التطهير والمحو في الفنّ النسويّ الفِلَسطينيّ المعاصر في السياق السياسيّ: رائدة سعادة وأنيسة أشقر، نموذجًا

عايدة نصر الله

في الخمس عشرة سنة الأخيرة، وخصوصًا منذ ١٩٩٨، ظهرت بعض الفنّانات الفِلَسطينيات اللواتي يعشن في إسرائيل ممّن حظين بالتقدير في معارض الفنّ محليًّا وعالميًّا، ومن بينهنّ رائدة سعادة (أم الفحم 1977)، أنيسة أشقر (عكا 1979)، حنان أبو حسين (أم الفحم 1971)، منال مرقص (كفر قاسم ١٩٦٩)، وجمانة إميل عبود (شفاعمرو 1971)، وأخريات. في أعمالهنّ شكّل الجسد الفضاء الذي من خلاله وبوساطته وحوله أنتجت أعمالهنّ الفنّية. وقد تمثّل الجسد بتقنيّات مولتيميدية وأعمال أدائية[١]، أعمال موضعية، فيديو، رسم، تصوير، نحت، وكراميكا. ورغم اختلاف الفنّانات على مستوى التقنيّات التي اخترنها والموادّ التي استعملنها – المشترك بين جميع هؤلاء الفنّانات المذكورات أعلاه أنّهنّ فنّانات يختلفن عن الأجيال التي سبقتهنّ من حيث النهج الفكريّ والتقنيّات المستعلمة في أعمالهنّ، إذ إنّهنّ كفنّانات متعدّدات الاتجاهات أثبتن – من خلال أعمالهنّ – أنّ للشعب الفِلَسطينيّ كيانًا وحضارة (مكانية وفكرية) ليس على مستوى حقل الرؤية المحلّيّ –الفلسطيني فقط، بل على مستوى الحيّز العالميّ[٢]. هؤلاء الفنّانات هنّ نموذج للنساء المتداخلات في صنع الثقافة العامّة لمجتمعهنّ، هؤلاء الفنّانات لم يعرضن صورة المرأة كما تمثّلت في عيون الفنّانين الفِلَسطينيين الذكور[٣] والتي انحصرت في صورة الوطن الأمّ (Malhi, 2001a, 2001b) بدون سماع صوتها الذاتيّ. برأيي،

١ فنّان الأداء (پـرفورمنس آرتست Performance Artist) هو فنّان يستعمل جسده كموقع أساسيّ للعرض، بالإضافة إلى أدوات مولتيميدية (وسائل متّعددة: كالحركة، الصورة، الموسيقى، الأعمال الموضعية، وما إلى ذلك). وهو يملك فضاء للتعبير أكثر فاعلية، حيث بإمكانه إثارة مواضيع بشكل متداخل، وبشكل تمويهيّ أحيانًا، ما بين الواقعيّ والمتخيّل؛ حيث يمكّن الفنّان من استحضار مواضيع من واقعه اليوميّ ونسجه مع المتخيّل، أو تذكير المشاهد بما تمّ محوه، وإعادة بنائه كحلم مستقبليّ وكنوع من التفريغ في الوقت ذاته.(Elwes, 1985, 1993, Jones, 1998, 2002)

٢ الفنّانة أنيسة أشقر – عُرضت أعمالها في فرنسا، ألمانيا، ليفربول، وبلجيكا. إيمان أبو حميد – عُرضت أعمالها في ليفربول. رائدة سعادة – اشتركت في عدّة مِهرجانات دولية: سيدني في أستراليا، ألمانيا، ليتوانيا، هولندا، دبيّ، ولندن. حنان أبو حسين – عُرضت أعمالها في جميع متاحف إسرائيل، بالإضافة إلى ألمانيا وفرنسا. أحلام شبلي – عُرضت أعمالها في باريس واليابان.

٣ وكذلك الفنّانات (الإناث) من جيل الرعيل الأوّل من سنوات السبعين والثمانين، اللواتي اتّخذن النموذج الفنّيّ الذكوريّ نموذجًا لأعمالهنّ. أُنظروا: (نصر الله، ٢٠٠٣)

إنّنا أمام فنّانات مفكّرات، واعيات تمامًا لما يقمن به ومبْشرات بقفزة نوعية مهمّة في الفنّ الفِلَسطينيّ عمومًا والنسْويّ خصوصًا. نجحت الفنّانات في خلق موضوعات خاصّة بهنّ وبصوتهنّ وبأدواتهنّ، إذ إنّ كلّ فنّانة سألت أسئلة جريئة حول "الذات" الجسد، الهُويّة الذاتية، كامرأة، كأنثى، بغير معزل عن قضايا مجتمعهنّ العامّة، وبشكل لم يُطرح في الفنّ الفِلَسطينيّ من قبل. سيتركّز المقال في أعمال فنّيّة أدائية يتمّ من خلالها خلخلة آراء ومفاهيم سياسية قد تبنّتها السياسة الإسرائيلية أو الغربية تجاه الآخر المتمثّل بالعربيّ أو الفِلَسطينيّ، وكذلك خلخلة الآراء المسبّقة فيما يخصّ المرأة، وفي هذا السياق يتمركز المقال في النقاط التالية:

١. المحو كخلخلة للآراء المسبّقة للآخَر الإسرائيليّ؛

٢. التطهير بمعنى خلخلة الآراء المسبّقة للغرب.

التنظيف – المحو Cleaning/Erasure

إنّ مصطلحي التنظيف\التطهير والمحو مصطلحان لا ينحصران في مفهومهما القاموسيّ، وإنّما يحملان أبعادًا جندريّة، مثل تطهير الجسد بمعنى محو ما يلتصق به من شوائب مصدرها تذويت أفكار اجتماعية[٤]، إلّا أنّ هذا المقال سيقتصر على التنظيف والمحو في السياق السياسيّ، والذي يحمل مفهوم التنظيف والمحو لأمكنة باعتبار التطهير المكانيّ (Space Annihilation)، كأحد الإستراتيجيّات الكولونيالية والصِّهيونية للتطهير العرقيّ، وجعل الحيّز اليهوديّ يسيطر على البلاد أرضًا وسكّانًا.[٥] كذلك يتّخذ المحو معنى خلخلة الآراء المسبّقة الغربية، فيما يتعلق بالمرأة العربية، والتي حُصرت في خانتين: ضحية أو غانية. (Haj, 1992, p. 762) ومن أجل توضيح التنظيف في السياقات المذكورة أعلاه، اخترت فنّانتين من فنّانات الفنّ الأدائيّ، وهما رائدة سعادة وأنيسة أشقر، وكلتاهما تستعمل موادّ غير مألوفة في الفنّ من أجل التطهير أو المحو العمليّ، مثل الماء – كما يبدو لدى الفنّانة رائدة سعادة؛ أو الحليب – كما يبدو لدى الفنّانة أنيسة أشقر، واستعمالها في الأعمال الفنّيّة كأداة لتمرير بثّ مواضيعهما. وسأكتفي بعرض نموذجين للفنّانة رائدة سعادة ونموذجين للفنّانة أنيسة أشقر، وقد تمّ اختياري لهذه النماذج نظرًا إلى تشابه البثّ السياسيّ فيها.

أ. فراغ – Vacuum (٢٠٠٧)

سأبدأ بعرض عمل ڤيديو لرائدة سعادة بعُنوان: "**فراغ**". إنّ العُنوان بحدّ ذاته – عبثيّ، إذ لا يوجد فراغ مطلق (Bergson, 1911, pp. 72-88) فعند النظر إلى الفراغ نرى وجودًا واقعيًّا. لكن العُنوان يعتمد على

٤ هناك قسم كامل عن التطهير الجسديّ والمحو في الفصل الرابع من الدكتوراه. أُنظروا (Nasrallah, 2011, pp. 219- 296)

٥ استعرت المصطلح من كينيث هيويت (Kenneth Hewitt)، وإن كان هويت يستعرض إستراتيجية الإبادة الجماعية التي انتهجت في الحربين العالميّتين في أوروبا، لكن أسلوب التطهير المكانيّ وأهدافه لا تبعد كثيرًا عن السياسة الصِّهيونية وإن اختلفت الأماكن. للمزيد انظروا: Hewitt ,K. (1983).

مرجعية سياسية "فالأرض الفارغة من سكّانها هي أرض بور، وفراغ حضاريّ". (Hallaj, p. 2)١٩٨٢, بناء على ذلك تختار الفنّانة منطقة جبال أريحا الفارغة لتقوم بعملها. في هذا الفراغ تضع الفنّانة آلَتَيْ تصويرٍ من بعدين مختلفين. تأخذ آلة التصوير الأولى الفنّانة من بعيد حيث تبدو كنقطة سوداء في المساحات الجبلية الشاسعة لأريحا. أمّا آلة التصوير الثانية فتأخذ الفنّانة عن قرب فتظهر وهي تقوم بتنظيف الجبل الفارغ بآلة تنظيف كهرَبائية. لقد احتاجت الفنّانة خيطًا كهرَبائيًّا بطول 3,000 متر لكي توصل المنظّف الكهرَبائيّ بأقرب نقطة كهرَبائية، بحيث لا يتمكّن المشاهد من رؤية مصدر الكهرَباء المزوّد للآلة، ما يُعمّق سُرياليّة المشهد أثناء تشغيل المنظّف. عدا ذلك؛ فإنّ هذا العمل يثير أسئلة عديدة: تُرى – ما الذي تنظّفه الفنّانة؟ هل هي الحجارة، وهل حجارة الجبل بإمكانها أن تختفي؟ وما ذلك التناقض بين الطبيعة الراسخة وآلة التنظيف الكهرَبائية العصرية؟ هذا الحوار ما بين آلة صغيرة كهرَبائية وذلك الجبل القويّ يجعل الإنسان – مهما قوي – يضعف أمام الطبيعة، وخصوصًا أمام الجبال بمرجعيّتها الدينية والميتافيزيقية؛ كأمكنة راسخة، وكأمكنة توحي بالغموض. لم تختر الفنّانة الجبال اختيارًا عشوائيًّا وإنّما متعمّدًا، إذ إنّ أريحا هي المدينة الأقدم في العالم، كما أنّ للجبال مرجعيّات أسطورية عند الشعوب كونها أماكن للآلهة، فالأولمبوس، مثلًا، سكنه آلهة الإغريق. (السوّاح، ٢٠٠٨، ص. ١٨٣)

إنّ هذا العمل هو ردّ على النظرية الصّهيونية التي تقول بتنظيف البلاد. فبن غوريون في يوميّاته "٥ حزيران ١٩٤٨" يقول: "نحن بدأنا عملية تنظيف الخرابات، وتحضير القرى لتطويرها ولبناء المستوطنات، وبعض تلك الأراضي ستتحوّل إلى منتزهات.(David Ben-Gurion, 5 June 1948, qtd. in Pappe, 2010, p.6)

إلّا أنّ هذا الفراغ لم يعد فراغًا، إذ احتلّت الفنّانة المكان بجسدها وبآلة تنظيف كهرَبائية، ما يجعل الجبل كبيت لها. إنّ هذا العمل الفنّيّ يجمع بين تناقض الطبيعة وقوّتها والآلة التكنولوجية التي تمثّل القوّة والجبروت. كلتا القوّتين: الطبيعة والآلة – يتمّ تطويعها بيد امرأة فِلَسطينية لتدحض تلك المقولة الصّهيونية القديمة: "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض". (مقتبس من(Khalidi, 1997, p. 101) وتصبح هذه الأرض الفارغة مؤثثة من جديد بالجسد الفِلَسطينيّ، لئلّا تُنتزع ذات يوم. هذا الـڤـيديو شهادة تاريخية مستقبلية على وجود فِلَسطينيّ، وهو محاولة جريئة لتوثيق ما قد يحصل، مستقبلًا، في ظلّ سياسة قد تحوّل هذه الأرض إلى مستعمرة.

تتمّ عملية التطهير والمحو بشكل آخر وفي برلين وليس على أرض فِلَسطينية، كما هو مبيّن في العمل التالي:

ب. خرافة – Khurafa- Fable ٢٠٠٨

سنة ٢٠٠٨ تلقّت الفنّانة سعادة دعوة للعرض في متحف Museum House of World Culture في برلين. وكعادة الفنّانة فإنّها توائم أعمالها حسب المكان. لهذا اختارت الفنّانة أن تبدأ بعمل أدائيّ –

Performance Art في محيط الجدار الذي كان يفصل بين ألمانيا الغربية وألمانيا الشرقية، بالإضافة إلى عمل موضعيّ Installation تنشئه الفنانة مقابل المتحف وداخله. تظهر سعادة في هذا العمل وهي تلبس ثوبًا أسود وبدون أيّ ماكياج، في حين تدع شعرها حرًّا ملقًى على ظهرها. تتّجه الفنّانة – في أثناء الأداء الفنّيّ – إلى النهر القريب Spree River وهي تملأ دلوًا من الماء، وبعدها تخلط الماء مع الشامبو وتبدأ بغسل آثار الجدار الذي لم يعد موجودًا بشكل مستمرّ وإلحاحيّ. وتكرّر ملء الدلو عدّة مرّات. وبعد أن تغسل الجدار بالفرشاة المبلّلة بالماء والصابون – تستعمل شعرها في تنظيف آثار الجدار بشكل إلحاحيّ.

إنّ استعمال سعادة لشعرها يعكس تأثّرها بجانين أنطوني (Janine Antoine) في عملها *(Loving Care* 1993) إذ تستعمل شعرها بدل فرشاة الرسم (Grosenick, 2001: 47). وبينما تؤدّي سعادة الفعل يمرّ الناس في الشارع لا مبالين بما يرون، مع هذا تستمرّ الفنّانة في عملها. وعندما تنهي تنظيف آثار مكان الجدار، تقوم بغسل ٣٠٠ بلوزة بيضاء (T-Shirts) بأحجام مختلفة وبشكل منهك، ثمّ تعلّق الملابس البيضاء على حبال غسيل منصوبة في الشارع، وكذلك على حبال مقابل المتحف وممتدّة فوق النهر في مواجهة المجسّم الكبير للفنّان هنري مور (Henry Moore) المعنون *(Zwei Formen)*. تنعكس ظلال البلوزات البيضاء في النهر ما يمنح العمل قوّة أكبر. إنّ البلوزات غير تابعة إلى هُويّات معيّنة، وتقول الفنّانة في هذا السياق: "لقد اخترت اللون الأبيض لأنّه لون لا يخصّ شعبًا ما، وإنّما هو لون عالميّ. فكلّ واحد من الممكن أن يلبس الأبيض أحيانًا، وهو لون حياديّ". (سعادة، ١١ كانون الثاني ٢٠١١)[٦]

إنّ المشاهد لهذا العمل يشعر بالجهد الذي تبذله الفنّانة في التنظيف المستمرّ لآثار الجدار وغسل الملابس وتعليقها. ويستطيع هذا الجهد الذي تبذله الفنّانة في العمل الأدائيّ أن يمرّر الصراع والضغط النفسيّ، الذي يحمله محو ذكرى الفصل بين ألمانيا الغربية والشرقية والتي تتمثّل في الجدار.[٧] إذ إنّ

٦ رغم أنّ الفنّانة توظّف الأبيض كلون حياديّ وهو ما يتماشى مع ادّعاء يرى أنّ "الأبيض هو لون بارد، حياديّ، ولا يعكس أيّ مشاعر"(Birren 1978, p. 125) يأتي اللون الأبيض – في سياقات أخرى – غير حياديّ، إذ إنّ تعدّد دلالات اللون الأبيض يتناقض مع ادعاء البعض بحياديّته، مثل بيرين (Birren). إنّ دلالة اللون الأبيض مرتبطة بتوظيفه في السياقات المختلفة، هذا عدا معنى البياض الذي يحتمل تفسيرات لا نهاية ضدّيّة – قد تتّخذ الصمت والمحو والسيطرة. (أُنظر تحليل عمل أشقر أدناه، نصرالله، ٢٠١٢)

٧ كما أنّ البلوزات تذكّرنا بعمل الفنّان الكوبيّ إرنستو پوجول Awaiting 2007 – Ernesto Pujol. فبالنسبة إلى پوجول وتعامله مع اللون الأبيض – هو نوع من الإلحاح القهريّ (Obsessive whiteness). وإنّ تفسير الفنّان نفسه للون الأبيض لا يخلو من النقد للسياسة الأمريكية التي – حسب رأيه – هي موجودة بشكل عامّ، وكأنه شيء يوميّ، حيث يصف البياض باعتباره: "الوجه الجديد للكولونيالية". (Pojol, 2000, p. 98) وهو، أيضًا، مخرج لأعماله، يقوم بمسيرات أدائية تستمرّ ساعات. عن البياض وأعمال پوجول انظر نصرالله، ٢٠١٢، ص. ١٨٥-١٨٩.

