Men in the Sun / גברים בשמש / رجال في الشمس

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
Herzliya Museum of Contemporary Art

متحف هرتسليا للفن المعاصر

رجال في الشمس
حزيران – أيلول 2009

قيّما المعرض: طال بن تسفي، حنّا فرح-كفربرعم

متحف
المديرة والقيمة الرئيسية: دالية لفين
مديرة مساعدة: تامي زيلبرط
جمع وتسجيل: مايا شمعوني، دانه أورلاند
سكرتيرة المتحف: إيده ليفي
الطاقم التقني: موشيه أمسلم

كتالوج
المحرّران: طال بن تسفي، حنّا فرح-كفربرعم
تصميم وإنتاج: دينه شوهم/ تصميم غرافي
تصوير المعرض: يغآل فردو
تحرير النص: آيه بروير
ترجمة للعربية: رؤى ترجمة ونشر؛
مرزوق حلبي (ص 008-025)
ترجمة للإنجليزية: نينه ريشف (ص E/08-E/033)؛
داريا كوسوبسكي (ص E/06-E/07، E/34-E/72)؛
طباعة: ع.ر. للطباعة

بدعم من عيريت ويونتان كولبر

المتحف يتلقى الدعم من وزارة الثقافة والرياضة – دائرة الثقافة

شكر وتقدير:
أساف تسفور، حانه طرغن، موشيه تسوكرمان، آيه لوريا،
إيلة بار دافيد، طالي روزين، شيلي كوهين، هداس مأور، نعمه ميشر،
روتي غينزبورغ، أفرات ليفني، يائير ألعزار، نيرا يتسحاقي،
هيلة لولو لين، ديدي يتسحاقي، داريا كوسوبسكي، شربل عبود

سير الحياة، قائمة المعارض وقائمة بيبليوغرافية مختارة عن الفنانين الذين يعرضون أعمالاً لهم في المعرض – ينظر، بتوسّع، في موقع المعرض على الإنترنت: www.men-in-the-sun.com

كل القياسات مقدّمة بالـ سم، عرض x ارتفاع

© 2009، جميع الحقوق محفوظة لطال بن تسفي ولحنّا فرح-كفربرعم

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

גברים בשמש
יוני - ספטמבר 2009

אוצרים: טל בן צבי, חנא פרח – כפר בירעים

מוזיאון
מנהלת ואוצרת ראשית: דליה לוין
מנהלנית: תמי זילברט
אוצרות ורשמות: מאיה שמעוני, דנה אורלנד
מזכירת המוזיאון: אידה לוי
צוות טכני: משה אמסלם

קטלוג
עורכים: טל בן צבי, חנא פרח – כפר בירעים
עיצוב והפקה: דינה שהם / עיצוב גרפי
תצלומי התערוכה: יגאל פרדו
עריכת טקסט עברי: איה ברויר
תרגום לערבית: רואא תרגום והוצאה לאור;
מרזוק חלבי (עמ' 025-008)
תרגום לאנגלית: נינה רשף (E/33-E/08);
דריה קסובסקי (עמ' E/46-E/34, E/07-E/06)
דפוס: ע.ר. הדפסות

התערוכה והקטלוג בתמיכת עירית ויונתן קולבר

המוזיאון נתמך על־ידי משרד התרבות והספורט – מנהל התרבות

תודות:
אסף צפור, חנה טרגן, משה צוקרמן, איה לוריא, אלה בר דוד,
טלי רוזין, שלי כהן, הדס מאור, נעמה מישר, רותי גינזבורג,
אפרת ליבני, יאיר אלעזר, נירה יצחקי, הילה לולו לין, דידי יצחקי,
דריה קסובסקי, שרבל עבוד

לקורות חיים, רשימת תערוכות וביבליוגרפיה נבחרת אודות האמנים המציגים בתערוכה, ראו בהרחבה באתר התערוכה: www.men-in-the-sun.com

כל המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה

© 2009, כל הזכויות שמורות לטל בן צבי ולחנא פרח – כפר בירעים

أبو كِشْك 007 حنّا فرح-كفربرعم

الصراع على الزمن وقوة "المؤقت":
اليهود والفلسطينيون في متاهة التاريخ 008 أمل جمال

عن الظلّ وخياله 021 هُنيدة غانم

"الحياة الطبيعية" إذ تكون
بفضل الأدب والفنّ 026 أنطوان شلحت

رجال في الشمس 030 طال بن تسفي

رجال في الشمس: الفنّانون 035 طال بن تسفي

الأعمال الفنّية 073

RBIT
אורביט

أردتُ كتابة بعض الكلمات، فتوقّفت في منتصف الطريق، وضعتُ كتاب وليد الخالدي كي لا ننسى، وفي مقابله – صورة فوتوغرافية لقبر مسلوخ، بقايا حروف على كسرات الرّخام من مقبرة أبو كبير، الشيخ مراد، بطريق اللد (بطريق كيبوتس غلويوت). شعرتُ بثقلٍ وحزنٍ يشدّانني إلى الأرض.

لا الخوفُ من المقابر
ولا الصُّردُ
ولا الكوابيسُ
تستطيعُ
أنْ تحجبَ حُزنيَ عنّي
دقَّةَ قلبٍ :
حُزني قديمْ
أشْيبُ وطويلْ
وليسَ
من أحزانِ اليوم !

طه محمّد علي، حزن، 2000[2]

بدقّة قلبٍ واحدة أتذكّر – أستعيدُ ثقافة تمّ "تغييبها": أسماء، مواقع، أحداث، مذاقات، روائح، قصص؛ ثقافة تطلّ من بين أنقاض الأسماء، في نور وفي ظلمة الذاكرة والوعي. البقيّة التي لا تزال تذكر ماضيها وتستعيده، وتتفجّع على ما كان، وبين هذه جميعًا - الوعي الذي يبني حيّزًا جديدًا خاصًّا به.

فلسطينيٌّ، بحكم كينونته، ينبني من قلب الثقافة الضائعة، من قلب علاقات جدليّة مع الذاكرة ومع الثقافة الغريبة، التي منها ينهلُ، ويقوم في الوقت نفسه بنقدها. الزمن الضائع والمصادَر، مثل الثقافة وكجزءٍ منها، يواصل بقاءَه في وعي وذاكرة الذين يعيشون هنا وهناك، وكأنّما يرفض الاعتراف بمجرّد الانفصال.

نحنُ لم نبْكِ
ساعةَ الوداعِ .
فلدينا لم يكنْ وقتٌ
ولا دمعٌ
ولم يكنْ وداعْ .

نحنُ لم ندركْ
لحظةَ الوداعِ
أنّه الوداعْ
فأنّى لنا البكاء؟

طه محمّد علي، لم يكن، 1992 [3]

الزمنُ هو الماضي الذي تتّكئ على ظلّ أنقاضه الثقافةُ، وهي تنبني بإلهامه وتنشدّ إلى الزمن الحاضر الذي، في قلبه، تتذكّر، توثّق، تستعيدُ وتصونُ أيضًا؛ تتطوّر إلى زمن المستقبل من خلال ترسيخ زمنٍ جديدٍ، كحلزون تبدو التواءاته الحلقيّة متشابهةً، لكنّه يكبر ويتّسع طيلة الوقت، نحو الداخل ونحو الخارج، يبني حيّزًا إلى جانب حيّز، طبقةً فوق طبقة.

ستّون سنةً وسنةٌ أخرى، ولربّما أنّه ستتشكّل بعد سنة الكلمات التي هي خلاصة حدثٍ تاريخيٍّ معاصر، حدث يُغيّر الوعيَ في إطاره مكانه، بينما الزمن، وسط حركته – في الحيّزين الخاصّ والعامّ - يُصادَر من قبل الفنّانين. وهكذا، فإنّ صبر عصام أبو شقرة، السجين بين جدران أصيص، يثورُ ويندلعُ ويتحوّل إلى حرش شائك كثيف ومهدّد، يرفضُ البقاءَ محدَّدًا داخل وعاء. إبراهيم نوباني يرسمُ مسارًا على مسارٍ، مثلما في مقبرة أبو كبير، وحين يُنتزعُ جلدُها عنها، يظهر جسد–كتلة داخلية من الإسمنت، وحجارة صغيرة تحت بقايا الرخام المطلّ من فوق، وثغرة في الباطون حيث لوحة الفاتحة. أسد عزّي يرسم شخصيةَ رجل–عودة متقدّم في العمر، يرفضُ وقفَ تمسّكه في قلب الجلَبة؛ يُمسك بنفسه في داخل الرسمة، يُمسك برجليه الحسكة كي يظلّ حاضرًا، وليس غائبًا. أسامة سعيد يبني ما يشبهُ نمرودًا جديدًا من قلب الأرض، يتردّد صدى صرختِه (وصرختِها) داخل صمتنا. عبد عابدي يتذكّر، كي لا ننسى، بخطوطٍ سوداء، كحروفٍ منقوشةٍ على ورقة بيضاء.

جاء جيل جديد، شابٌ، وهو يضع علامات سؤال على المحتلّ، على من تحت الاحتلال وعلى ما بينهما. رأفت حطاب يطرحُ تساؤلات ويطعنُ في مصادرة الثقافة ورموزها، سجنها وإخصائِها: أليس هذا مصباح الهيكل، ذلك الذي يتلألأ على بوّابة تيتوس في روما، والذي يتباهى المحتلّ بعرضه في ميدان النصر؟ من يمسكُ بمَن، يتساءلُ: الرمزُ فينا أم نحن فيه؟ فهد حلبي وعلاء فرحات يوثّقان مصادرةً من نوع آخر، قديم–جديد، مصادرة ثقافة على شكل مبنى وصورة إنسان، وهما يتحوّلان إلى غريبين عن المكان وثقافته، رغم أنّ كليهما يتقاسمان الحيّز نفسه، ويُكملان الواحد الآخر؛ رغم أنّهما يرمزان إلى مقاومة وتمرّد، وفي الوقت نفسه، يشدّدان على رموز انفصال داخل ثقافة تحاول صهر كلّ شيء في كتلة واحدة. دُرار بكري وراني زهراوي، كلّ واحد في عمله، يجمّدان لحظةً سابقةً أو لحظةً لاحقةً في حيّزات مدينية. الفراغ ككينونة تمّ تجريبها على امتداد ستّين سنة، وسنة أخرى، من يافا وحتى غزّة مرورًا بتل أبيب. ميخائيل حلاق بقي داخل الرسمة، عيناه مغمضتان، نظرتُه موجَّهة نحو الداخل، وهو يشدّنا معه، إلى داخله، إلى داخلنا، في داخل الضوء الذي يغمرُ وجهَه. الـ"حقيقة" لدى إسكندر قبطي وربيع بخاري تطرح أسئلةً حول الراهن، الماضي والاستكتاب الذي تمرّه الكلمات حتى نتمكّن من العيش مع الستّين سنةً والسنة الأخرى، وربّما مع سنة إضافية.

1 ذكر الخالدي أنّها قرية تقع على أراضيها اليوم مدينة هرتسليا. يُنظر: وليد الخالدي، **كي لا ننسى: قرى فلسطين التي دمّرتها إسرائيل سنة 1948 وأسماء شهدائها**، مؤسّسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، د. ت.، ص 684.
2 طه محمد علي، **قصائد**، ترجمها للعبرية: أنطون شمّاس، دار الأندلس، تل أبيب، 2006، ص 183.
3 م.ن.، ص 153.

الصراع على الزمن وقوة "المؤقت": اليهود والفلسطينيون في متاهة التاريخ

أمل جمال
جامعة تل أبيب

في قصته رجال في الشمس،[1] يعرض غسان كنفاني مرحلة تاريخية في الواقع الفلسطيني الصعب بعد النكبة، ويؤكّد العجز التراجيدي للفلسطينيين في ضوء الطريق المسدود التي دخلوها. كثيرة هي التفسيرات التي أعطيت للقصة في الأدبيات المهنية وبالتحديد، لنهايتها المأساوية ـ موت الفلسطينيين الثلاثة، الذين يمثلون ثلاثة أجيال اجتماعية يسعون إلى الوصول عبر طرق ضالة إلى إحدى أمارات النفط الخليجية للعمل هناك والتخلص من الضائقة التي أصابت غالبية الفلسطينيين بعد النكبة. رجال في الشمس كانت ولا تزال من الأركان الأساسية لبناء الهوية الفلسطينية ما بعد نكبة العام 1948 ونكسة العام 1967.

إلا أن الأدبيات البحثية المتشعّبة حول القصة لا تكرّس ما يكفي من اهتمام لإسهامها في تعريف خصائص الزمن الفلسطيني وسعيها إلى إحداث تغيير كوسمولوجي، ليس في الواقع الاجتماعي الفلسطيني فحسب، بل في منظومة العلاقات بين الفلسطينيين والتاريخ، أيضا. فالكتاب يعكس وعيا مؤقتيًّا عميقا يرفض التسليم بالواقع ويسعى إلى المناورة بالزمن واختراق إطاره المسدود الناتج عن نكبة العام 1948. بطل القصة، "أبو خيزران"، الذي يمثل الشعب الفلسطيني برمته، فقد بعد النكبة خصوبته، الرمز الأساس لذكورته وإنسانيته. فالشكل الذي يقود فيه الأبطال الآخرين إلى موتهم يرمز إلى عدم قدرته على الفعل في الواقع كذات تاريخية "طبيعية". عجزه التاريخي يُفضي به وبالمسافرين معه إلى طريق مسدودة وإلى مستقبل يحفّ به الموت. من هنا فإنه يُمكن أن نرى في قصة كنفاني إشارة أولى لوعي الفلسطينيين للثمن الذي يسجله إخراجهم من إطار الزمن الحديث المفتوح ورميهم في إطار زمني يعدم الأفق المستقبلي، معلّق لصالح إطار زمني بديل يحرمهم من بيتهم وأرضهم ومن التحكم بزمنهم.

رجال في الشمس ـ ليس أنه يرمز فقط إلى إقصاء الفلسطينيين عن إطار الزمن المفتوح المتطور وتركه تحت رحمة الموت؛ بل هو دعوة مدوّية لاستعادة السيطرة على الزمن وتحويل هذه السيطرة إلى محرّك للبناء الذاتي المتجدد للهوية الفلسطينية كشرط تمهيدي لعودتهم إلى الوطن الذي طُردوا منه. ومن هنا فإن القصة تؤشر على الابتعاد عن فلسطين والخروج إلى دول النفط على أنهما إدارة ظهر للنضال الحقيقي، وهو: السعي ضد الإقصاء من التاريخ والسعي للعودة إليه وإلى الوطن المفقود.

كان كنفاني من المبشرين بنظرية "الحياة المستباحة" (الحياة التي تكون عُرضة للانتهاك من قوة خارجية)، كما تتجسّد في هشاشة الحياة الفلسطينية وكونها ريشة في مهبّ الريح. فقصته هذه تعرض صورة وضع رمزية للواقع الفلسطيني الذي يتمّ تشخيصه على أنه موت سريري وثقافي، طالما أنه يخضع لشروط الوجود الذاتية في الوضع الذي نشأ بعد العام 1948، وتشير إلى الواقع المخصيّ للشعب الفلسطيني طالما أنه لم يُفلح في اختراق حدود الوقت، وأن يفتح نافذة لمستقبل جديد ممكن فقط من خلال تغيير شروط الواقع.

يخرج كنفاني ضد الحاضر، ويسعى إلى الربط من جديد بين الماضي والمستقبل الفلسطينيين. فهو يعارض حالة رَوْتَنة وعي الزمن في الفكر الفلسطيني بعد النكبة، ويسعى إلى بناء وعي جديد للزمن يجسّر بين الماضي والمستقبل من خلال التنكّر للآنية. وهكذا شيّد كنفاني أساسا هاما لمفكرين فلسطينيين ساروا في أعقابه وطوروا مفاهيمه وصولا إلى عبور حدود الزمن التاريخي المهيمن وفتح آفاق زمنية جارية توفر مصدر قوة وتحرير من التبعية للمصطلحات الأساسية للصهيونية العملية.

يُخيّل إذن، أن قصة كنفاني هي نقطة انطلاق ممتازة لنقاش معمّق في تطور وعي الزمن الفلسطيني كنظرية مضادة لإطار الزمن الصهيوني الذي يُفرغ الفلسطينيين من زمنهم، ويسعى إلى رميهم خارج التاريخ أو تأخير تطورهم الزمني بهدف تطوير ذاته. ولتوضيح هذا المحور، سنتوقف بدايةً على أهمية الوعي المؤقت لبناء الوعي القومي. سنوضح، كذلك، الفروق بين أنواع مختلفة من وعي الزمن، كأطر مفاهيمية تبرر هذا الواقع السياسي أو ذاك. وعي الزمن هو العامل الأساس في الوعي القومي، ومن هنا ـ فإنه أحد المستويات الأساسية للصراعات القومية. فالصراع بين الصهيونية والقومية الفلسطينية هو، أيضا، صراع زمني يتجسّد في محاولات فرض إطار زمني بدل إطار آخر على الحيّز الجغرافي والإنساني في حدود ما يراه الطرفان على إنه وطنهم التاريخي.

ونبدأ بمراجعة الموقع الأساس الذي يحتله الزمن في التجربة الإنسانية، ونقترح فهمين مختلفين لمصطلح الزمن واستثمارهما في دفع هذا الوعي أو ذاك لتبرير هذا الواقع أو ذاك. التوجّه الأول يرى في السيطرة على الزمن تعبيرا أساسيا للسلوك الإنساني، والسعي إلى التواجد ضمن الزمن، خلافا للشعور بتعليقه أو إفراغه، أحد أبعاد الوجود الإنساني. يجزم مارتن هايدجر على أن الوجود المؤقت في تجربته، يُشكّل السعي الدائم إلى استحضار الأنا في الزمن أحد أشكال التعبير عن الوجود الإنساني.[2] كثير من السوسيولجيين يترجمون ذلك إلى السعي لمأسسة الزمن وتحويله إلى مؤسسة اجتماعية.

التوجّه الآخر ينبع من رؤية صراعية للوجود الإنساني ويتمحور على صراعات تخوضها مجموعات اجتماعية مختلفة على إطار الزمن المهيمن. وبموجبها، فإن فهم التاريخ ووحدات الزمن والموقع في الزمن والسيطرة عليه، هي محصّلة صراع ـ قومي بالأساس ـ متواصل بين مجموعات اجتماعية مختلفة.[3] سنستعمل مصطلحات هايدجر عن إفراغ الزمن وتعليقه للإشارة إلى الصراع حول الزمن المناسب لتطوّر تاريخي أو مكان جغرافي محدّدين.

ومن هنا ننتقل إلى فهم الزمن الصهيوني ـ الإسرائيلي وسعيه إلى البناء الذاتي في الزمن، أو بلغة باحثي الصهيونية إلى "العودة للتاريخ". بعد إفراغ الزمن الفلسطيني وتعليقه والسيطرة عليه. فالصهيونية التي رأت في نفسها حركة قومية حديثة ذات وعي ثقافي حديث للزمن، ألغت الزمن الفلسطيني على أنه خال من المضمون، ومن هنا اعتقادها أنه بالإمكان تعليقه أو استبداله بزمن يهودي.[4]

1 غسان كنفاني، "رجال في الشمس"، رجال في الشمس (القدس 1980): 15-86.

2 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen 1963).

3 كذلك، من المعروف أهمية السعي للعودة إلى واقع حياة يومي كإشارة لأن يكون الإنسان ذا معنى ولتستطيع مجموعات اجتماعية حفر موقع لأنفسها في الزمن، في توبوغرافيا الزمن في بيئتها. أنظروا: Peter Berger and Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality* (New York 1967).

4 للتوسّع في هذا الموضوع ومواضيع أخرى يبحثها مقالنا هذا أنظروا مقالي "תלאות הזמן המוגזע" في: יהודה שנהב ויוסי יונה (محرران)، **גזענות בישראל** (القدس 2008): 348-380.

نناقش في الفصل الثالث "المؤقت" الفلسطيني إثر النكبة وبالشكل الذي تغيّر فيه فهم الزمن الفلسطيني عبر السنوات. سنقف في هذا السياق على ثلاث مفاهيم أساسية للزمن تطورت في الوعي الفلسطيني وميزت النضال الفلسطيني وسعي الفلسطينيين إلى العودة للتاريخ: "المؤقتية المؤقتة" و"المؤقتية المتواصلة" و"المؤقتية الطبيعية". ترى هذه الأطر الزمنية الثلاثة في النكبة حدثا مصمما ونقطة قياس أساسية في بناء الهوية الفلسطينية. النكبة كحدث في الزمن تُتيح إنتاج زمن فلسطيني عابر للمكان يطغى على المحلويّة في التجربة الفلسطينية التي أعقبتها. فتشتت المجتمع الفلسطيني في كل اتجاه أفضى إلى سيرورة بناء إطار زمني يقوم على تجربة الصدمة الناجمة عن النكبة وتُتيح جسورا إدراكية بين كل التجمعات الفلسطينية. وقد تطورت هذه السيرورة على مراحل: من تذويت حدث الاقتلاع والتغلّب على الصراع الداخلي الذي نجم عنه، مرورا بفهم الزمن المسدود الذي ولّده اليأس والمنفى المستمران وانتهاء بالسعي لتطوير فهم لزمن قومي والعودة إلى التاريخ بواسطة الصراع على الوعي التاريخي، وتقويض الشرعية والدعم الواسع اللذين تتمتع بهما الرواية اليهودية في البلاد والعالم. وفي النهاية سنمثّل على أن تعليق المؤقت الفلسطيني أفضى إلى تطوير فهم للزمن المؤقت يُشكّل مصدر قوة يتيح تجاوز حدود الزمن الحديث إلى أطر زمنية مفتوحة توفّر نوعا جديدا من خطاب المصالحة والتصالح. ونقف في التلخيص، عند العلاقة بين قصة كنفاني وبين تطور "المؤقت" كـ"طبيعي" وكإمكانية زمنية تصالحية تتيح لليهود والفلسطينيين تجاوز حدود الإلغاء المتبادل.

الإطار المعرفي

أهمية الزمن في المجتمع الإنساني تأتي، بالأساس، من وعي الإنسان إلى نهايته. وقد جعل هذا الوعي تنظيم الوقت واستثماره للمناورة مركّبا هاما في أنماط السلوك الإنساني. فالناس يتطلعون إلى ملء وقتهم بالمضامين كجزء من محاولتهم السيطرة عليه، واستثماره حتى النهاية، وإطالته والقفز فوق خاتمته. وقد مرت مسألة السيطرة على الوقت أطوارا عدة على مرّ التاريخ. فالعصر الحديث، على اعتباره الإنسان مخلوقا متنورا وحرا، أنشأ منظومات لتنظيم الوقت الشخصي والجمعي بهدف كسب الحد الأقصى من الوجود المؤقت للإنسان. وبالمقابل، حسّن منظومات إجراءاته التي تسلب الإنسان سيطرته على الوقت.[5] يشير أفيتار زروبابل إلى أنه حتى يكون الوقت مشتركا كواقع اجتماعي داخل الذات عليه أن يمرّ عملية مَعيَرة. ووفق ادعائه، فإن أحد الخطوات الاجتماعية الأساسية التي تتجسّد في تنظيم الوقت بشكل يُتيح للإنسان أن يتعامل مع نفسه بشكل داخل ـ ذاتي. ويشير زروبابل، كذلك إلى أن تنظيم الوقت هو عامل أساسي في بناء الهوية الجمعية المميزة ويمثّل على ذلك بواسطة الروزنامات السنوية ذات الإشارات المختلفة التي تعتمدها مجموعات اجتماعية/قومية مختلفة.[6]

من هنا فإن الزمن لا يتوزع من تلقائه وإن توزيعه بأيدي الإنسان مشتقّ من توجّه قِيَمي ينظّم الواقع الطبيعي والاجتماعي بشكل هرمي وقيمي وسياسي. وبما أن السيطرة على الوقت والقدرة على توزيعه هما مورد هام ذو أبعاد وجودية بعيدة المدى، فإن الفكر الإنساني يُكثر من الاهتمام بالعلاقة بين الحركة والسرعة والمؤقت والزمن.

يصنّف بنو الإنسان الوقت بأشكال مختلفة ويمنحونه معاني مختلفة. وهذا التصنيف إنما يعكس الفهم الذاتي ومنظومة العلاقة بين الذات المصنّفة وبين بيئته الطبيعية والإنسانية. تلعب أنماط تقسيم الوقت وتصنيفه، وبالأساس من خلال أنسنته وتحويله إلى تاريخ أو إلى وعي، دورا مهما في منظومة العلاقة بين الأفراد وبين مجموعات اجتماعية مختلفة. وهكذا، فيما يؤكّد علماء الطبيعة على الزمن الطبيعي والكوني، فإن العلوم الإنسانية والاجتماعية معنية بأهمية تنظيم الوقت كجزء من الوعي الإنساني ومبنى النفس الإنسانية.

تصنيف ثقافات الوقت بمصطلحات مادية أو رمزية أو قِيَمية هو نمط مقبول في العلوم الاجتماعية والإنسانية. التوزيعات المختلفة للوقت والتي يقترحها الأنتربولوجيون ـ زمن شعائري وزمن يومي، زمن تاريخي وزمن أسطوري، زمن تطوّري متواصل وزمن دائري ثابت ـ تجسّد أهمية بناء الوقت في الوعي الإنساني، بالأساس عندما تفعل ذلك جهات خارجية للمجتمع أو للثقافة موضوع البحث، وتفرضه عليهما كأنها جزء من طبيعتهما الإنسانية. ويسمي روبرت يانغ ذلك "أساطير بيضاء"، وهي تسمية تؤكّد بُعدها المُعرْقن.[7]

يلعب الوقت دورا مهما جدا في الأيديولوجيات الحداثية. ويشكّل الزمن موردا هاما وأساسيا في توازن القوى الإنسانية في خطاب الحداثة، من الناحيتين الثقافية والتاريخية. يُمَوْضِع الفكر الحداثي ذاته في قمة الهرمية التاريخية بالتأكيد على سيطرة الإنسان الحديث على وقته. الذات الحداثية، الرأسمالية والاشتراكية تُعتبر أكثر تنوّرا ووعيا لنفسها من ذات ما قبل الحداثة. إن منظومات إنتاج الذات الحداثية وبناء وعيها التاريخي بواسطة أدوات إجتماعية متنوعة ـ تعليم، جَتمعة، ضبط وتدجين وما إلى ذلك ـ تُعتبر أكثر سموّا من منظومات الماضي وبالأساس بسبب ميلها إلى سلب الأبعاد الغيبية في تجربة الذات ألـ"ما قبل حداثية". إن تطوير أدوات قياس الزمن ومأسستها كجزء من التجربة الاجتماعية الحداثية ـ وهو ما يتمّ التعبير عنه بالدقة والتنسيق والتحكّم وفي الجداول الزمنية المعروفة مسبقا ـ تثبت بوضوح العلاقة الهجاسية المتجذّرة مع الزمن لدى الذات الواعية لذاتها.

لقد تحوّل هذا الهجاس إلى جزء هام من تدجين الذات الحداثية في إطار علاقات القوة في المجتمع، ومن التمايز الثقافي وبناء العلاقات البين ـ ثقافية. إن روح الحداثة تتجسّد في الذات التي تستطيع أن "تسمو" فوق الطبيعة وفوق المكان والثقافة، وتستطيع توقّع تطوّر التجربة الإنسانية كأنها شريط متحرك ثلاثي الأبعاد. من هنا فإن فلاسفة الحداثة يعرّفون الثقافة الغربية على أنها تقضي بفهم

5 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (New York 1977).

6 Eviatar Zerubavel, "Easter and Passover: On Calendars and Group Identity," *ASR* 47 (1982): 285 [284-89].

7 Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West* (London 1990).

الزمان على أنه تصاعدي دينامي ونامٍ. فهم يفهمون الزمن على أنه أزلي وبني الإنسان على أنهم ينشطّون ويتقدمون فيه من حقبة بدائية إلى حقبة متنورة أكثر من خلال تعميق سيطرة الإنسانية على الواقع الوضعي. وفي هذا السياق فإن السرعة والتقدم هما قيمتان مركزيتان تؤكّدان أهمية التكنولوجيا ومجتمع الغرب الـ"تكنوبولين"[8] ـ تحولت إلى مثال ينبغي على الثقافات الأخرى أن تتطلع إليه وأن "غاية الإنسان الأبيض" أن يشجعها على ذلك. أحد خطوط التعريف البارزة لهذه السيرورة هي بَرَقْرَطَة دول العالم الثالث باعتبارها مؤشرا على التحديث والترشيد.

إن بناء الوقت بمقتضى معايير الحداثة والنجاعة يكرّس سيطرة تلك الدول التي وضعت المعايير السائدة لحساب الوقت. تُقاس الثقافات والشعوب تبعا للمسافة بينها وبين فهم الزمن الحداثي الغربي، وعليه فإن ثقافات غير غربية تقع في أدنى السلّم القيمي. ووفق هذا التصنيف تطورت منظومة لتبرير فرض الأنماط الاستعمارية على الشعوب "المتخلّفة"، وغايتها المساعدة وهندستها وفق المعايير "السليمة" بواسطة جعل الزمن الغربي زمنا عالميا.

أعطى هايدجر معنى خاصا لمصطلحات الزمن والسيطرة عليها كتعبير للقوة السياسية الفاعلة في تنظيم الواقع الاجتماعي. التعاطي مع التجربة المعبّر عنها بواسطة نقيضها، توضّح الوجود الإنساني كوجود زمني وتخلق علاقة حلول جوهرية بين مجرّد الوجود الإنساني المُدرِك لذاته، وبين وعي الزمن. الوجود في الزمن هو ليس فقط جزءا من التجربة الإنسانية، وإنما هو جوهر هذه التجربة. ينسف هايدجر الفرضيات الميتافيزيقية الناجمة عن فهم الزمن المثالي والتي ميّزت الرومانسية الألمانية، ويلفت انتباهنا إلى معنى وجود الإنسان في إطار الزمن. إن السيطرة على الزمن مصدر هائل القوة بالنسبة للفرد، تؤثّر على قدرته على تحقيق ذاته كفرد. ومن هنا فإن عدم السيطرة على الزمن يمنع تنظيمه ويُعطّل شعور ووعي الكينونة عند الإنسان والمجتمع. إنسان أو مجتمع سلبت منهما قدرتهما على السيطرة على الوقت يفقدان بُعدا هاما جدا في صيرورة الوعي الذاتي ككيان مستقلّ عن أفراد أو مجتمعات أخرى. إن السيطرة على الوقت تعكس الشعور بالوجود في العالم، وفقدانها أو نقيضها يكشفان محوريتها لتطور المعنى والوعي الذاتيين.

ولتوضيح هذه المسألة، يقابل هايدجر مبنيين متناقضين للزمن ـ الزمن الفارغ والزمن المعلّق. هذان المبنيان للوقت هما نقيض السيطرة على الوقت، ويفهم الإنسان عبرهما معنى الوجود في الزمن. يتعرّف بنو البشر على مركزية الوقت في تجربتهم عندما يصطدمون بحدث يوقف سريان الوقت. الاستئناف على الوجود في الوقت يمسّ بمعنى الوجود ككيان إنساني. من هنا، فإن السيطرة على الزمن، فيما تعنيه، هي سيرورة تعرّف بني البشر على ذواتهم ككيانات منفصلة عن كيانات أخرى في المستوى الشخصي والجمعي. الخروج من الوقت يقوّض الكينونة، ومن هنا ـ أحد المصطلحات الوجودية لبني البشر. وتصبح هذه السيرورة خطيرة بشكل خاص عندما يتمّ فقدان السيطرة بالإكراه وليس بالاختيار. إن تفريغ الوقت أو تعليقه بالإكراه هما عمليا فعل غير إنساني يؤكّد معنى تجربة الوجود مثلما السعي للعودة إلى الزمن أو التاريخ هو ميزة هامة للإحساس بكينونة الإنسان أو الجماعة.

أهمية السيطرة على الزمن والصراع من أجلها تبرز في منظومات العلاقات الكولونيالية. يوضح ذلك جورجيو أغمبين[9] عندما يُسقط مصطلحات الزمن لدى هايدجر على العالم السياسي ويربطها بمصطلحات السيادة والطوارئ لدى كارل شميط[10]، ويتمحور في مصطلحات الزمن وتعليقه في "حالة الطوارئ"، باعتبار ذلك من خصائص الوضع الكولونيالي. فهو يبحث في المدلولات السياسية والدستورية والوجودية لتعليق التسوية القانونية في حالات الطوارئ وفي المجال غير الطبيعي الذي ينشأ عن ذلك، حيث إن السلطة ذات السيادة التي تُعلّق القانون تواصل وجودها ضمن إطار القانون وتعمل باسمه دون أن تمتثل له! الحقول المختلفة التي يتمّ فيها إعمال القانون بأيدي السلطة صاحبة السيادة تتجسّد في أطر زمنية مختلفة بالنسبة للحاكم والمحكوم. إذ يتحول الوقت إلى مورد تحكّم وتعبير عن القوة السياسية ذات السيادة. ويستعمل أغمبين الفرق الذي يُقيمه هايدجر بين بني البشر وبين الحيوانات على أساس انفتاحهم للعالم وقدرة الأوائل على مَوْضَعة أنفسهم قياسا بالعالم من حيث الزمن. تعليق أو تفريغ الزمن يُصادر من المسيطَر عليهم أحد ميزاتهم الإنسانية وينتهك معنى حياتهم في أعين المسيطرين عليهم، وأحيانا في أعينهم هم. بمعنى، أنه عندما يختفي الفارق بين الإنسان كمخلوق تاريخي وبين الحيوان كمخلوق غير تاريخي يلجأ البعض إلى التعامل مع بني البشر كأنهم حيوانات.

في هذا السياق، وفي النضال ضد الاحتلال الكولونيالي، يُطالب الخاضع للاحتلال لنفسه بالعودة إلى التاريخ بواسطة تطوير وبناء وعي للزمن يفرض تحديا على السيادة التاريخية للمحتل والتي تسعى إلى فرض سيادة تاريخية أخرى. الإصرار على الكينونة/التواجد في الوقت مثل السعي للعودة إلى التاريخ يتحول إلى أحد أعمدة النضال ضد الكولونيالية والاحتلال. تقليد المحتلّ إثر انعكاس وعيه التاريخي والزمني يتحول إلى جزء هام من بناء الهوية القومية لدى الخاضع للاحتلال. إن النضال ضد تفريغ الوقت أو تعليقه يتحوّل إلى استراتيجية هامة في النضال ضد القواعد الأساس لحالة الطوارئ، تقويض أساسات حالات الطوارئ ووضع بدائل لمجرّد تعريفاتها، تتحول إلى أدوات أساسية ليس في مقاومته فحسب بل كذلك في بناء مواطنية الذات ككينونة ثابتة لا تنبع من أوامر الطوارئ. السعي السري الذي يبادر إليه الخاضعون للاحتلال يتحول إلى استحضار الذات في مجالات وجود لا تستطيع السلطة ذات السيادة أن تتسرب إليها وتفرض السيطرة عليها. إن بناء الوعي العابر للمكان بواسطة اتخاذ إجراءات سرية ضد المحتلّ الكولونيالي تتحول إلى أداة أساسية في عودة الخاضع للاحتلال إلى التاريخ. كذلك العمل الإبداعي هو أداة سرية هدفه قلب معادلة السيطرة على الزمن رأسا على عقب. بل أن استغلال الزمن المُعلّق يتحوّل إلى نوع من السعي السري الذي يسلب المحتلّ سيطرته على الوقت وقدرته على إفراغ زمن الخاضع للاحتلال من المعنى.

إن العلاقة الجدلية السالبة بين زمن المحتل وزمن الخاضع للاحتلال يخلق تكوينات مركبّة تتجاوز حدود الثنائية المزدوجة التي يسعى الطرفان إلى ترسيخها كجزء من تبرير كينونتيهما المنفصلتين. فالصراع على التاريخ والزمن يتحوّل إلى حلبة أساسية لتجارب تراجيدية، حلبة تجسّد هشاشة الكينونة الإنسانية ويُسر إخضاعها لمنظومات قوة تستعبدها وتفرغها من مضمونها.

8 نيل بوستمان، **تكنوبولين: خضوع الثقافة للتكنولوجيا** (تل أبيب 2003).

9 Giorgio Agamben, *The State of Exception* (Chicago 2005); idem., *The Open: Man and Animal* (Stanford 2004).

10 كارل شميط، **"تيؤولغيا بوليطيت"** (تل أبيب 2005).

صحيح أن فائض القوة المادي لدى المحتلّ يشكّل أداة سيطرة أساسية في بناء المؤقت كواقع غير مستقرّ للخاضع للاحتلال، لكنه ينطوي، أيضا، على طاقة سرية قوية يستطيع الخاضع للاحتلال أن يستعملها.

في السياق الفلسطيني ـ الإسرائيلي، فإن احتجاز أشخاص على الحاجز يشكل تفريغا لوقتهم ويحوّل حياتهم إلى "عديمة القيمة". ويهدر دمهم لحظة عدم امتثالهم لتعليمات السلطة ذات السيادة. سياسة الحواجز كتعبير عن حجز الوقت وليس فقط كمكان، هو مثال واضح لما كان أغمبين أسماه "أنوميا" أو "مساحة مشاع".[11] سياسة إسرائيل في المناطق الفلسطينية المحتلة تميّز منظومات لعلاقات كولونيالية حيث تتحول حياة المحكومين إلى مشاع ودمهم إلى مهدور. بالمقابل، تخلق سيرورة إفراغ الوقت وتعليقه قلقا وجوديا عميقا لدى الفلسطينيين، ولكن تدفعهم، أيضا، إلى المقاومة المعبّر عنها بأشكال واسعة من الظواهر، بدءا من العمل السريّ في الزمن وانتهاءً بإلغاء حدود الزمن والسعي الحثيث للتغلب على مَعْيَرَته، بمعنى أن في الانتظار المفروض عليهم، وهو كفاف يومهم، تكمن، أيضا، طاقة ثورية.

الخيال الزمني الصهيوني

يُمكن أن نعرّف الصهيونية على أنها سعي جمعي للعودة إلى التاريخ الحديث ووضع معايير زمنية جديدة للوجود اليهودي. وكان لهذا السعي أبعاده الوجودية ليس فقط بالنسبة لليهود الذين قُيّض لهم أن يكونوا حملة الزمن القومي الحديث، بل بالنسبة للفلسطينيين أيضا، الذين كان من المفترض ان يدفعوا الثمن من خلال إقصائهم من التاريخ وتفريغ زمنهم. المَوْضَعة في الزمن والتطلّع إلى تغييره مركّب أساس في الفكر القومي اليهودي. فقد أقام مفكرون صهيونيون صلة واضحة بين الوعي القومي وبين الوجود في الزمن التاريخي.[12] وقد طوّروا فهما حداثيا للزمن. ومن هنا فهو فهم يختلف عن وجهة النظر اللاهوتية في الكتب المقدسة والموروث اليهوديين.[13] سعى مفكرون صهيونيون إلى إحداث ثورة في الزمن، من خلال اقتراحهم خيالا متسلسلا يكون الواقع الاجتماعي بموجبه، وخلافا لحتمية اللاهوت اليهودي، مفتوحا لتدخّل إرادي ويُمكن إدارته من خلال مخطط تضعه يد الإنسان. فقد بُني الزمن الصهيوني من جديد كزمن مفتوح، بدل الزمن الذي تحكمه سلطة مقدّسة تعمل من أجل خلاص "شعب إسرائيل". الخطاب القومي الصهيوني اهتم إذن في تحييد التاريخ وفصله عن قوى عليا وعن نهائية حتمية بافتراضه أن التحكّم بالزمن هو بأيدي بني البشر، وينبغي إعادته للشعب اليهودي الذي فقدها في ظروف تاريخية لم تكن تحت سيطرته. فالعودة للتاريخ تحولت إلى أسطورة مركزية في الفكر السياسي الصهيوني وقامت على عدة تشخيصات معرفية وتطبيقات هامة:

1. الزمن التاريخي والزمن اللا – تاريخي

كما في كل خطاب قومي، فإن فهم الزمن الصهيوني هو فهم غائي تكون الصهيونية بموجبه بعث القومية اليهودية في إطار زمن حديث ونام. تستثمر الصهيونية التاريخ التوراتي لتبرير ارتباط الشعب اليهودي بالبلاد وتحولها إلى مركّب أساس في السعي لبناء الذات التاريخية اليهودية وإعادتها إلى التاريخ بواسطة ربطها من جديد إلى وجوده الرسمي في إطار دولة إسرائيل. فالصهيونية تجسّر تقريبا على حوالي ألفي سنة من الغياب اليهودي التام عن "الوطن" وتستحضر العلاقة بين الشعب وبين البلاد بواسطة اقتراح إطار زمني عابر للتاريخ ومتجانس.

إن بناء الزمن الصهيوني بموجب التاريخ التوراتي معناه تأجيل الزمن الفلسطيني أو تفريغه من خلال نزع الخصائص القومية عنه. فالفلسطينيون "غير الحداثيين" غائبون من التاريخ الكوني كما قالت به حركة التنوير اليهودية. التاريخ الفلسطيني لا قيمة له لأنه غير قومي ولا إنساني؛ وهو لا ـ تاريخي لأنه ليس مشمولا ضمن إطار الزمن الحداثي. من هنا ينتج أن الفلسطينيين هم مجموعة دنيا، أدنى من الشعب المختار، الذي يشكل اختياره بأيدي الله اختيارا أبديا. يمكننا أن نقرأ في كتابات كثيرة لمفكرين صهيونيين تعاملا مُستخِفًا بالفلسطينيين ونفي إنسانيتهم بسبب "غيابهم" عن إطار الزمن الحديث/التاريخي ووجودهم اللا ـ تاريخي والـ"التحت إنساني" غير الحداثي.

تطرح هذه الرؤية مجرّد الوجود المادي للفلسطينيين كحجر عثرة على طريق تحقيق العودة اليهودية إلى التاريخ ويبرر إخراجهم خارج تاريخ هذه البلاد. وبما أن زمانهم فارغ من أي مضمون ولا يُقاس بأدوات الحداثة، فإنهم أصلا موجودون في الطبيعة وليس في التاريخ. إضافة إلى ذلك، وحسب الصهيونية، فإنهم لم يترجموا حضورهم إلى ثقافة ولم يسهموا في تطوير البلاد، لم ينفتحوا للعالم ولم يغيروا الطبيعة كأبناء حضارة حقيقيين، ولذلك فهم غير جديرين بأن يتمّ التعامل معهم كمتساوين مع الآخرين. بما أن فلسطين كانت في عيون الصهيونيين "مهملة وقذرة" وبعيدة عن أن تكون "أرض الحليب والعسل"، فإن الشعب الذي يعيش فيها اعتُبر ضيفا عليها. وهذا التصوير للفلسطينيين "يسمح" بطردهم وقتلهم أو سجنهم.

إلى جانب عَرْقَنة الشعب الفلسطيني، فإن أرض فلسطين تمرّ عملية تحويل عميقة لغرض مَوْضَعتها على محور الزمن الصهيوني وليس كما هي وإنما بما يتفق مع الفانتازيا الصهيونية حول فترة البيت الثاني التي تتحول إلى مصدر أساس لتبرير حق الشعب اليهودي في المكان وتحويل الأرض إلى "وطن". فالزمن الفلسطيني اللا ـ تاريخي الفارغ من المضمون واللا ـ مبدئي لا يُترجم إلى حق على المكان. والفلسطينيون ليس فقط أنهم يُقصون خارج التاريخ وإنما يتم تصويرهم على أنهم بغير تاريخ. كل حقوقهم التي اكتسبوها بحكم المعيشة اليومية في الواقع الحقيقي للبلاد تُلغى أمام تحقيق الزمن اليهودي.

2. الزمن الدينامي والزمن الثابت

في الرواية الصهيونية، الزمن اليهودي هو الدينامي ويتجسّد في تخليص الهوية القومية اليهودية من معارج التاريخ ووضعها ضمن المسار التاريخي الحداثي. والسيادة اليهودية هي التعبير لسعي الشعب اليهودي نحو التحوّل إلى شعب منارة للشعوب مسؤول بشكل كامل عن مصيره. بالمقابل، تبني الرواية الصهيونية الزمن الفلسطيني بمصطلحات ثابتة تتجسّد في البقاء ضمن البدائية كمركّب ثقافي جوهري. يتمّ تصوير الفلسطينيين على أنهم عالقون في الماضي. والتعبير الأفضل عن هذا الموضوع هو الوضع الهيولي كما في رواية التوراة الذي كانت تعيشه البلاد كما يظهر من أقوال مفكرين يهود صهيونيين من بداية القرن العشرين

11 Agamben, *State of Exception*: 1; 13

12 ش.ن آيزنشتادت وموشي ليسك (محرران)، **الصهيونية والعودة إلى التاريخ: تقييم من جديد** (القدس 1999).

13 Eyal Chowers, "Time in Zionism: The Life and Afterlife of Temporal Revolution," *Political Theory* 26:5 (1998): 652-86.

وبعـده والذيـن وصفوهـا بمصطلحـات توراتية.[14] ادعاء أساسـي مضمـر في أقوالهم هو أن الشـفاء الوحيد للبـلاد، التي أهملها الفلسـطينيون، يكمـن في إحياء الأمـة اليهودية علـى أرضها.

فـي مصطلحات الخطاب الحديث، تُفهم الصهيونية كسيرورة نضـوج إنسـانية. بالمقابـل، فإن الفلسـطينيين موجـودون في طفولـة أزليـة، الأمر الذي يسـتدعي تربيتهـم وتدجينهم وفق وجهة نظر الشعوب الناضجة. من الواضح وفق هذا الخطاب، إن الزمن الدينامي المنسـوب للصهيونيـة أفضل من الزمن الثابت المنسـوب للفلسـطينيين. هكـذا تتأسـس الهرميـة القِيَمية بـين الشـعبين اللذيـن ينتميان إلـى إطارين زمنيـين مختلفين. وحسـب ذلك من الشرعي إقصاء الفلسطينيين من إطار الزمن ومطالبتهـم بـأن يُتيحـوا للصهيونية أن تتحقـق في وطنهم كفعل للخلاص الذاتي. ولهـذا فالصهيونية والهجرة اليهودية إلى فلسطين تُصوّران على أنهما مفيدتان، ليس لليهود فحسب بل للفلسـطينيين، أيضا. الذيـن ينعمون بالتقدم اليهودي الذي تأتي به دولة إسرائيل التي تُعتبر إلى الآن واحة التقدّم والإشعاع في الشـرق الأوسـط. أما الثمن الـذي يدفعه الفلسـطينيون المتجسّد في اقتلاعهم من وطنهم ومن تاريخهم فيتم تصويره علـى أنـه لا يُذكـر مقابـل الفوائد التـي يحصلـون عليها من المشـروع الصهيوني. هذه الإدعاءات التي يُمكن أن نسـمعها في الخطاب العام الإسرائيلي اليوم، أيضا، متجذّرة عميقا في الوعي الصهيوني منذ أيام تيودور هرتسـل الذي يُحسـب على مُنشئي خطاب تصدير التقدم للشعوب التي تخلفت عن الركب.[15] خروج الفلسـطينيين ضد هـذه المقولة هو خطأ مـزدوج بمصطلحات الصهيونيـة: فهـي معارضـة ليس فقط لمبادئ العـدل الكوني أو لحاجـة اليهود إلى حماية ذاتية في دولتهم ذات السـيادة، وإنما معارضة لتحقيق الغاية الأخلاقية لليهودية.

