

العودة المتخيلة - قراءات

## إسماعيل ناشف\*

### التعبير عن النكبة: مقارنة نظرية

#### I

##### مقدمة

**تتقصى** هذه المقالة مسألة التعبير، الأدبي والفني، عن حدث النكبة الفلسطينية، وما تبعها من مأساة ميزت تجربة الفلسطينيين/ات منذ ذلك الحين ولغاية يومنا هذا. وهي لا تحاول فحص أعمال بعينها، وإنما مقارنة نحوية التعبير الفلسطيني العامة، إن جاز هذا التعبير. وتعتمد المداخلة الأساسية فيها على أن النكبة حدث شمولي مؤسس لما هو فلسطيني، وبصفته المادة الاجتماعية التاريخية التي تغرف منها جل الأعمال الأدبية والفنية التي أنتجت في الفضاء الفلسطيني العام<sup>1</sup>. وعلى الرغم من أن هذه المقالة تتناول أشكال التعبير عن النكبة من اللحظة الراهنة، وبأثر رجعي، فإنها ترى أن الذائقة الحسية التعبيرية الراهنة، بما فيها النقد الأدبي والفني، تحمل في ثناياها تاريخ أشكال التعبير المتنوعة التي نُحتت لتعبّر عن حدث النكبة وما تلاه. وتثير هذه المقالة عدة قضايا بشأن التقاء مادة الحدث الفلسطيني بوسائط تعبيرية متعددة، وهي وسائط ذات مبنى مادي - لغوي عيني وتاريخ تراكمي خاص بها، تطورت على الأغلب من دون علاقة مباشرة بمادة الحدث العيني هذا. غير أن تقصي أشكال التعبير وطرقه، فتح عدة أسئلة عن الإمكانيات التي يتضمنها كل وسيط، وعن حدوده، التقنية وتلك التي لا يمكن أن تتجاوزها مادة الحدث في لحظة الالتقاء هذا ومكانه. لذلك، بمقدار ما تتقصى هذه المقالة مسألة التعبير الإبداعي عن النكبة الفلسطينية، فإنها تفحص مجموعة من وسائط التعبير الحداثية، مُقارِبةً، تحديداً، ترحال الوسائط الفنية التشكيلية والأدبية من ادعائها الكوني إلى خاصية حديثة لا تزال تتوالد مأساة.

إن الفضاء المعرفي - الشعري الذي ستحاول هذه المقالة فتحه هو عبارة عن سؤال متحرك بإيقاعية تربط بين عدة مجالات متمايضة، ليوازي فضاء النكبة التعبيري. إن الهدف من فتح هذا السؤال هو بناء نقطة ارتكاز تمكّننا من النظر إلى النكبة من خلالها،

\* أستاذ وباحث في اللغة والأيدولوجيا والثقافة التعبيرية وعلم الجمال، في معهد الدوحة للدراسات العليا.

بما هي حدث، وذلك عبر حملتها التعبيرية (مقارنة بحمولتيها السياسية والاجتماعية وغيرهما، إن جاز هذا الفصل أصلاً). هذا التوضع - أي النظر إلى النكبة من خلالها - يتطلب منا نقطة ارتكاز شمولية، وذلك بضرورة أن النكبة حدث تاريخي شمولي، والمعنى المقصود بـ "شمولي" هنا هو أن الحدث/النكبة شملت مناحي الحياة كافة. فالحياة، بما هي كذلك، لم تعد الحياة ذاتها، وإنما أصبحت حياة كلية أخرى. من هنا، فالموازي المعرفي لهذه الشمولية قد لا يستطيع بحد ذاته أن يمسك قرني النكبة، حتى إن بدا عابراً للمجالات، والموازي الشعري قد لا يستطيع أن يبقى في حومه المقارب لولادة النكبة من دون أن يعرفها. فمن هنا، قمنا بفتح الباب بين شقي الحياة، لكشف قنطرة الرغبة فيها ولها، فلا تزال النكبة تعلن رغبة الحياة بما هي مشروعها المؤجل قسراً. تنبني نقطة الارتكاز الشمولية للنظر الآن إلى النكبة من خلالها، من زمنها والتفاعلات داخله، أي تلك التراكمات من الممارسات الإيقاعية للأفراد والجماعات الذين يحملونها كمشاريع في رغبة الحياة. الرغبة إيقاع، وهو إيقاع يكشف الممكن ويضيء طريق تحرره المحتملة، وهنا عند رغبة الحياة، يصبح السؤال عن أي إيقاع هي الحياة؟ نحن، إذًا، بصدد فحص التراكم والإيقاع، بما هي مادة زمن النكبة، لكن سنُدعي أنها هي ما سيمكّننا من النظر إليها من خلالها.

منذ حدوثها تراكمت أشكال تعبيرية متنوعة عن النكبة، وتحولت الإيقاعية الخاصة لهذه الأشكال مع مرور الزمن والتراكم المتضمن فيه. ومن الممكن الإشارة، على الأقل، إلى ثلاث مراحل متتالية/أطوار مترامنة في أشكال التعبير وإيقاعه، وما نشأ بينها من تفاعلات: الإعلان، والنهوض الرمزي، والسقوط المادي. وبما أننا لسنا بصدد الخوض في كل شكل تعبيرية منها، فنحن نريد هنا الإشارة إلى أن تعاقب هذه التراكمات وإيقاعاتها مكّنا من نحت نقطة استكشاف موازية للنكبة، أي النظر إليها من خلالها، من دون الغرق تماماً في فيضان الحدث ذاته، ومع إمكان رفع الرأس من على التيار أحياناً. ويكمن التحدي الأكبر في تطوير أدوات التحليل المقارب النابعة من النكبة والتحويلات التي مرت بها أشكال التعبير عنها، لكنها في الوقت ذاته أدوات تقدّم بعداً ما عنها. ومن هنا، قمنا بتأطير النكبة كحدث تاريخي ذي ملامح محددة، يحمل أشكالاً متنوعة من التعبير عنه، يقوم الفضاء المعرفي - الشعري على السعي ما بين هذا الحدث والأعمال الفنية والأدبية التي حاولت معالجة جوانب متعددة منه. وسنقوم فيما يلي بتوضيح هذه المفاهيم الأساسية، الحدث والتعبير والأدب والفن التشكيلي وترحالاتها في فضاء النكبة، كعدّة ممكنة، ضمن آخر، للقارئ/ة في رحلته/إعادة استكشاف النكبة ومآلاتها التعبيرية.

## II

### في حدث التعبير ووسائطه

إن مفهومنا للحدث هو أنه سلسلة من التحويلات في مجال اجتماعي - تاريخي عيني، قد تتأتى من أسباب وسياقات علائقية متنوعة. ومن طبيعة التحويلات أنها ذات أبعاد تفكيرية/

تركيبية، تنقل المجال، أو جزءاً منه، من حال إلى آخر، وذلك في أعقاب تكريس منطلق عمل جديد للمجال، أو لجزئه المعني.<sup>2</sup> ويتم فصل محور التعبير في مجمل مستويات التحولات، وذلك بما هو عنصر عضوي في التفكيك/ التركيب، وهو معنيّ بحضور الحدث وتفصيلاته بهيئة اجتماعية قابلة للتداول. والحضور هنا، يحيل إلى أن التعبير هو ترداد الحدث ذاته، كي يصبح الحدث حدثاً، والقول هنا ليس محصوراً بالتعبير اللفظي، بل يتعداه إلى سائر المواد والوسائط المتاحة في سياق تاريخي ما. فنوع المادة، مثلاً، يمكن أن يكون قول الحدث ذاته في عملية تشكيل الحدث حدثاً قابلاً للتداول. ومثال آخر هو القول بحسب تركيبة العلاقات بين أجزاء الحدث الأخرى، فإن ترتبت هرمياً، فهي تقول الحدث نفسه بصفته حدثاً، وإن ترتبت أفقياً، فهي تقول ذاتاً حديثة أخرى... وهكذا. وعلى الرغم مما يبدو على أن الفصل بين الحدث والتعبير ليس وارداً إلاً للتحليل وسبر غور عملية التحولات، فإن العلاقة بينهما مرت بعدة تغيرات عبر أزمنة وأمكنة تاريخية متعددة. وعليه، لا يمكن الإشارة إلى نوع ثابت من العلاقة بينهما، عدا أن الحدث يحمل شكل التعبير عنه، وضرورة فحص كل حالة عينية بذاتها. وفي الفترة التي نحن بصددتها، الحداثة/ الاستعمار، فليس من المفهوم ضمناً أن نميز مسبقاً بين الحدث والتعبير عنه المتضمن فيه، ويبدو أن هنالك بعدين أساسيين في هذه المسألة، التاريخي والأيدولوجي.<sup>3</sup> فمن الجانب التاريخي، من الممكن الادعاء أن مبنى الحدث، على اختلاف عناصره، بما فيها العنصر التعبيري، هو من الوحدات الأساسية في صيرورة التاريخ وحركته، وكونه كذلك فإنه مشروط بالعديد من القوى الفاعلة في هذه الصيرورة، كما في الصيرورة ذاتها بما هي الـ "حدث". ومن ضمن هذه القوى الفاعلة فيها، هنالك صنف يتميز بكونه يسعى للسيطرة والاستحواذ على صيرورة التاريخ وحركته، وتسخيرها لتكريس نظاميته، وأحد تجليات السعي للسيطرة والاستحواذ من طرف هذا النوع من القوى في العصر الحديث، هو ما اصطلح عليه الأيدولوجيا. وبغية تحقيق هذه السيطرة، فلا بد للأيدولوجيا من أن تقيم شرحاً يفصل ما بين الحدث وعناصر التعبير الكامنة فيه، بما هي جزء من مبناه، لتتمكن من إعادة تشكيل الحدث بالهيئة الأيدولوجية القابلة للتداول بمعاييرها. إن الحركة التناقضية للحدث ما بين التاريخي والأيدولوجي، لا تقف في الحداثة عند من ينتجه، بل تتعلق بالدرجة ذاتها بمن يملك القوة للتعبير عنه كنوع من الملكية الخاصة له.<sup>4</sup>

هنالك، إذًا، عدة أنواع ممكنة من التعبير عن حدث ما، وهي ليست كلها بالضرورة نابعة من الحدث ذاته، إذ من الممكن التعبير عن أحداث متنوعة، انطلاقاً من أحداث وأزمنة وأمكنة أخرى، غير ذات صلة بنيوية مسبقة به، وإنما كجزء من تدفق حركة التاريخ الاجتماعي والقوى والفاعلين/ات بها، وما تشترطه هذه من محددات. وفي العادة، فإن نوع التعبير الذي يتشكل من خارج الحدث عنه، يسعى لإعادة صوغ الحدث بناء على أولويات ما؛ أي أن الحدث يصبح مادة حدث آخر، وبهذا نفقد إلى حد بعيد هيئة الحدث الذي يعبر عنه. إن هذه الممارسة التعبيرية هي في الحقيقة نوع من الاستلاب، أي سلب ما هو الحدث، وبناءه من جديد وفقاً

لمعايير غير نابعة منه، و/أو من الصنف ذاته من الأحداث، مثلاً إعادة صوغ تبادل تجاري بناء على منظومة دينية توحيدية، أي ربح/خسارة صفقة تجارية بحسب إرادة إلهية متخيلة ما، وبالعكس.<sup>9</sup> ونحن هنا لا نسعى للتطرق إلى مجمل أنواع التعبير الممكنة، بل إن اهتمامنا محصور بنوع محدد من التعبير. فالبؤرة التي نعمل في نطاقها هي ذلك التعبير المنبثق من المبنى الداخلي للحدث، بما هو جزء بنيوي فيه، أي عنصر ضروري لتكوين الحدث، وإن كان غير كافٍ بذاته، فهو ضروري لتحقيق شرط الكفاية. وبهدف المقارنة والتحليل، فإن من الممكن بناء محور تحليلي أول لأنواع التعبير بعلاقتها مع الحدث الذي تعبّر عنه: ففي القطب الأول نجد أن التعبير عن حدث ما، لا يمتّ بصلّة إلى الحدث بتاتاً، وتدرّجاً إلى أن نصل إلى القطب الثاني النقيض، حيث التعبير عن حدث ما منبثق من الحدث بذاته.

