الفصل السادس

النضال باللوحة في سبيل القدس

منال فاروق

لطالما مثلت القدس مصدر إلهام للفنانين التشكيليين من مختلف الجنسيات، وبالأخص الفنانون الفلسطينيون، يؤهل هذه المدينة المقدسة لذلك كونها أولى القبلتين، وثالث الحرمين الشريفين، ومهد السيد المسيح (عليه السلام)، ومسرى الرسول ﷺ.

هذا يجعلنا نبدأ من البداية.

إن فن الرسم ولد مع الإنسان، نقل به ما أراد توصيله، مسجلًا به تاريخه، قبل معرفته الكتابة، عبر به عن ذاته في جميع تقلباتها، وعلى الرغم من ذلك فالتشكيل ـ الرسم تحديدًا ـ مهمل، ولم يحظ بدراسة وتحليل، بل مجرد عرض تاريخي له، وهنا نتناول التشكيل، كرافد من روافد المقاومة الفلسطينية، متحدثين عن:

الجانب التاريخي: من دور الاستشراق، والتصوير الفوتوغرافي في استعمار الأرض، مرورًا بتاريخ التشكيل في فلسطين، والحديث عن روافد هذا الفن وتطوره، متناولين لوحات لبعض الفنانين الفلسطينيين، شغلت قضية القدس بتكوينها الرمزي اهتماماتهم، راصدين هذه اللوحات بتحليل، من خلال تذوقها فنيًا، وليس من باب النقد، وهنا أختار إحدى عشرة لوحة.

البعد التاريخي

التاريخ سجل كبير، تسطر فيه الشعوب حياتها، وتاريخ التشكيل في فلسطين طويل، وإن حصر في الأعمال التطبيقية، من زخرفة ونقوش على الحوائط، وفي الأيقونات المسيحية.

هذه الفنون لم تكن وليدة لحظة عابرة، بل هي تراكم تاريخ طويل، من حضارات مختلفة، عبرت فلسطين، فتاريخ الفن «يرتبط، منذ أقدم العصور، وحتى يومنا هذا، بعلاقات جدلية ثابتة ووثيقة ترتبط بالمجتمع ـ وهي علاقات نبت حاجات المجتمع نفسه ـ إلى دور الفرد داخل الجماعة، وعلاقته معها لإشباع دافع اجتماعي، ونفسي، وفكري»[1].

ينتج عن هذه العلاقة الجدلية منتج فني، تنوع بتنوع وسائل الأداء، وهنا أتناول تحديدًا الرسم، وهو «يقتصر على الأعمال المسطحة، والتي أنتجت بهدف تعليقها داخل إطار على الحائط، والتي حققت بواسطة القلم ومشتقاته، الرئيسة، أو الفرشاة، أو بواسطة فنون الحفر والطباعة اليدوية، ناقلة اللون المائي أو الزيتي الفرد، أو المتعدد فوق سطح الورق، أو الخشب الخفيف أو القماش»[2].

هذه الأعمال أثرت فيها روافد، منها الأيقونات المسيحية، والزخرفة، وكذلك المأثورات الشعبية الفلسطينية، والتي استلهمها التشكيليون في أعمالهم، التي عبرت عن قضيتهم، وكذلك اللوحات الاستشراقية، والتصوير الفوتوغرافي، وذلك لكونه من أول الأشياء التي تناولت التشكيل بالمعنى المعاصر، وصدرت صورة محددة، أسهمت في استعمار البلاد.

الاستشراق والتصوير الفوتوغرافي

مع بدايات القرن التاسع عشر، بدأت البعثات الاستكشافية الغربية في القدوم إلى المنطقة، وخاصة بعد أن قام محمد علي، ومن بعده ابنه إسماعيل، بالاهتمام بتحديث المنطقة الواقعة تحت سيطرتهم، مما لفت أنظار الغرب لها، ومع ضعف الدولة العثمانية، وتقسيم تركتها بين الورثة غير الشرعيين من أبناء الغرب، خاصة أن الشرق كان له سحره، الذي نقل عبر «ألف ليلة وليلة»، والحملات الصليبية، التي نقلت للغرب رؤى معينه عن الشرق، ليأتي المستشرقون لاكتشاف المنطقة.

يعتمد الاستشراق ـ كما يقول د. إدوارد سعيد في كتابه المعنون بالاسم نفسه ـ «في وضع إستراتيجية بأسلوب يتسم بالاتساق على هذا التفوق المرن في الأوضاع، ومعناه وضع الغربي في سلسلة كاملة من العلاقات، التي يمكن أن تنشأ مع الشرق»[3]. وقد ساعد على هذا سهولة تنقل المستشرقين، وخاصة مع بدء الحركة الاستعمارية.

نقل الفن الاستشراقي، ومن بعده التصوير الفوتوغرافي، صورة للشرق، ساعدت على استعماره، حيث «ساهمت اللوحة الاستشراقية في إنتاج معرفة مبتسرة عن جزء من العالم، باسم الشرق، مع صورة نمطية عما فيه من خراب، وعنف، واسترخاء»[4].