كثيـر من القـادة الصهيونيين قبـل العام 1948 وبعـده، رفعوا لواء الطبيعية اليهودية، ومحوا الوجود الإنسـاني للفلسطينيين بواسـطة زرعهـم فـي زمن مضـى، وإحـلال اليهود فـي الحاضر والمسـتقبل على الرغم من التأشـير على العلاقة العابرة للتاريخ بـين الشـعب اليهودي ووطنـه الموعود. فـي الكثير مـن الأدبيات الصهيونيـة يتم تصويـر اليهود كمجموعة أُخرجـت من التاريخ قسـرا يتجسّـد حقها في استحضار نفسـها تاريخيا، في تجديد العلاقة الروحانية والمادية بين الشعب ووطنه التاريخي.[16] لم يخطر ببال هرتسل ومفكرين وقادة صهيونيين متأخرين أكثر أنه يُمكن أن يعارض الفلسطينيون الهجرة اليهودية إلى فلسطين.[17]

تجاهل إمكانية معارضة فلسطينية محتملة للهجرة اليهودية ولسيادة يهودية تشير أكثر من أي شيء إلى محو الإرادة التاريخية الفلسـطينية والتنكّـر لإمكانيـة وجودهـا كوكيـل سياسـي فلسـطيني عقلانـي وواع لمصالحـه القوميـة الذاتيـة. يتم بناء الفلسطينيين ويُصوّرون كمجموعة جمدت في الزمن ويُمكن تخلص مـن خارجها فقط أن يخلصها من أنفسـها. جمود الزمن يتحول إلى إطـار زمني بيولوجي وإلى جزء من النظام الطبيعي للمكان، بحيث إن الفلسـطينيين عديمي الإحساس التاريخي الخاص بهم، يسـتطيع الوكيل اليهـودي فقط التعبير عـن رؤيتهم التاريخية كونـه المزود بأدوات أسـطورية لتحريرهم من قيودهم وملاءمتهم لـروح العصـر. عندما يُبدي الفلسـطينيون معارضة للمشـروع الصهيوني فإنهم يُتهمون باسـتقدام كارثة على أنفسـهم. يتمّ تصوير "بدائيتهم" كعامل مركزي يمنع منهم أن يروا ما يتم تصويره فـي الفكـر الصهيوني كربح شـخصي وجمعي لهـم. مثل هذا النسق يعود على نفسه في كل ما يتعلّق بالمقاومة الفلسـطينية للاحتلال الإسـرائيلي منذ العام 1967، بحيث أن إحدى منظومات السيطرة فيه هو المؤقت. وفي هذا السياق فإن أخلاقية السياسة الصهيونية لا يطالها الشـك. فهي لا تُفهم على أنها عامل يثير المقاومة وإنما العكس. بل إن الفعل "الحيواني" الفلسطيني يصوّر علـى أنه يسـتدعي ردا صهيونيا مناسـبا ـ قمـع عنيف واقتلاع، سـلب وقتـل. فـي ضوء هـذه الرؤية، فـإن اعتماد الفلسـطينيين لـ"التقدميـة" الصهيونيـة وقبول إطـار الزمـن الصهيوني هو شـرط مسـبق لمراعـاة إنسـانيتهم، إذا كان ذلـك ممكنـا أصـلا.

3. زمن متواصل وزمن متقطع

مـع انتهـاء المعارك في العام 1948، بدأت دولة إسـرائيل بتصنيف الفلسـطينيين بموجب موقعهم في الزمان والمكان. وتحوّلت العلاقة بـين المكان والزمـان إلى مؤشـر واضح على الفصـل العنصري ـ القومي بين اليهود والفلسطينيين. ويحدد القانون عددا من المعايير للحصول على الجنسـية الإسرائيلية: الولادة، السكن، الأحقية وفق قانـون القدوم/الهجرة والمواطنة. فبموجـب القانون، كل يهودي يسـتحق المواطنة بصرف النظر عـن موقعه في الحيز الجغرافي أو في الزمان (أي كان في البلاد في وقت من الأوقات أم لا). بالمقابل، فإن الفلسـطينيين ملزمون باسـتيفاء شروط التواجد في المكان والزمـان. مكوث الفلسـطينيين في مناطق حدّدتها السـلطات الإسرائيلية بشكل تعسفي، بعد موعد حُدّد في القانون، سلبهم إمكانية المواطنة. فتحديد الإطار الزمني في القانون أتى للتقليل قدر الإمكان من عدد الفلسـطينيين الذين يسـتحقون المواطنة. فقانـون أملاك الغائبين ـ 1950 مثلا يحدّد الإطار الزمني الذي صار نافـذا في قانون المواطنة بمرور سـنتين. الغائب، بموجبه، هو مَن لم يكن في مناطق تحت السـيطرة الإسرائيلية في المدة بين "التاسع والعشـرين من تشـرين الثاني 1947، وبين اليوم الذي يتمّ فيه نشر الإعلان، بموجب بند 9 (د) لأمر ترتيبات الحكم والقضاء، 1948 2، لأن حالـة الطوارئ التي أعلنهـا مجلس الدولة المؤقت يوم [19] أيار 1948 3 لم يعد قائما".

وضع إطار زمني محدّد بما يتفق مع جدول زمني إسرائيلي دَوْلِوي (مـن دولـة) يعبّر عن تفرقة عنصرية بين اليهود والفلسـطينيين. حـوّل القانون الزمـن إلى خط فاصل بين نوعين من البشـر الذين يتحركون في زمن جارٍ مختلف. المجموعة الأولى (اليهود) محررة من قيود الزمان والمكان وتسـتطيع التنقـل بحرية على محور التاريخ بدون أن يمسّ ذلك علاقتها التي لا تنفصم عُراها بالوطن. بالمقابل، فـإن المجموعة الأخرى (الفلسـطينيون) محـدودة بزمن متقطع ومقطّع تفرضه عليه من الخارج الحركة الصهيونية ودولة إسرائيل. إضافـة إلى ذلك، فقد أوجد القانون مجموعات فلسـطينية ذات مكانـة قانونيـة متباينة وفق مفتاح الزمن. فـي المجموعة الأولى، فلسـطينيون صـاروا مواطنـي الدولة، "عرب إسـرائيليون"، ويبدأ تاريخهم في العام 1948؛ المجموعة الثانية، تشـمل أفرادا حاضرين فعليا لكنهـم غائبون قانونيـا ـ بمعنى، خاضعون لسـلطة دولة إسـرائيل فـي كل ما يتعلّق بالواجبـات القانونية، لكنهم غائبون

14 أنظروا: أ. شـبيد، **מולדת וארץ יעודה: ארץ ישראל בהגות של עם ישראל** (تل أبيب 1979).

15 تيودور هرتسل، **ألتنويلند** (تل أبيب 1997): 89-99.

16 أنظروا: عزمي بشارة، "ذاكرة وتاريخ"، **تيؤوريا وبيكورت** 4 (1993): 23-54.

17 يوسف غورني **השאלה הערבית והבעיה היהודית: זרמים מדיניים־אידיאולוגיים בציונות ביחסם אל הישות הערבית בארץ־ישראל בשנים 1882-1948** (تل أبيب 1985).

منها في حقوقهم وأملاكهم ـ أل ـ "الحاضرون الغائبون". ووقتهم ليس أكيدا ولا متواصلا ولا مستمرا. وهم عالقون على محور الزمن الإسرائيلي ـ الصهيوني لكنهم يواصلون الجريان في الزمن الطبيعي ـ البيولوجي من خلال تخبط إدراكي ذي إسقاطات نفسية اجتماعية وسياسية في الوقت ذاته. بكلمات أخرى، يتمّ عَرقنة "الحاضرين الغائبين" بواسطة التنسيب الثقافي ـ الذي ينعكس في القانون ـ للزمن المُعلّق، بينما حارس أملاك الغائبين يُبقيهم في هذا الوضع إلى يومنا هذا؛ المجموعة الثالثة، تضم لاجئين يعيشون خارج إطار الزمن الإسرائيلي بل وخارج إطار الزمن التاريخي، منسيون من تاريخ وطنهم ومنقولون إلى أطر زمنية غير مشتقّة من تاريخهم الذاتي وإنما من فانتازيا صهيونية تسعى إلى توطينهم خارج حدود وطنهم.

مقابل "الواقع" الفلسطيني، فإن الزمن اليهودي مبني كمتجانس ومتواصل. عملية تطبيع الزمن القومي اليهودي تجسّدت في تسلسل تاريخي جديد. والزمن المتسلسل المتواصل يصل اليهود ـ كقومية ذات مكوّنات عرقية محددة ـ بالأرض برابط أزلي، ومن هنا بالحقوق المدنية في الدولة اليهودية. مصطلحات مثل "أبد إسرائيل ـ נצח ישראל" أو "أبد الآبدين" تمثّل فهم الزمن الأزلي المتواصل والمتجانس للنسق الصهيوني. بالمقابل، فالزمن الفلسطيني المتقطع هو عامل أساسي لحرمان الكثير من الفلسطينيين الذين عاشوا ضمن حدود إسرائيل من المواطنة. نظام "تغييب" الفلسطينيين من البُعد الزمني و"استحضارهم" فيه هو أداة سياسية تسعى إلى خدمة إطار الزمن الصهيوني. وعليه، فإن مجموعة "الحاضرين الغائبين" ليست مجموعة قانونية أو مكانية فقط، بل هي أساسا مجموعة زمنية تجسّد العَرْقنة واضحة على أساس الانتماء القومي.

تتمة هذه السياسة معبّر عنها في تعديل قانون المواطنة الذي تمّ التصديق عليه في المحكمة العليا مؤخرا.[18] يخلق هذا التعديل فاصلا زمنيا واضحا بين الفلسطينيين وفق مكانتهم المدنية. فإذا كنا شهدنا في الماضي فلسطينيين من المناطق المحتلة يحصلون على مواطنة إسرائيلية تدريجيا فإن قرار المحكمة العليا المذكور قد وضع حدا لذلك. فقد ثبّتت المحكمة موقف الدولة الذي يؤجّل لمّ شمل عائلات فلسطينية إلى وقت غير محدد. ويشكّل هذا التأجيل للمكانة القانونية والقضائية لفلسطينيين وفلسطينيات من الضفة الغربية وقطاع غزة المتزوجين من مواطنين إسرائيليين، تجسيدا واضحا لعَرْقنة زمنية متواصلة تمنع ضحاياها من ممارسة حياة طبيعية. بمصطلحات أغمبين، فإن هذه السياسة تجسّد معنى السيادة السياسية المتمثّلة في قدرتها على إعلان "حالة ـ طوارئ"، على إرجاء النظام القانوني الطبيعي واعتماد نظام قانوني استثنائي وتحويله إلى طبيعي من خلال تمديد سريانه.

4. زمن بطيء وزمن سريع

إحدى تطبيقات القوة القائمة على عامل الزمن، والتي تبني التمييز السياسي بين الزمن السريع والزمن البطيء، هي خلق فواصل ومعابر مادية بين الأسياد وبين المسودين. الفصل القومي بين اليهود والفلسطينيين يعكس، منذ بدء الكولونيالية اليهودية، عملية ترسيم الزمن بواسطة حواجز تخطيطية، مادية وثقافية كخط فاصل بين اليهود والعرب، إثر تسريع جريان الزمن اليهودي وتأجيل الزمن الفلسطيني. السعي إلى معقولية يهودية متمثلة في الفكر والتطبيقات الصهيونية مترجمة إلى تسميات زمنية معبّر عنها بضمان جريان الزمن اليهودي السريع وقطع الزمن الفلسطيني وإبطائه وتعليقه. وقد كان من المطلوب بدايةً الفصل الجغرافي بين اليهود والعرب لغرض الحفاظ على "نقاء العرق" (تهويد الأرض) من جهة، والتأشير على مفاهيم مختلفة للزمن، من جهة ثانية. بعد ذلك، بدأت آلة التخطيط الإسرائيلية بنقل الحيز الجغرافي القومي من إطار الزمن العربي ـ الفلسطيني إلى إطار الزمن اليهودي وخلق هرمية مادية وزمنية بينهما. وكانت الترجمة الأولى لهذه التطبيقات إغلاق قرى عربية بالحواجز لعزلها في جيوب جغرافية اصطناعية، ومنع التنقل الحرّ للسكان منها. وقد تمّ تطبيق سياسة الحواجز بين 1948 و 1966 بحيث أن إسقاطاتها الخطيرة ظاهرة ليس فقط في المستوى المادي وإنما في المستوى الزمني أيضا، على المناطق العربية داخل إسرائيل، ومنذ العام 1967 ـ على المناطق الفلسطينية المحتلة.

تحوّلت خطوط ترسيم الحدود الجغرافية بين المناطق الخاضعة للسيطرة الإسرائيلية وبين المناطق التي كانت تحت السيطرة العربية، في الفترة بين الإعلان عن خطة تقسيم فلسطين في تشرين الثاني 1947 وحتى آخر اتفاق لوقف النار في تموز العام 1949، إلى خطوط الحدّ الزمني التي لها إسقاطاتها القانونية والسياسية الحاسمة. وقد كرّست منظومات التحكّم والمراقبة المادية وغيرها لتعليق جريان الوقت الفلسطيني وتفريغه من مضمونه لتمكين الزمن اليهودي من مواصلة جريانه. وقد أسهم في بناء فوارق الزمن تصاريح العمل الانتقائية التي أتاحت للبعض الانخراط في سوق العمل ومنعت ذلك من آخرين، وحظر التجول الذي منع مجموعات كاملة من التنقل الحرّ في المكان والزمان. كرّست هذه التطبيقات الفوارق بين المجالات اليهودية المفتوحة على الزمن وبين المجالات العربية الجامدة في مكانها وزمانها المُعلّق. كذلك ضمنت سياسات محكمة في مجال البناء والتنظيم هيمنة يهودية في الحيز المادي ومناطق العيش المتواصلة لليهود على جيوب عربية يستطيع اليهود الالتفاف عليها. إن الفصل بين مناطق نفوذ عربية ويهودية إضافة إلى تخطيط وإقامة البُنى التحتية للشوارع السريعة في حدود الدولة قائمة، اليوم كما في السابق، على تقطيع أوصال المناطق العربية وضمان تواصل جغرافي يهودي.

هذا الفهم للزمن المكوّن من طبقات تمّ نسخه إلى المناطق الفلسطينية في صيغته المتشددة بعد العام 1967. فور انتهاء الحرب، فرضت إسرائيل حكما عسكريا على هذه المناطق الذي تجسّد بسلطة زمنية شديدة القبضة. أقيمت حواجز فعلية بين مناطق مختلفة وفُرض حظر التجول الليلي الذي قصّر نهار الفلسطينيين إلى الحدّ الأدنى. وبعد أن طرأ تراخ في هذه السياسة امتدّ سنوات، وبالأساس كجزء من تطبيع حياة المستوطنين اليهود في المناطق المحتلة، تم استئنافها بكامل قوتها في بداية التسعينيات. وقد خدمت الحواجز بنجاح هدفين مركزيين: منع التنقل الحرّ في المناطق المحتلة والفصل الجغرافي والزمني الواضح بين دولة إسرائيل وبين المناطق الفلسطينية بهدف تقليص القوى العاملة الفلسطينية في الاقتصاد الإسرائيلي.

إن نظام الحواجز يكشف، فيما يكشف، عدم الاعتراف بوجود زمن فلسطيني مستقل. والزمن الفلسطيني لا يُقاس

18 محكمة عدل عليا 7052/03، عدالة وآخرون ضد وزير الداخلية، 2006/5/14.

بمصطلحات جودة الحياة، وعليه فإن إقامة الحواجز وفرض منع التجول جاءا كجزء من نظام مألوف ومفهوم ضمنا. يتجسّد هذا النظام خاصة في منع التجول والإغلاق اللذين تفرضهما إسرائيل على المناطق في الأعياد والمناسبات اليهودية. تؤكّد هذه السياسة أن استمرار جريان الوقت اليهودي في حيز الطبيعي مضمون على حساب الزمن الفلسطيني وبدله من خلال تعليقه في الحيز اللا ـ طبيعي. وينبني التناقض بين هذين الفهمين للزمن إذن كمعادلة سائدة في منظومة العلاقات بين الشعبين، معادلة تحوّل إخضاع الفهم الأول للثاني إلى ضرورة وجودية، وعليه، إلى مبرّرة من الناحية الأخلاقية.

إن الفارق الجوهري بين "شعب الأسياد" وبين الشعب المسود مُعبّر عنه كذلك في تنظيم الحيز الزمني. عند الحواجز، حيث يجعل الازدحام والانتظار المتواصل من تجربة العبور فيها لا إنسانية، يتمّ التمييز بين الفلسطينيين واليهود. من هنا فإن الحاجز ليس حيّزا عاما يضمن المساواة وإنما حاجز انتقائي مخصّص لتصنيف سكان مختلفين على أساس انتمائهم القومي ـ العرقي: التصنيف الذي يتمّ في إطار الزمن المتفاوت الذي تفرضه السلطة ذات السيادة يقوم على رسم صورة ذات ملامح خارجية، لون البشرة واللهجة. ويصل الفصل بين الإسرائيليين والفلسطينيين إلى ذروته في حالات الطوارئ؛ في حالات إنجاب الحوامل، وجود مريض أو مصاب ينبغي مروره عبر الحاجز بسرعة قصوى، هنا يتحدّد الوقت بوضوح وفق لون البشرة والمظهر الخارجي واللغة. ففي حين أن وقت "شعب الأسياد" يواصل جريانه بحرية فإن التعامل مع الخاضعين للسيطرة المحتجزين والمهانين بفظاظة، لا إنساني. إضافة إلى ذلك، فإن زمن مبعوثي السيادة (الجنود) في الحواجز يُعتبر غالي الثمن، وعليه فإن الوقت المبذول في معالجة أمر العابرين على الحواجز يُعتبر نوعا من "الاهتمام". تنشأ على الحواجز في المناطق المحتلة إذن، حالة مثيرة للسخرية المرّة: فالسلطة ذات السيادة ترى قيمة أخلاقية كبيرة في تخصيص وقتها لمعالجة مصاعب المسودين، مصاعب تنشأ من إيقاف جريان الوقت الذي تفرضه هي بنفسها.

إن سياسة التأخير على الحواجز تعكس تعاملا مزدوجا مع زمن الفلسطينيين. من جهة، يستهترون بزمنهم على أساس الفهم الجازم بأنهم بطيئون بطبيعتهم، وهذا فهم مطابق لوجهة النظر الاستشراقية التي تنسب للشعوب غير الغربية طبيعة ثقافية بطيئة، فلا ترى في تأخير زمنهم إهدارا لمورد وجودي هام. من جهة ثانية، يعطون أهمية لزمنهم هم، لكنهم يستعملونه لتأخير تطور المجتمع والاقتصاد ولفرض عقوبات سياسية جمعية. تتعايش هاتان الإمكانيتان جنبا إلى جنب. وإذا ما ترجمنا الزمن الفلسطيني المُرجأ أو المفرّغ عند حواجز الجيش والشرطة الإسرائيليين إلى ساعات عمل، سيتضح لنا أنها كان يُمكن أن تُعيل آلاف، إذ لم يكن عشرات آلاف العائلات، التي تعيش في ظروف مهينة ولا إنسانية. ولكن، كما ذُكر، فإن الزمن المشوّه للمسودين لا قيمة له، مقابل الزمن الكولونيالي الثمين. وكل محاولة للمسودين لتأخير جريان الزمن الكولونيالي يشكل تبريرا لمزيد من تعليق وتفريغ زمنهم هم.

تم تقسيم المناطق المحتلة في الضفة الغربية إلى حيزين منفصلين للمعيشة استنادا إلى قومية السكان. المجالات اليهودية، المستوطنات، المرتبطة بمراكز المدن الإسرائيلية بشوارع سريعة يحقّ لليهود فقط التنقل عبرها. على هذا المستوى، فإن الزمن جارٍ وتخطيط سير الحياة ممكن والاتصالات قائمة. بالمقابل، هناك البلدات الفلسطينية المعزولة في جيوب ذات شبكة شوارع خاصة بها مقطّعة بالحواجز والموانع، هدفها منع الجريان الحرّ والتنقّل، ومن هنا ـ الزمن. هذان الحيزين متجاوران جغرافيا، لكن من الناحية الثقافية والتخطيطية، فإن الحديث هو عن وجود مزدوج لعالم يُقيم "معنى" لذاته و"انعدام المعنى" لغيره. الأول هو ذو وعي وأهمية ذاتية متطورة، الأمر المترجم إلى تنظيم ونظام اجتماعيين ديناميين ومتوقعين مسبقا، بينما يُعتبر الآخر عديم الوعي لذاته، الأمر المترجم إلى فوضى وعدم وضوح راسخين. السيطرة التامة للجمهور اليهودي على جريان الوقت مقابل فقدان السيطرة على جريان الوقت في الحيز الفلسطيني يخلقان عدم الوضوح الذي يفرّق بين الوضع "الطبيعي" وبين حالة الطوارئ. في حالات الطوارئ يتحوّل عدم الوضوح إلى الوضع "الطبيعي"، فتضعضع الثقة بالنفس، وتتوقف القدرة على التخطيط، تنقطع الاتصالات ويتأجل الزمن دون سابق إنذار أو نهاية معلومة مسبقا. عدم الوضوح لا يأتي من الانتظار فحسب، وإنما من عدم القدرة على توقّع مدّته. فالفلسطينيون المنتظرون على الحاجز يحوّلون إلى مخلوقات يُعلّق جريان زمنها وتُسلب منها خاصيتها كذوات. وتصير حياتهم خاضعة تماما لمناورات ونزعات غير خاضعة لسيطرتهم. على الحاجز، الذي يعبّر عن حالة طوارئ، يتمّ الإعلان عن الوقت نفسه كخارج عن القاعدة. "بدل ذلك" ـ يقول عادي أوفير ـ "يُمكن إقامة الفارق في حالة الطوارئ بين الصديق والعدو على أساس الفارق بين مَن أُهدر دمه وأُدخلت حياته في حدود إهدار الدم هذا، وبين مَن تقَيّم حياته نسبة للقانون"19. تعليق الوقت على الحواجز يُفضي إذن، إلى مصادرة قيمة الوقت لدى المَسودين، ومن هنا نفي قيمة حياتهم وتحوّل حياتهم في نهاية المطاف إلى حياة مُستباحة.

تصير حياة الفلسطينيين، بعد تجريدها من حماية القانون، مستباحة لكل تدخّل وفقا لقرار جندي إسرائيلي في الميدان يشكل الحاجز بالنسبة له موقعا حربيا. يتجلّى الوجود الفلسطيني هناك بكامل ثقل نهايته، بكونه عرضة للانتهاك اللانهائي وفي الموت الذي يتحرك في داخله. إقامة الحاجز ـ فعل إخراج عن القاعدة يستحضر السيادة بموجب القانون رغم تعليقه ـ يُتيح لنا أن نحدّد أي حالات هي استثناء يُسمح بها مصادرة حياة الفلسطيني دون حسيب أو رقيب.

يخضع قسم من الحواجز في المناطق المحتلة في السنوات الأخيرة لعملية تطوير ويتمّ تحويلها إلى "معابر" كما تسمى بلغة الاحتلال. المعابر التي تشبه نقاط العبور الدولية الواقعة على الحدود بين دول مجاورة، تعزز خطاب مؤقتية الاحتلال بذريعة الرغبة الإسرائيلية في الوصول إلى فصل حقيقي بين إسرائيل وفلسطين. بسبب من الاحتكاك الفعلي المباشر بين الفلسطينيين والجنود على الحاجز العادي، تُقام في المعابر مجالات واقية تفصل بين الجنود والفلسطينيين. كذلك فإن المعابر مجهّزة بوسائل ضبط ألكترونية متطورة: إذ يضطر الفلسطينيون إلى المرور في أنفاق بينما الجنود يراقبونهم من غرف زجاجية مكيّفة. إن استبدال الحواجز بمعابر تخلق انطباعا بإلغاء حالة الطوارئ من خلال جعل شروط العبور "إنسانية" وتتسم بمزيد من المراعاة. فهي

19 عادي أوفير، "بين تقديس الحياة وإهدارها: بدل مقدّمة لهومو ساكر". في "טכנולוגיה של צדק" (تل أبيب 2003)، 358.

تبــدو مواقع تخضــع لقوانين عادية. إلا إن الأمر بشــأن "طبيعية" ظاهرية، إذ أن المعابر تكرّس "مؤقتية" الاحتلال وكشف خصوصية حياة الفلســطينيين، بالأساس لأنها موقع حرب نظيفة، كما هو متبع في حروب ما بعد الحداثة، التي يحصل القتل فيها من بعيد وبدون تأنيب ضمير.

خضعــت الحواجز في الســابق لنقد ومراقبــة منظمات حقوق الإنســان على اختلافهــا، في حين أن المعابــر المعزولة أكثر بعيدة عن العيون المراقبة لهذه المنظمات. إن الذي يحصل في المعابر غير بيّن، وعليه فإن الوضع هو بمثابة حالة طوارئ تحت ســتار الطبيعي. إضافــة إلــى ذلك فــإن تأمــل المعابر مــن قريب يكشــف تعميق الفــوارق في تجربــة الوقت بين الجنــود وبين الفلســطينيين المارين هنــاك. فالفلســطينيون مضطــرون لإلغاء جزء هــام من وقتهم في الانتظار لفتح المعابر بأيدي الجنود ويواصلون الخوض في تفريغ وقتهم وتعليقه. فمواعيد فتح المعابر تتحدد وفق قرار إســرائيلي مســتقلّ دون مراعاة وقت وشروط انتظاره الفلسطينيين. بحيث أنــه مع غياب الاحتكاك الإنســاني يُحرمون حتــى من إمكانية أن يُعلموا الجنود بتجربة المعاناة التي يعيشــونها. إن موقع الجنود في الغرفة الزجاجية يوفّر عليهم المعضلات الأخلاقية التي قد تنجم عن التماس المباشــر مع الفلســطينيين. بمصطلحــات ظاهراتية فإن الأمر بشــأن فصل التجربة المشتركة إلى تجربتين منفصلتين. صحيح إن التبرير الظاهراتي الذي يوفّره النظام الكولونيالي لهذا الفصــل هو أمني، لكن تحتجب وراء ذلك ميكانيكية المراقبة كأداة لإســكات ضمير الجنود وتقليل الضغط النفســي الذي يتعرضون لــه كنتيجة لوجودهم في مكان لا إنســاني بهذا القدر. كالحاجز، بل إن الانفصال عن تجربة الوقت بالذات يشدّد من السيطرة على الفلســطينيين. فالفارق بين شــروط انتظار الفلســطينيين ـ في مــكان ضيــق تحت قبة الســماء رهينة لحالة الطقــس يعانون من الاكتظاظ والازدحام الشــديدين ـ وبين شروط "عمل" الجنود يغرّب الأخيرين عن معنى زمن المرجأين. وتبعا لذلك، عن قيمة حياتهم.

المؤقت كحيز للوعي والمقاومة الفلسطينيين

لم يبق الفلسطينيون لا مبالين أمام فرض الزمن الصهيوني. ومن تجســيدات مقاومتهم لهذه الخطوة، تبنيهم ســياقا زمنيا بديلا، تطور بشــكل تدريجي، ولكن ليس بخــط تصاعدي. كتب محمود درويش في كتابه النثري في حضرة الغياب والذي نشر قبل موته:

"ليس الحنين ذكرى، بل هو ما ينتقى من متحف الذاكرة . الحنين انتقائي كبستاني ماهر، وهو تكرار للذكرى وقد صفيت من الشوائب . وللحنين أعراض جانبية من بينها : إدمان الخيال النظر إلى الوراء، والحرج من رفع الكلفة مع الممكن، والإفراط في تحويل الحاضر إلى ماض، حتى في الحبّ .
"الحنين ندبة في القلب، وبصمة بلد على جسد . لكن لا احد يحنّ إلى جرحه، لا احد يحنّ إلى وجع أو كابوس، بل يحنّ إلى ما قبله، إلى زمن لا ألم فيه سوى ألم الملذات الأولى التي تذوّب الوقت كقطعة سكّر في فنجان شاي، إلى زمن فردوسيّ الصورة ."[20]

تعكس هذه الأقوال المركّبة مشاعر جمعية كثيرة ومتنوعة، فيها الإحســاس بالزمن المأزوم الذي يميّز الوعي والواقع الفلســطينيين إثــر إرجائهــم من الزمن منذ النكبة. تعبّــر أقوال درويش، أيضا، عن التمييــز العميــق في الوعــي والخطاب الفلســطيني بين الوجود والتذكّــر قبل النكبة، والوجود والتجارب ما بعدها. وفي ســياقنا، من الممكن ربط هذه الملاحظة بادعاء وولتر بنيامين المهم: "صياغة مــا مضى كتاريخ لا يعني معرفته "كيفمــا كان بالفعل". معناه امتلاك الذاكرة كما تلمع في لحظات الخطر."[21]

الماضي الفلســطيني، مثل أي ماض آخر، هو ثمرة قيود الحاضر. ومن هنا تنبع انتقائية الذاكرة والتي تتجسّــد في الجهود الفكرية والإدراكيــة الكبيرة التي يســتثمرها الفلســطينيون في النضال ضد إقصائهم عن التاريخ والزمن.

الذاكرة والحنين والنوســتالجيا وكتابة التاريخ هي أدوات مركزية للنضــال ضــد الطــرد من جنــة عــدن التاريــخ- الوطــن. تكمن الخاصيــة الفلســطينية في حقيقة أنه من غيــر الممكن الفصل بــين مقاومة الرواية التاريخيــة الصهيونية وبين المقاومة اليومية مــن أجــل الوجود الفلســطيني، والذي يتجســد فــي صمود كل فلسطيني وفلســطينية، ككيانات تاريخية، وفي أدائهم اليومي كفلســطينيين. ممارسة فلســطينيتهم هي أداة مركزية لمواجهة الاجتثــاث من الزمــن، من التاريخ والمكان، الأمــر الذي لم ينته في مواجهات العام 1948، وإنما متواصل حتى يومنا هذا. فالنكبة ليست بحــدث مضــى وانقضى، وإنما سلســلة أحداث مُمأسِســة للوعي.

التاريخ والذاكرة الفلسطينيان وتأثيرات الصهيونية على الوجود التاريخي الفلســطيني تُشــغل باحثين ومفكرين فلســطينيين، أكــدوا ويؤكدون، على الأقل منذ الثمانينيات، الطريقة التي تقوم فيها الرواية الصهيونية بمحو الفلســطينيين من تاريخ فلسطين وتفــرض على هويتهم جدولا زمنيا صهيونيا. كتاب ادوارد ســعيد مســألة فلســطين هو الإشارة الأولى في هذا المجال.[22] ولكن، وكما يدعي زكريا محمد، الانشــغال الفلســطيني فــي التاريخ الذاتي كان ظــلا أو صــدى للروايــة الصهيونية، وبهذا أكّدهــا أو أعطاها الشــرعية.[23] كذلك، منذ زمن ليس ببعيد، تمحورت الهيستوغرافيا الفلســطينية والانشــغال بالهويــة الفلســطينية فــي النخب الفلسطينية وتجاهلت الوجود اليومي للمكبوتين الفلسطينيين، والذين كانوا ولا يزالون أغلبية الشعب الفلسطيني.

صــوت المكبوتين هــذا بدأ يُســمع مؤخرا نتيجة تطــور التاريخ الشــفوي الفلســطيني، والــذي يعتمد شــهادات حيّــة للاجئين ومهجريــن. دمج النظــرة التأريخية لتتبع تطــور الوعي التاريخي والزمني لدى المكبوتين يســهم إســهاما هاما في تسليط الضوء على تعقيد النضال الفلســطيني من أجل العودة للتاريخ وللزمن وفهــم الثيولوجيــا الفلســطينية ومركباتها المختلفــة. وذلك لأن الاســتحضار الذاتي الفلسطيني لا يُختزل في كتب التاريخ، وإنما أيضا، وبالأساس، في الصمود الفلسطيني اليومي أمام ما أطلقوا عليــه تفريغ الزمن أو إرجائه بواســطة تطبيقــات عملية ويومية. من المهم الإشــارة إلى أنه، وبعكس الســرد التأريخي والسياســي الإســرائيلي، والــذي وصف الواقع الفلسطيني منذ 1948 وحتى نهاية الســتينيات، كوضع "سبات"،[24] ناضل الفلسطينيون بمثابرة مــن أجل العــودة إلى بيوتهم وقاوموا الواقــع الجديد الذي فرضته وقائــع العــام 1948. وتجسّــدت هــذه الجهود فــي تنقّــل المهجرين واللاجئــين الفلســطينيين، في محاولاتهم لصد جهود إســرائيل مــن أجل تثبيت حالة اللجوء وفــي محاولتهم العودة إلى بيوتهم

20 محمود درويش، **في حضرة الغياب**، دار رياض الريس 2006، ص 124.
21 وولتر بنيامين، **הרהורים** (تل أبيب 1996)، 312.
22 ادوارد سعيد، **مسألة فلسطين** (القدس 1981).
23 زكريا محمد، **في قضايا الثقافة الفلسطينية** (رام الله).
24 יהושפט הרכבי, **הפלסטינים מתרדמה להתעוררות** (ירושלים 1979).

أو على الأقل قريبا من بلداتهم. حالات إقرث وبرعم والغابسية وعيلبون (عيلبون، هُجّر أهلها وعادوا إليها) وغيرها تجسّد جهود اللاجئين والمهجرين ضد الزمن وضد سعي إسرائيل لتغيير وجه التاريخ المحلي بواسطة اقتلاع فلسطيني وبناء يهودي، اثر "استحداث" الماضي الأسطوري البعيد على حساب الحاضر المادي.

لا نملك هنا متسعا للخوض في كلّ تفاصيل العودة الفلسطينية للزمن وللمكان منذ العام 1948، ولهذا، سنكتفي بوصف النضال الفلسطيني لمواجهة أسس التهجير المختلفة من وجهة نظر وجودية وإدراكية، وسنركّز على مراحل تطور الوعي للزمن وطرق التعامل مع تحدي المؤقتية أو تعليق الزمن الفلسطيني.

أقوال درويش التي تمّ اقتباسها آنفا تلقي الضوء على إحدى الانعكاسات المركزية للواقع الصهيوني في البلاد والتي تتجسد في تحويل حياة الفلسطينيين ككل لمُرجأة أو مؤقتة، في نظرهم هم، أيضا. هذه المؤقتية تشهد على عدم تقبل نتائج الصهيونية من جهة، ولكن على أزمة، أيضا، على عجز ويأس من جهة أخرى. جزء من عدم التقبل نفسي – غرائزي، وجزء آخر سياسي. الأزمة، العجز واليأس تعبر كلها عن التطلّع لتحقق الماضي في المستقبل أو ما يسميه كوزلاك "أفق التوقعات" الذي يبني الماضي والحاضر.[25] ويشتمل هذا التطلع على تناقض ينبع من البلبلة التي يزرعها في مبنى الزمن وفي ترجمته لمؤقتية مستمرة.

أكّدت دراسة الواقع الفلسطيني بعد النكبة بغالبيتها على التهجير واللجوء كمشكلة قومية. وهذا التأكيد مخلص للواقع الصعب الذي حصل جرّاء التهجير: مئات آلاف الفلسطينيين هجروا من بيوتهم ومن قراهم إلى أماكن بعيدة وتحوّلوا بين ليلة وضحاها من أناس يعيش كثيرون منهم في ظروف اجتماعية ـ اقتصادية مقبولة، إلى أناس معوزين بلا بيوت. ولكن أدبيات البحث قلّلت من التعامل مع إخراج الفلسطينيين من التاريخ ومع العلاقة بين ذلك وبين اقتلاعهم من وطنهم. فقط في العقود الأخيرة، وخاصة إثر ظهور نظريات تأريخية نقدية ونظريات سردية تفكيكية جديدة، بدأت عملية فحص من جديد للرواية الصهيونية وللتجارب الإنسانية التي حدثت جرّاء النكبة. إن توجّهات بين حقلية جديدة تُنتج روابط سردية وأدبية وسيكولوجية واجتماعية وسياسية قادرة على اقتراح صورة أكثر تكاملا للنكبة وإسقاطاتها وتعمّق فهمها. إسهام فكر ادوارد سعيد في هذا السياق أساسي، ولكن مطلوب الآن، وتتمة للموروث الذي أسسه، ربط الجانب المتنور مع الجانب الشعبوي لتجسيد صورة "حقيقية" أكثر للواقع. إن فهم تعامل الفلسطينيين مع محاولات إقصائهم عن التاريخ والزمن تستدعي التأمل العميق في تطور التاريخ والذاكرة الفلسطينيين، في تعاملهم مثلا مع مفاهيم الزمن الصهيونية المسيطرة.

اكتسبت عملية التأريخ الفلسطينية دفعا كبيرا في السنوات الأخيرة، وخاصة إثر ظهور خطاب المؤرخين الجدد في إسرائيل،[26] والذي كشف معلومات جديدة عن تكوّن وتطور الحركة الصهيونية ودولة إسرائيل. تشير عملية التأريخ هذه إلى تناقضات داخلية في الرواية الصهيونية وتقترح رواية تاريخية بديلة تستأنف على صِدقية الرواية الصهيونية وترسّخ الوجود الفلسطيني في فلسطين على محور تاريخي من مئات إن لم يكن آلاف السنين. صحيح إن هذه الأبحاث لا تستطيع أن ترسخ تطوّر القومية الفلسطينية في مفهومها الحديث، ولكنها، دون شك، تشكل محاولة ناجحة لتجسيد بطلان نظرية "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض" – والتي هي من الأعمدة الأساس للأيدولوجيا والميثولوجيا والدعاية الصهيونية. يسعى البحث التاريخي والتأريخي الفلسطيني، بالاستعانة بأبحاث أثرية وتاريخية غربية نقدية، إلى تقويض فرضيات أساس مسيطرة في الرواية الصهيونية، والتي تخلق علاقة عابرة للتاريخ بين دولة إسرائيل والماضي التوراتي وتبرّر قيامها بواسطة مصطلحات العودة للوطن بعد شتات قسريّ.

مع إن الكثير من الحقائق التاريخية والتأريخية الفلسطينية والعربية تشّكل مرآة للتأريخ الصهيوني وتثبت صحة جزء من أسسها وفرضياتها، فإنها تثير نقاشا عميقا حول إخراج الفلسطينيين خارج التاريخ وإسكاتهم وتعليق زمنهم. يكمن أساس قوة عملية التأريخ الفلسطينية الجديدة في سعيها لفحص علاقة التبعية بين تبلور الهوية الفلسطينية وبين الهجرة اليهودية وتطوّر الحركة الصهيونية. تدحض بيّنات البحث التأريخي في مواضيع الهوية ادعاء التبعية بواسطة معرفة جديدة تجسّد وجود الوعي الفلسطيني العميق منذ أيام حكم محمد علي في فلسطين، أي: قبل "المحفز" الصهيوني.[27] يُثبت هذا البحث السعي الراسخ من أجل إعادة الفلسطينيين وفلسطين للتاريخ في سياقات الوعي الفكري والخطاب الأكاديمي.

إلى جانب الحقائق التاريخية، يزداد الاشتغال بالتاريخ الشفوي الذي يستند إلى شهادات الفلسطينيين، الذين هجروا أو أُجبروا على مغادرة بيوتهم حتى انتهاء المعارك.[28] تزوّدنا هذه الأبحاث بالشهادات الحيّة حول أنماط عمل قوات الدفاع الفلسطينية إبان النكبة وتدلّ بالأساس على الأزمة النفسية، والتي لا يزال يعاني منها الكثير من الفلسطينيين حتى يومنا هذا إثر فقدان المكان والبيت. من شهادات لاجئين وآخرين، يتضح إن نكبة العام 1948 فاجأت الفلسطينيين.[29] رأى الكثيرون أن التحوّل الديموغرافي وفقدان البيت مصيبة لم يكن بالإمكان توقّعها. وقد أفضى وقع المفاجأة إلى فقدان الكثيرين التوازن النفسي نتيجة الضربة القاضية التي تلقتها الكينونة الأساسية لغالبية الشعب الفلسطيني، إذ أنهم في فترة قصيرة نسبيا فقدوا الشروط الأساسية لحياة إنسانية طبيعية.

ينعكس عمق الصدمة في أبحاث هيلانه شولتس ـ ليندهولم عن الشتات الفلسطيني وأبحاث جولي بتيت ولالا خليلي عن اللاجئين في لبنان، وأبحاث إيلانة فيلدمان عن اللاجئين في غزة وبحث الكاتب حول المهجرين في إسرائيل.[30] تشير هذه الأبحاث وغيرها إلى مركزية الاقتلاع، فقدان البيت والمكان في وعي ونفسية المهجرين خاصة والفلسطينيين عامة، وتثبت بيّنات باحثي علم نفس المكان والاقتلاع.[31]

في آلاف المقابلات التي أجريت مع لاجئين فلسطينيين، تظهر كخيط الحرير الحنين للماضي المفقود، والذي يشك في إمكانية عودته في يوم من الأيام. يتفق هذا الأمر مع تشخيص بيتر فريتسشا والذي يقول أن النوستالجيا "تعكس ثقافة ضحايا تقترح صيغة بديلة للتاريخ كدمار شامل"[32] الحنين إلى الماضي والألم نتيجة الفقدان كاستحضار للفلسطينية في التاريخ يُعبّر عنها منذ النكبة وحتى يومنا هذا في الأدب والفن والشعر الفلسطيني عند أدباء فلسطينيين مركزيين ينشطون في وطنهم وخارجه.[33] الشعر والأدب يستعيدان الماضي بمصطلحات

25 Reinhardt Koselleck, *Futures Past: on the Semantics of Historical Time* (Cambridge, Mass. 1985): 75-255.

26 توم سيجف، الصهيونيون الجدد (القدس 2001)؛ أوري رام، **הזמן של הפוסט: לאומיות והפוליטיקה של הידע בישראל.** (تل ابيب 2006).

27 Mahmud Yazbak, *Haifa in the Late Ottoman Period, 1864-1914: A Muslim City in Transition* (Leiden 1998).

28 Rosemary Sayigh, "Palestinian Refugees in Lebanon: Implantation, Transfer or Return?" *Middle East Policy* 8:1 (2001): 95-105.

29 انظروا مثلا: Rosemary Sayigh, "Palestinian Refugees in Lebanon: Implantation, Transfer or Return?" *Middle East Policy* 8:1 (2001): 95-105.

30 Helena Schultz-Lindholm, *The Palestinian Diaspora: Formation of identities and Politics of Homeland* (London and New York 2003); Julie Peteet, *Landscape of Hope and Despair: Palestinian Refugee Camps* (Philadelphia 2005); Khalili, Laleh and n/a, "Places of Mourning and Memory: Palestinian Commemoration in the Refugee Camps of Lebanon," *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 25:1 (2005): 30-45; Ilana Feldman, "Home as a Refrain: Remembering and Living Displacement in Gaza," *History & Memory* 18:2 (Fall/Winter 2006): 10-47.

31 انظروا مثلا: Mindy Thompson Fullilove, "Psychiatric Implications of Displacement: Contributions from the Psychology of Place, "*American Journal of Psychiatry* 153:12 (December 1996): 1516-1523.

32 Peter Fritzsche, "Spectres of History: On Nostalgia, Exile, and Modernity," *American Historical Review* (December 2001): 1592.

33 انظروا: كمال بُلاطة، **استحضار المكان: دراسة في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر** (تونس 2000)؛ اسماعيل شموط، **الفن في فلسطين** (الكويت 1989)؛ Gannit Ankori, *Palestinian Art* (London 2006).

سامية خضعت لتطهير عميق للزمن والذاكرة وتستثير الألم العميق الذي يدوي في وعي الفلسطينيين الذين اقتُلعوا من بيوتهم بين ليلة وضحاها ليحلموا من يومها بالتواصل من جديد مع ماضيهم المتخيّل.

كتاب إدوارد سعيد الأوتوبيوجرافي، المهجر[34] يجسّد، مثلا، عمق أزمة التهجير حتى بعد عقود كثيرة من العيش في مكان آخر، وبعد زوال الانعكاسات الاقتصادية للتهجير. يعبر إدوارد سعيد عن عمق الأزمة النفسية ليس فقط نتيجة التهجير، وإنما، أيضا، إثر التغيير الذي حصل للبيت الأصلي وانعدام القدرة ليس فقط على العودة إليه وإنما على التواصل معه من جديد بعد العودة. عن هذه الأزمة يشهد أديبان فلسطينيان معروفان آخران، مريد البرغوثي وفواز تركي،[35] اللذان يوثقان عودتهما إلى الوطن إثر اتفاقية أوسلو ويصفان الانكسار النفسي الذي عاشاه لحظة التواصل المتجدد مع الوطن والمكان اللذين تغيرا من النقيض إلى النقيض. إحساس الغربة الذي يصفانه، هو إحساس مشترك لأدباء وشعراء منفيين آخرين، مثل إحسان عباس وزكريا محمد، أو كأولئك الذين بقوا في وطنهم، لكنهم عاشوا فيه كلاجئين، مثل محمد علي طه ورجا شحادة، أو كغرباء في وطنهم، مثل إميل حبيبي.

تجربة التهجير هي، دون أدنى شك، ظاهرة فلسطينية عامة عميقة، تزوّد مقاومة سياسة التجزئة الإسرائيلية بمركبّات عُمق كثيرة، وتسعى، منذ العام 1948، إلى إيجاد حلول مختلفة وغير واقعية للجماعات الفلسطينية المختلفة، في مكان سكناهم الراهن بالأساس، وبهذه الطريقة، إلى مأسسة الاختلافات بينهم. من المهم الإشارة، في هذا السياق، إلى تجربة الفقدان والغربة عند الفلسطينيين حيث هم، بما في ذلك إسرائيل، والذي ينعكس في المخيّلة الجماعية الفلسطيني المشتركة العابرة للحدود والذي تكّون إثر النكبة، وخلق مجتمع متخيّل متواصل ومستمر، على الأقل في مستوى الوعي الثقافي والتضامن السياسي.

سمة بارزة للاشتغال بقضية التهجير الفلسطينية في السنوات الأخيرة هو التأكيد الحصري تقريبا على المكان أو الحيز كبعد مركزي في الأزمة الوجودية الفلسطينية. فمعظم الاشتغال الفلسطيني بالتهجير تطرق- وبحق- إلى العلاقة مع المكان، البيت، الأزمة النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تطوّرت جراء التهجير. مصطلح "بيت" في اللغة العربية مشتق من الجذر "بات" والذي يعني وجد، تكون، أغفى، نام وغيرها. البيت أو، في المعنى الجماعي، الوطن هما الشاهدان الأساسيان للوجود والكينونة الإنسانية المتجسدة في إنتاج وعي حميمية البيت والعلاقة التي تنتج نفسها مع البيئة المادية نفسها، التي تصبح جزءا أساس من الوعي والإقرار. البيت ليس فقط ملجأ أو سقف للاحتماء، وإنما هو بالأساس بيئة يسبب التعرّف إليها بحكم العادة، وفقدانه، الذي يتجسد في فقدان الوجود، يُحدث صدمات في الوعي ومخاوف وجودية كثيرة. كذلك، الكلمة المرادفة لبيت وهي "المسكن"، مشتقة من الجذر "سكن"، ومعناه توقف عن الحركة أو مات، والشيء الذي يعكس أهمية البيت كمكان يوفر السكينة في نهاية عذابات الحياة. يضمن البيت بيئة آمنة وهادئة للإنسان في نهاية المطاف، وفقدانه يوّلد مخاوف شديدة وحالات عصبية وجودية. واستعادة البيت فقط، أو على الأقل السعي إلى استعادته، يُزيل هذه المخاوف أو يُهدئها.

