الحصاد

مجلة أكاديميّة محكّمة تصدر عن المعهد الأكاديمي
العربي للتربية الكليّة الأكاديميّة بيت بيرل

رئيس التحرير
د. علي وتد

العدد 9 | 2019

המכללה האקדמית בית ברל
الكلية الأكاديميّة بيت بيرل
Beit Berl College

הפקולטה לחינוך
המכון האקדמי הערבי לחינוך
المعهد الأكاديمي العربي للتربية

الحصاد

مجلة أكاديميّة محكّمة تصدر عن
المعهد الأكاديمي العربي للتربية
الكليّة الأكاديميّة بيت بيرل
العدد 9 | 2019

رئيس التحرير: **د. علي وتد**

אלחצאד (=הקציר)
כרך 9, תשע"ט

עורך: ד"ר עלי ותד
כתב־עת אקדמי שפיט היוצא לאור מטעם
המכון האקדמי הערבי לחינוך
המכללה האקדמית בית ברל

Al-Hasad (*The Harvest*)
Editor: *Dr.* **Ali Watad**
Issue 9 , 2019

The Arab Academic Institute for Education
The Academic College Beit Berl
WWW. Beitberl.ac.il

Issn: 2305-0179

تدقيق لغوي:
د. مراد موسى (العربية)
السيدة راحيل لپ־هار (العبرية)
ميخائيل چوچنهيمر (الإنجليزية)

עריכה לשונית:

ד"ר מוראד מוסא (ערבית)
גב' רחל לב־הר (עברית)
מיכאל גוגנהיימר (אנגלית)

تصميم وانتاج: «**مجد**» للتصميم والفنون، حيفا
עיצוב והפקה: "**מג'ד**" אמנות ועיצוב, חיפה

המכללה האקדמית בית ברל
الكليّة الأكاديميّة بيت بيرل
Beit Berl College

הפקולטה לחינוך
המכון האקדמי הערבי לחינוך
المعهد الأكاديمي العربي للتربية

المحتويات | תוכן עניינים

09 كلمة رئيس التحرير | **דבר העורך**

علي وتد | **עלי ותד**

المقالات - המאמרים

اللغة والمجتمع – שפה וחברה

13 عايدة نصر الله | **עאידה נסראללה**

سيميائية الإبرة والخيْط في سياقات ثقافيّة مختلفة: الفن الفلسطينيّ المُعاصر نموذجا

45 حسيب شحادة | חסיב שחאדה

הרהורים על הערבית כשפת אֵם וכלשון לאום בישראל

87 عامر دهامشة | **עאמר דהאמשה**

שמות בפיקוח: הסדרה לשונית ישראלית ברחובות המיעוט הערבי - טורעאן טרעאן כמקרה מבחן

البيداغوجيا والتدريس - הפדגוגיה וההוראה

121 هيفاء مجادلة ومنى مرزوق | היפאא מג'אדלה | מונא מרזוק

تعزيز المعرفة اللّغويّة وتنمية اتّجاهات الطّلبة نحو تعلّمها من خلال بيداغوجيا الموسيقى والأغاني

153 احسان حاج يحيى | **איחסאן חאג' יחיא**

جوانب نظريّة وبيداغوجية لعمليات بناء البراهين وتقييمها

تربية – חינוך

195 إيهاب زبيدات | وليد دلاشة | منار حجازي

איהאב זבידאת | וליד דלאשה | מנאר חג'אזי

הקשר בין סגנונות הורות ובין רווחה נפשית סובייקטיבית: הבדלים בין הורים לילדים עם הפרעת קשב וריכוז ובין הורים לילדים רגילים מהחברה הערבית הישראלית

231 خلوب قعوار | **ח'לוב קעואר**
الإدراك السمعيّ الكلاميّ لدى السامعين، الصم وعسيري السمع

مراجعة كتب – סקירת ספרים

259 نمر بياعة | **נימר ביאעה**
التعلم الإنترنتي: المفاهيم والتطبيقات للمؤلف د. مؤنس هاني طيبي

263 محمود أبو فنة | **מחמוד אבו־פנה**
توظيف علوم التّربية والتّعليم في تدريس اللّغة العربيّة – للمؤلف د. نمر اسمير

عايدة نصر الله

سيميائية الإبرة والخيْط في سياقات ثقافيّة مختلفة: الفن الفلسطينيّ المُعاصر نموذجا

ملخَّص

هذا المقال يبحث سيمياء «الإبرة والخيط» كأداتين استعملَهُما الإنسان في فترة ما قبل التاريخ، حيث يعرِض الإبرة والخيط في سياقات ثقافية مختلفة، وتجاوز اشتغالهما الماديّ إلى ما هو معنويّ نحو: الخلاص، الهوية، الاضطهاد، الإنتاج، وكيف انتقلت هذه المعاني من الأسطورة إلى الفنون، ومن هذه الفنون الفن الفلسطينيّ المعاصر. كما يعرِض المقال جعل هاتين الأداتَين في شكلهما الأوليّ مقرونتَين بالبُعد الثقافي والجندري، وذلك من خلال الإحاطة بمعنى الأداء العمليّ واسترجاع العمليات الخفية التي تُعَدّ شرطا لوجودهما. إنّ هذه العمليات هي ما يطلق عليه كريماص Greimas وتلامذته «المسار التوالديّ». هذا المسار يعمل على ضبط التحوّلات الممكنة الحاصلة للمضامين الموْجودة في النصّ أو اللوحة التشكيليّة (بنكراد: 2004، ص 28). كذلك يعرِض المقال العلاقة التناظرية والرمزية بين الخيط والخط والإبرة والقلم التي جعلت كلمتي text و textile كلمتَين لهما مرجعتيهما الثقافية والدلالية في الفنون والآداب.

كلمات مِفتاحية: **علامة، أيقونة، سيميوزيس، الحقل الإجرائيّ**

مقدِّمة

أ. دلالات مختلفة للإبرة والخَيْط

إنَّ مصطلح السيمائيات أو «علم العلامات» يعتمد على تأويل المعنى الخفيّ للنص أو الصورة وإظهاره في سياق العلاقة المشتركة أو المتناقضة للدالّ والمدلول. وأنوّه بأنّ مصطلح السيمائيات قريب من الاستعمال في اللغة العربية[1]، حيث هناك الفعل المتصرّف: وسَمَ، يسِم، سِمْ، والمصدر: وسْم أو سِمَةً، واسم الفاعل: واسم، واسم المفعول: موْسوم بمعنى معروف بعلامة أو مُعلَّم. ويقال: إنّه وسَم المرءَ أو الدّابّةَ: جَعَل له أو لها علامة يُعرف أو تعرَف بها (ابن منظور، 2009، جزء 12، ص، 363). وقد ورد مثل هذا المفهوم في القرآن الكريم: «سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ» (سورة الفتح، 29). ويبدو الاشتغال الوارد في الآية مماثلا لاشتغال العلامة والدلالة في علم السيميائيّات. فقد ورد في القرآن الكريم «يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ۚ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ» (سورة آل عمران، 106)، حيث في هذه الآية يشتغل اللون كدالّ على الجوهر الخفي للكافرين أو المؤمنين، وفي سياق التوظيف أي الحقل الإجرائي حسبما يظهر في القرآن الكريم، فإنّ اللون له دلالة على معنى النتاج النهائيّ. وهذا لا يختلف كثيرًا عن المصطلح الغربيّ semiotic بحسب المدرسة الأمريكية وعلى رأسها بيرس، و semiology بحسب المدرسة الفرنسية وتضم غريماس وجوليا كريستيفا وآخرين. ومن الباحثين العرب الّذين أفادوا من المدرستين الباحث المغربي سعيد بنكراد الذي أرسى قواعد السيميائيات بشكل مبسَّط. فهو يرى أنّ «كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان تشكِّل موضوعا للسيميائيات. وبعبارة أخرى، فإنَّ كل ما تضعه الثقافة بين أيدينا هو علامات تُخبر عن هذه الثقافة وتكشف هويّتها. فالضحك والبكاء والفرح واللباس وطريقة استقبال الضيوف وإشارات المرور والطقوس الاجتماعية والأشياء التي نتداولها فيما بيننا، وكذلك النصوص الأدبية والأعمال الفنية كلها علامات مقعّدة،

1. علم الدلالة هو ذلك العلم الذي يدرس المعنى سواء على مستوى الكلمة المفردة أو على مستوى التركيب، وما يتعلق بهذا المعنى من قضايا لغوية متفرّعة. فهو يتناول اللغة من حيث دلالتها بجميع نواحيها التكوينية. وقد تمّ وضع هذه الدراسة على هيئة نظرية عامة ممكنة التطبيق على جميع اللغات مهما اختلفت خصائصها وأصولها. انظر: دي سوسير، فرديناند (1985) علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، منشورات آفاق عربية، ص84.
السيميائيات تتناول المعنى وتقتفي آثاره كما يبنى في السياقات، أي ضمن نصوص أو وقائع من كل الطبائع لسانيّة كانت أو غير لسانيّة.
وهذا لا يمنع السميائيات من التعويل باستمرار على دلالات الألفاظ كما هي مثبّتة في المعجم والنبش فيما يطرأ عليها داخل سياقها الجديد. انظر: سعيد بنكراد، رسالة شخصية، بتاريخ 13 أيار، الساعة 12:47 بعد الظهر؛ فصل الحمر (2010) معجم السيميائيات، الحرائر: منشورات الاختلاف.

أي تتطلّب الكشف عن القواعد التي تحكم طريقتها في إنتاج معانيها، مستندة في ذلك وفي الكثير من الحالات إلى ما تقترحه العلوم الأخرى من مفاهيم ورؤى» (ينكراد، 2012، ط. 3، ص، 29). وهذا ما أكّده كلّ من ميكي بال ونورمان بريسون (Bal and Bryson, 1991) أنّ كل شيء في هذا العالم عبارة عن علامة، إذ إنَّ الثقافة الإنسانية هي نتاج علامات. وعليه، فإنّ الإبرة والخيط هما علامتان بدليل أنَّهما يحتلّان حيِّزا في الفضاء. إنّ الإبرة هي علامة أولية بصرية، وهي عبارة عن مادة خام مكوّنة من الحديد أو الألومنيوم وحتى من البلاستيك، وتتميّز بأنّها ذات خُرم يُسمّى «عين الإبرة» أو «سَمّ» كما ورد في القرآن الكريم[2]. والخيط هو مادّة مستخرَجة من الصوف أو القطن أو الحرير، أو أيّة مادة أخرى. هذا يعني أنَّ الخيط هو علامة أيقونية في ذاته، فعندما يقول لنا أحد ما «خيط»، فإنّ ما يخطر في بالنا هو الخيط العاديّ الّذي يتراءى بالشّكل العمودي أو الأفقي أو المتعرِّج، وهو ما ذُوّت في أذهاننا بما يتعلّق بكلمة «خيط»، أي علامة وجدت حيِّزا في الفراغ، وهذه العلامة لا تتجاوز دلالتها المعنى الأوليّ ما لم يتمّ توظيفها في سياق معيَّن. كذلك الإبرة هي في ذاتها أيقونة بصرية لها شكلها الأوليّ. ومع هذا، فإنّ الوجهتين اللغوية والبصرية مترابطتان، إذ لا تكفي الصورة وحدها لتبليغ رسالة أو تعريف بشيء ما أو ما شابه وإنَّما تلزمها الكلمة (Metz, 1985, 84). وهذا ما تطرَّق إليه غريماس وبورس بالنّسبة لأيّة علامة عينيّة في الوجود؛ أمّا التعيين الوظيفيّ للإبرة والخيط فيتطلَّب الحقل الإجرائي (الوظيفي)، والحقل الإجرائيّ هو «الأشكال أو التخوم التي توجد في اللوحة التشكيليّة كدوال لفكّ تشابك العوالم والحد من تعدادها اللانهائي. هذا يعني كيفية توظيفها في السياقات التي سنراها في الأعمال الفنية، والسياق هو تعاقب لسلسلة من الظّاهرات في وحدة ونظام، كتعاقب الظاهرات الفسيولوجية والسيكولوجية» (بنكراد، 2004، ص 28). إنّ الأشياء كالإبرة والخيط تكتسب حضورها الفريد من خلال الغياب في صورتها الأخرى مثل التطريز أو النسيج أو أيّ عمل فنيّ يضمّ توظيف الإبرة والخيط، والّذي من شأنه تفكيك المدلول الأصلي في صيرورة وحالة تكسب الشيء تميّزه دون أن يكون للتميز شكل أحادي.

لقد سبق وأشرت في مقالي «لغة الأشياء» (نصر الله، 2014) إلى أنَّ الأشياء سبقت وجود اللغة، ولكنها لم تجد حيِّزا لها إلّا في اللغة من خلال تسميتها وإضفاء المعنى عليها. ولهذا أصبحت الأشياء موجودة داخل اللغة ولا شيء يكون خارج اللغة. وبربط الإبرة والخيط مع هذا الادّعاء، نجد أنَّهما يخلصان من الشيئية البحتة إلى معانٍ متعدّدة بحسب التوظيف، إلّا أنّ هذه المعاني لا يمكن أن يتم ترسيخها إلّا إذا اكتسبتْ

2. «حتّى يَلِجَ الجَمَلُ في سَمِّ الخِياطِ» (سورة الأعراف، 40) بمعنى: حتّى يدخل الجَمل في ثُقب الإبرة.