إن هذا المحور ينطلق من الحدث بما هو الركن المفصلي، في العملية التاريخية، وذلك من دون فحص أنواع الحدث من حيث المجال الذي تعمل فيه. فمن الممكن الادعاء أن هنالك تصنيفات أخرى للأحداث، أبسطها التصنيف المجالي/المضاميني. ومن جانب المواد الاجتماعية التاريخية التي نتناولها هنا، أي الأدب والفن التشكيلي، فإن المجال الذي ينبثق منه الحدث هو التعبير، أي أننا أمام حدث التعبير. وإذا أردنا أن نميّز بين الأحداث بحسب درجة التعبيرية الموجودة فيها، وذلك بهدف المقارنة والتحليل، فإننا نستطيع بناء محور تحليلي ثانٍ يميز بين قطب يكون موقع التعبير فيه بعلاقته مع الحدث بدرجة الصفر، وتدرّجاً إلى أن نصل إلى أن الحدث كله هو تعبير، أي حدث التعبير الذي نحن بصدده هنا.

وفي حال قاطعنا هذين المحورين، فإننا نجد أنواعاً متعددة من العلاقات بين الحدث والتعبير عنه، قد تمكّننا من مقارنة الحقول التعبيرية المختلفة مفاهيمياً، كخطوة أولى في اتجاه محاولة شرح العلاقة بين الحدث والتعبير عنه في سياق النكبة، ثم تفسيرها. فنجد، مثلاً، أن التقاء القطب الأول الذي هو استلاب تام للحدث، مع الدرجة الصفرية للتعبير، قد تؤدي إلى تغييب الحدث، بحيث يصبح من غير الممكن التعبير عنه مباشرة في هذا السياق الاجتماعي التاريخي العيني، فيصبح الفعل المعرفي - الشعري فعل حفر واستخلاص لما جرى تغييبه. وفي مقابل ذلك، نجد أن التعبير المنبثق من الحدث في حال حدث التعبير، قد يؤدي إلى حالة مكثفة من الإيقاع التراكمي، فيصبح الفعل المعرفي - الشعري فعل مقارنة ومحاثة للأداء. وهذه الديناميكيات غير محصورة بنوع ما من الأحداث بعينها، وإنما بتشكيلات اجتماعية - تاريخية مختلفة، تؤدي إلى هذا النوع من التفاعل بين الحدث والتعبير عنه.

يساعد بناء خرائط هذه الأنماط، أو النماذج المثالية، على توضيح المميزات العلائقية لحدث التعبير الذي نريد أن نوضح بعضاً من صفاته الأساسية، وذلك لمقاربة عمليات التعبير الأدبية والفنية التي انبثقت من النكبة وما تلاها. وما عرضنا له، هو علائقية أفقية، إن جاز التعبير، تتمايز بحسبها أصناف من الحدث - التعبير بتموضعهما في منظومة من علاقات القوى. إلا إن حدث التعبير، كي يتحقق حدثاً تعبيرياً، عليه أن يُصاغ من خلال وسيط ما، يقوم

بالتفاعل مع بنية حدث التعبير ويجعله ناجزاً. وفي العادة، فنحن ندرکه، بمستوى الواقع الإمبريقي، بعد أن يجري صوغه عبر الوسيط، وإن كانت هناك وسائل أخرى لإدراكه. وفي سياق هذه المقالة، فإننا ستمحور حول العلاقة حدث - تعبير - وسيط، ومع أننا سنتناول نوعين من الوسيط، الفن التشكيلي والأدب، إلا أننا سنحاول، هنا، بداية مقارنة مفهوم الوسيط الإبداعي عامة في سياق حدث التعبير.<sup>6</sup>

يقيم الوسيط الإبداعي علاقة حميمية جداً مع حدث التعبير، بحيث إننا لا نستطيع غالباً التمييز بينهما، وهذا شيء من قبيل علاقة الراقص برقصته. إلا أن هذا الشكل من العلاقة الحميمة يصبح ذا معنى فقط عبر علانتيته مع تلك الحالة التي يعمل فيها الوسيط بشكل تقني، أي ينقل الحدث وتعبيريته من دون أن يكون بعلاقة ما معهما غير نقلهما. طبعاً، هذان النمطان هما افتراضيان، وذلك بهدف طرح المقاربة التالية: لا يوجد وسيط بعلاقة صفرية مع الحدث - التعبير، كما لا يوجد وسيط يذوب تماماً في حدث - التعبير، بحيث لا نستطيع تمييزهما.<sup>7</sup> إن أبرز ما في الوسيط هو كونه تراكم عمل مادي، أي أن بنيته الداخلية تراكمت عبر عمليات إنتاج تراكم أشكالاً من العلاقات تظهر لنا كهيئة الوسيط ومنطق عمله. من هنا، فإن من الممكن تصنيف أنواع الوسيط بحسب هذه الصفة. بعبارة أخرى، نسأل عن مدى تركيم العمل المادي في حدث - تعبير ما؟ وكيف يجري هذا التركيم العيني بعلاقاته مع الهيئة العينية في لحظة التقائهما؟ ومن هذين السؤالين يتناسل تحدُّ أساسي بشأن المقاييس الأكثر ملاءمة لفحص مدى التركيم وكيفية عمله، إذ إنه، من جانب، نستطيع مقارنة اللحظة الآنية بعد التقاء حدث - تعبير - وسيط مع ما سبقها من هيئة الوسيط، ومن جانب آخر، فإن نوع الوسيط الذي نريد التطرق إليه قد يحتوي في هيئته ضرورة تحوله في لحظة الالتقاء هذه. فالوسيط الإبداعي، النصي البصري الصوتي وغيرها، أقله في تحويله الحداثي، هو جسد/ مسرح حدث التعبير، بحيث يتحول من مكانته العامة، أو إن شئت الكونية، إلى هيئة عينية، وذلك في لحظة لقاءه مع حدث التعبير. ويحدث أن يكون حدث التعبير، هو الوسيط ذاته، باستخدام الوسيط عينه، فيصبح تحويل الوسيط عبر الوعي بتاريخه نواة حدث التعبير الوسيط. مثلاً، رواية تقصّ تاريخ الرواية لتنقل الرواية إلى شكل آخر من الأدب، وذلك عبر شكل كتابة رواية تاريخ الرواية، أو لوحة مسندية تسأل عن استنفاد حمولة اللوحة المسندية، كوسيط، وعدم قدرتها بنويماً على بناء مداخلة جمالية في تقاطع اجتماعي تاريخي ما، وذلك عبر مسألة بإنشاء لوحة تسأل عن حدود اللوحة بمستوى التركيب.

يفترض هذا العرض بشأن حدث - تعبير - وسيط، وجود نسق حسي - إدراكي شبه معطى، مسبق على الأحداث وتعبيريتها ووسائطها. وقد يكون أبسطها أن العين، الفعلية والمجازية، قائمة قبل اللوحة، أو الأذن قائمة قبل الموسيقى، وما إلى ذلك. إلا أن الافتراض لا يقف عند هذا الحد، بل يزيد في أن اللوحة والموسيقى هما، إلى حد بعيد، نتاج لقبليّة العين والأذن على التوالي، فالإنسان رسم لأن لديه عيناً، وألف الموسيقى لأن لديه أذناً. وقد يدعي الحداثيون منا بأن من المحتمل أن الإنسان بدأ يرسم لأن لديه عيناً، لكن مع انفصال الإنسان الاجتماعي

عن الطبيعة، أصبح الرسم أهم من سببه - العين - بحيث يشكل الرسم، في الحالة الاجتماعية، العينَ ونظام رؤيتها. أما النقادون منّا، فقد يقومون بالعودة المتكررة إلى العين عبر الرسم، ليجدوا أن لا عين إلا في نظامها، ومن هنا طرح احتمالات تفكيكه وتركيبه من جديد، إلا أن الافتراض بأن نظام العين أدى إلى نظام الرسم يبقى الأرضية التي يقف عليها النقد.<sup>8</sup> وأريد أن أبقي هذا السؤال مفتوحاً على مصراعيه، وأقارب منطقة منطقته العكسي، إذ إن ما لدينا هنا هو حدث وتعبيرات عنه، النكبة وأدبها وفنّها. فلا بد من التنويه بأن الحدث، كما نستخدمه هنا، يحمل شحنة حسية إدراكية ما، أي أن حديثه التعبيرية قابلة للإدراك الحسي الذهني من حيث المبدأ. لكن سؤالنا هو: هل يحمل الحدث شحنة بصرية/سمعية، أو أي شحنة حسية إدراكية عينية أخرى، تحدد عنصر التعبير فيه، ثم أي وسيط قد يلائمه؟ أم إن الشحنة الحسية - الإدراكية هي عامة، وتجرى ترجمتها/تحويلها عبر التعبير من خلال وسيط محدد إلى شحنة حسية - إدراكية مرتبطة بنظام حسي عيني، مثل العين والأذن وغيرها؟ فمثلاً في سياقنا، من الممكن أن نسأل ما هي "بصرية" النكبة، أي الشحنة الحسية - الإدراكية البصرية المحمولة في النكبة كجزء من حديثها؟ ونسأل ما هي "سمعية" النكبة، أي الشحنة الحسية - الإدراكية السمعية المحمولة في النكبة كجزء من حديثها؟ وفي حال قبلنا هذا الافتراض، هل تصبح قضية اختيار وسيط تنفيذ التعبير محسومة، أي أن كل وسيط، بحسب نوعه، يستخلص الشحنة الحسية - الإدراكية خاصته من الحدث؟ فمثلاً، أنت تستطيع أن تُخرج فيلماً عن النكبة، وتكتبها رواية، وتؤلفها موسيقى، وفي كل حالة من هذه، الوسيط مرهون بالشحنة الحسية - الإدراكية العينية التي استطاع أن يستخلصها من الحدث. ونريد هنا أن نُبقي التوتر قائماً بين ما هو شحنة حسية - إدراكية عامة، وبين ما يبدو على أنه شحنة حسية - إدراكية خاصة بحاسة من الحواس العينية، وذلك بغية إبقاء إمكان عبور حاجز الوسيط وتاريخه الحدائي مفتوحة عبر تحليل الحالات التعبيرية العينية.

تتميز الحادثة من غيرها من الأنظمة التاريخية، بهوسها بالإمساك بالحدث وتأطيره، أو بالأحرى ترجمته، ثم سلبه عن ذاته عبر هيئته القابلة للتداول فيها، وذلك كونها نسقاً مغلقاً لا يقبل خارجيته، وإن كان يتشكل، إلى حد كبير، عبرها.<sup>9</sup> وفي هذا السياق، أتبع الحادثة، نسقياً، مسارين رئيسيين، الأول التقنية - الوسيط، والثاني النفس - الفرد، لإزاحة حدث التعبير عن ذاته، ثم خلق شرح بنيوي بين الحدث وعناصر التعبير عنه المتضمنة فيه.<sup>10</sup> من هنا، فإن الشحنة الحسية - الإدراكية، بطبعيتها العامة والخاصة، سُخرت للتقنية - الوسيط، وللنفس - الفرد، بحيث أصبح حدث التعبير غير قائم بذاته، وإنما هو جزء من التاريخ المادي للتقنية - الوسيط، وهو محتوى في آنية/أنية النفس - الفرد. ففي سياقنا، يصبح السؤال عن آليات شرح حدث النكبة عن عناصر التعبير المتضمنة فيه، الشحنة الحسية - الإدراكية خاصته، الأمر الذي يفسح المجال للترجمة وللإستلاب عبر تقنية - وسيط ما، والتناقضات النفسية - الفردية، أي انعكاس النكبة في البنية النفسية للأفراد، كمولدة للعمل التعبيري العيني. من هنا، فإن الشرح غير القابل للجسر فعلياً، هو ما يقف في أساس العودة المتكررة على حملتها النقدية

والتكريسية على السواء. وما يهمنا هنا، هو تفاعل التقنية - الوسيط والنفس - الفرد، بما هي أنساق، لفرض نظام تعبيرى ما، لا يمكن للعمل المُنتَج أن يكون إلا من خلاله.