لكن التأكيد على المكان يظلل أبعادا أخرى من تجربة التهجير والتي تُذكي الشعور بالأزمة ولا طبيعية الواقع الفلسطيني، ويتحول إلى تشخيص مضمر بين تجربة الفقدان عند اللاجئين والمهجرين وتلك عند الفلسطينيين الذين بقوا في بيوتهم بعد النكبة أو بعد حرب العام 1967. الفروقات بين تجارب هذه المجموعات مهمة جدا، ولكن لا يبرر ذلك تجاهل أبعاد أخرى في الوجود الفلسطيني والتي تجسّر على هذا الاختلاف نتيجة تحويل الوطن إلى منفى ونتيجة إخراج كلّ الفلسطينيين من التاريخ والزمن.

كما أن الفلسطينيين الذين يعيشون في وطنهم يعيشون، أيضا، مشاعر النفي عن المكان والزمان بشكل يومي والغربة في وطنهم. واحدة هي التجربة العينية التي عاشها الفلسطينيون اثر النكبة، تجربة الزمن المُرجأ هي تجربة مشتركة للجميع، الحياة على هامش الانتظار دون أن يكون لديهم سيطرة عليها، والوجود في وضع خال من استقرار طبيعي. جميع المجتمعات الفلسطينية أينما كانت، وبصرف النظر عن جودة حياتها، تواجه أزمة وتحدي الزمن المُفرغ أو المُرجأ وتعيش حالة انتظار. عند جميعها تتأجّج مشاعر المؤقتية وانتظار التغيير للأفضل في المستقبل الذي من المفروض أن يقلب الواقع الحالي رأسا على عقب. هذه المؤقتية تتجسّد في إبداعات أدباء وفنانين فلسطينيين ممن يتابعون بنشاط تجربة الفقدان والاغتراب وتحديات المؤقت في كلّ أماكن تواجدهم.

إن المجتمعات الفلسطينية جميعها، محتارة بين رغبتها في تطبيع حياتها وحياة الأجيال اللاحقة وبين الرغبة في عدم تثبيت وضعها الحالي، خوفا من أن يكون ذلك تنازلا عن وضع الانتماء الأصلي.

تجربة الزمن المعلّق هي تجربة وجودية مأزومة وتعني عدم القدرة على السيطرة على الزمن، وانعدام القدرة على الحضور فيه، في حين أن تطبيعه يتنافى مع الوجود الطبيعي الأصلي. يقوم ادعائي هذا على النظرية القائلة أن بني البشر يعيشون ليس فقط في الزمن، وإنما يعيشون الزمن، أيضا. حقيقة وجودهم هي الزمن ولهذا فإن عدم تحقيق الذات كزمن يوّلد أزمة تتجلّى في الشعور بإرجائهم خارج الزمن أو إقصائهم عن جريانه الطبيعي. الفجوة التي بدأت بالتكوّن بين الواقع الذي عاش فيه الفلسطينيون الزمن وبين حياتهم في زمن مُستَقطَع، لا يسيطرون عليه وغريب عن وجودهم، تصبح جزءً من التجربة الوجودية لكلّ فلسطيني، بمن فيهم الذين بقوا في بيوتهم، أيضا، حيث انقطع وجودهم في المكان عن الوجود في زمنهم.

من وجهة نظر غالبية الفلسطينيين، خلق تقطيع أوصال الواقع الفلسطيني الذي كان في الوطن حتى العام 1948 واقعا وجوديا جديدا، مؤقتا، أصبحوا في إطاره مؤجلين من الزمن ولا يعيشونه. ولهذا، فالوجود الفلسطيني، منذ النكبة، مبنيّ على السعيّ المضمر للعودة إلى وضعية الوجود "الطبيعي"، "الأصيل". كما أن التغلب على فقدان وصلات الزمن المختلفة والعودة إلى انسجام الزمن التعبيريّ. وجود أزمنة أخرى في الوقت ذاته، إلى جانب المؤقتية المشتركة للجميع، يوّلد عند الفلسطينيين ظواهر مركبة تنعكس في تجسيدات أو مشاعر مختلفة تشكّل حالة طوارئ تتعلق بحلّ المشكلة الفلسطينية أو بمعنى الحياة الطبيعية. يتجسد الأمر في المفاهيم التي تسعى إلى إيجاد حلّ للمشكلة الفلسطينية بشكل طارئ على ضوء التقويض المستمر لأسس وجودهم في المكان والزمان، مقابل مفاهيم

34 ادوارد سعيد، **المهجر: لا شرق ولا غرب** (تل ابيب 2001).

35 Murid Barghuthi, *I Saw Ramallah* (New York 2003); Fawaz Turki, *Exile's Return: The Making of a Palestinian American* (New York 1994).

تـرى أن الزمــن يعمل في صالــح الفلســطينيين ويقوض تحقيق هــدف الصهيونية المركزي – قيام كيان سياســيّ يهودي خالٍ من الفلســطينيين. وحسب رأيهم، فان استمرار الوجود الفلسطيني يجتث الصهيونية من أساسها ويلزم تعليق أي اتفاقية معها.

من الســمات البــارزة لتطور الوعي الفلســطيني إثــر النكبة، وخاصــة بعــد العــام 1967، هــو الســعي من أجــل مَعْيَــرة الزمن الفلسطيني من جديد ومواءمة الوجود الفلسطيني رغم الواقع الديموغرافي ـ الجغرافي المتشرذم. السيطرة على استمرارية الزمن ونفاذه وتسلسـله وتقسـيمه بـات أحد أهـداف النضال القومي الفلســطيني الأساســية. هذا السعي هو جزء من رحلة المقاومة للسـيطرة الصهيونية/الإسـرائيلية على الزمن الفلسـطيني. بداية هذه السـيرورة المركبة كانت مع تطور إدراك معنى الفقدان فورا حصول النكبة وترسيخ هذا الوعي كمركّب أساس في الكيان الوجودي الفلسطيني وفي الحضور الفلسطيني الذي يطمح إلى استحضار نفسه في الوجود التاريخي والإنساني والقومي. السعي وراء الاستحضار يعكس أهمية مفهوم الزمن الفلسطيني كبُعد وجودي يضع الزمن الصهيوني ضمن علامة اسـتفهام. ويسـعى رويــدا رويــدا من أجل التحرّر مــن التبعية له. الاســتحضار الذاتي فــي الزمن غير ممكن دون الحفاظ علــى المؤقتية الوجودية كمركب أســاس فــي النضال من أجل اســتعادة التاريــخ والزمن القوميين فــي الوطن المفقود. وهكذا يصبح الحاضر الفلســطيني ـ أســير الماضــي الفلســطيني، وأحداث العام –1948 نكبة مســتمرة: من أجل مواجهة النكبة، يصبح الحاضر الفلسطيني مؤقتا. المؤقتية هي سِــمة إدراكية أخذت بالتطور متصلــةً بالعلاقة بين الظروف المادية للوجود من جهة، واســتمرار تجربــة التهجير وتعميقها، من جهــة أخرى. المؤقتية الفلســطينية إذن، تتطــور كتجربة وجودية عُصابيــة، ولكــن في الوقت ذاتــه كمصدر للطاقــة الثورية، التي تغذّي التحشيد الشعبي وروح التضحية والصمود الجمعي.

مؤقتية مؤقتة

لــم يدرك الفلســطينيون في البدايــة النكبــة بوصفها كذلك. الكثير من المهجرين اعتقدوا إن هذا التهجير هو مؤقت حتى تهدأ الأمور. الإدراك أن الأمر بشأن مؤقتية خفّف من وطأة التهجير على آلاف الفلســطينيين ومكنهم من التعامــل مع الصراع الإدراكي الــذي ولّــد فارق آخذ بالازدياد بين شــعور بالتواجد فــي البيت وبين الوضــع الوجــودي للجوء. هذا ما يشــهد عليه لاجئون يعيشــون، اليــوم، فــي لبنــان والضفــة الغربية وغــزة، ولاجئون فــي الداخل يعيشــون على مقربة من بيوتهم الأصلية وكذلك فلســطينيون بقوا في بيوتهم.

عامل المؤقتية عمل كمنظومة تجسير على الفارق بين التطلّع الطبيعــي للبقاء فــي البيت وبين مفاجأة التهجيــر والمعاناة. في هذا المفهوم، كان الشــعور بالمؤقتية، حتى وإن كان معناها فقدان الســيطرة على النظــام الزمني، عامل "بناء" فــي وعي المهجرين واللاجئين، الذين لم يتمكنوا من التســليم بفقدان البيت بشكل فــوري وتعلّقــوا بالأمل الموجــود بالمؤقتيــة. في هذا الســياق، يبرز التوقع كمركب أســاس في مفهوم الزمن لدى الإنســان والرغبة في التجســير على الفــارق بين "أفق التطلّعــات" و"حيز التجربة"، كما يصف ذلك كوزلاك.[36] مع أن التطلّع اســتبدل بالحنين، ولكنه لا يزال موجودا كعامل أساس في الوجود الفلسطيني حتى اليوم، وخاصــة بين صفوف الذين لا يزالون يعيشــون فــي واقع وجودي لا يمكــن احتماله في مخيمات اللاجئـين. حيث "المؤقتية" والانحراف عن النظام "الطبيعي" للوجود الإنساني من المؤشرات الدالّة على وجودهم. الحنين إلى الماضي هي محاولة للتجسير على فوارق الزمن والتغلب على الشــعور بالفقدان، وكذلـك طريقة إحلال الماضي في الحاضر من أجل التغلب على ألم الفقدان الموجود في أســاس الوعي، غير الواعي حتى الآن، لأن الماضي لن يعود كما كان.

حــدّدت "المؤقتيــة" أنمــاط تصــرف الفلســطينيين فــي أماكن وشروط سكناهم الجديدة بعد النكبة. كون المؤقتية مركبا إدراكيا وجوديــا مركزيا، كذلك هو البحث عن حلول لأزمة التهجير. مؤقت هو. الكثير من الفلســطينيين الذين بقوا في اسرائيل سعوا وراء حلول مؤقتة. فقد بحثوا عن ملجأ مؤقت، ولم يعتبروا إيجاد الملاذ حــلا دائما، واعتبروا أنفســهم ضيوفا مؤقتين عند فلســطينيين آخرين أو قاموا ببناء مواقع سكن مؤقتة في أماكن بعيدة. كذلك "مضيفوهم" في قرى الجليل والضفة الغربية أو في غزة، رأوا بذلك خطــوة مؤقتة ريثما يتوفّر لهــا حلّ. لم تقترح المؤقتية حلا للأزمة الوجودية، ولكن من شهادات كثيرة للاجئي الخارج والداخل، نرى أن رؤية الوضع الحالي كمؤقت ســاعدتهم على الاستمرار في البقاء على أمل أن يحصل شيء وأن تتغيّر الأمور.

وعي المؤقتية أصبح منظومة دفاع ســيكولوجية قوية مكنت من اســتمرار اســتدامة الوعي. يشك في أن الفلسطينيين الذين فقــدوا بيوتهــم بــين ليلة وضحاهــا، وعلــى نحو مفاجــئ، كانوا ســينجحون لــولا منظومة المؤقتيــة. في التعامــل مع وضعهم الصعــب. وكان هنــاك، أصــلا، مَن انهار جســديا ونفســيا نتيجة الهزيمــة والإذلال والتهجير والعجز. في هذه المرحلة، وفّرت المؤقتية إذن، منظومــة بناءة للتغلّب على الزلــزال الوجودي الذي هزّ أركان الوجود الأساسي لمئات آلاف الفلسطينيين. تتجسّد هذه المؤقتية في أدب وفن اللجوء والتهجير المزدهر عند أدباء وفنانين مثل كنفاني وحبيبي وجبرا وخليفة وعلي طه وإســماعيل شّــموط وســليمان منصور وتيسـير بركات ونبيل عناني وعبد عابدي وابراهيم نوباني وأسامه سـعيد وأسد عزي وعاصم أبو شقرا وغيرهم.

مؤقتية متواصلة

عندما يتضح أن مؤقتية التهجير مفتوحة وأن نهايتها غير مرئية، يبدأ توجّه المؤقتية المتواصلة بالتطور عند فلســطينيين كثر. في هــذه المرحلة تتعمــق الأزمة الوجودية الفلســطينية وتكتســي طابعــا جديدا. عندما يتضح أن المؤقتية التي تجسّــر على الصراع الوجــودي هي مؤقتية غير مؤقتة، يصيــر الانتظار والترقّب مكوّنا أســاســيا ومســتداما للوعي الوجودي الفلســطيني. تلقي نتائج الأبحــاث التــي تناولت الحواجز الضــوء على معانــي الانتظار في ظــروف اقتصادية ووجودية لا إنســانية في ظلّ الضغوطات وتحت المراقبة والقمع السياســي الدائمين. يصير الانتظار المرافق الدائم للفلســطيني ويحــدّد أنمــاط الســلوك التي تعكــس الوجود غير العــادي، وفقــط العــودة إلى الماضي، الذي مــن المفروض أن يصبح مستقبلا، تُفهم على أنها ضمانة للطبيعي.

للانتظار اللانهائي انعكاسان هامان على الواقع الفلسطيني: أ. شعور مأزوم عميق، متمثل، مثلا، في رجال في الشمس لغسان

36 انظر المصدر السابق، ص 22.

كنفاني. يعكس هذا الإحساس نوعا من تقبّل للواقع والوضع الوجودي الذي نتج إثر الفقدان. وتصبح الفروقات العميقة في العلاقة مع المكان منظومة تميّز بين الفلسطينيين. كذلك في كلّ ما يتعلق بقضية الانتظار. اللاجئون خارج الوطن ممنوعون من اعتماد وسائل عنيفة من أجل التغلب على أزمة الانتظار، ولكن الفلسطينيين في الوطن، أيضا، يخضعون لسلطة قمعية تمنعهم من كل محاولة للمعارضة حتى لو كان مجرّد التعبير عن إحباطاتهم النفسية والوجودية، فحسب. ب. تكّون وعي فلسطيني مشترك رغم الفروقات في المكان أو ربما بسببها. فالعلاقة بين المكان أو حيز العيش الجديد بعد النكبة يُدفع إلى الهامش، فتحلّ بدله تجربة التهجير والفقدان واللجوء كمصادر الوعي المركزية. تشير هذه السيرورة إلى تحوّل الوطن المشترك من مستوى المكان إلى مستوى الحيّز. ويخضع حيّز الوطن إلى سيرورة "تنقية". تعكس النضال من أجل "إنقاذ الزمن من سيطرة الآنية" وتحويل الوطن إلى "أسطورة" مشتركة تعبر حدود الزمن الفوري. مراسيم يوم الأرض، التي تقوم بها كل المجتمعات الفلسطينية في ألـ 30 من آذار كلّ عام، في الوطن وخارجه، هي إحدى الأدلّة على توحيد الزمن الفلسطيني المؤجّل والتمسك بالمؤقتية المؤقتة التي تنفي التطبيع الكامل للمؤقتية المتواصلة.

الانتظار الطويل وترقّب حدوث شيء يُصبحان من ميزات عابرة للحدود عند الفلسطينيين. تصبح المؤقتية المتواصلة مركبا إدراكيا أساسيا في تجربتهم الوجودية. ولكن استمرارية المؤقتية المؤقتة تؤجل الطبيعية الوجودية ولهذا، يتكون وعي جديد يدمج المؤقتية والطبيعية، ليس كمتناقضين يُمكن أن يقوّضا التوازن النفسي، وإنما كسمات يُمكن الدمج بينها في توليفة خاصة. ونتحدّث هنا، عن سيرورة مستمرة، يُمكن أن نطلق عليها أسم تكون وعي جديد للطبيعية المؤقتة. بكلمات أخرى، تتبدل المؤقتية كفعل لا طبيعي بالطبيعي، وكشيء مؤقت سينتهي مع العودة إلى الوطن. تحوّل الطبيعية المؤقتة الوطن إلى فانتازيا أو "فردوس" مفقود يستحق كل تضحية في سبيل استرجاعه، بما في ذلك التضحية بالحياة ذاتها. بكلمات محمود درويش،" ولد الوطن في المنفى. ولد الفردوس من جحيم الغياب".[37]

وعي الطبيعية المؤقتة يتجسد بكلّ وضوح في العملياتية الفلسطينية. هنا، أيضا، نستطيع التحدث عن اختلافات حيّزية: مكان وشروط السكن. من المعروف، أن جميع المجتمعات الفلسطينية، دون علاقة لمكان السكن، تطلعوا إلى تطبيع حياتهم كمؤقتة. كان لهذه الطبيعية وجهان: من جهة واحدة، استعادة الحياة الطبيعية للفترة التي سبقت النكبة عن طريق البناء من جديد للقرى والحارات المفقودة في مخيمات اللاجئين تحت أسمائها السابقة. بلغة أخرى، تقليد الأصل أصبح نمطا تمثيليا أساسيا لدى المجتمعات الفلسطينية المختلفة. من جهة أخرى، كان تطبيع الحياة مشروطا في مؤقتيتها لكي لا يتم إلغاء مصدر الحياة الطبيعي. وأصبحت الرغبة العميقة للطبيعية في وجودية حياة القرية أو الحارة مع جيران معينين مصدر إلهام لتصريف الأمور. يعبّر لاجئون من أماكن مختلفة عن رغبتهم القوية في استعادة أنماط الوجود الأصلية في مكان سكناهم الجديد، ولكن دون تغيير الأصلي بالتقليد. أي، عبّر الفلسطينيون عن معارضة عميقة وأساسية لإرجاء زمنهم، وبعد أن اتضح إن أزمة المؤقتية مستمرة، بدأوا بالتعبير عن معارضتهم لطريق إعادة بناء الأصلي كطبيعية مؤقتة. هذا لا يعني أنهم نجحوا في ذلك في كل مكان بنفس القدر من النجاح. ولكن الرغبة في الطبيعية، كذوات تسيطر على زمنها، دون شك، تميّز المجتمعات الفلسطينية المختلفة، توحّدها وتحفظ قدرتها على رؤية نفسها كمجموعة لا تتقاسم نفس الماضي في فلسطين فقط وإنما تتقاسم، أيضا، حاضرا مؤقتا ومستقبلا منظورا. تنعكس هذه الجهود، كذلك، في المسيرات التي تحدث في يوم النكبة للقرى الأصلية، التي دمّرتها السلطات الإسرائيلية.

المؤقتية الطبيعية

يقع تطبيع المؤقتية في المرحلة الثالثة من تطور الوعي للزمن الفلسطيني والنضال من أجل إرجاء الزمن. في هذه المرحلة لا تكون جزء لا يتجزأ من الكينونة الوجودية فقط، وإنما بالأساس شرط لاستمرارية الوجود كذات تاريخية. الفلسطينيون، اللاجئون والمهجرون منهم على وجه التحديد، موجودون كذوات طالما أن وجودهم مؤقت. تطبيع وجودهم في أماكن سكناهم يصبح تهديدا وجوديا، كونه يفرّغ مطالبهم من الشرعية كوجود ناتج عن النكبة وكذوات تاريخية وسياسية مستقلّة تحمل حقوقا تاريخية ينبغي تحقيقها في الواقع. على ضوء هذا، فإن الإحساس بأن كل شيء مؤقت يزداد قوة ويجب أن يبقى كذلك حتى إعادة الزمن الماضي إلى الحاضر والمستقبل. نتيجة لذلك، تصبح السيولة في أنظمة الزمن واختفاء أطر الزمن الصلبة المبنية على اختلافات واضحة بين الماضي والحاضر والمستقبل خاصية عميقة عند فلسطينيين كثر، في وصفه حالة التّنقل والمؤقتية في إيجاد حلول وجودية. يعّرف مريد برغوثي المؤقتية الثابتة على أنها إحدى الميزات التي تميّز حياة الفلسطينيين.[38] رغم أن المؤقتية الثابتة تشكل مشكلة أو عائقا وجوديا، إلا أنها تحمل في طياتها إمكانية ثورية لاستعادة الماضي في المستقبل والتغلب على حواجز العودة للتاريخ.

تتجلى الطاقة الثورية للمؤقتية في أقوال ادوارد سعيد الرائدة عن المنفى كمصدر للقوة الهائلة وحيّز وجود "طبيعي". كينونة المنفى تتشكل في الوعي كميزة للوجود لا تدلّ على نقص. يمنح المنفى فرصة للتعرف على قيمة الوطن وجماله. في زمن العولمة التي تمرّ فيه علاقة الزمكانية بتغييرات لا تُحصى، في زمن يصبح فيه انتقال الناس من مكان إلى آخر ظاهرة واسعة، في زمن يصبح فيه الوطن منفى، أيضا، وتصير المؤقتية مصدرا للإلهام والقوة بالنسبة لسعيد، وبالنسبة لأب وعي الوجود الفلسطيني، محمود درويش.[39] التوطّن في الزمن "الثابت" يصبح متاهة لا يمكن تحقيقها، ليس فقط بسبب مؤقتية المؤقت، وإنما بسبب تحويلها إلى مألوف وعادي. يجسد محمود درويش هذه المرحلة في الوعي الفلسطيني بالطريقة الأعمق والأمثل حينما يتطرق في كتابه في حضرة الغياب إلى الخطر الذي يهدد الحاضر متمثلا في هجوم الماضي، والخطر الذي يهدد الماضي متمثلا في وهم الحاضر. يفكر في الهوية الذاتية والعلاقة بين الذاكرة والزمن، حين يسأل "هل أنت ما كنت أم ما أنت عليه الآن؟"[40] تنسف أقواله هذه منظومات المصطلحات الثنائية مؤقتية – ثبات، وطن– منفى، استمرارية– انقطاع، سرعة– بُطء، دينامية– ثبات وما إلى ذلك.

يضع سعيد أفقا مؤقتا مناقضا لإطار الزمن المنغلق عند رجال

37 درويش، **في حضرة الغياب**: 141.
38 Barghouti, *I Saw Ramallah*: 92
39 سعيد، **مهجر**؛ درويش، **في حضرة الغياب**.
40 درويش، المصدر نفسه: 154.

في الشمس ويقترح عبور حدود الهوية القومية الصلبة والمنغلقة إلى مساحات وعي سائلة، تفسح مجالا للاعتراف الكامل بالآخر والتصالح معه. هذا الاعتراف يعتبر سيولة الزمن مصدرا للقوة والإلهام اللذين يقوضان عملية الإخراج من التاريخ وتفريغ الزمن وتأجيله. أي، بحسب اعتقاده، تخدم مشاعر الفقدان، التهميش والإقصاء الحركة الصهيونية ودولة إسرائيل، بينما التحرر منها فقط يحوّل الضعف إلى قوة ويجعل الخروج من العبودية إلى الحرية ممكنا. الشعوب الحرة هي الشعوب التي تتمكن من التغلب على الفقدان والغضب والرغبة في الانتقام، وتتمكن من عبور حدود النوستالجيا والصعود إلى قطار الزمن والتاريخ مجددا كمسافرين أحرار وشرعيين. يقترح سعيد للهويات التي تتعلّق بحبال الزمن عالما جديدا من المصطلحات مبني على فضاءات وجودية مشتركة تعترف بالاختلاف كمؤشر دال على الواقع. ففي رأيه، يمنح التهجير واللجوء العالميان المؤقتية الفلسطينية المستمرة معاني جديدة، وتفتح أفقا للمصالحة ليس فقط مع الهوية الذاتية الجديدة، بل مع المسؤولين عن فقدان الحياة الطبيعية وعن طرد الفلسطينيين من التاريخ والوطن والزمن.

الكثير من الفلسطينيين في إسرائيل، المهجرون منهم على وجه التحديد، ذوّتوا مخاطر كمائن الزمن التي وضعتها الحركة الصهيونية ودولة إسرائيل في صورة انتظار إيجاد حلّ لأزمة التهجير والنفي. كثيرون طبّعوا زمنهم بواسطة عبور حدود النكبة وقيودها، ولكن لم يتنازلوا عن مطلب تلقي ثمن نتائجها. في هذا السياق من الممكن الادعاء أن مصطلح المؤقتية يمر بتحويل من وعي ينبعث من شروط وجودية لا إنسانية في مناطق التهجير، إلى وعي ينبثق من إحياء الذكرى والتذكّر كأداة إدراكية تمكّن من الرّد بحرب شعواء. تفسح المؤقتية الطبيعية المجال لحدوث مصالحة مع احتياجات الحياة الفورية دون التنازل عن حقوق ومطالب الماضي. لا يفقد الماضي من قيمته وقوته من جراء التنازل عن استمرارية وجوده في الواقع المادي. انه مستحضر بشكل مستمر في الخيال الجمعي وأكثر من ذلك: إنه يزيد قوة من جراء تحويله إلى نوستالجي. من هنا فان الحنين إلى الماضي يتحول إلى عامل إدراكي يحرّك المستقبل دون الاستمرار بدفع ثمن الماضي نفسه. إنها مرحلة في تطور الوعي الفلسطيني لم تحظ بالشرعية الكاملة حتى الآن. ولم يتمّ التعبير عنها سوى بكلمات محمود درويش الشعرية أو الفنون المرئية التي تنجح في التحرر من قيود المحسوس وفورية التهجير والمنفى والتفكير في ميتافيزيقية الوجود الإنساني عامة، والفلسطيني خاصة. لا يعكس الأدب والفن الفلسطينيان تطبيع المؤقتية، وإنما يعيدان صياغتها ويقومان ببناء وعي متجذر عميقا في ألم التهجير، ولكنها تنجح بالتحليق فوق كينونتها الحسيّة والنظر بعين فاحصة في معارج عبور حدودها.

تلخيص:

يجسّد كتاب كنفاني الذي نشر عام 1963 حالة اليأس التي أحاقت بالفلسطينيين المحجوزين في شروط حياتية بشعة، ويعتمدون على قوى خارجية لإنقاذهم وإعادة "الفردوس المفقود" لهم. فهمت الرواية على أنها ترمز إلى تراجيدية إضاعة الطريق في المنفى وتجسيد الوعي التاريخي الراسخ لدى غالبية الشعب الفلسطيني. تعتبر رسالة الرواية، وفق هذه الرواية، دعوة ثورية من أجل تغيير الوضع الفلسطيني والعربي. ومن هنا المفهوم الطلائعي لهذه الرواية بالنسبة لفلسطينيين وعرب كثيرين حتى يومنا هذا. ولكن الرواية تبقى أسيرة مصطلحات الواقع في تلك الفترة، وبالأساس تجسّد انعكاسا لصورة ما حاولت الصهيونية خلقها عند الفلسطينيين. تعكس القصة حالة يأس من الواقع وتدعو للتجند من أجل تغييرها دون الإشارة إلى الطريقة إلى ذلك. رواياته اللاحقة، مثل ما تبقى لكم أو عائد إلى حيفا،[41] تشير إلى الطريقة. إنها تشير إلى انضفار بين الشعبين اليهودي والفلسطيني وإلى تراجيدية المنفى التي تدفع كل واحد منهما إلى السعي إلى الطبيعي بواسطة تهجير الآخر. ينجح كنفاني إذن، باختراق الحدود، من خلال الإشارة إلى التراجيدية الكامنة في مفاهيم الزمن القومية التصاعدية وتأسيس خطاب عابر للهويات.

هذه، أيضا، طريقة درويش وسعيد ومُبدعين فلسطينيين كثر يواجهون إخراج الفلسطينيين من التاريخ وتفريغ زمنهم وتعليقه. لا تحذو طريقتهم حذو الرواية التاريخية أو الهويتية الصهيونية، وإنما تشق فضاءات الزمن القومي وأطر التفكير المؤقتة الحديثة نحو فضاءات أكثر سموا. إنهم يوضّحون للفلسطينيين ولليهود أن الإصرار على العودة إلى التاريخ وفق المصطلحات الحديثة تعني استمرارية التراجيديا المشتركة. ويقترحون من دون تجاهل آثام الماضي وغبن الحاضر، التغلب على النرجسية الزمنية القومية، التي تسعى إلى الخلود من خلال تفريغ زمن الآخر أو تعليقه. إنهم يجسّدون بإبداعهم الادعاء أن تخليد الذات يستدعي التنازل عن الحصرية، عن التقوقع وعن القهر ويدعون إلى ضرورة تأمل ذاتي أكثر عمقا، بهدف تخليص الذات من قيود السعي غير الواعي من أجل تخليد الكينونة، وإدراك المؤقتية كمصدر قوة وليس كأداة قهر تستعمل من أجل إرجاء الآخر واستحضار الذاتية. فهْم الزمن كمؤقتية تتحول إلى صيغة للمصالحة، تتيح عيشا متبادلا وليس حصريا وفق معادلة الرابط الهام القائم بين التاريخ والزمن والوطن.

41 كنفاني، **ما تبقى لكم، رجال في الشمس**: 87-141، غسان كنفاني، **عائد الى حيفا، الغرف الاخرى: ثلاث روايات** (اور يهودا 2001).

أطلّ كشرفة بيتٍ على ما أريد
أطلّ على شبحي
قادمًا من بعيد . . .

(درويش، "أرى شبحي قادمًا من بعيد")[1]

نحن، أيضًا، صعدنا إلى الشاحنات. يُسامِرُنا
لَمعانُ الزُمُرُّدِ في لَيْلِ زَيْتُونِنا، ونُباحُ
كلابٍ على قَمَرٍ عابرٍ فوق بُرْجِ الكنيسةِ،
لكنّنا لم نكن خائفينَ. لأنّ طفولتنا لم
تجئْ معنا. واكتفينا بأغنية: سوف نرجع
عمّا قليلٍ إلى بيتنا . . . عندما تُفْرِغُ الشاحناتُ
حُمُولَتَها الزائدةْ!

(درويش، "قرويّون من غير سوء")[2]

طفولة

فـــي طفولتي، لطالما أثـار إعجابي حجم أملاك شــخص غامض، اسمُه محفور في ذاكرتي باسم السيد "نتوش". فعلى امتداد سنين طوال، حرص أبي – الذي كان مزارعًا ناجحًا جدًّا – على أن يستأجر – مع أعمامي – من ذلك السيد آلاف الدونمات من أشجار الزيتون، لقطفها وتوفير احتياجات العائلة من زيت الزيتون، وبيع ما يتبقى.

مسـاحة كـروم الزيتون التابعة للسـيد "نتـوش" كانت هائلة بصـورة اسـتثنائية، بـل إنها كانت أكبـر من مسـاحة كلّ كروم الزيتون التابعة لجميع أهل القرية معًا. وبخلاف بقية كروم الزيتون المفلوحـة والمُعتنى بها التابعة لأهل قريتنا، كانت كروم زيتون هذا السـيد مُهمَلـة، مليئة بالأشـواك، وتفتقر إلى ما يـدلّ على أيّة عناية زراعية أساسـية، وهو ما زاد من غموضها، وزاد، أساسًـا، من الغموض الذي كان يُحيط بصاحبها. السـيد "نتوش"، الذي اختار – رغـم ثرائه – أن يُهمل الاعتناء الزراعـيّ بكرومه. كنتُ أظنّ في تلك الأيّام أنّ السـيّد الغامض مشـغول جدًّا بثرائه وأملاكه، وهو ما يمنع اهتمامه بهذه الأمور الصغيرة.

بسـبب كبر المسـاحات التي كان يملكها السيد "نتوش"، وبُغية تسـهيل عمليّة تصنيفها وتسـجيلها، قسّم أفراد قريتي أراضيه إلى قطع صغيرة تصل مساحتها إلى عشرات الدونمات، وإلى مئات الدونمات، أحيانًا، وأطلقوا على كلٍّ منها اسـمًا أو لقبًا خاصًّا بها: قطعة أبو فرسـخ، قطعة أبو العجوز، قطعة قاسـم عبد الخضر، قطعـة فيـاض، وقطعة أبو رفيق القطـاوي، الخلة، الأرض البيضا، العنبرات، وأسماء أخرى لم أعد أتذكرها.

السـذاجة الطفوليـة زالـت مع مرّ السـنين، بينمـا الإعجاب الكبيـر، الذي تركه فيّ حجم أملاك ذلك السـيد الغامض، تبدّل بمرارة شـديدة، ذلك عندما اكتشـفت حقيقته: السـيد "نتوش" لـم يكن إلاّ اللقـب "المُعرَّب" لـ"رخوش نتوش" (ملك متروك)، وهو مـا أطلقتـه الدولـة على الأملاك التـي صادرتها مـن أصحابها الفِلَسـطينيين بالقـوّة فـي أعقاب حرب 1948، بعـد أن طردتهم الميليشـيات (العصابات) الصهيونية إلى ما وراء الحدود، وحوّلتهم إلـى لاجئـين مُعدِمـين! المثير للسُّـخرية أن أسـماء قطع الأرض وألقابهـا كانـت، عمليًّا، "الناجـين" الوحيدين الذيـن صمدوا في وجه المصادرة، وظلّوا راسخين في ذاكرة سكان قريتي الذين عرفوا أصحابها معرفة شـخصية. وبروح كلمات درويش، كانت أسـماء قطـع كـروم الزيتون – إلى حدّ بعيد – الظلّ الذي تبقى بعد أن تمّ الإلقاء بمالكيها إلى هاوية اللجوء.

الأسـماء رسخت في لغة القرويين، ليس بقوّة الإيديولوجيا، بل بقوّة عادة راسـخة عميقًا في العلاقات العضويّة التي تشـكّلت علـى امتـداد مئات ولربّما آلاف السـنين، بين سـكان المكان وبين محيطهـم الجغرافـيّ، وعبّـرت عنهـا. يتضح أنّ إطلاق الأسـماء الفِلَسـطينيّة تمّ وَفق معايير واضحة، وفي أكثر من مرّة، استند إلى شـكل ومبنى قطع الأرض (فهكذا، مثـلاً، الأرض البيضا أطلقت عليها هذه التسـمية لأنّ تربتها شـاحبة) أو إلى اسـم أصحابها الرسـميين، الذين كانوا، عادة، عائلات أرستقراطية فِلَسطينية أو لبنانية، أو إلى اسم العائلة المحليّة التي فلحتها لسنين طويلة من أجل أولئك الأسـياد. في أعقاب نكبة 1948، واصل القرويّون الذين بقوا في حدود إسـرائيل تسـمية الأراضي بأسمائها هذه، وورّثوها للأجيال القادمة من دون أيّ تغيير تقريبًا. ما هو من العبث بمكان، أنّ القرويين الذين ظلّوا في حدود الدولة، وجدوا أنفسـهم يستأجرون أراضـي إخوتهم الغائبـين غير الحاضرين من الدولة، ويتقاسـمون معها الأرباح من دون أن يعتبروا ذلك فعلاً شاذًا أو غير مقبول!

اكتشاف حقيقة السيد "نتوش" نزع عن كروم الزيتون البراءة التي كانت تطوّقها، وفتح أمامي نافذة للإطلال على الماضي غير البعيد. فجأة، لم تعد الأشواك والأعشاب البريّة مجرّد فورة حرّة للطبيعة، بـل أصبحت تدخلاً مُصطنعًا وعنيفًا عطّل مسـار حياة القرويين وخلّف خرابًا بدلاً من نظام. كروم الزيتون المهملة كانت، عمليًّا، صورة سـالبة للعاديّ، الذي تمّ إرجاؤه بعدوانية اسـتعمارية متغطرسة.

مـن ناحيتي، تحوّل تأمّل الملك المتروك من تأمّل طفوليّ سـاذَج، إلـى تفكير تأمليّ، قاسٍ ومؤلـم، إلاّ أنه مثير للتحـدّي ومحرّض، أيضًا، فتح جرحًا لم يندمل بعد، ورفض أن يتركه. إنه تفكير تأمليّ فـي جرح نازف من جراء مصادرة حياة القرويين الذين هُجّروا، وحياة أولئك الذين بقوا في أرضهم. إنه تأمّل يستقرّ داخل الجرح ويرفض تركه، ليس بدافع مرضيّ من الميل إلى الحزن والألم، وليس، بالطبع، بدافع الوقوع في حبّ دور الضحية، بل بأمل لمس مستقبل الماضي الذي تمّ دوسه تحت خرائب الحاضر!

فـي هـذا السـياق مـن تنقـل النظـرة المتأمّلـة بـين الماضي الفِلَسـطينيّ والحاضر المتنكّر، يجب موضعة التجربة الانطباعيّة المُشكِّلة للمثقفين الفِلَسطينيين، الذين بينهم مُنتجو الثقافة، الفنانـون والشـعراء. النظرة المتنقلة للفنان هـي نظرة مُحققة ومسائلة، نظرة لا تقبل الحاضر كمُنتج نهائيّ يجب عرضه، بل ترى إليه "متهمًا مُغيَّبًا" يجب استدراجه وجعله شاهدًا فاعلاً موهوبًا بالقدرة على أن يروي ويقصّ ويحكي.

فـي بعض مـن رسـومات الفنان ضـرار بكري، تظهر سـفينة

1 محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، رياض الريس للكتب والنشر، 1995: 11.

2 محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، رياض الريس للكتب والنشر، 1995: 27.

متروكة في ميناء يافا. وفي إحدى الرسومات تظهر ثلاث سفن مهدّمة ومتروكة، ينعكس ظلّها بوضوح في البحر الذي رست إلى جانبه. متروكة وصدِئة، تبدو هذه السفن للعيْن المتأمّلة صورة سالبة لماضٍ نابض ومفعم بالحياة. صوت الماضي يدوّي بين جدران السفينة، والهدوء الكثيف الذي يطوّقها في لحظة معيّنة من الحاضر، ليس إلاّ تعبيرًا عن إسكات بالقوّة، فُرِض في لحظة من الماضي غير البعيد. بالنسبة إلى فِلَسطينيّ بقي في إسرائيل بعد النكبة، تتحوّل السفينة المتروكة إلى ظلّ ماضٍ لا تُمكن مصادرته. حتى إذا تمّت إزالة السفينة من مكانها، سيظلّ البحر على ما هو عليه، ظلاًّ لسفينة رست فيه قبل أن تصبح خربة.

الظلّ ككيان اجتماعيّ

على نحو شبيه بالنار في مفهوم بشلار،[3] يقف الظلّ في مركَز أعمال إبداعية ثقافية، تأويلات اجتماعية ومعانٍ سيكولوجية كثيرة، ساهمت في تشكيله كـ"كيان اجتماعيّ" متناقض. في علم النفس اليونجيانيّ، يُعتبر الظلّ أرخيتايب (نموذجًا بدئيًّا أصليًّا)، يضمّ مكبوتات الإنسان وخصوصًا الآخر والغريب خاصّته؛ ففي الظلّ، يكبت الإنسان دوافع لا يقبلها وصِفات لا يحبّها. من هنا، يُعتبر الظلّ كمخزن شعوريّ يضمّ الصفات التي يحاول الأنا إخفاءَها أو كبتها. يُعتبر الظلّ في الثقافة الشعبية شيئًا خفيًّا ومُثيرًا للتخوّفات. فبرامج التلفزيون المخصصة للأطفال وأفلام الإثارة للبالغين تستخدم الظلّ من أجل إثارة المخاوف والغموض، ولبثّ الرعب، أحيانًا. إلاّ أنه إلى جانب غموضه، يُعتبر شيئًا حميميًّا صميميًّا، ضامًّا ومهدّئًا. فالإنسان يستريح تحت ظلّ شجرة تحميه من أشعة الشمس، والشعر يُكتب في ظلّ الكلمات التي تصوغ من أجله من جديد حدود الشاعريّة، في حين أنّ الولد يلعب مع ظلّه ويجعله رفيقًا لألعابه، ينفعل ويتأثر بتغيّرات أبعاده، يركض وراءه ويحاول الإمساك به، إلاّ أنه لا ينجح في ذلك، أبدًا! فالظلّ المراوغ المُتملّص، ينجح دائمًا في الهروب ويكون حاضرًا كغائب، فقط لا غير.

يختلف الظل عن الشبح الدريدياني الذي تأمله دريدا في كتابه أشباح ماركس[3] إذ إن الشبح بحسبه كيان تناقضيّ، لأنّه غير موجود من جهة ، لكن ليس غير موجود من جهة أخرى، وهو دائمًا وأبدًا قائم بين العالم الحقيقيّ وعالم الخيال، بين عالم الأحياء وبين عالم الأموات. لا يُمكننا أن نكون واثقين من وجوده، لكننا لا نستطيع أن نثبت، أيضًا، عدم وجوده، وهو يُثير لدينا، أساسًا، مشاعر مختلطة من الشعور بعدم الراحة، الخوف والرعب من المجهول. والظلّ مقارنة بذلك، هو فعل مراوغ متملّص غير ملموس لشيء حقيقيّ، وعليه فإنه مُموضَع داخل عالمنا هذا، لكن خارج نطاق متناول أيدينا. في قصيدته "مديح الظلّ العالي" (1982)، يصف درويش ياسر عرفات كظلّ عالٍ لم ينجح الإسرائيليّ في القضاء عليه رغم محاولاته المتكرّرة. إننا نرى الظلّ، نلاحظه، إلاّ أننا لا نستطيع تجريبه انطباعيًّا بصورة مباشرة (لن نستطيع أبدًا أن نكون ظلاًّ حقيقيًّا)، أن نلمسه، وطبعًا، لا نستطيع الاحتيال عليه. وبهذه الكلمات وصف درويش ظلّه:[5]

الظلُّ، لا ذَكَرٌ ولا أنثى
رماديٌّ، ولو أشْعَلْتُ فيه النارَ...
يتبعُني، ويكبرُ ثُمّ يصغرُ
كُنْتُ أمشي. كان يمشي
كُنْتُ أجلسُ. كان يجلسُ
كُنْتُ أركضُ. كان يركضُ
قلتُ: أخدعُهُ وأخلَعُ معطفي الكُحْليّ
قلّدني، وألقى عنه معطفَه الرماديّ...

الظلّ هو الرفيق المخلص والأبديّ لصاحبه. فوجوده لا يتعلق برغبة هذا، بل بقوانين الطبيعة التي تنتصر على الحسّي والملموس عن طريق اللاحسيّ واللاملموس. إنه يرافق صاحبه بعزم وثبات طوال حياته، ويُصرّ على تقليد كلّ حركاته. لا يُمكن التخلّص منه، ولا يُمكن الاحتيال عليه أو تضليله.

الظلّ يُشبه قليلاً الصورة المنعكسة من خلال المرآة، إلاّ أنه ليس طبقها، تمامًا. في حين أنّ الانعكاس من خلال المرآة ينسخ، تقريبًا، شكل صاحبه، فإن الظلّ رماديّ وخالٍ من التفاصيل، وكونه كذلك، فإنه يعرض، فقط، "صورة سالبة" لصاحبه، بخطوط عامّة ومشوّهة، أحيانًا، وهي خطوط تُذعن هي الأخرى لقوانين الطبيعة، على سبيل المثال لا الحصر، لموضع الشمس، لمدى الإضاءة ولظروف حالة الطقس. من هنا، يجب أن يتمّ تحليله في السياق الفيزيائيّ المحيط به وبعلاقته مع الآخَر المُكمّل له: صاحبه.

في العربية المَحْكِيّة، لعبارة "خيال" مدلول مرادف لمعنى الـ"ظلّ"، إلاّ أنّه بترجمة حرّة، تعني كلمة "خيال" التخيّل، بمعنًى مزدوج: الشبيه والمشبّه أو المُتخيَّل. معنى ذلك أنّ الخيال ليس انعكاسًا لصاحبه، فقط، إنّما هو، أيضًا، مولّد يحرّك أفكاره الحرّة، أحلام يقظته وخياله الجامح.

خيال الظلّ

ماذا يحدث عندما تنقلب لعبة الأدوار بين الظلّ ورفيقه؟ ماذا يحدث، مثلاً، عندما يُصبح الظلّ هو الشيء الحقيقيّ الملموس، في حين يُصبح صاحبه الجانب غير الحقيقيّ أو غير الملموس له نفسه؟ ماذا يحدث عندما يُصبح صاحب الملك لاجئًا، يترك العالم الذي عرفه ويتسكّع لا حول له ولا قوّة في عالم غريب يتنكّر له ويُقصيه؟ قصّة ظلّ اللاجئ ليست قصّة ظلّ ابن البيت، بل على العكس تمامًا. فاللاجئ ما هو إلاّ الظلّ اليونجيانيّ لابن البيت. إنّه يرمز إلى ويدلّ على – في آنٍ معًا – كلّ ما لا يريد أن يكون، حتى إنه يُصبح إلى حدّ بعيد مستودع قلقه وتخوّفاته هو نفسه: صورة سالبة للطبيعيّ ولحظة السقوط إلى الهاوية. لكنّ حكم خيال الظلّ، أي خيال اللاجئ، ليس كحكم خيال ابن البيت، لأنّ الصورة السالبة للرّعب هي الطمأنينة والهدوء، في حين أنّ الصورة السالبة للتهجير، ليست إلاّ البقاء، والصورة السالبة للجوء، ليست إلاّ لحظة الأمان التي تسمّرت مكانها "هناك". في اللحظة نفسها بالضبط، التي خرج فيها من البيت – الحقل:

وأخرجوك من الحقل. أمّا ظلّك، فلم يتبعك ولم يخدعك، فقد تسمّر هناك وتحجّر، ثمّ اخضرّ كَنَبْتَة سُمْسُم خضراءَ في النهار، زرقاءَ في الليل. ثمّ نما وسما كصفصافةٍ، في النَّهار خضراءُ، وفي الليل زرقاءُ/[6]

خيال الفلاّح في الحقل هو كيان اجتماعيّ، يقوم بواسطة الوجود الاجتماعيّ لصاحبه في الحقل، ففي اللحظة التي يفقد

3 Gaston Bachelard, *The Poetics of Reverie: Childhood, Language and the Cosmos*, Boston 1969.

4 Jacques Derrida, *Specters of Marx, the State of Debt, the Work of Mourning, and the New International*, London 1994.

5 محمود درويش، **لا تعتذر عمّا فعلت**، بيروت 2004: 83-84.

6 محمود درويش، **في حضرة الغياب**، بيروت 2006: 14.

فيهـا الفـلّاح عالمـه الاجتماعيّ، لا يبـدّل الخيال جلـده، ولا يلائم نفسه من جديد لدور جديد، بل إنّه يبقى في الحقل أبدًا، متسمّرًا في مكانه، مثل حسـناء ناعسـة تنتظر قبلة بعثها للحياة. زمن الخيال يتسمّر معه، مثلما أنّ زمن الحسناء الناعسة يتسمّر معها بالضبط. الأيام التي تمرّ من هذه اللحظة ولاحقًا، تتحرّك مكانها، بـلا تقدّم. وفـي اللحظة التي يلين فيها خيال قد تسـمّر، يواصل حياته من اللحظة نفسها بالضبط، التي توقف عندها. وفي هذا السـياق، يُمكننا أن نفهم مكانة الماضي في كينونة الفِلَسطينيّ كمُستقبل مَحْلوم به ومخلّص. وبكلمات درويش:[7]

والآن وأنت مُسَجّى فوق الكلمات وحيدًا، ملفوفًا بالزنبق، والأخضر والأزرق، أدركُ ما لم أدرك:
إنّ المُستقبل مُنْذُئذ،
هو ماضيك القادم!