بُعدا تواصليا مع الإنسان والتاريخ.

تاريخيًّا، استُعملت الإبرة والخيط من قِبَل الرجال والنساء على السواء، ففي القرون الوسطى امتهن الرهبان التطريز لأغراض دينية مثل تطريز كلمات مأخوذة من الإنجيل أو رصد عناوين الرسومات (Humphreys, 1881)، وفي القرن التاسع عشر شجّعت حركة ما قبل الـ رافيئليين (Pre- Raphaelite)[3] فنون التصميم وعُرف فنّانون جامعون يكتبون الشعر ويطرِّزون الأقمشة الحريرية، وفي نفس الوقت يرسمون على الزجاج، نذكر منهم مثلا الفنانَين البريطانيَّين ويليام موريس (William Morris 1834-1896)، وبيرن جونس (Edward Burn Jones 1833-1898). غير أنَّه مع نهضة الصناعة والتجارة أوكل هذا العمل إلى المرأة، ومع امتهان المرأة لأعمال الإبرة والخيط اقتصرت هذه المهنة على العمل البيتي، وشملت معها معاني متعدّدة مثل التسلية وقضاء وقت الفراغ والاضطهاد. واستُعمل العمل بالخيط والإبرة كتخطّي لحدود الطبقات الاجتماعية وكسلاح سياسي قوي، فما لم تستطع أولئك النساء الحائكات أو المطرّزات أن يكتبنه فقد كتبنه بأعمالهن اليدوية، ومن هنا جاء ادّعاء (Elaine Hedges 1991) أنّ الأعمال اليدوية مثل العمل بالإبرة والخيط كانت هي الكلام للواتي لم يستطعن الكتابة. وأدلت ماري موري في (Mary Murphy 2003) برأي مشابه إذ ترى في أعمال النساء (النسيج والخياطة) وسيلة لتتبع تاريخ تلك النساء اللاتي عملن في هذه الأعمال «وأصبحت هذه الأشياء بمثابة نص للقراءة» (p. 641).

بناء على هذا الادّعاء، فقد بلغ الأمر بباحثي البلاغة في دراسات اللغة الإنجليزية وعلم اللغة بأن وسّعوا المجال لبحث الأعمال اليدوية المنسوجة باعتبارها نوعا من أنواع البلاغة كما هو الحال في النصّ المكتوب، وتدخل هذه الأعمال ضمن ما أطلَقَت عليه سوزان ميلر مصطلح «Cultural Doxa» وهو يعني مجمل المفاهيم والعقائد التربوية التي بُنيت لكل شعب خلال التّاريخ. وقد اعتبرت ميلر النسيج والأعمال الأخرى التي حيكت بالإبرة والخيط ذات بلاغة تماما كبلاغة النصوص، وحضارة راقية أخرى» (Miller,1998, other high culture, p. 18)، وأشارت بالتعبير «أخرى» إلى الفنون التي قنِّنت كفنون راقية مثل الرسم والأدب وغيرها.

وقد يستغرب البعض من أنّ للعمل اليدوي بلاغة، إذ إنّ تعريف البلاغة هي وسيلة

3. حركة ما قبل الـ رافائليين Pre-Raphaelites تأسّست سنة 1848 في بريطانيا، وضمّت في مجموعتها شعراء وفنانين ونقّاد فنيّين. من مؤسّسي الحركة: وليام هولمان هانت، William Holman Hunt جون إيفرت، John Everett Millais، دانتي غابرئيل روزيتي Dante Gabriel Rossetti وجيمس كولينز James Collinson وآخرين. وكانت المجموعة تثير مواضيع نقاشيّة وتقرأ الأشعار ممّا أثرى رسوماتهم وشعرهم. للاستزادة، انظر:

Hilton, Timothy (1970). *The Pre-Raphaelites*,. Oxford University Press

أسلوبيّة أدبية توظَّف لصياغة الكلام أو النص المكتوب لأقناع القارئ، فهي في مجملها استراتيجيّة إقناع، وهو نفس الأمر في رأي ميلر بالنسبة للعمل اليدويّ الذي يكون في تطوُّر دائم للابتكار، ويمتلك وسائل «بلاغية» تماما كاللغة. فكما أنّ اللغة تحتوي على استراتيجيات بلاغية والتي تنطوي في الأسلوب، كذلك العمل بالإبرة والخيط. وفي هذا السياق تدّعي جنيفر ويردن (Jennifer Wearden, (1999 قائلة:

«إنَّ التنوُّع في شكل القُطَب يجعل كل قطبة مختلفة، من حيث طول القطبة، وزاوية الإبرة في شكل غرزها، وهذا أيضا نوع من بلاغة العمل بالإبرة والخيط، والذي يمنح التطريز مثلا القدرة على تنوع الوظيفة ... في حين أنّ كل غرزة أو مجموعة من الغُرز لها صفاتها وخصائصها، فإنّ قدرة الحائك على اختيارها واستغلالها هي التي ستحوِّل قطعة قماش بسيطة إلى عمل فني ممتع وفريد من نوعه. تأتي هذه القوة للأداء السحري للإبرة وكيفية تعامل اليد واختيار الحركة المطلوبة، ومعرفة أيّ نوع من الغُرز تتناسب مع مساحة القماش. أي أنّ تلك المعارف والتقنيات هي بمثابة بلاغة التعامل مع النص بكل تبايناته، وهو ما يقتضي من النّاظر – المُشاهد معرفة لغة العمل اليدوي والقدرة على فكّ رموزه» (129–130). فالبلاغة في اللغة تُعين على إيصال معنى الخطاب كاملًا إلى المتلقّي، سواء أكان سامعًا أم قارئًا، كما أنّ الإنسان يوصف بأنّه بليغ حين يكون قادرًا على تبليغ المعنى إلى المستمع بإيجاز، وتكون لديه القدرة على الإقناع بواسطة كلامه وأسلوبه، وهو نفس الأمر الذي يرتبط بالقطعة المحاكة أو المنسوجة.

ونجد لدى الباحثين العرب آراء مشابهة. فكل من الباحثَيْن محمد نور الدين أفاية وعبد الكبير الخطيبي تطرّقا إلى الوشم بالإبرة كنوع من الكتابة والتعبير عن الذات، ولهذا وشمت المرأة جسدها حسب رؤيتها لنفسها بلغة تختلف عن لغة الرجل. وبهذا تمثِّل الإبرة هنا على المستوى الرمزي دلالة على حرية المرأة وسيطرتها على جسدها، ولهذا فالمرأة تعطي عناية خاصة لفتحات جسدها، عينيها وفمها. إنّها ترسم، ورسمها تكثيف لرغبتها. والرجل تتولَّد لديه حساسية خاصة نحو هذه الرموز» (أفاية، 1988، ص، 42–41). ووضّح عبد الكبير الخطيبي الفرق بين وشم الرجل والمرأة، إذ يقول: «فالمرأة يمكنها أن تشم مقدّمة جسدها بينما يكتفي الرجل بوشم يده، أي الذراع والعضد، بمعنى أنّ يد الرجل لا تغادر مجال الكتابة (تَكتب وتُكتب) (الخطيبي، 1980، ص59). أمّا بنكراد فيدّعي أنّ الوشم بالإبرة «لا تشكِّل الرغبة ولكنها تشكِّل الوجود الرمزي للرغبة» (بنكراد، 2003، ص، 129). بناء على هذه الآراء، فإنّ النظر إلى الإبرة ومنتوجها يكون على أنّها شيء ليس بعيدًا عن الوجود الثقافي والرمزي، ففي هذا السياق تتَّخذ الإبرة «الأداة» علاقة وثيقة بالجسد،

ممّا يستدعي أن نتطرّق إلى كلٍّ من الإبرة والخيط كحاملَين لمعنى إيروطيكي، كما سنرى في أعمال حنان أبو حسين في البند الأخير، وهذا يمنحنا رؤية الإبرة والخيط ومنتوجهما كنص بلاغي يتطلّب منا استقراءه.

ب. مكانة العمل بالإبرة والخيط في النقد الفنيّ

لقد اعتُبرت الأعمال اليدوية كالتطريز والنسيج في نظر الباحثين الفنيّين أقلّ مستوى من الفن التشكيلي الذي يقوم به الفنّانون بالريشة واللون، أو فن النحت بالمواد المختلفة. وقد قسَّم الفلاسفة وخاصة في القرن السابع عشر حتى نهاية القرن التاسع عشر الفن إلى فن راقي sublime art وفن هابط Law Art. وضمن هذه الخانة، صُنِّف العمل اليدوي بموجب النظريّات التي مثّلت المركزية الغربية مثل نظرية الذَّوق لهيوم (David Hume) والذي لم يهمّه مقصد العمل الفني بقدر أن يكون الفن جميلا يفرح النفس بناء على الذائقة[4]، وكانط[5] وغيرهما من مفكّري ما يسمى بالفلسفة المركزية (Logo centric). وهذه النظريات التي اعتمدت مفاهيم الثنائيات (Dualism) مثل الحد بين الجميل والقبيح والحد بين الجسد والروح، قد أنتجها الفكر الغربي منذ الفلاسفة القدماء. فمثلا أفلاطون يجد في الجمال ما يعتمِد على المحاكاة المبنيّة على الانسجام. فالرسّام يرسمُ الطبيعة أي يُحاكيها على الورق، ولكن أفلاطون لم يحترم الفن؛ ذلك لأنّه اعتقد أنّه مهما حاكى الفنّان الطبيعة أو الواقع فإنّه لن يستطيع أن يماثل الإبداع العلوي وهو إبداع اللّه.

وقد اعترضَ بعض المفكِّرين والكتّاب على مركزية النظرة الجمالية للغرب. فقد ذكر تولوستوي في كتابه «ما الفن؟» بأنّه وجدَ الفن الأصلي عند الفلاحين، وقصد بذلك أعمال التطريز والنسيج. ورغم وجود فنّانين من حركة ما قبل الرفائيلية الذين اشتغلوا في التطريز مثل وليام موريس وجون بيرنر، إلّا أنّ العمل نُسِب للنساء (Korsmeyer, 2004. p. 28). ويبدو أنّ الكاتب الروسي ليف تولستوي قد سبق

4. للاطّلاع على نظرية هيوم في الجمال، انظر:
Anne Jaap Jacobson (ed.), Feminists Interpretations of David Hume (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2000).
Jerome Stolnitz, "On the Origin of 'Aesthetic Disinterestedness'," Journal of Aesthetics and Art Criticism, Winter, 1961: 131–43.

5. الذوقُ لا تتحكّم به المفاهيمُ العقليّة، وهو ليس حُكمًا معرفيّا بل هو حكمٌ جماليّ. يقول كانط: «الجميلُ هو وجدانٌ محايد حُرٌّ منزّهٌ عن كل غرض». ولكن يمكن اعتبار أنَّ فلسفة كانط كانت تبشّر بوجهة نقدية معتمدة على ما عُرف فيما بعد مؤخّرا بعلم السيميائيات، إذ إنَّ التفريق الذي قام به كانط بين الأحكام التحلَيلية والأحكام التركيبيّة يتضمَّن نظرة سيميائية.

عصره وسبق الباحثات المعاصرات للنقد الفني لسنوات السبعينات في قضيّة تقييم العمل النسوي، إذ يقول في كتابه «ما الفن؟»:

«إنّ الأغبياء ومحدودي التفكير جدًا هم مَن لا يرون في ثياب النساء موضوعًا فنيًا عاليًا (تولوستوي، 1991، ص، 21).

ومع نشوء الحركات الفيمينستية في سنوات السبعينات بدأت النظرة إلى العمل اليدوي كالتطريز والنسيج تتغيّر، وذلك بعد استعمال الفنّانات لمواد غير مقنّنة، وخاصة بعد أن رسّخت مدرسة الدادائيين «المواد الجاهزة» (Ready Maid) كمادة فنية ترتقي إلى أعمال الفن التي تُعرض في المتاحف.