الجدران كفضاء للذاكرة تستدعي تلك الجدران التي أحاطت الـچـيتوات اليهودية لتفصلها عن العالم الخارجيّ. وبالنسبة إلى الفِلَسطينيين فإنّ الجدران تستدعي الجدار الفاصل بين الضفة والبلاد الفِلَسطينية داخل الخط الأخضر.

لقد سعت سعادة – من وراء هذا العمل – لبثّ رسالة مفادها أنّ الجدران ما هي إلّا وهم ومآلها السقوط، وأنّ الجدار القائم بين أهل الضفة الغربية وأخوتهم في الداخل سيكون مصيره المحو يومًا ما. ولهذا، ففي هذا العمل تنبيه للاستفادة من التاريخ. هذا التنظيف الذي قامت به الفنّانة لم يتمّ بالطريقة التقليدية فقط، بل باستعمال شعرها الذي كُفّ – في هذا العمل – عن توظيفه كعلامة أنثوية جمالية، وإنما كعلامة للقوّة وللشفاء. هدفت سعادة إلى التذكير بماضي الشعبين الألمانيّين اللذين عاشا تحت الصراع كتنبيه، وذلك كي لا تتكرّر تلك الأخطاء مرّة أخرى لدى شعوب أخرى؛ فإنّ مآل الجدران هو الزوال.[8] وكما فعلت الفنّانة في عملها السابق **فراغ**، كذلك في هذا العمل – تثبت أنّ المرأة تملك الإمكانية لعبور الحدود، وأنّ المرأة قادرة على أن تنظّف الأمكنة من الحروب التي تمثّلت بالجدار. وبهذا ينتفي الرأي المسبّق الغربيّ الذي عرض المرأة كضحية، إذ تعرض سعادة المرأة كامرأة لها القدرة وتستطيع أن تكون مسؤولة عن تنظيف مخلّفات وقاذورات الحروب التي فعلها الرجال.

يتّخذ المحو شكلًا آخر عند الفنّانة أنيسة أشقر (عكا، ١٩٧٩) بوساطة اللغة، وبوساطة الإشارة إلى الأمكنة المقولة. وحيث إنّ الكلمة هي بمثابة فعل أيضًا، من منطلق "أن تقول شيئًا هو أن تفعل شيئًا" (Austin, 1976, p. 12)ما يجعل اللغة تدخل فنّ الأداء – فإنّ أشقر تستعمل اللغة العربية على منصات عبرية وأجنبية لتفرضها على "حيّز" الآخر. منذ أن كانت أشقر طالبة في "المدراشاه" – كلّية الفنّون في بيت برل، كتبت على وجهها باللغة العربية بدافع فرض لغتها العربية في حيّز جغرافيّ وثقافيّ تسود فيه اللغة العبرية.[9]

٨ كما تجدر الإشارة إلى أنّ الفنّانة حنان أبو حسين عرضت عملًا بعُنوان: تنظيف *Cleaning-Erasing* (2006). كما عرضت الفنّانة أبو حميد عملًا أدائيًّا بعُنوان طواف (2008) Circumambulation، وهو إحدى شعائر الحجّ إلى مكّة، إذ يقوم المسلمون بالطواف حول الكعبة – وهي أقدس مكان لدى المسلمين – سبع مرّات.

٩ في كتاباتها – مثل: "أنا عربية حرّة"، "أنا وبحر عكا متشابهان؛ كلانا مالحان ومتساويان"، "سجّل أنا امرأة عربية حرّة"، "الأرض لمن يحترمها" – إنّها تستدعي تناصًّا مع تراثها الشعريّ، حيث الإشارة إلى قصيدة محمود درويش "بطاقة هُويّة"، التي يبدأها بـ"سجّل أنا عربي". كذلك جملة "أنا وبحر عكا متشابهان؛ كلانا مالحان ومتساويان" – تحمل إشارة للمكان الذي وُلدت فيه – عكا، وباستعمال استعارة الملح كرمز للصمود وعدم التلف عبر السنين. عدا خوضها في هُويّتها الأنثوية كامرأة. إنّ اللغة العربية عندما تُكتب في حيّز ثقافيّ تسود فيه اللغة العبرية تشكّل استفزازًا للآخر، حيث التصريح، علانية، بهذا الوجود؛ فهنا المحو يتشكّل على المستوى الرمزيّ في تغيير أفكار مسبّقة لدى الآخر بالنسبة إلى المرأة العربية والفِلَسطينية. تقوم أشقر بخلخلة تلك المفاهيم، فها هي المرأة الفِلَسطينية تكتب تصريحاتها بقوّة على

في أعمال أشقر الأدائية مثل **بربور أسود** (٢٠٠٣)، **بربور ٢٤٠٠** (٢٠٠٤)، **فانيلات بيت جالا** (٢٠٠٤)، **سفر لتجميل الجلد** (٢٠٠٦)، **الأدهم، الأصبح**.[١٠] في كلّ هذه الأعمال تستعمل الفنّانة مادّة الحليب الأبيض[١١] لتطهير ما هو قائم من أفكار مسبّقة، سواء أكانت سياسية أم اجتماعية، ثمّ تقوم بتأسيس شيء جديد عبر نصّها المقول باللغة العربية. وفي سياق التطهير والمحو سأخصّص الحديث عن عمليها الأدائيّين: **فانيلات بيت جالا** (٢٠٠٤) و**سفر لتجميل الجلد** (٢٠٠٦) الذي تعرضه في ستراسبورغ بفرنسا.

فانيلات بيت جالا (٢٠٠٤)

فانيلات بيت جالا هو عُنوان مشروع تخرّج الفنّانة من كلّية الفنون سنة ٢٠٠٣. يرتبط اسم العمل باسم بلدة بيت جالا المشهورة بصناعة القطن. طلبت الفنّانة من أمّها أن تحضر لها ملابس داخلية رجّالية رمادية اللون، لاستعمالها في عملها. اشترك في هذا العمل فنّانون من أشهر فنّاني إسرائيل، يائير چـاربوز، رئيس قسم الفنون التطبيقية، في حينه؛ تسـقـي چـيـقـع، سيمحا شرمان، نوعومي سيمانطوڤ، إيتسيك چـوليك، سمدار إليساف، ميخال نايمان، داڤـيد چـانتون، إيتسيك لونا، ويوآڤ شموئيل. وحسب تعليمات الفنّانة – ارتدى كلّ واحد من الفنّانين بنطالونًا أسود وفانيلا رمادية، أمّا أشقر فقد ارتدت فانيلا بيضاء وتنّوره بيضاء ولبست فوق التنّورة شالًا أحمر، وقد أبقت شعر إبطها بارزًا ليمثّل إبط رجل، وموضعت الكتابة على وجهها، على شكل شعر ذقن وشاربين.

ضمّ العرض عملًا موضعيًّا – Installation مكوّنًا من حائط مركّزيّ أبيض ٢\١٢ متر، وإلى جانب الحائط يوجد سلّم متنقّل. وضعت الفنّانة على إحدى درجات السلّم زبدة – Blue Paned من النوع الذي يرسم عليه العلم الإسرائيليّ، ودلو حليب. ومن الحائط تدلّى حبل وجناح بجع (أسود) حقيقيّ معلّق به رصاص من رصاص الشبكة التي تُستعمل للصيد. وعلى الحائط نفسه عُلّقت مرآة.

أمّا على الأرض فقد صنعت الفنّانة مربّعًا ٢\١٢ متر وزخرفته بأشكال نجوم مأخوذة من الأرابيسك. شكّلت الفنّانة النجوم على الأرض بالأسمنت، أمّا النجمة الموجودة في الوسط فقد شكّلتها من السكّر. وقد وضعت الفنّانة حبلًا مخصّصًا لشِباك الصيد البحريّ، حيث يمنع الجمهور من الدخول إلى المِنطقة التي يتمّ فيها العرض.

تظهر الفنّانة وهي تنظر إلى المرآة لتضع الكحل في عينيها بشكل إلحاحيّ، حتى يملأ الكحل عينيها وتتشوّش رؤيتها – عندها لا تستطيع أشقر رؤية وجهها في المرآة، فتتّجه إلى يائير چـاربوز وتأخذ نظّارته،

وجهها، وتتحدّى المقنّنات الثابتة بالنسبة إلى مكان العرض ومشرفي المعارض، وتتحوّل بذاتها إلى معرض متنقّل، متمرّدة على ثبات المكان وهيمنته، محاولة التأثيث للغة غير قائمة في الحيّز الثقافيّ العبريّ، حيث فيه تعرض أعمالها.

١٠ للاطلاع على نماذج من أعمال الفنّانة انظروا موقعها: http://anisaashkar.wordpress.com/

١١ ما عدا في پـرفورمنس **بربور أسود** – تخلط الحليب بالزفت تبعًا لسياق الموضوع المطروق.

على أمل أن تساعدها على الرؤية. إلّا أنّ تشوّش الرؤية عندها يتضاعف. كما يفقد چـاربوز رؤيته لكونه بلا نظّاراته. في نهاية العرض تدلق الفنّانة الحليب وتغسل به الأرابيسك عن الأرض، فيذهب عن طريق ماسورة تؤدّي إلى المجاري.

إنّ قيام الفنّانة بشطف أشكال الأرابيسك عن الأرض هو نوع من مواجهة الذات، ومساءلتها كذات فردية وجماعية. وحسبما صرّحت لي الفنّانة: "شُوفي كامْ واحد يُقتل يوميًّا، بينما يتغنّون بالماضي – يريدونه وينسون أنّهم يقتلون حاضرنا". (أشقر، كانون الثاني/نوفمبر ٢٠٠٧) كما تعرض أشقر الشعور بالانغلاق تجاه الآخر الغريب في ثقافته، سواء أكان من جانبها أم من جانب الآخر. إنّ هذه الغربة نابعة من عدّة أسباب: جهل اللغة والثقافة المختلفة في ظلّ وضعية المتسلِّط والمتسلَّط عليه. فعلى مستوى الرمز – إنّ جدلية العمى والرؤية التي تضع الفنّانة نفسها فيها مع چـاربوز، كرئيس قسم الفنون التطبيقية (في حينه) هي حالة عبثية تعرض الحالة الفِلَسطينية الإسرائيلية من جهة، وتمثّل الرؤية "الحُكميّة العمياء" التي تنقلها المؤسّسة الفنّية للطالب. كما أنّ الفنّانة تُمعن في الإغراق في إظهار الحدود عن طريق الحبل الذي يحدّد مكانها هي بالنسبة إلى الآخر ويمنع الآخر من الدخول إلى مِنطقتها، ما يتسبّب بالرؤية غير الواقعية للذات والآخر. إذًا، تشويش الذات هو تشويش للآخر وتشويش الآخر يجعل الرؤية إلى الذات مشوّشة، أيضًا. وكقول لاكان: إنّ الذات "speaks in the Other". (Lacan, 1981, p.13)

ترى الفنّانة هؤلاء الناس (الفنّانين وزملاءها المشاهدين للعرض) كلّ يوم على مستوى النظر العاديّ ويرونها، ولكن لا أحد يفهم حقيقة مشاعرها. هذا العمى المتبادل بين الفنّانة والأكاديمية يعرض التناقضات التي تعيشها الفنّانة، وهي تناقضات وجودية حول الذات والآخر، بما يماثل السلطة/المتسلَّط عليه. وهكذا فإنّ الثنائية المنمّطة بين الفنّ/الطالب – تتفكّك هنا، حين تطرح الطالبة طرحها كما تراه هي (العربية) وليس كما يراه المعلّم (ممثّل المؤسّسة اليهوديّ).

في هذا العمل تستعمل الفنّانة جسدها كعرض، بدور الفاعل والمفعول به، وهو ما يمكّنها من القيام بالدورين، إذ تستطيع كسر الطابوهات. إنّ هذا العمل عمل استعاريّ – Metaphoric محمّل بحمولات شخصية تحيل إلى الجماعة، فهي تنقل مرموزات ملموسة من واقعها الشخصيّ، كحبل الصيد الذي يشير إلى عمل أبيها في الصيد، وجناح البط (بربور) بالعبرية، وهو اسم قريتها التي تعاني من التغييب؛ ووضعها في ظروف بيئية سيّئة بسبب عدم وصلها بالكهرَباء – وهو ما ترمز إليه الفنّانة بمحاولة السلطات تغييب أصول هذه القرية المغيّبة من التاريخ عنوة.[١٢] فقرية بربور استُلبت مكانيًّا كما استُلبت أماكن أخرى عن طريق محو معالمها أو تغيير أسمائها. (مزراحي، ٢٠٠٨)

من هنا يرتبط الشخصيّ الذاتيّ بالواقعيّ العامّ. وفي هذا الخصوص ينقل العمل شعور الفِلَسطينيّ

١٢ حتى تلك السنة كانت القرية غير معترف بها من قبل السلطات الإسرائيلية، وكانت محرومة من الخدمات الحكومية. وإنّ أصل اسم القرية هو بساتين العنب، وتقع قضاء عكا.

عمومًا في ظلّ الوضع الإسرائيليّ الداخليّ، وما يتعلّق بالعلاقة بين مراكز القوى. فحسبما تدّعي إللا شوحط فإنّ الصِّهيونية انتهجت نهج الاضطهاد المزدوج تجاه الفِلَسطينيين والشرقيين. وتستعرض شوحط كيفية سيطرة الحضارة الغربية (الإشكنازية) على السينما وعلى أشكال الثقافة المختلفة، ومحو الآخر. (Shohat, 1992, p. 101)ولهذا فإنّ إحضار الأساتذة الذين هم فنّانون في الوقت نفسه، ووضعهم في خانة "المُسَيْطَر عليهم" كان متعمّدًا. إذ تصرّح أشقر: "من يمنح الحقّ في التسميات الفنّيّة – هذا فنّ إسرائيلي وذلك فِلَسطينيّ؟" – ففي قولها هذا احتجاج واضح على تطويع الفنّ المؤسّساتي. وهكذا تحاجج الفنّانة مسألة العمى المتبادل بين المؤسّسة الرسمية (متمثّلة بالمؤسّسة التعليمية) والشعب. وكذلك تطرح – في الوقت نفسه – قضية النقد الذاتيّ. وبإمكاني القول إنّ الفنّانة تستعمل الغسل بالحليب لمحو تلك الآراء المغلوطة والعمى المتبادل بين الذات والآخر، لفتح باب جديد من التفكير. وهكذا يرتبط هذا العمل بثيمة "التطهير"/"المحو".

إنّ أسلوب أشقر في أعمالها الأدائية أنّها لا تعمل عملًا بشكل منقطع عن الآخر، وهذا ما يفتح أمامها باب التجريب لهدف رؤًى مختلفة، وإيصال دلائل متنوّعة للمحو والتطهير – كما يظهر في العمل التالي:

سفر لتجميل الجلد (٢٠٠٦)

إنّ العُنوان نفسه عُنوان مشحون، فباريس – كما هو شائع في ذهن الفتيات – بلد التجميل. ولكن الوجه الآخر للتجميل هو صنع واقع مزيّف. فباسم التجميل، التثقيف، والتربية للشعوب، جمّلت فرنسا وجهها باستعمار بلاد كثيرة ومن ضمنها فِلَسطين.

تستعمل الفنّانة رجلًا فرنسيًّا وتقوم بحلاقة ذقنه وجسده وتحت إبطه، قائلة للشابّ الفرنسيّ: "ما أصعب الحلاقة" – تقول الفنّانة جملتها بينما تشير إلى جسده كخريطة: "هنا وهناك، كلّ واحد عنده خريطة" – "أنا حلفت يمين إنّي أنظّفك شْويّ شْويّ، كلّ منطقة ومنطقة، هنا حيفا، يافا، عكا، ألخ".