لقد وضّحنا أعلاه الخطوط المفاهيمية العريضة لآليات الانشباك مع حدث التعبير عن النكبة من جانبه المعرفي، من دون أن نتطرق مباشرة إلى الجانب الشعري منه. فلدينا خطأ عامة هي حدث - تعبير - وسيط، وما بها من تفاعلات وعلائقية، تمكننا من مقارنة الأعمال الأدبية والفنية التشكيلية من حيث عملية تقصّي انبثاقها في سياق اجتماعي تاريخي محدد، ثم تشكلها بهيئة قابلة للتداول. وهذه العملية من الانبثاق والتشكل، قد تلائم أنواع الحدث المتعددة، إلا إن النوع الذي نحن بصدده، حدث التعبير، يتميز بكون الشق المعرفي فيه، لا يكتمل إلا بشقه الشعري، والعكس صحيح كذلك. إن الشعرية، بمفهومنا لها هنا، هي تحويل على عملية إنتاج جانب، أو أكثر، من الواقع المعاش، فهي طريقة في الفتح/الخلق، فتح ما يغلقه نظام ما من آفاق ممكنة للوجود، وخلق آفاق لم تكن ممكنة في لحظة وموقع وجودي ما. فإذا كانت المعرفة، أو نوع محدد منها، تكشف القائم وتحدد ملامح حدوده وطرق عمله، فإن الشعرية، أو نوعاً محدداً منها، تسعى لفتح القائم على آفاقه المحجوبة، كما على خلق ما لا يمكن له أن يكون أفقاً وجودياً في هذا القائم.<sup>11</sup> لكن ما يبدو أنه معالجات متنوعة للقائم الوجودي ذاته، فإنه في رأينا جزء من نسيج مركب من عدة أنواع من الأقمشة والبطانات. بداية، من الممكن النظر إلى النسيج ككل، أي أنت تعرف لتكتشف الآفاق وما يكمن فيها من إمكان للتحويل، لكنك ترى من مواقع نظر متعددة، فضلاً عن النظر إلى الكل. وما نقترحه هنا، ألا يكون النظر من مواقع محددة فقط، بل من الحركة المتواترة بين المواقع، وبأنماط وبياقعات متنوعة، وهذه قد تكون أهم من المواقع منفصلة. بعبارة أخرى، قد تكون شعرية المعرفة أقرب إلى الصورة، إذ إنها تستخلص شكل عمل القائم، وقد تكون معرفية الشعر أقرب إلى التنقل من موقع إلى آخر؛ إلا إنهما يلتقيان في تلك الحركة الكاشفة/البانية لصور الصيرورة. فما هي صور صيرورة النكبة؟ وكيف انشك المعرفي بالشعري في الأعمال الأدبية والفنية التشكيلية التي هي تحويلات ممكنة على صور صيرورة النكبة؟

### III

#### حدث النكبة: رهانات التعبير ووسائعه

كما تبين معنا أعلاه، لا يوجد تعبير بذاته ولذاته، فالتعبير في هذه الحالة هو الحدث، وبهذا فهو مشروط بالحدث الاجتماعي التاريخي، وإن كانت هذه الشرطية أحياناً محصورة مباشرة في تاريخ التعبير ذاته. من هذا المنطلق، نريد في هذا الجزء من المقالة، بناء صورة أولية عن حدث النكبة ورهانات التعبير المتضمنة فيه، وذلك تمهيداً لقراءة/مشاهدة المبدأ العام الناظم للعلاقة بين النكبة والتعبير التي تحمله عن ذاتها. فالنكبة هي حدث أدى إلى فقدان مادي لقوى ووسائل إنتاج الحدث، وذلك عبر تفكيك النظام الجمعي المالك لهذه القوى والوسائل وهدهدها. وهذا فقدان للبنية المادية النظامية هو شمولي، أي لم يعد أي مما كانت



عليه هذه البنية قابلاً للحياة بشكله السابق.<sup>١٢</sup> بهذا، أدى حدث النكبة إلى صعود أشكال عمل جديدة لدى الجماعة الفلسطينية التي أصبحت ذات نظام/أنظمة جمعي/ة جديد/ة. والسؤال الذي نحن بصدده، هو عن أشكال التعبير المتضمنة في حدث النكبة، ليصبح نكبة، وفي حال جرى إنجازها عبر وسيط ما، فما هي الآفاق التي يشير إليها؟ وما هي الآفاق التي سيخلقها؟ وكيف؟

على مدى عقدين بعد النكبة، بدت هذه كأنها لا تتحرك مع مرور الزمن، شيء ما تجمد في سنة ١٩٤٨، وأصبح هناك كتلة جليدية صماء تغلف الحدث. والقصد هنا بالكتلة الجليدية، هو ذلك الحاجز الفاصل بين الحدث وما تلاه، أي أن الزمن يبدأ من اللحظة التي تلي الحدث، وليس من الحدث ذاته. لذلك، يبدو للوهلة الأولى، أن هذه الجليدية جزء من التعبير عن عدم القدرة على التعبير، أو التعبير السلبي، إن شئت؛ فالفقدان الشامل للبنية المادية النظامية التي تقف في أساس عملية الإنتاج، أدى إلى فقدان القدرة على إنتاج الأحداث، بما فيها حدث الفقدان ذاته، ومن هنا فقدان القدرة على التعبير، والتعبير عن الفقدان، تحديداً. لكن ماذا يعني حدث الفقدان الشامل من حيث إن حضوره يجب أن يتضمن تعبيراً عن كونه كذلك ليجري تداوله، أقله، بين الفلسطينيين والعرب؟ بعبارة أخرى، إن حدث الفقدان الشامل يُفقدك القدرة على إنتاج الأحداث، ومن ضمن ذلك التعبير عنها، لكن هو بذاته كحدث يحمل جزءاً تعبيرياً يمكنه من أن يصبح حدثاً، ولو أن الحدث نفسه سيؤدي إلى نفي ما هو حدث بالمجمل، وما هو مجال تعبير بالضرورة. والسؤال هنا هو عن بنية حدث النكبة والجزء التعبيري في الفقدان الشامل خاصتها؛ فمن حيث البنية المادية النظامية هناك عملية الهدم التي تؤدي إلى لحظة السقوط المدمر الشامل، والجزء التعبيري فيها يتأتى من طريقة التحولات، أي التفكيك القسري الشامل للبنية، وهو يتضمن اللحظة التي تليه، أي الركاب المادي ومسالك المنفى بما هي ركاب جسدي، والتي تحوي جزءاً تعبيرياً خاصاً بها. ويحتوي المحور التعبيري في عملية الهدم التي تؤدي إلى السقوط المدمر الشامل، على مستوى رمزي/مجازي هو قول الفقدان الشامل للقدرة على التعبير وصوره، وهو يختلف عن التفكيك القسري الشامل من حيث إنه محاولة إعلانه في لحظة وقوعه، وهي محاولة تفشل في التعبير عن إعلان موت التعبير، إذ إن لحظة موت التعبير لا تحمل تعبيراً متلفظاً، وإنما ركاب رمزي، أو إن شئت ذاكرة مبعثرة. إن التعبير هو نظام قول، وموت التعبير، نظامياً، يمنع إمكان قوله، الأمر الذي يردّه إلى نوع آخر من الأحداث وإمكانات التعبير المتضمنة فيها، غير تلك التي تعتمد على القول. وإن أطرنا من جديد موت التعبير هذا كحدث من نوع محدد، نجد أن ما يميزه أنه فتح فراغاً في سلسلة التحولات التي تأتي بمنطق عمل جديد، أي أن الفراغ هو نهاية الحضور بهيئته القابلة للتداول في المسرح الاجتماعي التاريخي. إن "نهاية الحضور" ليست نهاية، وهي تتوازي وتتقاطع كجزء تعبير في/عن الركاب المادي الذي ليس فناً، وإنما هما شكلان محددان من العمل. إن الفضاء الرابط/الفاصل بين الركاب المادي ونهاية الحضور، هو البنية التي انبثقت من النكبة كمجاز ضابط للجماعة الفلسطينية، والأحداث التي تلتها اشتقت إلى حد بعيد من إحداثيات هذه



البنية وعلائقيتها. إن أحد المداخل لفهم هذا الفضاء هو عن طريقة متابعة الأشكال المتنوعة التي استُخدمت لمعالجته أدبياً وفنياً وموسيقياً، وهي إن تعددت واستخدمت وسائط وتقنيات متنوعة الأصول والمنشأ، إلا أننا سنَدعي أن هناك إحدائيات ما، نابغة من هذا الفضاء بين الركام المادي ونهاية الحضور، تبقى عبر الوسائط والتقنيات والأنظمة الإبداعية المتعددة. وسنحاول هنا، الإشارة إلى ملامح هذه الإحدائيات وطرق معالجتها منذ النكبة، كنوع من القراءة التاريخية البنيوية لحاضر التعبير الأدبي والفني عن النكبة.<sup>١٣</sup>

من الأهمية بمكان، التمييز بين خمس لحظات متشابكة في النطاق الزمني للنكبة، بما هو حجم ذو إيقاع، ولحظة إضافية متأخرة من النقد، عند تناول الفضاء بين الركام المادي ونهاية الحضور. اللحظة الأولى هي زمن الحدث نفسه، السقوط المدمر الشامل وموت التعبير؛ اللحظة الثانية هي تشكل الركام المادي ونهاية الحضور وفضاؤهما؛ اللحظة الثالثة هي الإدراك الجمعي الفلسطيني والعربي لهذه الأحداث؛ اللحظة الرابعة هي حدث التعبير عن اللحظات الثلاث الأولى؛ اللحظة الخامسة هي حدث تلقي التعبير عبر الانشباك مع مختلف الأعمال الفنية والأدبية. إن هذه اللحظات تعمل، على الأقل، بمستويين: الأول تعاقبي، أي أن اللحظة الثانية تلي الأولى وتنبثق منها، والثالثة تلي الثانية وتنبثق منها، وهكذا دواليك. والثاني أن هذه اللحظات هي أجزاء في كل شامل يعمل تزامنياً، وذلك بغض النظر عن تقدم الزمن التقني الحداثي. فمثلاً، اللحظة الثالثة لا بد لها من أن تأتي، بنيوياً، في حال حدوث اللحظتين الأولى والثانية، وبهذا فهي متضمنة فيهما. وهذا يختلف عن أن الإدراك لا يبقى حبيس ما يُدرَك، بل يتحول بحسب عوامل اجتماعية تاريخية شتى، منها، في الحال الفلسطيني، توالي الأحداث المأسوية التي تحيل مباشرة إلى الحدث الأم - النكبة، وتعيد تموضع إدراكه. لكن في جميع الأحوال، فإن هذه اللحظات تعمل سوية، وتأخذ دلالتها من عملها العلائقي، ونحن نريد أن نمحص هذه العلائقية، وإن من موقع "متأخر"، أي من لحظة سادسة هي تلك الخاصة بالنقد، إن جاز هذا التعبير، وهي إن كانت لحظة عضوية في البنية تحت التحليل، فإنها مرهونة أكثر من اللحظات الأخرى بشروط تاريخية خارجية.