ففي سنوات السبعينات ظهرت الفنّانة إيفا هيس (Eva Hasse) ببعض أعمالها التي تشكّلت من تشابك خيوط عُلِّقت بشكل عبثي[6]، ولكنها تحمل مفهوما رمزيًا بعيدًا عن الرسم بالريشة واللون. كما وأثّرت فنّانات السبعينات مثل جودي شيكاغو (Judy Chicago. b. 1939) ومريم شابيرو (Miriam Schapiro b. 1923) على النقد الفني. فقد قامت جودي نفسها بعرض العمل الإنشائي المشهور «حفلة عشاء» 1979 وهو عبارة عن نصب تذكاري لتخليد نساء مررن عبر التاريخ وحتى اللواتي ورد ذكرهُنّ في الميثولوجيا، وهذا العمل الفني موجود في متحف بروكلين في نيويورك في الولايات المتحدة الأمريكية. والعمَل هذا عبارة عن مجسَّم لطاولة كبيرة مثلّثة الشكل مفتوحة في الوسط، كل ضلع فيها بقياس 46 قدم، محاطة بستة وثلاثين مقعدا معدّا لنساء عبر التاريخ، وحُفِر 999 اسمًا لنساء على الأرض كما سأوضِّح لاحقا. هذه الرموز ضمّت شخصيات لما قبل التّاريخ مثل إلاهات الحضارات القديمة كعشتار (Ishtar) من الحضارة البابلية، والملكة حتشسبوت Hatshepsut من حضارة مصر القديمة وشخصيات نسوية أخرى من مختلف الفترات الزمنية والحضارات. وكذلك نساء كاتبات وفنّانات من الفترة المعاصرة لفترة الفنّانة جودي شيكاغو مثل الكاتبة إيميلي ديكنسون، وفرجينيا وولف، والفنّانة جورجيا أوكيف، وأخريات. وقد كتبت أسماء هؤلاء النساء على الشراشف التي غطّت الطاولات، ووُضِعت على الطاولات صحون صنعت من السيراميك ترمز إلى الأعضاء الأنثوية أحيانا بشكل ظاهر وأحيانا بشكل خفيّ. وتحت كل صحن الرّامز إلى الوجبة وُضع شرشف مطرَّز برموز تعود إلى الحقبة التاريخية للمرأة التي كتب اسمها بخيوط مُذَّهبة. فمثلا

6. للنظر إلى نماذج من أعمال إيفا هيس، انظُر الرابط:
https://www.google.com/search?rlz=1C1CHZL_iwIL756IL756&q=eva+hesse+artworks&tbm=isch&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwiNuMWEw6zhAhWARxUIHTjcC2YQsAR6BAgJEAE&biw=1366&bih=657#imgrc=PwclEUnpnMTOOM:

في المكان المعدّ لحتشبسوت طرِّزت الرموز الفرعونية بالخط الهيروغليفي، وكُتب اسم حتشسبوت بالخيوط الذهبية. في أسفل الطاولة توجد قاعدة من البورسلان مكتوب عليها 999 اسما للنساء بطريقة عشوائية، وهي أسماء لشخصيات أسطورية وواقعية أثّرت على الثقافة الإنسانية. وقد جمعت الفنّانة التقنيات المتعدِّدة في هذا العمل ممّا ساهمَ في استحضار نساء من التاريخ البعيد ووصلتهنّ بنساء من فترتها هي لتخليد أسمائهن عن طريق الكتابة. وهكذا، تم الجمع بين الكتابة والخيط والإبرة ليكون العمل الفني نفسه كتابة لتاريخ الحركة النسوية وتثبيتا للفكر النسويّ الذي تأسَّس في السبعينات في أمريكا وأوروبا.

وفي سياق الأعمال اليدوية، تدّعي الباحثة في عِلم الجمال والناقدة الفنية كرولين كورزماير (Carolyn Korsmeyer, 2004):

«... ولأنَّ معظم الفنون التي تُنتجها النساء بشكل نموذجي تضمّ أعمالا يدويّة مثل أعمال التطريز من أجل التزيين والاستعمال البيتي، فإنّ الفرق بين الفن والعمل اليدويّ أخذ يضمحلّ لكي يتّصل مفهوم الفن بما يتلاءم مع بعض الأجناس الفنيّة التي تجد النساء حضورهن البارز فيها» (p. 27).

إنّ قوة الحركة النسوية التي ظهرت في السبعينات والتي تزامنت مع نهضة سياسية آنذاك في أمريكا وأروبا، قد ساهمت في ظهور فنّانات بنفس الوتيرة التي ظهرَ فيها الرجال، وهؤلاء النّساء استعملن الفن كوسيلة بحث جندرية، ووجهة أخرى للهوية كالعنصر والأقلية، والتعريف الجنسي. كما وخلخلت مفاهيم كثيرة بالنسبة للفن، فدخل «البوب آرت» الفن الجماهيري، وبدأت الحدود تتلاشى بين ما هو فنيّ وبين ما هو ليس فنيّا، إذ يكفي لعمل ما أن يُعرَض في متحف حتى يصبح فنّا. بعد نشوء فن الجسد (body Art)، برزت ظاهرة فنيّة أخرى مثل «Carnal art»[7] الذي يشمل التنكيل بالجسد وتغيير ملامح الوجه عن طريق عمليات تجميلية مؤلمة. وعلى رأس هذا التيّار كانت الفنّانة الفرنسية أورلان [8] التي غيَّرت وجهها مرارا وتكرارا بواسطة عمليات تجميل قاسية بما يتناسب مع ادّعائها «أنا أخرى». وكذلك ظهور سيندي شيرمان، (Cindy Sherman. B.1954) التي عرضت صورا لوجهها ولجسدها بفبركة لوجوه فنّانات ونساء من التاريخ باستعمال أدوات بلاستيكية، وبعضٌ من

7. Carnal Art هو فن الجسد ولكنه يُظهِر الجسد بشكل منفِّر ومنكَّل به.

8. للاستزادة في المعلومات، انظر:

O'Bryan, C. Jill (2005). Carnal Art: ORLAN's Refacing. Minneapolis: University of Minnesota Press..

Lemma, Alessandra (2010). Under the Skin: A Psychoanalytic Study of Body Modification. London: Routledge.

مواضيعها سبّب النفور لدى المشاهد،[9] ممّا حدا بالنقاد استعمال مصطلح «الفن المنفِّر (abject Art) (انظر Foster, 1996). في ظل هذه الظواهر الفنية، لم يعد بالإمكان تبنّي النظريات الكلاسيكية واعترى الفن ضبابيّة، ولم يصل النقّاد إلى تعريف مطلق للفن. ونتيجة لهذه الظروف والجدل حول الفن، فقد تغيَّر مفهوم العمل اليدوي من نسبه إلى العمل البيتي إلى رفعه كعمل فني يُعرَض في صالات العرض، بحيث أصبح لا يقل قيمة عن الفن الراقي ويحتاج إلى فهم دلالاته. فعاد النقّاد والناقدات النسويات إلى النقاش حول وظيفة الإبرة والخيط المتعدِّدة على المستوى الفني والثيماتي، ما سأتطرّق إليه في البند التالي.

ج. وظيفة الابرة والخيط الدلالية: الخلاص، الرّتق، الهوية والإحياء

الخلاص:

كانت أصول هذا المعنى – التعبير عن الذات – قائمة منذ الميثولوجيا اليونانية، التي تمثّلت في قصّة فوليميلا الواردة في إحدى الأساطير وظهرت هذه القصة كالأشد قسوة في الميثولوجيا اليونانية. فالقصَّة تتحدَّث عن فوليميلا Philomela وأختها بروكني Procne، ويحدُث وأن يقوم تيريوس Tereus زوج الأخت بروكني باغتصاب فيلوميلا، وعندما تهدِّد فيلوميلا تيريوس بأن تحكي ما حدث معها لأختها، يقوم تيروس بقطع لسانها، ويسجنها في كوخ بحيث لا تستطيع التكلُّم مع أي أحد عن الجريمة التي حدثت في حقها. ومع هذا، فإنَّ العنف والسجن لا يثنيانها عن البوح بما حدث معها، وتستعمل النسيج بخيوط حمراء وخيوط بيضاء، وترسل لأختها ذلك النّسيج. فتفهم الأخت من خلال النسيج ما حدث لأختها وتقوم بتحريرها، وتقرّر الأختان الانتقام. إنّ الجريمة التي حدثت مع فوليلا هي مضاعفة، شملت الاغتصاب والإسكات في نفس الوقت، وما ورد في هذه الأسطورة (الميثوس) هو سابقة لما يسمّى اليوم بغشي المحارم. (שבתאי, 2000, עמ׳ 43) وقد وُظّف ميثوس فوليلا في الأدب كأحد «الدلالات على إسكات المرأة واضطهادها» (Cutter, 2000, p.161)،[10] وهذه القصة نجد لها تفسيرا نظريّا لدى علماء النفس، حيث يشير بلاكيمان وشركاءه (Blakeman, et al 2013) إلى أنّ العمل بالإبرة والخيط

9. انظر نماذج من أعمال سيندي شيرمان التي تدخل في سياق الفن المنفِّر:
http//:www.artnet.com/artists/cindy-sherman/pregnant-woman-a-dXlsi_mlcIFTEeAEBngyvA2
https://www.google.com/search?newwindow=1&tbm=isch&q=Cindy%20Sherman%20Untitled%2C%20%22Sex%20Pictures%22%20Series%20(1983)#imgrc=hqm4zQ81PJQMxM:

10. للاستزادة، انظر:
Frazer, Sir James George (translator/editor).(1921) Apollodorus, Library in 2 volumes Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann, Ltd

وسيلة علاجية تساعد المعالَج في التعبير والتواصل، فهي وسيلة غير كلامية. كذلك يحمل النسيج معنى «وسيلة دفاعية» (Gillber and Guber, p. 462).

وقد تطرّقت الباحثة في الأدب اللاتيني فيرد ليف كنعان Vered Lev Kenaan إلى النسيج على أنّ له دورَين مضاعفين: فهو وسيلة توثيق ووسيلة تطهير (1998, עמ׳ 96، وللاستزادة انظُر: Dickie, 2011).

وقد ورد النسيج الّذي هو النتاج للإبرة والخيط في الأوديسة كوسيلة إنقاذ ووفاء. فحسب الميثوس اليوناني، فإنّ بينلوبي (Penelope) ابنة ملك إسبرطة إيكاريوس (Icarius) وقريبة هيلين الجميلة هي نموذج الزوجة الوفية التي تكرِّس ما تبقّى من حياتها في انتظار زوجها الغائب أوديسيوس Odysseus أثناء ضياعه في البحر لمدّة طويلة. يقوم بعض النبلاء بمحاصرة قصرها ومطالبتها بالزواج من أحدهم، ويعرضون عليها الكثير من الإغراءات. تتظاهر بينلوبي بالموافقة ولكنها تقوم بإقناعهم بالانتظار حتى تنتهي من خياطة ثوب العرس. فكانت بينلوبي تقوم بحياكة الثوب في النهار أمامهم، أمّا في المساء فتقوم بحل ما حاكته منتظرة عودة زوجها أوديسيوس. عندما عاد أوديسيوس، قامت بإعطائه قوسه، فدعا جميع النبلاء إلى وليمة وقتلهم. وهكذا أنقذت بينلوبي نفسها عن طريق «الإبرة والخيط»، فأصبحت دلالة الإبرة والخيط تتجاوز مجرّد حياكة الثوب لِتحيل إلى معنى الخلاص.[11] كما استمد هذا النموذج تشارلز ديكنز الذي جعل من مدام ديفورج في رواية «قصة مدينتين» تقوم بنفس الدَّوْر، ولعلّ أبرز المَشاهد في تلك الرواية هو مشهد مدام ديفورج تلك المرأة العابسة والفقيرة المنكوبة والصّارمة، وهي التي ظلت قبل الثورة تمسك كل يوم بصنّارتيها وتعُّد مَن يتوجّب قطع رؤوسهم في مقصلة الجيلوتين بعد قيام الثورة ونجاحها.

كما نسب إلى الخيط في الأسطورة اليونانية دلالة «تقرير المصير» أي «خيط الحياة». فقد عُرفت ثلاث إلاهات لتقرير مصير الموت للناس، وهنّ أخوات ويتّصفن أنهن يملكن قَوة فوق إنسانية وقوة فوق إلهية، فهنّ يتحكّمن بخيط الحياة. الأخت كلوطو هي المسئولة عن تحضير الخيوط لكل إنسان، ولوكتيس الأخت الثانية هي التي تقيس مدّة الحياة المحدّدة لشخص ما، وذلك عن طريق شريط قياس لطول الخيط؛ وأمّا إطرافوس فهي التي تقرّر انتهاء حياة إنسان معيّن وتقصّ الخيط بمقصّ

11. لمعرفة السطورة بشكل موسع انظر:
Homer.(1996) The Odyssey, Book XVI, in The Iliad & The Odyssey. Trans. Samuel Butler

(נלר, 2007).[12] وعُرفت أثينا كإلهة النسيج والتي ألقت مهمة النسج عن عاتقها لأرخاني التي حاولت منافستها في النسج، فعاقبتها بأن حوّلتها إلى عنكبوت. ولهذا وجدت الأسطورة تفسيرا للعنكبوت النسّاج. كما رمز الخيط إلى الحب بين اثنين، مثلما هو منسحب على أريادنا وهي ابنة مينوس ملك كريت والتي أحبت تسيئوس أمير أثينا، وكان قد ذهب ليقتل أحد المخلوقات الهولية الّذي يُسمّى ميناطور، ويسكن داخل متاهة بناها الملك مينوس. ولكي يستطيع تيسوش الخروج من المتاهة، تعطيه أرديانا لفّة خيطان، ليمدها في طريقه، وهكذا يستطيع الرجوع من المتاهة ويخرج (המילטון, 1982). مرّة أخرى يمثّل الخيط طريقة للنجاة، وكذلك حكمة المرأة التي تمدّ الخيوط للرجل لإنقاذه. وهكذا فإنّ الخيط الذي مُنِح لتزيئوس عن طريق المرأة المرشدة يرمز إلى الجانب الشعوري للمرأة، وكذلك إلى العلاقة البين-ذاتية، (intersubjective) الموجودة لدى النساء أكثر منها لدى الرجال. فالخيط يرتبط بشخصية المرأة المرشدة في الواقع، وكذلك بالإرشاد الداخلي وهو ما يرتبط بالجانب الأنثوي (أنيما) أي الجزء الأنثوي في النفس، وهو الّذي يساعد الرجل لإيجاد طريقه في المتاهة الداخلية (נלר 2011). وكما يستعمل النسيج في العلاج وبشكل استعاريّ، فإن المعالِج يقترح على المعالَج المريض «خيط أريادنا» لكي يتمكّن من الدخول (في متاهة) نفسه ليتمكّن من الخروج منها بسلام (נלר, 2004) وهو الدليل لاستمراره في الحياة.