ومـا هو الماضي؟ يتسـاءل إميـل حبيبي فـي قصتـه القصيرة "وأخيرًا... نوّر اللّوز"،[8] ويُجيب علـى لسان أحد أبطاله:

"إنّ الماضي ليس زمنًا. إنّ الماضي هو أنت وفلان وفلان وجميع الأصدقاء [...] ماضينا، الذي أريده أن يعود كما يعود الربيع بعد كلّ شتاء".

ماضـي الفِلَسـطينيّ هو صـورة سـالبة للحاضـر المُتنكّر له والمُقصـي، حياته السـابقة للخراب: البيت قبـل أن يُصبح خيمة، الفلّاح قبل أن يُصبح لاجئًا، السفينة الراسية في ميناء يافا قبل أن تُصبح خربة، وكرم الزيتون المفلوح قبل أن يصبح حقل الأشواك التابع للسيد "نتوش".

المُسـتقبل الكامـن في الماضـي عبارة عن ملجأ نفسـيّ، يرجع إليـه الفِلَسـطينيّ علـى الـدوام وبإصـرار، من أجل الإحسـاس بحميميّـة المكان، التي انتهكت عندما تحوّل المكان الفِلَسـطينيّ إلى منطقة إسـرائيلية عام 1948. وفي هذا السـياق، حاضر الدولة التـي قامت علـى أنقاض الوطن، هو حاضر اغترابيّ قصدًا وعمدًا، فهو تجسيد لمشروع الصياغة الاستعمارية التي ترى في كيان ابن البلد الأصليّ كيانًا غير مرغوب فيه أو، على الأكثر، كيانًا مُحتملاً بشـروط معيّنـة، مثلما ينعكس ذلك بالنسـبة إلـى الدولة تجاه الفِلَسطينيين مواطني دولة "إسرائيل اليهودية والديمقراطية"!

الحاضر كظلّ للماضي

مُنتجو الثقافة، الفنانون والشـعراء الفِلَسـطينيّون، يُكثرون من اسـتعمال الظلّ - كفكرة مركَزيّة - كاسـتعارة متآمرة لرسـم الصـورة السـالبة المُصادَرة للواقـع الفِلَسـطينيّ الحاليّ. أنقاض السـفينة هـي خيال الصيّـاد وماضيه المُفعم بالحيـاة، آثار البيوت المُهدّمـة هـي خيال القرية المتحرّكة، فقط، قبل أن تُهدم، في حين أنّ حقل الأشـواك الذي انتشـر في كرم الزيتون، هو صورة سالبة، فقط، للحقل المفلوح والمُحافَظ عليه قبل أن "يُترَك". من وجهة نظر ابـن البلـد الأصليّ، قصّة حياة الظلّ هـي قصّة وطنه، التي يروي تفاصيلها من خلال تأمّل ناقد انعكاسـيّ للحاضر وكأنه في ظلّ الماضي. رائف زريق، عبّر عن ذلك في ما كتب عن وادي الصليب:[9]

وادي الصليب، بيوت من الحجر والنوافذ، بيوت لا تفتح أبوابها. فقبل خمسين سنة أغلقت وإنها لا تُفتح بعد. أحد الأدلّة الظرفيّة على وقوع جريمة. بيوت لا تفتح بواباتها إلى أن تنغرَ اللغة بالقول: بيوت متروكة. بيوت متروكة ولا يُعرف مَن يترك مَن. على أيّة حال، البيت المتروك يُشبه أخاه البكر، المُلك المتروك، وكلاهما ابن لعائلة "أملاك الغائبين".

لـدى مـروره بجانب ظلّ الماضي، الذي يتسـلّل إليـه عن طريق البيـوت المُغلقـة فـي وادي الصليـب، أو، بدلا من ذلـك، إلى جانب البيـوت العربيـة التـي تمّ إسـكانُها المُهاجرين مـن جديد، يعيش الفِلَسـطينيّ الحاضر وكأنّه في ظلّ الماضي المُسـكَت: فبالنسبة إليـه، الماضـي ما هو إلاّ عذر لعمل عنيف فصل بالقوّة المدلول عن الدالّ، وبلور سياقًا مشوّهًا وغير عضويّ. وبوصف مدينة صفد بعد النكبة، يُحسن سالم جبران تجسيد الغربة التي عصفت به:[10]

غريب أنا في صفد... تقول البيوت: هلا!
ويأمرني سكانها: ابتعد.
علامَ تجوب الشوارع يا عربيَ! علاما؟

لحظة فصل البيت عن سـاكنيه، هي اللحظة التي ينفصل فيها الظلّ عن صاحبه ويتسمّر في مكانه. هذه، أيضًا، هي اللحظة التي تبدأ فيها الهُوية الجديدة لصاحب الظلّ بالتبلوُر كهُوية مقسومة لـ"لاجئ" لا مكان يؤويه، يتنقل بلا أمان أساسيّ، بين الماضي كمصدر للحميميـة، وبيـن الحاضر كمـكان غربة وإقصاء، بـين رفض قبول الحاضر التعيس والمُقصي، وبين العودة الدائمة إلى الماضي كمرساة نفسـية موازِنة. "اللاجئ" يعيش الحاضر كصورة سالبة للماضي، فقـط، وهو يعيـش الماضي كلحظة أمـان، طُمأنينـة وطبيعيّة.

فـي رسـومات إسماعيل شمّوط التي تتناول الحياة قبل النكبة، نصـادف حياة نابضة بالحركـة والحياة، كرنفاليّة واحتفاليّة تمثّل ما تمّ التكتّم عليه وإخفاؤه. وفي مقابل ذلك، نجد في القطب الضدّيّ رسـومات عبد عابدي التي تتناول لحظة اللجوء والترك. في إحدى هذه الرسـومات، يرسم عبد عابدي بالفحم لحظة اللجوء والخروج مـن أرض الوطـن، ويعـرض سلسـلة طويلة من ظـلال وخيالات أشـخاص لا وجوه لهم، يمشـون في مكان صحراويّ تحت شـمس الصيف اللاهبة، المكان الذي يذهب إليه اللاجئون. أيضًا، مرسـوم كمكان لا وجه له، بشـيء من الاسـتعارة والمجاز عن خوض اللاجئ غمار مُستقبل غامض.

يصف راشـد حسـين في قصيدته "من لاجئ إلـى أمّه"، الحياة البائسة للاجئ الفِلَسطينيّ، مثلما ارتسمت أمامه بعد أن سكن الخيمة في مخيّم اللاجئين، وهذا ما يقوله:[11]

الخيمةُ الخمسونَ من جهة اليسار هنا حياتي
فيها - ألا تدرين ما فيها؟ بيادرُ ذكريات
ذكرى تحدثني عن الدار الملوّنة الجهات
ذكرى تحدّثُ عن أخي "سامي" وعن عبثِ اللّدات
ذكرى العبير المشمشي وذكرياتِ السنبلات.

إن تذكّـر ذلـك، يلعب دوريْـن مهمّـيْن: الأوّل، عطريّـة وذكريات

7 المصدر نفسه: 23.
8 إميل حبيبي، "وأخيرًا... نوّر اللّوز"، من: **سداسيّة الأيّام الستّة - الأعمال الأدبيّة الكاملة**، ط. 1، الناصرة 1997.
9 رائف زريق، "בעיניים ערביות" (بعيون عربيّة)، **ملحق هآرتس**، 20.4.1999.
10 عبد الرحمن الكيّالي، **الشعر الفِلَسطينيّ في نكبة فِلَسطين**، **المؤسسة العربية للدراسات**، بيروت 1975: 389.
11 راشد حسين، **ديوان راشد حسين**، مركز التراث، الطيبة 1990: 166.

السعادة والهناء الضائعة، هي العلامة الفارقة الوحيدة التي يستخدمها الشاعر لتأسيس ادّعائه، بأنّ حياته كان من شأنها أن تكون مختلفة اليوم لو لم تضِع. والثاني، عالم اللاجئ الآخذ بالامتلاء بالإنكارات: إنكار حقه في العودة إلى البيت، إنكار القيادة العربية لواقعه، ولربّما حتى اتهامه – مباشرة أو غير مباشرة – بدوره في النكبة وفي فقدان الوطن. يمرّ الإنكار أساسًا في محور الزمن الأفقيّ، ويُصبح الماضي السياق الوحيد الذي يُمكنه من خلاله الحصول على اعتراف مزدوج: الماضي يعرف مَن أكون وما أكون. فالتوجّه إليه، عمليًّا، يجسّد فرضيّة الشراكة في التجربة. إلاّ أنه اعتراف مُميت، لأنه يفترض أنّ الشريك في الحوار قد دُفن، وأصبح شاهد قبر. يكتب درويش في قصيدته:[12]

هُهُنا حاضرٌ
لا زمانَ لَهُ ،
لم يَجِدْ أحَدٌ ، هُهُنا ، أحدًا يتذكّرُ
كيف خرجنا من الباب ، ريحًا ، وفي
أيّ وقتٍ وَقَعْنا عن الأمس فانكسَرَ
الأمسُ فوق البلاط شظايا يُرَكّبها
الآخرون مرايا لِصُورَتِهِمْ بعدنا . . .

الماضي في وصف درويش يشبه – إلى حدّ ما – الماضي المدوّي في رسومات الصبّار لعاصم أبو شقرة، منزوعًا من مكانه الطبيعيّ ومغروسًا من جديد في صفائح صدئة. وبالتبادل، في الرسمة التي تبدو كرسمة حائط مؤطّرة، صبّار أبو شقرة يتحدّى ويتصدّى لتحويل الصبّار إلى رمز وطنيّ بيد الإسرائيليين. الصبّار، مثله مثل البيت المتروك الذي تمّ إسكانه مهاجرين يهودًا، هو مرّكب فعليّ وليس رمزيًّا. فقط، تمّ اقتلاعه من نسيج حياة القرويين الفِلَسطينيين، الذين ربّوه على مقربة من بيوتهم للأكل والتداوي. موضعه داخل الصفيحة الصدِئة ليس طبيعيًّا، بعبارة مُلطَّفة، إنّه موضع يجعله عاملاً مُقصًى وغريبًا عن محيطه. قصّة الصبّار المحبوس والمؤطّر، هي قصة البيت المسكون بالمهاجر المُحتلّ. فعبر اقتلاعه من سياقه، يروي تفاصيل حكاية حاضر الأمس– الماضي، كحكاية سلب وانتزاع. ماضي الحاضر المُقصى هو المصدر الأخير لتوق الفِلَسطينيّ: التوق للكامل، للحميميّة، للانسجام والتآلف. ماضي الصبّار قبل الاقتلاع، اللاجئ قبل اللجوء، يُصبح معقل الفِلَسطينيّ وحصنه، وهو يستوطن فيه، يستدرجه ويشعر من خلاله بحميميّة المكان التي ظلّت راسخة في ذاكرة الروائح والأسماء. يكتب درويش في قصيدته "قرويّون من غير سوء":[13]

لم أكُنْ بَعْدُ أعرفُ عاداتِ أمّي ، ولا أهلَها
عندما جاءَت الشاحناتُ من البحر . لكنّني
كُنْتُ أعرفُ رائحةَ التبغ حول عباءة جَدّي
ورائحةَ القهوة الأبديّة ، منذ وُلدتُ
كما يُولَدُ الحَيوانُ الأليفُ هُنا
دفعةً واحدةً !

ما تبقى لدرويش، الذي عايش الحاضر كسقوط في هاوية مجهولة، هو الماضي كرمز وعيويّ، كسلّة الأحلام المحفوظة. تذكّر الماضي مثله مثل تذكّر الأحلام التي نُسجت في ظلّه.[14] وفي سياق درويش، تذكّر التّبغ، القهوة والرائحة، ليس تذكّرًا للطفولة الموضوعيّة، إنّما هو، أساسًا، تذكّر موضوعه– الماضي أو الحُلُم.

إذا كان درويش يحلم بالعودة إلى الماضي ليعيش الحُلُم المكتوم، فإن علي عايَش ذكرى الماضي كإمكانية لمقاومة المستقبل التعيس: لربّما وجد الماضي له مختبأ وفرّ من تعاسة الحاضر والمستقبل. وهكذا يكتب علي في قصيدته "ضَحْكٌ عَلَى ذُقُونِ القَتَلَةِ":[15]

قاسِمْ !
تُرَى . . . أيْنَ أنْتَ ؟ !
أنا لَمْ أنْسَكَ
خلالَ هَذِهِ السّنِينَ
الطّويلَةِ
كَأسْوارِ المَقابِرِ
دائمًا
أسْأَلُ عَنْكَ العُشْبَ
وَأكْوَامَ التّرابِ
أأنْتَ حَيٌّ ،
بِعُكّازٍ وَهَيْئَةٍ وَذِكْرَياتٍ ؟
وَهَلْ تَزَوّجْتَ
وَلَكَ خَيْمَةٌ وَأوْلادٌ ؟
هَلْ حَجَجْتَ ؟
أمْ قَتَلوكَ ،
عَلى مَداخِلِ تِلالِ الصّفيحِ ؟
أمْ أنّكَ يَا قاسِمُ
لَمْ تَكْبُرْ . . .
وَاخْتَبأْتَ عِنْدَ العاشِرَةِ ؟
فَلَمّا تَزَلْ
قاسِمَ الصّبِيَّ
اَلّذي يَرْكُضُ وَيَضْحَكُ
وَيَقْفِزُ عَنِ السّناسِلِ ،
يُحِبُّ اللّوْزَ ،
وَيَبْحَثُ عَنْ عِشَاشِ العَصَافِيرِ ؟

قاسم لم يترك قريته على ما يبدو، ونجح، على ما يبدو، في الاحتيال على القتلة والبقاء هناك، ابن عشر سنوات. بروح كلمات درويش، قاسم – كمَن يحلّ محلّ الظلّ – لم يترك قريته، بل بقي هناك راسخًا في حياتها ومُنفلتًا من يدي الحاضر، يقفز من على السناسل ويغزو عشاش العصافير: قاسم الفتى سيظلّ أبدًا فتًى، محافظًا على إمكانيّة الفتوّة وعلى المكان، منتظرًا عودة نصفه الآخر، الذي انقسم وانفصل عنه لحظة النزوح.

قاسم، لن يكبر أبدًا، ولن يشيخ. هو – فتوّة ابن البلد الأصليّ – باقٍ في فِلَسطين ويرفض النزوح عنها. "قوّته في الضحك على ذقون القتلة" راسخة في قدرته على التحوّل إلى خيال، بل حتى إلى أثر غير ملموس، مثله مثل أثر الفراشة، الذي لا يُرى بالعين، لكنّه، أيضًا، لا يزول، ويظلّ هناك إلى الأبد، يُلهم المكان بقوّته، وبكلمات درويش:[16]

12 محمود درويش، "ليلة البوم"، من: **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، لندن – بيروت 1996: 30.

13 محمود درويش، المصدر نفسه: 24.

14 يُنظر: Bachelard, *The Poetics of Reverie*: 54.

15 طه محمّد علي، **قصائد**، ترجمها للعبرية: أنطون شمّاس، دار الأندلس، تل أبيب 2006: 66-72.

16 محمود درويش، **أثر الفراشة**، بيروت 2008.

أثَرُ الفراشة لا يُرى
أثَرُ الفراشة لا يزولُ
هو جاذبيّةُ غامض
يستدرجُ المعنى، ويرحلُ

أثـر الفراشـة – إلـى حـدّ بعيـد – مثلـه مثل بصمـة تركها الفِلَسـطينيّ فـي الأماكـن التي عاش فيها ونسـج ذكرياته. هو الخطـوات التي مشـاها درويش في حيفا قبـل خروجه إلى المنفى طواعية: ضحكات الأصدقاء المكبوتة وعشق الفتوّة، رائحة البحر وأفـكار عـن البيت الذي هُدم فـي البروة. على نحو شـبيه بخفّة الظلّ، فآثار الفراشة أثر خفيف، غير محسوس تقريبًا، وهذه الخفة تُكسـبه قـدرة بطولية عالية علـى التملّص من ثقـل الحقيقيّ والماديّ الملموس، وتقترح على الماضي النجاة من عنف الحاضر. قدرة الظلّ على التملّص تكسـبه قدرة لا تتزعزع على أن يُصبح الحارس المخلص والأبديّ لصاحبه. يكتب درويش في قصيدته "خيالي... كلب صيد وفيّ":[17]

على الطريق إلى لا هدف، يُبَلّلني رذاذ
ناعم، سقطتْ عليّ من الغيم تُفّاحةٌ لا
تشبه تفاحة نيوتن. مددتُ يدي لألتقطها
فلم تجدها يدي ولم تَرَها عيناي. حدّقتُ
إلى الغيوم، فرأيتُ نُتَفًا من القطن تسوقها
الريح شمالاً، بعيدًا عن خزانات الماء
الرابضة على سطوح البنايات. وتدفّق الضوءُ
الصافي على إسفلت يَتّسع ويضحك من قلّة
المشاة والسيارات... وربما من خطواتي
الزائغة. تساءلتُ: أَين التفاحة التي
سقطت عليّ؟ لعلّ خيالي الذي استقلّ
عني هو الذي اختطفها وهرب. قلت:
أَتبعه الى البيت الذي نسكنه معًا في
غرفتين متجاورتين. هناك، وجدت على
الطاولة ورقة كُتب عليها، بحبر أَخضر،
سطر واحد: «تفاحة سقطت عليّ من
الغيوم»، فعلمت أَن خيالي كلب صيد
وفيّ!

تلخيـــص

الظـلّ فكرة مركَزيّة قويّة في الكتابة والإبداع الثقافيّ الفكريّ الفِلَسـطينيّ. كان هنـاك مَـن اسـتخدمه لبناء خارطـة بديلة لفِلَسـطين بعـد النكبة، وكان هناك مَن رسـموه كحارس أبديّ للوطـن. وكان هناك مَن أكّدوا على حضوره الدائم كعذر للماضي الذي انقطع بقوّة الاسـتعمار الإسرائيليّ. حاولت في هذه المقالة الوقـوف علـى المعانـي المختلفـة لاسـتخدام الظلّ فـي السـياق المُتشـكّل في أعقـاب 1948، في محاولة لفهـم الظلّ – كفكرة مركَزيّـة – كأثـر فعليّ يتحوّل إلى كيان ما بعـد طبيعيّ، لا يُمكن الإحساس به، لكن لا يُمكن طرده، أيضًا.

إحـدى النقـاط التـي يجدر فحصها في المسـقبل، هـي بلورة العرب في إسـرائيل وكأنهم ظلّ لفِلَسـطين، ظلّ يحرس الوطن، لكنه، أيضًا، يُشرف على التغيّرات البعيدة الأثر التي يمرّ بها، بينما هو يبتعد عن صورته المغروسـة في ذاكرة الفِلَسـطينيّ. سيكون مثيرًا بشـكل خـاصّ، الاطلاع على هذه المسـألة في ضوء قصة غسـان كنفانـي "عائد إلى حيفا"،[18] الذي يصـف فيها تطوّر حياة خَلدون الفِلَسطينيّ، الذي نسيته أسرته في خضّم الحرب وقامت أسـرة يهوديّة بتربيتـه وتعليمه أن يكون جنديًّا إسـرائيليًّا فخورًا. الظـلّ كفكـرة مركَزيّـة، والذي يلعب – حسَـب طريقة يونغ – دور الحـارس، يعمل، أيضًا، كمثير للتخوّفات، من شـأنه أن يُنير تعقيد حياة الفِلَسـطينيين الذين بقوا بعد النكبة في وطنهم، لكنهم أصبحوا مواطنين إسـرائيليين. على هؤلاء الفِلَسطينيين كُتب أن يترنّحوا بين كينونتهم ودوافع أخرى: التأمّل المؤلم للماضي؛ غضب علـى "التـرك" من جانـب العالم العربـيّ، الذي لطامـا اعتبرهم متعاونين؛ تبنّي هُويّة "العربيّ- الإسرائيليّ"، التي برع في وصفها إميـل حبيبي فـي روايته المتشـائل،[19] أو، بالتبـادل، التأكيد على الفِلَسطينيّة والانتماء إلى العالم العربيّ.

في الخضمّ السياسـيّ والقوميّ، من شأن الظلّ كفكرة مركَزية، أن يُساعد في فهم كينونة الفِلَسطينيّ في إسرائيل، وخصوصًا فهـم معنـى الحياة في الوطن بشـعور مـن الإنكار والغربة، ميّز تجربته الانطباعية، مثلما يصف ذلك الشاعر سلمان مصالحة في قصيدته "جواب نهائيّ عن السؤال: كيف تعرّف نفسك؟":[20]

هذه هي الأرض التي عرفتها
لأنّ دروبها ستقودني إلى الضوء المشنوق
كينابيعها على الجبل.
وكنتُ صخر المنحدر،
وكنت شجرة الزيتون الباقية.
الأرض كلّها كانت بيتًا، وكنتُ فيها غريبًا.

درار بكري، **سفينة صيد مفترسَة في ميناء يافا**، 2008، زيت على قماش، 120X170، مجموعة خاصة

17 المصدر نفسه.
18 كنفاني، غسّان، "عائد إلى حيفا"، من: عامي إلعاد- بوسكيلا (المحرّر)، **الغُرف الأخرى: ثلاث روايات فِلَسطينية** (بالعبريّة)، أور يهودا 2001.
19 إميل حبيبي، **المتشائل: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، الأعمال الأدبيّة الكاملة، ط. 1، الناصرة 1997.
20 سلمان مصالحة، "אחד מכאן" (بالعبريّة)، تل أبيب 2004.

سأبدأ بحادثة شخصية:

في نهاية حزيران/ يونيو 2008 التقيت، لآخر مرّة، الشاعر محمود درويش في نطاق وجبة عشاء في مطعم محاذٍ لشاطئ البحر في مدينتي عكا. وقد تبيّن، في وقت لاحق، أنّه كان بمثابة العشاء الأخير لكن غير السريّ. وعندما هزّنا نبأ رحيله عن هذا العالم، في أواسط آب/ أغسطس 2008، حضرتني على الفور مجموعة من الذكريات التي ظلّ يحملها عن عكا، وارتأى أن يحرّرها على الملأ خلال ذلك العشاء الأخير. وكانت، على وجه التحديد، ذكريات عن السجن القائم في المدينة، الذي أودع في غياهبه خلال ستينيات القرن الفائت، عندما تعرّض للتنكيل والملاحقة في إبان فترة الحكم العسكري الإسرائيلي، وتحديدًا على أعتاب حرب حزيران/ يونيو 1967 وفي أثنائها وفي أعقابها. وقد مرّت هذه الذكريات أمام ناظري كما لو أنّها شريط متحرّك.

ولا بُدّ من التنويه، على ذكر هذه الحرب، أنّ درويش اكتسب صيتًا وشهرة ذائعين في العالم العربي- سوية مع عدد من الشعراء العرب في إسرائيل- عقب تلك الحرب. وقد حدث ذلك، من ضمن أشياء أخرى، بفضل كتاب **أدب المقاومة في فلسطين المحتلة** للأديب والباحث الفلسطيني غسان كنفاني، الذي صدر في بيروت قبل سنة 1967. وفي وقت لاحق كان هذا الصيت، على ما يبدو، من جملة العوامل التي أدّت إلى أن يتّخذ درويش قراره ترك البلد، وعدم العودة إلى الاستقرار فيه مرّة أخرى.

قبل تلك السنة كان العالم العربي يتغاضى، بصورة تكاد تكون تامة، عن العرب الذين بقوا في داخل "الكيان الصهيوني" وعن إبداعهم الأدبيّ. لكن على الرغم من ذلك كان سؤال الهوية موتيفًا متميزًا في الشعر الفلسطيني في إسرائيل منذ أوائل الخمسينيات.

وفي الإمكان أن نلاحظ أنّ قصائد تلك الأعوام تنطوي، في معظمها، على قاسم مشترك يتمثل في التماهي مع العالم العربي الكبير، الذي أقيمت إسرائيل في قلبه على الأقلية العربية الباقية فيها. إنّ هذا التماهي انعكس في قصائد درويش الأولى. فهو يكتب، مثلاً، في ديوان **عاشق من فلسطين** الصادر في سنة 1966:[1]

نعم! عرب
ولا نخجل
ونعرف كيف نمسك قبضة المنجل
وكيف يقاوم الأعزل
ونعرف كيف نبني المصنع العصري
والمنزل..
ومستشفى
ومدرسة
وقنبلة
وصاروخًا
وموسيقى
ونكتب أجمل الأشعار
عاطفة، وأفكارًا، وتنميقا!.

وبمرور الأعوام في الإمكان أن نلاحظ، أيضًا، أن هناك منطلقًا آخر يقف وراء تلك القصائد، في معظمها، هو التماهي مع الشعب العربي الفلسطيني، الذي تشظّى وتشتّت في أصقاع الأرض. وقد أصبح هذا المنطلق أكثر حدّة وحضورًا كلما أخذت الهوية الفلسطينية في التبلور والاكتمال، وخاصة بعد حرب حزيران/ يونيو 1967، علمًا بأنّه كان موجودًا في قصائد الشعراء الفلسطينيين في إسرائيل قبل تلك الحرب كذلك.

وعلى الرغم من أن الانطباع الأوليّ، الذي قد ينشأ من شعر كهذا، يحيل إلى بساطة المفردة الشعرية، إلا أن هناك أمرًا مؤكدًا لا بُدّ من الالتفات إليه هو أن درويش لم يستعجل كتابة القصيدة. ويعكس شعره، في مجمله، موهبة فذّة ونفسًا طويلاً، ويستلزم من القارئ أن يكون متسلحًا بمعارف كبيرة وأدوات خاصة من أجل عدم مجانبة استعاراته أو مجازاته.

بيد أن ما يهمّنا في هذا المقام، أساسًا، هو أن أجيالاً كثيرة من الفلسطينيين والعرب قد ترعرعت وتثقّفت على شعر درويش خصوصًا، وعلى شعر عدد من مجايليه الشعراء عمومًا. وبالنسبة لأترابي- أبناء الجيل الثاني عقب سنة 1948- فإن أكثر ما يرمز إبداع درويش وبعض مجايليه إليه هو قدرته المدهشة في أن يعيدنا، على أجنحة الشعر، إلى ما كان قبل النكبة في سنة 1948، وكاد أن يمحوه الزمان ونوائبه. وبكلمات أخرى قدرته في أن يعيدنا إلى مناطق منسية من الحياة الطبيعية التي عاشها شعبنا الفلسطيني، والتي حوّلتها النكبة إلى حياة غير طبيعية لا تزال تنوء بكلكلها حتى الوقت الحالي. بناء على ذلك، ليس من المبالغة أن نعتبر أنّ الفضل في "الحياة الطبيعية" التي يعيشها الفلسطينيون هنا والآن عائد، بدرجة كبيرة، إلى هذا الإبداع.

* * *

لقد جعل درويش الشعر ذاكرة شخصية له، وأخذ على نفسه أن يحملها على كاهله "إلى آخري... وإلى آخره!" (كما جاء في كلمات إحدى قصائد ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدًا"). وسرعان ما تحوّلت هذه الذاكرة الشخصية إلى ذاكرة جماعية.

وعلى الرغم من أنه عُدّ، في نظر الجميع، الشاعر القومي للشعب العربي الفلسطينيّ، إلا أنّ شعره عكس الآن وهنا في الوقت ذاته، وذلك بفضل كونه شاعرًا بامتياز. لذا، في الوسع القول، بصورة أكيدة، إن درويش- مقارنة بسائر الشعراء الذين عادة ما يتم إدراجهم في نطاق ما عرف باسم "ظاهرة شعر المقاومة"- هو الاستثناء، الذي لا يثبت القاعدة. وبكلمات أكثر بساطة فإنّه من أجل أن تتبوّأ مكانة الشاعر القومي في نظر العالم طرًا، لا في نظر قوميتك وحسب، يتعين أن تكون شاعرًا أولاً وقبل أي شيء كما كان درويش في الحقيقة. ويجمع دارسو شعره على أمر واحد، على الأقل، وهو أن سرّ كونه شاعرًا قوميًا غير كامن في إبداع قصائد ذات طبيعة مقاتلة وحماسة قومية[2] فقط، وإنّما هو كامن، أيضًا، في تحويل التجربة الفلسطينية إلى مجاز إليغوري، أو إلى أوديسا جديدة كونية وقومية وشخصية في الآن نفسه، كقول

1 محمود درويش، عاشق من فلسطين، مكتبة النور، حيفا، 1996.
2 انظر الدراسة الشاملة لشمعون بلاص "الأدب العربي في ظل الحرب" (تل أبيب، 1978): 78-87.

أسامة سعيد، بدون عنوان، 1990،
تمثال من البرونز، 20X20X20

أحد الباحثين. علاوةً على ذلك كله فإن درويش تعامل مع أي نشاط بشري، بما في ذلك السياسي، كعمل إبداعي. وما تبقى كلّه هو تفصيلات، على الرغم من أهميته الفائقة.

* * *

إنّ طريق الآلام التي سلكها درويش والأدباء والفنانون الفلسطينيون من أبناء جيله، خلال أوّل طريقهم في إسرائيل، لا تختلف عن طريق الآلام التي كانت من نصيب الثقافة العربية في البلد عمومًا، في ظلّ ما حدث في إبان سنة 1948 وما أعقبها. ومع أن هناك طرقًا كثيرة لقراءة شعره وشعر أبناء جيله، إلا أنّه لا تجوز قراءتهما في منأى عن تاريخ الثقافة العربية في البلد عقب السنة المذكورة.

كانت نكبة 1948 بمثابة هاوية سحيقة. فهي لم تخلّف في فلسطين تغييرًا جذريًّا في المجتمع الفلسطيني من حيث العدد فقط (بحسب الإحصاءات "الجافة" فقد بقي 156 ألفًا فقط في تخوم "الخط الأخضر" من مجموع أكثر من 800 ألف كانوا يعيشون في فلسطين قبل تلك السنة)، لكنها أحدثت، أيضًا، هزّة جوهرية في التركيبة الاجتماعية وأثّرت، إلى حد كبير، على مدلولات المشهد الثقافي اللاحق في صفوف المجتمع الباقي، الذي تغيّرت حاله من النقيض إلى النقيض.

ومن المعروف أن أكثر من ثلاثة أرباع الذين بقوا (لم يطردوا) كانوا من سكّان القرى (الريف)، أمّا سكان المدن فقد تم تهجير الغالبية الساحقة منهم عن فلسطين في إبان النكبة أو بعدها بقليل. وهذا الواقع أحدث اهتزازًا صاخبًا وخلخلة كبيرة في جوهر المجتمع الفلسطيني الباقي، غير المطرود، الذي استفاق على واقع مغاير، جملة وتفصيلاً. ومعروف كذلك أن المدن الفلسطينية قبل عام النكبة الكبرى، وخصوصًا يافا وعكا وحيفا، لم تكن فقط مركز القيادة السياسية ولكن، أيضاً، كما في معظم المجتمعات، المركز الأساس للقيادة الفكرية والثقافية.

وهكذا فإنه بعد نكبة 1948 بقي المجتمع الفلسطيني المقيم داخل حدود إسرائيل ريفيًّا في غالبيته الساحقة. في الوقت نفسه أخضع هذا المجتمع لحصار سياسي- اجتماعي- ثقافي من طرف الحركة الصهيونية التي أصبحت قيادة تلك الدولة، وتحوّل إلى أقلية قومية في دولة رأت ولا تزال ترى أن غايتها الرئيسة هي تطبيق الفكر الصهيوني، بكل ما يعنيه ذلك من النواحي الاجتماعية والقومية والثقافية.

ليس بعيدًا عن هذه المدلولات، بل وتحت وطأتها الثقيلة، بدأت تنشط بواكير حركة الثقافة الوطنية الفلسطينية في مناطق 1948.

وسرعان ما أضحت هذه الحركة وعاء الحفاظ على الهوية القومية في وجهة شحن الذاكرة الجماعية للفلسطينيين في الداخل بحقول خصبة من الدلالات التاريخية والثقافية المرتبطة بالنكبة وآثارها، والمرتبطة أيضًا بالهوية القومية للفلسطينيين في إسرائيل.

تاريخياً كان الشعر هو السبّاق في النتاج الأدبي. ولعلّ أحد العوامل وراء ذلك، وإن كان ليس أكثرها أهمية، كون الشعر يستطيع أن ينتشر من دون أن يطبع، وذلك عبر الانتقال من اللسان إلى الإذن فإلى لسان آخر وأذن أخرى... وهكذا دواليك.

وتجدر الإشارة إلى أنه بجانب الشعر الفصيح انتشر الشعر الشعبي، الذي كان بمثابة المتنفّس، والذي عبّر من خلاله الباقون عن أشواقهم ومعاناتهم.

وقد رأى أحد الباحثين التربويين الفلسطينيين أنّ التعبيرات البسيطة، المباشرة، البعيدة عن التكلّف والرمز والغيبيات، التي عكسها الأدب الشعبي (ويمكن الإضافة أنه قد تختلف الآراء حول

قيمــة هــذه التعبيرات الفنية لكن لا تختلف على شــيء آخر هو صدقها) تعكس راقة (طبقة) أوليّة وخامة أصلية لثقافة وطنية فلسطينية صادقة كانت الطاقة الدفاقة التي تدفع الشعب إلى تصعيــد تصوّره الذاتي، مــن جهة، وإلى تكريس الذات على قاعدة الانتماء الفلســطيني اليقظ والواعد والمتصاعد، من جهة أخرى. هذا الوعي الأوّلي سينعكس، فيما بعد، ويترجم إلى مستوى فوق أوليّ، متصاعد هو، أيضًا، في إبداعات ثقافية متعاقبة نشرت في الصحــف والمجلات التي "تغرّد خارج الســرب" الصهيوني، أو ألقيت في المهرجانات الشعرية الشعبية المختلفة.

وهــذه الإبداعات بدأت مــع جيل الأدباء الفلســطينيين توفيق زيــاد، حنــا أبو حنا، عصام العباســي، حنا إبراهيم، راشــد حســين، وتواصلت مع جيل محمود درويش وســميح القاســم، على سبيل المثال فقط.

هنا يثور الســؤال: مــا هي الأرضيات التــي تفاعلت عليها هذه الإبداعات، من حيث سعيها إلى وقاية الهوية؟.

فــي معرض الإجابة عن هذا الســؤال نســتعيد توكيد الباحث الدكتور سامي مرعي أنه على أرضية "الواقع العربي الفلسطيني في إسرائيل" كان دور القادة العرب في الحزب الشيوعي الإسرائيلي بــارزًا مــن حيث وقاية الهويــة القومية، من ناحيــة، ومن حيث زرع الفكــر التحرّري، الاجتماعي والسياسي، في وعي الجماهير المتفتّح والمتّقــد، من ناحية أخرى، وذلك بالأســاس من خــلال صحافة هذا الحزب العربية، الأدبية والسياسية.

ويضيف مرعي في شأن متّصل: "من حيث استقطابه لجماهير عربية واســعة وطاقــات ثقافيــة وفكرية محليــة مبدعة، يعرف للحزب الشــيوعي الإســرائيلي دوره في التأكيد على اســتمرارية الثقافة الفلسطينية التي كانت مهدّدة بالانقطاع..".

إن التوكيد على اســتمرارية الثقافة الفلسطينية، الذي يقول به الباحث نفســه عن حقّ، انعكس أساسًا في منحيين متصلين، مبنى ومعنى:

(*) الأول- منحــى إبــراز النتاج الأدبي والفكــري لأعلام الثقافة الفلســطينية قبيــل نكبة 1948 (مثل نتــاج إبراهيم طوقان، عبد الكريم الكرمي- أبو ســلمى، عبــد الرحيم محمــود وغيرهم من أساطين الثقافة الفلسطينية في العصر الحديث).

(*) الثانــي- منحــى التوكيــد، في معــرض "التنظير" لخلفيات النتاج الأدبي الفلسطيني داخل "الدولة اليهودية"، على كون هذا النتــاج بعد نكبة 1948 هو اســتمرار (طبيعــي) للنتاج الأدبي قبل تلك النكبة.

في هذا الشأن تحديدًا يقول محمود درويش: "يخطئ من يعتقد بأنّ شعرنا وأدبنا هنا قد نشأ من لا شيء.. فنحن الجيل الذي ترسّم خطوات من جاء قبله.. وليس شعرنا إلا امتدادًا لشعر أبي سلمى وإبراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود".

ويضيف توفيق زياد: "إنّ شعرنا الثوري هو امتداد لشعر السلف الثــوري لأن معركتنــا هي امتداد لمعركتهم: نفــس الخندق- المحبة للأرض والشعب. نفس العدو- الاستعمار والضاربين بسيفه نفس الهــدف- التحــرّر الوطنــي والاجتماعي. نفس الســلاح- الكلمة الجريئة. ولكن.. مع اختلاف الظرف التاريخي".

وفضــلاً عــن موتيــف الهويــة نتعثّر فــي هذا الشــعر بموتيف التمسّك بالأرض، الذي دجّج أدبًا مقاتلاً. وقد أوضح الشاعر سميح القاسم، ذات مرّة، أن الشاعر والبطل توأمان، في إشارة صافية إلى الــدور الــذي يتعيّن على الأديب الفلســطيني أن يضطلع به. وفي مقابلة أدلى بها القاسم، في أواسط الستينيات، إلى ناقد لبناني أضــاف يقــول إنه في ضــوء الظروف القاهرة، التي وجد الشــعراء الفلسطينيون الباقون في إسرائيل أنفسهم في خضمها، كانوا مضطرّيــن إلى أن يلتزموا، في شــعرهم الحديث، وبصورة تلقائية، إيقاعات وأوزانًا تخاطب قلوب الجماهير العريضة.

وقد تبوأ محمود درويش مكانة خاصة داخل هذه الكينونة، وظلّ مستأثرًا بها مخلفًا الآخرين وراءه.

* * *

لقد شــيّع درويش إلى مثواه الأخير في رام الله، ووجدت كثيرين ممّن ســاروا وراء نعشه يقاسمونني هذه المقاربة. وكنت آثرتُ، سلفًا، أن اشــترك في الجنازة العامة الجماهيرية، والتي برز فيها حضور طاغ للأجيال الشــابة المأخوذة بسحر شــعره، والذي يعكس بدوره دلالةَ الاستمرارية، المذكورة آنفًا.

وعقب مراســيم الدفن تحلّقت جموع غفيرة من حول الضريح النديّ. وتناهى إلى مسامعي توكيد بعضهم أن جزءًا عزيزًا وغاليًا منهــم دفن في أعمــاق الأرض، وأنه من الآن فصاعدًا "ســنصبح ناقصين". إنه الشــعور نفســه، الذي ســبق أن أعــرب درويش عنه، قبــل اثني عشــر عامًا من رحيله، لدى تأبينــه الأديب الراحل إميل حبيبــي، الــذي أوصى بأن يُدفــن في حيفا وأن تُكتب على شــاهد قبــره عبــارة "باق في حيفا". وأعرب آخرون عن الامتعاض من تجاهل وصية درويش، المنثورة في شعره، بأن تكون رقدته الأخيرة في قريته الجليليّة البروة، التي شُرّد عنها مع عائلته إلى لبنان في سنة 1948، وأقيم على أنقاضها كيبوتس يســعور وموشــاف أحيهود. غير أنّ شــعره تكفّل بحمله إلى تلك القرية، من دون استئذان. وبالتزامن مع الجنازة في رام الله قام شبّان آخرون بتنظيم جنازة رمزية له في مسقط رأسه.

في سنة 1969 أدلى درويش بأول مقابلة للصحافة الإسرائيلية. وقال في ســياقها إنّه عاجز عن مشــاركة أحد الصحافيين اليهود الفرح بمناسبة مرور عشرين عامًا على إنشاء كيبوتس يسعور، لأن هذا الفرح قائم على أطلاله. فإن كيبوتس "يســعور" ومستوطنة "أحيهــود"، كما يؤكد، مبنيان "على أنقــاض قريتي... على أنقاض حارتي وبيتي. ذلك ينتمي إلى الماضي؟ ولكنه محفور في أعماقي". وعلى ما يبدو فإنه قد حفر مثل هذا الشــعور وسيظلّ يحفره في أعماق كلّ فلسطيني، وربّما في أعماق كل إنسان.

وقد يكون هذا الشــعور إزاء الماضي هو نفســه الذي دفع شاعرًا فلســطينيًا آخر، هو طه محمد علي، الذي شُرّد عن قرية صفورية واســتقرّ في الناصرة، إلى أن يطلق تحذيرًا فحواه أنّ فرحه لا علاقة له بالفرح، في قصيدة تحمل عنوان "تحذير":

إلى هواة الصيد
وشُداة القنص.!
لا تصوبوا غدّاراتكم
إلى فرحي.!
فهو لا يساوي ثمن الخرطوشة
(تُبدّد باتجاهه.!)

فما ترونه :
أنيقًا وسريعًا
كغزال .
ويفرّ في كل اتجاه
كديك حجل ،
ليس فرحًا . !
صدّقوني :
فرحي ؛
لا علاقة له بالفرح . !

* * *

غير أنه إلى جانب أبعاد عكس الواقع وتوظيفه فإن الشعر الفلسطيني، والأدب والفنون عامة، على صلة بالفرح. أيضًا، كما يشفّ عن ذلك إبداع أدباء وفنانين كثيرين عايشوا أحداث الماضي المأساوية. ومنهم حتى طه محمد علي نفسه، الذي عاد ليقول في قصيدة أخرى لاحقة:

وهكذا . . .
استغرقت
الستين سنة كاملة
حتى أدركت :
أن الماء ألذّ الأشربة
وأن الخبز من الأطعمة أشهاها
وأن لا قيمة حقيقية لأي فن
إلا إذا أدخل البهجة
إلى قلب الإنسان !

وليس من الصعوبة أن يستدل القارئ على البعد الشخصي الحاضر في هذا النصّ. وهو بُعد يتضافر مع مثيله في الأدب الفلسطيني في المنافي. كما عبّر عنه، على سبيل النمذجة، الكاتب غسان كنفاني المولود في عكا (سنة 1936)، والذي استشهد في بيروت (سنة 1972) في انفجار سيارته المفخّخة من قبل رُسل آلة القتل الإسرائيلية، في إطار سياسة التصفيات الجسدية، التي لا تنفكّ تستهوي المؤسّسة السياسية- الأمنية الإسرائيلية إلى الوقت الحالي.

كان كنفاني مثقفاً غرامشي النزعة، أي ذلك المثقف الذي يتوئم المعركتين السياسية والثقافية. ومن المعروف أنّ بروزه كأديب توازى مع نشر روايته "رجال في الشمس" (في سنة 1963) في مناخ ثقافيّ وفكريّ عربيّ عام لم تشكّل القضية الفلسطينية فيه أكثر من "خلفية غائرة" لهموم النخب الثقافية العربية. ونجم عن ذلك استغراق نصوص هذه النخب في المفاهيم الإطلاقية، التي تجرّد الصراع مع إسرائيل من محتواه التاريخي والقومي وتختزله في تعبيرات رثائية من طراز "نكبة فلسطين" و"مأساة فلسطين". أما الأدب، الذي كتب بوحي من هذا الاستغراق، فقد تمظهر في حقل من التجريد، لا أكثر.

في مناخ كهذا كان كنفاني رائد سيرورة تنزيل الفلسطيني من التحليق في التجريد إلى أرض التحديد. وقد فعل ذلك لا بالمفهوم المباشر التنميطيّ وإنما- كما ينوّه أكثر من ناقد- بمفهوم نقل الفلسطيني من صورة البطل المبهم، الغائم الملامح، المؤسطر، إلى صورة الشخصية الأدبية التي تتحرّك ضمن حيّز من التاريخ الشخصي، السياسي والاجتماعي والنفساني، ناهيك عن التاريخ الجماعي. وهذا التاريخ الأخير تبدّى، ضمن نصّ كنفاني، في صيغة ذاكرة حافلة مركّبة أكثر من صيغة السجل الوقائعيّ التنميطي.

ولذا فلا غرو إن كان سعيه الدائب متمحورًا من حول إبداع أدبيّ يتضادّ مع الأدب المهيمن. وفي الوقت نفسه فقد اهتمّ بالثقافة التي تتغيّا ترشيد العمل السياسي والاجتماعي، وتعرض الإطار اللازم لتحفيز الوعي إزاء الواقع المحدّد، وهو الوعي المطلوب من أجل "الكفاح"، الذي يكون من شأنه أن يتجاوز شوائب التعلّق بأوهام ذلك الواقع.

كما أن كنفاني انكبّ على الدراسة الأدبية والتاريخية، وتمثّلت الغاية الرئيسة، التي ارتسمت من دراساته، بما في ذلك الدراسات التي تناولت أدب المقاومة في فلسطين المحتلة والأدب الصهيوني، في وضع الأسس لولادة الفلسطيني الجديد الواعي لأسباب النكبة في سنة 1948 والمدرك لأوضاع العالم العربي ولجوهر الآخر- الصهيوني الذي يقف في مواجهته- والباحث عن الحياة الطبيعية التي فُقدت، الحياة نفسها التي يجهد الأدب والفنّ الفلسطينيان لتصويرها على طبق من الإبداع الصافي والحادّ.

"دوّى الصدى داخل الخزّان فكاد أن يثقب أذنيه وهو يرتدّ إليه، وقبل أن تتلاشى دوّامة الهدير التي خلقها نداءه الأوّل صاح مرّةً أخرى:
– يا هوه..
وضع كفّين صلبتين فوق حافة الفوّهة واعتمد على ذراعيه القويّتين ثمّ انزلق إلى داخل الخزّان.. كان الظلام شديدًا في الداخل حتى أنّه لم يستطع أن يرى شيئًا بادئ الأمر، وحين نحّى جسده بعيدًا عن الفوّهة سقطت دائرة ضوء صفراء إلى القاع وأضاءت صدرًا يملؤه شعر رماديّ كثّ أخذ يلتمع متوهّجًا كأنّه مطليّ بالقصدير.. انحنى أبو الخيزران ووضع أذنه فوق الشعر الرماديّ المبتلّ: كان الجسد باردًا وصامتًا. مدّ يده وتحسّس طريقه إلى ركن الخزّان، كان الجسد الآخر ما زال متمسّكًا بالعارضة الحديدية. حاول أن يهتدي إلى الرأس فلم يستطع ان يتحسّس إلا الكتفين المبتلّين ثمّ تبيّن الرأس منحدرًا إلى الصدر، وحين لامست كفّه الوجه سقطت في فم مفتوح على وسعه.

(غسّان كنفاني، "رجال في الشمس"، ص 98-97).

"[...] انزلقت الفكرة من رأسه ثمّ تدحرجت على لسانه:
– "لماذا لم يدقّوا جدران الخزّان؟..."
دار حول نفسه دورة ولكنه خشي أن يقع فصعد الدرجة إلى مقعده وأسند رأسه فوق المقود:
– لماذا لم تدقّوا جدران الخزّان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا؟
وفجأةً بدأت الصحراء كلّها تردّ الصدى:
لماذا لم تدقّوا جدران الخزّان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزّان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟".

(المصدر نفسه، ص 106).

رجال في الشمس

معرض رجال في الشمس يتعامل مع فنّ فلسطينيّ معاصر لفنّانين يعيشون ويعملون في إسرائيل. يستعير المعرض عنوانه من رواية بهذا الاسم للكاتب غسّان كنفاني. الرواية، التي صدرت في العام 1963,[1] تسرد تفاصيل مسيرة يقوم بها ثلاثة فلسطينيين من أجيال مختلفة، يسعون للعثور على عمل في دول الخليج وتخليص أنفسهم وعائلاتهم من ظروف حياتهم القاسية. وبكونهم لا يحملون تصاريح المرور المطلوبة، يضطرّ ثلاثتهم إلى الاختباء قبل وصولهم إلى المحطة الحدودية ما بين العراق والكويت، داخل خزّان ماء فارغ تقوده الشاحنة التي تنقلهم. هنا، يقوم حرّاس الحدود في المحطّة بتأخير الشاحنة من خلال محادثة عبثية، والفلسطينيون الثلاثة يموتون في قيظ الصحراء اللاهب، عند أطراف مدينة غير محدّدة. وتنتهي القصّة بصرخة سائق الشاحنة: "لماذا لم تقرعوا جدران الخزّان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟".