الكتابة على الجلد، وجعل الخريطة مكتوبة على الجلد، تعود إلى مقولة ڤاليري: "سطح الجلد هو الأكثر عمقًا". [13](Valery. In Deleuze) تتعلّق مقولة ڤاليري بارتسام خبراتنا الحياتية على سطح الجلد، وبهذا فإنّ الفنّانة تكتب على سطح جلدها ما تريده، وتمحو عن سطح جلد الآخرين ما لا تريده أن يكون. فذكر البلاد بمرجعية الاحتلال الإسرائيليّ يشكّل نوعًا من التذكير بأنّ الاستعمار لم يدم، وكذلك كلّ هيمنة لن تدوم.

فالحلاقة هنا تتعدّى المفهوم العاديّ لتنظيف البشرة كي تحيل إلى مصطلحات سياسية مثل سياسة التطهير، بإشارتها أنّ التنظيف صعب بدليل: أنّ يافا، وعكا، والقدس – لم تزل رغم سلطة نابليون. كذلك

١٣ دولوز، ج. فلسفة، ترجمة توفيق رشد، على الرابط: ://aslimnet.free.fr/ress/t_rochd/rochd1.ptth htm

تستعمل الفنّانة أغاني فِلَسطينية، تُقال للعريس في حفلة الحمام: "إحلق له يا حلّاق بالموسى الذهبية، إحلق له يا حلّاق تاييجو الأهلية". تلعب اللغة – في هذا العمل – دورًا تأثيثيًّا على منصة غربية، وتتحدّى المستعمر (الذي كان كولونياليًّا) ومقارعته في عقر داره. فاللغة هنا لها دلالة مزدوجة المعنى. فبينما محا الاستعمار الفرنسيّ لغة المستعمَر يُجبَر المشاهد الفرنسيّ على سماع لغة لا يفهمها، ويُضطر إلى سماعها. كما أنّ الكلمات تُقال بلهجتها المحلّية الفِلَسطينية. وأمّا الحليب الذي يُستعمل كمادّة تطهيرية فهو – بالإضافة إلى كونه مادّة ذات مرموز أنثويّ ودلالة الطهر والإخصاب[١٤] – فإنّ اللون الأبيض مسح خريطة الماضي كما كانت في ذهن الكولونياليّ، ورسمت بأقوالها وبالحليب خريطة جديدة. إذ تقول: "ومْنِرجع وبنقول أبيض على أبيض"[١٥]. وهنا كلمة "مْنرجع" تعود إلى الجملة نفسها التي قالتها في پـرفورمنس سابق لها بعُنوان: **بربور ٢٤٠٠**، تأكيدًا على البياض، إذ تقول: "أبيض على أبيض" وتقصد بالأبيض الحليب، وجسد الشاب الفرنسيّ الأبيض. هذا ويعيد البياض إلى أذهاننا مقولة هومي بابا:

> إنّ اللون الأبيض يسمح باستعمال متكرّر، نستطيع أن نكتب كلّ شيء عليه مِرارًا وتَكرارًا. إنّ البياض هو بمثابة شاشة تعكس أشباح سياسة الماضي على السطح الفارغ للحاضر، ولكن – في الوقت نفسه – هذا شبيه بما يُطلق عليه دهّانو البيوت باللون الأساسيّ الذي يضبط كلّ الألوان الأخرى، إنّه نهج ومقياس يتمأسسّ في الخفاء أو ببراعة ليؤكّد القيم الاجتماعية للقوّة. (Bhabha, 1998, p.23)

فهنا البياض له مرجعية مبطنة لما اعتقدته الحركة الصّهيونية من أنّ البلاد الفِلَسطينية وأنّ المجتمعات العربية عمومًا هي"قطع بيضاء – ما عرف في الذهنية الصّهيونية بـ White Batches–terra incognita" Benvenist, qtd in Julie Beteet, 2005, p.40) ما يستدعي مصطلح "الحياة العارية" (bare Life) (Agamben, pp.11-12). فإنّ البياض في هذا العمل ليس حياديًّا كما بدا عند سعادة، بل هو لون عارٍ، يتيح تأسيس سياسات وتوطين قيم أو منظومات جديدة، كالاستعمار، إلّا أنّ أشقر – وبمعادلة معاكسة للاستعمار (كرمز مبطّن للكولونيالية الصّهيونية) – استعملت الحليب كتطهير ضدّيّ لمسح الآراء المسبّقة، وبيدها رسمت معالم خريطة جديدة لواقع متخيّل. أمّا الوجه الآخر للـپـرفورمنس فهو محو الفكرة المسبّقة في الذهن الغربيّ الكولونياليّ عن المرأة العربية، التي وضعتها بين قطبين: إمّا ضحيّة وإمّا مثيرة. فها هي المرأة العربية والفِلَسطينية خصوصًا والممثّلة بالفنّانة، تملك أدواتها الفنّيّة وتملك القدرة على أخذ زمام الأمور بيدها ضدّ الفكر الذكوريّ الغربيّ، متمرّدة على تلك المفاهيم التي وضعت المرأة العربية عمومًا

١٤ وفي مخيّلتنا – فإنّ الماء والحليب متطابقان؛ إذ نرى أنّ كلّ سائل هو ماء وكلّ ماء يرتبط – في اللّاوعي – بالحليب. للمزيد عن العلاقة بين الماء والحليب – انظروا باشلار، ١٩٤٢، ص. ١٢٤-١٣٠.

١٥ الكلمات بلهجة الفنّانة العامّيّة، وهي منقولة كما قالتها في الـپـرفورمنس.

في خانة المرأة الضعيفة، كما عومل جسدها ضمن المناطق التي يجوز استحواذها. كما يبيّن ذلك الباحث جورج طرابيشي بادعائه "إنّ العلاقات الكولونيالية تستتبع بطبيعتها انفلاتًا للمشاعر الجنسية: فإنّ الرجل الأبيض يعتقد ويتصرّف على أساس أنّ جميع نساء المستعمرة مباحة له". (طرابيشي ١٩٩٧، ص. ١-١٠) ويبيّن طرابيشي انتشار الأدبيّات الأوروبية في زمن الاستعمار، التي ركّزت على المرأة كموقع إثارة وتملّك، فيقول: "ليس من قبيل الصدف أن أطلق على الرجل المستعمر بالرجل "الأبيض" (ن.م. ص. ٨)، والمصطلح "الرجل الأبيض" يكتسب معالجة عكسية في پـرفورمنس أنيسة أشقر، التي تقوم بمحو تلك الآراء المسبّقة.

تلخيص

لقد تناولت – في هذا المقال – موضوع التطهير والمحو من خلال أربعة أعمال أدائية للفنّانتين رائدة سعادة وأنيسة أشقر. وقد تبيّن من خلال عرض عملَيّ **فراغ وخرافة** للفنّانة رائدة سعادة وعملَي **فانيلات بيت جالا وسفر لتجميل الجلد** للفنّانة أنيسة أشقر – كيف استطاعت الفنّانتان خلخلة الآراء المسبّقة التي ترسّخت في الفكر الإسرائيليّ والفكر الغربيّ تجاه المرأة، وكذلك تجاه العمى في رؤية الآخر. كما ضمّت الأعمال رسائل تنبيه بالنسبة إلى سياسة الحروب وما تؤول إليها من صراع، مثل بناء الجدران، والتي لا بدّ لها أن تندثر، كما اندثرت جدران تاريخية. وقد استعملت الفنّانتان موادّ غير مألوفة، مثل الحليب والماء، وهي موادّ مستعملة يوميًّا، محمّلة بدلالات غير قابلة للانغلاق في معنًى محدّد. بعض الموادّ لها علاقة مباشرة بالمرأة، بالإضافة إلى تقنيّة العمل التي كانت نسْويّة أيضًا؛ فالموادّ والتقنيّة تحتمل التأويل الجندريّ، أيضًا.[١٦] وقد استُعملت كأدوات لدحض السياسة الصِّهيونية التي أرادت أن تغيّب الوجود الفِلَسطينيّ من ذاكرتنا، بل تحدَّت الفنّانتان تلك السياسة بمقولات ضدّيّة، بما في ذلك المقولة الحضارية. هاتان الفنّانتان نموذج لفنّانات فِلَسطينيّات معاصرات يعشن في إسرائيل، خرجن عن المألوف وفرضن وجودهنّ الفنّيّ على مِنصّة الفنّ المعاصر، المحلّيّ والعالميّ.

١٦ الأعمال نفسها فسّرتها في سياق تمثّلات الجسد في الفنّ الفِلَسطينيّ في دراسة الدكتوراه، ٢٠١٢.

المصادر

بالعربية

باشلار، غ. (٢٠٠٥). "الماء وعوالم الأنوثة"، ترجمة عبد العلي اليزمي، **علامات**، ٢٤: ١٢٤-١٣٠.

دولوز، ج ، فلسفة، ترجمة توفيق رشد، على الرابط:

http://aslimnet.free.fr/ress/t_rochd/rochd1.htm

طرابيشي، ج. (١٩٩٧). غرب شرق رجولة وأنوثة: دراسة في أزمة الجنس في الرواية العربية. بيروت: دار الفكر.

السوّاح، ف. (٢٠٠٨). لغز عشتار. دمشق: دار علاء للنشر والتوزيع والترجمة.

مزراحي، ر. (٢٠٠٨). "كيف يَسْتملك الفنّ التشكيليّ الإسرائيليّ التراثَ الفِلَسطينيّ؟"

http://www.adabmag.com/node/69>

للاطلاع على الرابط:

http://vprofile.arij.org/hebron/ar/pdfs/alburj_pro_ar.pdf

نصرالله، ع. (٢٠١٢). "الأبيض والبياض في سياقات ثقافية مختلفة وانعكاسهما في الفنّ الأمريكيّ المعاصر" في الحصاد، ٢، ١٩٧-١٦٩.

נסראללה, ע. (2003) אמנויות מואדי עארה: מפעלן האמנותי כהשתקפות אישית, חברתית ופוליטית, עבודת גמר לתואר מוסמך .M.A אוניברסיטת תל-אביב.

بالأجنبية

Agamben, G. (1998) Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life, translated by Daniel Heller

Austin, J. (1976) How to Do Things with Words? Cambridge, Mass:. Harvard University Press

Bergson, Henri.(1911) Creative Evolution, trans. Arthur Mitchell (pp.272-98) New York

Bhabha, H. K. (1998)."The White Stuff (The Political Aspect of Whiteness.)" Artforum 36 (9), 21-23

Elwes, C. (1985),"Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women." in. Women's Image of men, ed. Sarah Kent and

Jacqueline Moreau Clonda, Writers and Readers Publishing.

Haj, S. (1992). "Palestinian Women and Patriarchal Relations" Signs 17(.4), 761-78.

Grosenick, Uta. (2001) Women Artists in the 20th and 21st Century. New York: Taschen Press.

Giuliani, M. V. (2003) "Theory of attachment and place attachment." In, M. Bonnes, T. Lee & M. Bonaiuto (Eds.), Psychological Theories for Environmental Issues (pp.(137-170 . Aldershot, England: Ashgate.

Hallaj, M. (1982). "Palestine-The Suppression of an Idea." American for Middle East Understanding16 - 2 (1) 15 .

Hewit, K. (1983). "Place Annihilation: Area Bombing and the Fate of Urban Places "Annals of the Association of American Geographers257-284 :(2)73 .

Jones, A. (1998) Body Art/ Performing the Subject. Minneapolis: Minnesota UP.

Khalidi, R. (1997) Palestinian Identity: The Construction of Modern National Consciousness. New York: Columbia UP.

Lacan "What Is a Picture?" In The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, trans. Alan Sheridan, (pp.105-19). New York: W. W. Norton

Malhi-Sherwell, Tina2001) .a). "Bodies in Representation: Contemporary Arab Women's Art." In Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present. Ed. Fran Lloyd. London: Saffron Books.70-58 .

-----.(2001b). " Imaging Palestine in the Motherland." In Self-Portrait: Palestinian Women's Art. Ed. Tal Ben Zvi & Yael Lerer. Tel Aviv: Andalus.6-160 .

Nasrallah, A. (2011). "The Objectification of the Abject, Fragmented Body - Hannan Abu Hussein, Manal Morcos, and

Jumana Emil Abboud" in The Representation of the Female Body in the Performances and Arts of Palestinian Women in Israel from 1998 to 2010. Thesis Submitted for the Degree of "Doctor of Philosophy" Supervised by Professor Linda Ben-Zvi and Professor Muhammad Amara (pp 219- 296) Tel Aviv University

Pappe, I. (2010). "Introduction." In Colonizing Palestine since 1901. Ed. Mortaza Sahibzada. Edinburgh: Scottish Palestine Solidarity Campaign.9-3 . E-book. Retrieved online:‹http://www.israeli-occupation.org/docs/jnf-ebook-vol1.pdf

Phelan, P. (1997) Mourning Sex. New York: Routledge.

Shohat, E. (1992). "Notes on the "Post-Colonial" Social Text 31 (32) 99-113

Synnott, A. (1993) The Body Social: Symbolism, Self, and Society. London: Routledge.

التراث، الأصالة والهويه

فريد أبو شقرة

عليك بقطع علاقاتك مع العموم وبدء علاقة جديدة مع نفسك[1]

أدّت حركة التمغرب التي غذّتها السلطة الأجنبية، صاحبة النفوذ، إلى انعدام التواصل بين الفنّان والجمهور المتلقّي؛ فرغم أنّ الجمهور العربيّ أُعجِب بأعمال الفنّانين الذين أبهروه بتقنيّاتهم وقدراتهم وبراعتهم في تصوير الواقع، أبدى هذا الجمهور نوعًا من عدم الإقبال؛ كون هذه الأعمال لا تحاكي بيئته. فشعورٌ من الارتياب كان ينتابُ الجمهور من الحركة التشكيلية، فلم يتفاعل معها إلاّ عندما بدأت محاولات الرجوع فيها إلى أصول الفنّ العربيّ ومفاهيمه، وممارسة فنّ يتناول شخصية ابن البلد وثقافته، متحرّرًا من المنظومة التي يفرضها عليه الغرب وسلطته؛ فـ"الأصالة والهويه" هي مصطلح يعتمد عليه الجمهور ليعيش من خلاله العمل الفنّيّ.[2]

إن فضاء الأرض الرحب قد يصبح خرم إبرة إذا ما فقد الإنسان فيها معنى الانتماء فالإنسان بوجوده يبني المعاني والحضور لكيانه على الأرض[3]، وكوننا نعيش في عالم مزدحم، عالم قد غزاه ميكانيزم الإنسان والعولمة، فقد نزع الفنان في البلاد إلى البحث عن العلاقة الأولى، البحث عن هوية أخرى لمعنى الوجود، أو البحث عن أرضية للعلاقة بالأرض وهي " الهوية "، وردَت كلمة هوية في معاجم اللغة بمعنى: "بئر بعيدة المهواة"، وقيل: هي تصغير كلمة (هوة)، وهي: "كل وهدة عميقة"[4]، والهوية بالمعنى الفلسفي تعني حقيقة الشيء من حيث تميزه عن غيره، وتُسمَّى أيضاً وحدة الذات[5]، وهي بهذا المعنى تتساوى مع مصطلح (هو هو) الفلسفي، والذي يشير إلى ثبات الشيء بالرغم مما يطرأ عليه من تغيرات، فالجوهر هو هو وإن تغيرت أعراضه[6]، أو البحث عن أرضية للعلاقة بين ألأرض وحقوق الانسان عليها. أخشى أن تكون مقولة " حقوق الانسان " مجرد ملهاة أو تغطية لما يجري على أرض الممارسه، سواء في دول العالم الثالث

١ من كتاب: "شجرة الأمنيات" للمؤلّف، تحت الطبع

٢ للمزيد راجع: فريد أبو شقره ويعالا حازوت، طبق الأصل أو أمين للمصدر، بيت الكرمه، ٢٠١١

٣ راجع: المعرض القطري للفنانين العرب، لغة الحروف- بيت الكرمه، ١٩٩٩

٤ المعجم الفلسفي - مجمع اللغة العربية؛ ص، ٢٠٨، المطابع الأمرية - القاهرة ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م.

٥ لسان العرب لابن منظور: [٣٧٥/١٥-٣٧٦]، دار صادر- بيروت.

٦ لسان العرب لابن منظور؛ ص: ٢٠٧، دار صادر- بيروت.

