمة، مرورًا بالمحاولات الأولى لجمال بيّاري وحنا المسمار وإبراهيم حنا إبراهيم وصوفي حلبي، وصولاً إلى جيل الرواد المؤسس للتشكيليّة الفلسطينيّة بشكلها المُؤَسَسة، إسماعيل شموط وڤيرا تماري ومصطفى الحلاّج وناجي العلي، وانتهاءً بقائمةٍ طويلةٍ من الأسماء المُهمة التي جاءت بعدهم، فالكتاب الواقع في 280 صفحة، هو مساحة حشدَ فيها كمال بُلاّطة سرديّة الحياة التشكيليّة الفلسطينيّة بكثيرٍ من السَلاسة، ووفقًا لتراتبيّة زمنيّة تنتقلُ بهدوء من جيلٍ إلى جيل، ومن مكانٍ إلى مكان.

الكتاب الّذي يبني فيه بُلاّطة نظرة مُنفتحة على مساحاتٍ تأويليّةٍ وقرائيّةٍ متنوّعة ومتحررة للأعمال الفنيّة، أتاحَ فرصةَ الانكشاف على أوجه كثيرة لحضورِ المكان في فضاءِ المشهد البصري ومكونات الذات المبدعة التي انبثقتْ الأعمال الفنيّة عنها، ومدى قُربها أو بعدها عن هذا المكان، الّذي ظلَّ فكرة مشتتة ومتخيلّة ومُرتبكة في الذهنيّة الفلسطينيّة بالعموم، والتي تُحتِم عليها أن تعيشَ في حالةٍ متصلةٍ من التنقلِ بينَ الأمكنة والأزمة. لهذا فإنها ذهنيّة مَسكونة بهاجسِ المكان المفقود دائمًا.

المكان قبل النكبة وبعدها

كان المكانُ الفلسطيني قبل حدوث نكبة العام 1948، مكانًا قابلًا للتصديق والإلتصاق، وهو مقرون بالحضور اليومي للفلسطيني المُستقر في حقولِهِ وأديرتِهِ وأماكنِ عبادتِهِ، وهذا الثبات في حضور المكان في مجال الرؤية حرّكَ العينَ الفلسطينيّة التي كانت ما تزال تحبو وقتها، إلى أن تتأَملهُ بوصِفِهِ حيزًا فزيائيًا وشكلًا ماديًا يُمكِن إعادة تركيبه في إطاراتٍ وصيغٍ جديدة، ولمّا كان التجلي الديني الأكثر حضورًا في الطابع العام للحياة في فترةِ الهيمنة العُثمانيّة على فلسطين، دارتْ المحاولات الفنيّة الأولى للأيقوفوغرافين الفلسطينيين في مجال الصورة الدينيّة والزخارف الحاضرة بكثافة في الأماكنِ المقدسة، ونتجَ عن هذا الاحتكاك الفني، تفاعلًا نقلَ المكان بوصفِهِ نصًا دينيًا مُبجلًا إلى مساحةِ التداول الشعبي الحيّ، يصف كمال بلاطة هذا التفاعل مع المكان بقوله: "نقلت مدرسة القدس الأيقونة الدينية المُبجلة إلى الحياة الشعبية المفعمة بالحيوية".(١)