هناك نصوص مشابهة وُجدت في التوراة، فورد في سفر صموئيل الأوّل أنَّ ميخال كي تنقذ داوود من شاؤول أبيها، والذي أسره لديه، تمدّ بطرف خيط لداوود من كوة الغرفة ليمسك به ويهرب «(שמואל א׳, י״ח, 20; 28).

وقد وجدتُ نصوصا تمنح الإبرة دلالة «الخلاص» في الأدب المعاصر. ففي مسرحية «نصب الحريّة» لخزعل الماجدي ورد:

«إبرة عمياء
وضمائر عمياء
وقلوب عمياء

12. وقد جُسّدت الثلاث إلاهات ودورهن مع الخيط وتقرير مدة الحياة في عمل نحتي للفنّان سشادو غرامبال الكسندر (Schadow Grabmal Alexander)، وهذا العمل النحتي المصنوع من الرخام معروض في متحف برلين للفنون الكلاسيكية، لرؤية المنحوتة انظر:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schadow_Grabmal_Alexander_2.jpg
كما ألهمت الإلاهات الثلاث الرسّام البريطاني البري رافئيلي جون ميلهويش ستوويك (John Melhuish Strudwick) برسم لوحة بعنوان «الخيط الذهبي» (the Golden Thread)، لرؤية اللوحة انظر:
https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%9E%D7%95%D7%99%D7%A8%D7%94#/media/File:Strudwick-_A_Golden_Thread.JPG

كيف سأجعلُ البلد واحدًا.
هبَّ الجميع بخاصرهم ليمزّقوه
وأنا لا أملك سوى هذه الإبرة العمياء
التي سأغرسها في قلبي
فربما يكون دمي أضحية لهذه البلاد (الماجدي 2009)[13]

فالإبرة التي تستخدمها شخصية المسرحية لخياطة ثقوب «النصب» هي عمياء مثل الضمائر والقلوب العمياء، وهو استخدام لرمز العمى والتيه الذي يسود المشهد الكليّ للبلاد، وهو ما ينذر بوخيم العواقب في نظرة تشاؤمية خطيرة. وكجزء من روح التّطهير، تعتمد الشّخصية على مفهوم المخلِّص الذي يغذّي الآخرين بدمه وتتحوَّل الإبرة التي كانت فيما مضى «الإبرة العمياء» إلى أملٍ من آمال الإصلاح. وعندما نقول أملا للإصلاح على المستوى الرمزي فإنّنا نعني القيام بعملية رتق لما قد انفرط وفيه ما فيه من الثقوب أو الخروق.

وفي قصيدة «خياطة يائسة» لخزعل الماجدي:

«ماذا سأخيّطُ؟
وماذا سأجمعُ من بقايا؟
لكي أعيد خارطة البلاد إلى أصلها؟ (الماجدي، 2006)[14]

إذن في هذا المقطع شُبِّهت الخياطة وكأنَّها سترتق أجزاء أو بقايا البلاد، وتعيد الخارطة إلى أصولها. وعلى هذا، فإنّ بقايا البلاد المنكوبة شُبِّهت وكأنّها قطع من القماش التي من الممكن إعادتها بواسطة الإبرة والخيط.

في كلا السياقين في النص المسرحيّ وفي القصيدة هناك علاقة وثيقة بين الإصلاح والرَّتق وهو ما يعني الخلاص، وهما معنيان قد يتحوّلان إلى معانٍ أخرى لا نهائية تتجاوز المعنى الأوليّ للأيقونتين البصريّتين، وهذا ما قصدناه بالتوظيف الإجرائي.

كذلك وبهذا المعنى ألَّفت Elizabeth Barrett Browning روايتها الشعرية AURORA LEIGH والتي تحدّثت عن كل أشكال العمل اليدوي للمرأة، والتي حسب ادّعاء (Davidoff and Hall,2002) قد أغنت القاموس الأدبي بعبارات من عالمها النسوي. (P. xv) كذلك استعملت الكاتبة السوداء أليس ووكر (Alice Walker, b.1944) في روايتها Every Day Use 2001 أعمال الجدّة من تطريز ونسيج، وهذا هو الفضاء والخلفية

13. المسرحية متاحة على الرابط: http://www.startimes.com/f.aspx?t=17159154
14. القصيدة متاحة على الرابط: http://www.alnoor.se/article.asp?id=38659

لبناء روايتها إذ تجعل البطلتين Dee و-Maggie تتنافسان على أخذ تراث الجدَّة من التطريز والنسيج. فبينما تقترح دي أخذ تراث الجدَّة وتعليقه على الحائط كذكرى، تقترح الأم منح التطريز التراثي لماغي كونها تعلّمت التطريز من جدتها. وهكذا يتحوّل عمل الأجداد كعمل يومي يمارَس وليس مجرد عمل صنمي يُعلَّق على الحائط. وهذا يعني أن تطريز الجدة هو رمز لمعنى الجذور التي ينبغي على الجيل المستقبلي الاستمرار في الحفاظ عليه.

وفي السياق السياسي الناتج عن التفرقة العنصرية بين السود والبيض ومحو الذاكرة «السوداء» عن طريق الاضطهاد، عبَّرت الكاتبة عن طريق التطريز والنسيج التراثي عن استذكار وتأثيث للهوية الإفريقية وجذور السود الأصلية.

ت. الإبرة / القلم، الخيط / الخط: نسيج - نص

في البند السابق، رأينا أنّ بوليميلا قد عبَّرت عن مأساتها عن طريق نسج القصة بالإبرة والخيط، وهو ما يماثل الكتابة والقراءة للنص. تاريخيّا، لم يُنظَر إلى أعمال الإبرة كما نُظِر إلى نتاج القلم، لكن الباحثات النسويات وإحداهن مورين دالي غوغن (Maureen Daly Goggin) نسبت مصطلح البلاغة الذي ينسحب على اللغة إلى أعمال الخيط والإبرة، ودعت إلى النظر إلى هذه الأعمال بشكل لا يقلّ عن البلاغة الكتابية أو اللفظية، وأكّدت أنّه من أجل قراءة «التطريز" مثلا يتوجّب على النّاظر أن يعرف لغة التطريز ودلالاتها، علمًا بأنّ ماري ثوماس قد نشرت قاموسا لرموز التطريز(1934) وقد شمل معاني 400 قطبة مختلفة والتي وُظِّفت بأشكال مختلفة (Eaton. Jan. Marx Thomas's quot. In Goggin, 2002, p. 214). إذن حسب ادّعاء غوغن، فقد اكتسبت هذه الرموز بلاغة تماثل بلاغة الكتابة إذ لا يمكن قراءتها دون معرفة هذه الرموز ودلالاتها. وقد أثارت بعض الباحثات قضيّة وجود تقارب بين منتوج القلم وعمل الإبرة والخيط على المستوى السيميائي (Hedges, 1991)، ولم يكن مستغربا أنّ هيلينا ميشيل (Helena Michael) ربطت عمل النساء بشكل عام مع حكاية "الفراغ"، وكأنَّ المرأة تقصُّ قصّة أو تكتب نصا أثناء غزلها أو نسيجها أو تطريزها (Michael, 1978, p.39, p.40) . وهناك الكثير من الباحثات الغربيّات اللواتي لاحظنَ نفس السياق بالنسبة لتناظر النسيج والنص. فارتباط الخيط والنسج ودلالاتهما على أنّه مناظر للكتابة لم يكن جديدا، وفي هذا السياق تناولت جيرالدين شراود (Géraldine Chouard) في مقالها بعنوان «تخيط لكي تتكلّم» كتابة الكاتبة إيدورا ويلتي (Eudora Welty) ووصفتها الباحثة بأنّها تكتب بالإبرة والخيط، كنسيج. وقد سُئِلت الكاتبة في مقابلة مع بيجي وايتمان برينشاو

(peggy Whitman Prenshaw) «هل أنتِ حائكة»؟ فأجابت ويلتي: «أنا أشعر أنّ الكتابة مثل النسيج، فالنص عبارة عن كلمات ويجري نسجها، وأحيانا أقصها بالمقص كما تقص الحائكة أو النّاسجة نسيجها وتنسِّقه من جديد» (Welty in Prenshaw ,1985. P.272).

ويغدو تشبيه النسيج بالنص جليّا في الكلمتين الإنجليزيتين «text/textile، وكثيرا ما تستعمل كلمات نسيج في النقد الأدبي حيث شُبِّهت الكتابة بالنسيج، إذ يتناظر شكل الإبرة مع القلم وشكل الخيط مع الخط. فكما تعمل الإبرة القطبة يعمل القلم الحرف. ولكن هذا الأمر لم يقتصر على النظريات التي ماثلت ما بين الإبرة والقلم والخيط والخط، إذ إنّه في هذا السياق عنونَ الباحث الأزهر الزناد كتابه «نسيج النص فيما يكون به الملفوظ نصا»، ويورد في مقدمة الكتاب التي كتبها محمد الهادي الطرابلسي ما يلي: «وفي هذا الإطار تندرج محاولة الأستاذ الأزهر الزناد في بحث نحو النصوص، وقد انطلق فيه من مفهوم النص على أنّه نسيج من الكلام، وهذا ليس غريبا على تصوُّر العرب للنص. ففي لسان العرب ورد معنى النص في باب «ن ص ص»، وباب «ن س ج» ما يلي: «فالنص جعل المتاع بعضه على بعض، والنسيج ضم الشيء للشيء»، فالأول تركيب والثاني ضمّ، والضمّ والتركيب واحد» (الطرابلسي مقتبس عند الزناد، 1991، ص 6). أمّا الزناد مؤلِّف الكتاب فيقول في سياق تشابه النص مع النسيج:

«فالنص إذن علامة كبيرة ذات وجهين: وجه الدالّ ووجه المدلول. ويتوفّر مصطلح «نص» في العربية وكذلك في مقابله في اللغات الأعجمية textile معنى «النسيج». فالنص نسيج من الكلمات تترابط ببعض. هذه الخيوط المختلفة والمتباعدة تتجمّع في واحد وهو ما نطلق عليه مصطلح «نص» (الزناد، 1993، ص، 12).[15]

وورد كذلك في القاموس المعاصر «نسَجَ الكَلاَمَ عَلَى هَوَاهُ: صَاغَهُ، أَوْ لَخَّصَهُ، ونَسَجَ الشَّاعِرُ الشِّعْر: أي نَظَمَهُ.

ولم يقتصر الأمر بتشبيه الكتابة بالنسيج أو التطريز على الكاتبات الغربيّات كما أسلفنا، فقد ورد هذا التشبيه في قصّة عايدة نصرالله، إذ شبّهت الكتابة بالتطريز خلال جملة افتتحت بها قصتها «أجمل ميتة في العالم»: «من لا يُتقن تطريز الجلد لا يتقن تطريز النص» (نصرالله، 2017، ص، 110). وهي جملة تعكس الإغراق في التجربة الحياتية التي تعنيه عبارة «تطريز الجلد»، فالنص لا ينقطع عن صاحبه كما لو كانت تلك التجارب موشومة على الجلد. وهنا يجتمع معنيان على المستوى الرمزي والاستعاري، فتطريز الجلد يرافقه معاناة وألم، وتطريز النص يكمن فيه خلاص وتفريغ. وهذه المعاني تتماثل مع ما أشارت إليه الكاتبة ويلتي (welty). فهنا الإبرة المخفية في المنتوج والقلم لا يقترنان بمجرّد الوظيفة المؤداة، فالقلم لا يقترن بمجرّد

15. مقدّمة الكتاب كُتبت سنة 1991؛ أمّا الكتاب نفسه فنشر سنة 1993.

الكتابة إذ للكتابة جانب تعبيري عن الاضطهاد والفرح والخلاص. وكذلك الإبرة لا تقترن بمجرّد وظيفتها النّسج، فهي أيضا مؤلمة. وكلا الأداتين تقومان مع اختلافهما بمنتوج واحد على المستوى اللغوي وهو نسيج، ولكن على المستوى المجازي فإنّه يكتسب عدة تأويلات، وقد يكون تأويلا محدّدا بعينه بموجب السياق، كما رأينا في الأمثلة السابقة. فبعض المنظّرين يقول بالتأويل اللانهائي وهو ما يسمّى «الهرمسية» والّذي يعني التأويل غير المحدّد-اللانهائي (أيكو، 2001، ص 28)، وهذا لا يتناقض مع كون التأويل فعلا حُرّا. ويختزل صابر الحباشة الفرق بين التأويل اللانهائي وحق العلامة[16] في الوصول إلى معنى محدّد بقوله: «من حقّ العلامة أن تُحدَّد قراءتها حتى لو ضاعت اللحظة التي أنتجت ضمنها إلى الأبد. أمّا التيّار الثاني فيعترف بتعددية القراءات ولكنه يسجّل في الوقت ذاته محدوديتها من حيث العدد والحجم وأشكال التحقُّق» (الحباشة، مقتبس عند أمهيدي، 2010، ص،45).

بناء على كل ما طُرح من وظائف للإبرة والخيط، في السياقات المختلفة، سأتطرّق فيما يلي إلى تجليات تلك الدلالات في الفن التشكيليّ الفلسطينيّ. وقد يكون طرح فكرة العمل بالإبرة والخيط في السياق الفني هو دعوة إلى رؤية في سياق مغاير للمألوف والسائد، ويكون بمثابة حث على إعادة النظر في الثوابت الإبداعية أو التي سادت كوَهم على مدار القرون الماضية. وإنّه لتحفيز للامركزية الأشياء والبحث عن مضامين ثقافية متعدِّدة.