لكن لا بد أن ندرك أن الاستشراق، كمبحث أكاديمي، يهدف إلى دراسة الشرق بكل ما فيه، ووضع إستراتيجية لدراسة العربي، مع كل أوضاعه ليسهل للغربي التعامل معه[5].

هذا التعامل نقل صورة عن الشرق، استطاع الاستعمار استغلالها، وخاصة بعد اكتشاف الفوتوغرافيا، والتي كانت من أهم العوامل التي ساعدت على دخول المستعمر. «في عام ١٨٥٠ وصلت أول بعثة فرنسية تضم (أكسيم دو كانط)، و(غوستاف فلوبير)، والتقط مجموعة صور لمدينة القدس»[6].

كان التصوير الفوتوغرافي صرخة في عالم الاختراعات. استخدمته أوروبا بشكل جيد، فقامت ببعثات كثيرة ورحلات لتصوير معالم وتاريخ مدينة القدس، ودول الشرق، وخاصة مصر وبلاد الشام.

لم تكن الحركة الصهيونية بمعزل عن هذا الاختراع، فقد استخدمته لاقتلاع شعب فلسطين من أرضه[٧]، ففي عام ١٨٣٩ أطلت الأكذوبة (فلسطين شعب بلا أرض)، ذلك كان اعتمادًا على ما نشر من صور تخلو من العنصر البشري، وذلك نتيجة لمعتقدات فنية ودينية [٨].

في عام ١٨٦٥ تأسس صندوق استكشاف فلسطين، «وساهمت الطائفة اليهودية في تمويل هذا المشروع»[٩]. وبرغم هذا لا ننفي أن الفن والتصوير الفوتوغرافي قد سجلا مشاهد عامة لمدينة القدس، من طبيعة وأماكن مقدسة، كما لا ننكر أن الصورة الفوتوغرافية ساهمت في الحفاظ على التراث الفلسطيني، برغم المحاولات المستميتة لطمس معالمه، من أزياء، وأشجار زيتون، وملامح للعمارة الإسلامية[١٠].

روافد الفن التشكيلي

عند التعامل مع التشكيل الفلسطيني لا بد أن نعي أنه فن يجمع بين الخاص والعام في بوتقة واحدة، فنحن حين نتعامل معه، لا بد أن نفهم خصوصيته، ومحددات هويته، في ظل مجموعة من العوامل:

أولها: أننا في عالم يحكمه الأقوى، بكل هيمنته وجبروته، في ظل عولمة تفرض، وتتلاعب بالعقول بشكل فاضح.

ثانيها: وحدة الموضوع المتناول، بكل ما يحمل من وجع، مستخدمين التقنيات التي تساعد على تطوره.

ثالثها: الخصوصية التي تنطلق إلى عالمية الموضوع، الذي يتناول الإنسان، بحرياته المتعددة المستويات، التي تجعله يشعر بآدميته وإنسانيته.

من هنا تعد الذاكرة الثقافية[١١] من أهم الروافد التي ألهمت التشكيليين الفلسطينيين. هذه الذاكرة حملت معها لغة تلقائية، تطورت بتطور الحركة التشكيلية الفلسطينية، منذ بدء انطلاقها عام ١٩٤٨، والتي كانت بمثابة «إعلان عن مجموعة تراكمات، أنتجت ما تحويه اللوحة»[١٢].

هذه الذاكرة تعي قضية الأصالة والمعاصرة، وتعني الأصالة بالدرجة الأولى الطابع الذي يطبع به الإنسان منتجاته الفكرية والمادية، وهو هنا فعل يتضمن الإرادة، والقدرة، والقصد، والعلاقة التي يقيمها الإنسان بالجماعة، وتقيمها الجماعة بالطبيعة[١٣].

هذه الذاكرة الثقافية أثبتت كذب مقولة «أرض بلا شعب»، فقد حمل الفنان الفلسطيني على كتفه القضية منذ تفجيرها عام ١٩٤٨، واشتدادها مع نكسة ١٩٦٧ ليتطور التناول، وتتطور معه تقنيات التعبير، وكان الموضوع الفلسطيني، ولا يزال، هو الهاجس الأول عند الفنانين برغم قصر عمر الحركة التشكيلية الفلسطينية[١٤].

كان التراث الفلسطيني بكل ما يحمل من مكونات (الأرض، الإنسان، العلاقات الاجتماعية، القيم) المكون الأساسي للمادة المستلهمة في الفن التشكيلي، فقد تحددت الهوية الفلسطينية كسلاح عرف فيه الفنان الفلسطيني

خاماته، وموضوعاته، والتي عبَّر بها عن أفكاره النضالية، برغم أن فلسطين لم تشهد معرضا للفن التشكيلي، بمفهومه الحديث، قبل عام النكبة.

إن الاحتياج إلى الفن، الذي هو ذاكرة جماعية تحافظ على الروح، كان أحد أهم روافد التشكيل الفلسطيني، فالشعب الفلسطيني «بحاجة إلى بناء ذاكرته بناءً معينًا»[١٥].