اللافت للنظر في اللحظتين الأولى والثانية أنهما تحملان حدثاً لمرة واحدة، وتحملانه بنيوياً في الوقت ذاته، لكن هنالك فارقاً أساسياً بينهما، فالأولى بمستواها البنيوي عبارة عن فراغ/هوة هائلة في جماعية الفلسطينيين، ولا يمكن إدراكها حسياً، وإنما كطاقة جماعية غير مُعرّفة، بينما الثانية مادية ورمزية، من الممكن إدراكها حسياً، وحتى الانغماس فيها حرفياً. فاللحظة الثانية هي بوابة دخول، بأثر رجعي، إلى اللحظة الأولى، إلا إنها بحسب ما تبين لنا، نادراً ما تُعبر، ويبقى البرزخ بينهما هو أقصى حدود الأعمال الفنية والأدبية. ومن الممكن طرح الادعاء بأن الدخول في هذه الهوة/الفراغ، يجسد إمكان نهاية الحضور الفعلية/الرمزية، بحيث يصبح موت التعبير ناجزاً مرة ثانية، هذا من جانب، أما من الجانب الآخر، فإن هذا الفراغ/الهوة لا يفتأ يعمل كالمقطب المفصلي الذي يعود إليه، من مسالك شتى، الفلسطيني/ة كي يكون ما هو عليه، إذ أنه صيغ عبر هذا الحدث ولا يزال. فبين الرعب

الوجودي من نهاية الحضور وحتمية العودة، وجودياً وبنويّاً لحل التناقض الجمعي، يبقى الفلسطيني/ة في سعي لحوح ما بين ركاه المادي/نهاية حضوره الرمزية، وتلك الهوية/ الفراغ، ونهاية الحضور الفعلية في أي انشباك مباشر. ويبدو أن احتمال نهاية الحضور الفعلية هي التي حتمت، ولو إلى حين، إنشاء جدار جليدي من الصمت حول هذه الهوية/ الفراغ، بحيث إن عدم القدرة على الانشباك المباشر مع الهوية/ الفراغ، لم يكن مرهوناً بالمستوى الفردي، وإنما هو "حل وسط" جماعي لمواجهة ما لا يمكن احتمالها جماعياً، أي نهاية الجماعة ذاتها. يتأتى الإدراك الجمعي الفلسطيني العربي من السعي للحوح المتكرر، فهذه الجماعة لا تستطيع إلا أن تكون مراوحة في السعي، أي أن فقدان الشامل أسس نسقاً، إن جاز هذا الوصف، يحتم المراوحة في السعي كمحور أساسي في انبناء الجماعة. هذا الإدراك قد يأخذ عدة مظهرات وهيئات، إلا إن ما يميزه هو نوع من بنية شعورية لحالة طوارئ مستمرة، يؤدي فيها الفرد، عضو الجماعة، أدواراً متنوعة، قد يكون أسطها وأكثرها مباشرة الضحية ونقيضها الفدائي/ة، ولاحقاً الاستشهادي. وتنبثق حالة الطوارئ هذه من كون المراوحة هي حالة بينية مستمرة لا تُمكن الجماعة من الاستقرار على وضع ما، من جانب، ومن تكرار حدث فقدان على شكل النكبة ذاتها على المحور اليومي المعاش بنمط المجازر والمآسي المتكررة التي يرتكبها المستعمر الصهيوني، من جانب آخر. هذه الآلية من انبناء الجماعة الفلسطينية العربية، أي حالة الطوارئ النابعة من شكل التناقض بين حتمية العودة والنهاية الفعلية في حال العودة بشكل معين إلى الهوية/ الفراغ، والذي يؤدي إلى سعي لحوح بينهما، تتضمن شحنة مكثفة من التعبير، تحدد اللحظة الرابعة بما هي حدث التعبير من/ عن آلية انبناء الجماعة. ونريد أن نميز هنا بين شكلين من مظهر حدث التعبير: الأول نابع من حدثية حالة الطوارئ/ السعي للحوح، أي كي يكونا يجب أن يقولوا ذاتهما، وهي تقال من شكل الحركة المتواترة بين قطبي التناقض؛ والثاني هو فعل الغرّف من هذا التناقض والسلسلة المنبثقة منه، وتجسيدهما كحدث تعبير إبداعي طاقته الأولى هي حالة الطوارئ/ السعي للحوح واحتمالات الحركة المنبثقة منهما/ بينهما.

إن حدث التعبير الإبداعي في هذا السياق، يفتح الآفاق التي أغلقها النظام الذي تأسس في أعقاب فقدان الشامل، ذلك الفضاء بين الركام المادي/ الرمزي ونهاية الحضور (السعي في مسالك العودة من دون المراوحة)، ويخلق آفاقاً لم تكن ممكنة في هذا النظام، العودة الفعلية القابلة للحياة، أي أن الانشباك مع الهوية/ الفراغ بطرق معينة قد يحمل آفاقاً لانبعاث الحياة الجماعية. إن هذه الخطاطة المجردة لحدث التعبير تحمل رهانات، أي معالجة التناقض الأساسي الناتج من فقدان الشامل للخروج منه والعودة الجماعية للتاريخ، لكن هذه الحمولة تبقى كموناً، احتمالاً ما. والتحدي المعرفي - الشعري هو في تتبّع مسارات هذه الحمولة والتقاطعات التي تولدها عملاً إبداعياً منجزاً، ولعل تقاطع الوسيط الإبداعي مع الجماعة الفلسطينية وتاريخ كليهما هو بداية خيط التفكير النقدي في هذه التقاطعات التوليدية. وهنا تتمفصل، أيضاً، اللحظة الخامسة الخاصة بحدث تلقّي العمل الفني/ الأدبي النابع عن حدث

التعبير الإبداعي كما أشرنا إليه أعلاه. فالفرد الفلسطيني في سعيه للحوح بين ركامه المادي ونهاية حضوره (حركة حالة الطوارئ)، يصبح ذا إدراك حاد بوضعه في أعقاب تواتر أحداث الفقدان، وفي عدم امتلاكه سوى سعيه الحتمي هذا الذي لا يحمل أفق وجوده خارج حالة الطوارئ وداخل التاريخ. إن الإدراك الحاد لعدم قابلية التناقض للحل بمعطيات السياق التاريخي، يأتي بحالة من القلق المتوثب في تلقّي حدث التعبير الإبداعي، الذي قد يبدو أنه المسلك الوحيد، ولو رمزياً، والذي يقترح حلاً ما، وهو ما أدى إلى تموضع حدث التلقي للأعمال الفنية والأدبية الفلسطينية بموقعه المميز مقارنة بالسياق العربي العام. وفي تقاطع التلقي، نرى عوامل عدة تنسبك لتصنيف حدث التعبير من حيث حضوره الاجتماعي التاريخي القابل للتداول. ولعل الوسيط والنقد هما الأبرز في هذه العوامل، وسنقف هنا عند الوسيط، وسنفرد الجزء المقبل من هذه المقالة للحظة النقد، وذلك لأهمية هذه اللحظة في استكشاف الأنسجة بين النكبة والتعبير عنها من ذاتها.

كما في أغلب المجتمعات الحديثة والتاريخية، فإن وسائط التعبير الإبداعي في المجتمع الفلسطيني متعددة، كما أنها علائقية وذات تشكيلة محددة. وهذه التشكيلة من الوسائط الإبداعية ليست ثابتة و/أو معطاة مسبقاً، بل إنها تتبدل وتتطور تبعاً لعوامل تمتّ بصله إلى الوسائط ذاتها، وإلى المجتمع الفلسطيني، وأخرى خاصة بالسياقات العامة من تطور وسائل الإنتاج وقواه. وبما أننا لسنا بصدد الحديث عن مجمل وسائط التعبير الإبداعي في السياق الفلسطيني، فنحن نريد فحص الوسيط الأدبي، وذلك الخاص بالفن التشكيلي.<sup>١٤</sup> وليس من المصادفة بمكان، أن الأدب المطبوع كان الوسيط المركزي في حدث التعبير الإبداعي الفلسطيني عن الفقدان الشامل ومآلاته التي عرضناها أعلاه. ولقد تلاقى/تلاقح إرثان أساسيان ليشكلا هذا الوسيط وقابليته للعمل في السياق الفلسطيني: الأول هو موقع الأدب في التاريخ العربي الإسلامي، والثاني رأسمالية الطباعة وتجلياتها في النهضة العربية منذ بدايات القرن التاسع عشر، وبشكل مواز تجلياتها الاستعمارية في الفضاء العربي الإسلامي ذاته. ومن الأهمية بمكان الأخذ بعين الاعتبار الأشكال المادية لهذا الوسيط وتاريخه، وذلك من حيث البنية التحتية للإنتاج، مثل مؤسسات التعليم ودور نشر وصحف ومكتبات وما إلى ذلك، كما الأشكال الرمزية والدلالية التي تقبع في المستوى الجمعي، مثل اللغة العربية والذائقة الحسية والقدرات المكتسبة على استخدام الأدب للتعبير وما إلى ذلك. إن الفقدان الشامل أدى إلى انهيار الأشكال المادية لهذا الوسيط، التي استبدلت لاحقاً بالبنى التحتية في العالم العربي، لكن الأشكال الرمزية والدلالية أخذت منحى آخر في أعقاب النكبة. فقد جرى الاتكاء على الإرث الثقافي الجمعي، بما هو البنية التحتية الرمزية للوسيط الأدبي، كالملجأ الأساسي في السعي للحوح للخروج من الفضاء المتشكّل بين الركام المادي وبين نهاية الحضور. إن هذا الإرث الثقافي الجمعي متعدد الأصوات وغير متجانس بالضرورة، وانعكس ذلك بإنتاجات أدبية ذات أشكال وأساليب متنوعة. ولقد مر هذا الوسيط بعدة تحولات، منها ما يتعلق بمادة الفقدان الشامل الفلسطيني التي ولدت منه تحويرات على عدد من الأجناس

الأدبية وتطويراً لها، ومنها ما يتعلق بتاريخ الوسيط ذاته وما مر به من تحولات لا تمتّ بصلة إلى السياق الفلسطيني. ولعل من الأمثلة الأبرز لتحولات الوسيط الأدبي في السياق الفلسطيني، العلاقة بين الشعر والرواية وتطورها في التعبير عن فقدان الشامل ومآلاته، ونلاحظ هنا، أن اللحظة الشعرية التي سادت في العقود الثلاثة الأولى بعد فقدان، أعقبها صعود لحظة روائية كانت متنحية في البداية، وهو ما أعاد موضوعة الشعر شكلاً ومضموناً وتلقياً بهيئات جديدة وأساليب تجريبية محدثة.

من الممكن البدء بوصف الوسيط الفني التشكيلي في اللحظة التي سبقت النكبة بأنه كان ثانوياً، نسبة إلى الوسيط الأدبي، من حيث حضوره في الثقافة الجمعية الفلسطينية، وأن تطوره ارتهن بعوامل تحديثية ارتبطت بالبعثات التبشيرية والانتداب البريطاني، لم تنبثق من المجتمع الفلسطيني العربي وما يمور به من عمليات ثقافية - اجتماعية. إلا أن هذه البداية تكرر مفاهيم غربية وعربية سائدة بشأن هذا الوسيط، وبشأن تبعية الثقافة الفلسطينية العربية، من دون أن تطرح مدخلاً نقدياً لمقاربة موقع الفن التشكيلي في هذه الثقافة عدا تبعيته. وبهدف الخروج من هذا النمط السائد من تناول الفن التشكيلي في فلسطين، سنقوم بتوسيع المنظار الزمني - المكاني بحيث يتجاوز الحدث السياسي العسكري الاستعماري وكونولوجيته المفروضة على المستعمرة. وسنبداً من اللحظة التي سبقت النظام الاستعماري التبشيري، أي الدولة العثمانية، ومن تصنيف مكاني يرى بفلسطين جزءاً من بلاد الشام والفضاء العثماني عامة. من هذا المنظار، من الممكن الإشارة إلى أن التحولات في الثقافة البصرية في فلسطين، التي انبثقت منها الفن التشكيلي الحديث، بدأت تطفو على سطح الحيز العام منذ العقود الأولى من القرن التاسع عشر، وكانت جزءاً مما يمكن أن نطلق عليه فترة الحداثة العثمانية المتأخرة.<sup>١٥</sup> ولعل أهم ما في هذه التحولات هو ترسيخ فكرة بصرنة التاريخ (the visualization of history) وممارستها كآلية في إعادة بناء الكيانية السياسية والاجتماعية العثمانية، التي وإن كانت مكثفة في إستانبول تحديداً، فإن سائر الأقاليم العثمانية، ومنها بلاد الشام، كانت جزءاً من هذه العمليات أيضاً.<sup>١٦</sup> من هذا المدخل بدأت في جنوب سورية، ولاحقاً فلسطين تحديداً، عمليات إعادة تشكيل وبناء للمجال المادي الثقافي البصري، التي أدت إلى تكريسه كحقل ذي ملامح محددة، يوجد فيه تمايز بين أنواع متعددة من الممارسات المادية الثقافية، كما يتم فصل في النظام العام بمستوى نسقي محدد. وبعكس الرؤية الضيقة التي ترى بالفن التشكيلي امتداداً وتحولاً لموقع الفن داخل المؤسسة الدينية الكنسية، فإن مثال بناء أول متحف حديث في القدس في سنة ١٩٠٣ على يد السلطات العثمانية، يعطينا منظوراً تحليلياً مختلفاً لتاريخ تطور الفن التشكيلي بطبعته الحداثية في فلسطين.<sup>١٧</sup> واللافت للنظر في هذا السياق، ليس عملية تحديث هذا الوسيط بحد ذاتها، وإنما أن جدلية التحديث انبنت من خلال نفي الفنون الإسلامية من حقل الفن التشكيلي، وموضعتها في منزلة الصنائع والحرف، أي أنها ذات طبيعة وظيفية دينية وغيرهما، ولا تحمل مقولة أو شكلاً جمالياً. إن استخدام رموز وأساليب ودلالات من الإرث الفني الإسلامي كان يجري ضمن