ظل المكانُ حبيسًا لهذه المساحة التأويلية المحدودة والتي تعيد تركيب الأيقونات الدينية في سياق شعبي يُنزلها من هالةِ التقديس إلى مساحة الحضور اليومي، إلى أن حدثت النكبة الفلسطينية في العام 1948 وهو الحدث الّذي جرى من خلالهُ نزع الفلسطيني عن المكان بوصفِهِ حيزًا ماكنًا وما يتصل بهذا الحضور للمكان من حضور للذات وذاكرتها ومجال نموها ودائرة اتصالها مع الزمان والآخر، إلى المكان، الّذي هو" فكرة في عقل أحدهم"(٢) كما يقول حسين البرغوثي، ضربت النكبة بصورةٍ مباغتةٍ رموز المكان لدى الحياة الفلسطينيّة العامة، وقطعت بصورةٍ طارئة وسريعة أعداد هائلة عن المكان الّذي هو الأرض والحيز العام والبيت والحقل والطريق إليهما، وهذا الانقطاع عن المكان والّذي يعني بصورةٍ أوليّة ومجرّدة، الانقطاع عن المشهد، يستدعي الذاكرة والمخيلة البديلة عن الوجود الفعلي الّذي نفتهُ النكبة ثم النكسة وما تلازمَ معهما من فقدانٍ دائم للمكان؛ بفعلِ اللجوء أو النزوح، يؤرخُ كمال بُلاّطة التباشير الأولى لحضور المكان بعد حدث النكبة، بمحاولاتِ جمال بياري والتي عملَ بواسطتها على تصويرِ أحياءٍ مُقفِرةٍ وخالية في سلسلةِ أعمالٍ تصوّر أماكن وأحياء من مدينة يافا المُحتلة، يصِفُ كمال بُلاّطة هذه المحاولات بـقوله: "تبدو للوهلة الأولى مظاهر طبيعية للمكان، ثم وبعد التأمل تظهر التفاصيل، مدينة عربيّة أُفرِغت من سكانها" آثر جمال بياري أن يستمر في تصوير الأماكن التي أُفرِغت من سكانها، في محاولةٍ ربمّا؛ لأن يستعيد المكانُ سكانه الذين هُجِروا منه، واستمرت تجربة بياري في تجسيد الأماكن الفارغة من سكانِها إلى أن تَوفى فقيراً مُعدمًا، حيث لم تجد هذه الأعمال من يشتريها، أما تجربة حنا مسمار فقد التمست طريقًا مغايرًا في محاولةِ تجسيد المكان المفقود بفعل النكبة، نحت حنا مسمار من الصلصال وجوهًا مسنونة وأجساد مُصغرة، ولقد أعطى كلّ هذه المجسمات والوجوه أسماء حقيقية لأهالي وسكان المكان المقطوعين بفعل التجهير عنه، يقول: كمال بُلاّطة عن تجربة حنا مسمار " ولقد حملت كلُّ هذه الوجوه والمجسمات اسمًا من أسماء معارف المسمار، من أهل الجليل الّذي فرّوا هلعًا مع عائلاتهم خلال الحرب، ولقد انتسبت كافة أسماء التماثيل إلى أناس لم يُسمح لهم بالعودة إلى أراضيهم بعد إعلان الهدنة"

أراد حنا المسمار أن يجسرَ فجوة انقطاع المُهجرين عن أماكنهم، بأن يمنح الجسد الفعلي فرصة أن يكون نحتًا يمكنه أن يتصل بالمكان، في الوقت الّذي يُغيّب فيه الحضور الفعلي لهذا الجسد، وهي محاولة تتجاوز فراغ الصورة للمكان الخالي كما هو الحال لدى جمال بياري، المكان الّذي يريدُ أن يستدعي من غابوا عنه، بحضور هؤلاء الغُيّاب على هيئةِ مُجسماتٍ بأسماء حقيقيّة إلى أماكنهم.

علامات مركزيّة في استحضارِ المكان بينَ المُتخيل والحاضر

جاوزَ العقدُ الأول والثاني بعدَ حدثِ النكبة، حالةَ الصدمة من الفقدان السريع والهائل للمكان، الحالة التي جعلتها الصدمة مُتشككة في حقيقة ما حدث، إلى حالة الوجود في المكان الجديد، الخيم ومُجمع الخيام الّذي استحالَ إلى مخيمٍ للاجئين ومراكز تموين وكالة الغوث ومدارسها، والمكان الّذي بدا يتشكلُ شيئًا فشيئًا في فضاء الممارسةِ اليوميّة والحدثِ المُعاش، ثم الشتات الّذي هو شكلٌ من أشكالِ اضطرابِ المكان وانفصامهُ، حيث لا يرتبط بفكرةِ البقاء بقدرِ ما يقترنُ بصورةٍ مستمرةٍ بفكرةِ التِرّحال، هكذا أخذت العلاقة مع الأماكن الجديدة المفروضة تأخذُ بعدًا جديدًا، حيثُ شتات المكان يُفضِى إلى شتاتِ الشخصيّة الفلسطينيّة وتجاربها التي نما كلٌّ منها في معزلٍ عن الآخر، فيما شكّلت تجارب متنوعة وكثيرة انتجت تجليات للتعبير عن فكرةِ ضياع المكان والإقتلاع منه، بالإضافة إلى التعامل مع المكان الجديد المشتت والداعي بصورةٍ دائمةٍ إلى الحركة وعدم الاستقرار.