أو في الدول التي صدرت هذه المقولة، اذ ان ما يجري دوما هو: احتكار الثروة والمعرفة المشروعية، اعادة انتاج علاقات القوة والهيمنة، انفلات الغرائز وسيطرة الأنانيات، الاختلافات الوحشية بين الهويات الثقافية والمذاهب الدينيه أو الفصائل الايديولوجية.. باختصار المرئي والمشهود هو هذا العنف الذي يجري نقله وتعميمه من مجتمع الى آخر ومن ساحة الى سواها، والذي تنتهك فيه كل الحقوق، من حق الحياة الى حق المعرفة، ومن حق الاستقلال الى حق الاختلاف وتقرير المصير[7]

لقد ساعدت حركة الاستشراق الفنّيّ الفنّان العربيّ على تعريب فنّه؛ من خلال هذه الطريق التي مهّدتها هذه الحركات الفنّية التي تشكّلت بفعل أزمات مرّ بها الفنّ الأوروبيّ. ولاحقًا، تقدّمت الثقافة العالمية المعاصرة - في بداية القرن العشرين - بصورة خارقة؛ فوقفنا نحن أمام هذه التيّارات الثقافية الغربية الجامحة عُراة؛ مجرَّدين من الثقافات القومية التي باتت تنهشها النُّزَعات والخُرافات؛ فعدم اعتمادنا على الجذور الأصيلة في مجابهة سَيْل الثقافة المستورَدة وتضييعنا لذاتنا الثقافية عرّضانا لمواقف حرِجة؛ فبتنا غير قادرين على مُجاراة التطور؛ فثَمّةَ ثقافة غائبة ومغلقة مقابل ثقافة متقدّمة تغزونا من أكثر من جبهة: جبهة المستعمر وجبهة الاستيراد أو جبهة الغزو الثقافيّ. والحقيقة أنّنا نحن الذين صنعنا مشكلة الغزو الثقافيّ، وما زلنا نحمي استقرار هذا الغزو بتفكيرنا وسلوكنا واتجاهاتنا، وندافع عنه في جميع المجالات. إنّها الدونيّة المبثوثة في صفوفنا وفي عقولنا، وخصوصًا عقول الطليعة التي ارتمت في أحضان المستورَد الثقافيّ، ولم تُولِ التراث أيّ اهتمام، بل أوصدت عليها بابًا محكمَ الإغلاق. لذا فتحقيق الأمن الثقافيّ يبقى مَهَمّة صعبة طالما أنّ الشعور بالدُّونيّة موجودًا، وطالما أنّ الاعتقاد ما زال شائعًا بأنّ ما أخذناه وما نأخذه عن الغرب هو خير ما يساعدنا على النهوض والتقدّم، وبأنّ أيّ محاولة لما يُسمّى بالتأصيل إنّما هي دعوة إلى تجميد التطور والعودة إلى الماضي. إنّنا بذلك نجرّد أنفسنا وعقولنا من جميع المعطيات الثقافية والتراثية، ونظهر بمظهر المسلوب المتعرّي أمام الغزو الثقافيّ الأجنبي[8]. هذا كلّه من جهة، ومن جهة ثانية نجد الحركة الصِّهيونية التي جاءت باليهود من البلاد العربية ومن أوروبا إلى دفيئة ثقافية واحدة تُسمّى "الصِّهيونية"؛ ليُصبحوا جميعًا - بعد حين - مُتنكّرين لهُويّتهم وثقافتهم الأصليّتين. لكن، اليوم، وبعد مرور ما يزيد عن ستين عامًا على استقلال دولة إسرائيل، أصبحت هذه الفئات من اليهود تبحث عن جذور هُوُيّتها وثقافتها. فهذه السيطرة المؤسّساتية، إذًا، ما هي إلاّ محاولة للقضاء على ذاتية الفرد أيًّا كان، وإنّ عدم تمكينها كلّ فرد أو مجموعة من الحفاظ على هُويّتها وثقافتها الخاصّتين أدّى إلى تقوقع كلٍّ منها في بُوتقتها الخاصّة، وإلى تنكّر الأغلبيّة الصِّهيونية المهيمنة لها وشعور تلك المجموعة بالدُّونيّة والإقصاء. فيجب أن نعلم، إذًا، أنّه ما من تقنيّة فلسفية يُمكن لها - حقيقة - أن تُخضع أو تُغيِّب

٧ علي حرب، الفكر والحدث، بيروت: دار الكنوز الأدبيه، ١٩٩٧، ص ١٧٧

٨ عفيف البهنسي، الفنّ العربيّ الحديث بين الهُوية والتبعية، دار الكتاب العربيّ، دمشق، الطبعة الأولى، ص. ٨٤.

هُويّات وثقافات أصيلة وأن تُعيد صياغتها على هواها. علمًا أنّ الثقافة الإنسانيّة الثابتة الحضارية الحَقّة هي امتداد طبيعيّ للأنساق الثقافية القومية، أمّا تلك الثقافات المُصطنَعة فما هي إلاّ ثقافات مدنية متحوِّلة[9]

وإني لمدرك تماماً أن هذه السيولة في تحديد الهوية أمر مثير للارتباك بين الفلسطينيين أنفسهم، ومدرك أيضاً أن الاحتلال لم ينفك يتناول تلك السيولة الواضحة في تحديد أبناء فلسطين لهويتهم الثقافية وبالتالي السياسية، بهدف انكار وجودهم، أضف لذلك ممارسات الصهيونية كما أسلفنا، وما فعلت بثاقافت اليهود التي جمعتهم من الشتات، فكلهم باتوا صهاينة متخلين عن هوياتهم، عن أصالتهم وتراثهم، فمن كان يهودي أمركي أصبح يهودي صهيوني، ومن كا أوروبيا أصبح صهيونيا، ومن كان يهوديا عربيا تخلى عن ممتلكاته الشرقية التراثية وتبنى الصهيونية مظلة له مما نزع ذلك خصوصيته وتفرده بين الثقافات وتميزه بين الأفراد في المجتمع من جراء تلك المؤثرات المركبة، ففتحت لكل فئة جيتو يخصه ليحافظوا من خلاله على أطعمتهم وأشربتهم الثقافية والعقائدية من الزوال، للشرقي جيتو، للأثيوبي جيتو، للروسي جيتو للأشكينازي جيتو، للدرزي جيتو فباتوا يعانون من أزمة الهوية بامتياز وعدم الثبات معها وفيها مما أدى ذلك بنظري الى عدم تقبل الآخر، تلك الزعزعة والزلزلة في الهوية قد نجدها لا واعية وقد نجد تصرفاتنا لأنفسنا وللآخر غير واعية من تأثير هذه المؤثرات علينا، فالشعور بالأمان وبالاستقرار هو عدم انكار التراث، وشحذ الموروث الثقافي في كينونتنا، في جنسيتنا وجنسانيتنا، في ذكرياتنا وأمانينا، مسقط رأسنا الدلالات الرسمية لميلاد أو عمل أو سفر، أحلام وذكريات وكوابيس، كل هذه العناصر تشكل هوية الفرد، وعدم العمل بهذه العناصر يؤدي بنا الى انفصام بالشخصية وبمرض عدم التواصل مع الذات، ومن عوامل الحفاظ على الهوية إضافة إلى ما سبق: تعزيز الاعتزاز بالذات، ويأتي ذلك عن طريق تنمية الثقة لدي أفراد المجتمع المسلم في أمته وحضارتها، "فالأمة التي لا تثق بقدراتها، ولا تقدر إمكاناتها الذاتية حق قدرها؛ لا يمكن إلا أن تكون على الدوام ظلاً للآخرين، تابعة لهم، لا تعتمد إلا ما يقولون، ولا تنفذ إلا ما يقررون، وهذا هو التسول الحضاري بعينه، الذي يُمثِّل قمة العجز والفشل والاستسلام أمام التحديات التي تواجهها"[10]

حين تلفظ تعبير «شعب فلسطين» فإنك ضمناً قد ولجت الى صلب مسألة الهوية. فمنذ نحو قرنٍ ونيّف، قرر أبناء فلسطين لأنفسهم، وقرر كثيرون بالنيابة عنهم اعتماد هويات عدة متشابكة تشابك مسألتهم. فكانوا عثمانيين كغيرهم من أبناء بلاد الشام، واستهوت الدعوة العربية الأولى بعضهم، واعتبر بعض وجهائهم في مرحلة ما ان بلادهم اقليم من أقاليم سورية الكبرى، وفي مرحلة من التاريخ الحديث كان منهم من تجاوز المعطى الفلسطيني من خلال الالتحاق بركب القومية العربية، قوميين عرباً أو

٩ عفيف البهنسي، المصدر نفسه، ص، ١٠٧.

١٠ مخاطر العولمة على الهوية الثقافية الدكتور محمد عمارة: ص،٤٤؛ نهضة مصر للطباعة ط١- ١٩٩٩م.

ناصريين أو بعثيين، انها عملية جمع وتغليب، منفتحة على مؤثرات عدة، ومستمرة مدى الحياة، بل بنوعٍ من أنواع انفصام الشخصية[١١]. هذه الطينة اللزجة التي نسميها هوية ليست ارثاً ثابتاً بل هي معطيات متعددة ومتراكمة تعيد ارادتُنا وأهواؤنا صياغتها مراراً، فتارة نعّظم من شأن ارتباطنا بأرضٍ بعينها ندعوها وطناً، وطوراً نعتبر انتماءنا الى دين بعينه غالباً، وطوراً آخر نقرر ان فكرة أو ايديولوجية، أو على العكس ان قبيلة أو شلة، هي المكون الأساس لهويتنا، حتى بت أعتقد، مع مرور العمر، وتفتت الكثير مما توهمته يوماً من الثوابت، ان أفضل تحديد للحرية الفردية هو بالذات تلك المقدرة على اعادة تركيب الهوية وترتيب العناصر التي تكوّنها من دون ملل أو وجل أو خجل والأخذ بالحسبان التراث ومزجه بكل المكونات والتركيبات الذي يعيشها الفرد دون السماح لأية جهة سياسية ومنتفعة لقلب معايير هوية الفرد والجماعه، فمثلا العربي الفلسطيني الذي يملك المواطنة الاسرائيلية لا يستطيع الا أن يكون عربيا فلسطينيا من مواطني اسرائيل الذي بقي ولأسباب عديدة في اطار دولة اسرائيل بعد عام ١٩٤٨، استقلال دولة اسرائيل ونكبة الشعب الفلسطيني، والفلسطيني المنتمي للسلطة الفلسطينية لا يمكن له الا أن يكون عربيا فلسطينيا، واليهودي الذي جاء من البلاد العربية، لا يمكن الا أن يكون عربيا يهوديا اسرائيليا، واليهود القادمون من روسيا، أو أوروبا، أو أمريكا، لا يمكن لهم الا أن يحملوا هوية بلادهم ولغتهم وثقافتهم الأصلية ومن ثم ضم الاقامة لهويتهم دون المس بتراثهم وأصالتهم، فأبناء فلسطين واخوتهم وأعداؤهم والغرباء البعيدون عنهم والقريبون منهم، كلهم يدركون ان جل حريتهم هو في تمكنهم من اختيار هويتهم، لأنفسهم كما للغير، من دون أن يفرض عليهم أحد مضمون تلك الهوية. ولا ينبغي أن تكون حريتهم أنقص من حرية غيرهم. فإذا كان من حق الفلمنكي المقيم في بروج أو في غانت ان يعتبر نفسه بالأساس فلمنكياً، أو بلجيكياً، أو أوروبياً أو غربياً أو كاثوليكياً أو ما سبق معاً في الترتيب الذي يراه، فلماذا يُحرم الغزاوي من أن يعتبر نفسه بالأساس غزاوياً أو فلسطينياً أو عربياً أو مسلماً أو من أبناء العالم الثالث - أو كل ذلك معاً وفق أفضليات يحددها بنفسه؟ وعندما يقول الفلسطيني انه بالأساس فلسطيني فإنه في الواقع لا ينكر المكونات الأخرى لشخصيته السياسية، لكنه يغلّب عنصراً بعينه لاعتباره أن تغليب ذلك العنصر هو الرد الظرفي المناسب لزعم إحداهن، وقد ترأست يوماً حكومة اسرائيل، بأن ليس هناك شيء يدعى شعب فلسطين. فالتغليب هنا ليس نتاج تحليل ثقافي بقدر ما هو استنساب موقف سياسي في مرحلة ذهب فيها العدو من سلب الأرض الى انكار مجرد وجود أصحابها.

فمسألة الهُوية هنا ضرورية، إذًا، للبدء بتحليل مسألة الاختلاف؛ فلا اختلاف من دون اللجوء إلى الهُوية؛ حيث يبحث الفرد عن تميّزه وتفرّده الثقافيّ ، التراثي والحضاريّ، في حين أنّ الانفصال عن الهُوية واللجوء إلى الاختلاف يجعلانِ الفرد في عزلة وانطواء، ويعزّزانِ لديه الشعور بالابتعاد عن الآخر بمقدار

١١ غسان سلامة، الهوية الفلسطينية في عصر العولمة نقلا عن "الحياة" اللندنية، ٢٠١٠ .www.alarabiya.net

تقرّبه منه وتماهيه معه[12]. ونحن إذا ما قمنا بعملية مسح لما يُحقّقه الفنّانون من نجاحات وتقدّم في مجالاتهم، نجد أنّ الذين أحرزوا الشهرة والمجد هُم أولئك الذين غذّوا أعمالهم بانتمائهم الصادق والصريح لهُويتهم، لأمّتهم، لثقافتهم، لتراثهم ولحضارتهم؛ هُم أولئك الذين تكيّفوا مع المستقبل محافظين على ذاتهم الثقافية، مُحدِثين التوازن المطلوب بين التراثيّ والعصريّ، بين الأصليّ والحديث.

لا بدّ هنا من التفريق بين الماضي والتراثيّ؛ فالماضي هو الشيء الذي مضى، الزمن الذي انقضى من دون أن يكون هناك مجال لعودته، والتراثيّ هو المخزون الهائل الذي خلفّه لنا السَّلَف من مأثورات وكتابات وإبداعات وفنون ومخطوطات وعمارة وفكر وفلسفة. التراث والأصل يفرضانِ واقعهما علينا وحضورهما فينا، فلا مجال إلاّ لتقبّلهما كشكل من أشكال الواقع الحاضر لا من أشكال الماضي الرجعيّ الذي قد يعزّز فينا الإحساس بالدُّونيّة، ويؤدّي - بالتالي - إلى انعدام تواصلنا الحضاريّ والثقافيّ مع الآخر. وبهذا المعنى، ليس الحَداثيّ هو الذي ينقطع عن تراثه، وإنما هو الذي يُحسِن التعامل مع أصوله وتاريخه[13]. وقد أحسن الدكتور علي حرب[14] التعبير عن ذلك بقوله إن الإنسان يصنع حقيقته بالاعتراف؛ الاعتراف بهُويته من دون السماح بوجود أيّ مؤثّرات خارجية تعطل التواصل مع هذا الاعتراف؛ فالتواصل مع الهُوية هو التواصل مع التراث والأصل؛ لأنّهما من مكوّنات هذه الهُوية. فالأصالة، إذًا، ليست حلاً لقضية ثقافية فحسْب، وإنّما هي - بنظري - عنصرٌ أساسيٌّ يعتمد عليه الإنسان في بحثه عن ذاته، متواصلاً مع الواقع.

١٢ علي حرب، التأويل والحقيقة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ٢٠٠٧، ص. ١٩٦.

١٣ علي حرب، الفكر والحدث، دار الكنوز الأدبية، بيروت، الطبعة الأولى، ص. ٣١.

١٤ **علي حرب** : كاتب ومفكر علماني لبناني, له العديد من المؤلفات منها كتاب نقد النص و هكذا أقرأ: ما بعد التفكيك ويعرف عنه أسلوبه الكتابي الرشيق وحلاوة العبارة. شديد التأثر بجاك دريدا وخاصة في مذهبة في التفكيك. يتبع منهج كانط في نقد العقل وآلياته وبنيته الفكرية.

أغنية الصالون وأغنية الحمّام...