لهذا، فالذاكرة الفلسطينية مليئة بالجراح، المحمَّلة بمجموعة من المفردات، التي عبر عنها الفنان التشكيلي عبر ملوناته، هذه المفردات «الفدائي، الأرض، المخيم»، تماست بأشكال مختلفة، وطرق تعبير تنوعت في الذاكرة التشكيلية مع التراث، لتؤسس معالم العلاقة ما بين المقاوم والأرض، والتي عن طريقها يستطيع التواصل مع أصوله، عبر جذور يستنبط منها طرقا مبتكرة للتعايش تحدد هويته وخصوصيته الإنسانية التي ينقلها عبر الأجيال .

هذه الروافد جعلت التشكيلي يتناول مجموعة من الرموز، والرمز هنا «هو ذلك الطيف الواسع من الرؤى، والمشاهدات البصرية، المتصلة بذاكرة المكان العربي الفلسطيني التعبيرية، بواسطة الخط، واللون، والسطوح، والتقنيات المتاحة في ميادين الفن التشكيلي الأكاديمي، المدرسي والتعبيري، المتحرر من القيود النمطية، والمقدم عبر ابتكارات الفنانين التشكيليين بصياغات معاصرة»[١٦].

إن الرمز هو مجموعة قيم إنسانية، تتفاعل مع بعضها البعض، فالقضية الفلسطينية هي في أساسها رمز لهيمنة القوى الاستعمارية، من هنا ظهرت خصوصية الرمز، المنتج والمبتكر، فهو جزء لا يتجزأ من تاريخ وثقافة وحضارة الشعب الفلسطيني.

لقد واكب تاريخ تطور الرمز مجموعة تواريخ أهمها تاريخ النكبة (١٩٤٨)، وقبله تاريخ ولادة الحركة الصهيونية وظهورها على الساحة (١٨٩٧) واتفاقية سايكس ـ بيكو (١٩١٦) وتاريخ آخر، وهو تاريخ كان أحد أهم روافد تفجير وتحميل الرمز (١٩٦٧) بما يحمله من انكسار للروح العربية، والتي قاومت بطرق مختلفة.

إن الرمز في المنتج التشكيلي الفلسطيني مرتبط بواقع الاحتلال، لهذا فقد تنوع الرمز، وظهر في اللوحة، مثل الزخرفة الفلسطينية، الحطة، الحصان، رمزًا للثورة، المرأة، بكونها رمزًا للأرض والوطن والخصب... إلى غيرها من الرموز، مستخدمًا «بالتة» ألوان تعبِّر عن كل مرحلة من مراحل هذا التاريخ الممتد (ستين عامًا)، هي عمر نضال هذا الشعب بجميع الوسائل المتاحة والممكنة التي تصل إلى يديه.

تطور الفن التشكيلي في فلسطين

لقد تأخر انطلاق الحركة التشكيلية ـ بالمعنى الحديث للكلمة ـ في فلسطين نتيجة لما مرت به القضية الفلسطينية ذاتها، مع دخول أول جماعة يهودية (١٨٨٢)، وقد تأخر الفن في تناول هذه المشكلة، ولم يتحرك إلا مع نكبة ١٩٤٨، وإن كانت هناك إرهاصات قبل ذلك في بعض المعارض التي كانت تعرض المنتجات الفلسطينية.

إن الفنون الشعبية الفلسطينية، تحديدًا، وخاصة التطريز[١٧]، مع مجموعة عوامل، مثل الاحتكاك بالمستشرقين، وببعض الفنانين الغربيين الذين وفدوا إلى المنطقة، ساعدت على بلورة الفن التشكيلي الفلسطيني بمعناه الحديث.

لقد مرت التجربة التشكيلية الفلسطينية بمراحل مختلفة هي ـ كما يرى أديب فلسطيني معروف ـ [١٨]، مراحل الوعي و الوعي بالذات، وهي ثلاث مراحل:

١ ـ **المرحلة الأولى**: هي مرحلة الانكشاف تحت الأضواء، ومصابيح علماء الآثار الغربيين.

٢ ـ **المرحلة الثانية**: مرحلة النهوض، وتتميز بكونها عملية جدال واسع مع ـ أو ضد ـ هذا المد الغربي الكاسح.

٣ ـ **المرحلة الثالثة**: تكاد تكتمل هنا عملية تغيير السياق البنيوي، وهي تتميز بالتعامل مع العالم البصري، كواقع تشكيلي ذي دلالة.

هذه المراحل طوَّرت في تقنيات، ومعنى الرموز المستخدمة في الفن الفلسطيني، فهناك رموز تراثية، ورموز أسطورية، ورموز حضارية، ورموز نضالية، هذه الرموز أفرزت إنتاجًا فنيًّا، سجَّل واقع فلسطين المعاش، ومعها كانت القدس رمزًا من رموز التحرر، فهي أرض الأديان.

عندما يعمل الفنان التشكيلي على لوحته فهو يجسد من خلالها مجموعة من المشاكل التي ترتبط بتجربته، وهويته، وتقنيات العمل؛ لهذا فالفنان يمارس فنه، وهو يعي أعماق إشكاليات واقعه الراهن، بكل ما يحمل، وليس مشكلاته الخاصة وحسب.