2. الإبرة والخيط ودلالاته في الفن الفلسطينيّ المعاصر

رغم أنّي سأتعرّض إلى الفن المعاصر في سياق الإبرة والخيط، إلّا أنّه لا بد من الإشارة باقتضاب إلى أنّ التطريز الفلسطيني هو من الأعمال اليدوية التي اكتسبت رموزا هندسية وزخرفية أحالت إلى طبيعة البلاد، وكذلك إلى الهوية الفلسطينية وماضي هذا الشعب على مدار الأجيال. تقول روزيكا باركر (Rozsika Parker): «إنّ تراث التطريز العريق هو بمثابة إحياء للموتى وشهادة على النّجاة والصمود، والاحتجاج على المطاردة والاضطهاد السياسي والاضطهاد العنصري (Parker. 1996, p192). وهذا ما ينطبق على التطريز الفلسطينيّ الذي لعب أدوارا عدّة منها التخليد، التأثيث للهوية وكذلك النجاة في وقت من الأوقات، إذ كانت المرأة الفلسطينية تؤثث

16. إنّ كل شيء في الوجود مكوّن من علامات، فالعلامة هي أي شيء يحيل إلى شيء ملموس أو محسوس، وما يجعل العلامة فعّالة في التأويل هو الحقل الإجرائي أي طريقة توظيفها، وطبعا العلامة في الفنون البصرية هي أساس التأويل، فقد يرسم شخص ما مفتاحا، والمفتاح علامة، ولكن المؤوِّل يفسِّر المفتاح في سياق العلامات الأخرى الموجودة في اللوحة ومن خلال المرجعيات الثقافية. انظر: نصرالله، 2014؛ وانظر ص 2 من هذا المقال.

بيتها من أغطية وشراشف وملابس من عمل يديها، وكل امرأة كانت تختار القماش ونوع الخيط بما يتناسب مع مكانتها الاقتصادية. وهكذا فقد عبّر الخيط والقماش في ذلك الوقت عن المكانة الاقتصادية للنساء (Weir, 1989). ومع نهاية القرن التاسع عشر وما صاحَبَ ذلك من التغييرات الاجتماعية، أصبح التطريز الفلسطيني يحيل إلى المكان. لهذا أصبحت رموز معيّنة تشير إلى البد، مثلا ما هو خاص ببلدة بيت لحم والقدس، الخليل وبيت جالا ورام الله وغيرها من البلدان (Sherwell, 1996, p. 93).

لكن التغييرات التي طرأت على المجتمع الفلسطيني وأبعاد النكبة لم تتح للمرأة الفلسطينية مزاولة التطريز في حياتها اليومية لعدم وجود الإمكانيات المادية لشراء الأقمشة التي كانت النساء تحصل عليها من القاهرة أو الدول العربية (Sherwell. 1996, p. 294). ومع هذا، أقيمت في الشتات وفي الأرض المحتلة جمعيات للحفاظ على ما تبقّى من ثياب فلسطينية، كما ظهرت الكثير من الجمعيات الفلسطينيّة لإحياء التراث الفلسطينيّ وتخليده[17]، وما زالت النساء في المناطق المحتلة يعملن في التطريز ويبِعن منتوجهن ويصدّرنه كأحد مصادر الرزق.

في سنوات الثمانينات، انتقلت رموز التطريز لثوب المرأة إلى لوحات الرسم، إذ حلّت الفرشاة محل الإبرة واللون مكان الخيط، فظهَرَ الثوب المطرَّز في رسم المرأة «النموذجية» كإحالة إلى المرأة الفلسطينية الأم الممثّلة للوطن والشعب والأرض (Malhi-Sherwell 2001, p 60).

فظهَرت النساء في رسومات إسماعيل شموط، سليمان منصور، فتحي الغبن وكمال المغني بثياب مطرَّزة وبشكل استعاريّ (أليغوري) يمثِّل المرأة الحالمة بمستقبل قد يأتي بنظرة تتطلّع إلى البعيد وليسَت محدّدة الاتجاه (Tamari & Johnson 1995, p. 63-72)[18]. فشكّلت المرأة بزيّها الفلسطيني أداةً للتعريف على الهويّة وفضاء للذاكرة. في تلك الفترة، دلَّ التطريز في الرسومات على «الصمود» ونشد استعادة الوطن المسلوب. وبعد الانتفاضة، لبست النساء الفلسطينيات في حياتهن اليومية أثوابًا مطرَّزة بالعَلم الفلسطيني The flag dress رغم أنّ جودة القماش لم تكن نفسها، لكن الرمز ودلالة التطريز الاستعاريّة بقيت هي نفسها: الصمود. وقد اشتملت ثياب

17. http://palestinianembroider.tripod.com/#Overview%20of%20Palestinian%20Embroidery

18. نشير كذلك إلى فنّاني الداخل مثل أحمد كنعان وجهينة حبيبي. انظر: موقع الفنّان أحمد كنعان http//:www.ahmadcanan.com/Articles/main.asp

وللمزيد من المعلومات عن صورة المرأة الوطن الأم انظر: نصرالله، ع. «أحمد كنعان: الانتقال من المرأة الأليغوريّة إلى المرأة في حياتها اليوميّة» على الرابط:
http://www.ahmadcanan.com/Articles/showArticle.asp?aid=63

النّساء المطرَّزة على كلمات مكتوبة مثل «منظّمة التحرير»، ورموز المسجد الأقصى، وبهذا تكون النّساء قد حملن على أجسادهن مقولاتٍ انتقلت من البيت إلى الشارع، من الفضاء البيتي إلى الفضاء الجماهيريّ (Sherwell 1996. P. 294).[19] هذا الانتقال بأعمال الإبرة والخيط لم يقتصر على الجمهور الاعتياديّ بل ارتفع إلى العرض في الصالات والمتاحف على يد الفنّانات الفلسطينيات المعاصرات، ولكن بأشكال خرجت عن التطريز المقنَّن في الفن الفلسطيني لتحيل إلى معانٍ مختلفة سأعرضها من خلال فنانتين، الأولى ماري توما (هيوستن 1961) والثانية حنان أبو حسين (أم الفحم).

ج. ماري توما- نسيج غرائبيّ

الفنّانة ماري توما (1961)[20] التي تعيش في الولايات المتحدة اعتمدت النسيج والتصميم في معظم أعمالها الفنية، وجنّدت القماش وأعمال الإبرة والخيط بأشكال مختلفة لتبث للمشاهد رسائل مختلفة. لقد استعملت الخيط والإبرة لإنتاج أعمال غرائبية ومركَّبة من مواد غير مقنّنة في الفن البصري، فكانت هناك مواد مثل ألياف النخيل، «رافيا» لحاء الشجر والجذع جنبا إلى جنب مع النسيج، وكذلك الحجارة والأقمشة المختلفة، وبقايا قماش مطرّز، وأشرطة قماش تستعمل لتزيين الثياب، ودبابيس وإبر، وأشياء مغزولة بالصنارة. فكرة الفن عند ماري توما تتمثّل في خلق توجُّه جديد للتّعبير عن قضايا تهمّ الجسد والروح.

ففي بداية مشوارها تعمل عملا موضعيا بعنوان «إجهاض» أو «تشويش» (miscarriage, 1991)،[21] وهو عبارة عن تصميم لقمصان أطفال من حواشي معطف نسائي، وتطريز، ولحاء شجر نخيل «رافيا» وخيوط وإبر ودبابيس. ونرى أنّ طريقة رسم القمصان وكأنّه تصميم أولي مملوء بالإبر والخيوط. هذه القمصان بشكلها المرئي تثير الرعب والخوف، وقد تفهم في سياقات عامة كأن تدل على العنف ضد الأطفال، ولكنها في السياق الفلسطيني تدلّ على أولئك الأطفال اللاجئين وهم مَن لا ثياب لهم أو أولئك الذين ماتوا. وفي سياق ما يحدث اليوم، لا نستطيع منع أنفسنا من ربط الأمر بالمهاجرين من سوريا.

19. https//:www.pinterest.com/ohoud_asmar/palestinian-embroidery?/lp=true
http//:palestinecostumearchive.com/refugee_camps.htm
http://palestinianembroider.tripod.com/
20. http://marytuma.com/bio.html

21. لرؤية العمل، انظر الرابط: http://marytuma.com/images/art/miscarriage_002.jpg

في عملها المعنون «قوّة مستعارة» (Borrowed power, 2000)[22] تستعير الفنّانة الشكل القديم لغطاء الرأس الفلسطيني البشنيقة (محرّفة عن «بخنق») وتشبه كذلك الشطوة[23] التي كانت الفلسطينيات يلبسنها مثل الإكليل أو يتّخذنها مثل القلادة. ولكنها مركَّبة تقنيا، فنراها مركّبة من فروع شجرة وخيطان وشريط تزييني من «شراشيب» القماش، وشريط من الطرز الفلسطيني التقليدي، وفي الحلقة المعمولة كتاج للرأس توجد مرآة مكسورة. ونرى الخيطان تلتفّ على الفروع مع التّسمية «قوّة النساء» كإحياء لنشاط النساء الفلسطينيات وأعمالهن.

ماري توما، (2000) قوة مستعارة، غطاء رأس عتيق، فروع اشجار، مرآة مكسورة، «شراشيب» من ثوب فلسطيني، حبر، الخ.
Tuma, mary, (2000) borrowed power, ANTIQUE PALESTINIAN HEADDRESS, BRANCHES, BROKEN MIRROR, FRINGE, SEAMS FROM PALESTINIAN DRESS, INK, ETC.

22. انظر العمل على موقع الفنّانة؛ http://marytuma.com/borrowed.html
23. هي منديل بـ (آوية) أي إطار يحيط المنديل من زهور بأشكال مختلفة، وفوق المنديل يُطرَح على الرأس شال أو طرحة أو فيشة وهي أوشحة من حرير وصوف. الشطوة: هي قبعة أسطوانية صلبة تغطّى من الخارج بقماش أحمر أو أخضر، وتُصفّ في مقدمتها أيضا نقود ذهبية وفضية؛ فيما تُزيَّن مؤخرتها بنقود فضية فقط. وتربط الشطوة إلى الرأس بحزام يمرّر تحت الذقن، ويتدلى الزناق (نوع من الحلي) من جانبيها. وكانوا يصفّون من فوق الدراهم صفّا من المرجان. وقد ارتفعت الصفوف إلى خمسة في العشرينيات. (منقول عن مركز المعلومات الفلسطيني، على الرابط: http://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=9011)

إنّ هذا العمل مكوَّن من علامات كثيرة بحيث يستعصي على قارئ ليست لديه ثقافة حول الأزياء الفلسطينية أن يفهمه. وهذا ما أكّد عليه النقّاد السيميائيون من كون التحليل لا ينفصل عن القارئ ومرجعيّته: «إنَّ التأويل النقدي للعمل الفني جعل من الناقد المؤوِّل واهبًا للنص من زاده الثقافي» (إمهيدي، 2010، ص، 38). إنَّ العنوان «قوَّة مستعارة» يحيل إلى أنَّ البشنيقة الّتي تظهر في العمل ليست أصلية، أي أنّ الفنّانة لم تأخذ الغطاء الأصلي وتعرضه بل استعارت علامات لا تمت للأصل بشيء عدا الشكل الكلي. ففروع الشجر ليست لها وظيفة في الغطاء الأصلي، ولكن الفنّانة استعملت فروع الشجرة لتمنح العمل أبعادا تتخطى المعنى الذي ينحصر في «البشنيقة»، لتدل بذلك على ارتباط الشجر بالأرض والمرأة، وهي ثيمة من الثيمات الّتي درجت في الفن الفلسطيني في الثمانينات عندما عُرضت المرأة وهي تفلح الأرض (Halaby, 2001). ويعزِّز هذا العملُ الادّعاء بالنسبة لارتباط الشجر بالنسيج والخيط والإبرة كدوال مرتبطة بالمرأة. عمل آخر قامت به توما سنة 2000 هو بعنوان «العمود الفقري الحامي» (Amuletic Spine). والعمل عبارة عن شجرة، وكلمة Amulet بالإنجليزية تعني التعويذة، ويرتبط شكل الشجرة بأشجار المناديل المستعلمة حتى اليوم في تركيا، حيث يضع الناس أمنياتهم على شكل قطع قماش ومناديل وهم يأملون تحقيق أمنياتهم. وفي عمل توما يظهر الجانب الطقسي والذي سيحمي «البلاد»، ونرى على الشجرة حجارة ملفوفة بالقماش، خيوط مختلفة وملوَّنة، وهذه الشجرة التي تشكل تعويذة يمكن أن تضم المكوِّنات الدلالية التي يكون من الصعب تفسيرها لولا المرجعية الفلسطينية، وكأنّها تحمل عناصر الحماية، كما كانت الجدات تعمل التعاويذ من القماش، وبإضافة الحجارة فهي تبدو وكأن الشّجرة تحمل رمزا من رموز الأرض. وهكذا نرى في الشجرة/ القماش/ الحجر ما يعيدنا إلى نفس الثلاثية التي تعبّر عن الأم والوطن والأرض. وإنّ ارتباط المرأة الأسطورية والمرأة عامة بالشجر هو إغراق في رمزية الخصوبة والحياة كما ترى كلاريسا بنكولا «... الشجرة ترمز إلى الوفرة في الطبيعة الوحشية المتحرِّرة في سيكولوجية المرأة، ومع هذا لا تفهم النفس قيمة هذه الشجرة. بمقدور أحد أن يقول أنّ النفس السيكولوجية بأكملها نائمة وغافلة عن الإمكانيات الهائلة للطبيعة الأنثوية (بنكولا، 2002، ص، 17).