تجسّد قصّة اللاجئين الثلاثة مدى تعرّض حياة الفلسطينيين للأذى ومدى هشاشتها. كنفاني يؤكّد البعد المؤقّت السيء في وجودهم، حيث أنّه يتمّ فيه، أيضًا، نتيجة لفقدان الزمن أو نتيجة للزمن المعرقَل والمؤجّل، يُحكم عليهم بالموت ميتة شديدة القسوة.

في مقالته التي يضمّها هذا الكتالوغ،[2] يشير أمل جمال إلى أنّ قصة كنفاني تعكس وعيًا مؤقتًا عميقًا يرفض التسليم بالواقع الذي نشأ بعد نكبة العام 1948. هذه الوضعية المؤقتة، أي استيعاب فكرة الزمن لدى الفلسطينيين، تقوم على إخراجهم من التاريخ، على إفراغ الزمن وعلى تأجيله. "كما أنّ الفلسطينيين الذين يعيشون في وطنهم"، يكتب جمال، "يعيشون، أيضا، مشاعر النفي عن المكان والزمان بشكل يومي والغربة في وطنهم. واحدة هي التجربة العينية التي عاشها الفلسطينيون إثر النكبة، تجربة الزمن المُرجأ هي تجربة مشتركة للجميع، الحياة على هامش الانتظار دون أن يكون لديهم سيطرة عليها، والوجود في وضع خالٍ من استقرار طبيعيّ. جميع المجتمعات الفلسطينية أينما كانت، وبصرف النظر عن جودة حياتها، تواجه أزمة وتحدّي الزمن المُفرغ أو المُرجأ وتعيش حالة انتظار"[3] هذه الوضعية المؤقّتة، كما يدّعي، تنعكس في أعمال كتّاب وفنّانين فلسطينيين يتناولون تجربة الفقدان، التغريب، الاغتراب وتحدّيات الوضعية المؤقّتة في جميع أماكن وجودهم.

***

يتمحور معرض رجال في الشمس حول محورين من المعنى، واللذين يعودان ويتكرّران في الأعمال. المحور الأول، "في ظلّ الصمت"، يواصل الصمت المأساوي والمهلك لدى اللاجئين الثلاثة في خزّان الماء، في قلب صحراء قائظة. الصمت في هذا السياق هو تعبير شديد الموثوقية للتوتّر اليومي والمستحيل الذي يرافق ظروف الحياة والعمل لدى فنّانين فلسطينيين. أمّا الوجه الآخر لعملة الصمت، فهو منظومة استعارية رمزيّة مشفّرة، تبتعد عن الواقعية الفنية. وعلى الرغم من أنّ هذه المنظومة الاستعارية تردّ، بشكل جزئي، على الأحداث التاريخية العينية، فهي مخفية بمعظمها ولا تظهر في التأويلات الظاهرة وفي الخطاب حول الأعمال.

المحور الثاني، "الوضعية المؤقّتة كحيّز وعي فلسطيني"، يموضِع في مركزه تفكيرًا ذا طابع مؤقّت بالحيّز. فالعلاقة المتجسّدة بـ زمن–حيّز حاضرة في الأعمال، سواء في صور الخواء أو غياب الناس من محيط سكناهم، أو في صور الحيّز الشائك والمتاهة. إنّ الوعي للمؤقّت المتواصل أو الانتظار الواعي الطويل الذي يصبو إلى إحداث تغيير، حاضر في أعمال هؤلاء الفنانين منذ البداية، لكنه يتبدّل تدريجيًا بوعي جديد للمؤقّت بوصفه حالة طبيعيّة آخذة في السيطرة على كينونتهم.

حقل الفن الفلسطيني

الفنّانون الثلاثة عشر الذين يشاركون بأعمالهم في هذا المعرض هم فلسطينيون مواطنون في إسرائيل، ممن بدأوا نشاطهم في فترتين مختلفتين تمامًا في تاريخ الأقلية الفلسطينية في إسرائيل: أ. خمسة من الفنّانين – عبد عابدي (من مواليد حيفا، 1942)، أسامة سعيد (من مواليد نحف، 1957)، أسد عزّي (من مواليد شفاعمرو، 1955)، إبراهيم نوباني (من مواليد عكا، 1961)، عاصم أبو شقرا (من مواليد أم الفحم، 1961) – ولدوا إلى داخل واقع الحياة في ظلّ فترة الحكم العسكري التي استمرّت من عام 1948

1 غسان كنفاني، **رجال في الشمس**، منشورات صلاح الدين، القدس، 1976.
2 يُنظر أدناه: أمل جمال، "الصراع على الزمن وقوّة "المؤقّت": اليهود والفلسطينيون في متاهة التاريخ": 19-08.
3 المصدر نفسه: 08.

وحتى إلغائها الرسمي عام 1966؛ ب. الفنّانون الثمانية الآخرون المشاركون في المعرض – فهد حلبي (من مواليد مجدل شمس، 1970)، ميخائيل حلاق (من مواليد فسوطة، 1975)، إسكندر قبطي (من مواليد يافا، 1975)، علاء فرحات (من مواليد بقعاثا، 1977)، ربيع بخاري (من مواليد يافا، 1980)، درار بكري (من مواليد عكا، 1982)، رأفت حطاب (من مواليد يافا، 1981)، وراني زهراوي (من مواليد مجد الكروم، 1982) – جميعهم ولدوا بعد حرب 1967.

فنّانو المجموعتين المذكورتين هم ذوو تحصيل علميّ فنّي رسميّ، وتقف أعمالهم في إزاء عدد من المعالم الهامة في التاريخ الفلسطيني المحلّي، مثل التوحيد الجغرافي واللقاء، من جهة، مع السكان الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة بعد حرب عام 1967، أحداث يوم الأرض عام 1976، حرب لبنان عام 1982، الانتفاضة الأولى عام 1987، الانتفاضة الثانية عام 2000، حرب لبنان الثانية عام 2006، الحرب على غزة عام 2008، وكذلك في إزاء سياسات تمييز، ضربات وتقييدات من أنواع كثيرة، يمارسون في ظلّها حياتهم كأفراد وكفنّانين.

نتيجة للنكبة الفلسطينية والحياة تحت الحكم العسكريّ، بدأ فنّانون فلسطينيون بالعمل داخل حدود إسرائيل في فترة متأخّرة نسبيًا فقط، بعد نحو 25 سنة على إقامة دولة إسرائيل. ففترة الحكم العسكري فرضت عزلة قاسية على الفنّانين الذين بقوا في حدود إسرائيل. وجاء فرض حكم عسكريّ على معظم مناطق سكنى الفلسطينيين، بحكم أنظمة ساعات الطوارئ الانتدابية البريطانية، لغرض تقييد حرية التعبير والحركة وحرية التنظّم للمواطنين العرب، وهذا ما حدث فعلاً. وبناءً عليه، فبعد إلغاء الحكم العسكريّ فقط، بدأ شبّان فلسطينيون بالخروج لدراسة الفنّ في البلاد وفي الخارج.

إنّ سيرورة الجتمعة (Socialization) لدى فنانين فلسطينيين يدرسون في مؤسّسات أكاديميّة إسرائيلية، تُظهر عددًا من المميّزات ما بعد الكولونيالية: أوّلاً، لغة التعليم – العبرية – تضطرّ الفنّان إلى تطوير طرق تعبيره الإبداعية داخل محيط لغويّ غريب عنه؛ ثانيًا، هابيتوس (Habitus) جهاز التعليم، أي سياقاتها الثقافية والفنية، مرسّخ داخل فضاء ما بين حقل الفنّ الغربي وبين ذلك الإسرائيلي، والذي على الرغم من مقولته المزعومة عن الكونية، هو حقل قوميّ، وهو ينظر في معظم الأحيان إلى الفنّان العربي الفلسطيني على أنه "آخر". لكن، ليس فقط أنّ هذا الحقل ومنظومات القوّة الخاصة به لا تمثّل الفنان الفلسطيني، بل إنّها تقصيه وتمحو هويّته الثقافية الفلسطينية–العربية. في مدارس الفنون، ولاحقًا في منظومات العرض، التأويل والنقد، يلتقي هؤلاء الفنانون مع المعرفة "الشرعية" للثقافة القومية الإسرائيلية، وهي معرفة تتأسّس على ما يمكن وصفه بـ"إنكار النكبة" ورفض التاريخ، الثقافة والهوية الفلسطينيين. هذا الرفض مستبنًى، مدموجًا ومذوّتًا في المنطق الداخلي الخاصّ بحقل الفنّ في إسرائيل، والذي تبلور كجزء من المنطق الأوسع لتطوّر الثقافة القومية الإسرائيلية منذ إقامة كليّة "بتسلئيل" وحتى اليوم.

في مقابل هذه المعرفة "الشرعية" المُرسّخة في حيّز اللغة العبرية، يجري، ابتداءً من الخمسينيّات وحتى اليوم، نشاط ثقافيّ مثمر ومتنوّع في مجالات الأدب، الشعر والكتابة الصحفية في حيّز اللغة العربية. يستند هذا النشاط إلى نخبة عربية أدبية، يكثر ممثّلوها البارزون من نشر كتب نثر وشعر، ولكنّهم يكثرون، أيضًا، من الكتابة لمجلات وملاحق أدبية تابعة لصحف تصدر باللغة العربية، مثل: الاتّحاد، الجديد، الغد، الصنارة، كل العرب، بانوراما وغيرها. إميل حبيبي، ميشيل حداد، سميح القاسم، محمد علي طه، محمود درويش، سالم جبران، وتوفيق زياد هم جزء فقط من الكتاب والشعراء الذين دمجوا معًا هذين الجانبين في أعمالهم. الفنّان والباحث في الفن الفلسطيني كمال بلاّطة، يشير إلى التأثير النصّي للأدب، الشعر واللغة العاميّة العربية على الفنّ التشكيلي، وهو يلاحظ ويشخّص في هذا السياق "تداعيات خفيّة للكلمات"، التي تحوّلت إلى مركّبات خفيّة في الفنّ الفلسطينيّ.[4] وبالفعل، فالعديد من الأعمال المعروضة في هذا المعرض تشهد على وجود هذه العلاقة.

كما ذُكر أعلاه، ففي الظروف المقيّدة التي نشأت على أثر النكبة وعلى خلفية غياب الاعتراف السياسي الإسرائيلي بالهوية الفلسطينية، بدأ حقل الفن الفلسطيني في الداخل بالتبلور في فترة متأخّرة أكثر. إنّ فنّاني المجموعة الأقدم الخمسة الذين يشاركون في هذا المعرض يؤلّفون نخبة قادرة على تمثيل فنّانين بصريين يعملون وينشطون منذ السبعينيات، سواء في حقل الفنّ الفلسطيني أو في حقل الفنّ الإسرائيلي. غياب الاعتراف السياسيّ الإسرائيلي بالهوية الفلسطينية أدّى إلى قيام حقل الفنّ الإسرائيلي، حتى التسعينيات، بتعريف هؤلاء الفنّانين كفنّانين "عرب إسرائيليين"، وبهذه الصفة قام بدمج قسم منهم في معارض جماعية للفنّ الإسرائيلي في البلاد والخارج.

لكنّ الانتفاضة الأولى وعملية السلام التي بدأت في مطلع التسعينيات حدّدت نقطة تحوّل من هذه الناحية. فالخطاب حول أعمال أبو شقرة يعكس التغيير الذي مرّ به حقل الفنّ الإسرائيلي فيما يتعلّق بالتوجّه إلى الفنّانين الفلسطينيين خرّيجي مدارس الفنون في إسرائيل. وهكذا، ففي المقالات حول أعمال أبو شقرة من الثمانينيات يتمّ تعريف أبو شقرة كـ"فنّان عربيّ إسرائيليّ"، بينما في الكتالوغ الذي نشره متحف تل أبيب عام 1994، بعد رحيل الفنّان المبكر، تظهر التعريفات التالية الواحد إلى جانب الآخر: "عربي–إسرائيلي مسلم" و"عربي–فلسطيني–إسرائيلي".[5] هذا التغيير، الذي تمّ اشتقاقه من التحوّل الذي مرّ به وعي الفنانين الفلسطينيين خرّيجي مدارس الفنّ في إسرائيل، بخصوص تركيبة هويّتهم، كان تغييرًا تدريجيًّا ووصل الذروة بعد اتفاقيات أوسلو وبعد العام 1998[6]، السنة الخمسين للنكبة. هذا التغيير الجدّي في الوعي السياسيّ تسرّب إلى وعي لاعبين أساسيين في خطاب وحقل الفنّ الإسرائيليين–اليهوديين، وزاد من اهتمامهم بالخطاب والحقل الفلسطينيين الموازيين ومن استعدادهم للانكشاف عليهما.

4 כאמל בולאטה, "אמנים ישראלים ופלסטינים: מול היערות", **קו** 10 (1999): 175-170.

5 ألين غيينتون (قيمة معارض)، **عاصم أبو شقرة**، متحف تل أبيب للفنون 1994.

6 كان هناك تأثير كبير لاتفاقيات أوسلو وإقامة السلطة الوطنية الفلسطينية على الفن الفلسطيني. الشعور بمدى معيّن من السيادة أدى إلى إقامة مراكز ثقافية وغاليريهات للفنون مثل غاليري أناديل (أقيم عام 1992)، مركز الواسطي للفنون (أقيم عام 1994)، ومركز المعمل الثقافي (أقيم عام 1997)، وهي جميعًا في القدس؛ مركز الفنون خليل السكاكيني (أقيم عام 1996)، غاليري زرياب (أقيم عام 1998) ومركز القطّان (أقيم عام 1998) في رام الله؛ غاليري الكهف الناشط في المركز الدولي للفنون في بيت لحم (أقيم عام 1995). وتتواصل سيرورة إقامة مؤسّسات الثقافة والفنّ حتى اليوم، وفي عام 2005، أقيم غاليري آخر في القدس، غاليري الحوش، وفي 2008 تمّ تنظيم البينالي الأوّل للفنّ المعاصر في رام الله.

كانت اتفاقيّات أوسلو والعملية السياسية نحو إقامة دولة وطنية فسلطينية في مناطق السلطة الفلسطينية، مشحونة جدًا من وجهة نظر الأقلية الفلسطينية في إسرائيل، لأنّ تلك الاتفاقيّات بحثت في إيجاد حلول لمجموعتين فلسطينيتين أساسيتين – الفلسطينيون الذين يعيشون في الضفة الغربية وفي قطاع غزة، وفلسطينيو الشتات. ولكن في هذا الإطار، غاب الجدل حول مستقبل ومكانة الفلسطينيين مواطني إسرائيل. في إطار الأحداث لإحياء الذكرى الخمسين للنكبة (عام 1998)، طرحت للنقاش مشكلة اللاجئين وحقّ العودة، لكنّ مفهوم النكبة، كما تفهمه الأقلية الفلسطينية في إسرائيل، لا يزال غائبًا إلى حد بعيد عن مشاريع التوثيق والتخليد وعن الجدل العام الفلسطينيّ.

بعد اندلاع انتفاضة الأقصى وعلى أثر الأحداث الدموية التي وقعت في شمال البلاد وقُتل فيها ثلاثة عشر فلسطينيًا مواطنين في إسرائيل في أكتوبر 2000، توضّحت وازدادت حدّة المسائل الماثلة على أجندة الفلسطينيين الذين يعيشون في نطاق دولة إسرائيل: النضال المدني الفلسطيني على مساواة حقوق ومكانة الفلسطينيين مواطني إسرائيل وعلى الاعتراف بهويّتهم من جهة، والمطلب بنيل اعتراف من الشعب الفلسطيني الذي ينتمون إليه، من جهة أخرى. إنّ تذويت هذه المنظومة المزدوجة للانتماء المدني من جهة، والهوية الوطنية من جهة أخرى، قاد إلى التنصّل من تعريفهم كـ عرب–إسرائيليين وإلى استبداله بالتعريف: فلسطينيون مواطنو اسرائيل.

في العام 2006-2007، تمّ نشر أربع وثائق "رؤية" مستقبليّة حول مستقبل الفلسطينيين مواطني إسرائيل.[7] في جميع هذه الوثائق تتكرّر الحجة التي تفيد أنّ الحيز العام الفلسطيني في العام 1948 هو حيّز منزوع من التاريخ. ومن هنا جاء المطلب الذي تضمّنته بالاعتراف بالنكبة، أي: بالرواية التاريخية وبمأساة الشعب الفلسطيني. لقد وصل الجدل حول الرواية التاريخية المميّزة للأقلية الفلسطينية إلى ذروته في العام 2008، في أحداث إحياء الذكرى الستين للنكبة، وأحدث تغييرًا جوهريًّا، أيضًا، في الخطاب الفلسطينيّ حول الفن الفلسطيني الذي يتمّ إنتاجه في إسرائيل. لقد عزّز هذا التغيير تعريف تميُّز حقل الفنّ الخاصّ بالأقلية الفلسطينية في إسرائيل، والواقع على التخوم ما بين حقل الفنّ الفلسطيني وحقل الفنّ الإسرائيلي، والذي ينشط فيه أكثر من 200 فنّان فلسطيني خرّيجي مدارس الفن في إسرائيل وفي صالات عرض في بلدات عربية في إسرائيل.[8]

معرض "رجال في الشمس" يجسّد تأثير هذا التغيير في الوعي على منظومات الإبداع والتأويل والنقد الخاصة بالفن الفلسطيني المعاصر في إسرائيل. وهو يقوم بذلك من خلال التطرّق إلى الجدل ما بعد الكولونيالي، الخطاب حول سياسة الهويّات والتمثيل الذاتي، علاقات مركز–أطراف، أسئلة إثنية وسيرورات عولمة دوليّة. الفرضية الأساس للمعرض هي أنّه في أعقاب تحوّل الحلبة إلى حلبة أكثر تعدّديًّا ثقافيًا، فيمكن للفنّانين والفنانات – مواطنون ومواطنات، أبناء أقليات، سكان مناطق محتلة، لاجئون، مغتربون ومهاجرون – أن ينتجوا وأن يعرضوا فنًا معاصرًا بشكل مركّب ومتعدّد الأوجه أكثر فأكثر.[9]

ظلّ السكوت

"اختنق؟.. أتيت إلى هذا الكهف كي أتنفّس بحرية. مرّة واحدة أن أتنفّس بحرية!
في المهد حبستم عويلي. فلمّا درجت أبحث عن النطق في كلامكم، لم أسمع سوى الهمس.
[...] احترس بكلامك! احترس بكلامك!
أريد ألا أحترس بكلامي، مرّة واحدة!
كنت أختنق!
ضيّق هذا الكهف يا أمّاه، لكنّه أرحب من حياتكم!
مسدود هذا الكهف يا أمّاه، ولكنه منفذ!".

(إميل حبيبي، المتشائل، ص 150).

هكذا يصف إميل حبيبي في كتابه، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل،[10] شعور الاختناق الذي سيطر على العرب في إسرائيل في الخمسينيات والستينيات. حبيبي يستخدم وسائل تعبير ساخرة واستهتارية بعيدة عن الواقعية الفنية للتعبير عن السكوت والإسكات، الكلام المُسكَت وصوت الصرخة.

إنّ التمثيل المتناقض للشيء وعكسه – الصمت كصرخة مجمّدة بفم مفتوح – يظهر في عدد من الأعمال في المعرض. وهكذا، مثلاً، في البورتريه الذاتي لدى إبراهيم نوباني، بدون عنوان، 2004، يبدو وجه يتحوّل إلى جزء من شجيرة تتسلّق وتنزل داخل فكّين مفتوحين يكشفان عن هوّة صفراء. كذلك، في لوحة عصام أبو شقرة، بورتريه ذاتي مع ربطة عنق، 1988، يتمّ عرض وجه الفنّان في حين تبدو ربطة العنق كغرض ثقيل الوزن، كجسم غريب، "يقطع" رأسه، وعلى ظهره ثلاث دوائر – عينان وما يشبه الفم المفتوح على اتساعه. هذا البورتريه بدون شفاه، لسان أو أسنان: منظومة الحواس ممحيّة عن وجه الفنان وهي تبقي دائرة كإشارة فارغة وعديمة اللغة. صوت الصرخة المكبوتة يخرج من أعمال أسامة سعيد، على سبيل المثال في الرسمة، بدون عنوان، 1992. في هذه الرسمة، جسد الضحية كلّه يستند إلى الذراع، ما يشبه اليد الضخمة التي تخلق مثلثًا وأساسًا للإسناد الجسديّ والنفسيّ. الفم المفتوح الذي يصرخ حاضر في أعمال ميخائيل حلاق. في الرسمة، بدون عنوان، 2008، يظهر الفنّان في قبعة صوفية، في حين أنّ عينيه مغمضتان جزئيًا، وهو ينفخ بخار أنفاسه الذي يموّه منطقة الفم إلى درجة محوه.

حالات السكوت وإمكانيات الكلام التي ترافق الأعمال، تثير في البال مفهوم الاختلاف Différend الذي رسّخه الفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا ليوتار، لغرض وصف فجوة غير قابلة للجَسر بين نوعيّ خطاب:

"تقوم حالة الاختلاف بين طرفين حين تكون منظومة المواجهة التي تضعهما، الواحد مقابل الآخر، قد نشأت في لغة أحدهما، بينما لا يمكن التعبير عن الغبن الذي يعاني منه الآخر بهذه اللغة [...] المهدّد ليس فردًا محددًا، وإنّما القدرة على الكلام والسكوت. [...] الاختلاف هو الوضع غير المستقرّ ولحظة اللغة التي ما يجب أن يكون فيها قابلاً للتعبير عنه بالعبارات، لم يعد في إمكانه أن يكون كذلك بعد. هذا الوضع يشمل السكوت، وهو عبارة سالبة، لكنها تدعو، أيضًا، إلى عبارات ممكنة مبدئيًا".[11]

7 "الرؤية المستقبلية للعرب في إسرائيل" من قبل اللجنة القطرية لرؤساء السلطات المحلية في إسرائيل؛ "الدستور الديمقراطي" من قبل عدالة، المركز القانوني لحقوق الأقلية العربية في إسرائيل؛ "دستور مساواة للجميع" من قبل مركز مساواة لحقوق المواطنين العرب في إسرائيل؛ "وثيقة حيفا" من قبل مركز مدى، المركز العربي للأبحاث الاجتماعية التطبيقية. يُنظر: http://www.mossawacenter.org/default. php?lng=1&pg=1&dp=1&fl=19 http://www.adalah.org/heb/constitution.php http://www.mada-research.org/hebrew/index.html http://soc.haifa.ac.il/~s.smooha/download/Arab_Visionary_Documents.pdf.

8 عام 1994 أقيمت في قرية جولس جمعية إبداع التي أقامت غاليري في كفر ياسيف عام 2007 (يُنظر http://www.ibdaa-art.com)؛ عام 1996 بدأت حانا كوفلر بنشاط فني في بيت الكرمة في حيفا وهو يشمل مشاريع سنوية مثل معرض "أسبوع الثقافة العربية" ومعرض "عيد الأعياد؛ عام 1996 أقيم غاليري أم الفحم للفنون في أم الفحم (بإدارة سعيد أبو شقرة) (ينظر: http://www.umelfahemgallery.org)؛ عام 2000 أقيم غاليري هاجر للفنّ المعاصر في يافا (قيمة المعرض: طال بن تسفي) (يُنظر: www.hagar-gallery.com)؛ عام 2005، أقيم غاليري للفنون في طمرة (القيّم: أحمد كنعان)؛ وفي عام 2006 أقيم الغاليري البلديّ في الرملة وكذلك غاليري في رهط. حول صالات العرض هذه يُنظر بتوسّع: טל בן צבי, "שונות מתוך אחדות: אמנות פלסטינית עכשווית", בתוך: **ג'מעה** – כתב־עת בינתחומי לחקר המזרח התיכון, אוניברסיטת בן גוריון בנגב 2009. طال بن تسفي، هاجر – فن فلسطيني معاصر، تل أبيب–يافا، 2006.

إنّ الكلام المسكَت أو السكوت حاضران كظلّ ثقيل ليس في الأعمال الفنية نفسها فحسب، بل أيضًا، وبالضرورة، في ظروف الإبداع الفنّي. السكوت، بهذا المفهوم، هو تعبير موثوق عن التوتّر اليومي المستحيل الذي يرافق الإبداع الفلسطيني في الواقع الحياتيّ للأقلية الفلسطينية في إسرائيل. هناك موقف ساخر مشابه، كان عبّر عنه إميل حبيبي في أعماله الأدبية نحو التوتّر بين السكوت وبين إمكانية الكلام وخلق رواية تاريخية، وهو ملموس في عمل إسكندر قبطي وربيع بخاري، حقيقة، 2003. في هذا الفيديو يظهر الفنّانان كمرشدين سياحيين في يافا وهما يرويان "تاريخ" المكان كرواية مختلقة تمامًا، فيما يخلقان محاكاة ساخرة بديلة، يطلقان عليها ساخرَين اسم "حقيقة".

الجدلية ما بين نصّ تاريخيّ مُفصّل وبين التمثيل الرمزيّ ملموسة في الرسوم التخطيطية لدى عبد عابدي التي ترافقت مع قصص سلمان ناطور "وما نسينا" (1980-1982) التي توثّق أحداث النكبة. الشخصيات الثقيلة والسوداء تُعرض في هذه الرسوم التخطيطية بوصفها حاضرة في الحلبة المجرّدة عديمة العلامات الجغرافيّة التي تقدّم تشخيصًا لحدث محدّد. التوتّر ما بين النص الذي يتناول العنف والفقدان اللذين وقعا في مكان وزمان محدّدين وبين الحيّز المجرّد، يشحن الرسم التخطيطيّ بمنظومة رمزية فوق زمنية، محلية وكونية، على حد سواء. هذا التوتّر ملموس، أيضًا، في الرسوم التخطيطية لدى أسامة سعيد التي جاءت بعد نحو سنة على الانتفاضة الأولى، عام 1988. تلك الرسوم التخطيطية، بالأكريليك على ورق، تصف انتفاضة الحجارة بثلاثة ألوان: بنيّ-أصفر، أحمر وأسود. هذه التشكيلة اللونية لجِرار يونانية ترمز إلى قصّة ميثولوجية حول القوّة والصراع. في العمل، بدون عنوان، 1993، هناك شخصية لامرأة مشدودة وكأنّها بمثابة جسر استعاريّ بين قوى الفوضى وبين العالم المنظّم الذي يحمل منطقًا داخليًا فيه. سعيد يشدّد على ثمن الألم الجسدي والنفسي الذي تدفعه الشخصية نتيجة لشدّ جميع عضلاتها بجهد متواصل لغرض صد القوى التي تهدّد عالمها.

قام أسد عزّي برسم أعماله التي في سلسلة "أم وطفل"، 1987، على خلفية الانتفاضة الأولى، وهي تقوم على منظور واحد يعود ويتكرّر فيها. ففي المنظومة الاستعارية التي يعرضها، هناك من الجهة اليمنى أم وطفل على شاطئ البحر، ومن الجهة اليسرى لاعبا كرة قدم، في حين تظهر في الوسط شخصية المجنون العاري. إنّ الذكورية التي تُعرض من خلال شخصية المجنون وشخصيّتي لاعبي كرة القدم لا تترجَم إلى سيطرة وقوّة من شأنهما تغيير مصير الشخصيات. فالاستعارة لا تقترح حلاً منطقيًا أو رمزيًا للعجز والهشاشة المعروضين في الأعمال، والشخصيات مثبّتة في نهاية المطاف داخل منظور من العنف الذي تجمّد. هناك عجز مشابه، يُلمس أيضًا في صور الصياد لدى أسد عزّي. العمل، صياد بنفسجي، 1985، يعرض صيادًا وحيدًا محاطًا بأمواج بحرية، وتبدو الأرض كأنّها تنحسر من تحت أقدامه وهو يبدو كأنّه يقف على الماء. في الرسمة "صياد في منظر جانبيّ"، 1985، يقف الصياد عاريًا وهشًّا بينما يبدو البحر المطليّ بلون أحمر قانٍ، أحيانًا، كنهر من دماء. إنّ الشعور بالهشاشة والعجز يتعزّزان في الرسمة "صياد"، 1985، التي يقف فيها صياد عار أبيض الشعر على حسكة وهو يمسك بيديه طرف صنارة/قضيب قصير جدًّا كمن يحاول ألا يقع في الماء. في رسومات الصيادين لدى عزّي، البحر ليس حيّزًا محميًا، بل إنّه حيز تعبيريّ يهدّد بابتلاع الشخصية الإنسانية التي تقف فيه بمنتهى وحدتها، عريها وهشاشتها.

بين السكوت والاستعارة، يتجسّد الشعور بالاختناق، العجز، والهشاشة التي يعبّر عنها إميل حبيبي في خرافية سرايا بنت الغول،[12] التي تجسّد روايته الشاعرية-الساخرة لمثال المغارة الأفلاطونية.

المؤقّت كحيّز في الوعي الفلسطيني

"المؤقتية الطبيعية"، يكتب أمل جمال، "تفسح المجال لحدوث مصالحة مع احتياجات الحياة الفورية دون التنازل عن حقوق ومطالب الماضي. لا يفقد الماضي من قيمته وقوته من جرّاء التنازل عن استمرارية وجوده في الواقع المادي. انه مستحضر بشكل مستمر في الخيال الجمعي وأكثر من ذلك: إنه يزيد قوة من جراء تحويله إلى نوستالجي. من هنا فان الحنين إلى الماضي يتحول إلى عامل إدراكي يحرّك المستقبل دون الاستمرار بدفع ثمن الماضي نفسه. هذه مرحلة في تطور الوعي الفلسطيني لم تحظ بالشرعية الكاملة حتى الآن، ولم يتمّ التعبير عنها سوى بكلمات محمود درويش الشعرية أو الفنون المرئية التي تنجح في التحرر من قيود المحسوس وفورية التهجير والمنفى والتفكير في ميتافيزيقية الوجود الإنساني عامة، والفلسطيني خاصة".[13]

في الوعي لفكرة المؤقّت الذي يصفه جمال، تتجسّد العلاقة ما بين الزمان والحيّز. ويمكن رؤية آثار فكرة الزمن-الحيّز هذه في الأعمال التي يضمّها المعرض. الخواء، أي غياب حضور الناس في محيط سكناهم بالذات، يخلق توقًا لعودتهم أو زمنًا مؤجّلًا في سلسلة من الشخصيات التي تقدّم نسخة عن هذا الغياب. الوصف الواقعيّ الدقيق للمباني يزيد من التأكيد على غياب الناس ويخلّد الحالة المؤقّتة بواسطة جعل هذه الحالة المؤقّتة حالة من الثبات أو الحاضر المستمرّ. هناك موضوع آخر هو الحركة في الفراغ كحركة في حيّز شائك أو في متاهة. هذه الحركة تعرقل التقدّم، وهي مرتبطة بعدم إدراك الشعور بالوقت وبتشوّشه.

في هذا السياق، ربّما يمكن التحدّث عن الوعي للزمن بواسطة "معمارية الحالة المؤقّتة" وحول المفاتيح المطلوبة لغرض فكّ قوانينها وبنيتها الداخلية. تظهر "معمارية الحالة المؤقّتة" هذه في سلسلة "بدون عنوان"، 2008، لدى ضرّار بكري، التي يرسم فيها بنايات شارع تشلنوت في تل أبيب - يافا. سكان جنوب المدينة ليسوا حاضرين في الرسومات، وغيابهم يشحن الحيّز بشعور من الخطر وحالة الطوارئ، والذي يتمّ تعزيزه في العديد من الرسومات بواسطة طيف لون السماء في ساعات الغروب، المرسوم بلون ورديّ-برتقاليّ ينذر بالنهاية في ساعة غروب.

كذلك، فإن راني زهراوي الذي يرسم بأسلوب واقعيّ بتقنية الرشّ بالهواء المضغوط (Air Brush) يعرض محيطات سكن في قريته مجد الكروم دون أن يجعل فيها حضورًا للعنصر البشريّ. هذا الغياب يضفي جوًّا كئيبًا على الحيّز العام. هناك حالة طوارئ حقيقيّة حاضرة في عمله "طفولة"، 2008، الذي يظهر فيه بيت عائلة خطيبته، بعد أن سقطت عليه قذيفة كاتيوشا في حرب لبنان الثانية. زهراوي يصف المبنى في حين أنه خالٍ من البشر، بعد وقت قصير من إصابته بشكل مباشر.

9 تم إنتج معرض "رجال في الشمس" حول نواة الفنّانين الذين عملوا في سنوات السبعينيّات والثمانينيّات، حيث إن معظم الفنّانين في تلك الفترة كانوا رجالاً، وقد واصل المعرض التطوّر من تلك النواة إلى أهمال مجموعة من الفنّانين الشباب. لكن، من المهمّ الإشارة إلى أنّ دخول فنّانات فلسطينيّات بشكل لافت وجديّ إلى هذا المجال، تمّ في أواخر سنوات التسعينيّات، حيث يطرحن مسائل جندرية توسّع من الجدل ما بعد الكولونيالي بكلّ تركيباته. حول أعمال فنّانات فلسطينيّات، يُنظر بتوسّع: طال بن تسفي، فلسطين (ه)• فنّ نساء من فلسطين [1999]، يُنظر: http://www.hagar-gallery.com/Catalogues/palestina.html
طال بن تسفي وياعيل ليرر [محرّرتان]، بورتريه ذاتي، فنّ نساء فلسطينيات [تل أبيب، 2001]؛ طال بن تسفي، شرق أوسط جديد – 11 معرضًا فرديًا في غاليري صندوق هاينرخ بيل [تل أبيب، 2001]؛ طال بن تسفي وموران شوف [محرّرتان]، سمراء، 16 معرضًا فرديًا في غاليري صندوق هاينرخ بيل [تل أبيب، 2003].

10 إميل حبيبي، **المتشائل: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، دار الجليل للطباعة والنشر، دمشق 1984.

11 ז'אן פרנסואה ליוטאר, "'הדיפרנד'", מצרפתית: אריאלה אזולאי, **תיאוריה וביקורת** 8 (קיץ 1996): 142-146.

12 إميل حبيبي، **سرايا بنت الغول**، **دار رياض نجيب الريس**، بيروت، 1988.

13 جمال، "الصراع على الزمن وقوّة "المؤقّت": 08.

في المقابل، يزرع عصام أبو شقرة، صورة حرش الصبر الشائك في حيّز مبعثر ينقصه المنظور المتقدّم. في إحدى رسومات الصبر، التي رسمها أبو شقرة عام 1988، تظهر بين الشجيرات خطوط تذكّر بشظايا الزجاج المكسّر الحادة؛ وفي رسمة أخرى، تظهر زهور الصبر الحمراء كبقع دماء. حرش الصبر الشائك لديه لا يمثل بنية وجنيولوجيا في منظومة ثابتة وهرمية للعلاقات في الحيّز. بدلاً من ذلك، تنقصه نقطة سيطرة ومنظور مركزي ويشير إلى كُثرة ومناهضة دائمة للإقليمية، وخصوصًا العنف المتواصل المستثمَر في الأرض بواسطة الثقافة وفي داخلها.

الحيز المبعثر الذي يفتقر إلى منظور دائم ملموس، أيضًا، في أعمال إبراهيم نوباني. في الرسمتين "بدون عنوان"، 2007، يبدو أن المساحة الهندسية تقبر تحتها المركبات الرمزية العينية التي ظهرت في أعماله السابقة. والنتيجة هي شعور بمتاهة ومصيدة، وبنية تفكّكت وانطوت داخليًا، مبقية وراءها فوضى وآثارًا.

يشير أمل جمال إلى أن الشعور بالمؤقت منوط بالتأجيل الطبيعي الوجودي "ولهذا، يتكوّن وعي جديد يدمج المؤقتية والطبيعية، ليس كمتناقضين يُمكن أن يقوّضا التوازن النفسي، وإنما كسمات يُمكن الدمج بينها في توليفة خاصة". ويعنون جمال هذا التهجين بعنوان "طبيعية مؤقّتة".[14] هذا الوعي الهجين موجود، أيضًا، في عمل الفيديو لدى رأفت حطّاب "بدون عنوان"، 2008. في هذا العمل، يبدو الفنّان وهو يغرف الماء بدلو ويروح يروي شجرة زيتون وفي الخلفية يتمّ عزف أغنية "حبّ" للفنان اللبناني أحمد قعبور. ولوقت قصير، يبدو أنّ العمل يتناول مسألة الذاكرة، صورة شجرة الزيتون في الثقافة الفلسطينية كإشارة شاعرية وطنية إلى القرية الفلسطينية، لكن هذه الاستعارة تتقوّض بسرعة حين تبتعد الكاميرا وتكشف أن شجرة الزيتون وحطّاب الذي يقف إلى جانبها يتواجدان في مركز الباحة المرصوفة في ميدان رابين. هذا العمل يتناول تطبيع المؤقّت كشرط لمواصلة حياة الذات التاريخية وكشرط للشعور بمحليّة الفنان في المدينة الكبيرة.

تتجسّد الطبيعية المؤقّتة للعيش اليومي في عمل الفيديو المشترك لدى فهد حلبي وعلاء فرحات، والذي يقوم على عملهما كعاملي بناء. الفيديو Working Day، 2009، يصف يوم عمل في منشأة بناء في موقع بناء يُقام فيه الكنيس الفخم للمهاجرين من جورجيا في مدينة أشدود. تنتقل الكاميرا من الأعمدة التي تزيّن المبنى ومن نجمة داود التي على واجهته إلى المحادثة التي تدور ما بين عمّال البناء الفلسطينيين تحته. تكشف المحادثة شهادة بيوغرافية، سياسة هويّات ووعيًا طبقيًا. وتعرض جميعها هويّة فلسطينية مركّبة في ظلّ الاغتراب، التماثل والحنين.

ملخّص

معرض "رجال في الشمس" يضع في مركزه فنًّا فلسطينيًّا معاصرًا يتمّ إنتاجه في حقل ثقافيّ ذي ميزات ما بعد كولونياليّة لعلاقات الأغلبية-الأقلية وتوتّرات إثنية-قومية. في مقال "الرحلة إلى الداخل وظهور المقاومة"،[15] يصف إدوارد سعيد نشاط الثقافة الذي يجري في إطار الكتابة ما بعد الكولونيالية كـ "رحلة إلى الداخل" - ما يشبه العمل المُهجّن الثقافيّ لمفكّرين من أبناء العالم الثالث الذين يكتبون بدافع الشعور بالملحاحية السياسية أو الإنسانية المتأثّرة من الوضع السياسيّ الذي لم يتمّ إيجاد حلّ له، والقريب جدًّا من مستوى سطح الأرض. الشعور بالملحاحية السياسيّة والإنسانية يميّز، أيضًا، السيرورة الفنيّة لدى الفنّانين الذين يشاركون في هذا المعرض. إنها سيرورة تقوم على تجربة حياتهم، على علاقات القوّة المميّزة التي في داخلهم والتي يعملون مقابلها، وعلى زاوية نظرهم وتأويلاتهم.

محورا المعرض "ظلّ السكوت" و"المؤقّت كحيّز وعي فلسطينيّ"، يعرضان في تنويعة من التصالبات منظومة مركّبة من الروابط، الإستراتيجيات البصرية والسردية والتأويلات باللغتين العربية والعبرية. هذه المنظومة تعكس حيّز الوجود الجدليّ للفنانين في التوتّر القائم ما بين "من الداخل" و"من الخارج"، بين "الانتماء" و "الآخروية"، بين حقول ثقافية قومية وبين حدود مُميّزة.

المعرض يعجّ بهذا التوتّر الجدليّ. وهو يحاول فكّ الدّرز الظاهرة والخفيّة التي تربط السكوت وإمكانية الكلام، المؤقّت والطبيعية، الشعور بالملحاحية الجماعية وموقف الفرد الذي يريد لنفسه مكانًا ليبدع ويعرض فيه، لكنه يسعى، أيضًا، إلى تغيير تاريخ التمثيل المشحون والمواقف النابعة منه وتحديد أفق للتغيير في ما يخصّها.

14 جمال، المصدر نفسه: 08.
15 إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، 1998.

عبد عابدي / وُلد في حيفا، 1942
/ يعيش ويعمل في حيفا

الفنّ لدى عبد عابدي يرتكز في الأساس إلى حيّز أوتونومي من لغة الأدب والصحافة العربية. في العام 1964 سافر عابدي لدراسة الفنّ في دريزدن ورسم هناك رسومات تخطيطية كثيرة نُشرت في الصحافة العربية، وظهرت فيها شخصيّات للاجئين في فضاء تنقصه الهوية الجغرافية المحدّدة. في الرسم التخطيطي "بدون عنوان"، 1968، تتعرّج قافلة من اللاجئين مثل ثعبان تحت الشمس اللاهبة، مثل تلك القوافل الطويلة لمهجّرين قطعوا الطريق نحو المجهول. في رسم تخطيطيّ آخر من السنة نفسها، تظهر شخصية امرأة فلسطينية ومعها طفلة تحت شجيرة صبّار، وتشهد هذه الشخصية على أنّ اللجوء الذي يصفه عابدي لا يستند، في الأساس، إلى تجربة حياة مخيّمات اللاجئين في العالم العربي، وإنّما يصف، أيضًا، اللاجئين الداخليين داخل حدود عام 1948.

بعد عودته من الدراسة، عمل عابدي بين السنوات 1972 و 1982 محرّرًا غرافيكيًا لصحيفة الحزب الشيوعي باللغة العربية، الاتّحاد، وللمجلة الأدبية الجديد، وترك تأثيرًا على الثقافة البصرية لدى الأقلية الفلسطينية في إسرائيل. بين السنوات 1980 و 1982 نشر سلمان ناطور في الجديد مجموعة من القصص القصيرة بعنوان "وما نسينا"، تناولت أحداث نكبة العام 1948. وقد أدّى دور الراوي في هذه القصص شيخ مسنّ مشقّق الوجه. وقد افتتح جميع القصص رسم تخطيطيّ بريشة عابدي، وتمّ دمج عنوان القصة في الرسم. فمثلاً، في الرسم التخطيطي الذي يفتتح قصة "من البئر حتى جامع الرملة"[1] تبدو شخصية الرجل المسنّ وقد اعتلى تعبير حزين وجهه المليء بالتجاعيد فيما يقوم بمدّ يديه بمنظور على شكل صليب؛ إلى جانبه تظهر نساء متفجّعات وأمام أرجلهنّ جثمان لميت ملفوف بالكفن. تحت الرسم التخطيطيّ، يصف "الشيخ مشقّق الوجه" ما وقع في سوق الأربعاء في مدينة الرملة في العام 1948، مشهد تفجير قنبلة تمّ وضعها بين بسطات الخضار وأدّت إلى قتل العديد من السكان. التوتّر القائم بين النصّ الذي يتناول العنف والفقدان وبين المنظور الأفقيّ المجرّد المشار إليه فقط بواسطة خطّ خارجيّ لمئذنة المسجد، يشحن الرسم التخطيطيّ بمنظومة رمزية تتجاوز الزمن. فالجثمان المُمدّد، والذي تمّت تغطية وجهه، هو ضحية عينية وكونية في الوقت نفسه.

في رسومات تخطيطية أخرى، تعود الجدليّة ما بين النصّ المُفصّل وبين طابع الرسم التخطيطيّ الرمزي. المثال على ذلك هو أنّ الرسم التخطيطيّ "مصيدة في خبيزة" الذي يصف مجموعة نساء يتأمّلن من جهة جانبية في أسوأ ما يمكن أن يقع. مجموعة النساء ترافق، أيضًا، قصّة "مثل هالصبر في عيلبون". تظهر في الرسم التخطيطيّ شخصية جريحة ممدّدة على الأرض وشخصية امرأة تلمس وجهها بيد متردّدة. من الخلف، يُعرض عدد من الشخصيات لنساء يغطّين وجوههنّ بأسى. هذه الشخصيات موضعة في حيّز خالٍ من الناس، بعيدًا عن أيّ موقع مأهول وعن أيّ مصدر للمساعدة. الشخصية الممدّدة على الأرض مذكورة في القصّة وهي لشخصية مركزية في قصّة المذبحة في عيلبون: شخصيّة سمعان شوفاني، خادم الكنيسة المارونية الذي ظلّ جثمانه ملقى إلى جانب الكنيسة.[2]

التوتّر القائم بين النصّ المُفصّل وبين الرسم التخطيطيّ الرمزيّ ملموس، أيضًا، في رسم تخطيطيّ تحضيريّ لمسرحيّة "رجال في الشمس". في العام 1979، صمّم عابدي ديكور مسرحية "رجال في الشمس" التي عُرضت باللغة العربية في مسرح الميدان في الناصرة والتي أخرجها رياض مصاروة. في الرسم التخطيطي التحضيري، يظهر مربّع مقسوم إلى قسمين مختلفين: في الجهة الأولى هناك ثلاث شخصيات تعتمر الكوفية، وأجسادها مرسومة بخطوط خارجية فقط؛ الشخصيات المزدحمة ترفع أيديها إلى الأعلى ويبدو أنّها موشكة على السقوط نحو الجهة الأخرى من الرسمة. في الجهة الأخرى، تتمدّد ثلاث شخصيات، كأنّها جثث، على الأرض، وجه إحداها يتّجه نحو الأعلى، بينما يتّجه وجها الأخريين نحو الأرض. في حين أنّ الشخصيات الواقفة تقوم بالصراخ وتحدّدها الكوفيات على أنّها شخصيات عربية، حيث أنّ الشخصيات الممدّدة لا تعتمر الكوفية ويُشار إليها، بالتالي، إلى أنّها تمثّل معاناة كونية في حيّز مجرّد تمامًا.

في الرسومات التخطيطية للاجئين، في الرسومات التخطيطية لمجموعة "وما نسينا"، وفي الرسومات التخطيطية التي رافقت مسرحية "رجال في الشمس"، تمّت موضعة الشخصيات في حيّز جغرافيّ مجرّد، تم رسمه، أحيانًا، بشكل غرافيكيّ، بعدد من الخطوط فقط. الشخصيات التي تمّت موضعتها على الورق الأبيض تستمدّ قوّتها المحلية، العينية، من الحيّز النصيّ، الأدبيّ. هذا الحيّز النصيّ يشمل كتابة أدبية غنية لكتّاب وشعراء، مثل أميل حبيبي، أنطون شمّاس، محمد علي طه، سلمان ناطور، سميح القاسم وغيرهم، ما يضفي على الرسومات التخطيطية السياقات السياسيّة العينية لفترتها الزمنيّة.