من هنا «لم يكن مسموحًا أبدًا لأي فنان فلسطيني أن يبتعد عن الخط النضالي الوطني المباشر والمقاوم» [١٩]؛ لهذا تحددت هوية الفن الفلسطيني كأحد أسلحة المقاومة، التي تطورت مع تطور التقنيات الفنية، ومع احتكاك التشكيليين الفلسطينيين بغيرهم من الفنانين.

القدس والثورة للفنان الفلسطيني بشير السنوار

على الرغم من كون التشكيل الفلسطيني مهدرًا دمه، بين مجموعة بلاد (سوريا/ الأردن/ مصر/ العراق)، وغيرها من البلاد العربية والأجنبية، بالإضافة إلى انقسامه في الأرض المحتلة إلى ما هو داخل «إسرائيل»، والضفة

الغربية، وقطاع غزة، فقد حمل التشكيل الفلسطيني رسالة، «فهو أكبر من مجرد رسالة، إنه جزء من المعركة الطويلة والشرسة»[٢٠].

لقد تحول الفن إلى ثقافة معاشة انتمت للمكان، ووثقت له عبر استخدام الرمز، وأحيانا عبر التسجيلية الواقعية.

لوحة جمل المحامل للفنان سليمان منصور

تنوعت أساليب واتجاهات وعناصر التعبير بما يتلاءم مع شخصية كل فنان، وإن ظلت القضية الفلسطينية بكل مرارها هي القاسم المشترك بينهم؛ لهذا تنوعت الرموز المستخدمة، وتطورت من مجرد تسجيل للواقع المعاش، والمناطق الطبيعية إلى الرمز، والمزج بينه وبين اللون، في مزاوجة مهمة، طورت الحركة التشكيلية.

لوحة الفنان ياسر أبو سيدو الغول

أهم المدارس التشكيلية

إن أهم المدارس التي أثرت في الحركة التشكيلية الفلسطينية هي الكلاسيكية، والواقعية التسجيلية، الناقلة لما نشاهده بصدق، فهي عين الإنسان التي تنقل، والتي بدأت قبل النكبة، مستلهمة الفن الإسلامي والمسيحي في واقعية، وقد استفاد هذا التيار من كل ما وقع تحت يده من إمكانيات الخط العربي، والتقنيات الزخرفية[٢١]. ثم المدرسة التعبيرية، والتي هي «نقل ما يحس به الفنان من مشاعر وتأثير، والإفصاح بلغة الرسم أو الصورة عن هذه المشاعر، وهذه الشحنة الداخلية عنده»[٢٢] لتكون المدرسة التعبيرية، بكل فروعها التأثيرية، والرمزية، والتجريدية، والتي يعتبر أهم ما يميزها هو إخراج ما بداخل الفنان من إحساس وشعور على لوحته كما يحسه وينفجر بداخله.

هذا ما تعامل به الشعب الفلسطيني في تسجيل يومياته مع النكبة، والانتفاضة، وفي تسجيله لتاريخ مدينة القدس.

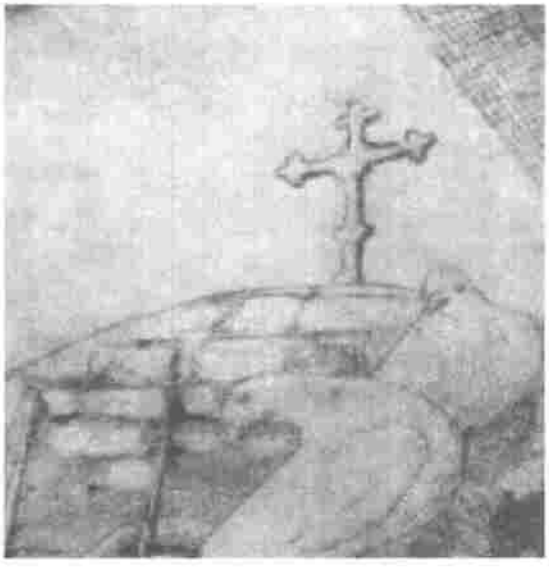
لوحة عناق الثورة والسلام للفنان الفلسطيني ماهر قصير

هذه المدارس، ونتيجة لعملية التهجير القسرية، جعلت الفن التشكيلي الفلسطيني يتأثر بظروف ومعطيات الدولة التي نشأ بها، فهناك فنانو قطاع غزة والضفة، وهناك فنانو الشتات، وغيرها من الدول، مما أثر في حركة التشكل الفلسطيني بشكل كبير، متأثرًا بواقع الدولة المعاش فيها، وما يحمله من روح المقاومة، هذه اللوحات حملت مفرداتها الخاصة[٢٣]، البيت، القرية، المسجد، الكنيسة، شجرة الزيتون، القمر، الغزالة، الحصان، الهلال، البندقية، رماة الحجارة، الحمامة، وغيرها من الرموز التي كانت تتمحور حول هوية هذا الشعب، والتي استخدم فيها الفنان التشكيلي الخطوط، والمساحة اللونية، التي اشتقها من «باليتة» الألوان، التي تقع تحت يده، متعاملا مع طبيعة اللون،

من حرارة وبروده، ومن ألوان محايدة، ورماديات، ليكون له مجموعة من الألوان الخاصة به، والتي يعزف بها على أوتار قضيته.