سلمان ناطور

يراودني سؤال منذ سنين طويلة ويقلقني كثيرًا: لماذا يُخرجون اليهود من الثقافة العربية، ومن المعنيّ بذلك؟ العرب أم اليهود أنفسهم؟

في مدرستي الابتدائية – قبل أكثر من خمسين عامًا – كان أوّل شاعر تعلّمت عنه وقرأته في الأدب العربيّ السموأل بن عادياء، وهو يهوديّ. ولم يكن من أهمّ الشعراء العرب في فترة ما قبل الإسلام فحسب، بل كان المثل الأعلى في حفظ الأمانة والوفاء: نقول: أوفى من السموأل، وهو أوفى العرب. وتعلّمت – فيما بعد – أنّ موسى بن ميمون من أهمّ المفكّرين العرب في العصور الوسطى، وهو طبيب وفيلسوف وباحث في الفكر الدينيّ اليهوديّ، وليس فقط. وأعرف – منذ فتوّتي – أنّ ليلى مراد يهودية، وأنّ داود حسني ويعقوب صنوع وما أبدعاه – يشكّل موروثًا ثقافيًّا كبيرًا في الحضارة العربية، فهل يمكن لأحد أن يضعهم خارج هذه الهُويّة؟

شغلني هذا السؤال في نهاية الثمانينيّات من القرن الماضي، في خضمّ الانتفاضة الأولى، عندما كانت وسائل الإعلام الإسرائيلية تقدّم لنا، يوميًّا، اليهوديّ الإسرائيليّ الأسمر البشرة وذا اللّكنة العربية في لغته العبرية وهو يصرخ: الموت للعرب! فلم أفهم – حينها – كيف يمكن لمن أنجبته الحضارة العربية التي لم تعرف العداء لليهود ومصطلح اللّاساميّة ليس من مسمّياتها – كيف يمكن لهذا اليهوديّ أن يصرخ: الموت للعرب، وهو نفسه عربيّ؟ ذهبت – في حينه – إلى بيسان (بيت شان) لأبحث عن أجوبة لدى الناس الذين ظهروا على شاشات التلفزيون الإسرائيليّ، وغيرهم ممّن كان عبّأهم بالحقد بن غوريون ومناحيم بيغن والراب كهانا، وكلّ الذين كانوا يرقصون على الدم، الدم اليهوديّ والدم الفِلَسطينيّ.

هناك اكتشفت أنّ للإنسان الحضاريّ أغنيتين: أغنية الصالون وأغنية الحمّام. وما يغنّيه الإنسان في الصالون هو لكسب ودّ وعطف ولفت انتباه الآخرين، ولذلك يعمل على صقل أغنياته وإتقان التقليد. أمّا أغنية الحمّام فهي الأغنية الحقيقية الصادقة التي تعبّر عن إحساس هذا الإنسان ومشاعره. لقد أصغيت هناك، أوّلًا، إلى أغنية الصالون وسمعت كلّ شعارات الأحزاب الصّهيونية والحركات العنصرية، ولكنّني لم أُعِرها اهتمامًا لأنّني أردت الوصول إلى الحمّام. وعندما وصلت تبدّل كلّ شيء، توقّف الصوت الجماعيّ المكتسب وانطلق الصوت الفرديّ المحرّر. سمعت من الذين كانوا يصيحون: الموت للعرب – كيف كانوا يعيشون في "كازا" (كازابلانكا – الدار البيضاء في المغرب) وسمعت رجلًا مسنًّا يقسم: وحياة مولانا محمد الخامس! وكان صوت أمّ كلثوم يصدح وألحان فريد الأطرش تشكّل خلفيّة اللّقاءات العبثية التي تسمع

فيها حكايات عن حياة مشتركة في المغرب وأخرى تقول لك: "هنا نحن نخاف"، وتبحث عن مقارنة مستحيلة بين خوف اليهوديّ وخوف العربيّ.

في بيسان اكتشفت ما معنى أن تمشي على الريح بعد أن يقطعوا جذورك القوميّة والتراثيّة والوجدانيّة، ويرموا بك في ما سمّاه قادة هذه الدولة "أتون الصهر". قال لي رئيس البلدية – في حينه – إنّه تعلّم في مدرسة داخلية أشكنازية في مركَز البلاد، وصار يخجل بأبيه الرجل البسيط الطيّب بائع العطور، ولمّا ترشّح للانتخابات قال له أهل البلد: نحن نؤيّدك احترامًا لأبيك، فقط!

في الطريق إلى بيسان التقيت رجلًا مسنًّا انتظر على قارعة الطريق ولم يقف له أحد ليأخذه إلى بيسان، ولمّا دعوته ليركب إلى جانبي قال بتأثّر وغضب: لم يعد يوجد يهود في هذه البلاد، أنت اليهوديّ الأخير. كان غاضبًا، أيضًا، على مدير البنك الأشكنازيّ الذي رفض أن يعطيه راتبه الشهريّ.

عرفت هناك الجواب عن السؤال: لماذا يُخرجون اليهود من الثقافة العربية؟

إنّ من ينظر إلى ثقافة الشرق العربية باستعلاء ويعتبرها متخلّفة قياسًا إلى ثقافته الأوروبية الكولونيالية – يحاول أن يجرّد هؤلاء اليهود العرب من هُويّتهم ومخزونهم الثقافيّ – الحضاريّ، ليمارس عليهم مزيدًا من الاستعلاء والتحكّم بمصائرهم، وتطويعهم لعقيدته العُنفيّة.

هنا نشأ جيل يخجل بأمّه وأبيه وعاداته ولغته وتراثه وثقافته ولهجته ولباسه وأغنياته، أمام هذا الغربيّ الحاكم الذي يحاول أن يثبت له أنْ لا موسيقى إلّا موتسارت ولا نشيد إلّا الأوبرا، ويقول له إنّه أحضره من الكهوف والبراري وإنّ العربيّ عدوّه التاريخيّ والمستقبليّ كالبحر لا يتغيّر.

سمعت ذلك في الصالون وعندما سمعتهم في الحمّام، صار كلّ شيء يختلف: اللّهجة والنبرة وملامح الوجه، وكانت تتوالى الصور الرومانسية لما كان هناك في "ملح اليهود" وفي كازا وفاس ومراكش.

من يحاكم الذين جرّدوا هؤلاء الناس الطيّبين من ثقافتهم وإنسانيّتهم ليحوّلوهم إلى ريشة في مهبّ الريح، وإلى أداة لممارسة العنف والعنصرية ضدّ من هم أضعف منهم، وإلى عاجزين يحكمهم سلوك التطفّل والاعتماد على الآخر والاكتفاء بالفتات ليحافظوا على بقائهم؟

بعد ربع قرن من لقائي في بيسان مع هؤلاء الناس من أبناء ثقافتي وحضارتي وأمّتي العربية وتاريخها، أتابع ما يحدث وأرى كيف أنّ كثيرين منهم يتخلّون عن أغنية الصالون ويُنشدون أغنية الحمّام. يعودون إلى أغنياتهم ولغتهم وجذورهم وعروبتهم المهشّمة.

صديقي الـپـروفسور يهودا شنهاڤ، الذي استعاد اسم عائلته العربيّ "شهرباني" واستعاد لغته العربية باللّهجة العراقية والفصيحة السليمة، يقول إنّه بعد أن استعاد هُويّته بكامل تفاصيلها أصبح أكثر سلامًا مع نفسه ومع الآخر.

ويقول، أيضًا: أنا يهوديّ عربيّ عراقيّ.

يهودا شهرباني – أفهم منه في لقاءاتنا العديدة أنّه لم يعُد يشعر بأنّه ابن هذا الغيتو الصغير المحاصر والمعادي لبيئته، وعندما نلتقي – في دالية الكرمل أو في قلب تل أبيب – نشعر بأنّ فضاء واسعًا من

المحيط إلى الخليج هو فضاؤنا، وأنّ تاريخنا لم يبدأ منذ مائة عام فقط، بل منذ مئات السنين، وأنّ السموأل شاعري مثلما المعرّي شاعره، ومعًا نشتُم الأنظمة العربية ونحكي عن التخلّف، لا باستعلاء بل بقلق، ونوجّه أصبع الاتّهام إلى من يعبث بمقدّرات هذه الأمّة. ونَدين جرائم الاحتلال والتدمير والقتل هنا وهناك وفي كلّ مكان. لأنّنا نطمح إلى أن نكون أخلاقيّين وإنسانيّين بعد أن انتصرنا على من حاول تشويه إنسانيّتنا وهُويّتنا.

نحن اخترنا أغنية الحمّام!

نحن اخترنا طريق الصدق!

نحن نحاول الوصول إلى الحقيقة!

الجماليّة الأخرى

كتسيعا علون

١. حول فشل المتاحف الإسرائيليّة (أو: حول الدانتيل الأبيض، الأسماك الصامتة، العيون المغلقة، ومسحوق التبييض)

كتاب (الشرقيّات والعربيّات) هو دليل على الفشل. فشل المتحف الإسرائيليّ أن يكون حاملًا للطلائعيّة الفكريّة العقائديّة. مرّ ٢٥ عامًا على المقال الأوّل، الطلائعيّ، الريادي للمرحومة سارة حينسكي، "صمت الأسماك: المحلّيّ والعالميّ في الخطاب الفنّيّ في إسرائيل"، ويبدو أنّ شيئًا لم يتغيّر، باستثناء مقاليها الإضافيّين، المؤسّسين للخطاب: "مطرّزات الدانتيل من بلال" و"العيون المغلقة الواسعة: حول متلازمة البهاق المكتسبة في حقل الفنّ الإسرائيليّ". أسّست حينسكي خطابًا يتحطّم منذ عشرات السنين على أبواب المتاحف، بدون جدوى. الدليل على القلعة المتحصّنة للمتاحف الإسرائيليّة هو الكتب التي تحوي داخلها مخطّطات للمعارض، معارض وجودها الوحيد هو على الورق، فقط. هكذا هو كتاب "محطّمات الجدران"، المكرّس لفنّ النساء الشرقيّات (الأمينات: شولا كيشت وكتسيعا علون)، كتاب "الصورة الفنّيّة الذاتيّة"، الذي يدور حول فنّ النساء الفِلَسطينيّات (الأمينة: طال بن تسـقـي)، كتاب "النساء والهجرة"، الذي يمكننا أن نفهم من عُنوانه أنّه مكرّس لفنّ النساء المهاجرات (طال ديكل) وحتى كتيّب الأستوديو الشهير – "المتحف غير الموجود" (الأمينة: أريئيلا أزولاي). الجسد الأنثويّ المميّز حسب نوعه الاجتماعيّ، الداكن، الضعيف، العربيّ – لا يستطيع الوصول إلى أبواب المتحف الإسرائيليّ. قد يستطيع التسلّل إلى الداخل، كوحدة فرديّة، منسوجة داخل شبكة من البياض المهيمن. ولكن ككتلة متميّزة، قويّة، ذات خصائص جماليّة – في غير محلّه.[١]

هكذا عرّفت سارة برايتبرج – سيمل في مقالها المؤسّس حول ضآلة الموادّ نموذج الفنّان المرغوب فيه؛ كمّن ينتمي إلى "الدائرة المحميّة لأبناء أرض إسرائيل العاملة، خرّيجي حركات الشباب والكيبوتس، العمود الفقريّ لإسرائيل الأولى"[٢]. احتجاجات سارة القاسية على أن "لا عجب أنّ هذا النصّ قد اكتسب العديد من المشجّعين، نصّ وصلت فيه درجة الإطراء الذاتيّ، التعصّب العرقيّ، التزوير التاريخيّ، والسلطة

١ نموذجيًّا – هي حقيقة أنّ معارض شولا كيشت – على سبيل المثال – لم يتمّ عرضها في المتاحف، قطّ.

٢ مقتبس داخل "صمت الأسماك".

غير المبالية إلى ذروات لم تكن معروفة قبل الآن في الخطاب"[٣]، وقعت وتقع على آذان صمّاء. تتردّد هنا أقوال هومي بابا من تلقاء نفسها: "اثنان من أشكال التضامن المخلوطة بالتصنّع – الأنانيّة والعدوانيّة. هذان هما شكلا الـ"التضامن" اللذان تؤسّسهما الإستراتيجيّة المهيمنة للقوّة الاستعماريّة"[٤]. أنانيّة داخليّة صارخة، تجانس شكليّ وفكريّ، وعدوانيّة ضدّ جميع الآخرين – هذه هي المحاور النموذجيّة التي تعمل من خلالها المتاحف الإسرائيليّة اليوم.

يتّضح ويبرز ضعف المفهوم المعرفيّ للمتاحف الإسرائيليّة في هذا الكتاب أيضًا، رغم كون النوع الاجتماعيّ فيه منظورًا ثانويًّا. يسعى هذا الكتاب لتقويض قلب قصّة المتاحف الرسميّة الإسرائيليّة، قصّة إلغائيّة متميّزة، واضحة، أوروبيّة التوجّه، ورؤية واضحة لدولة إسرائيل كدولة متعصّبة عرقيًّا. يسعى هذا الكتاب لغزل نسيج واحد من الفنّانين العرب واليهود، وإنتاج إجراء يعمل على تقويض قوالب القوى الإسرائيليّة، الصِّهيونيّة، المسيطرة على الجميع.

إذا تمّ تقديم الفنّانين العرب في مجمع المتاحف الإسرائيليّة فإنّ تقديمهم يتمّ ضمن الإطار الموضوعيّ المحكَم: "فنّانون عرب" وليس كتسلسل زمنيّ متكامل مشمول ضمن "قصّة الفنّ الإسرائيليّ"، أو كمّن يجرون مواقع تماسّ جماليّة – إحساسيّة مع الفنّ الشرقيّ.

لماذا مواضيع محكمة وليس تسلسلًا زمنيًّا؟ لأنّ المواضيع المحكمة تبطل قوّة الزمن، وتضعف الإلغائيّة، تحافظ على النظام القائم وتؤدّي إلى لا شيء. تمنعنا المواضيع المحكمة من رؤية الأماكن الجماليّة التي لم تتشوّه بـ"مسحوق التبييض" للتعصّب الأوروبيّ، ورؤية العلاقة القويّة بين الفنّ الشرقيّ والفنّ الفِلَسطينيّ.

تقف أريئيلا أزولاي في كتابها العنف المؤسّس على "تصميم آلة الدولة على القضاء التامّ على إمكانيّة المجتمع المدنيّ الثنائيّ القوميّة"[٥]. المتاحف – باعتبارها امتدادًا للدولة – تعاونت وما زالت تتعاون بسعادة مع هذه الآليّات، وهكذا فهي لا تجعل من موقع المتحف موقعًا حاويًا روحًا ابتكاريّة، جديدة، قائدًا للمجتمع بأكمله قدمًا، إنّما تجعل منه موقعًا محافظًا على الطراز القديم، مغلّفًا بسحب من العفن والفساد، يعمل فيه مروّجون مطيعون وليسوا أمينين مستقلّين.

مثال نموذجيّ للمتاحف الفاشلة هو المتاحف الموجودة في جنوب إفريقيا، التي طُلب منها – بعد إلغاء حكم الفصل العنصريّ – تقديم مخطّط لتغيير طابع المعارض المعروضة فيها. رافقت هذا التغيير، الذي فُرض عليها من الخارج، صعوبات تكيّف عديدة.[٦] مثال للمتاحف الابتكاريّة (رغم – وبطبيعة الحال

٣ "صمت الأسماك"، **"تيؤوريا وبيكورت" (نظرية ونقد)**، ص. ١١٨.

٤ هومي بابا، من: **الاستعمار ووضع ما بعد الاستعمار**، هكيبوتس همئوحاد ومعهد فان لير، ٢٠٠٤، ص. ١٢١.

٥ أريئيلا أزولاي، **عنف مؤسّس**، تل أبيب: رسلينج، ٢٠٠٩، ص. ١٢.

٦ "Restructuring South African Museums: Reality and Rhetoric Whithin Capetown."

– عدم خلوّها من مشاكلها الخاصّة) نقدّم – بالذات – الولايات المتحدة، نظرًا إلى الإنجازات التي أحدثتها فيها النساء الفنّانات (تذكّروا خطوة ليندا نوخلين) وكيفيّة تقديم الفنّانين السود.[٧] يقترح هذا الكتاب – إذا كان كذلك، حقًّا – سردًا معرفيًّا جديدًا يتحدّى نظام الفصل الإسرائيليّ، ويؤدّي نحو "صورة نهائيّة" مختلفة عن تلك المقدّمة في الوقت الحاضر داخل قاعات المتاحف، والتي تعمل على وسم سطح مساحة إسرائيل وتعمل على تذكيرنا، مِرارًا وتَكرارًا، "من نحن" ومن "نستحقّ أن نكون".