أسامة سعيد / وُلد في نحف، 1957
/ يعيش ويعمل في نحف وبرلين

أعمال أسامة سعيد المعروضة في هذا المعرض، هي أعمال قام بإنتاجها في برلين بعد إنهائه دراسته. إنّ العمل الذي يحمل اسم "بدون عنوان"، 1990، يصف ما يشبه حرشًا جميع الجذوع فيه مقطوعة وسوداء وليس لها قمم. ويمكننا أن نفهم، من الوتيرة الإيقاعية للجذوع ومن طابعها، أنّ المقصود بالعمل هو كرم زيتون. وهذا يدلّ بدوره على حضور الإنسان في الطبيعة، وعلى دورة زراعية تعطي ثمارًا، وتعكس نمط الحياة القرويّ المؤلّف من غرْس وقطْف، ريّ وتقليم. يبدو أنّ سعيد يقوم بأنسنة الطبيعة، إذ أنّ الجذوع تبدو إنسانية وكأنّها تتقدّم في مجموعة واحدة نحو خطّ الأفق.

إنّ صورة الجذع المقطوع، التعبيريّة، تتكرّر في أعمال سعيد، منذ سنوات الثمانينيات وحتى يومنا هذا. ولا تقتصر دلالة هذه الصورة للمنظر الطبيعيّ الفلسطينيّ على فقدان الأرض الفلسطينية في العام 1948 أو على مصادرة الأراضي في إطار سياسة "تهويد الجليل" في سنوات السبعينيات فحسب، بل إنّها تدلّ، أيضًا، على واقع سياسيّ مستمرّ ومتعاقب من الصراع على الأراضي. وتخلق كلّ تلك الأمور معًا علاقة بين صدمات الماضي وبين الواقع الراهن للأقليّة الفلسطينية في إسرائيل. إنها رسمة لمَا بعد الصدمة، تعود، مرّة بعد أخرى، إلى موقع الجريمة، إلى الجذوع المقطوعة، إلى المنظر الطبيعيّ الخاصّ بالقرية الفلسطينية، وليس لغرض تحليل سرّ العنف الذي تبدو علاماته على وجه الأرض، فقط.

إنّ الوعي الخاص بما بعد الصدمة يرافق، منذ سنوات التسعينيات وحتى يومنا هذا، سلسلة كاملة من الأعمال. في هذه الأعمال،

1 سلمان ناطور، وما نسينا، في: الجديد، 1982-1981 يُنظر موقع المعرض: http://wa-ma-nasina.com

2 حول المجزرة في عيلبون، يُنظر بتوسّع: בני מורים, **לידתה של בעיית הפליטים הפלסטינים 1949-1947**, תל־אביב 1991: 306-305.

يعود سعيد، مرّة تلو الأخرى، إلى صورة "هومو ساكير" (Homo Sacer) لدى أغمبن، إلى شخصية الضحية القائمة ما بعد اللغة وخارج حدود المجتمع الإنساني. في العمل المسمّى "بدون عنوان"، 1992، يتّكئ الجسد كلّه على الذراع، وهي بمثابة يد عملاقة تخلق مثلثًا وقاعدةً للدعم الجسديّ والنفسيّ. الفم المفتوح، الصارخ، يخلق علاقة ملتبَسَة بين انعدام الحيلة وبين التحدّي. هذا العمل يتناصّ مع المثل القائل "ملكش غير ذراعك"، فليس لديك سوى ذراعك أو أنّ ذراعك هي المتّكأ الوحيد لديك. لكنّ جذر كلمة ذراع في اللغة العربية (ذرع) هو، بما يشبه اللغة العبرية، جذر الكلمة "זרע" أيضًا، وكذلك جذر كلمتيّ ذراع (وحدة قياس) والتذرّع (بالصبر). أي أنّ الذراع هي المقياس الذي تُفحص بواسطته قوّة التحمّل الإنسانية في حالات الألم والمعاناة. في الرسمة، تعتبر الشخصية التي تقدّم نفسها على أنّها ضحية شديدة القوّة بمثابة استعارة مماثلة لرمز الصبر، أي: استعارة للتحمّل والصمود على الأرض.

في العمل المُسمّى "بدون عنوان"، 1993، تقف شخصية الـ"هومو ساكير" بعيدًا عن القرية، على خلفيّة فضاء ملوّن، أحمر فاقع. تبدو الشخصية هنا كالجسر. هذه الصورة للشخصية المشدودة كجسر فوق الأرض، متأثّرة بطابع وصف الإلهة نوت في الميثولوجيا المصرية. فقد آمن المصريون أن نوت، إلهة السماء، تضع من خلال جسدها حاجزًا أمام قوى الفوضى التي تهدّد باجتياح العالم المنظّم والعقلانيّ. ولذلك فقد وصفوها بأنّها امرأة تحمل قوسًا ونبالاً، وهي تحمي العالم القائم تحت بطنها. إنّ الشخصيّة التي يخلقها سعيد تمدّ جسرًا استعاريًّا بين قوى الفوضى وبين عالم منظّم وذي منطق داخليّ، من خلال التشديد على الثمن – الألم الجسديّ والنفسيّ – الذي يجبي من الشخصية استخدام جميع عضلاتها بجهد متواصل لغرض الإمساك بكامل وزن الجسد المشدود.

أحاسيس الجسد بالضائقة، ملموسة في سلسلة رسومات تمّ إنتاجها عام 1988، بعد حوالي سنة على اندلاع الانتفاضة الأولى. هذه الرسومات التخطيطية بالأكريليك على ورق، تصف انتفاضة الحجارة بثلاثة ألوان – بنيّ-أصفر، أحمر وأسود؛ هذه التشكيلة اللونية لجرار يونانية ترمز إلى قصّة ميثولوجية حول القوّة والصراع. في إحدى الرسومات التخطيطيّة، تمتزج رجلا الشخصية الهاربة مع الأرض، في تناقض حادّ مع حركة اليد التي تشير إلى الفرار والهرب من شخصيات الجنود التي يتمّ تمثيلها بواسطة تخطيط ترسيميّ لخوذات وبنادق. في هذه الأعمال، التي تمّ إنتاجها في برلين، في الثمانينيات والتسعينيات، يتعاطى سعيد مع المعاناة الإنسانية المتواصلة ويضع في مركزها الإنسان كضحيّة لقوى فوضى أكبر منه بما لا يمكن تقديره.

أسد عزّي / وُلد في شفاعمرو، 1955
/ يعيش ويعمل في تل أبيب-يافا

سلسلة رسومات أسد عزّي من سنوات الثمانينيات تقوم على منظر طبيعيّ محلّي، على شاطئ البحر في تل أبيب-يافا، وتستخدمه كما لو أنّه مقترَحٌ لقصّة ميثولوجية تخلق توتّرًا ما بين الرّشد والجنون، بين الهدوء الوهميّ والعنف المندلع.

سلسلة الصيّادين تعود إلى السنوات 1981-1985، التي كان أسد يسكن حينها في يافا. صورة الصيّادين هي صورة شائعة في الفنّ الفلسطينيّ منذ بداياته. فالمدنُ العربية المركزية: عكا، حيفا ويافا كانت مدن صيد، وهذه الصورة، أشبه بصورة الصبر، تعبّر عن تسامح وصمود، دلالة على استمرار الحياة الاعتيادية في مدن الشاطئ ما بعد النكبة. لكنّ استعارة الصيّاد لا تعبّر عن الاستمرارية فحسب، بل إنّها، أيضًا، شهادة وتذكير بآلاف قوارب الصيّادين، التي حملت على متنها آلاف الفلسطينيين المُعدَمين من مدن الميناء هذه إلى مخيّمات اللاجئين في صيدا وبيروت.

إنّ العمل "صياد بنفسجي"، 1985، يعرض صيادًا وحيدًا مُحاطًا بأمواج بحرية ذات لون رماديّ وبنفسجيّ غامقين، والأرض تنحسر من تحت أقدامه وهو يبدو كأنّه يقف على الماء. في الرسمة "صيّاد في منظر جانبيّ"، 1985، يُعرض صياد وحيد، عارٍ وهشّ على رصيف الميناء. اللون الزيتي الذي يطلي الورقة بمُزيل الطلاء في عدّة طبقات، يخلق تعبيريةً وحركة. البحر يُطلى، في هذه الرسمة، بلون أحمر قانٍ، يبدو أحيانًا كنهر من دماء. الصياد يُمسك بكلتا يديه بصنّارة تبدو كقضيب وكأنّه يحاول أن يصل إلى توازن مقابل المياه الهائجة. الشعور بالهشاشة يتعزّز في الرسمة "صياد"، 1985، حيث يقف الصيّاد على حسكة، يبدو الصيّاد أبيض الشّعر مُسنًا، وهو يقف عاريًا حيث يبدو عضوه التناسلي بارزًا ومُتّجهًا نحو الأسفل، نحو القارب. تظهر الصنّارة في هذا العمل كقضيب قصير جدًا يمسك الصيّاد به بكلتا يديه، قريبًا جدًا من طرفه، كي يمنع سقوطه في الماء.

إنّ البحر، في رسومات الصيّادين لدى عزّي، ليس حيزًا محميًا، بل إنّه حيز تعبيريّ يهدّد بابتلاع الشخصية الإنسانية الوحيدة، العارية والهشّة. ينشأ في الأعمال توتّر بين صورة الصيّاد كفعل يُعبّر عن الهدوء، كمصدر رزق يشير إلى هوية عربية وحنين إلى الأيام الماضية، وبين شعور بما يقترب من السقوط في الماء والعجز الذي يعقبه.

التوتّر بين الهدوء المُتخيّل على شاطئ البحر وبين مشاهد العنف المندلع، يتكرّر، أيضًا، في سلسلة الأعمال "أمّ وطفل"، 1987، التي تمّ رسمها على خلفيّة الانتفاضة الأولى، وتقوم على منظور متكرّر في عدّة رسومات: من اليمين، تبدو أمّ وطفل على شاطئ البحر، وجه الطفل ممحيّ ومشار إليه بخطوط خارجيّة فقط. من اليسار، يظهر لاعبا كرة قدم، رجلاهما مرفوعتان بقوّة، في حين أنّهما يتقدّمان إلى الأمام باتّجاه مركز الرسمة. في عدد من الرسومات، يتغيّر مركز المنظور الثنائيّ هذا، حين يُضاف إليها عنصر ثالث – شخصية المجنون. في الرسمة "أم وطفل (2)"، يظهر المجنون بشخصية مطأطئة الرأس لرجل عارٍ يبرز عضوه التناسليّ وعلى رأسه عصفور. في هذه الرسمة، يمسك الولد، الذي يظهر بوجه ممحيّ، بصليب يربطه هو وأمّه بالأيقونة المسيحيّة ليسوع ومريم. في الرسمة أم وطفل (3)، تظهر الشخصية نفسها للمجنون العاري والمطأطئ وهي تزيح نظرها عن رجليّ أحد لاعبي كرة القدم اللتين تصيبان يده.

تبدو الأم في الرسومات هشّة وتقوم بحماية الطفل الراقد إلى جانبها، إنّها محدودة من حيث قدرتها على الحراك. أمّا شخصية المجنون التي تقع في الوسط، بين الطرفين، فتزيد من شدّة انعدام المنطق في هذا المشهد، مقابل حركة الجسد التعبيرية للاعبي كرة القدم، والتي تخلق كتلة تتحرّك بحركة عديمة المعنى والقيمة. يبدو في أعمال عزّي أنّ الذكورية – سواء أكانت ذكورية الصيّاد والمجنون العاريين أو ذكورية لاعبي كرة القدم – لا تترجَم إلى سيطرة وقوّة يمكنهما تغيير مصير الشخصيات. فالقصّة الميثولوجية لا تقترح منطقًا حقيقيًا ورمزيًا للعجز والهشاشة

المعروضين في الأعمال، والشخصيات مثبّتة، في نهاية المطاف، في منظور من العنف الذي تجمّد.

إبراهيم نوباني / وُلد في عكا، 1961 / يعيش ويعمل في المكر

يخلق إبراهيم نوباني في عمله الفنيّ إطار رسم يحدّد التوتّر القائم ما بين أشكال هندسيّة ملوّنة مرسومة بتقتير، وبين فضاء الصورة المرسومة بشكل أكثر تعبيريةً وأكثر أحاديّةً من حيث اللون. هذا التوتّر يُواجه ما بين لغتيّ رسم مختلفتين، ويعزّز الشعور بالمؤقّت فيما يخصّ البنية، والذي يلوح من الرسومات. مثال على ذلك هو عمله، المقبرة، الذي رسمه في العام 1988، بعد حوالي سنة على اندلاع الانتفاضة الأولى. فالرسمة ذات الإطار البنيّ تبدو كحفرة مفتوحة، ننظر نحن إليها من الأعلى. مساحة الرسم تُلغي خطّ الأفق، بينما تنقلب هنا زرقة السماء وبنيّة التراب. يطفو، في مركز الرسمة، ما يشبه السروة التي كأنّما تحدّد خطوط الحدّ ما بين القبور، وأغصانها تشير إلى الحياة الأبدية، الحداد والتفجّع. إلى جانب السروة، رُسم ما يشبه باب دخول لا يؤدّي إلى فضاء ممكن آخر، بل إنّه يغوص في الوحل المُغرق. على الفضاء الموحل تمّ رسم ثلاثة عناصر هندسية، بألوان زيتية فاقعة، وكأنّها شواهد قبور: مربّع برتقاليّ محدّد بخطّ أسود، مربّع أصفر ودائرة حمراء، وهما إشارتان تطفوان، أيضًا، في حيّز رسم موحل لا مخرجَ منه.

إنّ شعور الفخّ والانغلاق للمنظور يزداد تفاقمًا في هذه الأعمال التي رُسمت بعد اندلاع انتفاضة الأقصى. إفرات ليفني تشير إلى نقطة تحوّل في عمل نوباني:

"جاءت أحداث أكتوبر 2000 وانتفاضة الأقصى لتفاجئ نوباني وهو في قريته غارق في عالم الرسم الخاص به. فقد اندلعت وفرضت نفسها على عمله وحياته (...) دفعة واحدة. أمّا الأحداث التي تلت ذلك والمتمثّلة بأحداث الانتفاضة المندلعة في المناطق والمواجهات في جنين، فقد حوّلت نوباني من الإحساس بالخيبة واليأس إلى الإحساس بالغضب الذي تطوّر إلى صراخ يبحث عن مخرج تعبيريّ."[3]

هذه الصرخة ملموسة جيّدًا في البورتريه الذاتي، بدون عنوان، 2004. يظهر في الرسمة وجه، وهذا الوجه هو منظر طبيعيّ أيضًا، يتحوّل إلى جزء من شجيرة خضراء تتسلّق وتتسلّل إلى داخل فكّين مفتوحين على اتساعهما ويكشفان عن هوّة صفراء. العينان المرسومتان بالأصفر والأخضر، تبدوان كلولب. الجسد نفسه مجروح ومقطّع، وبدلاً من الكتف واليد هناك جدعة، أي ما تبقّى من العضو، وهو أيضًا بمثابة لولب يتسلّل في داخل الجسد. الجريح مبتور الأعضاء لدى نوباني عديم الصوت، عيناه مملوءتان بالألم، لكنّ صوت الصرخة غير مسموع، بل إنّه يتردّد فقط في الفكّين المفتوحين في مواجهتنا.

في سلسلة أعمال تعود إلى العقد الأخير يعود نوباني إلى صورة المتاهة التي تختفي فيها الشخصية الإنسانية، بينما الدلائل الإنسانية مثل العيون أو خصلات الشعر، تطلّ وحدها من داخل حيّز هندسيّ لا مخرج منه. في العمل، بدون عنوان، 2007، تبدو متاهة من المربّعات التي تخلق عمقًا، بينما التوتّر ما بين الحركة نحو الداخل وبين الإطار الأسود، بين الكشف وبين الإخفاء، يعزّز من الشعور بالفخّ داخل فضاء الرسم. في رسمة أخرى، بدون عنوان، 2007، يبدو أنّ سيرورة التهجين الفنّيّ للمجرّد الهندسيّ مع الرمزية في الرسم، تصل حدّ اكتمالها. فالمساحة الهندسية تدفن تحتها المركّبات الرمزية المحلّية، العينيّة، التي ظهرت في أعماله، من خلال خلق متاهة وفخّ، بنية تتفكّك، تنثني نحو الداخل وتبقي خلفها فوضى وآثار أقدام.

عاصم أبو شقرة / وُلد في أم الفحم، 1961-1990

صورة الصبر في الأصيص التي تظهر في أعمال عاصم أبو شقرة، هي إحدى الصور الفلسطينيّة القليلة التي دخلت إلى السجلّ المتعارف عليه (Canon) في الفنّ الإسرائيلي. صورة الصبر كانت في مركز المعرض الشخصي الذي عرضه أبو شقرة في تل أبيب-يافا إلى أن تُوفّي مبكّرًا في عمر 92 عامًا. وفي معرض استرجاعيّ شامل لأعماله، عُرض في جناح هيلينا روبنشطاين التابع لمتحف تل أبيب في العام 1994.

بموازاة أعمال الصبر في الأصيص، رسم أبو شقرة على قطع قماش كبيرة سلسلة مختلفة تمامًا من الأعمال وفي مركزها شجيرات صبر. مقابل الطبيعة الساكنة، الصبر في الأصيص، المدجّن، الأليف والمقلّص، يضع أبو شقرة صورة الحرش الفلسطيني الشائك، صورة نباتية، متفرّعة مهدّدة ولا حدود لها. في العمل "بدون عنوان"، 1988، تظهر دوائر كثيرة تخلق حرشًا غزيرًا من شجيرات الصبر. الشجيرات تسيطر على القماش كلّه وكأنها تهدّد بالاندلاع خارج إطار الرسمة. بين الأوراق في الجزء السفلي من الرسمة تظهر بقع لونية بالأسود، البرتقاليّ والأحمر، والتي تذكر بحريق، ألسنة لهب وأرض محروقة. الصبر في هذا السياق هو شهادة على العنف الذي طبعه المحتلّ على الأرض. في الرسمة "صبر (1)"، 1988، تمّ تحديد شجيرات الصبر داخل إطار حادّ وواخز، حيث تظهر التخطيطات المرسومة بينها أشبه بقطع زجاج مكسّرة حادة. في عمل إضافي من السنة نفسها، "صبر (2)"، تبدو أزهار الصبر الحمراء كبقع من الدماء. في هذه الأعمال، تتحول شجيرات الصبر إلى سور منيع ومحصّن، وإلى حرش غزير لا يمكن اختراقه أو العثور على ملجأ في داخله.

خلافًا للصبر في الأصيص، الذي يحافظ على العلاقة المتفرّعة بين الشجرة وبين جذورها، تقترح صورة الحرش الشائك الممتدّ بلا حدود، استعارة أخرى كغذاء للتفكير. حرش الصبر الشائك يرفض أن يتحوّل إلى دلالة جغرافية قومية أو إلى مشهد طبيعيّ كوكيل لنقل قيم ثقافية. حرش الصبر الشائك ليس شجرة تشير إلى بنية وجنيولوجيا في منظومة ثابتة وهرمية من العلاقات في الحيّز، وهو ليس منظرًا طبيعيًا يحدّد في الغابات وفي الأحراش خطوط الجغرافيا الخارجية للجبال والتلال. يبدو أنّ صورة الحرش الشائك تقف في مواجهة نمط رسم المنظر الطبيعيّ التقليديّ الذي يتماثل مع الإمبريالية الأوروبية التي وثقت نقطة السيطرة المهيمنة على المنظر الطبيعيّ وخلّفت وراءها خرابًا وركامًا من الأنقاض. لا توجد في حرش الصبر الشائك لدى أبو شقرة نقطة سيطرة، وليس هناك منظور مركزيّ. فالحرش الشائك هو دلالة على الكثرة، على مناهضة التوسّع الجغرافي الدائم والعنف المتواصل المستتر في الأرض، بواسطة الثقافة وفي داخل الثقافة.

هذا التوتّر ما بين العنف والثقافة واضح في الرسمة "بورتريه ذاتي مع ربطة عنق"، 1988. ربطة العنق التي تمثّل الثقافة الأوروبية الرفيعة الشأن، المحنّطة، تظهرهنا كغرض ثقيل الوزن، كجسم غريب.

3 إفرات ليفني، **إبراهيم نوباني: الحيز الوسطي** (كتالوغ)، متحف تل أبيب للفنون 2004: 38-39.

ربطة العنق تقطع رأس الفنّان. وجهه مشار إليه بثلاث دوائر، عيناه وفمه مفتوحة كما لو في صرخة، وجهه يكاد يمتزج في الخلفية، وهو يُحشر نحو الداخل بواسطة التأطير المزدوج وأحاديّ اللون المماثل. جسد الفنّان يظهر كجذع مقطوع اليدين. هذا البورتريه يطلق صرخة ويتمسّك بربطة عنق تخرج خارج الإطار، ومن غير الواضح ما إذا كانت حبل نجاة أم حبل مشنقة. البورتريه يعبر عن صراعات الهوية والغربة التي رافقت أبو شقرة خلال فترة حياته القصيرة.

عصام أبو شقرة / بورتريه ذاتي مع ربطة عنق، 1988
/ زيت على قماش

البورتريهات الذاتية لدى ميخائيل حلاق تتناول الأسئلة الأساسيّة المُرتبطة بسياسة الهويّات والتمثيل الذاتيّ لدى شبّان وشابات فلسطينيين في إسرائيل. إمكانية الانتقال أو عدم الانتقال في الحياة العصريّة، داخل حالة مؤقّتة طبيعية، من دون أن يتمّ تشخيصهم فورًا كـ"آخر"؛ إمكانيّة الاستناد إلى صورة وجه غير موصومة بعلامات، لا توجد فيها دلائل إثنيّة والاندماج بين حشد الناس بدون أن يتمّ توقيفهم، تفتيشهم وكشفهم.

في الرسمة "بدون عنوان"، 2008، يبدو الفنان بمعطف جلديّ أسود وقميص بدون أكمام، تمسك إحدى يديه بالأخرى، وتقلّص من أبعاده الجسدية المحدّدة بزاوية مواجهة مشدّدة. يُبتلع الفنّان في الخلفية الداكنة والمظلّلة، فتبدو الشخصية كما لو أنه تمّ ابتلاعها في الظلام. تمثيل الشخصيّة من الأمام، هو أمر تمّ تناوله أكثر من مرّة في سياق الصور البوليسية لمشتبه بهم أو محقّق معهم. في هذا السياق، يبدو أنّ شخصية الفنان تفتقر إلى التميّز، عيناه مظلّلتان ولا تظهران بوضوح، ولذلك فهما لا تخلقان علاقة بصريّة مع المشاهد. تفتقر شخصيّته إلى تفاصيل مُشخّصة خارجة عن المألوف، ويبدو كأنّه يحاول أن يبدو طبيعيًّا قدر الإمكان حتى لا يجذب أيّ انتباه إلى صورته المنعكسة من الجدار. التناقض بين التدقيق والتفصيل في الرسم الواقعيّ وبين إيماءة الجسد، يخلق شعورًا بالكشف، عدم الارتياح والحرَج.

يظهر الارتداع من إمكانيّة الانكشاف بوضوح في الرسمة "بدون عنوان (1)"، 2008، التي يغلق حلاق عينيه فيها. في هذه الرسمة ذات المنظور القريب، يظهر الفنّان أنّه في بيته. إغلاق العينين في الحيّز المنزليّ يمثّل عمًى مزدوجًا، داخليًّا وخارجيًّا. في العديد من الثقافات، يُنظر إلى العينين كأبواب الروح، ويعبّر إغلاق العينين مقابل المشاهد عن حاجز، حظر، انعدام إمكانيّة التعرّف عن قرب على شخصيّة الفنّان. لكنّ إغلاق العينين يعني، أيضًا، الانقطاع والعزلة.

إنّ العمل "بدون عنوان (2)"، 2008، يستند إلى صورة يبدو فيها حلاق بقبعة صوفية، في حين أنّ عينيه مغمضتان جزئيًا، وهو ينفخ بخار أنفاسه على لوح زجاجيّ، ويتمّ تصويره من خلفه. لا يظهر لوح الزجاج على قماش الرسم، بينما يموّه بخار أنفاسه منطقة الفم بنوع من الانطلاق. مقابل إغلاق العينين التام، فإنّ تمويه الفم من شأنه أن يفسّر كمحاولة بصريّة للتعاطي مع مسائل الإسكات، كمّ الأفواه وإمكانية التكلّم، إلى جانب جعل عمليّة التنفّس حاضرةً وإعطاء تعبير خارجيّ لتنفّس الفنّان ولداخله.

البورتريه الذاتيّ لدى حلاق لا يتناول مسألة ما إذا كان البورتريه يمثّل، بشكل موثوق، منظر وجهه، بل إنه محاولة جدلية لخلق انكشاف، وفي الوقت نفسه، إغلاق. تخلق مسألة التمثيل هنا استعراض حضور واقعي وفي الوقت نفسه تمويهًا مقصودًا. في هذا السياق، يخطر في البال ما أكّده ماكس بكمان، "إذا أردت اصطياد اللامرئي فعليك اختراق المرئيّ قدر الإمكان". لكن، في حالة حلاق يبدو أنّ الاختراق ينطوي، أيضًا، على خوف حقيقيّ وعلى حاجة إنسانية لحماية قطعة الروح الداخليّة لدى الفنّان.

درار بكري / وُلد في عكا، 1982
/ يعيش ويعمل في تل أبيب-يافا

تتناول أعمال درار بكري المسح المعماريّ لمحيط مكان سكناه في مدينة تل أبيب-يافا. فمن على سطح بيته، يوثّق بكري شارع تشلنوف الذي يربط شارع سلمة في الجنوب بشارع بيغن في الشمال، غربيّ المحطّة المركزية الجديدة-القديمة. لقد تمّ تشخيص هذا الموقع الحضريّ في جنوب المدينة، منذ البداية، كمنطقة طرفيّة على الخطّ الفاصل بين عرب يافا وبين يهود الأحياء الجديدة.

في سلسلة الرسومات "بدون عنوان"، 2008، تظهر بنايات الشارع المرسومة من نقطة الأطلال العالية، زاوية نظر تقوم على السيطرة الحيّزية وهي تطلّ على المدينة حتى ما بعد خطّ الأفق. لا يظهر في هذه الأعمال أناسٌ. فسكّان جنوبيّ المدينة ليسوا حاضرين في الرسمة. وكأحد سكّان الحيّ، يشهد بكري على حصول تغيّر دائم للسكّان، وعلى حيّ يأتي إليه ويغادره - مهاجرون جدد، عمّال أجانب يتمّ طردهم منه أو مهاجرو عمل لاجئون، عمّال مياومة أجيرون يمكثون في الحيّ لفترة قصيرة فقط. بكري يجمّد هدوءًا مُتخيّلا لحيّز حضريّ على شفا الإخلال بالنظام. دخول العنصر البشريّ إلى داخل إطار الرسمة هو ذو احتمال للإخلال بالنظام، التهديد والدمار. أمّا غيابه فهو يشحن الحيّز بشعور من الخطر وحالة الطوارئ؛ حيث أنّ طيف لون السماء في ساعات الغروب، ورديّ-برتقاليّ ينذر بالنهاية، يزيد من حدّة العديد من الرسومات. للحظة للحظة واحدة تنذر بالنهاية، يبدو الحيّ الواقع جنوبيّ المدينة، على حدود مدينة يافا ما قبل العام 1948، في رسومات بكري كمدينة أشباح تذكّر بشكل رمزيّ القرى الفلسطينية ما قبل النكبة: شيخ مونس، المنشيّة، سلمة، أبو كبير، إرشيد وغيرها، وهي قرى كانت قائمة فيما صار بعد ذلك منطقة نفوذ مدينة تل أبيب، حيث أخليَت القرى من أهلها وظلّت فارغة من الناس.

إنّ محو العنصر البشريّ في صور المعمار في العصر الحديث هو أسلوب معروف في تاريخ التصوير الغربيّ. فالمباني والمدينة تظهر في هذا الموروث كمواضيع تجسّد الحداثة والتقدّم، في حين أنّ الناس، بكثافتهم الطبقيّة والإثنيّة، من شأنهم الإخلال بالزعم حول ما- فوق- الزمن بخصوص المدينة الحديثة. الدقّة الواقعيّة لدى بكري متأثّرة بهذا الموروث، لكنّ المعلومات البصرية التي تنقلها الرسومات تقوّض فكرة ما- فوق- الزمن بخصوص المدينة الحديثة، بكونها تكشف أسلاك كهرباء ممزّقة، أنابيب مجار وسخّانات ماء صدئة، بيوتًا قديمة وشرفات وجدران مشقّقة.

إنّ آثار الزمن الذي مرّ واضحة، أيضًا، في الرسمة الاستثنائيّة "سفينة صيد مفترَسة في ميناء يافا"، 2008. ففي هذه الرسمة يصف بكري سفينة صيد مُحطّمة على شاطئ يافا، بما فيها من تعفّن الخشب المتآكل والعوارض المُكسّرة. لكنّ بكري يصف السفينة من الداخل، من منظور متميّز يخلق ما يشبه المبنى،

بنية العوارض الخشبية، التي تستخدم أيضًا كما لو كانت ملاذًا. الشعور بالملاذ الذي يعرضه هذا المبنى يشير إلى ذاكرة التجربة الإنسانية بخصوص سفينة الصيد الفلسطينية، وكذلك إلى دورها في الوجود اليوميّ لصيّادي الميناء. لقد رسم بكري عددًا من هذه السفن، سفن تميل على جوانبها، مطمورة جزئيًا في الرمل، شكّلت نصبًا تذكاريًا لتاريخ قد مضى إلى أن جاءت جرّافات البلدية وأزالتها من الشاطئ.

راني زهراوي / وُلد في مجد الكروم، 1982
/ يعيش ويعمل في مجد الكروم

بأسلوبه الواقعيّ، وبتقنيّة الرشّ بالهواء المضغوط (Air Brush) التي تُستخدم، عادةً، لرسومات الجدران والغرافيتي، يعرض راني زهراوي في رسوماته صورًا لشارع، بيوت وجدران عارية لا تحمل أية إشارات أو عنوان. مجد الكروم، القرية التي يعيش فيها، هي الموضوع المركزي في أعماله. وهو يرسم القرية في أيامها العادية، في ساعات الصباح، بعد أن يكون الأطفال قد خرجوا إلى المدارس والبالغون إلى عملهم، حين تكون الشوارع خاليةً من السيّارات ومن الناس.

في الرسمة "حارة العين"، 2008، يبدو الزقاق المؤدّي إلى ساحة في الحارة القديمة من القرية. المستوى الأمامي من الرسمة غير واضح بعض الشيء، والعين تتوقّف عند التفاصيل المرسومة بدقّة عالية، كالمصابيح، الأنابيب وأسلاك الكهرباء. يعرض العمل "بدون عنوان"، 2008، بيتًا خاصًا مؤلّفًا من عدّة طوابق. أحد الطوابق مقصور وذو أبواب، بينما الطوابق الثلاثة الأخرى لا تزال في مراحل بناء مختلفة ومع شرفات إسمنتية وحجارة عارية. هناك طابق لكلّ ابن يتزوّج في العائلة، والبناء عموديّ لأنّه لم تعد هناك أراضٍ متيسّرة في القرية للبناء الملاصق للأرض. الشرفات فارغة، فتحات النوافذ والأبواب داكنة، سوداء، والمبنى نفسه خاوٍ هو الآخر تمامًا من حضور سكان القرية. هذا الغياب البشريّ يُضفي كآبة على الحيّز العام وشعورًا بحالة الطوارئ الحاضرة في الجوّ.

حالة الطوارئ حاضرة بوضوح في العمل الذي يحمل العنوان "طفولة"، 2008، أو الذي يظهر فيه بيت عائلة خطيبة الفنّان، عبير إدريس، بعد ان أصيب بصاروخ كاتيوشا في حرب لبنان الثانية. في تاريخ 60.7.41، سقطت كاتيوشا في مجد الكروم، وأعلنت محطّة نجمة داود الحمراء عن إصابة ثمانية أشخاص بجروح جسدية، وعن إصابة أربعة أشخاص آخرين بحالة هلع. وقامت سيّارات الإسعاف وسيّارات العلاج المُكثّف بإخلاء الجرحى إلى المستشفيين في نهاريا وفي صفد. من بين جميع تفاصيل هذه الحالة الدرامية، يصف زهراوي المبنى الفارغ من الناس فقط، بعد فترة قصيرة من الإصابة المباشرة. المبنى المصاب لم يُتقوّض، ويقوم زهراوي برسم جدار البيت الخارجي الذي انهار، الثغرة المفتوحة في أحد الجدران، الدخان الأسود، الشبابيك البلاستيكية المحروقة والمتفحّمة. هذا المبنى كان يجب أن يحمي العائلة في غياب ملاجئ عامة في القرية. وهكذا، ففي حالة الطوارئ لا يوجد مكان يمكن الذهاب إليه.

تشهد البيوت الخالية على حالة الطوارئ تحوّلت إلى حالة ثابتة. فالحرب، في الماضي وفي الحاضر، ليست حالة درامية تنشأ من لا شيء، بل إنّها تستظهر العنف الدائم القائم تحت السطح، والموجود في أساس الحياة اليومية، وفي أساس ما يتراءى خارجيًا على أنّه حالة طبيعيّة.

رأفت حطّاب / وُلد في يافا، 1981
/ يعيش ويعمل في تل أبيب-يافا

في عمل الفيديو الذي أنتجه رأفت حطاب، "بدون عنوان"، يظهر الفنّان وهو يغرف الماء بدلو ويروح يروي شجرة زيتون مطوّلاً، فيما هو يفرك أوراق الشجرة ويلامس جذعها برقّة. في الخلفية يتمّ عزف أغنية "حبّ" للفنّان اللبناني أحمد قعبور. ظهرت هذه الأغنية للمرّة الأولى ضمن شريط موسيقيّ بعنوان "أناديكم" الذي يعكس الحاجة في التضامن الفلسطينيّ. أغنية "حبّ" تتوجّه هي الأخرى إلى الشعور بالانتماء لدى جمهور مستمعين فلسطينيين: " لكُم أعود دامي اليدين/ وفي زوايا غرفتي/رائحةٌ تبكي بألف عين/ لكم إذا تقاسموا ثيابي/ فقد أكونُ هيكلاً/ لكم إذا نسيتُ كلمةً/ تنجيني من الموتِ/ لكم عذابي (...) أحبّكم/ أي أترك المكان".

"أي أترك المكان"، تتردّد كلمات الأغنية، فيما ترافق حركة الكاميرا يديّ الفنّان اللتين تحفنان أوراق الزيتون برقّة. وللحظة، يبدو للمشاهد أنّ العمل يتناول مسألة الذاكرة، صورة شجرة الزيتون في الثقافة الفلسطينية كإشارة شاعرية وطنية إلى القرية الفلسطينية، إلى الفردوس المفقود الذي كان قبل النكبة. لكنّ استعارة "حقّ العودة" تتقوّض مرّة واحدة حين تبتعد الكاميرا وتكشف عن أنّ شجرة الزيتون وحطّاب الذي يقف إلى جانبها موجودان في مركز الباحة المرصوفة في ميدان رابين، وأنّ مصدر الماء الذي يروي الشجرة هو بركة النافورة المحاذية لمبنى بلدية تل أبيب. شجرة الزيتون محصورة في داخل مربع ضيّق بين بلاطات الباحة التي في قلب ميدان مدينة تل أبيب-يافا، وهو ميدان يُعرف بالمظاهرات السياسية، احتفالات يوم الاستقلال وموقع اغتيال رئيس حكومة في دولة إسرائيل. صحيح أنّ الشجرة مغروسة في تراب فلسطين، ولكنّها تبدو مقتلعة وغريبة داخل إطار من الإسمنت الذي يهدّد بخنقها وعزلها داخل أكبر المدن الصهيونية في إسرائيل.

عنوان عمل الفيديو، "بدون عنوان"، يعني أنه بدون اسم وكذلك أنّه بدون عنوان بريديّ، بينما كلمة عنوان هي، أيضًا، تجسيد الشيء، أو أساس الشيء. يبدو أنّ الخلفية الموسيقية لعمل الفيديو هو أساس الأشياء بالنسبة إلى حطّاب، في كلّ ما يتعلّق بمسألة المحليّة. حطّاب هو فنّان إنشائيّ يدمج في جميع أعماله الشعر والموسيقى العربيين كحيّز للغة والثقافة، كحيّز لمجموعة متخيّلة تتجاوز الحدود الجغرافية المعرّفة. هذا الشعر هو شعر سياسيّ قيميّ يُكتب عن بُعد ويشير إلى حيّز من التجذّر، الأحاسيس والحنين. "أي أترك المكان"، تتوجّه الأغنية لتروي للاجئين والمغتربين، للحاضرين الغائبين، للمحرومين من البيت ولمن لديهم عنوان. إنّ الفجوة بين شعور الهويّة الجماعية الذي ينبع من صوت قعبور وبين وعي المكان لدى حطّاب، تشير إلى السؤال: كيف يمكنك العودة إلى مكان لم تغادره؟

إسكندر قبطي / وُلد في يافا، 1975
ربيع بخاري / وُلد في يافا، 1980
/ يعيشان ويعملان في تل أبيب-يافا.

في عمل الفيديو "حقيقة"، الذي أنتجه إسكندر قبطي وربيع بخاري، يظهر فلسطينيّان من سكّان يافا حين يقومان بالتجوّل في مواقع غير سياحية من المدينة، ويرويان، كما لو أنّهما مرشدا سيّاح، "تاريخ" المكان. النصّ الذي يرويانه هو رواية خيالية تمامًا، يبدو أنّها تستند إلى ما يبدو على السطح. وهكذا، مثلاً، يتطوّر

نقاش بالقرب من مبنى مهجور حول الهيكل وموقع الألواح التي تضمّ الوصايا العشر في نوافذ المبنى؛ وفي المقبرة الإسلامية القديمة "الكزخانة"، الواقعة في يافا، تتجوّل الكاميرا بين الشواهد الحجرية وعلى منحدر الشاطئ؛ وهذا على خلفيّة حوار حول طابع شخصيّات الموتى المدفونين هناك؛ في المزبلة على شاطئ البحر يدور نقاش حول نبتة الفودكا التي نمت على شاطئ "جبليّة" وحول مصنع الكحول دونولو؛ ويتطوّر نقاش إلى جانب خزّان الماء حول اعتبار المكان "كأسًا مقدّسة" (Holy Grail) ذات معنى دينيّ ككأس المسيح المقدّسة. ميناء يافا، المقبرة، خزّان الماء والمبنى المهجور، هي معالم يصفها قبطي وبخاري بسخرية كمواقع ذات وظيفة تاريخية عديدة المعاني.

تكثر الثقافة الإسرائيلية من التطرّق إلى محو مدينة يافا الواقعة ما بعد الواصلة في (تل أبيب-يافا). هذا المحو لا يزال حيًا يُرزق في الفنّ الإسرائيلي المعاصر، ويمكن القول حتى إنّه تكاد لا توجد تمثيلات لمدينة يافا كمدينة عربية. عمل الفيديو يطرح للنقاش مسألة الذاكرة والنسيان في الثقافة الفلسطينية عمومًا، وفي مدينة يافا على وجه الخصوص، وهو نسيان عديد السنوات ويشكّل جزءًا من المحو الشامل للمدن الفلسطينية في العام 1948. لكن، ولشدّة السخرية، لا يخلق العمل رواية قومية فلسطينية تمثيلية وذات معنى.

يقوم قبطي وبخاري بعملية مركّبة: فيلمهما يتطرّق إلى موروث الأفلام الوثائقية التي تسعى لكشف "الحقيقة"، وكذلك إلى موروث إرشاد السيّاح الاستشراقي الذي ترسّخ في يافا. قبطي وبخاري يقومان، أيضًا، بتوجيه سهام السخرية إلى العالم العربي: فالقصص الخرافية التي يبتكرانها، هي جزء من موروث الأساطير الشعبية، الشائعات المروّعة وموادّ الدعاية. "أنا لا أعرف ما إذا كان بناء مجتمع بأكمله على الكذب هو طريقة حسنة"، قال أحد الفنّانين، من خلال التشديد على انعدام إمكانية تبنّي هذه الحقيقة أو تلك. المقصود ليس الخطاب ما بعد الحداثيّ، بل واقع الحياة القاسي الذي يعيشه الفلسطينيون في إسرائيل. فالفلسطينيون لا يثقون بأبواق الدعاية والمعلومات الرسمية الخاصة بدولة إسرائيل، وهم في الوقت نفسه لا يثقون بتلك الدعاية الخاصة بالأنظمة العربية. على هذه الخلفية يخلق الفنّانان محاكاة بديلة، يطلقان عليها بشكل ساخر اسم "حقيقة". أو كما يقول أحدهما: "أنا لا أعرف ما إذا كانت هذه هي الحقيقة الحقيقيّة، لكن هذه هي الحقيقة التي يريدون سماعها".

فهد حلبي / وُلد في مجدل شمس، 1970
علاء فرحات / وُلد في بقعاثا، 1977
/ يعيشان ويعملان في تل أبيب-يافا.

فهد حلبي وعلاء فرحات هما فنانان سوريان يستند إنتاجهما الفني المشترك على عملهما، في العقد الأخير، كعامليّ بناء، أجيرين وفقًا لنظام المياومة وعاملي المقاولة. يصف عمل الفيديو Working Day، 2009، يوم عمل في موقع بناء يُقام فيه الكنيس الفخم للمهاجرين من جورجيا في مدينة أشدود. فنّانا الفيديو حلبي وفرحات خبيران في بناء الأعمدة، في التقاليد المعمارية اليونانية-الرومية الكلاسيكية، بالأسلوب الأيوني والكورنيتي وفي تخديد وتسنين (fluting) الأعمدة بتقشير طوليّ بشكل نصف دائريّ. المبنى الجديد، بما فيه نجمة داود في واجهته، مُزيّن بأعمدة عالية تبدو استثنائية وغير مألوفة على خلفية أحياء مدينة أشدود.

تتحرّك الصورة ما بين عمل التقشير الذي يتمّ فوق سقالات تحيط بالكنيس وبين محادثة عمّال البناء الفلسطينيين التي تجري أسفل مبنى الكنيس. في مركز المحادثة قصّة عامل شاب فلسطيني غزّيّ، جاء إلى أور يهودا منذ طفولته. وهو يكشف في محادثة صريحة سياسة الهويّات المركّبة التي يعيشها بين أصدقائه اليهود وأصدقائه الفلسطينيين في إسرائيل وأصدقاء الطفولة من غزّة، الذين يقول عنهم: "أنا مؤمن بأنّه لو كنت الآن في غزّة، لو أنّني كنت لا أزال هناك، فإنّ صورتي وحدها ستظهر على الجدار – شهيد". وهو، على امتداد المحادثة، يتماثل مع جميع الأبرياء الذي يُصابون، سواء أكان في سديروت أو في غزّة، ومن بينهم أصدقاؤه الذين قُتلوا منذ فترة غير قصيرة في الحرب على غزّة .

تكشف محادثة عمّال البناء مفردات عاميّة باللغتين العربية والعبرية، كشفًا لسير ذاتية، وعيًا طبقيًا ونقدًا شخصيًا وسياسيًا. جميع هذه المركّبات تؤلّف مع بعضها البعض آخروية فلسطينية مركّبة، تشمل هوية سورية-عربية من شمال هضبة الجولان، هوية فلسطينية في إسرائيل، وهويّة فلسطينية في غزّة، وتطرح أسئلة حول الاغتراب، التماثل والحنين.

في عمل حلبي بعنوان، شنكين ملتشيت، 2009، يبدو الفنّان في أثناء صبّ سطح المبنى في الزاوية ما بين هذين الشارعين في مركز تل أبيب. من نقطة الإطلالة فوق السقف تنكشف مدينة تل أبيب بسطوحها، شرفاتها، والبنايات متعدّدة الطوابق الجديدة فيها. الكاميرا تتحرّك بين علامات الحداثة المتقدّمة وبين العمل اليدويّ الذي ليس هناك بديل له، وتتمحور في يديّ الفنّان اللتين تمسكان بماسورة مطاطيّة يصبّ بواسطتها الباطون. حركات الماسورة تذكّر برقصة أو بـ"رسمة الفعل" التعبيرية التي استخدمها جاكسون فولك في رسومات التنقيط المعروفة لديه. بوصفه فنانًا مبدعًا، يسيطر حلبي على انسكاب الإسمنت، من خلال توزيعه وملء الشقوق به. الإسمنت يتمدّد، ينصبّ ويمتزج وينقط بحسيّة على حيّزات السطح كما لو أنّه على قماشة كبيرة الحجم. حلبي يخلق مساحة رسم ذات جماليّة أحادية اللون رمادية، إلى جانب وعي طبقيّ ساخر وحكيم.

حركة الرقص، وكذلك الوعي الطبقيّ الساخر، ملموسان، أيضًا، في عمل فيديو آخر أنتجه حلبي، هو "إليكِ مع الحبّ"، 2006. في هذا العمل يبدو حلبي بثياب عامل بناء، فيما يتمنطق بكامل عدّة العمل ويرقص رقصًا شرقيًا على أنغام أغاني المغنية اللبنانية نانسي عجرم. خلال الرقص، يخلع حلبي قميصه بإيماءة تذكّر المشاهد بالواقع الوجودي الفلسطينيّ في العقد الأخير، والذي يُضطرّ فيه عمّال فلسطينيون كثيرون إلى كشف أجسادهم خلال اجتياز الحواجز، خلال الصعود إلى الباص، وكجزء من الروتين اليوميّ حين يلتقون مع قوّات الأمن الإسرائيلية.

يكشف حلبي في العمل جسدًا ذكوريًا شرقيًا-عربيًا مقابل أعين غربية. إنّه يتحدّى الصورة النمطية التي ترى في الرجل الفلسطيني خطرًا، تهديدًا أمنيًا وساعة متكتكة، ويتحدّى كذلك الصورة النمطية الاستشراقية للرقص الشرقيّ كرقص أنثويّ شرقيّ رخيص، حيث يقوم، بكل حسيّة ومتعة، بحركات جسدية تواصل تقاليد مديدة السنوات من الرقص العربيّ-الشرقيّ.

אבו כישכ	043	חנא פרח – כפר בירעים
מאבק על הזמן וכוחה של הזמניות: יהודים ופלסטינים במבוך ההיסטוריה	044	אמל ג׳מאל
על הצל וצלו	055	הונידה גאנם
״נורמליות״ הודות לספרות ולאמנות	059	אנטואן שלחת
גברים בשמש	062	טל בן צבי
גברים בשמש: האמנים	066	טל בן צבי
עבודות	073	

באתי לכתוב כמה מילים, בדרך עמדתי מלכת, הנחתי את ספרו של וואליד אל־חלידי (***כדי שלא נשכח***), ומולו – תמונת סטילס של קבר שהוּנשל, שאריות אותיות על שברי שיש מבית־הקברות של אבו כביר שיח׳ מוראד בטאריק אללד (בדרך קיבוץ גלויות). הרגשתי כובד ועצב מרתקים אותי אל הקרקע.

לא יראת בתי־הקברות
לא יראת הכפור
לא יראת הסיוטים
תוכל
להליט מעיני את העצב
ולו למשך פעימת לב אחת:
העצב שלי קדום הוא
כסוף־שֵׂעָר, ארוך ומתמשך
ולא
מהיום!

טאהא מוחמד עלי, "עצב", 2000 [2]

בפעימת לב אחת אני זוכר־משחזר תרבות ש"הועלמה": שמות, מקומות, התרחשויות, טעמים, ריחות, סיפורים; תרבות המבצבצת בינות לשרידי השמות, באור ובחושך של הזכרון ושל התודעה. השארית שעודנה זוכרת את עברה ומשחזרת אותו, ומבכה על שהיה, ובין כל אלה – התודעה הבונה תווך חדש הייחודי לה.