وفي مجموعة بعنوان «بيوت لمن لا جسد لهم» سنة 2000، سأكتفي بعرض نموذج منها[24] وهو العمل الذي عُرض في الواسطي في القدس. قامت الفنّانة بعرض خمسة أثواب من الحرير الأسود، طول كل ثوب ثمانية وأربعون مترا، وجعلت الفنّانة الأثواب متصلة

24. انظر العمل على موقع الفنّانة؛ http://marytuma.com/homes.html

ببعضها بأذيالها، بحيث تكون نهاية حاشية الثوب الأول هي بداية لحاشية الثوب التالي. لكن الأثواب تبدو شفّافة وخاوية فارغة. ومن حيث الطول لا يمكن أن تبدو أثوابا للاستعمال، ولكن الفنّانة جعلتها بمثابة «بيوت» بيوت لا تسكنها أجساد، وإنما أرواح. كما أنّ الطول ووصل الأثواب ببعضها، بالإمكان فهمه كامتداد، لكنه امتداد يسكنه الخواء. كما وتحمل الأثواب طابع العزلة المخيفة. أمّا الفنّانة فتقول عن هذه «الأثواب»: «إنّ هذه الأثواب عملتها بعد زيارتي للقدس، وعلمي بالعائلات التي هُجّرت سنة 1967، وكأنّي أعمل ثيابا لتسكنها أرواح أولئك الناس»[25] (in interviewed with fraker, 2013). مع أنّ الأجساد غائبة فإنّ الثياب أصبحت رموزًا تعبّر عن أرواح ليست ميتة بل حية وخالدة، وهي أرواح الراحلين عن الوطن. كما أنّ الوجهة الأخرى للثياب العملاقة تشير إلى بطولة النساء الفلسطينيات اللاتي صمدن وحافظن على عائلاتهن رغم الظروف السياسية. إذن، نرى أنَّ الموت والحياة متلازمان في أعمال توما.

في عمل سنة 2001، قامت بصنع ثوب، وعلى الثوب نفسه خاطت ثياب أطفال منوّعة، لا نستطيع قياس الثوب حسب الجماليات الكلاسيكية المعهودة، ولكن الثوب وثياب الصغار يعبّران عن الأم التي تحتضن في داخلها أولادها، وهو عمل ضمن سلسلة أعمال بعنوان «بيوت لمن لا جسد لهم». هذا الموت الذي تحاول توما أن تجسِّده عن طريق الثياب والخيوط، وقطع العمل النسيجي بالصنارة وخيطان وأشكال قُبب كبيرة من النسيج والغزل بالصنارة-يظهر بشكل مركَّب في عمل موضعي[26] ضخم بعنوان «الأعضاء الداخلية لفلسطين»، وفي عمل معنون بـ «القوة الداخلية» (internal Power, 2004) والذي عُرض في صالة «الكهف» حيث لاءمت الفنّانة عملها الموضعي للكهف[27] في بيت لحم. يتعرّض المشاهد للتيه ويعتريه الخوف وهو يشاهد أشكال تشبه أعضاء الجسم الداخلية من أمعاء ومعدة وشرايين وأوردة. وكلّها مصنوعة من الغزل والحِبال المختلفة. يشعر المشاهد بتلك الحِبال والخيوط وكأنّها أشباح الماضي. في عمل توما نلحظ غياب الشكل الإنساني ليحل مكانه الأثر، من نسيج مختلط من الأقمشة، وحتى أنواع الأقمشة التي تتراوح بين الأقمشة الحريرية والمطوية بشكل يذكِّر بالأزياء الكلاسيكية «رفرف». وهناك التناقض بين الحِبال البسيطة والأسلاك والأحجار وبواقي الأشجار الساقطة، كما أنّ هناك تناقضا حادّا

25. http://farhatartmuseum.blogspot.com/2013/04/a-wonderful-horrible-place-interview.html

26. العمل الموضعي installation، وهناك من يطلق عليه العمل المنشئيّ وهو عمل فني يختلف عن اللوحة المرسومة التي تعلق على الحائط، فهو كل عمل فني يضعه الفنان على الأرض، أو يعلّقه من السقف ويضم مختلف التقنيات. وإذا اختار الفنّان أن يضع لوحته على الأرض بدلا من تعليقها على الحائط، سيطلق عليها «عمل موضعي».

27. عمره 2000 سنة، لرؤية العمل بالإمكان الدخول إلى الرابط:
http://marytuma.com/internalpower.html

بين الأشكال المغزولة من حيث الامتداد والكثافة والشكل الدائري، وجميعها تأخذ المشاهد إلى دروب مغلقة، وتشعره بالضياع تارة وبالأمل تارة أخرى، وكذلك بالعزلة والبحث بلا انقطاع خاصة عند دخول صالة العرض التي تبدو مثل المتاهة سواء من ناحية أنواع الأشكال المخيطة أو أنواع النسيج والخياطة، متاهة طرق لا تعرف أين يبدأ العمل وأين ينتهي. ولكن هذا الغياب الذي يطغى على الأعمال هو حضور قوي لمن غابوا. أثر يدل على أنّ الأرواح لم تبرح المكان.

وفي عملها الموضعي (installation) الضخم المسمّى «ثلاثة أعمدة: حرية، وحدة، وصوت» (Unity Voice، Three pillars: Liberty) والمستوحى من ثياب التصميم لمارينو فورنتيني، نسجت الفنّانة ثلاثة قطع ثياب عملاقة من الحرير، وطويت باليد، ولطّخت بالقهوة. هذا العمل يعكس الحاجة إلى الحرية والرغبة في تحقيق القرار الذاتي لدى المرأة، وإعلاء الصوت ضد الاضطهاد. لكن فهم هذا العمل بالحَيْد عن العنوان كان سيفهم بطريقة ربما تكون مختلفة تماما، كأن ينظر إلى العمل بما يعكس قدرة المرأة الهائلة على النسج والتصميم، أو مجرد محاولة فنية لتقليد أزياء مارينو فورتينو. ولكن الحقل العلائقي مع العنوان، ومفاهيم متضمنة مع أعمالها الأخرى من حيث التشابه والتجاور، لا يمنحنا تحليلا اعتباطيًّا، فالإدراك لهذا العمل معتمد على «خُطاطة سابقة»، إذ إنّ «عالم الأشياء لا يدل على الذاكرة على شكل «أشياء» معزولة لا رابط بينها، بل يتسلّل إليها عبر النماذج المنظمة لهذه الأشياء في أقسام متباينة» (بنكراد، 2012، ص، 119). إذن، مرّة أخرى نرى أنّ المنتوج للخيط ولإبرة على المستوى الرمزي يمثّل الإعادة، الخلاص والتحرير، كما في نسيج بينلوبي الأسطورية حيث التحرير من الأسر. إنّ هذا النوع من النسيج التي تقوم به توما هو عبارة عن كتابة للتاريخ. تاريخ غائب على المستوى الجندري والسياسي.

إنّ التأويل لهذه الأعمال استند إلى سيرورة تدليلية وهو ما يطلق عليه السميوز، فالكشف عن سيرورات عمل الفنّانة يقود المؤوِّل إلى نسج علاقات غير مرئية للعمل الفني في تجلّيه الأخير وبعلائقية مع الأعمال الأخرى. فسيرورة الأعمال هي التي تجعل المشاهد يفهم عملا فنيّا ما، وأيّ تغيير يلحق بهذه السيرورة سيؤدي إلى بروز علاقات جديدة بدلالات جديدة.

وهنا يشغل اسم الفنّانة وهويّتها كفلسطينية أحد أوجه التأويل. كما أنّ العنوان يشير إلى خامات مثل «غطاء رأس عتيق» وهي علامات منفردة، وعندما ترتبط ببعضها فإنّها تحيل إلى غطاء الرأس. وتبقى المرآة المكسورة ترمز إلى حالة الانكسار التي تخرج بالعمل من مجرد عمل بالإبرة والخيط إلى مقولة سياسية. وهو نفس الأمر بالنسبة إلى مجمل أعمال ماري توما.

3. الإبرة والخيط في أعمال الفنانة حنان أبو حسين. الجانب الجندري الثقافيّ

الفنّانة حنان أبو حسين من مواليد أم الفحم، تلقّت تعليمها في بتسالئيل، وفي سنة 1997 كان عمل الإنهاء عبارة عن عمل موضعي استعملت فيه الفنّانة مواد غير مقنّنة مثل الشعر والقطن، وكان ذلك العمل يتضمّن تأثير المدارس الغربية وبالأخص حركة الدادا. عُرفت الفنّانة باستعمالها مواد غير مقنّنة في الفن مثل: السكر، الملح، الباطون، الشعر، الإبر، سكاكين الحلاقة والصوف.

رغم استعمال الفنّانة للخيط والإبرة في بداية مشوارها حتى اليوم، إلّا أنّ هذه الأعمال تركّزت حول فكرتين مركزيتين:

أ. الخيط والإبرة، الدلالة الإيروطيكية، الفن المنفّر: وهي أعمال تعبّر فيها عن الجسد المضطهد ويدخل ذلك في إطار مصطلح "الفن المنفِّر».

ب. استعمال الإبرة والخيط في سياق تأثيث الذاكرة وإحياء الماضي.

الخيط والإبرة، الدلالة الإيروطيكية، والفن المنفِّر[28]

إذا تطرّقنا إلى مشوار الفنّانة من 1997 حتى اليوم، نجد أعمالها ناقدة لشتّى أشكال تعامل المجتمع مع المرأة، وخاصة اضطهادها. فأعمالها من سنة 2003–2004، والتي عنونت بـ«الفاجينا»، هي أعمال بتقنيات مختلطة على أشكال مموّهة لعضو المرأة الأنثوي. فقد عملت الفنّانة سلسلة من الأعمال تناولت الجدل حول جنسية المرأة، وخطّطت بعض هذه الأعضاء بالرصاص ومن ثم غطّتها بالشعر. ولكن ما يهمني في هذا الصدد هو أحد أعمال المجموعة وهو معمول من النايلون على شكل «فاجينا» وقامت الفنّانة بتقطيب العضو بخيط طبي[29]. ومع تغير نوع الخيط، تتغير الوظيفة، تماما كاللغة حيث الانزياح لحرف أو لحركة يتغير المعنى، وهكذا فإنّ وظيفة الخيط والإبرة في هذه الحالة اتخذت معنى الإلغاء، وليس الرتق. فالفنانة تشير إلى قطب العضو الأنثوي بشكل قاسٍ وعدائي. ولو أردنا تصليح ما عطب، فعلينا أن نجري عملية جراحية أخرى. إلغاء العضو الأنثوي هو بمثابة إلغاء وجود

28. للمزيد انظر:
נסראללה, ע. (2018) "אמנות, בזות, פמיניזם: המגעיל, הדוחה והבזוי בעבודותיה של חנאן אבו חוסיין" מגדר כתב עת אקדמי רב תחומי למגדר ופמיניזם. 5 און ליין.
http://blogdebate.org/gender/journal/wp-content/uploads/2018/12/%D7%A2%D7%90%D7%99%D7%93%D7%94-%D7%A0%D7%A1%D7%A8%D7%90%D7%9C%D7%9C%D7%94-.pdf

29. انظر العمل على الرابط: http://artjerusalem.org/art_studios/hannan_abu_hussein/06.jpg

أيّة فعالية جنسية للمرأة. وهذا العمل نبع من عدم تقبل الفنّانة لجسدها لسنين طويلة وحتى اليوم نتيجة التنكيل به. وهذا المعنى للإبرة والخيط لم يظهر كثيرا في الفن المعاصر في هذا السياق، بل هو ترجمة للمجتمعات التي تقوم بختان البنات كيلا يشعرن بالدافع الغريزي للجنس. وبينما في العمليات الجراحية يستعمل الخيط الطبي للرتق والترميم، ففي سياق هذه الأعمال خرج معنى الترميم والرتق إلى معنى سلبي يحيل إلى الحرمان والعقاب.

كذلك في أعمال «أغطية أمي» 2002–2003، تقوم الفنّانة باستعمال أغطية خارجية لـ«لحف» أمها، وتقطب بالإبرة والخيط على إحدى الأغطية شعر من شعرها[30] بحيث تمحو ملامح الغطاء الأصلي. وبهذا يتسق هذا المعنى ومعنى الإلغاء للأصل، وعلى غطاء آخر تقطب سكاكين حلاقة على شكل ثوب عروس[31]، وهنا توظيف الإبرة والخيط لا يمكن أن يوصل إلى الأمان أو الخلاص كما رأينا في الأعمال الّتي تحيل إلى معاني الهوية أو النجاة، وإنّما يصبح المنتوج من الإبرة والخيط ذا معنى يحمل الخوف وعدم الأمان، إذ تتعدّى هذه الأغطية معنى الحماية والأمان وتعبر إلى ما معناه عدم الأمان والتهديد. وهذا يعود إلى خوف الفنّانة وعدم تصالحها مع نفسها حتى وهي تحت الغطاء؛ نتيجة لما عانته في حياتها من نبذ وعنف بحسب شهاداتها لي (أبو حسين، 2009، كانون الثاني).