علاقات هرمية حادة وواضحة، بحيث إن هذه تأخذ معناها في إطار الفن التشكيلي الحداثي فقط. فمقارنته بالوسيط الأدبي، نلاحظ أن هناك حدة في القطع مع الفنون البصرية الإسلامية، انعكست في تشكل الوسيط الفني التشكيلي وممارسته في السياق الفلسطيني قبل النكبة. إن البنى التناظرية التي عملت في صوغ الفن التشكيلي، كوسيط تعبيرى، أي ثانويته في تلك المرحلة مقارنة بالمجال الأدبي المطبوع، وحادّة القطع مع إرث الفنون الإسلامية وإحلال تقنيات ومهارات وأنساق بصرية تشكيلية مرتبطة مباشرة بالمؤسسة الاستعمارية والتبشيرية، بنت ثنائية حادة تراكتت كميزة لهذا الوسيط. فمن جانب، نرى استخدام الفن التشكيلي في إنتاج صورة نموذجية للجماعة والفرد الفلسطينيين، في المؤسسة الدينية من مساجد وكنائس، وفي البورتريهات الذاتية والخاصة بالشخصيات العامة. وغالباً ما نرى في هذه الأعمال درجة من "عدم الإتيقان" للوسيط الفني التشكيلي الحداثي، ودرجة الصهر داخل العمل غير مكتملة، كأن فيها مناخاً من "السذاجة". أمّا من الجانب الآخر، ففي القطب الثاني لهذه الثنائية نرى استخدامه في إعطاء صورة للتناقضات العميقة للجماعة والفرد الفلسطينيين في تلك المرحلة في تشكيلهم، ويبرز ذلك في الأعمال التي تناولت العري، مثل أعمال صوفي حلبي، وتلك التي تناولت الأحلام، مثل أعمال جبرا إبراهيم جبرا. وغالباً ما تكون هذه الأعمال على درجة "عالية من الإتيقان"، وبناء العمل متين جداً، وفيه مناخ من "الوعي الذاتي" بصرياً.<sup>١٨</sup> إن التحول الأساسي الذي جرى في هذا الوسيط مع النكبة، هو محاولة نمذجة صورة الضحية الفلسطينية كشكل من أشكال الركام المادي ونهاية الحضور وفضائهما المشترك، بمعنى أنه جرى صهر البنية الثنائية السابقة للوسيط - قطب الصورة النموذجية وقطب التناقضات العميقة، ونرى ذلك أساساً في أعمال إسماعيل شموط وعبد عابدي.<sup>١٩</sup> وقد ساد هذا المبنى للوسيط التشكيلي من حيث المضمون إلى حين صعود الفدائي الذي استبدل الضحية، لكن هذا الاستبدال لم يحل تناقضات بنية النمذجة في هذا النوع من الوسيط التعبيري.<sup>٢٠</sup>

إن العلاقة بين الوسيط الأدبي وبين ذلك الفني التشكيلي في السياق الفلسطيني في المرحلة الأولى بعد النكبة، تقريباً حتى سنة ١٩٦٧، تبدو كأنها حافظت على شكلها السابق على النكبة، أي مركزية الوسيط الأدبي وهامشية الفن التشكيلي، وذلك على الرغم من أن كليهما مشغول بإعلان حضور الضحية في مسالك المنفى، وما تتضمنه من احتمالات عودة غير معبر عنها بشكل جمالي مكتمل. ومن الممكن الادعاء بأن الوسيط الأدبي، بسبب تراكم الأعمال ومادتها والتقاطعات التي ذكرناها أعلاه مع الأدب العربي الإسلامي ورأسمالية الطباعة، تركب من آليات معالجة المادة الأدبية التي تتميز بأنها "نضجت" عبر تراكم مستمر وتحولات ارتقائية وبنية مؤسساتية حاضنة له. بينما كان الوسيط الفني التشكيلي، إلى حد بعيد، "يتيماً" مؤسساتياً، الأمر الذي منع تراكماً في الأعمال ومادتها من داخل الجماعة الفلسطينية ذاتها، وبالتالي خلق ديناميكية استحضر الوسيط من خارج السياق الفلسطيني، عبر التعليم، وبنية شعورية من "العزلة" لدى الفنانين. وكان التحول الأساسي في هذا السياق

في أواخر العقد السادس من القرن العشرين، وذلك بانضمام شموط إلى منظمة التحرير الفلسطينية، كرئيس لقسم الثقافة الفنية في دائرة الإعلام والتوجيه القومي (لاحقاً دائرة الإعلام والثقافة) منذ سنة ١٩٦٥:٢١ هذا في الشتات، أما في الداخل، فقد انخرط عبد عابدي في مؤسسات الحزب الشيوعي الإسرائيلي بعد عودته من الدراسة في ألمانيا الديمقراطية. لقد وفرت هذه المؤسسات حاضنة، على الرغم من إشكالياتها المتعددة، تراكمت فيها الأعمال الفنية التشكيلية، الأمر الذي أدى إلى بداية تطور الوسيط الفني التشكيلي الفلسطيني، وترسيخ لغة بصرية بنى عليها من تبعهما من أجيال من الفنانين/ت. وليس من المصادفة بمكان أن هذه التطورات مكّنت اللحظة السادسة المتمثلة في نقد حدث التعبير المنبثق من فقدان الشامل، في العلاقة بين الركاب المادي ونهاية الحضور وفضاءهما المشترك، من أخذ هيئة حضور في الحيز العام بعد أن كان، إلى حد بعيد، هاجعاً في بطن البنية العلائقية بين لحظات هذا الفضاء الخمس.

#### IV

##### اللحظة السادسة: مسالك النقد ورهاناته

إن مدخلنا إلى النقد، بما هو اللحظة السادسة، مبني على أن هنالك إمكاناً للنظر إلى الوراء لربط سلسلة اللحظات الخمس من راهن الركاب المادي ونهاية الحضور وفضاءهما<sup>٢٢</sup> ربطاً ينبثق من هيئة الوعي المكثف الناتجة من أشكال الإدراك في كل لحظة من اللحظات الأخرى، وانشباكاتهم معاً، كما من تفاعل هذه الهيئة مع مسارات الأحداث التي تلت النكبة حتى اليوم. ومما لا شك فيه، أن هذا الوعي المكثف يبنني حدثاً، إذ إنه في حال صقله، يحول موقع النقد الأدبي والفني من موقع المراقب/الملاحظ الخارجي، أكاديمياً كان أم صحافياً أم سياسياً/حزبياً، إلى موقع داخلي في بنية الفضاء بين الركاب المادي ونهاية الحضور. لكن هذا يعني أن هنالك محوراً تعبيرياً في هذا النوع من النقد، أي أن الوعي المكثف الذي يسعى لربط لحظات فقدان الشامل وتعبيريته، يصبح كذلك عبر قول ذاته نقداً ينسج خيوطاً بين هذه اللحظات، وبهذا يصبح جزءاً منها، وإن بعلاقة خاصة معها تختلف عن سائر اللحظات، بما فيها حدث التعبير الذي يبدأ، عادة، النقد منه.

إن النقد، من منظورنا هذا، هو حدث تعبير، لكنه حدث تعبير من الدرجة الثانية، أو درجات أكثر، إن جاز هذا الاصطلاح الإشكالي. ويكونه من الدرجة الثانية على الأقل، فهو يحمل في جزئه التعبيري، ذلك الذي بقوله يصبح نقداً، علائقية ما مع ما هو قائم في حدث التعبير من الدرجة الأولى. لقد قمنا باستخدام المصطلح "علائقية ما" كتمهيد مقصود للولوج إلى هذه الإشكالية الأساسية في تاريخ التفكير في النقد والتنظير له. تتميز هذه العلائقية، أقله في سياق فقدان الشامل الذي نحن بصده، بأنها موازية للعلائقية بين الحدث وحدث التعبير المنبثق منه، من جانب، وأنها بتوازيها هذا متحركة، وفي حالة من التدفق والتوليد، من جانب آخر. والجانب الثاني يعود إلى الطبيعة الإشكالية لكون النقد، إلى جانب كونه حدث تعبير،

”وسيطاً“ من نوع محدد يتطور وفقاً لمعايير خارجية. إلا إن هذه الصلة مع العالم ”الخارجي“ هي تحديداً ما تمكّن النقد من اختراق حدث التعبير الأول والانشباك ارتقاء مع الحدث، وبذلك فإن إمكان تجاوز العلائقيات المتوازية واردة، بل ضرورية أحياناً.

عادة، يبدأ النقد من لحظة التلقي. وفي السياق الحداثي هي لحظة بنيوية في حقل مؤسساتي يضبط حركة الأعمال الأدبية والفنية ومواقع الانشباك بينها، والمعرفة المتداولة عنها.<sup>٢٣</sup> إلا إن لحظة التلقي في سياق فقدان الشامل قائمة كجزء من حالة الطوارئ، ذلك بأن نهاية الحضور هي إمكان فعلي، فيصبح التلقي التقنية الأهم في الصراع على البقاء، ولو بحده الأدنى، كضحية. فالذات في هذه الحالة هي عبارة عن ممارسات لـ ”قراءة/مشاهدة“ لصيقة بالحدث وتبعاته، كتقنية ضرورية للبقاء، وبناء على هذه الأرضية من الممارسات يبني النقد. فالانشباك مع العمل الأدبي أو الفني التشكيلي، لا يأتي من هدوء متأمل، أو من منظور تراكم المعرفة والنظر، وإنما من تحويل للسعي اللوح، وحالة الطوارئ المتضمنة فيه شعورياً. فما المنظور النقدي الذي تصقله هذه الحالة الاستثنائية؟ إن الميزة الرئيسية لهذا المنظور هي في حركته المتواترة بين مختلف اللحظات، و”التصاقه“ إلى حد التماهي مع كل لحظة منها، بحيث نرى أن هذه الحركة تنتج نوعاً من النقد الشامل، حالة معرفية - شعرية قد توازي و/أو تقارن بمفهوم العمل الفني الشامل. فأنت تتلقى العمل، لتعيشه بكثافة، فتدرك بحدّة، ومن زاوية جديدة، الركام المادي ونهاية الحضور، فتجربهما، رمزياً، مجدداً، لتصدّم بجدار جليدي يلف لحظة الحدث الأولى، لتعود سائلاً حول مسالك العودة الفعلية القابلة للحياة. هذا المسار بالضرورة، ليس خطياً، وإنما لولبي، إذ إن الذات الناقدة كانت في اللحظات الخمس بأشكال متنوعة، وما زالت، بأشكال متعددة، لكن المسار هو من الدرجة الثانية، أو أكثر، من أحداث التعبير، بحيث يستطيع أن يحمل اللحظات معرفياً - شعرياً عبر حركته فيها وبينها وفوقها في الوقت ذاته.