פלסטיני, מעצם הווייתו, נבנה מתוך התרבות האבודה, מתוך יחסים דיאלקטיים עם הזכרון ועם התרבות הזרה, שאף ממנה הוא שואב, ובד בבד מבקר. הזמן האבוד והמופקע, כמו התרבות וכחלק ממנה, ממשיך להתקיים בתודעה ובזכרון של החיים פה ושם, כמו מסרב להכיר בעצם הפרידה.

אנחנו לא בכינו
בשעת הפְּרֵדָה.
שכן
זמן לא היה לנו
ולא דמעות
ובכלל, לא היתה פְּרֵדָה.

אנחנו לא תפסנו
ברגע הפְּרֵדָה
שהיתה זו פְּרֵדָה
אז מנין יבוא הבכי?

טאהא מוחמד עלי, "לא היה ולא נברא", 1992 [3]

הזמן הוא העבר שעל צל שרידיו נשענת התרבות, ובהשראתו היא נבנית ונמשכת אל תוך זמן ההווה שבתוכו היא זוכרת, מתעדת, משחזרת וגם משמרת; מתפתחת אל זמן העתיד תוך הבניית זמן חדש, כשבלול שפיתוליו הטבעתיים נראים דומים, אך כל העת הוא גדל ומתרחב, פנימה והחוצה, בונה תווך אל תווך, שכבה על גבי שכבה.

שישים שנה ועוד אחת, ואולי עוד שנה מתהוות המילים שהן תמצית לארוע היסטורי עכשווי, ארוע שבמסגרתו משנה התודעה מקום, והזמן בתנועתו – במרחב הפרטי והציבורי – מופקע על ידי היוצרים. וכך, הצבר של עאסם אבו שקרה, הכלוא בין כתליו של עציץ, פורץ ומתפרץ והופך להיות סבך צפוף ומאיים, המסרב להישאר תחום בתוך מְכָל. איברהים נובאני משרטט תוואי על תוואי, כמו בבית־הקברות של אבו כביר, שכאשר פושטים את עורו, מתגלה גוף־גוש פנימי של בטון, ואבנים קטנות מתחת לשאריות השיש המצפה שמעל, ושקע בבטון במקום לוח אלפאתיחה. אסד עזי משרטט את דמותו של איש־שיבה בא־בימים, המסרב להרפות את אחיזתו בלב המהומה; מחזיק את עצמו בתוך הציור, אוחז ברגליו בחסקה כדי להמשיך להיות נוכח, ולא נפקד. אוסאמה סעיד מקים מעין נמרוד חדש מתוך האדמה, שצעקתו (וצעקתה) מהדהדת בתוך השתיקה שלנו. עבד עאבדי זוכר, פֶּן נשכח, בקווים שחורים, כאותיות הנחרתות על דף לבן.

בא דור חדש, צעיר, והוא מציב ומציף סימני שאלה על הכובש, על הנכבש ועל מה שביניהם. ראפת חטאב מהרהר ומערער על הפקעת התרבות וסמליה, על כליאתה ועל סירוסה: האין זו מנורת בית המקדש המתנוססת על שער טיטוס ברומא, שהכובש מתפאר בהצגתה בכיכר הניצחון? מי מחזיק את מי, הוא תוהה: הסמל אותנו או שמא אנחנו אותו? פהד חלבי ועלא פרחאת מתעדים הפקעה מסוג אחר, ישן־חדש, הפקעת תרבות בדמותם של מבנה ושל אדם, ההופכים להיות זרים למקום ולתרבותו, אף ששניהם חולקים מרחב אחד, משלימים זה את זה; אף ששניהם מסמלים התנגדות והתמרדות ובה בעת מדגישים סימני התבדלות בתוך תרבות המנסה להתיך הכול לכדי מִקשה אחת. דוראר בכרי וראני זהראוי, איש איש ביצירתו, מקפיאים רגע שלפני או רגע שאחרי במרחבים אורבניים. הרִיק כהוויה שנחוותה במשך שישים שנה ועוד אחת, מיאפא ועד עזה דרך תל־אביב. מיכאל חלאק נשאר בתוך הציור, עיניו עצומות, מבטו מופנה פנימה, והוא שואב אותנו עִמו, לתוכו, לתוכנו, בתוך האור המציף את פניו. ה"אמת" של סכנדר קופטי ורביע בוכארי מעלה שאלות באשר לעכשוויות, לעבר ולשכתוב שעוברות המילים כדי שנוכל לחיות עם שישים השנים ועוד אחת ואולי עוד שנה נוספת.

1 על־פי אל־חלידי, זה הכפר שעל אדמותיו שוכנת כיום העיר הרצליה; ראו: Walid Khalidi, *All that Remains: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948* (Washington, DC: Institute for Palestine Studies, 1992), p. 235

2 טאהא מוחמד עלי, **שירים**, מערבית: אנטון שמאס (תל אביב: אנדלוס, 2006): 183.

3 שם, עמ׳ 153.

מאבק על הזמן וכוחה של הזמניות: יהודים ופלסטינים במבוך ההיסטוריה

אמל ג׳מאל
אוניברסיטת תל־אביב

בסיפורו "גברים בשמש",[1] מציג ע׳סאן כנפאני שלב היסטורי במציאות הפלסטינית האכזרית שלאחר הנכבה ומדגיש את חוסר־האונים הטרגי של הפלסטינים לנוכח המבוי הסתום שאליו נקלעו. פרשנויות רבות ניתנו לסיפור בספרות המקצועית, ובעיקר לסופו הטרגי – מותם של שלושה פלסטינים, המייצגים שלושה דורות חברתיים וחותרים להגיע בדרכים־לא־דרכים לאחת מנסיכויות הנפט כדי לעבוד שם ולהיחלץ מהמצוקה שפקדה את רוב הפלסטינים אחרי הנכבה. "גברים בשמש" היה ועודו מעמודי התווך של תהליך הבניית הזהות הפלסטינית שלאחר נכבת 1948 ותבוסת 1967.

אולם המחקר הענף על הסיפור אינו מקדיש די תשומת־לב לתרומתו לאפיון הזמן הפלסטיני ולשאיפתו לחולל שינוי קוסמולוגי לא רק במציאות החברתית הפלסטינית, אלא גם במערכת היחסים בין הפלסטינים להיסטוריה. הספר משקף מודעות טמפורלית עמוקה המסרבת להשלים עם המציאות וחותרת לתמרן את הזמן ולפרוץ את מסגרתו הסתומה, שנוצרה בעקבות נכבת 1948. גיבור הסיפור, "אבו־ח׳יזראן", הנמשל לעם הפלסטיני בכללו, איבד בעקבות הנכבה את פוריותו, ומכאן – את הסממן המרכזי של גבריותו ואנושיותו. האופן שבו הוא מוביל אל מותם את הגיבורים האחרים מרמז לאי־יכולתו לפעול במציאות כסובייקט היסטורי "נורמלי". חוסר־אוניו ההיסטורי מוביל אותו ואת נוסעיו למבוי סתום ולעתיד העומד בסימן המוות. מכאן שאפשר לראות בסיפורו של כנפאני סמן ראשוני לתודעת הפלסטינים למחיר שגובות הוצאתם ממסגרת הזמן המודרני הפתוח והשלכתם למסגרת זמן חפה מפרספקטיבה לעתיד ומושהית לטובת מסגרת חלופית המנשלת אותם מביתם, מארצם ומשליטה בזמנם.

"גברים בשמש" לא רק מסמל את הדחת הפלסטינים ממסגרת הזמן הפתוח והמתפתח והפקרתם לחסדי המוות; הוא קריאה רועמת להחזרת השליטה בזמן לידיהם־הם ולהפיכת השליטה בזמן לזרז של הבנייה־עצמית מחודשת של הזהות הפלסטינית כתנאי מקדים לחזרתם למולדת שממנה גורשו. לכן, ממשיל הסיפור את ההתרחקות מפלסטין ואת היציאה למדינות הנפט להפניית עורף למאבק האמיתי, היינו: החתירה נגד ההשלכה מההיסטוריה והשאיפה לחזור אליה ואל המולדת האבודה.

כנפאני היה ממבשרי תיאוריית "החיים החשופים", כפי שהיא משתקפת בפגיעות החיים הפלסטיניים ובשבריריותם. סיפורו זה מציג תמונת־מצב סמלית של מציאות פלסטינית המאופיינת כמוות קליני ותרבותי כל עוד היא נכנעת לתנאי הקיום האישיים במצב שנוצר אחרי 1948, ומרמז למציאות המסורסת של העם הפלסטיני כל עוד אינו מצליח לפרוץ את מגבלות העת ולקרוע צוהר לעתיד חדש, שרק ניהול מאבק עיקש על שינוי תנאי המציאות יאפשרו.

כנפאני יוצא נגד ההווה וחותר לחיבור מחודש של העבר והעתיד הפלסטיניים. הוא מתנגד לרוטיניזציה של תודעת הזמן במחשבה הפלסטינית שלאחר הנכבה וחותר לבנות תודעת זמן חדשה שתגשר על הפער בין עבר לעתיד באמצעות חיזוק ההתנכרות לעכשוויות. בכך ביסס כנפאני תשתית רעיונית חשובה להוגים פלסטינים שהלכו בעקבותיו ושכללו את תפישותיו עד כדי חציית גבולות הזמן ההיסטורי הדומיננטי ופתיחת אופקים טמפורליים נזילים המציעים מקור כוח ושחרור מהתלות במושגי היסוד של הציונות המעשית.

דומה אפוא שסיפורו של כנפאני הוא נקודת מוצא מצוינת לדיון מעמיק בהתפתחות תודעת הזמן הפלסטינית כתזת־נגד למסגרת הזמן הציונית, המרוקנת את הפלסטינים מזמנם וחותרת להשליכם אל מחוץ להיסטוריה או להשהות את התפתחותם הטמפורלית במטרה לקדם את עצמה. כדי להבהיר נקודה זו, נתעכב תחילה על חשיבות התודעה הטמפורלית לכינון תודעה לאומית. כמו־כן, נבהיר את ההבדלים בין תודעות זמן שונות, כמסגרות מושגיות המצדיקות מציאות פוליטית זו או אחרת. תודעת הזמן היא גורם מרכזי בתודעה הלאומית, ומכאן – אחד המישורים המרכזיים של מאבקים לאומיים. המאבק בין הציונות ללאומיות הפלסטינית הוא גם מאבק טמפורלי, המתבטא בנסיונות לאכוף מסגרת זמן אחת, במקום אחרת, על המרחב הטריטוריאלי והאנושי בגבולות מה ששני הצדדים רואים כמולדתם ההיסטורית.

נפתח בעיון במקום המרכזי שתופס הזמן בהוויה האנושית ונציג שתי תפישות זמן שונות ואת ניצולן לקידום תודעה זו או אחרת ולהצדקת מציאות זו או אחרת. התפישה הראשונה רואה בשליטה בזמן ביטוי מרכזי להתנהלות האנושית, ובחתירה לקיום בזמן, בניגוד לתחושת היעצרותו או התרוקנותו, את אחד מממדי הקיום האנושי. מרטין היידגר גורס כי בהווייתו כקיום זמני, החתירה המתמדת להנכחת העצמי בזמן היא מביטויי הקיום האנושי.[2] סוציולוגים רבים מתרגמים זאת לחתירה למיסוד הזמן ולהפיכתו למוסד חברתי.

התפישה האחרת נובעת מראייה קונפליקטואלית של הקיום האנושי ומתמקדת במאבקים שמנהלות קבוצות חברתיות שונות על מסגרת הזמן הדומיננטית. לשיטתה, תפישת ההיסטוריה, יחידות הזמן, המיקום בזמן והשליטה בו הם תוצר של מאבק – בעיקר לאומי – ממושך בין קבוצות חברתיות שונות.[3] מושגיו של היידגר על ריקון הזמן והשהייתו ישמשו אותנו כדי להצביע על המאבק על הזמן הרלוונטי להתפתחות היסטורית מסוימת או למקום גיאוגרפי מסוים.

מכאן נעבור לתפישת הזמן הציונית־ישראלית ולחתירתה להבנייה־עצמית בזמן או, בעגת חוקרי הציונות, ל"חזרה להיסטוריה", אגב ריקון הזמן הפלסטיני, השהייתו, ושליטה בו. הציונות, שראתה בעצמה תנועה לאומית מודרנית בעלת תפישת זמן תרבותית מודרנית, ביטלה את הזמן הפלסטיני כחף ממשמעות ולפיכך סברה כי אפשר להשהותו ולהמירו בזמן היהודי.[4]

בפרק השלישי, נעסוק בטמפורליות הפלסטינית בעקבות הנכבה ובאופן שבו השתנתה תפישת הזמן הפלסטיני במשך השנים. בהקשר זה, נעמוד על שלוש תפישות זמן מרכזיות שהתפתחו בתודעה הפלסטינית ואפיינו את המאבק הפלסטיני ואת חתירת הפלסטינים לחזור להיסטוריה: הזמניות הזמנית, הזמניות הממושכת והזמניות הנורמלית. שלוש מסגרות זמן אלה רואות בנכבה ארוע מכונן ונקודת התייחסות מרכזית בהבניית הזהות הפלסטינית. הנכבה כארוע בזמן מאפשרת יצירת זמן פלסטיני טרנס־לוקלי, הגובר על המקומיות בהוויה הפלסטינית שלאחריה. התפזרות החברה הפלסטינית לכל עבר הביאה לתהליך של הבניית מסגרת זמן המבוססת על החוויה הטראומתית של הנכבה והמאפשרת גישור על מרחקים גיאוגרפיים ומתיחת גשרים תודעתיים בין כל הקהילות הפלסטיניות. תהליך זה התפתח בשלבים: מהפנמת ארוע העקירה והתגברות על הדיסוננס הקוגניטיבי שנבע ממנו, עבור דרך תפישת

1 ע׳סאן כנפאני, "גברים בשמש", **גברים בשמש** (ירושלים 1980): 15–86.

2 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen 1963).

3 כמו־כן, נודעת חשיבות לחתירה לחזרה למציאות חיי היומיום כאות להיות האדם ייצור בעל־משמעות ולשאיפתן של קבוצות חברתיות לחצוב לעצמן מקום בזמן ומכאן בטופוגרפיה הטמפורלית של סביבתן. ראו: Peter Berger and Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality* (New York 1967)

4 להרחבה בעניין זה ובעניינים אחרים הנידונים במאמר, ראו מאמרי, "תלאות הזמן המוגזע" בתוך: יהודה שנהב ויוסי יונה (עורכים), **גזענות בישראל** (ירושלים 2008): 348–380.

הזמן הסתום שהולידו הייאוש והגלות המתמשכת, וכלה בחתירה לפיתוח תפישת זמן לאומי וחזרה להיסטוריה באמצעות מאבק על התודעה ההיסטורית וערעור הלגיטימציה והתמיכה הרחבה שמהן נהנית תפישת ההיסטוריה היהודית בארץ ובעולם. לבסוף, נדגים כי השתהות הזמניות הפלסטינית הובילה לפיתוחה של תפישת זמן זמני המהווה מקור כוח ומאפשרת לחצות את גבולות הזמן המודרני אל מסגרות זמן פתוחות שמציעות סוג חדש של פיוס והתפייסות. בסיכום, נעמוד על הקשר בין סיפורו של כנפאני להתפתחות הזמניות כנורמליות, כאפשרות טמפורלית התפייסותית, המאפשרת ליהודים ופלסטינים לפרוץ את גבולות הביטול ההדדי.

מסגרת אפיסטמולוגית

חשיבות הזמן בחברה האנושית נגזרת בעיקר ממודעותם של בני־אדם לסופיותם. מודעות זו הפכה את ארגון הזמן ותמרונו לרכיב חשוב בדפוסי ההתנהגות האנושית. בני־אדם שואפים למלא בתוכן את זמנם כחלק מרצונם לשלוט בו, לנצלו עד תום, להאריכו ואף לעקוף את סופיותו. סוגיית השליטה בזמן עברה גלגולים רבים לאורך ההיסטוריה. העידן המודרני, על תפישתו את האדם כייצור נאור וחופשי, הצמיח מנגנונים לארגון הזמן האישי והקיבוצי בשאיפה להפיק את המירב מקיומו הארעי של האדם, ובמקביל גם שכלל את מנגנוני הענישה השוללים מהאדם את שליטתו בזמן.[5] אביתר זרובבל מציין כי כדי שהזמן יהיה משותף כמציאות חברתית אינטר־סובייקטיבית עליו לעבור סטנדרטיזציה. לטענתו, אחד הצעדים החברתיים המרכזיים משתקף בארגון הזמן באופן המאפשר לבני־אדם להתייחס לעצמם באופן אינטר־סובייקטיבי. כמו־כן, מציין זרובבל כי ארגון הזמן הוא מרכיב מרכזי בהבנייתה של זהות קבוצתית ייחודית ומדגים זאת באמצעות לוחות־השנה בעלי ההדגשים השונים שמנהיגות קבוצות חברתיות/לאומיות שונות.[6] מכאן שזמן איננו מתחלק מאליו וחלוקתו בידי האדם נגזרת מתפישה ערכית המארגנת את המציאות הטבעית והחברתית באופן הירדכי, ערכי ופוליטי. מאחר שהשליטה בזמן והיכולת לחלקו הן משאב חשוב בעל השלכות קיומיות מרחיקות־לכת, מרבה ההגות האנושית לעסוק בקשר בין תנועה, מהירות, ארעיות וזמן.

בני־אדם ממיינים את הזמן בצורות שונות ומעניקים לו משמעויות שונות. מיון זה משקף את התפישה־העצמית ואת מערכת היחסים בין הסובייקט הממיין לסביבתו הטבעית והאנושית. דפוסי חלוקת הזמן ומיונו, ובעיקר האנשתו על־ידי הפיכתו להיסטוריה או לתודעה, ממלאים תפקיד חשוב במערכות יחסים בין פרטים ובין קבוצות חברתיות שונות. וכך בעוד שמדעני הטבע מדגישים את הזמן הטבעי והקוסמי, מדעני הרוח והחברה עוסקים במרכזיות ארגון הזמן כחלק מהתודעה וממבנה הנפש האנושית.

מיוני תרבויות־זמן במונחים חומריים, סמליים וערכיים הם דפוס מקובל במדעי החברה והאדם. חלוקות הזמן שמציעים אנתרופולוגים שונים – זמן טקסי וזמן יומיומי, זמן היסטורי וזמן מיתי, וזמן לינארי ממושך וזמן מעגלי סטטי – ממחישות את חשיבותה של הבניית הזמן בתודעה האנושית, בעיקר כשגורמים חיצוניים לחברה או לתרבות הנחקרות הם שמבצעים וכופים אותן עליהן כאילו היו חלק מטבען האנושי. רוברט יאנג מכנה מיונים אלה "מיתולוגיות לבנות", כינוי המדגיש את ממדו המגזיע.[7]

הזמן ממלא תפקיד חשוב ביותר באידיאולוגיות העידן המודרני. תרבותית והיסטורית, הזמן הוא משאב חשוב ומרכזי ביחסי כוח אנושיים במודרניות. ההגות המודרנית ממקמת את עצמה במעלה ההירדכיה ההיסטורית, בין היתר, בהדגישה את שליטת האדם המודרני בזמנו. הסובייקט המודרני, הקפיטליסטי או הסוציאליסטי, נתפש כנאור ומודע יותר לעצמו מאחיו הטרום־מודרני. מנגנוני ייצור הסובייקט המודרני והבניית תודעתו ההיסטורית באמצעות כלים חברתיים מגוונים – חינוך, סוציאליזציה, שיטור, מִשמוע וכו' – נתפשים כנעלים יותר ממנגנוני העבר, בעיקר בגלל נטייתם לשלול את הממדים הטרנסצנדנטליים בהווייתו של הסובייקט הטרום־מודרני. שכלול מכשירים למדידת זמן ומיסודם כחלק אינטגרלי של ההוויה החברתית המודרנית – דברים הבאים לביטוי בדייקנות, בתיאום, בשליטה ובלוחות־זמנים ידועים מראש – מעידים בבירור על יחסו האובססיבי והמושרש לזמן של הסובייקט המודע לעצמו.

אובססיה זו נעשתה חלק חשוב הן ממשמוע הסובייקט המודרני במסגרת יחסי הכוחות בחברה, והן מהבידול התרבותי והבניית היחסים הבין־תרבותיים. רוח הזמן המודרנית מגולמת בסובייקט המצליח "להתעלות" מעל לטבע, לַמקום ולַתרבות ומסוגל לִצפות בהתפתחות ההוויה האנושית כמו היתה סרט־נע תלת־ממדי. מכאן שפילוסופי המודרניות מאפיינים את התרבות המערבית כבעלת תפישת זמן לינארית, דינמית ופרוגרסיבית. הם תופשים את הזמן כנצחי ואת בני־האדם כמי שפועלים ומתקדמים בו מעידן פרימיטיבי לעידן נאור יותר על־ידי העמקת השליטה האנושית במציאות הפוזיטיבית. בהקשר זה, המהירות והקִדמה היו לערכים מרכזיים המדגישים את חשיבות הטכנולוגיה, וחברת המערב – ה"טכנופולין"[8] – הפכה לאידיאל, שתרבויות אחרות צריכות לשאוף אליו וש"משא האדם הלבן" הוא לעודדן בכך. אחד מתווי־ההכר הבולטים של תהליך זה הוא הבירוקרטיזציה של מדינות העולם השלישי כאות למודרניזציה והתייעלות.

הבניית הזמן על־פי מדדים של מודרניות ויעילות משמרת את שליטתן של אותן מדינות שהציבו את אמות־המידה השולטות לאומדן הזמן. תרבויות ולאומים נמדדים על־פי מרחקם מתפישת הזמן המודרנית המערבית, ולפיכך תרבויות לא־מערביות ממוקמות בתחתית הסולם הערכי. על סמך מיון זה התפתחו משטרי הצדקה לקולוניזציה של תרבויות "פרימיטיביות", שמטרתה לסייע בידיהן ולהנדסן על־פי אמות־המידה "הנכונות" באמצעות אוניברסליזציה של הזמן המערבי.

היידגר ייחס משמעות מיוחדת למושגי הזמן ולשליטה בהם כביטוי לעוצמה הפוליטית הפועלת בארגון המציאות החברתית. התייחסותו להוויה, הבאה לביטוי באמצעות ניגודה, מבהירה את הקיום האנושי כקיום טמפורלי ויוצרת קשר אימננטי בין עצם הקיום האנושי המודע, המשמעי, לתודעת הזמן. הקיום בזמן הוא לא רק חלק מההוויה האנושית, אלא עצם מהותה של הוויה זו. היידגר מנתץ את המוסכמות המטפיזיות העולות מתפישת הזמן האידיאליסטית, שאפיינה את הרומנטיקה הגרמנית, ומפנה את תשומת־לבנו למשמעות קיומו של האדם בזמן. השליטה בזמן היא מקור רב־עוצמה עבור הפרט ומשפיעה על יכולתו לממש את עצמו כפרט. מכאן שחוסר־שליטה בזמן מונע את ארגונו

5 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (New York 1977)

6 Eviatar Zerubavel, "Easter and Passover: On Calendars and group Identity," *ASR* 47 (1982): 284–289

7 Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West* (London 1990)

8 ניל פוסטמן, **טכנופולין: כניעתה של התרבות לטכנולוגיה** (תל־אביב 2003).

ומחבל בתחושת ומודעות היישנות של האדם ושל החברה. אדם או חברה שניטלת מהם השליטה בזמנם מאבדים ממד חשוב מאוד של התהוות המודעות העצמית כיישנות נפרדת מפרטים או חברות אחרות. השליטה בזמן משקפת את תחושת ההיות בעולם, ואובדנה או ניגודה חושפים את מרכזיותה להתפתחותן של משמעות ותודעה־עצמית.

כדי להבהיר נקודה זו, מציב היידגר שני מבנים נגדיים של זמן – זמן ריק וזמן מושהה. מבנים אלה של הזמן הם הניגוד של שליטה בזמן ודרכם קולט האדם את משמעות ומרכזיות ההיות בזמן. בני־אדם מתוודעים למרכזיות הזמן בהווייתם משהם נתקלים בארוע העוצר את זרימת הזמן. הערעור על הקיום בזמן פוגע במשמעות הקיום כיישנות אנושית. מכאן שהשליטה בזמן היא, בין השאר, תהליך התוודעותם של בני־אדם לעצמם כיישויות נפרדות מיישויות אחרות במישור האישי והקיבוצי. היציאה מהזמן מערערת את היישנות, ומכאן – את אחד ממושגי היסוד הקיומיים של בני־אדם. תהליך זה חמור במיוחד כשאובדן השליטה נובע מכפייה ולא מבחירה. ריקון הזמן או השהייתו בכפייה הם אפוא מעשה בלתי־אנושי המדגיש את המשמעות של הוויית הקיום, כשם שהחתירה לחזרה לזמן או להיסטוריה היא מאפיין חשוב של תחושת היישנות של האדם או הקולקטיב.

חשיבות השליטה בזמן והמאבק עליה בולטת במיוחד במערכות יחסים קולוניאליות. ג'ורג'ו אגמבן[9] מבהיר זאת כשהוא משליך את מונחי הזמן של היידגר על העולם הפוליטי, מחברם למושגי הריבונות והחירום של קרל שמיט[10] ומתמקד במושגי ריקון הזמן והשהייתו ב"מצב החירום", ממאפייניו המרכזיים של המצב הקולוניאלי. הוא דן במשמעות הפוליטית, החוקית והקיומית של השהיית הסדר החוקי במצבי חירום ובזירת האנומיה הנוצרת כתוצאה מכך, שבה הריבון, המשהה את החוק, מוסיף להיות מעוגן בסדר החוקי ופועל בשם החוק מבלי לציית לו. הזירות השונות של הפעלת כוח החוק על־ידי הריבון מתבטאות במסגרות זמן שונות לשליט ולנשלט. הזמן נעשה משאב שליטה וביטוי של הכוח הפוליטי הריבוני. אגמבן גם משתמש בהבחנתו של היידגר בין בני־אדם לחיות על בסיס הפתיחות לעולם ויכולתם של הראשונים למקם את עצמם ביחס לעולם מבחינת הזמן. השהיית הזמן או ריקונו מפקיעים מהנשלטים את אחד ממאפייני אנושיותם ופוגעים במשמעות חייהם בעיני השולטים בהם ולעתים אף בעיני עצמם. היינו, משהבדל בין אדם כייצור טמפורלי לחיה כייצור א־טמפורלי מתאייד, אפשר להתייחס אל בני־אדם כאילו היו חיות.

בהקשר זה, במאבק נגד כיבוש קולוניאלי, הנכבש גם תובע לעצמו את חזרתו להיסטוריה באמצעות פיתוח והבניית תודעת זמן חלופית המאתגרת את הריבונות הטמפורלית של הכובש וחותרת להחיל במקומה ריבונות טמפורלית אחרת. כמו החתירה לחזור להיסטוריה, גם העמידה על ההיות בזמן הופכת לאחד מעמודי התווך של המאבק בקולוניאליות ובכיבוש. חיקוי הכובש אגב היפוך תודעתו ההיסטורית והטמפורלית נעשה חלק חשוב מהבניית הזהות הלאומית של הנכבש. המאבק נגד ריקון הזמן והשהייתו הופך לאסטרטגיה חשובה במאבק בכללי היסוד של מצב־החירום. ערעור יסודותיו של מצב־החירום והצבת חלופות לעצם הגדרותיו הופכים לכלים מרכזיים לא רק בהתנגדות הפעילה לו, אלא גם בהבנייה הסבילה של העצמיות כיישנות עמידה שאינה נגזרת מצווי החירום. חתרנותו של הנכבש הופכת להנכחה עצמית במרחבי קיום שאין לריבון הטמפורלי אפשרות לחדור אליהם או לשלוט בהם. הבניית תודעה טרנס־טריטוריאלית באמצעות נקיטת צעדים חתרניים נגד הכובש הקולוניאלי הופכת ל מרכזי בחזרה להיסטוריה של הנכבש. גם יצירה תרבותית היא כלי חתרני שמטרתו להפוך על פיה את קערת השליטה בזמן. יתר־על־כן, ניצול הזמן המושהה הופך לסוג של חתרנות המנשלת את הכובש משליטה בזמן ומהיכולת לרוקן ממשמעות את זמנו של הנכבש.

הקשר הדיאלקטי השלילי בין זמן הכובש לזמן הנכבש יוצר סימביוזות אנושיות מורכבות החוצות את גבולות הדיכוטומיה הבינארית ששני הצדדים חותרים לבסס כחלק מהצדקת יישנותם הנפרדת. המאבק על ההיסטוריה ועל הזמן הופך לזירה מרכזית של הוויות טרגיות, זירה המדגימה את שבריריות היישנות האנושית ואת הבנליות של הכפפתה למנגנוני כוח המשעבדים ומרוקנים אותה ממשמעות. עודף הכוח הפיזי של הכובש משמש אמנם כלי שליטה מרכזי בהבניית הזמניות כמציאות בלתי־יציבה של הנכבש, אך גם טמון בו פוטנציאל חתרני חזק שאותו יכול לממש הנכבש.

בהקשר הפלסטיני־ישראלי, עצירתם של בני־אדם במחסומים מרוקנת את זמנם, הופכת את חייהם ל"חסרי־ערך" ומתירה את דמם שעה שאינם נשמעים להוראות הריבון. מדיניות המחסומים כביטוי לחסימת הזמן, ולא רק המרחב, היא דוגמה מובהקת למה שאגמבן מכנה מצב האנומיה או "שטח הפקר".[11] מדיניות ישראל בשטחים הפלסטיניים הכבושים מאפיינת מערכות יחסים קולוניאליות, שבהן חיי הנשלטים הופכים להפקר ודמם מותר. מנגד, תהליכי ריקון והשהיית הזמן מייצרים חרדה קיומית עמוקה אצל הפלסטינים, אך גם דוחקים אותם להתנגדות הבאה לביטוי בטווח רחב של תופעות, החל בחתרנות טמפורלית וכלה בביטול גבולות הזמן ובחתירה להתגבר על הסטנדרטיזציה שלו. כלומר, בהמתנה הכפויה, שהיא לחם חוקם של הפלסטינים, גם טמון פוטנציאל מהפכני.

הדמיון הטמפורלי הציוני

ניתן לאפיין את הציונות כחתירה קולקטיבית לחזרה להיסטוריה המודרנית וקביעת סטנדרטים טמפורליים חדשים לקיום היהודי. לחתירה זו נודעו השלכות קיומיות לא רק על היהודים, שנועדו להיות נשאי הזמן הלאומי המודרני, אלא גם על הפלסטינים, שעתידים היו לשלם את המחיר באמצעות הוצאתם מההיסטוריה, ריקון זמנם והשהייתו. המיקום בזמן והשאיפה לשנותו היו רכיב חשוב בהגות הלאומית היהודית. הוגים ציוניים יצרו קשר מובהק בין מודעות לאומית לקיום בזמן ההיסטורי.[12] הם פיתחו תפישת זמן מודרנית, ומכאן היסטוריה מודרנית השונה מהשקפת־העולם התיאולוגית של כתבי הקודש והמסורת היהודית.[13] הוגים ציוניים חתרו לחולל מהפכה בזמן, בהציגם דמיון טמפורלי שלפיו, בניגוד לדטרמיניזם התיאולוגי היהודי, המציאות החברתית פתוחה להתערבות רצונית וניתן לנהלה על־פי תוכנית אנושית. הזמן הציוני הובנה מחדש כזמן פתוח, במקום זמן הנשלט בידי ישות קדושה הפועלת לגאולתו של "עם ישראל". השיח הלאומי הציוני עסק אפוא בנִטרול ההיסטוריה וניתוקה מכוחות עליונים ומסופיות דטרמיניסטית בהניחו כי השליטה בזמן נתונה בידי בני־אדם וצריך להחזירה לעם היהודי, שאיבד אותה בנסיבות היסטוריות שלא היו בשליטתו. החזרה להיסטוריה הפכה למיתוס מרכזי בהגות הפוליטית הציונית והושתתה על כמה הבחנות אפיסטמולוגיות ופרקטיות חשובות:

1. זמן היסטורי וזמן א־היסטורי

כמו בכל שיח לאומי, תפישת הזמן הציונית היא טליאולוגית, ולפיה הציונות היא התעוררות הלאומיות היהודית במסגרת זמן מודרנית ופרוגרסיבית. הציונות משתמשת בהיסטוריה המקראית כדי להצדיק את זיקתו של העם היהודי לארץ והופכת אותה למרכיב

9 Giorgio Agamben, *The State of Exception* (Chicago 2005); idem., *The Open: Man and Animal* (Stanford 2004)

10 קרל שמיט, **תיאולוגיה פוליטית** (תל־אביב 2005).

11 Agamben, *State of Exception*: 1; 13

12 ש"נ אייזנשטדט ומשה ליסק (עורכים), **הציונות והחזרה להיסטוריה: הערכה מחדש** (ירושלים 1999).

13 Eyal Chowers, "Time in Zionism: The Life and Afterlife of Temporal Revolution," *Political Theory* 26:5 (1998): 652-86

עיקרי בחתירתה לְהַבנות את הסובייקט ההיסטורי היהודי ולהחזירו להיסטוריה באמצעות חיבורו מחדש לממלכתיותו במסגרת מדינת ישראל. הציונות מגשרת על כמעט אלפיים שנות הֶעדרות יהודית מוחלטת מן "המולדת" ומנכיחה את הקשר בין העם לארץ באמצעות הצגת מסגרת זמן טרנס־היסטורית הומוגנית.

הבניית הזמן הציוני על־פי ההיסטוריה המקראית משמעה השהיית הזמן הפלסטיני או ריקונו, המתבצעים באמצעות הפשטת הפלסטינים ממאפיינים לאומיים. הפלסטינים הלא־"מודרנים" נפקדים מההיסטוריה האוניברסלית מבית־מדרשה של תנועת ההשכלה היהודית. הזמן הפלסטיני חסר־ערך משום שאינו לאומי ואינו אנושי; והוא א־היסטורי משום שאינו מוכל במסגרת הזמן המודרנית. מכאן נובע שהפלסטינים הם קבוצה נחותה, נחותה מהעם הנבחר, שבחירתו בידי האל היא נצחית. בהתבטאויות רבות של הוגים ציוניים ניכרים יחס מזלזל בפלסטינים ושלילת אנושיותם מחמת "העדרם" ממסגרת זמן מודרנית/היסטורית וקיומם הא־היסטורי וה"תת־אנושי" הלא־מודרני.

תפישה זו מציגה את עצם קיומם הפיזי של הפלסטינים כאבן־נגף על דרך מימוש החזרה היהודית להיסטוריה המצדיקה את הוצאתם אל מחוץ להיסטוריה של ארץ זו. ומאחר שזמנם ריק מכל תוכן ואינו נמדד בכלים של המודרנה, הרי שממילא הם נוכחים בטבע ולא בהיסטוריה. יתר־על־כן, לשיטתה של הציונות, הם לא תרגמו את נוכחותם לתרבות ולא תרמו לפיתוח הארץ, לא נפתחו לעולם ולא שינו את הטבע כבני־תרבות אמיתיים, ולפיכך אינם ראויים שיינהגו בהם כשווים בין שווים. הואיל ובעיני הציונים היתה פלסטין "מוזנחת ומלוכלכת" ורחוקה מלהיות "ארץ זבת חלב ודבש", נחשב העם החי בה לעובר אורח בתוכה. הבנייה זו של הפלסטינים "מתירה" את גירושם, הריגתם או כליאתם.

בצד הגזעת העם הפלסטיני, עוברת ארץ פלסטין טרנספורמציה עמוקה כדי למקמה בציר הזמן הציוני, לא כמות שהיא, אלא בהתאם לפנטזיה הציונית על תקופת בית שני ההופכת מקור עיקרי להצדקת זכות העם היהודי על המקום והפיכת הארץ ל"מולדת". הזמן הפלסטיני הא־היסטורי, חסר־המשמעות והלא־עקרוני אינו מִתרגם לזכויות על המקום. הפלסטינים לא רק נדחקים אל מחוץ להיסטוריה, אלא גם מוצגים כנעדרי היסטוריה. כל הזכויות שצברו מתוקף חיי היומיום שלהם במציאות הממשית של הארץ מתבטלות בפני מימוש הזמן היהודי.

2. זמן דינמי וזמן סטטי

בנרטיב הציוני, הזמן היהודי הוא דינמי ובא לביטויו בחילוץ הזהות הלאומית היהודית ממעמקי ההיסטוריה והצבתה במסע ההיסטורי המודרני. הריבונות היהודית היא ביטוי לחתירת העם היהודי להפוך לעם מופת, האחראי באופן מלא לגורלו. מנגד, מַבנה הנרטיב הציוני את הזמן הפלסטיני במונחים סטטיים, המשתקפים בהשתמרות הפרימיטיביות כמאפיין תרבותי מהותי. הפלסטינים מיוצגים כתקועים בעבר. ההמחשה הטובה ביותר לעניין זה היא מצב הבראשית שבו שרויה הארץ, כפי שהדבר עולה מדבריהם של הוגים יהודים ציוניים מתחילת המאה ה־20 ומאוחר יותר, שתיארוה במושגים מקראיים.[14] טענה עיקרית המובלעת בדבריהם היא שהמרפא היחיד לארץ, שתושביה הפלסטינים הזניחוה, טמון בתקומת האומה היהודית על אדמתה.

במונחי השיח המודרניסטי, הציונות נתפשת כתהליך של התבגרות אנושית. לעומת זאת, הפלסטינים שרויים בילדות נצחית, דבר המצדיק את חינוכם וּמִשמועם, על־פי שיקול דעתם של העמים הבוגרים. מובן שלפי שיח זה, הזמן הדינמי המיוחס לציונות עדיף מהזמן הסטטי המיוחס לפלסטינים. כך מתכוננת הירדכיה ערכית בין שני העמים, המזוהים עם מסגרות זמן שונות. לפיכך לגיטימי להדיר את הפלסטינים ממסגרת הזמן, וחובה עליהם לאפשר לציונות להתממש במולדתם כאקט של גאולה עצמית. אולם הציונות וההגירה היהודית לפלסטין מוצגות כמועילות לא רק ליהודים אלא גם לפלסטינים, הנהנים מהקדמה היהודית שמביאה איתה מדינת ישראל הנתפשת עד היום כאי של קדמה ואור במזרח התיכון. המחיר שגובה מהפלסטינים עקירתם ממולדתם ומההיסטוריה של עצמם מוצג כמחיר זעום לעומת התועלת שהם מפיקים מהמפעל הציוני. טענות כאלה, הנשמעות בשיח הציבורי הישראלי גם היום, מושרשות עמוק בתודעה הציונית מאז ימי תיאודור הרצל, שנמנה עם יוצרי שיח הקדמה לעמים שנשארו מאחור.[15] התנגדות פלסטינית לתפישה זו, היא בגדר חטא על פשע במושגיה של הציונות: התנגדות לא רק לעקרונות הצדק האוניברסליים או לצורך של היהודים בהגנה עצמית במדינתם הריבונית, אלא גם למימוש ייעודה המוסרי של היהדות.

מנהיגים ציוניים רבים, לפני 1948 ואחריה, חרתו על דגלם את הנורמליזציה היהודית ומחקו את הקיום האנושי של הפלסטינים באמצעות נטיעתם בזמן עבר והנכחת היהודים בהווה ובעתיד, אגב סימון היחס הטרנס־היסטורי בין העם היהודי למולדת המובטחת. בכתבים ציוניים רבים, מוצגים היהודים כמי שהוצאו אל מחוץ להיסטוריה בכפייה וכמי שזכותם להנכיח את עצמם היסטורית משתקפת בחידוש הקשר הרוחני והפיזי בין העם למולדתו ההיסטורית.[16] הרצל והוגים ומנהיגים ציוניים מאוחרים יותר לא העלו בדעתם שהפלסטינים עשויים להתנגד להגירה היהודית לפלסטין.[17]

ההתעלמות מהתנגדות פלסטינית אפשרית להגירה יהודית ולריבונות יהודית מסמלת יותר מכל את מחיקת הרצון ההיסטורי הפלסטיני ואת ההתכחשות לאפשרות קיומו של סוכן פוליטי פלסטיני רציונלי ומודע לאינטרסים הלאומיים העצמיים שלו. הפלסטינים מוּבְנים ומוצגים כמי שקפאו בזמן ורק מושיע מבחוץ יכול להצילם מעצמם. הסטטיות הופכת למסגרת זמן ביולוגית ולחלק מהסדר הטבעי של המקום, כשאת הפלסטינים, החסרים תחושת היסטוריה משלהם, ואת ראייתם ההיסטורית יכול לבטא רק הסוכן היהודי, המצויד באמצעים "מאגיים" לשחררם ממגבלותיהם ולהתאימם לרוח הזמן. משהפלסטינים מגלים התנגדות לפרויקט הציוני, הם מואשמים בהמטת שואה על עצמם. ה"פרימיטיביות" שלהם מוצגת כגורם מרכזי המונע מהם לזהות את מה שמוצג בהגות הציונית כרווח אישי וקולקטיבי. דפוס זה חוזר על עצמו בכל הנוגע להתנגדות הפלסטינית לכיבוש הישראלי מאז 1967, שאחד ממנגנוני שליטתו המרכזיים הוא הזמניות. גם בהקשר זה, מוסריות המדיניות הציונית אינה מוטלת בספק. היא אינה נתפשת כגורם מוליד־התנגדות, אלא להפך. הפעילות ה"חייתית" הפלסטינית מוצגת כמחייבת תגובה ציונית הולמת – דיכוי אלים, עקירה, נישול והרג. לאור תפישה זו, כפיפות הפלסטינים לנסיבות ה"קדמה" הציונית וקבלת מסגרת הזמן שלה הן תנאי מוקדם להתחשבות באנושיותם, אם בכלל.

3. זמן ממושך וזמן מקוטע

בשוך קרבות 1948, החלה מדינת ישראל בקטגוריזציה של הפלסטינים על־פי מיקומם בזמן ובמרחב, והקשר בין המקום לזמן נעשה למסמן ברור של הפרדה גזעית־לאומית בין יהודים לפלסטינים. החוק קובע כמה קריטריונים לקבלת אזרחות ישראלית: לידה, תושבות, זכאות על־פי חוק השבות והתאזרחות. על־פי החוק,

14 ראו: א' שביד, **מולדת וארץ יעודה: ארץ ישראל בהגות של עם ישראל** (תל־אביב 1979).

15 תיאודור הרצל, **אלטנוילנד** (תל־אביב 1997): 99-89.

16 ראו: עזמי בשארה, "זכרון והיסטוריה", **אל־כרמל** 50 (חורף 1997) ואמנון רז־קרקוצקין, "גלות בתוך ריבונות: לביקורת שלילת הגלות בתרבות הישראלית", **תיאוריה וביקורת** 4 (1993): 54-23.

17 יוסף גורני, **השאלה הערבית והבעיה היהודית: זרמים מדיניים־אידיאולוגיים בציונות ביחסם אל הישות הערבית בארץ־ישראל בשנים 1882־1948** (תל־אביב 1985).

כל יהודי זכאי לאזרחות, וחד הוא מה מיקומו במרחב הגיאוגרפי או בזמן (כלומר, אם היה בארץ אי־פעם או לא). לעומת זאת, הפלסטינים חייבים לעמוד בתנאים של נוכחות במקום ובזמן. שהייתם של פלסטינים באזורים, שהשלטונות הישראליים קבעו באופן שרירותי, אחרי מועד שהוגדר בחוק שללה מהם את אפשרות האזרחות. הגדרת מסגרת הזמן בחוק באה להמעיט ככל האפשר את מספר הפלסטינים הזכאים לאזרחות. חוק נכסי נפקדים תש״י 1950 מגדיר את מסגרת הזמן שנעשתה רלוונטית בחוק האזרחות כעבור שנתיים, ולפיו נפקד הוא מי שלא היה באזורים שבשליטה ישראלית בין ״יום ט״ז בכסלו תש״ח (29 בנובמבר 1947) ובין היום בו תפורסם אכרזה, בהתאם לסעיף 9 (ד) לפקודת סדרי השלטון והמשפט, תש״ח־1948 2, כי מצב החירום שהוכרז ע״י מועצת המדינה הזמנית ביום י׳ באייר תש״ח (19 במאי 1948) 3 חדל מהתקיים״.

ניסוח מסגרת זמן מוגדרת בהתאם ללוח־זמנים ישראלי־מדינתי מבטא הבחנה גזעית ברורה בין יהודים לפלסטינים. החוק הפך את הזמן לקו מפריד בין שני סוגי בני־אדם הנעים בזמן כרונולוגי שונה. הקבוצה האחת (היהודים) אינה מוגבלת בזמן ובמקום ויכולה לנוע בחופשיות על ציר ההיסטוריה מבלי שהדבר יפגע בקשרה האינהרנטי למולדתה. מנגד, הקבוצה האחרת (הפלסטינים) מתוחמת בזמן קטוע ומשוסע, שכופות עליה מבחוץ התנועה הציונית ומדינת ישראל. יתר־על־כן, החוק יצר קבוצות סטטוס חוקיות פלסטיניות שונות על־פי מפתחות זמן. בקבוצה הראשונה, כלולים פלסטינים שנעשו אזרחי המדינה, ״ערבים ישראלים״, שההיסטוריה שלהם מתחילה ב־1948; בשנייה, כלולים נתינים הנוכחים פיזית אך נפקדים חוקית – משמע, נתונים לריבונותה של מדינת ישראל בכל האמור בחובותיהם החוקיות, אך נעדרים ממנה בכל האמור בזכויותיהם על נכסיהם – ה״נוכחים נפקדים״, שזמנם לא־ודאי, לא־רציף ולא־המשכי. הם מוקפאים ברצף הזמן הישראלי־הציוני, אך ממשיכים לזרום בזמן הטבעי־ביולוגי בדיסוננס קוגניטיבי בעל השלכות פסיכולוגיות, חברתיות ופוליטיות כאחד. לשון אחר, ה״נוכחים נפקדים״ מוגזעים באמצעות ייחוס תרבותי – המתבטא בחוק – של זמן מושהה, והאפוטרופוס על נכסי נפקדים משמר אותם במצבם זה עד היום הזה; בשלישית, כלולים פליטים החיים מחוץ למסגרת הזמן הישראלית ואף מחוץ למסגרת הזמן ההיסטורי, מושכחים מההיסטוריה של מולדתם ומועתקים למסגרות זמן שאינן נגזרות מההיסטוריה העצמית שלהם, אלא מפנטזיה ציונית החותרת ליישבם מחוץ לגבולות מולדתם.

אל מול ״המציאות״ הפלסטינית, מובנה הזמן היהודי כהומוגני ורציף. הנורמליזציה של הזמן הלאומי היהודי באה לביטוי בכרונולוגיה היסטורית חדשה. הזמן הכרונולוגי הרציף מחבר את היהודים – כלאום בעל מאפיינים אתניים מוגדרים – לארץ בחיבור נצחי, ומכאן לזכויות האזרחיות במדינה היהודית. המונחים ״נצח ישראל״ או ״נצח נצחים״ מדגימים את תפישת הזמן הנצחית, הממושכת וההומוגנית של הפרדיגמה הציונית. מנגד, הזמן הפלסטיני המקוטע הוא גורם מרכזי למניעת אזרחות מפלסטינים רבים שחיו בגבולות ישראל. מנגנון ״העדרת״ הפלסטינים ממֵמד הזמן ו״הנכחתם״ בו הוא כלי פוליטי שנועד לשרת את מסגרת הזמן הציונית. לפיכך הקטגוריה ״נוכחים נפקדים״ אינה קטגוריה משפטית או מרחבית בלבד, אלא בעיקר קטגוריה טמפורלית המסמנת הגזעה ברורה על בסיס שייכות לאומית.