هذه الأعمال تدخل في باب الجمال المنفِّر (Disgust Aesthetic)[32] (נסראללה 2018)، وكون الفنّانة في سيرورة إبداعية فهي تسهب بشكل محوسب وتفكيري في كيفية توظيف أدواتها ومعانيها كي تنتقل من فكرة لإحداث فكرة أخرى. وهكذا تبدأ مسيرة مختلفة مع توظيف الإبرة والخيط تمتد منذ سنة 20018–2008، إذ تعود الفنّانة إلى المادة الأوليّة الأصليّة الخامّة للخيط وهي الصوف المجزوز من الخرفان. فالصّوف على المستوى الرمزيّ هو الأصل للشيء حتى لو كان من حيوانات وكائنات. وهكذا تصوّر أبو حسين عمل الفيديو بعنوان «المنجِّد»،[33] وتوظّف المادة الأولية بشكل

30. http://artjerusalem.org/art_studios/hannan_abu_hussein/15.jpg

31. لقد قامت Jacqueline Secor بأعمال مشابهة دون أن تشوّه العضو الجنسي للمرأة، انظر:
https://www.huffpost.com/entry/jacqueline-secor-vagina-painting_n_58ab534be4b07028b702f650

32. هو مصطلح دخلَ عالم الفن على إثر استعمال فنّاني السبعينات لمواد أو أشكال منفِّرة، والتي كانت تعمل على إثارة المشاهد بشكل استفزازي. وأصل المصطلح مأخوذ من علم الأنثروبولوجيا والذي بدأ مع داروين ثم تطور مع جورج بطاي، وبعدها استُعمل في عِلم النفس التحلِيلي مع جوليا كريستيفا ومن ثمّ انتقل إلى الفنون.

33. انظر مقطع من عمل «المنجِّد»:
http://artportal.co.il/ViewImage.asp?CategoryID=127&ArticleID=662

طقسي في مرحلة طرق الصوف بالعصا. ولهذا، فإنّ طرق الصوف الذي يتحوّل إلى شلالات طولية يعكس تعب المرأة وجهدها فيما هو قبل عمل الفِراش أو الأغطية.

كانت النساء الفلسطينيات يشترين الصّوف عندما يتم جزّه من الحيوانات ويقمن بغسله، وبعد أن يجفّ يقمن بطرقه، وتسمّى هذه العملية النفش. تأخذ أبو حسين هذه المرحلة وتقوم بعمل فيديو مع الفنان إيرز فاغنر، وهي تحمل عصًا وتخبط الصوف، ونسمع طرقات العصا ولهاث الفنّانة الذي يحمل في طيّاته تلك المسيرة الصعبة في جعل المادة الأولية الصوف الخام تتّخذ معنى الحماية وإضفاء الستر للإنسان. إنّ الحركة التي تعود على نفسها في الخبط واللهاث موظّفة للإغراق في الجهد الذي تمرّ به المرأة أو يمرّ به الرجل حتى نرى المنتوج النهائي. وترى الفنّانة في عمل «المنجِّد» كنوع من الحنين إلى الماضي وإلى عمل الجدّة. حنان أبو حسين تصل إلى بلورة الإدراك والوعي للعلاج من خلال الفن، فعمل «المنجِّد» يحمل في طيّاته الرمز إلى الإجهاد واستنزاف القوى، وفي نفس الوقت تعبّر هي عن الإبداع الذي يضيف معنى حماية الجسد من ناحية، ومن ناحية أخرى عمل مكان في الذاكرة.

استمرارا لمشروعها «المنجِّد»، في عمل سنة 2018 تقوم أبو حسين بتركيب عمل منشئيّ على الحائط وهو مركّب من 380 قبة خيطان تطريز، وعلى الأرض نرى «لحاف» ملفوفا، وفي اللحاف مغروزة 800 إبرة، وتنسجم الإبر مع الخيطان عن طريق إدخال الخيطان في الإبر، وتصبح الخيوط كالنسيج، بحيث تنتج لوحة تجريدية ملموسة. في هذا العمل نرى الإبرة والخيط في صورتهما الأولية بالإضافة إلى المنتوج، وهو اللحاف، إلّا أنَّ الإبرة والخيط في العمل يخرجان من مفهوم النسيج العاديّ إلى معنى ما هو مؤلم. فالإبرة والخيط في هذه الحالة لا يتناظران مع معنى الخلاص، وإنّما يشكّلان معنى الخطورة. وتتلاعب الفنّانة بشكل اللحاف الذي من المفروض أن يكون مرتَّبا في مكانه أو منبسطا على الأرض. وتتلاعب بهيئة الخيوط بحيث ترفع قبب الخيوط على الحائط فتبدو الثقوب كالعيون التي تنظر من أعلى إلى أسفل على الغطاء. والعيون مأخوذة من «عين الإبرة». يبدو هذا العمل الموضعي غرائبيا، إذ ينقلب المعنى من لحاف إلى شكل غير واضح كونه شكلا مهدّدا لا يمكن الاقتراب منه نتيجة لتواجد كثرة الإبر. وهنا تتخذ الإبرة والخيط بكل جماليتهما المعهودة طابع التهديد.

هذا عدا عن التفكير العميق للفنّانة في جعل عنصر الرقة أو الليونة للخيط يتناقض مع صلابة الإبرة وقدرتها على الوخز. كما أنّ اللون الأخضر للحاف «التوركيز» هو لون فاتح ومحبّب لدى العرب والفلسطينيّين كما هو لون الشبابيك القديمة ولون «الدرابزينات»، ولكن الفنّانة تحوِّل هذا اللون في سياق العمل إلى لون واخز من خلال

غرز الإبر في داخل اللحاف الملوّن بالتوركيز وهو ما يذكّرنا بأعمال «أغطية أمي» التي سبق وتطرّقنا إليها من حيث كونها أعمال تحمل في طياتها الجمال المنفِّر. هذا اللحاف في هذا العمل يؤدي بالفنّانة إلى القِيام بعَملها الموضعي بعنوان «السمندرة» 2018. والسمندرة هي الكلمة التي كانت نساء أم الفحم تُطلقها على نوع الخزانة المفتوحة التي كانت مخصّصة لتوضيب الفِراش واللّحف. وكانت النساء تسعى إلى عمل أكبر عدد ممكن من اللحف والفِراش بل كُنّ يتنافسن في شكل الترتيب والتزيين لبوابة السمندرة.

حنان أبو حسين، (2018) سمندرة، مواد جاهزة، إبر، خيطان للخياطة.
Abu Husien, Hannan, (2018) SAMANDRA Ready-madeNeedles & Sawing thread

هذا العمل هو نتاج ما كانت تقوم به المرأة من غسل الصوف ونفشه إلى مرحلة تنجيده، وهو يُظهر مسيرة من التعب والإبداع، وكذلك المتعة التي كانت تخالج النساء وهن يتنافسن في كيف يكون شكل السمندرة.

تختار أبو حسين بيت حنا ديمتري الذي هُجِّر في النكبة سنة 1948، واليوم تحوّل البيت إلى مركز للعلاج النفسي. والبيت موجود في حي الطالبية الّذي تحوّل إلى حي خاصّ بالأغنياء اليهود في القدس. اختارت الفنّانة حائطا أوسط يفصل بين بابين بيضاويّين مغلقين، ووضعت السمندرة[34] على علوّ أربعة أمتار. احتوت السمندرة في

34. انظُر عمل السمندرة على الرابط
https://www.erev-rav.com/archives/48883/%D7%97%D7%A0%D7%90%D7%9F-%D7%90%D7%91%D7%95-%D7%97%D7%95%D7%A1%D7%99%D7%99%D7%9F-%D7%A1%D7%9E%D7%A0%D7%93%D7%A8%D7%94-2018-%D7%9E%D7%99%D7%A6%D7%91-%D7%A6%D7%99%D7%9C%D7%95%D7%9D_-%D7%A7%D7%99%D7%A8

داخلها فِراشا ولحفا ملوّنة بألوان زاهية بحيث شكّلت تناقضا أضاف جمالية بارزة للعمل نتيجة التنافر بين اللون الصامت الأبيض، وبين بقية الألوان، بين الإغلاق وبين السمندرة المفتوحة. والفنّانة كونها متعمِّقة في فلسفة الفن كذلك، فإنّها تدرك كما في كل أعمالها أهمية مفهوم التنافر والانسجام، وكذلك متى يكون التنافر فعّالا ومتى لا يخدم العمل. وفي هذا السياق يدّعي أدورنو أنّ من العلامات البارزة للحداثة هو مبدأ التنافر أو التعارض (النشاز) الذي يمنح في اعتقاده العمل الفني من الداخل نوعا من الاغتراب الاجتماعي. فالهارموني لدي أدورنو هو محض وَهْم بل تزييف للواقع الجوهري. وفي رأي أدورنو فإنّ «التنافر مثير للمتعة أكثر من الهارموني؛ فالفنّان يكسر الواقع بعكس النظريات الكلاسيكية التي كانت تجعل كل شيء يبدو مريحا للعين. ففنّان ما بعد الحداثة (البوست مودرني) يقوم بتشذير الواقع وتكسيره لتفسيرات معقَّدة كتعقيد الفترة (أدورنو مقتبس في مبارك، 2003، ص، 171). هذا التنافر يظهر بشكل خاص في عمل السمندرة. كما أنّ الفنانة أدركت أهمية الخيوط التي تغطّي الأرضية المزدانة بالزخرفة بالأبيض والأسود، فامتدت خيوط من 500 قبة خيطان بيضاء، كما غُرزت 500 إبرة في اللحف الموجودة في السمندرة، كدلالة على طريقة صنع اللحف ومدى معاناة النساء في إنتاج هذه الأعمال.

إنَّ هذا العمل قابل للتفسير الجندري بما يخص إنتاج المرأة ودَوْرها التاريخي في تأثيث بيتها والعمل على صموده، وكذلك المعاني المبطَّنة الدّالّة على التعب، والمتعة، والجمال. كما إنّ العمل هذا يثير التساؤل التاريخي في الخطاب الفني والنسوي حول ماهيّة الفن الراقي، نفس التساؤل الّذي تطرّقت إليه روزيكا باركر فيما يخص التطريز وأعمال يدوية نسائية أخرى، وكذلك إيلين شوالتر إذ خلخلتا الحدود بين التطريز والفن الراقي. رغم أنَّ أبو حسين لا تطرِّز إلّا أنّها تحيي وتخلِّد أولئك النساء الغائبات وترفع أعمالهن الجاهزة التي لم تُرَ أثناء مزاولة العمل، فلم ير أحدٌ أولئك العاملات ولم يعلم عنهن الجمهور الواسع. فتجيئ الفنّانة وتكشف هذه الإبداعات للجمهور الرحب في الغاليريات وتعيد للنساء العاملات الاعتبار.

أمّا على صّعيد التفسير السياسي لهذا العمل، فإنّ الفنّانة تعيد تأثيث المكان الذي قد هُجِّر أهله الفلسطينيّون بإعادة الأثاث التقليدي المتمثِّل في الفراش واللحف – السمندرة – مرّة أخرى وذلك عن طريق إنشاء مكان في الذاكرة ."site of memory Nora, 1989"

في سنة 2014 كان العمل الموضعيّ بعنوان «خرم إبرة» أو «عَيْن الابرة» وعُرض في بيت

الفنّانين في تل أبيب. تكوّن العمل من 8000 إبرة تخرج منها 8000 خيط. وُضع العمل على حائط بطول 9 أمتار وعرض 4 أمتار، وقد اتّخذ العمَل صورة لوح مثير. وفي سنة 2015 وضعت الفنّانة عملا موضعيا بعنوان «نفس عميق» وعرض في جاليريا المجمّع التجاريّ «الجراند كينيون» في حيفا. وكان هذا العمل المنشئي صورة رمزية لشكل «الفاجينا» حيث تكوّن الشّكل من دبابيس الشعر المخصّصة للشالات. وقد لاحظت في العملين وجود علاقة بين الخيط والإبرة كعلاقة إيروطيكية. هذه العلاقة التي نجد لها تفسيرا في العبارة باللغة العربية «خطَّ الرّجل المرأة» بمعنى نكَحها (با زكي، 2000، ص، 170)، حيث شُبِّهَ العضو الذكري بالقلم وكأنّه يضع النقطة الأولى في المرأة، وهي نوع مختلف من الإنتاج، كما يفعل القلم بالورقة البيضاء العذراء، وكذلك الخيط الخارج من عين الإبرة والذي يجعل القطبة الأولى. وفي سنة 2019 تقوم الفنّانة بعمل موضعي ضخم مكوّن من النايلون بطول متر ونصف ارتفاعا عن الأرض، ويكوّن شكل الأعضاء الأنثوية، وكل الأعضاء مربوطة بالخيوط بالدبابيس، ممّا يؤكّد مقولة ارتباط الخيط والإبرة بالوجهة الجنسية.

وهكذا فإنّ الفنّانة حنان أبو حسين في مجمل أعمالها المذكورة أبرزت عنصر التضاد بين المنتظم والفوضوي، التخليد والإلغاء، الأبيض والأسود، التمزيق والرتق. وهذه تناقضات قد عكست الجانب الجمالي في الأعمال وإن كانت الجمالية واخزة ومؤلمة.