حاولت الذات الفلسطينيّة المبدعة أن تستعيدَ المكان، وأن تستحضر ذاكرته مستخدمةً محركاتٍ كثيرةٍ يشيرُ إليها كمال بُلاّطة بقوله: "فمنهم من جعل فضاء لوحته الميدان الّذي استحضر ذاكرة المكان المفقود من خلال الوصف والمجاز، ومنهم من وجدَّ في أحلامِ طفولتِهِ نبع خياله، فيما آثر أخرون الغوص في المرجعيّة البصريّة لخزانِ ميراثِهم الثقافي" الوصف والمجاز، أحلام الطفولة وخزان الميراث الثقافي، كانت روافد استحضار المكان في الأعمال الفنيّة لجيلِ فناني ما بعد النكبة، ويُمكن من خلال ملاحظة كيف تجلّت العناصر السابقة وغيرها في التجارب الفنيّة لدى جيل غيراغوسيان والقرّا وإبراهيم هزيمة، النظر في الذاكرة المختزلة التي وُجدت في أعمالهم، لكنا في هذا الإطار سنتناول حضور المكان في ثلاثِ تجارب خاصة، استدعت المكان في إطار أسلوبيات مغايرة وتحركت من مناطق مختلفة، محاولين المقاربة بينها، وهي تجارب: إسماعيل شموط، مصطفى الحلاّج، وناجي العلي، طرحت هذه التجارب الثلاث أنماط وأساليب تناولت المكان المفقود والمؤقت في سياقات مختلفة، لكننا بالنظر إلى تجربة إسماعيل شموط المُهجّر من اللّد بعد نكبة العام 1948 إلى مخيم خانيونس نجد حضورًا مستدعًا من الذاكرة بصورة أساسية وضمن مساحة تأويلية يحضرُ فيها مشهد المكان الملموس والمادي، وضمن سياق قولي وكلامي يمكنُ ملامسته بالنظرِ المُباشر إلى عناوين اللوحات "إلى أين" و"هنا كان أبي" و"العطش على الطريق من اللّد والرملة" و"ذكريات وأنا" و"انتظار الفجر" و"بقايا الرحيل" و"سنعود" و"الحياة مستمرة" و"عروسان على الحدود"، تؤشر كل هذه

المساحة الكلاميّة إلى حضورِ المكان من حيث كونه كتلة مادية تُستدعى بواسطةِ الذاكرة؛ لتحضر في مجالِ مشهديّةِ اللوحة، ثم نجدُ في قبضةِ اليد وتراصدِ الأجساد ملامح بصريّة تحثُ على ضرورةِ استعادة المكان وفكرة الإصرار على ذلك، ولنُمعِنُ النظر في لوحة "العطش على الطريق من اللّد والرملة" نموذجًا.

المتأمل للوحة يَرى كتلةً من الأجسادِ المُتراصة، من الأجساد المَحمولة الميتة والتي تَحتضر في رحلةٍ طويلةٍ وشاقةٍ ومضنية، أجسادٌ نُزِعتْ من مكانِها وراحت تَهيمُ إلى غير وجه، في رحلةٍ يحيطُ بها العطشُ من كلّ الإتجاهات، لكنها في رحلة الموت هذه تُعيدُ صياغة اتصالها بالمكان المفقود، يشير مالك ريماوي في مقالة معنونة بـ اشكالية الفن: بين هوس العمق الفردي وحقيقة الدور التحريري، والمنشورة في العدد الثامن عشر من دورية 28 إلى هذا المعنى في إطار تأويل اللوحة "أن اللوحة تُظهر حالة مكثفة من العطش، عطش الراحلين، الهاربين من الغيتو الاحتلالي الّذي زجتهم العصابات الصهيونية فيه؛ للموت عطشًا، الذين كلّما هربوا من عطشهم ازدادوا عطشًا للبيت والوطن والمعنى الحقيقي للسكن والوجود".(٣)