فتغدو دائرة الألوان الأساسية هي (الأحمر، والأصفر، والأزرق)، والألوان المساعدة والمتممة (الأبيض، والأسود) بتنوعات وتدرجات لونية جمعت بين الحدة والهدوء، في تجانس لوني، يجعل العين تتأمل اللوحة.

لوحة القدس للفنان الفلسطيني عصام بدر



لوحة حفر حول القدس والسلام للفنان الفلسطيني إيليا بعيني

إن هذه المدارس ذات التنوع البصري لعمليات التلقي تتعامل مع النص ـ اللوحة ـ من منطلق ثلاثة نصوص وهي:

النص المغلق: الذي يتعامل مع اللوحة وفق النظام الأكاديمي،

النص المفتوح: وهو يتعامل مع اللوحة عن طريق اتساع دائرة التلقي لدى العين، **والنص المتغير**: وهو النص الذي يحمل جميع أطياف التناول[٢٤].

هذا التنوع أعطى التجربة الفلسطينية غزارة في تناول الخامات التي تتناول اليومي، الواقع، الحلم في القضية الفلسطينية.

لوحة من وحي التراث الفلسطيني ـ عبد المعطي أبو زيد

أهمية مدينة القدس

«تتميز القدس عن سائر قضايا الصراع العربي ـ الإسرائيلي بخصائص فريدة في جذورها، وأبعادها، ومضاعفاتها؛ ذلك أن البعدين: الديني والدنيوي، الروحي والمادي، السياسي والرمزي، الوجداني والعقلاني، تقاطعت وتفاعلت فيها»[٢٥].

لوحة القدس للفنان الفلسطيني عبد المطلب عبيان

إن للقدس مكانة غير عادية في نفوس البشر، فهي مهد الديانات، وهذا ما حمل الفنان الغربي ـ المستشرق ـ على أن يقوم برسمها، وتصوير معالمها، فقد جمعت كل الدلالات الرمزية التاريخية، المرتبطة بواقع اجتماعي وسياسي[٢٦]. فقد تم رسم الفلسطينيين بأزيائهم، ورسم معالم المدينة، من تلال، تزينها أشجار الزيتون، وفى الخلفية العمارة الإسلامية [٢٧].

تحمل القدس في الذاكرة الجمعية الكامنة كمًّا من المخزون المشاعري، والرمزي عند جميع البشر، فهي بما تجمعه من رموز دينية (الكنائس والأبراج و المآذن) التي ترتفع إلى عنان السماء، فيما بين جنباتها، وما تحمله من صفاء روحي، لم يبخل على أحد بالعطاء، جعل الإعلان في عام ١٩٨٠ عن تشكيل رابطة الفنانين التشكيليين في الأرض المحتلة، وكان مركزها القدس [٢٨]، أمرًا عاديًّا، مستفيدًا من كون القدس تحت الحماية الدولية، مما ساعد التشكيليين الفلسطينيين على التعامل بحرية مع مدينة القدس وما ترمز له.

الرموز التي اتخذتها القدس

انتفاضة الأقصى للفنان الفلسطيني سليمان العلي

لقد تمحورت حول القدس مجموعة من الرموز، والتي حملت دلالات مختلفة عن القضية الفلسطينية. رمزت القدس إلى القضية الفلسطينية وعدالتها، وليس من الطبيعي أن تحمل القدس من الأسماء، عبر تاريخها الطويل، ما يحمل دلالات السلام، ولم تكن هي أهم رمز للقضية الفلسطينية، لكن معنى السلام ليس بضرورة أن يكون هو أهم رمز للقضية الفلسطينية.

فالقدس، وعبر تاريخ التشكيل الفلسطيني ـ القصير نسبيًّا ـ حملت دلالات رمزية أعمق وأشمل ، فهي الأم/ المرأة، وهي العروس التي «ترقص الميجانا والعتابا على عتبات سورها وأبوابها»[٢٩]، وهي «جمل المحامل» كما صورها سليمان منصور.

لوحة إرادة الحياة للفنان الفلسطيني إسماعيل الشموط

القدس واللون

مع ولادة الفكرة في مخيلة الفنان تنشأ بينه وبين الخامة التي سيقوم بالتعامل معها علاقة وثيقة، تنبثق من طبيعة الفكرة، ومكونها الأساسي، ولقد شكلت «الملونات الترابية، والمائية، والزيتية، والأحبار، والصبغيات، متنوعة الخصائص، الموارد الضرورية لإنتاج أعمال تصويرية حافلة بالموهبة، والخبرة، والقدرة على التقاط الفكرة التعبيرية الموحية عن القضية الفلسطينية»[٣٠].

هذه الألوان تعامل معها كل من «بشير السنوار/ سليمان منصور/ ياسر أبو سيدو الغول/ ماهر قصير/ عصام بدر/ عبد المعطي أبو زيد/ إيليا يعيني / سليمان العلي/ عبد المطلب عبيان/ أيمن الطرشة/ إسماعيل شموط» ـ لا بد أن أذكر هنا أن هذا الاختيار هو من قبيل أن الجزء يعبر عن الكل وليس هو هنا للتفضيل ـ بتقنيات مختلفة في التناول.