إن النقد المعرفي - الشعري الشامل يحتمّ الولوج إلى لحظة حدث التعبير، أي العمل الإبداعي، إلى حد التماهي معه. ومردّد ذلك إلى العلاقة التناظرية لهذا النوع من النقد مع فقدان الشامل الذي يأتي بالشعور الأساسي، بأن نهاية الحضور وشيكة لا مفر منها (imminent). فبهدف نفي نهاية الحضور جديلاً، يصبح حدث التعبير النقيض المباشر، فهو تكريس إيجابي للحضور المتداول اجتماعياً، وذلك بكونه استحضاراً للحضور، أي العمل على المحور التعبيري في الحدث الأول. والتماهي هنا بين الذات الناقدة والعمل الإبداعي كتجّل عيني لحدث التعبير، يعني انسلاخ الذات عن لحظتها التعاقبية، ونوعاً من تأجيل اليومي المتدفق، الأمر الذي يحتمّ درجة عالية من الرشاقة الحسية الإدراكية، ثم الذهنية، كالممثل و/أو الراقص الذي يأخذ أدواراً شتى في حياته المهنية. وعلى الرغم من أنه لا يمكننا الإشارة إلى تقنية واحدة لهذه الحالة من التماهي، لأنها مرهونة إلى حد بعيد بكل عمل عيني، فإن هنالك بعض التقنيات التي طفت على سطح عدة أنواع من النقد في تاريخه المتعرج، مثل المكوث في العمل، المراوحة بين مستوياته المتعددة، كما العودة المتكررة إليه من مداخله



المتنوعة، وما إلى ذلك. فعلى الناقد/ة أن يقبل إعادة تشكيل ذاته بناء على هيئة حضور العمل الإبداعي كي يصبح فيه، أي تتحرك الذات الناقدة بحركة المبني الداخلي للعمل وإيقاعها على مستوياته العديدة. والتحدي هنا، هو باستخلاص منطق الحركة الداخلية للعمل بعد تلقيها وتجربتها وإدراكها من داخلها، أي بحسب قوانينها هي، بحيث من الممكن تفعيلها بقصد مسبق من قبل الناقد/ة. ويؤدي هذا النوع من التماهي إلى إدراك العالم من خلال تفعيل منطق الحركة الداخلية للعمل، وهو ما سيمكّن الناقد/ة من الخروج من لحظة حدث التعبير في اتجاه لحظة الإدراك الجماعية للركام المادي ونهاية الحضور وفضاءهما المشترك كلحظة نابعة من حدث فقدان الشامل الأول. فالسؤال هنا هو عن مقومات هذا الإدراك الجماعي وكيفية عمله التي حتمت/مكّنت هذا النوع من العمل الإبداعي. فإذا كان الإدراك الجماعي هو فقدان شامل للبنية المادية ونظاميتها، وبالضرورة الطارئة للسعي للوح للعودة كطريق وحيدة لاسترداد شكل من أشكال الجماعة، فإن التحويلات على حدث التعبير تنبع من هذا الإدراك، وإن لا يمكن اختزالها به من حيث المقترح الجمالي للانشباك المتجدد مع الركام المادي ونهاية الحضور وفضاءهما المشترك. فالنقد هنا، بفحصه العلائقية التي أنشأها العمل الإبداعي/ حدث التعبير بين الإدراك الجماعي وشكل المقترح الجمالي العيني، يبني/ يترجم هذه العلائقية كجسر لعبور للانشباك من جديد مع الركام المادي ونهاية الحضور وفضاءهما. هذا الجسر هو عبارة عن إعادة اكتشاف شكل النظام القائم من الركام المادي ونهاية الحضور وفضاءهما، بحيث يجري تحديد آفاق مسالك العودة الفعلية التي يمنعها هذا النظام، ويخلق بالتوازي آفاقاً جديدة لإمكان العودة الفعلية القابلة للحياة التي لم تكن قائمة مسبقاً. فإن كان المقترح الجمالي يشير بلغة وسيط العمل الإبداعي إلى هذه الآفاق، فإن النقد يحوّلها إلى حدثه التعبيري بلغة معرفة - شعرية. إن هذا النوع من الانشباك مع نظامية الركام المادي ونهاية الحضور وفضاءهما، يطرح سؤالاً أساسياً عن حدث فقدان الشامل ذاته، إذ إن هذه النظامية هي نتاج مباشر لحدث فقدان، والانشباك معها بهدف اقتراح مسالك العودة الفعلية القابلة للحياة سيؤدي بالناقد/ة إلى الوقوف أمام جدار الصمت الجليدي الذي يغلف لحظة فقدان الشامل وموت التعبير. إن لحظة الوقوف أمام هذا الجدار هي، من جانب، موقع وجودي، أي إعادة اكتشاف موقع الجماعة في العالم، لكن "الإعادة" هنا ليست سانجة أو ميكانيكية، وإنما تحديد ملامح الحدث والجدار حوله بهدف تحقيق كشف يحجّم فقدان الشامل كحدث تاريخي؛ ومن جانب آخر، فإن هذا الموقع الوجودي هو ذو حمولة سياسية، فكشف الحدث التاريخي ونظاميته يعني أن العمل الجماعي يستطيع تقويض نظامية فقدان الشامل وتغييره عبر تحقق ما هو اقتراح لمسالك العودة الفعلية القابلة للحياة. إن النقد المعرفي - الشعري الشامل هو مشروع وجودي سياسي، أي انعتاق من قيود الأحداث التاريخية بهدف إحلال شرط إنساني مفتوح على مقترحات جمالية قابلة للحياة. ليست هذه مداخلة بريئة، إذ، أي أنها ليست منشغلة بفعل النقد لذاته فقط، و/أو إتقانه مهنة، وإن كان فيها منهما إلى جانب محاور أخرى. إنما أساسها قلق وجودي فكري إزاء

إعادة موضعة فلسطين، بما هي مشروع يهدف بداية إلى تفويض المستعمرة الصهيونية، ثم شحن فعل التحرر التكراري من ربة كل علاقات قوى هرمية بما هي كذلك، عربياً وإسلامياً وكونياً. فالسؤال عن إمكان إنتاج تعبير في المستعمرة ليس بجديد، لكن من جانب آخر هو سؤال مراوح لم يأخذ مداه التراكمي ليصبح فاعلاً في حقل الإنتاج، ثم في التناقضات التي تقف في أساسه. فاليوم، يبدو أن التعبير عن المآسي أصبح جزءاً من تكريسها، أو إن شئت صناعة صور المأساة، بما هو فعل مأسوي بذاته. وعلى الرغم من تكرار المقولة بأن التعبير الأدبي والفني التشكيلي والموسيقي ليس تعويضاً عن الواقع المعاش، بل هو الواقع بأشكاله المتعددة، يصبح السؤال كيف نستخلص الحدث التعبيري من أمه الحدث التاريخي، لننشئ إمكان أحداث تاريخية ذات أمومة اجتماعية، عوضاً عن تلك "البيولوجية"؟

## V

### حول الأمكنة الفلسطينية وأزم(ن)تها

ليس من نافل القول أن حدث النكبة أفضى إلى تجارب فلسطينية متنوعة، وذلك بحسب درجة ونوعية فقدان الشامل الذي مر به عدة أفراد وفئات من هذا المجتمع. وانعكست هذه الاختلافات بتحويلات متعددة على بنية التعبير التي حاولنا وصف ملامحها فيما سبق من هذه المقالة. ولقد اخترنا مثال الفئة الفلسطينية التي بقيت في الأراضي الفلسطينية المحتلة في سنة ١٩٤٨، لمحاولة تبيان عمل حدث التعبير المنبثق من البنية في أعقاب النكبة. إن التجربة الاستعمارية في هذه المناطق الفلسطينية لها عدة ميزات خاصة بها، إلى جانب تلك المشتركة مع سائر أشكال فئات المجتمع الفلسطيني التي انبثت في أعقاب النكبة وما تلاها من أحداث غيرت مجرى هذا المجتمع وصيرورته. والمقياس الأهم في نظرنا لفحص هذه الميزات الخاصة هو الطريقة التي تموضع فيها الركाम المادي ونهاية الحضور وفضاؤهما المشترك في النظام الاستعماري في مناطق ٤٨، وإدراك هذه الفئة من الفلسطينيين لهذه الموضعة وعلاقتهم معها. واللافت للنظر، أن هذه الفئة تعيش، حرفياً، في الركام المادي، إلا إنه يمحى من حياتها اليومية ومن وعيها المعلن بذاتها، بينما تعيش حالة طارئة مستمرة نابعة من نهاية الحضور الوشيكة دوماً. فهناك ديناميكية بين محو الركام المادي من الوعي المباشر، وردّه إلى اللا - وعي الجمعي، والاستثمار الزائد في مواجهة نهاية الحضور بالمستوى الخطابى فقط. لقد مرت، ولا تزال، هذه الديناميكية بعدة تحولات، تجلّت في موضعة الركام المادي في اللا - وعي الجمعي بمواضع متنوعة، الأمر الذي انعكس على أنماط مواجهة نهاية الحضور الفعلية والرمزية بالمستوى الخطابى والعمل الجماعي الذي يقف عليه. فإن كانت لحظة البداية هي لحظة غمر بسبب فائض حدث فقدان الشامل، فمن الممكن أن نبدأ بنوعية هذا الغمر وطرق عمله، ثم أشكال مواجهته التي اتبعتها هذه المجموعة من الفلسطينيين.<sup>٢٤</sup> فماذا يعني الغمر؟ وهل هناك إمكان لتحليله نقدياً بأثر رجعي؟ وكيف يتم فصل مع حدث التعبير، بما هو محور اهتمامنا هنا؟<sup>٢٥</sup>

خلال حرب ١٩٤٨، توالى أحداث فقدان الشامل التاريخية التي أدت إلى تفكيك المجتمع الفلسطيني ونظاميته المادية والرمزية، وحولته إلى شكل اجتماعي تاريخي آخر. إلا أن فئة من هذا المجتمع، ولأسباب شتى، لا تتعلق بها و/أو بسلوكها خلال الحرب بالضرورة، بقيت في الأراضي التي احتلت، وأصبحت تحت سيطرة النظام الاستعماري الصهيوني المباشرة.<sup>٢٦</sup> فمن جانب، كان هناك فقدان شامل للكل، ومن جانب آخر أصبح هناك تجمعات سكانية من الفلسطينيين مبعثرة في قرأها وبعض المدن، وتخضع لحكم عسكري مباشر. أي بعكس أغلب الفئات الفلسطينية الأخرى التي طردت من بيوتها، وهُجرت على يد المؤسسة العسكرية الصهيونية إلى خارج مناطق ٤٨، وتلك التي استقبلت جزءاً من هؤلاء فيما أصبح يُعرف بالضفة الغربية وقطاع غزة، فإن جزءاً من الفلسطينيين تقارب نسبته ١٥٪، بقوا في بيوتهم. فماذا يعني أن ينهار العالم الذي حولك بشكل، على الأقل، غير متوقع، لكنك تبقى قابلاً في بيتك لا تستطيع درء الانهيار، و/أو الابتعاد عنه؟ بداية، هذه الفئة على علاقة حسية - إدراكية مباشرة مع الركام المادي بما هي جزء منه، أي من مخلفات الحرب، وهي كذلك على علاقة حسية - إدراكية مباشرة مع المستعمر الصهيوني، وإن مفصولة عنه وخاضعة له فعلياً، الأمر الذي يجعل نهاية الحضور أكثر من مجرد وشيكة، بل ملموسة. هذا أدى إلى أن تجربة فقدان الشامل لدى هذه الفئة من الفلسطينيين لم تكن تعتمد على حالة فراغ وهوة فقط، بل إنها جاءت جديلاً بالامتلاء الغامر بـ "الرعب الوجودي" من أن نهاية حضور الجماعة وشيكة ولملوسة، إذ كان هناك تعلق تام مادي ونظامي بالمستعمر الجاني لم يكن يملك المستعمر الضحية فكاً منه إن هو اختار العيش في بيته، ولا بد من التشديد على أن كثيرين من هذه الفئة لم يملكوا حتى هذا الخيار. صقلت هذه العمليات الإدراكية الجماعية حدث التعبير لدى هذه الفئة بحركتين: القراءة "القهرية" للمستعمر، وهي نمط قراءة تكراري لا - إرادي في اتجاه واحد يقوم بها المستعمر للمستعمر ليشعر بأنه يستطيع منع نهاية حضوره الوشيك، إعلان وجود الذات بحدّها التاريخي الأدنى، ضحية/عبد، وهو نمط من القول أقرب إلى الصراخ، تكراري لا - إرادي في اتجاه واحد يقوم به المستعمر كي لا يُنزل من على مسرح التاريخ، أي يحاول نفي نهاية حضوره بتبديله بحضور من الدرجة الصفر.