٢. بيت جدّتي

عندما نصل من تل أبيب إلى الشارع الكبير في أورشليم، شارع يافا، نشاهد من الجهة اليمنى سوق "محني يهودا". من الجهة اليسرى نرى بناية ضخمة، حديثة، يقع فيها – في الوقت الحاضر – صندوق المرضى "مئوحيدت". يختبئ وراء البناية حيّ صغير، يدعى "أوهل شلومو" (خيمة سليمان). في شارعه الدائريّ الوحيد وقع بيت جدّي وجدّتي. تألّف البيت من طابقين، كان مبنيًّا حول فناء مقدسيّ (أورشاليميّ) في وسطه بئر ماء قديمة، كعادة سكان أورشليم منذ القدم. منذ بناء الـچـيحون وحتى حصار حرب الاستقلال، أنقذت آبار جمع مياه الأمطار هذه العديد من الأرواح. كان في الفناء العديد من الأُصُص تحوي مختلف النباتات: أعشاب تتبيل للطهو، ونباتات ذات رائحة عطريّة للتمييز.[٨]

سكنت في الطابق الأوّل عائلة شاهينو، وفي الطابق الثاني، في شقة مؤلّفة من ٥ غرف، سكنت عائلة أبي، مع أبنائها الثمانية. كان جدّي كاتب تعاويذ، و كانت جدّتي امرأة مكافحة قامت بتربية أربعة أبناء وأربع بنات. كان أبي أكبر أبناء العائلة. كانوا يصعدون إلى البيت عن طريق درج من السلالم غير المؤمّنة، يؤدّي إلى بوّابتين من الحديد المصفّح، كانتا تؤدّيان، مباشرة، إلى داخل الصالون الضخم، الواسع، الذي استُخدم للّقاءات الاجتماعيّة، التجمّعات العائليّة، وللولائم والاحتفالات. يمكن للداخل من الخارج بلمحة واحدة أن يدرك الحدث بأكمله، ورؤية جميع الحاضرين. لم يكن للبيت بهو أو دهليز. يغمر الضيف، حالًا، دفء الغرفة، التي استُخدمت، أيضًا، غرفة طعام للعائلة وغرفة ضيوف. بوّابة سميكة تفصل ما بين الجزء العامّ وباقي الغرف الداخليّة.

كانت أرضيّة البيت من البلاط المرسوم، الذي لا يضاهيه جمالًا بلاط السمسم الموحّد المنتشر حاليًّا بلا نهاية، أو بلاط الخزف الأملس الأكثر حداثة. كانت النوافذ مصنوعة من الزجاج ذي الرسومات، وكانت عارضات النوافذ مزيّنة بنقوش كتابيّة جميلة تدلّ على باني البيت. عندما يُفتح الباب المؤدّي إلى الغرف الداخليّة نجد غرفة ممرّ، كان يوضع فيها – في ما مضى من الأيّام – جهاز التلفزيون، وكانت ساعة ضخمة

, Julie Mcgee" in: *New Museum Theory and Practice,* BLACWELL 2005/ PP/179-196

٧ يكفي أن نتذكّر عمل كريس أوفيلي الاستفزازيّ، الذي سبق انتخاب براك أوباما بعقد.

٨ تُنظر أبحاث نعما ميشير حول البستنة الشرقيّة التي تركّز على أعشاب التوابل والنباتات العطريّة، مقابل البستنة الأشكنازيّة التي تركّز على الورود.

تسيطر على فضائها، ساعة بندول مصنوعة من الخشب المنحوت، وقد كانت رنّاتها الثابتة، المدوّية، تصيب النائم في هذه الغرفة بالجنون. المدقّة والهاون الضخم، المذهّب، وأواني الطعام والصواني ذات الحواف المتموّجة، الشمعدانات الكبيرة والجميلة، والأطقم المختلفة من الأدوات – للّحوم، الألبان، وبشكل منفصل للأسماك، وطقم خاصّ لعيد الفصح، كلّ ذلك شكّل منظومة جذّابة معروضة أمام الجميع.

كانت التقاليد الجماليّة من عهد الانتداب البريطانيّ بصعوبة تظهر في منزلهم، رغم أنّهم عاشوا معظم حياتهم في ظلّ هذا النظام الإنـچـليزيّ. كانت أذواقهم هي الأذواق نفسها التي أُمليت عليهم من العاصمة السياسيّة، وأيضًا من الجماليّة السابقة – إسطنبول. حتى بعد قيام الدولة وغلق جميع الحدود، كانوا ما يزالون يعيشون في الفضاء العثمانيّ. مع مرور الأيّام، عندما تغلغلت داخل البيت طرق جديدة، وعندما توقّفت الجماليّة عن التشابك مع الحياة بل وقفت خارجها، وعندما بدأنا نسمع بفهرسة "الفولكلور" مقابل "الفنّ"، وتمّت إضافة طبعات صور رخيصة للحاخامات، وكذلك لوحات پـول چـوچـان – ملصقات مؤطّرة أفسدت جمال البيت الداخليّ، فقط.

٣. (شرقيّات وعربيّات – هنا اسم الكتاب)

يسعى هذا الكتاب – في مناحٍ كثيرة – لمأسسة فضاء هو أقرب إلى القطب العثمانيّ منه إلى القطب الإسرائيليّ. فضاء حيث يجري التنقّل فيه بين اليهود، المسلمين، المسيحيين، وغيرهم بسلاسة. فضاء يمكن فيه سماع العديد من اللّغات، فضاء متعدّد الثقافات، بدون أن يعلن عن نفسه أنّه على هذا النحو. الأعمال الموجودة بين صفحات هذا الكتاب تردّد بقوة صدى الجماليّة الأخرى، تلك التي أدعوها – هنا – باسم الرمز "العثمانيّة". جماليّة الأشياء، الأدوات، الملابس – ما ندعوه، اليوم، "الإثنوغرافيا" أو "الثقافة المادّيّة".

الأعمال الفنّيّة المعروضة في الكتاب تمّت – بمفهوم معيّن – بموجب الشيفرة الغربيّة؛ جميع الفنّانين المقدّمين – هنا – تلقّوا تعليمهم وتربيتهم لسنوات طويلة في المدارس العليا للفنون في إسرائيل؛ مدارس "تتناول مسحوق التبييض العنصريّ الأوروبيّ بانتظام"، كما أحسنت سارة حينسكي التعبير عن ذلك. لكن يبدو أنّها تحاول بكلّ ما أوتيت من قوّة كسر جدار الفصل، وفرض جماليّات جوهريّة أخرى.

يُظهر النشاط المتحفيّ الذي قامت به شولا كيشت وفريد أبو شقرة على السطح – بعض القضايا الجماليّة. تُبرز الظاهرة الأولى العدد الكبير للصور الفنّيّة للوجوه في لوحات أنيسة أشقر، نيطاع إلكيام، شولا كيشت، ميخا سمحون، رائدة أدون، عيدو ميخائيلي، فاطمة أبو رومي، مئير چـال، سماح شحادة، وعميت كبسا. في مقالته حول شاعريّة إرز بيطون طبع چـاليلي شاحر في الذهن التعبير "دمغ الأسماء"[٩]. يتطرّق التعبير إلى الطريقة المرجعيّة المستمرّة والمتكرّرة التي تُذكر بها الأسماء الشخصيّة في شعر بيطون.

٩ چـاليلي شاحر، "دمغ الأسماء"، من: **أنا من المغرب**، چـاما وهكيبوتس همئوحاد، ٢٠١٤، ص. ٢٣٩.

تجدر الإشارة – هنا – إلى أنّ هذا العنصر مميّز للشعر الشرقيّ بشكل عامّ. أحد الأسباب للحضور الكبير للأسماء الشرقيّة في الشعر هو غياب هذه الأسماء عن الفضاء العامّ: أسماء المباني، المجمّعات، البنايات، أسماء أبطال ثقافة، أسماء شوارع، أسماء شخصيّات مبجّلة. الازدحام في الشعر يأتي كمن يريد إصلاح الفراغ اللّاذع.

يفرض هذا الكتاب عمليّة "دمغ الوجوه": صورة فنّيّة للوجه الداكن، الأنثويّ، العربيّ، الملتفّ بالخمار، "الذي لا يُمثّل". الوجه الذي هو بمثابة "المظهر الشرقيّ" الذي نراه في الإعلان لسلعة رخيصة وليس لسلعة غالية، والذي لا يمكن أن نراه موضوعًا على ظاهر ورقة نقديّة (متى سيحصل أيّ عربيّ على تمثيل على ورقة نقديّة يستعملها بشكل يوميّ؟). "المظهر الشرقي" نفسه الذي يتمّ إقصاؤه انتقائيًّا من النادي. الوجه هو الرسالة، هو السطح، هو لوحة القماش التي اختار المجتمع أن يضع عليها قوانين النمطيّة وعليها اختار الفنّان أن يرسم. هكذا اختارت أشقر أن تخطّ على وجهها حروفًا عربيّة، شولا كيشت تغطّيه بسجّادة فارسيّة، سماح شحادة ترسمه ملتفًّا بالخمار، نيطاع إلكيام تزيّنه بزينة أرابيسك ملوّنة. النظرة المرتدّة نحونا من هذه الوجوه نظرة متحدّية، غاضبة، مكتظّة بالدلالات. "يرمي الخطاب الاستعماريّ إلى هيكلة المواطنين كمجموعة سكّانيّة من النوع الوضيع"[١٠] – كتب هومي بابا. كيف تظهر الوجوه الوضيعة؟ يبدو أن لا أحد لا يعرف. إرث تحسين النسل اختفى في الظاهر. لكنّه، عمليًّا، مثمر ومزدهر، ويحفر نفسه داخل أذهان ملايين البشر كلّ يوم. يقع عمل عيدو ميخائيلي على خطّ التوتّر هذا بالضبط، الذي يفرض المظهر الشرقيّ للرمبام، على ظاهر الورقة النقديّة الخارجة من التداول. الصور الفنّيّة لوجوه الموسيقيين عند ميخا سمحون كمن أتت لتصحيح الظلم التاريخيّ، تخلق صور الحاخامات في عمل دادون فضاء جديدًا في العمل الفنّيّ. لم تتغيب، أيضًا، عن مكانها الصور الفنّيّة لوجوه معروفة: شخصيّة داڤيد بن غوريون، هرتسل، وحتى أمّ كلثوم، أيضًا – تظهر جميعها هنا من خلال سياقات جديدة، متحدّية. يتردّد في هذا السياق تلقائيًّا شعر روني سومك: "في إجابة عن سؤال: متى بدأ السلام لديك؟" – "على حائط المقهى قرب المعبرة / عُلّق شعر بن غوريون المنفوش بالريح / وإلى جانبه، في إطار مشابه، وجه أمّ كلثوم المستدير / كان هذا سنة ٥٥ أو ٥٦، وقلت في نفسي: إذا علّقنا صورة رجل إلى جانب امرأة / فبالتأكيد هما / عريس وعروس".

عنصر مرئيّ إضافيّ يتجلّى أمام الناظر إلى الأعمال المعروضة في الكتاب هو الأشياء. تظهر الأشياء جميعها كمن يحبس – ولو بشكل قليل – روح أصحابه[١١]. لكن يبدو أنّ الأشياء هنا مثقلة بالمعاني بشكل خاصّ – سرير (رائدة أدون)، ملابس شخصيّة (هدى جمال)، مناديل رأس (مرڤت عيسى)، أطقم قديمة

١٠ هومي بابا، "مسألة الآخر: الفرق، التمييز والخطاب الاستعماريّ"، من: **الاستعمار ووضع ما بعد الاستعمار**، ص. ١١٣.

١١ مرسيل موس، **حول الهديّة**، تل أبيب: رسلينـچ، ص. ٤٨-٤٩.

لشرب القهوة (داڤيد عديكا) وقبل كلّ شيء التمائم. يرسم ليؤور چـريدي أحرفًا غامضة (صوفيّة)، تقوم ريفكا بَخَار بتصوير الجملة السحريّة: נ נח נחמ נחמן מאומן، "تستغلّ" ميراڤ سوداي شكل التمائم البيتيّة واليدويّة في مباركة الكهنة، وتعتصر نيطاع إلكيام شارة داود.

في كتابي الخِيار الثالث للشعر – دراسات في الشعر الشرقيّ[١٢] كتبت أنّ كتاب الشعر الشرقيّ يستجيب لشيفرات مرئيّة أخرى، وكذلك كتاب الشعر الشرقيّ العلمانيّ يسعى للاتّكاء على مقربة قريبة جدًّا من القطب الرمزيّ القداسيّ. أشرت إلى مرجعيّات كاملة من الميزات (إهداءات طويلة، قصّة تقديس الشعر، اقتباسات من المصادر، وحتى كتابة لزوم الحفاظ على قدسيّة الكتاب، مثل التحذير على الكتب المقدّسة اليهوديّة) التي تقرّب الوضع الوجوديّ للشيء في العالم مثل كتاب الشعر من قطب الكتب المقدّسة. في مقالي "بدون حذاء: حول الفنّ النسائيّ الشرقيّ في إسرائيل، ٢٠١٤"[١٣] كان ادّعائي أنّ الفنّانات الشرقيّات يتُقن إلى تقديس فضاء العلاقة بينهنّ وبين الله، بينهنّ وبين المشاهد، من خلال خلق صعيد مشترك من القداسة تغيب فيه الأحذية. أعتقد أنّ هذا العنصر من الفرض المرئيّ المتعدّد لرموز التقديس والتمائم داخل الفضاء الفنّيّ العلمانيّ والمعلمَن ينضمّ – على ما يبدو – إلى التوق إلى إنشاء هذا الفضاء كفضاء مقدّس. تثبيت هذه العلامات نفسها في أعماق النشاط الفنّيّ هو تمرّد على ما أشارت إليه برايتبرچ – سيمل كالميّزة الأساسيّة للفنّان الإسرائيليّ الجدير: "الشجاعة نحو العلمانيّة"[١٤]. نظريّة المعرفة المسيطرة التي أسّست الحقل الفنّيّ الإسرائيليّ، معرفة كانت كلمات الشيفرة فيها "ضآلة الموادّ" – تستحق المراجعة.

١٢ كتسيعا علون، **خيار ثالث للشعر**، تل أبيب: هكيبوتس همئوحاد، ٢٠١١.

١٣ أفكار حول الأحذية، إعداد: أوري بارطل، چـال ڤـنتورا، وعينات ليدر، تل أبيب: رسلينـچ، ٢٠١٤.

١٤ يُنظر "صمت الأسماك".