إن جمال اللون يظهر من خلال المضمون، الذي يعبر عنه، وأهمية هذا المضمون، وطبيعة العين التي تنظر إلى اللون، والعمل كوحدة واحدة، وارتبط اللون بالمعاش في حياتنا، هو ما يسبغه الفنان على أعماله، فهو يربط بين اللون، والقضية، والمعاش.

إن قوة اللون في التعبير تقوم على مجموعة من الملامح، وهي[٣١]:

* قوة اللون، طبيعيًا ورمزيًا.
* الرسائل التي يريد اللون أن يوصلها لنا.
* طبيعة علاقة اللون بالموت والحياة.
* قوة العوامل النفسية والجسدية على تقبل اللون.

* طبيعة اللون، الساخنة والباردة، وتقدمه في اللوحة أو تأخره فيها.

هذه العوامل تجعلنا نرى أن القاسم المشترك بين اللوحات هو اللون الأصفر، بما يحمل من رمز للحياة، وأحيانا الخوف من فقده، فهو خلف جدار عازل، يواجه فيه الهلال الأحمر في أعلى اللوحة الهلال الأصفر الذي يعلو قبة الصخرة، وتدرجات لونية حملت الحلم بتعبيرية تجريدية، ليعبر عصام بدر عن حبه لوطنه ببيت شعري «وطني لو شغلت عنه» متداخلا ما بين البيوت وجدران البيوت التي حملت بلون الأرض.

مع ياسر أبو سيدو الغول، يحمل اللون الأخضر ممزوجا بالأصفر في تصميم لمفتاح يحمل اسم القدس، ويرمز إلى البندقية في الوقت نفسه، رمزا للحنين إلى الوطن/ الخصب، فمفاتيح المنازل هي كل ما بقي من الأرض والوطن، بعد النكبة.

ليكون اللون الأسود ممزوجا باللونين الأحمر والأزرق في الجمع ما بين الألوان الحارة والباردة في ملونات الأكرليك، من خلال المنازل الفلسطينية، التي تقف كجسد واحد، والمرأة الفلسطينية، بثوبها تقف أمامها في تعانق. وفي لوحة أبو زيد نرى الرصف المعماري هو الأساس، الذي يأخذك إلى التعمق في اللوحة. لتجد أن اللون لا ينفصل عن جسد اللوحة، ولا تستطيع أن تستوضح الأرض من العمارة، فهما امتزجا في خليط جمع بين التراث واللون.

لتكون لوحة سليمان العلي للفارس، الذي يمسك بالبندقية، والحجارة، ويخفي وجهه، خلف الحطة مقاومًا الريح، التي اتخذت اللون الأخضر، والتي تدفعه ليلقي بالحجارة التي في يده، وخلفه تحمل الريح كل ما ترمز له القضية من موروثات «القدس ، أشجار الزيتون ، الأم» لتعانق خلفية لونية، تحمل اللون البني رمز الأرض، وبالأزرق رمز العطاء، والفدائي هنا يأخذ وضعية الانقضاض الجانبية، مما يعطيه عمقًا في التعبير عن رغبته في التحرر.

مع لوحة أيمن الطرشة باللون المجنتا «الأحمر المشوب بالأزرق» رمز الأسى والحزن والفراق، وبرغم ذلك نحمل إلى الصلب والفداء، فعلى أبوابك يا قدس نفارقك موتًا، فنحن نحبك، ولك نضحي بأرواحنا.

مع عبد المطلب عبيان نخاف على القدس، التي تنادي أبناءها الذين يرتدون الأبيض، «السلام»، ويقفون على جانب اللوحة في شكل دائري، والقدس مشنوقة، تلتهمها النيران، والأعاصير، في عمق اللوحة، الذي يحمل اللون الأحمر، وحية تحمل اللون الأسود تظهر من بين الأشقاء العرب والجسد الفلسطيني، يحلم «بالقدس/ الحياة»، لكن الحبل ملتف حول رقبته!

ليحمل «الحصان/ الثورة» الحلم، وهو ينظر إلى القدس في لوحة بشير السنوار، بمعزوفة الألوان الدافئة، والحصان العربي باللون الأرض، يحمل الحطة الفلسطينية حول رقبته، وينظر إلى القدس، وهي تعانق السماء الممتلئة بالخصب الذي تحمله لها عبر الغيوم.

ليأخذنا سليمان منصور، في لوحته «جمل المحامل»، بألوانها الترابية المحايدة، والرجل الذي يحمل على ظهره القدس، رمز القضية بثوبه المتداخل الألوان، ما بين الأسود والبني، هو يقف على قاعدة رمادية، أقرب إلى اللون البني، لتتدرج الخلفية مع الأصفر، لتصل إلى درجة الرمادية، المائلة إلى الأخضر.

ما بين الحصان والحمامة، يتعانق كل من الثورة والسلام، في خلفية لونية جمعت بين الدفء والأقدام، فالشمس

في أعلى اللوحة تقبلها القدس وما بينهم تموجات، جمعت بين الأصفر، والبني المائل إلى الحمرة. لتلعب الظلال في حفرية إيليا بعيني بتقنيات الجرافيك والطباعة اليدوية المعدنية، بألوانها الداكنة، الرمادية المتدرجة ما بين مجموعات وأوصاف جميلة، بسيطة، وعميقة، تحمل مدلول المكان كإشارة، والحمامة كمفهوم.