ندعي، إذاً، أن حدث التعبير لدى هذه الفئة من المجتمع الفلسطيني مبنيّ من حركتين هما بمثابة إحدائيات بنوية تضبط صناعة حدث التعبير، وذلك بغضّ النظر عن الوسيط الذي ينجز العمل الإبداعي العيني. وحركة القراءة "القهرية" للمستعمر من طرف المستعمر، هي سيف ذو حدين، على الأقل: فمن جانب، تُمكن هذه القراءة المستعمر من معرفة شعور ومواقف وتفكير المستعمر نحوه لتفادي ما يبدو أنه تفعيل لممارسات نهاية حضوره، ومن جانب آخر، على المستعمر أن يقوم بتفريغ ذاته وإعادة صقلها كي يقبله المستعمر، بحيث تفرغ مع مرور الزمن والقراءات، هذه الذات تماماً من محتواها وتصبح ظلاً. أمّا حركة إعلان وجود الذات بحدّها التاريخي الأدنى، كضحية/عبد، فإنها من جانب توفر نوعاً من الوقاية في مواجهة نهاية الحضور الفعلية والرمزية، إلا أن هذا يحتم حضوراً بدرجة الصفر من حيث الفاعلية

التاريخية، أي تعلقاً تاماً بالجاني/السيد، إذ إن وجود الضحية هو، بالضرورة، نابع من وجود جانٍ ما، والاعتراف بالأولى يحمل اعترافاً بالثاني كي يصبح ناجزاً كاعتراف. ومن التفاعل البنوي لهاتين الحركتين، ينتج ما يمكن أن نصلح عليه إعلان الظلية، وهو قناع استعماري مبني على تفرغ ذات المستعمَر تماماً، وإعادة تشكيلها كانعكاس، لا ارتدادي، لشعور مواقف وتفكير وممارسات جماعة المستعمرين الصهيونيين، وذلك كما يتخيلها المستعمَر الفلسطيني عنهم، ثم ليعلن للمستعمَر أنه حاضر بهذه الهيئة الظلية ليقبل به.

منذ إعلان الظلية، تواترت أحداث متنوعة ساهمت في خلق تحويرات عليها، يبدو أحياناً أن بعضها يقطع مع هذه البنية في اتجاهات تحرره من ربطة سيطرة علاقات القوى السائدة في المستعمرة، فلسطين عامة، وأراضي ٤٨ خاصة. ومما لا شك فيه أن العديد من الأدباء/الأدبيات والفنانين/ات لديهم/ن وعي حاد بضرورة تجاوز هذه البنية من حدث التعبير، ويملكون الإرادة لذلك، لكن الوعي والإرادة في هذه الحالة لا يكفيان بذاتهما. فأقصى إمكانات الوعي والإرادة في هذه الحالة، هو الإشارة إلى حدود البنية وما تحجبه، وفي الشق الشعري منها فتح إمكان خلق آفاق لم تكن قائمة في هذه البنية، لكن من دون ممارستها. ومن الممكن الإشارة إلى ثلاث مراحل/أطوار أفرزتها هذه الإحداثيات وعلائقتها، وذلك من دون أن يجري تجاوز البنية الأساسية لغاية اليوم، وإنما التوضع المختلف زمنياً ومكاناً تجاهها. المرحلة/الطور الأول الإعلان، إذ لم يكن هناك تحويرات، وإنما جرى/يجري تفعيل القراءة "القهرية" والإعلان "الهستيري" كما حددهما المستعمَر وعلاقات القوى الاحتكارية التي يقف عليها، ولقد كان هذا الطور سائداً حتى سنة ١٩٦٧، إلا إن حرب حزيران/يونيو في تلك السنة أدت إلى بروز تحويرات عليه من دون استنفاده، فهو لا يزال حدث تعبير مستخدماً أحياناً، كما يحدد علائقياً ما هي التحويرات الأخرى، وذلك بدرجة معالجتها لإحداثياتها. أمّا المرحلة/الطور الثاني فهو ما يمكن أن نسميه النهوض الرمزي، الذي كان سائداً في الفترة الوطنية الفلسطينية مثلما تجلّت في منظمة التحرير الفلسطينية ومؤسساتها، وهو يتميز، بحالته المثلى، بقراءة "قهرية" للمستعمَر بهدف نفي علاقة القوى سيد/عبد، وإن رمزياً، وإعلان مسالك العودة، رمزياً، من دون تحقيق العودة الفعلية القابلة للحياة. هذا الطور من بنية حدث التعبير يطرح للوهلة الأولى حالة قطع معها، إلا إننا، وبأثر رجعي، نستطيع تحديد الإشكالات الأساسية التي أعاقَت ذلك، وأبقت به مستوى تحوير لا يتجاوز البنية التي مكنته من الظهور بالدرجة الأولى. الأولى هي قراءة المستعمَر بأدواته، أي عدم تطوير الخطاب الوطني بأفق يتجاوز الفهم الأوروبي الصهيوني لدولة - القومية، والثانية أن نمط القراءة "القهرية" أدى إلى تكريس علاقة القوى عوضاً عن نفيها، ذلك بأنه بالضرورة يتبع السيد ومركزيته في العلاقة. أمّا بشأن إعلان مسالك العودة، فيمكننا القول إن غياب البعد المؤسسي المادي النظامي لهذا الإعلان، لعدة أسباب لا مجال للخوض فيها هنا، أدى إلى مراوحته في المستوى الرمزي، ثم أصبح بلاغة واقع مهزوم. لقد استمر هذا التحوير سائداً حتى بداية تسعينيات القرن

العشرين، ثم تنحى، لكنه مثل الطور الأول، لم يختفِ، وإنما يجري استحضاره أحياناً، وتحدد سائر الأطوار بعلائقيتها معه. إن المرحلة/الطور الثالث هي السقوط المادي، ونعني بها أن تحولاً حاداً جرى بمستوى الجماعة الفلسطينية ونخبها مقارنة بالبنية الشعورية العامة من الطور الثاني، التي كانت تدفع في اتجاه النهوض، بحيث أصبح الدفع هنا نحو قبول علاقة السيد/العبد برداء جديد. وقد جرى ذلك عبر تفكيك البنية المادية التي تراكمت ومكّنت نوعاً من الاستقلال للجماعة الفلسطينية ونخبها، وإعادة تركيبها بمنطق مزدوج: ظاهرياً يبدو مستقلاً، وفعالياً هو تابع للمنظومة الاستعمارية الصهيونية. وفي الحقيقة، فإن هذا الفشل للنخب السياسية ومشروعها الوطني، أطلق المرحلة/الطور الثالث في اتجاهات لم تكن معهودة من قبل بمستوى حدث التعبير. ولعل أهم ما في هذه المرحلة/الطور هو، وعلى عكس المتوقع، مأسسة مختلف الحقول الأدبية والفنية خارج نطاق الكيانية السياسية الفلسطينية التي تموضعت في مكانة العبد بعلاقاتها مع المستعمر الصهيوني. لقد كانت لهذه المأسسة تبعات عميقة على قضية التحوير/القطع مع إحدائيات إعلان الظلية في أوساط فئة الفلسطينيين في أراضي ٤٨، والفئات الفلسطينية الأخرى عامة، سنحاول توضيح بعض من ملامحها هنا.

لعل أشد ما يميز هذا الطور هو أن التحولات في الإدراك الجمعي للفقدان الشامل وما تبعه من ركام مادي ونهاية الحضور وفضائهما، أديا إلى تفكك الوسيط المؤسساتي السياسي في عملية الإدراك هذه، وإلى تراكم كتلة من الأعمال الأدبية والفنية التي قدمت منظوراً متأخراً يمكن من النظر إلى الوراء، وهو ما لم يكن متاحاً في الأطوار الأخرى. ومن هنا، فإن الانشباك المجدد مع الركام المادي ونهاية الحضور وفضائهما في هذه المرحلة/الطور لا يأتي عبر حدث التعبير بهيئة إعلان الظلية، وإنما يبدأ حدث التعبير بوعي حاد بوجود نفيه، وعدم القدرة على فعل ذلك، في الوقت ذاته، الأمر الذي يخلق نوعاً من المفارقة التي تمكّن بعض المبدعين/ات من إدخال محور انعكاسي جديد على حدث التعبير، يراه ككل، وبهذا يرسم حدوده مجدداً. وقد ساهم في هذه العمليات من التحوير والمعالجة قضية أخرى تقاطعت معها، وإن لأسباب لم تكن مرتبطة بها مباشرة، وهي قضية العلاقة بين الوسائط وتطور تقنياتها، تحديداً التحول إلى التقنيات الرقمية، وانعكاس ذلك على العلاقة بينها. فهذه كان لها الأثر الكبير في التحولات التي طرأت على علاقات حدث التعبير الفلسطيني وموضعه في/من المؤسسات الاستعمارية والوطنية على السواء. وتثير هذه التغييرات سؤالاً عن طبيعة المقترحات الجمالية الأدبية والفنية في هذه اللحظة التي يمكن وصفها بـ"طرفية" نمط السقوط المادي.

## VI

### شمولية الفقدان

منذ حدث النكبة المؤسس، شهدت عدة تجمعات فلسطينية، كل منها على حدة، أحداثاً مأسوية شتى تحاكي النكبة بما هي الحدث الأم، إذ كان الفقدان الشامل هو المبدأ الناظم لها.

ويبدو، بأثر رجعي، أن هنالك سهولة لا تُحتمل من حيث إن النكبة ما زالت تولد أحداثاً على هيئتها، فهي تكرست كبنية استعمارية قابلة للتفعيل بين الفينة والأخرى. وبموازاة ذلك، تعاقبت عدة أجيال منذ حدث النكبة، وانبثقت منه عدة تحويرات تعبيرية على هيئة مقترحات أدبية وفنية لمعالجة مادته التاريخية وتبعاتها، والتي تفاعلت مع الأحداث التي توالدت منه بطرق مختلفة. والآن، يمكننا النظر إلى كل جيل وتفاعلاته مع النكبة والأحداث التي تلتها والتحوير العيني الذي ميّزه، كما يمكننا النظر إلى ما يحكم التعاقب وسلسلة الأحداث التاريخية والتحويرات، أي رؤية مجمل الحركة العامة المتشابكة لهذه الأجيال وحركة التاريخ التي تلت النكبة والتحويرات المتعددة. إن الانتقال من الحركة داخل زمن - فضاء جيل محدد وأحداثه وتحويراته، إلى زمن - فضاء الحركة العامة للأجيال والأحداث والتحويرات، وبالعكس، أضاء لنا في هذه المقالة البنية العامة لحدث النكبة ومقوم التعبير العضوي فيه. وفي أثناء هذه الحركة الانتقالية بين مختلف المستويات، تبين لنا بعض الملامح المفصلية للتركيب المفاهيمي حدث - تعبير - وسيط.

في السياقات التاريخية الأشد مأسوية - الفقدان الشامل للوجود التاريخي - لا ينتفي محور التعبير عن الحدث، وإنما يأخذ هيئة محددة. إن هيئة التعبير عن حدث الفقدان الشامل بها من التناقض ما قد يؤدي إلى نفيها، بالضرورة، إذ إن الفقدان الشامل هو نهاية فعلية للقدرة على إنتاج الحدث، وهو يشمل موت التعبير، فنقف أمام معضلة التعبير عن موت التعبير في لحظة موته، أي عدم إمكانه تاريخياً. لا تحدد هذه الهيئة مقترحاً جمالياً ما، وإنما هي المادة التاريخية التي يغرف منها المقترح الجمالي ليبنى ذاته، أدبياً وفنياً أو بأي وسيط آخر. ونلاحظ أن التعبير عن موت التعبير في تجسده في وسيط ما، يميل إلى خلق ديناميكية مكثفة تسائل الوسيط عن إمكاناته كوسيط ومحدوديتها كجسد/ مسرح للتعبير عن هذه الحالة، الأمر الذي ربما يأتي بعمليات تحويلية في بنية الوسيط وتراكماته.