مؤامرة الصمت*

يهودا شنهاف

لماذا يحبّ المؤرّخون الجدد تناول مسألة قمع الفِلَسطينيين، لكنّهم يتجاهلون قضيّة أطفال اليمن؟ لماذا لا يوجد في إسرائيل يسار حقيقيّ، والحديث حول الفجوات الطائفيّة يُعتبر كنوع من التحريض؟

* تنويه الناشر: نُشر هذا النص أوّل مرّة في 27 كانون الأوّل 1996، في ملحق جريدة هآرتس، حيث أثار جدلًا واسعًا. كما لخّص ذلك الدكتور موشيه بهار في نيسان 1997، "في الأشهر الأخيرة نُشرت في هآرتس ردود فعل كثيرة سببها مقال 'مؤامرة الصمت'. لم يجر – منذ عام 1948 – نقاش يحوي هذا العدد الكبير من المشاركين حول قضيّة وطنيّة في إسرائيل". ما الذي كان مثيرًا جدًّا في هذا الجدل؟ لربّما كان الأمر متعلقًا بمجموعة من العوامل. على سبيل المثال أنّ الكاتب هو رئيس قسم علم الاجتماع في جامعة تل أبيب، وليس "ناشط أحياء" أو "ناشطًا ميدانيًّا"، كما تمّت تسمية النشطاء الشرقيّين بازدراء في ذلك الوقت. كذلك جريدة هآرتس، والتي تُعتبر معقل البيض في إسرائيل، لم تشكّل، حينها، منبرًا طبيعيًّا لمقال من هذا النوع ولردود الفعل التي أثارها.. خلافًا لحركات النضال المعروفة في إسرائيل – من أجل النساء ومن أجل الفِلَسطينيين – كان النضال الشرقيّ غريبًا على اليسار الأشكنازيّ. كانت فئة "الشرقيّون" – منذ البداية – أمرًا خلافيًّا، وفي أغلب الحالات – تمّ التطرّق إليها بمفاهيم عدم مساواة طبقيّة، بدون استخدام العرق (الذي دعي بالطائفيّة) أو الأصل. وكما هو متوقّع – كلّ محاولة لصياغة "شرقيّ" كانت تواجه بهجوم من عدم الشرعيّة. على سبيل المثال – كتب الـپـروفسور يوحنان پـيرس، أحد الباحثين الرئيسيين، حينها، في علم الاجتماع بموضوع "الطائفيّة"، وزميل الـپـروفسور شنهاف في جامعة تل أبيب: "بعد سلسلة من الإنجازات الرائعة في الأكاديميا وخارجها، يسعى زميلي الـپـروفسور شنهاف لأن ينسب إلى نفسه إنجازًا آخر: تاج الضحيّة". يظهر من خلال هذه الصياغة أن مجرّد محاولة إلقاء الضوء السياسيّ على قضيّة الشرقيّين – تعني الوقوف موقف الضحيّة، كما كان يقول پـيرس إنّ النساء مناضلات حقوق المرأة يعتمدن – من خلال نضالهنّ – موقف الضحيّة. الاتّهام بالوقوف موقف الضحيّة كان الأداة الرئيسيّة في سلب الشرعيّة الاجتماعيّة، حيث لا يمكن إجراء نضال سياسيّ بدون أن تُتّهم بالوقوف موقف الضحيّة. يتجلّى عدم الشرعيّة، أيضًا، بتوجيه تهمة محاولة التفريق وإشعال الكراهية. في ردّ فعل للمقال كتب، حينها، عضو الكنيست دادي تسوكر من حزب ميرتس: "اقرأوا جيّدًا، يرسم شنهاف بقدْر غير بسيط من الكراهية صورة اليساريّ الموجود". كذلك كتب ناشط شرقيّ يدعى نيسيم نيسيم: "يحاول الـپـروفسور يهودا

شنهاف بثّ الحياة في العداء الطائفيّ. اعتقدت أنّنا قد أصبحنا راشدين، وأن يكون ردّ الفعل على مثل هذه المحاولة هو التجاهل، لكنّني أدركت – من خلال ردود الفعل التي نُشرت في الملحق – أنّني كنت على خطأ. ما زالت هناك جذوات من الكراهية الطائفيّة وقد نجح شنهاف في تأجيجها". يفترض الكاتب بالطبع عدم وجود واقع موضوعيّ للاضطهاد العرقيّ، بل، فقط، إشعال كراهية متبادلة أو مشاعر كونك الضحيّة. كتب الـپـروفسور أمنون روبينشتاين من ميرتس، وزير التربية والتعليم، حينها – بقدْر غير قليل من الاستعلاء – أنّ "هناك صعوبة كبيرة في التحادث مع الجمهور الشرقيّ الواسع، ومع نشطائه بلغة اليسار ومعتقداته. في مخيّلة ما بعد الصّهيونيّة، السطحيّة والمبتذلة، فقط، جميع الأشياء بسيطة وسهلة". يصرّح روبينشتاين أنّ هناك صعوبة في التحادث مع الجمهور الشرقيّ بلغة اليسار. ما الذي كان يعنيه بذلك؟ هل كان مصدر الصعوبة أنّ الجمهور الشرقيّ غير مستنير بما فيه الكفاية؟ أم أنّه يتصرّف بلا عقلانيّة، أي بما يتعارض مع مصالحه؟ قام بالترديد وراءه، أيضًا، الدكتور آڤي بياكر، عالم اجتماع من جامعة بار إيلان: "يهودا شنهاف مريض بمرض يحاول التخلّص منه". أي أنّ "الطائفيّة" – كما يشرح عالم الاجتماع – هي مرض تجب معالجته بالأدوات الطبيّة. محاولة وصف الشرقيّين بالمرض تكمل – بالطبع – تاريخًا طويلًا من الحديث عن الشرقيّين بمفاهيم من النظافة أو عدم النظافة، التي هي مدلولات عنصريّة مخفيّة.

الـپـروفسور شاؤول مشعال يهاجم هو، أيضًا، لكن من خلال موقف متعاطف، ويقوم بعدم شرعنة إضافيّة للنصّ، وهذه المرّة من خلال تحليل نفسيّ لدوافع الكتابة: "ما الذي يزعج الـپـروفسور شنهاف وأمثاله؟ الشرقيّون الذين يتسلّقون السلّم، ويصلون إلى درجات عالية، لا يشعرون، أبدًا، أنّه بمكنهم الاسترخاء والراحة، التمتّع، والانبساط... ههنا أمامكم مدلول ذو صلاحيّة لمعظم الشرقيّين الذين نجحوا: أناس يعانون من اضطراب لا نهاية له ومن قلق مزمن".

الدكتور يوسي دهان، الذي كان أحد الشرقيّين الواعين العديدين، الذين تكبّدوا عناء المشاركة في النقاش خلال تلك الأشهر الأربعة، أشار إلى آليّة النقاش وإلى أدوات الإسكات التي استعملت ضدّ الكاتب: "هنا سؤال مثير للاهتمام للبحث الناتج عن قراءة ردود فعل عضو الكنيست دادي تسوكر والـپـروفسور يوحنان پـيرس: لماذا يؤدّي كلّ حديث حول الفوارق أو الاضطهاد الطائفيّ – كما في الاشتراط الباڤـلوڤـيّ/الكلاسيكيّ – إلى انفجارات هجوميّة، محاولات إسكات، ونزع شرعيّة عن الكاتب، وتحديدًا من جانب مثقّفي وسياسيّي اليسار؟ عرض مئير چـال – في هذا السياق، أوّل مرّة – دراسته المشهورة 'تسعة من أربعمائة (الغرب والباقون – الشرقيّون وفق كيرشنباوم)'، التي سنتطرّق إليها، لاحقًا. تبيّن الدراسة المساحة الصغيرة المكرّسة للتاريخ الشرقيّ في كتب التاريخ المدرسيّة. موقف مئير چـال متفائل أكثر من موقف شنهاف. هو يدّعي أنّ الجدل حول قضيّة الشرقيّين يمثّل عهدًا جديدًا وتغييرًا في علاقات القوى. لكن تحليل المعطيات الحاليّ – كما يظهر في المقال المعدّ، مع التغييرات المطلوبة – لا يثبت أنّه بعد عشرين عامًا قد تغيّر – في الواقع – وضع الشرقيّين في إسرائيل بشكل كبير، رغم وجود حوار غنيّ ومكثّف أكثر من ذي قبل.

المؤرّخون الجدد جديرون بالثناء؛ فقد ساعدونا في التخلّص من الحماقات والسفاسف، منتَج التطرّف السياسيّ الصِّهيونيّ، علّمونا عن جرائم منفّذي الأوامر على مرّ الأزمان، عن تقنيّات الطرد، عن عمليّات "الانتقام" (المبادَر إليها)، عن موقف الاستيطان المتناقض حول مذبحة يهود أوروبا، وحول أيديولوجيّة المساواة (الزائفة) كأسطورة للحشد.

لكن هناك نقطة عمياء لهؤلاء المؤرّخين، لذلك هناك مؤامرة صمت إضافيّة لم يتمّ فكّ رموزها بعد: أقصد بذلك مؤامرة الصمت – على مرّ الأجيال – بين المفوّضين الأيديولوجيّين للصِّهيونيّة محقّقة الآمال ("ملح الأرض") وبين المثقّفين اليساريين الإسرائيليين المعاصرين (أيضًا، "ملح الأرض"). هذا اتّفاق ضمنيّ بين جيلين من الهيمنة الأشكنازيّة – تجاه المشكلة الشرقيّة.

في هذا الموضوع بقي الجيل الصغير من المثقّفين الأشكناز – بمن فيهم المؤرّخون الجدد – وفيًّا لجيل آبائه. "اليسار" الإسرائيليّ مستعدّ أن يستثمر كلّ ما لديه من أجل فضح الأخطاء التي ارتُكبت وتُرتكب بحقّ الفِلَسطينيين، لكنّه غير مستعدّ للخروج والتنديد بجيل الآباء على عنصريّته تجاه اليهود الشرقيّين. الأهمّ من ذلك: هذا الجيل غير مستعدّ – على الإطلاق – للاعتراف بأنّ مسألة الشرقيّة هي مشكلة واقعيّة رئيسيّة. هكذا هم المثقّفون وهكذا هم السياسيّون[1] الذين لا يحرّكون ساكنًا من أجل المجموعات التي كان من المفروض أن توضع في رأس أولويّاتهم. هم يتباهون ببطاقة "اليسار" كما استخدم جيل آبائهم عبارة "المساواة". تمامًا كما كان آباؤهم غير مساوين كذلك هم ليسوا يساريين حقًّا. والنتيجة هي: شرقيّون من الطبقة الأدنى، نشطاء الأحياء وحتى مثقّفون شرقيّون يُظهرون العداء، أيضًا، تجاه حركة العمّال التقليديّة وأيضًا تجاه ورثتها. لماذا يحرص اليسار على تناول القضيّة الفِلَسطينيّة، ولماذا ينكر القضيّة الشرقيّة، الشريك في تفاقمها؟ حقيقة أنّ الجيل الصغير للـ"يسار" الإسرائيليّ لا يعرف القاسم المشترك البارز بين هذين المجتمعين – الفِلَسطينيّ والشرقيّ – تثير الشبهات والاستغراب. لكن التفسير – في حقيقة الأمر – ليس صعبًا: شجب الظلم الواقع على الفِلَسطينيين لا يتهدّد مكانة المثقّفين الأشكناز المعاصرين. هو لا يتهدّدهم كمجموعة ثقافيّة مهيمنة داخل المجتمع الإسرائيليّ ولا كمركَز اقتصاديّ. هو لا يتهدّد تعريفهم الذاتيّ كممثّلين عن الثقافة الغربيّة داخل الشرق العربيّ (أو "الشرق أوسطيّ"، إذا استخدمنا مصطلحًا مجازيًّا ملطِّفًا من أجل المتديّنين المتشدّدين من بطاقة "عربيّ"). يوفّر تناول الظلم الواقع على الفِلَسطينيين أوراق غار الحركات الإنسانيّة، المكانة المرموقة لذابحي البقر المقدّس والطامحين إلى السلام، بطاقة التمرّد، التطهّر على ضوء الظلم الذي ارتكبه جيل الآباء، أي أنّ الشرق الأوسط – غير المعروف، المهدّد، غير المنطقيّ – مقبول على "الراديكاليين"، طالما هو خارج السور – مثل الفِلَسطينيين. يمكن هضمه، طالما يمكن وسمه، تحويله إلى "آخر"، وإبعاده. من هذا المنطلق يمكن أن ندرك لماذا يؤيّد اليسار الإسرائيليّ الفصل وإنشاء دولتين لشعبين.

١ في النسخة الأصليّة من المقال ذُكر دادي تسوكر ويوسي سريد من "ميرتس" كمثال للادّعاء. تمّ حذف الأسماء هنا، لكنّ الادّعاء لا يزال ساري المفعول الآن، أيضًا.

بسبب الخوف من الشرق قام الكثير من الإسرائيليين – بمن فيهم شخصيّات يساريّة على منوال ميرتس – بتطوير إنكار تجاه شرقيّة اليهود الشرقيّين، إذ إنّه من المستحيل تحويل اليهود الشرقيّين إلى "آخر" أو إخراجهم خارج السور. على الأكثر – يمكن بناء شوارع التفافيّة لمدن التطوير والأحياء الفقيرة. الإنكار هو وسيلة الدفاع: إذا اعترف اليساريّون بالظلم الذي لحق بالشرقيّين ويسعون لإصلاحه – فسيكونون بحاجة إلى إصلاح أنفسهم. سيكونون بحاجة إلى التنازل عن مكانتهم المهيمنة، وتقسيم الكعكة الوطنيّة بشكل آخر، الاندماج في المِنطقة كمتساوين وليس كراعين. سيكونون بحاجة إلى تغيير مناهج التعليم، بدءًا بمؤسّسات التعليم العالي وحتى رياض الأطفال. سيكون لزامًا عليهم إنشاء معهد للموسيقى العربيّة الكلاسيكيّة (على سبيل المثال – الأندلسيّة)، تعليم مصادر ثقافات شعوب الوطن العربيّ (وليس مصادر ثقافة الغرب، فقط)، تعلّم وتعليم الشعر واللّغة العربيّة. سيكونون مضطرين للتّخلي عن الارتباط الوحيد بأوروبا وشِمال أمريكيا، عمّا يعتبرونه عالميًّا. في ظلّ كلّ هذه المخاطر فإنّ السلاح الفعّال هو السكوت: الاعتراف بالشرقيّة كظاهرة داخليّة في إسرائيل هو من المحرّمات.

من خلال ذلك يمكن فهم سطحيّة موقف "اليسار" تجاه الفِلَسطينيين. يؤيّد اليساريّون الفِلَسطينيين طالما أنّهم لا يطالبون بحقّ العودة، طالما يوجد فصل، طالما يتخلّى الفِلَسطينيون عن المطالبة ببيوتهم التي في طلبيا ويافا، وطالما بقيت الدولة يهوديّة (وغربيّة) وطالما بقي الفِلَسطينيون المدعوّون "عرب إسرائيل" حاضرين غائبين. لو أنّ مثقّفي اليسار محرّرون، حقيقة، من أساطير جيل الآباء لكانوا سيكشفون الصّهيونيّة كحركة أوروبيّة مناهضة للشرق، وصلت إلى الشرق (لأسباب مبرّرة أو غير مبرّرة) ولم تعتبره كيانًا سياسيًّا، بل صحراء بحاجة إلى الإخصاب. لو يعترف الآباء والأبناء – الأشكناز بالشرق ككيان سياسيّ لسوف يميّزون القاسم المشترك بين الشرقيّة اليهوديّة والشرقيّة الإسلاميّة والمسيحيّة، لسوف يدركون أنّ سنوات طويلة من العداء بين الشرقيّين والعرب ما بعضه إلّا نتاج غرز إسفين أوروبيّ بين الشرقيّين والشرقيّين. لكن اليسار الإسرائيليّ يواصل سياسة العمى والغطرسة التي انتهجها آباؤهم المحافظون.

من الواضح، إذًا، لماذا انشغل المجتمع الإسرائيليّ – خلال كلّ هذه السنين – بعدم تسييس قضيّة الشرقيّين. تمّ تقديم الشرقيّة كمسألة حبّ استطلاع محليّ، كمجموعة من العروض الثقافيّة؛ مثل: النعناع، الحمّص، الأشغال اليدويّة اليمنيّة أو الموفلاتا. وأيّ محاولة لتحويلها إلى قضيّة سياسيّة اصطدمت بعدم الشرعيّة والإنكار، مثل جميع المحرّمات الاجتماعيّة الأخرى. من جهة – شجّعت الأحزاب الكبيرة الشرقيّة على المستوى التنظيميّ كمصدر لتجنيد الأصوات. ومن جهة أخرى – سلبوا الشرقيّة على المستوى الأيديولوجيّ. تمّ عرض النظام الطائفيّ كمناقض لمزج الشتات ووَحدة الأمّة. في سنوات الخمسين تمّ تقديم قوائم شرقيّة كمؤيّدة لعناصر معادية، وتمّ تقديم الفهود السود كحركة معادية للدولة.

أثّرت عمليّات عدم التسييس هذه، أيضًا، على المؤرّخين الجدد. رغم أصوليّتهم – في الظاهر – فإنّهم لا يتناولون بصورة متعمّقة التأريخ الشرقيّ – رغم وجود قضايا بحاجة ماسّة إلى العلاج على مرمى حجر منهم. مثالان صغيران، معروفان تمامًا: لم تُجرَ – حتى الآن – دراسة شاملة ذات أصداء حول

تلاعب الحركة الصِّهيونيّة في استقدام يهود اليمن. لسبب ما لا يهتمّ المؤرّخون الجدد بذلك. لا أحد من المثقّفين المعاصرين اشتغل بالشبه بين عدم استسلام اليمنيّين لأصحاب الأراضي في المستوطنات – وبين عدم استسلام اليمنيّين في قضيّة عوزي مشولام. بقي اليمنيّون داخل الوعي الفولكلوريّ الأشكنازيّ، نظيفين، مطيعين، محبّين للعمل وللصِّهيونيّة.