يحضرُ المكان كحالةٍ موازيةٍ للإحساس بالعطش، الهروب من العطش يقابلهُ عطشٌ مضاعف للبيت والوطن والمعنى الحقيقي للسكن والوجود. لكن تجربة مصطفى الحلّاج يخلو منها الحضور المباشر للمكان بوصفِهِ سياق يُمكن أن يتم تناوله كلاميًا بكلاميّةِ التداول اليومي، كما هو الحال لدى اسماعيل شموط، أنها تجربة تُضيءُ على المكان كما هو في دواخل الحلّاج وتكوينه الجوّاني، يصفُ كما بلاطة استدعاء الحلاّج للمكان بـ "بدت أعمال الحلّاج كأنها انبثقت من عالم أسراره الخاص ومن أغوار الباطن، بحيث لم تلتزم إشاراته الرمزيّة بغير قاموسه الشخصي، وكأن تجربة اقتلاعه وغربته غمرت عالمه بكلِ مجالاتِ خياله التعبيري، فبدت تكويناته تجسيدًا لما يشبه حالة الهذيان الكابوسي المتواصل في فضاء أشارت تفضي جميعًا إلى اللامكان" والناظر في لوحة "حفر" يُمكنه أن يرى هذا المكان المشوش والمرتبك والّذي تختلط به عناصر الخيول والثور والأجساد في فضاء يمتزجُ فيهِ الخيالُ بالواقع، فيما يشبه حالة الهذيان.

وعلى النقيض تمامًا ربمّا يعيدُ ناجي العلي استحضار المكان انطلاقًا من لحظتِهِ الراهنة، المكان بِوصفه حيزًا معاشًا في إطار انغماسه في مفردات واقع المخيم القاسية، لقد قدمت تجربة ناجي العلي فكرة الإشتباك مع المكان في محاولةٍ لإعادة تقديمه وفقًا لحالة التناقضات الصارخة التي يعيشُها الفلسطيني في المخيم، "المكان الجديد" أو البديل ربمّا،

يصف كمال بلاطة طريقة العلي بقوله: "في سلسلة لوحاتٍ أنجزها العلي في مطلع سيرته الفنيّة، عندما لم يكن بمقدورِهِ شراء أنبوب واحد من الألوان الزيتية، تناول ابن المخيم مادة الزفت لا ليصوّر بها الواقع الحالك الذي عاشه كفلسطيني فحسب، بل ليسخر من لغة المترفين المتعارف عليها في التعبير المرئي" لقد أراد ناجي العلي أن يختلق شبكة يربط بواسطتها الجميع في حالة اشتباك مع المكان وهذا المكان هو المخيم، بأدواته ومفرداته وسياقه القاسي، استخدم ناجي العلي الزفت لعدم قدرته على شراء الألوان، والزفت وما يتصل بالكلمة من دلالات ترتبط بطبيعة الحياة داخل المخيم، المكان الّذي وجد نفسه موجودًا فيه. والناظر في أعمال ناجي العلي يتحوّل سريعًا إلى طرفٍ مشتبك مع عناصر الأعمال، كأنه عنصرٌ مشارك في حالة الصراع القائمة في المكان/ المخيم، هذا جانب من جوانب كبيرة يقدمها الكتاب بصورة بالغة الأهمية، تستدعي دعوة إلى قراءته والاطلاع عليه من وقت لآخر.

الهوامش

١- كمال بُلّاطة، استحضار المكان، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون، 2000

٢- حسين البرغوثي، الضوء الأزرق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004

٣- مالك ريماوي، إشكالية الفن: بين هوس العمق الفردي وحقيقة الدور التحريري، مجلة 28، العدد الثامن عشر، غزة2021

جميع اللوحات المرفقة بالملف من مجموعة "سُرّة الأرض" (١٩٩٨، دارة الفنون) وهي متوالية أعمال مؤلفة من اثنتي عشرة لوحة، تم إنتاجها باهتمام من الفنانة سهى شومان وزوجها الراحل خالد شومان. قدّمت لنا الصور "دارة الفنون" مساهمةً منها في الملف.

الكاتب: محمد الزقزوق