إن عرضنا لهذا الإطار المفاهيمي كان في سياق الفقدان الشامل بما هو استثناء، أي حالة تاريخية غير عادية، بينما العملية التاريخية "العادية" تحتوي على أنواع أخرى من الأحداث وأشكال التعبير عنها. والسؤال الذي نريد أن نثيره هنا، هو عن حالات الفقدان الشامل التاريخية التي لا تنبع من آليات استعمارية أورورية، مثل فقدان الطبيعة وفقدان الأم وما إلى ذلك من أنواع الفقدان الشمولي. كيف يمكن أن يساهم هذا الإطار المفاهيمي المبني على تجربة النكبة والتعبير عنها في إضاءة أنواع أخرى من الفقدان الشامل، تحديداً تلك ذات البعد الكوني العام؟ أمّا بشأن حضور البعد الكوني في مآلات حدث النكبة وبنيتها في الوقت الراهن، فمما لا شك فيه أنه كثف حدثها مرة تلو الأخرى وأعطاهما بعداً تراجمياً آخر.

منذ أحداث ١٩٤٨، تغيرت روح العصر على الأقل مرتين، إلا إن النكبة، كحدث مؤسس وتبعاته، لا تزال البنية السائدة في النظام الاستعماري في فلسطين. إن هذا التغيير والثبات الذي يوازيه، أي تمفصل بنية النكبة من جديد في تحولات النظام الرأسمالي العالمي وتمظهراته في النظام الإقليمي العربي وفي النظام الاستعماري الصهيوني، وآخرها الأحداث

التي عصفت بالعالم العربي منذ كانون الثاني/يناير ٢٠١١، جعل النكبة كأنها قضية لا تفتأ تُوجَل إلى حين غير مُعرّف، كما لو أنها أُزيحت إلى الرف الخلفي لمكتبة التاريخ الحديث، ولم يبق لأصحاب الشأن سوى ممارسة الانتظار من جديد. فنحن الآن أمام حدث تكرر تغيير الفقدان الشامل من جديد، ومحور التعبير في هذا الحدث، مع تراكم أشكال التعبير وهيئاته، يأتي جديلاً على هيئة حالة طوارئ مكثفة وحادة في "الآن" والـ "هنا" لنفي حدث تكرر التغيير. ولقد أفرزت حالة الطوارئ هذه مقترحاً جمالياً مبنياً على حركة متواترة ومتعددة الاتجاهات بين فضاء الأعمال الأدبية والفنية وبين مستويات الواقع المعاش الأخرى، كالانشباك المقاوم المباشر مع النظام الاستعماري. ولعل أبرز الأمثلة لذلك هو النموذج الذي مارسه باسل الأعرج المثقف (الفردى وليس التنظيمي) المنشبك، ذلك بأن حالة الطوارئ الحادة هي التي أفرزت العمل الفردي، مقارنة بالعمل التنظيمي الذي يحتاج إلى زمن - فضاء غائب، والحركة المتواترة بين زمن - فضاء النص والعمل التشكيلي ومستويات الواقع المادي المعاش الأخرى، تصبح أكثر كثافة، إذ إن حالة الطوارئ لا تمكن مراوحة و/أو لحظة/موقع اتكاء ما لغاية "نضوج" لحظة المواجهة الفعلية.

إنها حالة طوارئ مكثفة وحادة، إذًا، إنها النكبة الآن وهنا. ■

## المصادر

- ١ الفضاء الفلسطيني العام ليس محصوراً بالتعريفات الضيقة للهوية الوطنية، أو الانتماء المباشر إلى فئة اجتماعية أو أخرى، وإنما يشمل كل من تفاعل تعبيرياً مع المادة التاريخية الاجتماعية التي أنتجها النظام الاستعماري في فلسطين.
- ٢ عن مفهوم الحدث، وللمقارنة مع طريقة استخدامنا له هنا، راجع: Alain Badiou, *Being and Event* (New York: Continuum, 2005).
- ٣ عن هذا الأمر، راجع مداخلة تشكرابارتي بشأن هذه المسألة، انظر: Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton: Princeton University Press, 2000), pp. 47-71.
- ٤ هذه المداخلة عن عمل الأيديولوجيا تنطلق من مداخلة لويس ألتوسير، إلا إنها غير محصورة بها، انظر: عبدالله العروي، "مفهوم الأيديولوجيا" (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط ٥، ١٩٩٣)، ص ٧٧-١٠٠. وانظر أيضاً:
- Louis Althusser, *Lenin and Philosophy, and Other Essays* (New York: Monthly Review Press 1971), pp. 127-188.
- ٥ هذه المداخلة هي نوع من العلاقة التناظرية مع مفهومي القيمة الاستعمالية، والقيمة التبادلية.



- وما تطور من مداخلات بشأنهما في الفكر الماركسي النقدي.  
بشأن مفهوم الوسيط، عامة، انظر: ٦
- McLuhan McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* (Toronto: University of Toronto Press, 1962).  
ويشأن مفهوم الوسيط الإبداعي في السياق الفلسطيني، انظر:  
إسماعيل ناشف، "صور المتشظي"، في نيكولا غراي ومحمود أبو هشهش (محرران). "تحولات:  
كتالوج مسابقة الفنان الشاب عام ٢٠٠٦" (رام الله: مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٠٠٨).  
ص ٢٥-٣١.
- ٧ عن هذه الجوانب من إشكالية التقنية، انظر:  
Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*  
(New York: Garland Publishing, 1977) pp. 3-35.
- ٨ بشأن تاريخ الحواس، انظر:  
Mark Smith, *Sensory History* (Oxford: Berg publishers, 2007).  
أما بشأن النسق الحسي الإدراكي وطرق عمله، انظر:  
Maurice Merleau Ponty, *Phenomenology of Perception* (London: Routledge,  
2002).  
ويشأن البعد الحسي الإدراكي في الفن من منظور مادي تطوري، انظر:  
Ernst Fischer, *The Necessity of Art* (London: Verso, 2010).
- ٩ راجع مداخلة بودريار بهذا الشأن:  
Jean Baudrillard, *The System of Objects* (London: Verso, 2006).
- ١٠ وراجع بهذا الشأن:  
إسماعيل ناشف، "العتبة في فتح الإيستيم" (بيروت: دار الفارابي، ط ٢، ٢٠١٤). ص ٣٤-١٠٢.
- ١١ للمقارنة مع مفاهيم أخرى للشعرية، انظر:  
أدونيس، "الشعرية العربية" (بيروت: دار الآداب، ط ١، ١٩٨٥). ص ٧٩-١١٢.
- أما بشأن الإبداع وطريقة عمل المقترح الجمالي فيه في سياق اجتماعي تاريخي محدد، فانظر:  
Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1981).
- ١٢ بشأن أحداث النكبة، انظر:  
عارف العارف، "النكبة: نكبة بيت المقدس والفردوس المفقود، ١٩٤٧-١٩٤٩ (ثلاثة أجزاء)"  
(بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ط ٢، ٢٠١٢).
- أما عن أسبابها وتبعاتها من منظور من عاصرها وحاول فهمها، فانظر:  
قسطنطين زريق، "معنى النكبة" (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٤٨).
- ١٣ في العقد الأخير، ازدادت الأبحاث والدراسات من طرف الفلسطينيين عن النكبة، وذلك لأسباب  
تتعلق بالتحولات في جماعية المجتمع الفلسطيني. ولمحاولة فهم هذه التحولات، انظر:  
إسماعيل ناشف، "معمارية فقدان: سؤال الثقافة الفلسطينية المعاصرة" (بيروت: دار الفارابي،  
٢٠١٢). ص ٩-٣٤.

- ١٤ بشأن تاريخ الأدب الفلسطيني لغاية النكبة، انظر: عبد الرحمن ياغي، "حياة الأدب الفلسطيني الحديث: من أول النهضة وحتى النكبة" (بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٦٨).
- وبشأن تاريخ الفن التشكيلي الفلسطيني قبل النكبة، انظر: كمال بلاطة، "استحضار المكان: دراسة في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر" (تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ٢٠٠٠)، ص ٣٦-٨٦.
- ١٥ بهذا الشأن، انظر: شريل داغر، "العين واللوحة: المحترفات العربية" (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦)، ص ٤١-٦٠.
- ١٦ عن هذا الموضوع، انظر: Wendy Shaw, *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in Late Ottoman Empire* (Berkeley: University of California Press, 2003).
- ١٧ للاطلاع الأولي على قصة هذا المتحف، انظر: Beatrice St. Laurent and Himmet Taskomur, "The Imperial Museum of Antiquities in Jerusalem, 1890-1930: An Alternative Narrative", *Jerusalem Quarterly*, Issue 55 (Autumn 2013), pp. 6-45.
- ١٨ للاطلاع على نماذج لهذه الأعمال، ومعلومات عن سياق إنتاجها، انظر: Kamal Boullata, *Palestinian Art: 1850-2005* (London: Dar al Saqi, 2009) pp.39-122, 161-182.
- ١٩ للاطلاع على أعمال إسماعيل شموط، انظر موقع إسماعيل شموط في الرابط الإلكتروني التالي: [www.ismail-shammout.com](http://www.ismail-shammout.com) وللإطلاع على أعمال عبد عابدي، انظر: طال بن تسيبي (أمينة معرض صالة العرض للفنون)، "عبد عابدي: ٥٠ عاماً من الإبداع - معرض شامل" (أم الفحم: صالة العرض للفنون، ٢٠١٠)، ويمكن الوصول إليها إلكترونياً، في الرابط التالي: [http://www.hagar-gallery.com/Catalogues/abed\\_abdi\\_arb.pdf](http://www.hagar-gallery.com/Catalogues/abed_abdi_arb.pdf)
- ٢٠ بشأن العلاقة بين الضحية والشهيد والاستشهادي في سياق الثقافة الفلسطينية وتداول صورهم، انظر: إسماعيل ناشف، "صور موت الفلسطيني" (الدوحة: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ٢٠١٥).
- ٢١ إسماعيل شموط، "الفن التشكيلي في فلسطين" (الكويت: د. ن، ١٩٨٩)، ص ٥٦-٥٧.
- ٢٢ إن فكرة إمكان النظر إلى الوراثة ليست جديدة في الأدبيات النقدية، فقد جرى استخدامها من طرف فرويد وبنيامين وغيرهما. إلا أننا نستخدمها بطريقة نابعة من بنية النكبة والتحويلات التراكمية التي انبثقت من وجود هذه البنية في خضم العمليات الاجتماعية التاريخية التي مر بها المجتمع الفلسطيني، ولا يزال.

٢٣ بشأن دراسة المؤسسات الأدبية والفنية بما هي جزء من حقول اجتماعية ذات ملامح محددة، انظر:

**Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota, 1984).**

**Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Stanford: Stanford University Press, 1995).**

٢٤ هنالك العديد من الأبحاث عن الفلسطينيين في أراضي ٤٨، وبعضها يتبع رؤى تتوافق والمنظومة الاستعمارية، بحيث تنطلق منه، وبعضها يحاول أن يعطي الواقع رداءً آخر، وبعضها يناقض الاستعمار، وما إلى ذلك. ولا نهدف هنا إلى جرد ما هو قائم من هذه الأبحاث، أو التعرض لما جاء فيها، وإنما الإشارة إلى إشكالياتها العامة. وللإطلاع الأولي على التيارات الفكرية لدى هذه الفئة من المجتمع الفلسطيني وتاريخها، انظر:

هنيدة غانم، "بناء الأمة من جديد: المثقفون الفلسطينيون في إسرائيل" (القدس: ماغنس، ٢٠٠٩)، (بالعبرية).

٢٥ وللإطلاع على مداخلات مختلفة بشأن مفهوم الفائض وما يؤدي إليه من غم، انظر:

**Georges Bataille, *Vision if Excess: Selected Writings 1927-1939* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985); Jean-Luc Marion, *Being Given: Towards a Phenomenology of Givenness* (Stanford: Stanford University Press, 2002).**

٢٦ عن هذا الموضوع، انظر:

عادل مناع، "نكبة وبقاء: حكاية فلسطينيين ظلوا في حيفا والجليل (١٩٤٨-١٩٥٦)" (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ٢٠١٦).

من منشورات مؤسسة الدراسات الفلسطينية

**نكبة وبقاء: حكاية فلسطينيين ظلوا في حيفا والجليل**

(١٩٤٨ - ١٩٥٦)

عادل مناع

٤٩٦ صفحة ١٢ دولاراً