لم يستفق أحد من المؤرّخين الجدد – مناضلي حقوق المواطن – ليتناول القضايا المروّعة لاختطاف أطفال اليمن. من منهم تظاهر من أجل المطالبة بإقامة لجان تحقيق؟ وبالقدْر نفسه – لا يتناول أحد من المؤرّخين الجدد بجِدّيّة كافية الشواهد على استفزازات الحركة الصِّهيونيّة في العراق، في بداية الخمسينيّات، والتي كانت تهدف إلى تسريع الهجرة إلى إسرائيل. وتقريبًا، لم يسأل أحد منهم كيف وافقت الحركة الصِّهيونيّة على تأميم ممتلكات يهود العراق، وما إذا لم يكن ذلك نتيجة الخوف من أنّ لقاء العراقيين الأثرياء مع بلدات المعبر سيعيدهم جماعات إلى بلاد منشئهم.

يدرك أولئك الذين لديهم الخبرة في النشاط الشرقيّ مدى خشية الأشكناز كلّما ظهرت قضيّة رغبة الشرقيّين في هُويّة خاصّة. لهذه الخشية – بشكل عامّ – عدّة ردود فعل أشكنازيّة نموذجيّة. أبرزهما: الادّعاء بعدم جدوى الانشغال بالمظالم التاريخيّة؛ فكما نرى – عانت المجموعات العرقيّة الأخرى، أيضًا، مثل الپـولنديين، الهنغاريين، أو الرومانيّين من صعوبات الاستيعاب، الإذلال، والرفض. ادّعاء آخر هو أنّ المشكلة آخذة بالاختفاء، الفجوات آخذة بالتقلّص، وهناك زيجات بين الأعراق، وهناك شرقيّون داخل السياسة وهناك نموّ ثقافيّ "إسرائيليّ". كلّ من يتجرّأ على الادّعاء بخلاف ذلك يتعرّض للاختفاء، يُدعى "محترف الطائفيّة"، يُتّهم بأنّه يحاول أن يشكّل إهانة لرأس المال الشخصيّ، وأنّه يُضرّ بوَحدة الأمّة (كانت وَحدة الأمّة والإجماع، دائمًا، أسطورة مجنّدة وآليّة لإسكات الأقلّيّات). والأكثر سخرية في ذلك: في كلّ مرّة يدّعي مثقّف شرقيّ وجود عنصريّة في الدولة يُتّهم بالعنصريّة ضدّ الأشكناز ويتمّ تصنيفه كمتطرّف.

لكن توجد لكلّ هذه الادّعاءات إجابات مقنعة. أوّلًا، لا شكّ أنّ يهود أوروبا قد عانوا من صعوبات الهجرة، بعضها حتى من غطرسة المستوطنة، لكن الاختلافات بين هذه التجارب وبين إذلال الشرقيّين كبيرة وحاسمة. لم يكن هناك شكّ أنّ المهاجرين من شرق أوروبا سيندمجون جيّدًا كمصمّمي ثقافة وكطبقة وسطى واضحة في المجتمع الإسرائيليّ، كما لم يكن هناك شكّ أنّ القادمين الجدد من روسيا في سنوات السبعين سيتمركزون في مركَز المجتمع، وكذلك، أيضًا، المهاجرين الروس في سنوات التسعين (مقابل ذلك – لا شكّ أنّ الأثيوبيّين سيتمركزون كـ"ضعفاء"، "طبقات مُعوزة"، "بحاجة إلى الرعاية" وما إلى ذلك). تمّ تحويل القادمين الشرقيّين إلى هوامش الاقتصاد، وقد ظلمتهم المؤسّسة المستوعبة في تخصيص المياه، الأراضي، الشقق، والوظائف.

الادّعاء بأنّ الفجوات آخذة بالتقلّص يُسمع منذ سنوات الخمسين. لكن الواقع ليس كذلك، وفي حالات معيّنة العلاقة بين المنشأ والمكاسب تزداد ارتباطًا. الفجوات ليست نصيب جيل الصحراء، فقط. إنّها راسخة وقائمة داخل الجيل الثاني والثالث من الشرقيّين. في دراستين حديثتين حول الفجوات ظهرت

النتائج التالية.[٢] الفجوات في التعليم والأجور تقلّصت بشكل بسيط في الأربعين سنة الأخيرة. في ١٩٧٥ ٩٪ من الرجال الشرقيّين مواليد البلاد – أبناء ٢٥-٥٤ كانوا يحملون لقبًا جامعيًّا مقابل ٣٥٪ لدى الأشكناز (فارق ٢٦ نقطة). في ٢٠١١ تقلّص الفارق إلى ٢١ نقطة مئويّة (٢٢٪ من الشرقيّين كانوا يحملون لقبًا جامعيًّا مقابل ٤٣٪ لدى الأشكناز) لكن الفجوة ما زالت في ريعانها. لدى النساء فارق التعليم ازداد، أيضًا: في ١٩٧٥ كانت الفجوة العرقيّة ٢٠ نقطة مئويّة (٥٪ من الشرقيّات و ٢٥٪ من الأشكنازيّات كنّ يحملن لقبًا جامعيًّا) وفي ٢٠١١ ازداد إلى ٢٢ نقطة فارق (٢٨٪ من الشرقيّات يحملن لقبًا جامعيًّا مقابل ٥٠٪ من الأشكنازيّات). كما أنّ الأجر النسبيّ للشرقيّين مواليد البلاد لم يتغيّر تقريبًا في الأربعين سنة الأخيرة: في ١٩٧٥ كان الأجر المتوسّط للشرقيّين حوالي ٧٨٪ من أجر الأشكنازيّين. تدهورت نسبة الأجور في السنوات التالية ووصلت إلى مستوًى أقلّ من ٦٨٪ في ٢٠٠٢، لكن منذ ذلك الحين بدأ الأمر بالتحسّن قليلًا ووصل إلى ٨١٪ سنة ٢٠١١. لدى النساء، أيضًا، نرى الاتّجاه نفسه: تقاضت الشرقيّات – في المتوسّط – ٨٢٪ من أجر الأشكنازيّات في ١٩٧٥، ٧٦٪ في ٢٠٠٢، ومرّة أخرى ٨٢٪ في ٢٠١١. رغم التحسّن الطفيف نرى أنّ فجوات الأجور بين الشرقيّين والأشكنازيّين ما زالت على حالها اليوم، أيضًا.[٣]

إحدى النتائج المرّة لإنكار الشرقيّة هي أنّ الجيل الثاني والثالث من الشرقيّين يفهم هُويّته الشرقيّة (إن وُجدت) كعداء للأشكنازيّة. هو شرقيّ ليس كتواصل ثقافيّ حقيقيّ بل كهُويّة إسرائيليّة معيّنة مرتبطة

٢ حول معدّلات الأجور والتعليم لدى الشرقيّين والأشكناز حتى ٢٠٠١ يُنظر:
كوهين، ينون. ٢٠٠٦. "فوارق أجور وطنيّة، جنسويّة (جندريّة)، وعرقيّة"، ص. ٣٣٩-٣٤٧، من: رام، أوري ونيتسا بركوڤيتش (محرّران) **عدم مساواة**، بئر السبع: إصدار جامعة بن غوريون. (بالعبريّة) وأيضًا:
Haberfeld, Yitchak, and Yinon Cohen. 2007. "Gender, Ethnic, and National Earnings Gaps in Israel: the Role of Rising Inequality." Social Science Research 36: 654-672.
معطيات ٢٠٠٢ و ٢٠١١ قدّمها لي ينون كوهين، الذي قام بحسابها من استطلاع المداخيل ٢٠١١.

٣ كُتبت هذه الفقرة مجدّدًا من أجل النشر الحاليّ. ظهرت في الأصل، عام ١٩٩٦، الفقرة التالية: "في الدراسة التي بحثت وضع مواليد الدولة الأبناء لأهل شرقيّين، مقارنة بمواليد الدولة الأبناء لأهل أشكناز – تبيّن أنّه في عام ١٩٧٥ كان أجر الرجال الشرقيّين حوالي ٧٩٪ من أجر الرجال الأشكناز، وفي عام ١٩٩٢ كان المعدّل حوالي ٦٨٪. يعزو الباحثون ثلث الفوارق إلى التمييز. هم تركّزوا، أيضًا، في أبناء الجيل الصغير (أبناء ٢٥-٢٩)، الذي حسّن بقدْر ما وضعه خلال الأعوام ٧٥-٩٢. كانت نسبة حاملي اللّقب الأوّل لدى الشرقيّين ٣,٣٪ عام ٧٥، وارتفعت إلى ٧,٧٪ عام ٩٢. كانت نسبة حاملي اللّقب الأوّل لدى الأشكناز ٢٣,٨٪ عام ٧٥، وارتفعت إلى ٣١,١٪ عام ٩٢. التوجّه هنا إيجابيّ إذًا، وإذا استمرّ الفرق في نسبة حاملي اللّقب الأوّل بالتغيّر بالوتيرة نفسها – يشير الباحثان ينون كوهين ويتسحاك هبرفيلد – فسيتساوى الفرق في التعليم بعد ٩٤ سنة. الجيل الذي سيصل ذلك لم يولد بعد".

بالغضب والإحباط. هذا هو "شرق" جديد، من الشرقيّين الإسرائيليّين، فقط.

لكن اليسار الجديد غير جدير بتسمية اليسار. هو يتألّف – في معظمه – من أشكناز ليست لديهم أيّ صلة بالقضايا الاجتماعيّة. أقصد بذلك حركة السلام الآن، نشطاء مختلفين من ميرتس، ومثقّفين متغطرسين من كلّيّات العلوم الاجتماعيّة والعلوم الإنسانيّة ("الجديدة")، لا يستيقظون لرؤية مظالم القمع القبيح للجماهير الفقيرة، "المهمّشين"، "الطبقات الضعيفة"، "المحتاجين للرعاية". معظم نشطاء الـ"يسار" هم من البرجوازيّة الثريّة، أصحاب مجتمع الأعمال، أساتذة إدارة الأعمال والاقتصاد. عندما يتحدّثون عن السلام أو عن إعادة أراضي الضفة – يربطون ذلك بالازدهار الاقتصاديّ، بثورة الحوسبة والتربية نحو التميّز. يؤيّد الاقتصاديّون المناصرون لميرتس والسلام الآن – بشكل لا لبس فيه – الخصخصة والازدهار الاقتصاديّ ("شرق أوسط جديد")، وحكومات إسرائيل تزيد من عدم المساواة من أجل الازدهار الاقتصاديّ تبعًا لتقاليد اقتصاديّات جانب العرض. إنّها تسمح لرؤوس الأموال باستغلال الدولة لمصالحها.

اليسار الذي يمثّله ميرتس هو يسار مزيّف: يسار "الحرّيّة" (الاقتصاديّة)، وليس يسار المساواة والتضامن. حتى رجال القانون لحقوق المواطن التابعون لميرتس يتناولون كثيرًا قضايا حقوق الفرد، وفق التقاليد اللّيبراليّة، لكنّهم لا يتناولون قضيّة مستحقّات أخرى للمواطن أمام السلطة، كما تتطلّب التقاليد الاجتماعيّة الديمقراطيّة. إنّهم لا ينشغلون في حقوق التعليم، حقوق السكن، أو حقوق تطوير ثقافة عرقيّة. إنّهم يتركون المطالبة بهذه الحقوق لشاس، للمتديّنين المتشدّدين، ولباقي جماعات المصالح. يمكن لشمعون پيرس – من خلال هذا السياق – الادّعاء أنّ مشكلة الفقراء هي كونهم فقراء.

من أجل الدقّة التاريخيّة: ليس اليسار وحركة العمّال، فقط، مذنبين في ابتعاد الشرقيّين عنهم. جزء من الاتّهام يجب ربطه بنجاح اليمين في استخدام الشرقيّين وإثارة حماسهم بالشارات الوطنيّة المعادية للعرب. في العقدين الأخيرين كان أحد أكبر أعداء العدالة الاجتماعيّة في البلاد هو داڤيد ليڤي، الذي تشبّث بخانة التمييز، وحوّلها إلى خطاب أجوف. يجب إلقاء اللّوم في ذلك، أيضًا، على السياسيّين الشرقيّين من كلّ الأجيال، موشيه شاحال، شلومو هيليل، شمعون شطريت، يتسحاق نڤون، شوشانا أربيلي ألموزلينو، موشيه كتساڤ، مردخاي بن پورات، وغيرهم الكثيرين – شرقيّين بالولادة لكنّهم غير شرقيّين بالوعي، قاموا بنزع الشرعيّة عن الشرقيّة كموضوع سياسيّ.

يوجد في الكنيست الحاليّة عدد كبير من السياسيّين الشرقيّين. ليس منهم ولا حتى واحد، فقط، قد قام ببسط أيديولوجية شرقيّة اجتماعيّة متماسكة. كلّهم يلعبون بأدوات، بملعب، وبلغة الهيمنة الأشكنازيّة. ليس هناك يسار حقيقيّ يقدّم مقترحًا اجتماعيًّا ديمقراطيًّا، يرفض الخطاب الليبراليّ لميرتس والخطاب الفاشيّ لليمين. لا يوجد يسار يسمح، أيضًا، للشرقيّين اليهود بالتصالح مع أصولهم العربيّة بدون اعتذار أو إنكار، ويسمح للأشكناز اليهود بالاعتراف بشرقيّة الشرقيّين في إسرائيل. لا يوجد يسار يسمح بإنشاء هُويّة شرقيّة، ليس بسبب الصراع بل بسبب الحرّيّة الثقافيّة. هذا اليسار – كما يبدو – يستطيع المبادرة به شرقيّون، فقط.

مئير چـال – أناس في الجبهة: تسعة من أربعمائة، ملحق هآرتس ١٤،٢،٩٧

يشير الجدل حول مسألة الشرقيّين في ملحق هآرتس إلى عهد جديد: تتغيّر علاقات القوى لأنّه يوجد، الآن في إسرائيل – على الأقلّ – جيلان من الشرقيّين المزوّدين (ليس كسابقيهم) بالأدوات للتعامل مع الهيمنة الأشكنازيّة. يدلّ ردّ الفعل الدفاعيّ الخائف للپـروفسور يوحنان پـيرس، دادي تسوكر، والپـروفسور أمنون روبينشطاين – على القلق الأشكنازيّ من هذا الوضع. أنا أسكن في نيويورك وأعلم أنّ مقال الپـروفسور شنهاف كانت له أصداء في الولايات المتّحدة، أيضًا. على سبيل المثال – صندوق بريديّ يعجّ بردود فعل من تورنتو، بروكلين، سان فرنسيسكو، لوس أنجلوس، شيكاغو، بوسطن، وميامي. معظمها يؤكّد على عدم قدرة أمنون روبينشطاين ويوحنان پـيرس فهم أنّ إنكار وجود العنصريّة هو ظاهرة شائعة حتى لدى المقموعين.

حتى الآن معظم كتب التاريخ التي تدرّس في المدارس مكرّس لتاريخ الشعب اليهوديّ في أوروبا. تقوم وزارة التربية والتعليم – على مدار عشرات السنين – بإغفال منهجيّ لتاريخ اليهود من الدول العربيّة، وتربّي الشرقيّين على كراهية العرب. النتيجة الثانويّة المخفيّة هي كراهية ماضيهم. ترسّخ هذه الكتب الوعي بأنّ التاريخ المهم للشعب اليهوديّ حدث في شرق أوروبا، وليس هناك ماضٍ بتاتًا للشرقيّين يستحقّ الخوض فيه.

أظهر في الصورة ممسكًا كتاب تعليم تاريخ إسرائيل في العصور الأخيرة، الذي تمّ تدريسه لي ولآلاف تلاميذ الثانويّة الآخرين في سنوات السبعين. كتبه دكتور شمشون كيرشنباوم. الأوراق التي أمسكها هي الأوراق الوحيدة في الكتاب التي تتناول اليهود الشرقيّين، ومن هنا، أيضًا، اسم العمل: "تسعة من أربعمائة (الشرقيّون وفق كيرشنباوم)، ١٩٩٦".

على الشرقيّين أن يتنظّموا لكتابة تاريخهم. إنشاء تاريخ شرقيّ سوف يصالحهم مع هُويّتهم العربيّة – اليهوديّة. على المثقّفين الشرقيّين الاهتمام بألّا يجري ذلك بمصطلحات فكريّة "بيضاء" مغلقة تبقى ضمن الحدود الأكاديميّة، بل بأسلوب مفتوح يبني جمهورًا انتخابيًّا له تأثير سياسيّ كبير.