مع إسماعيل شموط نثق بأن الثورة قادمة، وأن الحياة لا تقف، بل هي تتولد من عمق المأساة فالمرأة/ الأرض محمَّلة بالخصب والنماء، في تناغمية لونية جمعت ما بين الأخضر، والأصفر، بدلالتهما الرامزة إلى العطاء، والنمو، والتدفق، فهي «إرادة الحياة»، التي تتدفق في ديمومة واستمرار.

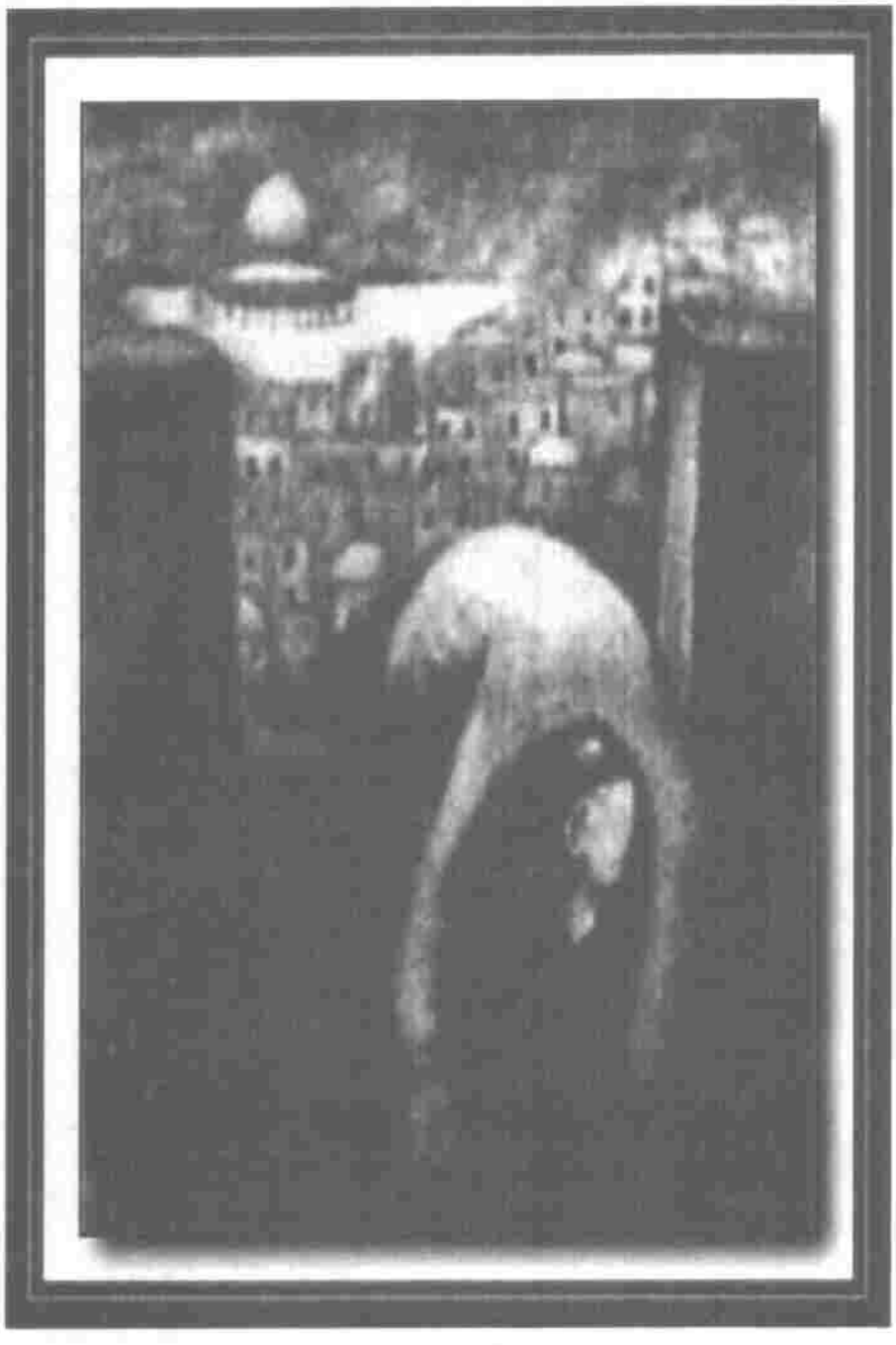
في رحابة اللون والبحار بين رموزه المحمَّلة بمدلولات نفسية، نرى القضية الفلسطينية، والقدس، وقد استفادا من تطور تقنيات اللون والرسم، ليعبر بهما عن عدالة القضية، والتي لا بد لها من أن تستفيد بكل ما يقع تحت يدها من أدوات للمقاومة.