استنادًا إلى هذا، فإنّ ما قامت به الفنّانة حسب نظرية السيمائيات لهو سيرورة تؤدّي إلى إنتاج الدلالات. وهو ما يطلق عليه في الاصطلاح السيميائي «السيميوز». (Sémiose) والسيميوز هو سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة. فالشيء الواقعي ليس كذلك إلّا في حدود إحالته إلى سيرورة. فلا شيء يمكن أن يدلّ من تلقاء ذاته ضمن وجود أحادي في الحدود والأبعاد. فالشيء الواحد المعزول هو كيان ليس متناهيا، وفقط عندما يكون محمولا مضافا يمكن أن ينتج دلالة. إنّ هذا التصور القائم على وجود سيرورة، يطلَق عليه السميوز وهو الوظيفة السيميائية التي تتحصَّل باعتبارها بداية وغاية لكل فعل (بنكراد، 2003، ص، 33).[35]

35. في هذه الحالة ينتج الرمز، بعد مرور العلامة الأيقونية في سيرورة التأويل، ونستطيع أن نقول عنه «يدل على» أو «يرمز إلى». بناء على ذلك، فالرمز (Symbol) هو نتاج علاقة خاضعة للعرف الاجتماعي. فمثلا عند قولنا أنّ الشجرة «كعلامة أيقونة» مرئية فإنّها ترمز إلى الخصوبة، فيصبح الرمز هنا نتاج سيرورة التأويل. مثال آخر، إشارات الطرق، نفهم إشارة اليد أنها تحيل إلى معنى «قف» نتيجة لاتفاق جماعي بأنّ هذه الإشارة تعني التوقف، فتصبح رمزا للوقوف. ولهذا فإنّ الرمز لا يشبه المرموز له أو العلامة في الواقع، فشكل اليد لا يشبه الرمز إلّا في سياق التأويل. بخصوص المؤشر والسيميوز، ((Sémiose انظر: Ecrits sur le signe . Ed Seuil. Paris .p, 121 (1978) .Peirce, S, Sanders

إذن حسب هذا الادّعاء، نرى أنَّ المنتوج للإبرة والخيط لا يشبه الدوال أو العلامات الأولية في ذاتها، والمواضيع التي تم إظهارها في الأعمال قد تجاوزت أداة التمثيل أي الإبرة والخيط، ومن خلال السيرورات الإنتاجية اتخذت أعمال الفنّانة أبعادا سياسية وثقافية لا تشبه صورتها في الواقع.

كما أنَّ الفنانة ساهمت في كتابة تاريخ المرأة، وعندما أقول كتابة فهي نوع من التنظير الفكري عن طريق الفن. فهي جمعت ما قامت به النساء الغائبات وغير المعروفات وأحيتهن من جديد، وأكّدت أنّ كل ما تعمله المرأة يستحق وضعه في المتاحف، وهو ليس بأقلّ من أيّ عمل فنيّ آخر.

تلخيص

تناولت في المقال الحالي سيمياء الإبر ة والخيط باشتغالهما في سياقات مختلفة. فاستعرضت مفهوم الإبرة والخيط باعتبارهما علامتين يأخذان حيّزا في الوجود، ومن ثَمَّ تطرّقت إلى تجاوزهما معنى العلامة لذاتها، وكيفية تحولهما من خلال التوظيف إلى معانٍ متعدّدة مثل: الإنقاذ، الخلاص، التسلية، وسيلة اقتصادية، مكانة اجتماعية، رَتق وإصلاح المعطوب، والتعبير الذاتي.

ولكي أوضّح كل تلك المعاني، استعرضت نماذج من الأسطورة اليونانية، مثل ميثوس بينلوبي (Penelobe) وميثوس فوليلا، (Philomela) وحضور الإبرة والخيط كمنقذ وكدليل في النص الديني اليهودي، ومن ثَمّ تناولت في البند الثاني وظيفة الإبرة والخيط في مقابل وظيفة القلم والخط، ما ينتج عنه التقارب بين النص والنسيج (text/ textile) مع أمثلة من الأدب العربي والأجنبي. ثم انتقلت إلى وظيفة الإبرة والخيط في التطريز الفلسطيني التقليدي وانتقاله إلى الفن التشكيلي المعاصر، وقد اعتمدت على فنّانات معاصرات مثل ماري توما وحنان أبو حسين، ووضّحت اختلاف المعنى باختلاف التوظيف، وهو ما أكّدت عليه السيميائيات. فقد أشرت إلى المعنى لدى كل فنّانة بحسب ما يُظهره اشتغال العمل الفني، وأظهرت علاقته مع المادة ونوع القماش والتقنية ونوع الإبرة.

ومن خلال عرض الفنانة ماري توما، وضّحتُ وظيفة الإبرة والخيط في تقنيات مختلفة مثل استعمال النسيج والغزل وضم فروع أشجار وبقايا نسيج فلسطيني تقليدي، وبيّنت كيفية انتقال وظيفة الخيط والإبرة من كونهما وظائف تنتج معاني الخلاص والرتق إلى وظيفة تعبِّر عن الخواء والتهجير الفلسطيني،

حيث تطرّقت إلى سلسلة أعمال توما المسماة «بيوت لمن لا جسد لهم» والتي عبرت عن الغياب والموت، إلّا أنّ الأرواح هي الّتي سكنت تلك الثياب العملاقة (البيوت) كدلالة على أولئك الفلسطينيّين الذين هُجِّروا من بيوتهم، بالإضافة إلى أعمال دلّت على التيه والضياع واللانهائي كما بدا في أعمالها الموضعية (Installation) مثل عمل الأعضاء الداخلية لفلسطين، والذي طغت عليه العبثية من حيث التشبيه بأعضاء الجسد الإنساني بالأحجام المهولة. وهكنا نجحت الفنّانة بأنسنة الوطن ليبدو جسدا إنسانيّا ذا أعضاء بواسطة أشكال النسيج والحبال المختلفة. ولم ينفصل السياق السياسي عن الجندري لدى الفنانة، فإنّ ضخامة الأعمال يشير إلى قوة المرأة الفلسطينية وصبرها على الصمود في مواجهة الصعوبات، بالإضافة إلى التطلّع إلى الحرية والخلاص كما في عملها «ثلاثة أعمدة» الذي تطرّقت إليه أعلاه.

أمّا في أعمال الفنّانة حنان أبو حسين فبرز أنّ الدلالة تتمثّل في المعنى وضده، أي أنّ الإبرة تأتي بمعنى الحماية والتهديد، التأثيث والإلغاء، المتعة والاضطهاد، وإعادة الماضي واستحضاره، ولكن مَثَلَ في هذا الحاضر الألم الذي تجسَّد في انتشار الإبر المهدّدة. وبناء على ما استعرضته في مجمل المقال أستطيع الادّعاء أنّه ليس شرطا أن يقف الدال والمدلول في نفس المعنى، ولا يمكن حصر المعنى في سياق واحد، كما أنّ السياق والمرجعية الثقافية للفنّان والناقد حتما تشكّلان جزءا لا يتجزّأ من التأويل.

المراجع

العربيّة

ابن منظور، جمال الدين أبي الفضل الأنصاري، (2009) **لسان العرب**. مراجعة أحمد علي حيدر، ومراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، جزء 12، بيروت: دار الكتب العلمية.

أفاية، محمد نور الدين (1988) **الهويّة والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش**، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.

إمهيدي، (2010). «**التناظر والتدليل في سياق التأويل الرسم نموذجا**» نابو للأبحاث والدراسات، 5، 38– 50.

أيكو، أمبرتو، (2000). **التأويل بين السيميائية والتفكيكيّة**، ترجمة سعيد بنكراد، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

بازكي، حسين (2000). **الكتابة والجسد**، القنيطرة: البركيلي للطباعة والنشر والتوزيع.

بنكراد، سعيد (2003) **السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها**. الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة

بنكراد، سعيد (1998) «المؤوّل والعلامة والتأويل» **علامات** (9)، http://saidbengrad.free.fr/al/n9/12.htm

بنكولا، كلاريسا (2002) نساء يركضن مع الذئاب، المرأة الوحشية، ترجمة مصطفى محمود أحمد، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة

تولستوي، ليف. (1991) ما هو الفن؟ ترجمة محمد عبدو النجاري، دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع

الخطيبي، عبد الكبير، (1980) الاسم العربي الجريح. دار العودة، بيروت

الزناد، الأزهر، (1993) نسيج النص (بحث فيما به يكون الملفوظ نصا) بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ

غصن، أمينة (1999)، **قراءات غير بريئة في التأويل والتلقّي**. ط.1 . بيروت: دار الآداب

الماجدي، خزعل، **نصب الحرية**، على الرابط: http://www.startimes.com/f.aspx?t=17159154

الماجدي، خزعل، خياطة يائسة؛ http://www.alnoor.se/article.asp?id=38659

בעברית

המילטון, ע׳ (1982). **מיתולוגיה**. גבעתיים: מסדה.

ורד לב כנען, (1998).״**האריג של פילומלה: על טקסטואליות נשית בעת העתיקה**,״ מותר,6, 100-95

נצר, ר׳ (2004). **מסע אל העצמי: אלכימיית הנפש - סמלים ומיתוסים**. בן שמן: מודן.

נצר, ר׳ (2011). **מסע הגיבור: תהליך התהוות הנפש במיתוס, במעגל החיים ובתרפיה**. בן שמן: מודן.

שבתאי, אהרון (2000) **המיתולוגיה היוונית: מאוראנוס לאדיפוס**. תל אביב: מפה הוצאה לאור.

باللإنجليزيّة

Bal, Mike and Bryson, Norman. (Jun.1991) "Semiotics and Art History" *The Art Bulletin.* (73) 2, 174-208

Blakeman, J.R., Samuelson, S.J., McEvoy, K.N. (2013). "Analysis of a Silent Voice: A "Qualitative Inquiry of Embroidery Created by a Patient with Schizophrenia." *Journal of Psychosocial Nursing & Mental Health Services*. 51. (6) 38-45.

Chouard, Géraldine (spring, 1998). "Sew to Speak: Text and Textile in Eudora Welty" *South Atlantic Review*. 63 (2), 7-26

Cutter Martha J. (2000) "Philomela Speaks: Alice Walker's Previsioning of Rape Archetypes in the Color Purple" in *MELUS*, (25) 3/4, 161-180

Davidoff, Leonore and Catherine Hall. (2002) *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class 1780-1850*. New York: Routledge.

Foster, Hal. (1996). "Obscene, Abject, Traumatic." *October* 78, 106–24.

Frazer, Sir James George (translator/editor). (1921) Apollodorus, Library in 2 volumes Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann, Ltd

Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. (2000) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP

Goggin, Maureen Daly. (2002) "An Essamplaire Essai on the Rhetoricity of Needlework Sampler-Making: A Contribution to Theorizing and Historicizing Rhetorical", in *Rhetoric Review*. (21) 4, 309-338

Halaby, Samia. (2001). *Liberation Art of Palestine: Palestinian Painting and Sculpture in the Second Half of the 20th Century*. Jerusalem: Al-wasiti

Hedges, Elaine. (1991) "The Needle or the Pen: The Literary Rediscovery of Women's Textile Work." *Traditions and the Talents of Women*. (pp. 338- 64) Ed. Florence Howe. Urbana: U of Illinois P

Humphreys, Mary Gay (Nov. 1881) "Art Needlework" in *The Art Amateur*, (5), 6, 118-120

Korsmeyer, Carolyn. (2004). *Gender and Aesthetics: An Introduction*. New York: Routledge

Metz, Christian. (1985). "Photography and Fetish." *October* 34, 81–90.

Malhi-Sherwell, Tina. (2001). "Bodies in Representation: Contemporary Arab Women's Art." In *Contemporary Arab Women's Art Dialogues of the Present*. (Pp.58-70) Ed. Fran Lloyd. London: Saffron Books

Michie, Helena. (1987) *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*. New York: Oxford UP.

Miller, Susan. (1998) *Assuming the Positions: Cultural Pedagogy and the Politics of Commonplace Writing*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P

Murphy, A. Mary. (2003): "The Theory and Practice of Counting Stitches as Stories: Material Evidences of Autobiography in Needlework." *Women's Studies*. 32, 641-55

Prenshaw, Peggy Whitman, ed. (1985) *Conversations with Eudora Welty*. 1984. New York: Washington Square

Parker, Rozsika (1996). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: The Women`s Press Ltd.

Peirce, S, Peirce, S. Sanders. (1978) *Ecrits sur le signe* . Ed Seuil. Paris

Tamari, Vera & Penny Johnson. (1995). "Loss and Vision: Representation of Women in Palestine Art under Occupation." In *Discourse and Palestine*: Power, Text, and Context. (Pp.163–72) Ed A. Moors et al. Amsterdam: Gropius

Weir, Shelagh and Shahid, Serene (1988). *Palestinian Embroidery*, London: British Museum.

The Arabic Academic Institute For Education
The Academic College Beit Berl

Al-Hasad

A Journal for the Study of Language Education and Arab Society in Israel

Vol. 9/2019

המכללה האקדמית בית ברל
الكلية الأكاديميّة بيت بيرل
Beit Berl College

הפקולטה לחינוך
המכון האקדמי הערבי לחינוך
المعهد الأكاديمي العربي للتربية