خطر التركيز على القدس

برغم أن «القدس تمثل في الوجدان العربي الفلسطيني موقع القلب في الجسد، الوطن في حيزه الجغرافي التاريخي، المتجاوز لحدود الطبيعة، وجزءًا لا يتجزأ من ذاكرته لجميع المبتكرين الفلسطينيين، لا سيما المشتغلين في الفن التشكيلي واللوحة»[٣٢]؛ فإن هناك خطرًا من جعلها محور الاهتمام، وذلك لما يعرف عن العدو الصهيوني من استغلال للمواقف، فهو قد يستغل التركيز على القدس ـ وخاصة مع الاحتفال بها كعاصمة للثقافة العربية ـ ليروِّج إلى أن كل ما يهم الفلسطينيين هو القدس وليس الأرض التي يعيشون عليها.

لهذا، فعلى التشكيلي وعلى كل من يعمل بالقضية الخروج من بوتقة الخاص إلى العام، وإرسال رسالة عبر أعمالهم مفادها أنه لا استغناء عن شبر من أرض الوطن، وهذا يظهر في اللوحات السابقة، ولكن لا بد من تكثيف وجهة النظر هذه، والعمل على نشرها، وتوضيح أن القدس جزء لا يتجزأ من حياتنا، وأنها الخاص، الذي يحمل العام بين جنباته، وأنها الحلم بتحرير الأرض.

* * *



لوحة من أجلك يا قدس للفنان الفلسطيني أيمن الطرشة

هوامش الفصل السادس:

(١) محمد البطروي، **القدس في الفن التشكيلي المعاصر** (دمشق، مؤسسة فلسطين للثقافة، ٢٠٠٥).
(٢) **الموسوعة الفلسطينية**، دراسات خاصة، بيروت، ١٩٩٠ (انظر: كمال بلاطة «الفن التشكيلي الفلسطيني خلال نصف قرن ١٩٣٥-١٩٨٥»، ص٨٧٢).
(٣) إدوارد سعيد، **الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق**، ترجمة محمد عناني، القاهرة: رؤية، ٢٠٠٦، ص ٥٠.
(٤) محمد الأرناؤوط، **من اللوحة الاستشراقية إلى الصورة الفوتوغرافية**، من الشرق المتخيل إلى الشرق الموجود، جامعة آل البيت الأردن، دون تاريخ.
(٥) سعيد، **مصدر سبق ذكره**، ص ٥١.
(٦) سامي أبو سالم، **التصوير الفوتوغرافي بين حداثة الاختراع وإلغاء الآخر**، رام الله، البيادر السياسي.
(٧) **المصدر نفسه**.
(٨) **المصدر نفسه**.
(٩) **المصدر نفسه**.
(١٠) عرفة عبده علي، **القدس العتيقة مدينة التاريخ والمقدسات**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة «هوية المكان» (١)، ٢٠٠٧. ص ٩١.
(١١) الموسوعة الفلسطينية، **مصدر سبق ذكره**، ص ٩٧ وما بعدها.
(١٢) مروان العلاّن، **تجارب تشكيلية فلسطينية اللون والبوصلة**، «كتاب تشكيل(١)» رام الله: نشر خاص، ٢٠٠٣، ص٢٤.
(١٣) محمد الأسعد، **الفن التشكيلي الفلسطيني**، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، دمشق، ١٩٨٥، ص ١٢.
(١٤) islamonline.net .
(١٥) الأسعد، **مصدر سبق ذكره**، ص٥٦.
(١٦) عبد الله أبو راشد، **القدس في عيون الفنانين التشكيليين الفلسطينيين**، سلسلة دراسات، دمشق، مؤسسة فلسطين للثقافة، ٢٠٠٥

(١٧) إسماعيل شموط، **الفن التشكيلي الفلسطيني**، صفحة word ، ٢٠٠٥.
(١٨) الأسعد، **مصدر سبق ذكره**، ص ٢٤.
(١٩) العلاّن، **مصدر سبق ذكره**، ص٤٦.
(٢٠) **المصدر نفسه**، ص ٢.
(٢١) أبو راشد، **مصدر سبق ذكره**.
(٢٢) سعيد الشيمي، **سحر اللون من اللوحة إلى الشاشة**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة «آفاق السينما» (٥٣)، ٢٠٠٦.
(٢٣) العلاّن، **مصدر سبق ذكره**، ص ٤٧ وما بعدها.
(٢٤) عبد الله أبو راشد، **أوراق من ذاكرة الفن الفلسطيني**، سلسلة دراسات مؤسسة فلسطين للثقافة، ٢٠٠٥.
(٢٥) وليد الخالدي، محاضرات في مؤتمر القدس، **شؤون عربيه**، (القاهرة)، العدد ١٠١، مارس/ آذار ٢٠٠٠.
(٢٦) البطراوي، **مصدر سبق ذكره**.
(٢٧) عبده، **مصدر سبق ذكره**.
(٢٨) البطراوي، **مصدر سبق ذكره**.
(٢٩) **المصدر نفسه**.
(٣٠) أبو راشد، أوراق...، **مصدر سبق ذكره**.
(٣١) سعيد الشيمي، **مصدر سبق ذكره**.
(٣٢) أبو راشد، **مصدر سبق ذكره**.