המשכה של מדיניות זו מתבטא בתיקון לחוק האזרחות שאושר לאחרונה בבג״ץ.[18] תיקון זה יוצר חיץ־זמן ברור בין פלסטינים על־פי מעמדם האזרחי. אם בעבר, היו פלסטינים מהשטחים הכבושים שקיבלו אזרחות ישראלית בהליך מדורג, נראה שפסיקת בג״ץ שמה לכך קץ. היא קיבעה את עמדת המדינה המשהה איחוד משפחות פלסטיניות לזמן בלתי־מוגבל. השהייה זו של מעמדם החוקי והמשפטי של פלסטינים/יות מהגדה המערבית ורצועת עזה הנשואים לאזרחים ישראלים היא ביטוי מובהק להגזעה טמפורלית מתמשכת, המונעת ממושאיה לנהל חיים נורמליים. במושגיו של אגמבן, מדיניות זו ממחישה את משמעות הריבונות המדינתית המגולמת ביכולתה להכריז על ״מצב־חירום״, להשהות את הסדר המשפטי הנורמלי, להנהיג סדר חוקי חריג ולנרמלו באמצעות הארכת תוקפו.

18 בג״ץ 7052/03, עדאלה ואח׳ נגד שר הפנים ואח׳, 14.5.2006.

4. זמן איטי וזמן מהיר

אחת מפרקטיקות הכוח המושתתות על מֵמד הזמן ומבנות את ההבחנה הפוליטית בין זמן מהיר לאיטי היא יצירת הפרדות ומעברים פיזיים בין עם האדונים לעם הנשלטים. הסגרגציה הלאומית בין יהודים לפלסטינים משקפת, מאז תחילת הקולוניזציה היהודית, את תהליך סימון הזמן באמצעות חסימות תכנוניות, פיזיות ותרבותיות כקו מפריד גזעי בין יהודים לערבים, אגב האצת זרימת זמנם של הראשונים והשהיית זמנם של האחרונים. החתירה לנורמליזציה יהודית המוצגת בהגות ובפרקטיקה הציוניות מתורגמת להבחנות טמפורליות, המתבטאות בהבטחת זרימת הזמן היהודי המהיר וקיטוע הזמן הפלסטיני, האטתו והשהייתו. תחילה, נדרשה סגרגציה גיאוגרפית בין יהודים לערבים כדי לשמור על ״טוהר הגזע״ (ייהוד הארץ) מצד אחד, ולסמן תפישות זמן שונות מצד אחר. אחַר, החלה מכונת התכנון הישראלית מעתיקה את המרחב הפיזי הלאומי ממסגרת זמן ערבית־פלסטינית למסגרת זמן יהודית ויוצרת הירככיות פיזיות וטמפורליות ביניהן.

הביטוי הראשון לפרקטיקות אלה הוא סגירת כפרים ערביים במחסומים כדי לבודדם במובלעות גיאוגרפיות מלאכותיות ולמנוע תנועה חופשית מיושביהם. בשנים 1948–1966, נאכפה מדיניות החסימה, שהשלכותיה החמורות ניכרות לא רק במישור הפיזי אלא גם במישור הטמפורלי, על האזורים הערביים בשטח מדינת ישראל, ומאז 1967 – על השטחים הפלסטיניים הכבושים.

קווי התיחום הגיאוגרפיים בין שטחים שהיו בשליטת ישראל לשטחים שהיו בשליטה ערבית בתקופה שבין ההכרזה על תוכנית חלוקת פלסטין בנובמבר 1947 ועד לאחרון הסכמי שביתת הנשק מיולי 1949 הפכו לקווי תיחום טמפורליים בעלי השלכות משפטיות ומדיניות מכריעות. מנגנוני שליטה ופיקוח פיזיים ואחרים נועדו, בין היתר, להקפיא את זרימת הזמן הפלסטיני ולרוקנו מתוכן כדי לאפשר לזמן היהודי להוסיף לזרום. להבניית פערי הזמן, תרמו גם אישורי העבודה הסלקטיביים, שאפשרו לאחדים להשתלב בשוק העבודה ומנעו זאת מאחרים, והעוצר, שמנע מאוכלוסיות שלמות לנוע במרחב ובזמן. פרקטיקות אלה קיבעו את ההבדלים בין המרחבים היהודיים הפתוחים לזמן למרחבים הערביים הקופאים על שמריהם וזמנם מושהה. גם מדיניות תכנון ובנייה מתוחכמת הבטיחה הגמוניה יהודית במרחב הפיזי ואזורי מחייה רציפים ליהודים עם מובלעות ערביות, שיהודים יכולים לעקפן. החלוקה לשטחי שיפוט ערביים ויהודיים ותכנון והקמת תשתיות הכבישים המהירים בגבולות המדינה מבוססים, כאז כן עתה, על שיסוע האזורים הערבים והבטחת רצף טריטוריאלי יהודי.

תפישת זמן מרובדת זו הועתקה לשטחים הפלסטיניים בגרסתה הנוקשה אחרי 1967. מייד בתום המלחמה, הנהיגה ישראל ממשל צבאי בשטחים אלה, שהתבטא, בין השאר, במשטר זמן נוקשה. מחסומים פיזיים הוקמו בין אזורים שונים והוטל עוצר לילה שקיצר

למינימום את יומם של התושבים הפלסטינים. אחרי שבמשך שנים חלה הרפייה במדיניות זו, בעיקר כחלק מהשאיפה לנרמול חיי המתנחלים היהודים בשטחים הכבושים, היא התחדשה במלוא עוזה בתחילת שנות ה־90. המחסומים שירתו בהצלחה שתי מטרות מרכזיות: מניעת תנועה חופשית בשטחים הכבושים והפרדה פיזית וטמפורלית ברורה בין מדינת ישראל לשטחים הפלסטיניים במטרה לצמצם את כוח העבודה הפלסטיני במשק הישראלי.

משטר המחסומים מסגיר, בין היתר, אי־הכרה בקיומו של זמן פלסטיני אוטונומי. הזמן הפלסטיני אינו נמדד במונחים של איכות חיים, ולכן הקמת מחסומים והטלת עוצר נעשו חלק מסדר נורמטיבי ומובן מאליו. סדר זה בולט במיוחד בעוצר ובסגרים שישראל מטילה על השטחים בחגים ומועדים יהודיים. מדיניות זו ממחישה שהמשך זרימת הזמן היהודי במרחב הנורמליות מובטח על חשבון ובתמורה לעצירת הזמן הפלסטיני במרחב האנורמליות. הניגוד בין שתי תפישות הזמן מובנה אפוא כנוסחה דומיננטית במערכת היחסים בין שני העמים, נוסחה ההופכת את הכפפת התפישה האחת לאחרת להכרח קיומי, ולפיכך למוצדקת מוסרית.

ההבדל המהותי בין "עם האדונים" לעם הנשלט גם בא לידי ביטוי בארגון המרחב הטמפורלי. במחסומים, שהדוחק וההמתנה הממושכת בהם הופכים את חוויית המעבר בהם לבלתי־אנושית, מתבצעת הבחנה בין פלסטינים ליהודים. מכאן שזה אינו מחסום אוניברסלי שוויוני, אלא מכשול סלקטיבי שנועד למיין אוכלוסיות שונות על בסיס השתייכות לאומית־גזעית: המיון הנעשה במסגרת הזמן הדיפרנציאלית שכופה הריבון מושתת על שרטוט דיוקן על־פי חזות חיצונית, צבע עור ומבטא. ההבחנה בין ישראלים לפלסטינים מגיעה לשיאה במצבי־חירום; במקרים שבהם אישה יולדת, חולה או פצוע חייבים לעבור במחסום במהירות מירבית, נקבע הזמן במפורש על־פי צבע העור, המראה החיצוני והמבטא. בעוד שזמנו של "עם האדונים" מוסיף לזרום בשובה ובנחת, היחס אל הנשלטים, המעוכבים והמושפלים בגסות, הוא לא־אנושי. יתר־על־כן, זמנם של שלוחי הריבון (החיילים) במחסומים נחשב יקר, ולכן הזמן המושקע בטיפול בעוברים ושבים נתפש כהפגנת "אכפתיות". במחסומים בשטחים הכבושים נוצר אפוא מצב אירוני: הריבון רואה ערך מוסרי רב בהקצאת זמנו לטיפול בקשיי הנשלטים, קשיים הנובעים מחסימת זרימת הזמן שהוא עצמו כופה.

מדיניות העיכוב במחסומים משקפת יחס כפול לזמנם של הפלסטינים. מצד אחד, מזלזלים בזמנם על בסיס התפישה הגורסת שהם איטיים מטבעם, תפישה הנאמנה להשקפת־העולם האוריינטליסטית המייחסת לעמים לא־מערביים אופי תרבותי איטי ואינה רואה בהשהיית זמנם בזבוז של משאב קיומי חשוב. מצד אחר, מייחסים חשיבות לזמנם, אך משתמשים בו בכבלי לעיכוב התפתחות החברה והכלכלה ולענישה פוליטית־קולקטיבית. שתי האפשרויות האלה מתקיימות זו בצד זו. אם מתרגמים את הזמן הפלסטיני המושהה או המרוקן במחסומי הצבא והמשטרה הישראליים לשעות עבודה, מגלים שהן עשויות היו לפרנס אלפי אם לא עשרות אלפי משפחות החיות בתנאים משפילים ותת־אנושיים. אך, כאמור, זמנם המושחת של הנשלטים הוא חסר־ערך, לעומת הזמן הקולוניאלי רב־הערך. כל נסיון של הנשלטים לעכב את זרימת הזמן הקולוניאלי משמש הצדקה להשהות ולרוקן עוד יותר את זמנם־שלהם.

השטחים הכבושים בגדה המערבית חולקו לשני מרחבי מחייה נבדלים בהתבסס על לאומיות תושביהם. המרחבים היהודיים, ההתנחלויות, מחוברים למרכזי הערים הישראליות בכבישים מהירים שרק יהודים רשאים לנוע בהם. במישור זה, הזמן זורם, תכנון עולם החיים אפשרי והקומוניקציה מתקיימת. מנגד, היישובים הפלסטיניים מבודדים במובלעות בעלות תשתית כבישים משלהן המשוסעת במחסומים וחסימות שתכליתם למנוע זרימה חופשית של התנועה, ומכאן – של הזמן. שני מרחבים אלה קרובים פיזית, אך תרבותית ותכנונית מדובר בקיום מקביל של עולם המייחס "משמעות" לעצמו ו"חוסר משמעות" לזולתו. הראשון הוא בעל מודעות וחשיבות עצמית מפותחות, דבר המתורגם לארגון ולסדר חברתי דינמיים וצפויים מראש, ואילו האחר נחשב לחסר מודעות עצמית, דבר המתורגם לאנדרלמוסיה ולאי־ודאות אינהרנטית. השליטה המלאה של הציבור היהודי בזרימת הזמן לעומת אובדן השליטה בזרימת הזמן ובניידות במרחב הפלסטיני מולידים את אי־הוודאות המבחינה את המצב הנורמלי ממצב־החירום. במצב־חירום, הופכת אי־הוודאות למצב "הנורמלי", הביטחון העצמי מתערער, יכולת התכנון נעצרת, התקשורת נשברת והזמן מושהה ללא התראה או מועד סיום ידוע מראש. מצב זה משרת משטר שליטה הבנוי על אי־הוודאות והחרדות הקיומיות שהוא גורם. אי־הוודאות נגזרת לא רק מההמתנה, אלא מעצם אי־היכולת לצפות את משכה. הפלסטינים הממתינים במחסום הופכים לייצורים שזרימת זמנם מושהית, ומנושלים מייחודיותם כסובייקטים. חייהם חשופים למניפולציות ולגחמות שאינן בשליטתם. במחסום, שהוא ביטוי למצב־חירום, הזמן עצמו מוכרז כיוצא מן הכלל. "במקום זה", כותב עדי אופיר, "אפשר להעמיד את ההבדל בין ידיד לאויב על ההבדל בין מי שדמו מותר וחייו מתכנסים להתרת הדם הזאת לבין מי שחייו נחשבים ביחס לחוק".[19] השהיית הזמן במחסומים מובילה אפוא לשלילת ערך זמנם של הנשלטים, ומכאן לשלילת ערך חייהם, וסופה שהיא הופכת את חייהם לחיים חשופים.

חיי הפלסטיני, לאחר שהופשטו מהגנת החוק, חשופים ופרוצים לכל התערבות על־פי שיקול דעתו של החייל הישראלי בשטח, שהמחסום הוא לדידו אתר מלחמה. הקיום הפלסטיני נוכח שם במלוא כובד סופיותו, בפגיעותו האינסופית, במוות שכבר רוחש בו. הקמת המחסום – פעולה של הוצאה מן הכלל המנכיחה את הריבון בחוק למרות השהייתו – מאפשרת לו לקבוע אילו מקרים הם חריגים ומותר להפקיע בהם חיים באין מעניש.

בשנים האחרונות, עוברים חלק מהמחסומים בשטחים הכבושים תהליך של שכלול והופכים ל"מעברים", כפי שהם מכונים בעגת הכיבוש. המעברים, הדומים למסופי מעבר בינלאומיים הממוקמים בגבול בין מדינות שכנות, מבצרים את שיח הזמניות של הכיבוש באצטלה של רצון ישראלי להגיע להפרדה אמיתית בין ישראל לפלסטין. במקום החיכוך הפיזי הישיר בין פלסטינים לחיילים במחסום רגיל, מוקמים במעברים מרחבים סטריליים המפרידים פיזית את החיילים מהפלסטינים. כמו־כן, מצוידים המעברים באמצעי בקרה אלקטרוניים משוכללים: הפלסטינים נאלצים לעבור במנהרות שהחיילים צופים בהן מחדרי זכוכית ממוזגים. החלפת המחסומים במעברים יוצרת רושם של ביטול מצב־החירום כתוצאה מהפיכת תנאי המעבר ל"אנושיים" ומתחשבים יותר. הם נראים כמרחב הכפוף לחוקים רגילים. ואולם מדובר רק בנורמליות למראית עין, שכן המעברים מנציחים את "זמניות" הכיבוש ואת חשיפות חיי הפלסטינים, בעיקר מאחר שהם זירת מלחמה סטרילית, כמקובל במלחמות פוסט־מודרניות, שבהן ההרג מתבצע ממרחק ובלי נקיפות מצפון.

המחסומים היו נתונים בעבר לביקורת ולפיקוח של ארגוני זכויות אדם למיניהם, בעוד שהמעברים, המבודדים יותר, רחוקים מעינם המפקחת של ארגונים אלה. המתרחש במעברים אינו שקוף, ולפיכך זהו מצב־חירום במסווה של נורמליות. יתר־על־כן, התבוננות

19 עדי אופיר, "בין קידוש החיים להפקרתם: במקום מבוא להומו סאקר", בתוך: **טכנולוגיות של צדק** (תל־אביב 2003): 358.

מקרוב במעברים מלמדת על העמקת ההבדלים בחוויות הזמן של החיילים ושל הפלסטינים העוברים בהם. הפלסטינים נאלצים לבטל חלק ניכר מזמנם בהמתנה לפתיחת המעברים בידי החיילים ומוסיפים לחוות את ריקון זמנם והשהייתו. תזמון פתיחת המעברים מתבצע על־פי שיקול ישראלי אוטונומי ללא התחשבות בזמנם ובתנאי המתנתם של הפלסטינים, שבהעדר מגע אנושי נשללת מהם אפילו האפשרות ליידע את החיילים לחוויית הסבל הנגרם להם. מיקום החיילים בחדרי הזכוכית חוסך מהם את ההתלבטות המוסרית הנובעת ממגע ישיר איתם. במושגים פנומנולוגיים מדובר בפיצול החוויה המשותפת לשתי חוויות נפרדות. אמנם הצידוק שמספק המנגנון הקולוניאלי להפרדה פנומנולוגית זו הוא בטחוני, אך מאחוריו מסתתרת המכניזציה של הפיקוח כאמצעי להשתקת מצפון החיילים ולשיכוך הלחץ הנפשי שהם נתונים בו כתוצאה מנוכחותם במקום כה לא־אנושי כמחסום. ואולם דווקא הניתוק מחוויית הזמן של הפלסטינים מקשיח את השליטה בהם. הפער בין תנאי ההמתנה של הפלסטינים – במקום צר תחת כיפת השמיים כשהם נתונים לחסדי מזג האוויר וסובלים מן הדוחק והצפיפות המרובים – לבין תנאי ה״עבודה״ של החיילים מנכר את האחרונים למשמעות הזמן של המושהים, ולפיכך גם למשמעות חייהם.

הזמניות כמרחב תודעה והתנגדות פלסטיניות

הפלסטינים לא נותרו אדישים להחלת הזמן הציוני. התנגדותם למהלך זה התבטאה, בין היתר, באימוץ מסגרת זמן חלופית שהתפתחה בהדרגה, אך לא באופן לינארי. בספר הפרוזה האחרון שלו שנתפרסם לפני מותו, **בנוכחות ההעדרות**, כתב מחמוד דרוויש:

״אין הגעגוע מעשה זכירה, אלא מה שנבחר ממוזיאון הזכרון. הגעגוע הוא ברדני כמו גנן טוב, והוא הישנות הזכרון לאחר שנוקה מההפרעות. לגעגוע תסמיני לוואי, ובהם: התמכרות הדמיון להסתכלות לאחור, והמבוכה מההיפטרות מהמחויבות להווה, וההגזמה בהפיכת ההווה לעבר, אפילו באהבה.
הגעגוע הוא צלקת בלב וטביעת מולדת על גוף. אך אף אחד אינו מתגעגע לפצעו, אף אחד אינו מתגעגע לכאב או לסיוט, אלא למה שהיה לפני הסיוט, לזמן נטול כאב מעבר לכאב ההנאות הראשונות, הממיסות את הזמן כקוביית סוכר בכוס תה, לזמן בעל חזות של גן עדן.״[20]

דברים מורכבים אלה משקפים תחושות קולקטיביות רבות ומגוונות, ובהן תחושת משבר הזמן המאפיין את התודעה והמציאות הפלסטיניות בעקבות השהייתן מהזמן מאז הנכבה. דברי דרוויש גם מבטאים את ההבחנה העמוקה בתודעה ובשיח הפלסטיניים בין הקיום והזכרון לפני הנכבה והקיום והחוויות אחריה. בהקשרנו, אפשר לקשור הבחנה זו בטענתו החשובה של ולטר בנימין: ״לנסח כהיסטוריה את מה שחלף אין פירושו להכירו ׳כפי שאכן היה׳. פירושו ניכוס זכרון כפי שהוא מבזיק ברגע של סכנה.״[21] העבר הפלסטיני, ככל עבר אחר, הוא פרי אילוצֵי ההווה. מכאן נובעת סלקטיביות הזכרון המשתקפת במאמצים האינטלקטואלים והתודעתיים הכבירים שמשקיעים הפלסטינים במאבק נגד הוצאתם מההיסטוריה ומהזמן.

הזכרון, הגעגועים, הנוסטלגיה וכתיבת ההיסטוריה הם כלים מרכזיים במאבק נגד הגירוש מגן העדן של ההיסטוריה – המולדת. הייחוד הפלסטיני טמון בכך שאי־אפשר להפריד בין המאבק בנרטיב ההיסטורי הציוני לבין המאבק היומיומי על היישנוּת הפלסטינית, המשתקף בעמידותם של כל פלסטיני ופלסטינית, כיישויות היסטוריות, ובעצם ביצועיותם היומיומית כפלסטינים. כינון הפלסטיניות הוא כלי מרכזי בהתעמתות עם העקירה מהזמן, מההיסטוריה ומהמקום, שלא תמה בשוך קרבות 1948, אלא נמשכת עד היום, שכן הנכבה אינה ארוע שתם ונשלם, אלא רצף ארועים מכונני־תודעה.

ההיסטוריה הפלסטינית, הזכרון הפלסטיני והשלכות הציונות על הקיום ההיסטורי הפלסטיני מעסיקים חוקרים והוגים פלסטינים, שהדגישו ומדגישים, לפחות מאז שנות ה־80, את האופן שבו מוחק הנרטיב הציוני את הפלסטינים מההיסטוריה של פלסטין ומכפיף את זהותם לסדר־יום ציוני. ספרו של אדוארד סעיד, **שאלת פלסטין**, היה הסנונית הראשונה בתחום זה.[22] אולם, כפי שטוען זכריא מֻחמד, העיסוק הפלסטיני בהיסטוריה העצמית היה בבואה או הד של הנרטיב הציוני ובכך הנכיח ואולי אף אִשרר אותו.[23] כמו־כן, עד לא מכבר ההיסטוריוגרפיה הפלסטינית והעיסוק בזהות הפלסטינית התמקדו ברובם באליטות הפלסטיניות והתעלמו מההוויה היומיומית של המוכפפים הפלסטינים, שהיו ועודם רוב העם הפלסטיני.

קולם של המוכפפים החל נשמע לאחרונה כתוצאה מהתפתחות ההיסטוריה האוראלית הפלסטינית, הנשענת על עדויות חיות של פליטים ועקורים. חיבור המבט ההיסטוריוגרפי למעקב אחר התפתחות תודעת ההיסטוריה והזמן של המוכפפים מעלה תרומה נכבדת להארת מורכבות המאבק הפלסטיני לחזרה להיסטוריה ולזמן ולהבנת התפתחות הטליאולוגיה הפלסטינית ומרכיביה השונים. זאת משום שההנכחה העצמית הפלסטינית אינה מתמצה בספרי היסטוריה, אלא גם, ובעיקר, בעמידוּת הפלסטינית היומיומית מול מה שכיננו ריקון הזמן או השהייתו באמצעים פרקטיים ויומיומיים. חשוב לציין שבניגוד לתיאורים ההיסטוריוגרפיים והפוליטיים הישראליים, המאפיינים את המציאות הפלסטינית מ־1948 ועד סוף שנות ה־60 כמצב של ״תרדמה״,[24] חתרו הפלסטינים בהתמדה לשוב לבתיהם והתנגדו למציאות החדשה שכפתה 1948. מאמצים אלה השתקפו בניידות העקורים והפליטים הפלסטינים, בנסיונותיהם להדוף את מאמצי ישראל לקבע את פליטותם ובחתירתם לחזור לבתיהם או לפחות לקרבת יישוביהם. המקרים של איקרית, בִּרעם, אל־גאבסיה, עילבון ואחרים ממחישים את מאבקם של הפליטים והעקורים נגד הזמן ונגד חתירת ישראל לשנות את פני ההיסטוריה המקומית באמצעות מדיניות המבוססת על עקירת פלסטינים ובנייה יהודית, אגב ״שחזור״ העבר המיתי הרחוק על חשבון ההווה החומרי.

תקצר היריעה מלהתעכב על כל פרטי החזרה הפלסטינית לזמן ולמקום מאז 1948, ולכן, נסתפק בתיאור המאבק הפלסטיני בנדבכי העקירה השונים מנקודת־מבט קיומית ותודעתית ונתמקד בשלבי ההתפתחות של תודעת הזמן ודרכי ההתמודדות עם אתגר הזמניות או השהיית הזמן הפלסטיני.

דברי דרוויש שזה עתה צטטנו מאירים את אחת ההשלכות המרכזיות של המציאות הציונית בארץ המתבטאת בהפיכת חיי הפלסטינים בכלל למושהים או לארעיים, גם בעיני עצמם. ארעיות זו מעידה על אי־השלמה עם תוצאות הציונות מצד אחד, אך גם על מצוקה, חוסר־אונים ואובדן עצות מצד אחר. אי־ההשלמה היא בחלקה פסיכולוגית־אינסטינקטיבית, ובחלקה פוליטית. המצוקה, חוסר־האונים ואובדן העצות הם ביטוי לכמיהה להתממשות העבר בעתיד או למה שקוזלק מכנה ״אופק הציפיות״ המבנה את העבר וההווה.[25] כמיהה זו טומנת בחובה סתירה מעצם הבלבול שהיא זורעת במבנה הזמן ובתרגומו לזמניות ממושכת.

20 מחמוד דרוויש, **פי חדירת אל־גְיאב** (עמאן 2006).
21 ולטר בנימין, **הרהורים** (תל־אביב 1996): 312.
22 אדוארד סעיד, **שאלת פלסטין** (ירושלים 1981).
23 זכריא מֻחמד, **פי קד׳איא אלתקאפה אלפלסטיניה** (רמאללה 2002).
24 יהושפט הרכבי, **הפלסטינים מתרדמה להתעוררות** (ירושלים 1979).
25 Reinhardt Koselleck, *Futures Past: on the Semantics of Historical Time* (Cambridge, Mass. 1985): 255-75

חקר המציאות הפלסטינית לאחר הנכבה הדגיש ברובו את העקירה והפליטות כבעיה קיומית. דגש זה נאמן למציאות הקשה שנוצרה בעקבות העקירה: מאות אלפי פלסטינים נדחקו מבתיהם ומכפריהם למקומות מרוחקים והפכו בן־לילה מאנשים – שרבים מהם חיו בתנאים חברתיים־כלכליים סבירים – לנזקקים ולחסרי־בית. אולם ספרות המחקר מיעטה לעסוק בדחיקת הפלסטינים מההיסטוריה וביחס בינה לבין עקירתם ממולדתם. רק בעשורים האחרונים, ובעיקר בעקבות הופעתן של תיאוריות היסטוריוגרפיות ביקורתיות ותיאוריות נרטיביות ודיסקורסיביות חדשות, החלה בחינה מחדש של ההיסטוריוגרפיה הציונית ושל החוויות האנושיות שהנכבה גררה בעקבותיה. גישות בין־תחומיות חדשות היוצרות חיבורים היסטוריוגרפיים, ספרותיים, פסיכולוגיים, סוציולוגיים ופוליטיים מציעות תמונה שלמה יותר של הנכבה והשלכותיה ומעמיקות את הבנתן. תרומת הגותו של אדוארד סעיד בהקשר זה היא מרכזית, אך בהמשך למסורת שביסס נדרש עתה חיבור של הממד האינטלקטואלי עם הממד העממי כדי לשקף תמונה "אמיתית" יותר של המציאות. הבנת התמודדותם של הפלסטינים עם הנסיונות לסלקם מההיסטוריה ומהזמן מחייבת התבוננות מעמיקה בהתפתחות ההיסטוריה והזכרון הפלסטיניים, כמו גם בהתמודדותם עם תפישות הזמן הציוניות השולטות.

ההיסטוריוגרפיה הפלסטינית צברה בשנים האחרונות תאוצה גדולה, במיוחד בעקבות הופעת השיח ההיסטוריוני החדש בישראל,[26] שחשף מידע חדש על התהוות והתפתחות התנועה הציונית ומדינת ישראל. היסטוריוגרפיה זו מצביעה על סתירות פנימיות בנרטיב ההיסטורי הציוני ומציעה נרטיב היסטורי חלופי המערער על צדקת הנרטיב הציוני ומבסס את הקיום הפלסטיני בפלסטין על רצף היסטורי בן מאות אם לא אלפי שנים. אמנם מחקרים אלה לא מצליחים לבסס את התפתחות הלאומיות הפלסטינית במובנה המודרני, אך הם, ללא ספק, בגדר נסיון מוצלח להמחיש את מופרכותה של תיאוריית "הארץ ללא עם לעם ללא ארץ" – מעמודי התווך של האידיאולוגיה, המיתולוגיה והתעמולה הציוניות. המחקר ההיסטורי וההיסטוריוגרפי הפלסטיני חותר לקעקע, בסיוע מחקרים ארכיאולוגיים והיסטוריים מערביים ביקורתיים, הנחות יסוד שליטות בנרטיב הציוני, היוצרות זיקה טרנס־היסטורית בין מדינת ישראל לעבר המקראי ומנמקות/מצדיקות את הקמתה במונחים של חזרה למולדת לאחר גלות כפויה.

אם כי רבות מן העבודות ההיסטוריות וההיסטוריוגרפיות הפלסטיניות והערביות הן תמונת ראי של ההיסטוריוגרפיה הציונית ואף מאששות חלק מיסודותיה והנחותיה, הן מעוררות פולמוס עמוק סביב הוצאת הפלסטינים אל מחוץ להיסטוריה, השתקתם והשהיית זמנם. עיקר כוחה של ההיסטוריוגרפיה הפלסטינית החדשה טמון בחתירתה לבחון את מידת תלותה של התגבשות הזהות הפלסטינית בהגירה היהודית ובהתפתחות התנועה הציונית. ממצאי המחקר ההיסטוריוגרפי בסוגיית הזהות מפריכים את טענת התלות באמצעות מידע חדש הממחיש את קיומה של תודעה פלסטינית עמוקה עוד מימי שלטונו של מוחמד עלי בפלסטין, היינו: לפני "הגירוי" הציוני.[27] מחקר זה מעיד על חתירה עמוקה להחזרת הפלסטינים ופלסטין להיסטוריה במישורי התודעה האינטלקטואלית והשיח האקדמי.

לצד העבודות ההיסטוריוגרפיות, מתגבר העיסוק בהיסטוריה אוראלית המתבססת על עדויות פלסטינים, שגורשו או שכפו עליהם להתפנות מבתיהם עד שוך הקרבות.[28] מחקרים אלה מספקים עדויות חיות לדפוסי הפעולה של כוחות ההגנה הפלסטינית בזמן הנכבה ובעיקר מצביעים על המשבר הנפשי, שבו שרויים פלסטינים רבים עד היום בעקבות אובדן המקום והבית. מעדויות של פליטים ואחרים, מתחוור שנכבת 1948 הפתיעה את הפלסטינים.[29] רבים ראו במהפך הדמוגרפי ובאובדן הבית אסון שלא ניתן היה לחזותו. בעוצמת ההפתעה, איבדו רבים את האיזון הנפשי כתוצאה מהמכה האנושה שספגה יישנותם הבסיסית של מרבית בני־העם הפלסטיני, שבתקופה קצרה יחסית איבדו את התנאים הבסיסיים לקיום אנושי נורמלי.

את עומק הטראומה מדגימים מחקריהן של הלנה שולץ־לינדהולם על הפזורה הפלסטינית, ג'ולי פטיט ולאלה חלילי על הפליטים בלבנון ואילנה פלדמן על הפליטים בעזה ומחקרַי שלי על העקורים בישראל.[30] מחקרים אלה ואחרים מצביעים על מרכזיות העקירה, אובדן הבית והמקום בתודעה ובפסיכולוגיה של הפליטים בפרט ושל הפלסטינים בכלל ומאששים את ממצאיהם של חוקרי הפסיכולוגיה של המקום והעקירה.[31]

באלפי ראיונות שנערכו עם פליטים פלסטינים, חוזרים כחוט השני הנוסטלגיה והגעגוע לעבר האבוד, שספק אם יחזור אי־פעם. הדבר עולה בקנה אחד עם אבחנתו של פטר פריצשה ולפיה הנוסטלגיה "מבטאת תרבות של קורבנות המציעה גרסה אלטרנטיבית של ההיסטוריה כקטסטרופה".[32] הגעגוע לעבר והכאב על האובדן בבחינת הנכחת הפלסטיניות בהיסטוריה גם מוצאים ביטוי מאז הנכבה ועד היום בספרות, באמנות ובשירה הפלסטיניות של יוצרים פלסטינים מרכזיים הפועלים במולדתם ומחוץ לה.[33] השירה והספרות משחזרות את העבר במושגים נשגבים שעברו זיקוק עמוק של הזמן והזכרון ומעלות את הכאב העמוק המהדהד בתודעת הפלסטינים שנעקרו מבתיהם בן־לילה ומאז חולמים להתחבר מחדש לעברם המדומיין.

ספרו האוטוביוגרפי של אדוארד סעיד **עקור**[34] מבטא, למשל, את עומק משבר העקירה גם מקץ עשורים רבים של חיים במקום אחר וגם לאחר התפוגגות ההשלכות הכלכליות של העקירה. סעיד מביע את עומק השבר הנפשי לא רק בעקבות העקירה, אלא גם בעקבות השינוי שעבר הבית המקורי וחוסר היכולת לא רק לחזור אליו, אלא גם לשוב ולהתחבר אליו לאחר החזרה. על שבר זה גם מעידים שני סופרים פלסטינים נודעים אחרים, מוריד אל־ברגותי' ופוַאז תורכי,[35] המתעדים את חזרתם למולדת בעקבות הסכמי אוסלו ומתארים את המשבר הנפשי שחוו בַּמגע מחדש עם המולדת והמקום שהשתנו מקצה לקצה. לתחושת הניכור שהם מתארים, שותפים גם סופרים ומשוררים גולים אחרים, כמו איחסאן עבאס וזכריא מֻחמד, או כאלה שנותרו במולדת, אך חיו כפליטים פנימיים, כמו מוחמד עלי טאהא ורג'א שחאדה, או כזרים במולדתם, כמו אמיל חביבי.

חוויית העקירה היא, ללא ספק, תופעה כלל־פלסטינית עמוקה, המספקת גורמי עומק רבים להתנגדות למדיניות הפרגמנטציה הישראלית, שחותרת מאז 1948 להמציא פתרונות שונים ומנותקים לקהילות הפלסטיניות השונות, בעיקר במקומות מגוריהן העכשוויים, ואגב כך למסד את ההבדלים ביניהן. בהקשר זה, חשוב להצביע על הדמיון בחוויית האובדן והזרות של הפלסטינים באשר הם, כולל בישראל, דבר המשתקף בדמיון הקולקטיבי הפלסטיני המשותף חוצה־הגבולות שנוצר בעקבות הנכבה וברא קהילה מדומיינת רציפה וממושכת, לפחות במישור התודעה התרבותית והסולידריות הפוליטית.

מאפיין בולט של העיסוק בעקירה הפלסטינית בשנים האחרונות הוא הדגש הכמעט בלעדי על המקום או המרחב כממד מרכזי של המשבר הקיומי הפלסטיני. מרבית העיסוק בעקירה הפלסטינית

26 תום שגב, **הציונים החדשים** (ירושלים 2001); אורי רם, **הזמן של הפוסט: לאומיות והפוליטיקה של הידע בישראל** (תל־אביב 2006).

27 *Mahmud Yazbak, Haifa in the Late Ottoman Period, 1864-1914: A Muslim City in Transition* (Leiden 1998)

28 ראו, למשל: Rosemary Sayigh, "Palestinian Refugees in Lebanon: Implantation, Transfer or Return?" *Middle East Policy* 8:1 (2001): 95-105

29 Rosemary Sayigh, *Palestinians: From Peasants to Revolutionaries* (London 1979)

30 Helena Schultz-Lindholm, *The Palestinian Diaspora: Formation of identities and Politics of Homeland* (London and New York 2003); Julie Peteet, *Landscape of Hope and Despair: Palestinian Refugee Camps* (Philadelphia 2005); Laleh Khalili and n/a, "Places of Mourning and Memory: Palestinian Commemoration in the Refugee Camps of Lebanon," *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 25:1 (2005): 30-45; Ilana Feldman, "Home as a Refrain: Remembering and Living Displacement in Gaza," *History & Memory* 18:2 (Fall/Winter 2006): 10-47

31 ראו, לדוגמה: Mindy Thompson Fullilove, "Psychiatric Implications of Displacement: Contributions from the Psychology of Place," *American Journal of Psychiatry* 153:12 (December 1996): 1516-1523

32 Peter Fritzsche, "Spectres of History: On Nostalgia, Exile, and Modernity," *American Historical Review* (December 2001): 1592

33 ראו: כמאל בולאטה, **איסטיחדאר אל־מקאן: דראסה פי אל־פאן אל־תשקילי אל־פלסטיניה אל־מועשר** (טוניס 2000); אסמאעיל שמוט, **אל־פאן פי פלסטין** (כווית 1989); Gannit Ankori, *Palestinian Art*, (London 2006)

34 אדוארד סעיד, **עקור: לא מזרח ולא מערב** (תל־אביב 2001).

35 Murid Barghuthi, *I Saw Ramallah* (New York 2003); Fawaz Turki, *Exile's Return: The Making of a Palestinian American* (New York 1994)

נדרש – בצדק – לקשר למקום, לבית, ולמשבר הנפשי, החברתי, הכלכלי והפוליטי שנבע מהעקירה. המושג בית בשפה הערבית נגזר אטימולוגית מהשורש "באת" שמשמעו נהיה, התהווה, נם, ישן ועוד. הבית או, במובן הקולקטיבי, המולדת הם עדות בסיסית ביותר לעצם הקיום והיישנות האנושיים המגולמים בעצם שינון תודעת הביתיות והקשר החוזר על עצמו עם אותה סביבה פיזית, ההופכת לחלק בסיסי מהתודעה וההכרה. הבית הוא לא רק מחסה או קורת־גג, אלא בעיקר סביבה וההתוודעות אליה מכוח ההרגל, שאובדנו, הבא לביטוי באובדן היישנות, מחולל זעזועים תודעתיים וחרדות קיומיות רבות. כמו־כן, השם הנרדף לבית "אל־מסקן" נגזר משורש "סקן", שמשמעו נדם או מת, דבר המשקף את חשיבות הבית כמקום מרגוע לאחר תלאות החיים. הבית ערב לכך שאדם יגיע לסופו בסביבה בטוחה ורגועה, והעדרו מוליד חרדות קשות ונירוזות קיומיות שרק החזרת הבית או לפחות החתירה להחזרתו יכולות להפיגן.

אולם הדגש על המקום מאפיל על ממדים אחרים של חוויית העקירה המזינים את תחושת המשבר והאנומליה של המציאות הפלסטינית והופך להבחנה מובלעת בין חוויית האובדן של פליטים ועקורים לזו של פלסטינים שנותרו בבתיהם לאחר הנכבה או לאחר מלחמת 1967. ההבדלים בחוויותיהן של קבוצות אלה הם חשובים מאוד, אך אינם מצדיקים התעלמות מממדים אחרים של הקיום הפלסטיני המגשרים על שוני זה כתוצאה מהפיכת המולדת לגלות וכתוצאה מהוצאת כל הפלסטינים מההיסטוריה ומהזמן.

גם פלסטינים החיים במולדתם חווים תחושה יומיומית של הגליה מהמקום ומהזמן, וזרות במולדתם. חד הוא מהי החוויה הספציפית שעברו פלסטינים בעקבות הנכבה, לכולם משותפת חוויית הזמן המושהה, החיים בהמתנה שאין להם שליטה עליה וקיום במצב חף מקביעות נורמלית. כל הקהילות הפלסטיניות באשר הן, וללא קשר לאיכות חייהן, מתמודדות עם משבר ואתגר הזמן המרוקן או המושהה וחיות במצב של המתנה. בכולן מבעבעת תחושת זמניות והמתנה לשינוי לטובה בעתיד האמור להפוך על פיה את המציאות העכשווית. זמניות זו גם משתקפת ביצירתם של סופרים ואמנים פלסטינים העוסקים במרץ בחוויות האובדן, ההזרה, הניכור ואתגרי הזמניות בכל מקומות מושבם.

הקהילות הפלסטיניות כולן שסועות בין הרצון לנרמל את חייהן ואת חיי הדורות הבאים לבין הרצון לא לקבע את מצבן העכשווי, שמא קיבועו משמעו ויתור על החזרה למצב ההשתייכות המקורי. חוויית הזמן המושהה היא חוויה קיומית משברית שפירושה אי־שליטה בזמן וחוסר יכולת לבוא לידי ביטוי בתוכו, בעוד שנרמולו סותר את הקיום הנורמלי המקורי. טענתי זו מבוססת על התפישה ולפיה בני־אדם חיים לא רק בזמן, אלא את הזמן. עצם קיומם הוא הזמן ולכן אי־התממשות עצמית כזמן יוצרת משבר המתבטא בתחושת השהייתם מהזמן או הדרתם מזרימתו הנורמלית. הפער שהלך ונוצר בין מציאות שבה הפלסטינים חיו את הזמן לבין חייהם בזמן שאול, שאינם שולטים בו והוא זר לקיומם, הופך לחלק מההוויה הקיומית של כל הפלסטינים, גם של אלה שנותרו בבתיהם, אך קיומם במקום נותק מקיום בזמן משלהם.

בעיני מרבית הפלסטינים, ביתור המציאות הפלסטינית שהתקיימה במולדת עד 1948 יצר מציאות קיומית חדשה, זמנית, שבמסגרתה הם מושהים מהזמן ואינם חיים אותו. לכן, הקיום הפלסטיני מאז הנכבה בנוי על חתירה מובלעת לחזרה למצב של קיום "נורמלי", "אותנטי", וגם להתגברות על אובדן רצפי הזמן השונים ולחזרה להומוגניות של הזמן הסימולטני. הקיום במקביל של רצפי זמן שונים, בצד הזמניות המשותפת לכולם, מוליד בקרב הפלסטינים תופעות מורכבות המתבטאות בביצועיות (performance) או בתחושות דחיפות שונות בהתייחס לפתרון הבעיה הפלסטינית או למשמעות החיים הנורמליים. הדבר משתקף בתפישות העומדות על הדחיפות למצוא פתרון לבעיה הפלסטינית לאור הקעקוע הממושך של יסודות קיומם במקום ובזמן, לעומת תפישות המניחות שהזמן פועל לטובת הפלסטינים ומחבל בהתממשות היעד המרכזי של הציונות – הקמת ישות מדינית יהודית ריקה מפלסטינים. לדעת האחרונים, המשך הנוכחות הפלסטינית מעקר את הציונות מיסודה ומחייב להשהות כל הסכם עימה.

ממאפייניה הבולטים של התפתחות התודעה הלאומית הפלסטינית בעקבות הנכבה, ובעיקר אחרי 1967, היא החתירה לסטנדרטיזציה מחודשת של הזמן הפלסטיני ולסינכרוניזציה של הקיום הפלסטיני למרות המציאות הדמוגרפית־גיאוגרפית המשוסעת. השליטה בהמשכיות הזמן, בתכיפותו, בעקביותו, בתזמונו ובחלוקתו הפכה לאחת ממטרות המאבק הלאומי הפלסטיני המרכזיות. חתירה זו היא חלק ממסע ההתנגדות לשליטה הציונית/הישראלית בזמן הפלסטיני. תהליך מורכב זה תחילתו בהתפתחות תודעת האובדן מייד לאחר הנכבה והתבססותה של תודעה זו כמרכיב מרכזי בהוויה הקיומית הפלסטינית וביישנות הפלסטינית, החותרת להנכיח את עצמה בקיום ההיסטורי, האנושי והלאומי. החתירה להנכחה חושפת את חשיבות תפישת הזמן הפלסטיני כממד קיומי המעמיד את הזמן הציוני בסימן שאלה ובד בבד חותר להשתחרר מהתלות בו. ההנכחה העצמית בזמן אינה אפשרית ללא שימור הזמניות הקיומית כמרכיב מרכזי במאבק על החזרה להיסטוריה ולזמן הלאומי במולדת האבודה. כך הופכים ההווה הפלסטיני – לשבוי בעבר הפלסטיני, וארועי 1948 – לנכבה מתמשכת: כדי להתמודד עם הנכבה, נעשה ההווה הפלסטיני זמני. הזמניות היא מאפיין תודעתי שהלך והתפתח בזיקה לחיבור בין תנאי הקיום הפיזיים מצד אחד, והמשכיות הוויית העקירה ואף העמקתה מצד אחר. הזמניות הפלסטינית מתפתחת אפוא כחוויה קיומית נירוטית, אך גם כמקור לאנרגיה מהפכנית, המזין את ההתגייסות העממית ואת רוח ההקרבה והעמידות הקולקטיביות.

זמניות זמנית

לא מייד תפשו הפלסטינים את הנכבה ככזו. רבים מהעקורים חשבו שזוהי עקירה זמנית עד יעבור זעם. תובנת הזמניות הקלה על מאות אלפי פלסטינים את תהליך העקירה ואפשרה להם להתמודד עם הדיסוננס הקוגניטיבי שהוליד הפער הגדל והולך בין תחושת הביתיות למצב הקיומי של הפליטות. על כך מעידים פליטים החיים היום בלבנון, בגדה המערבית ובעזה, פליטים פנימיים החיים בקרבת בתיהם המקוריים וגם פלסטינים שנשארו בבתיהם.

ממד הזמניות פעל כמנגנון שגישר על הפער בין הציפייה הטבעית להישאר בבית לבין ההפתעה של העקירה והסבל. במובן זה, היתה תחושת הזמניות, גם אם משמעה אובדן שליטה על הסדר הטמפורלי, גורם "קונסטרוקטיבי" בתודעת הפליטים והעקורים, שלא יכלו להשלים מיידית עם אובדן הבית ונתלו בתקווה הטמונה בזמניות. בהקשר זה, בולטות הציפייה כמרכיב מרכזי בתפישת הזמן של בני־אדם והשאיפה לגשר על הפער בין "אופק הציפיות" ו"מרחב הנסיון", כפי שמתאר זאת קוזלק.[36] אמנם הציפייה התחלפה בגעגועים לעבר, אך היא מוסיפה להתקיים כמרכיב מרכזי בקיום הפלסטיני עד היום, במיוחד בקרב מי שעדיין חיים במציאות קיומית קשה מנשוא במחנות פליטים, שהזמניות והחריגה מהסדר "הטבעי" של הקיום האנושי הן מסימני־ההכר הבולטים שלהם. הנוסטלגיה

36 ראו לעיל, הע' 22.

לעבר היא כעין גישור על פערי זמן והתגברות על האובדן, וגם סוג של הנכחת העבר בהווה כדי לגבור על צער האובדן שבבסיס ההכרה, הלא־מודעת עדיין, כי העבר לא יחזור כפי שהיה.

הזמניות התנתה את דפוסי ההתנהגות של הפלסטינים במקומות ובתנאי מגוריהם החדשים לאחר הנכבה. היות שהזמניות היא מרכיב תודעתי קיומי מרכזי, גם החיפוש אחר פתרונות למשבר העקירה הוא זמני. רבים מהפליטים והפלסטינים שנשארו במדינת ישראל תרו אחר פתרונות זמניים. הם חיפשו מקלט זמני, לא החשיבו את מציאת המחסה לפתרון קבע, וראו עצמם כאורחים לרגע אצל פלסטינים אחרים או אלתרו לעצמם מקומות מגורים ארעיים במקומות מרוחקים. גם "מארחיהם" בכפרי הגליל, בגדה המערבית או בעזה ראו בכך צעד זמני עד שיימצא פתרון. הזמניות לא הציעה אמנם פתרון למשבר הקיומי, אך מעדויות פליטים חיצוניים ופנימיים רבים עולה כי ראיית המצב החדש כזמני סייעה בידיהם להמשיך להתקיים בתקווה שמשהו יקרה וישתנה.

תודעת הזמניות הפכה למנגנון הגנה פסיכולוגי חזק שאִפשר את המשך רציפות התודעה. ללא מנגנון הזמניות, ספק אם פלסטינים שאיבדו את בתיהם בן־לילה ובהפתעה גמורה היו מצליחים להתמודד עם מצבם הקשה, וגם כך היו מי שהתבוסה, ההשפלה, העקירה וחוסר האונים מוטטו אותם, פיזית או מנטלית. בשלב זה, הזמניות הציעה אפוא מנגנון קונסטרוקטיבי להתגברות על הזעזוע הקיומי שהרעיד את אמות הסיפים של היישנות הבסיסית של מאות אלפי פלסטינים. וזמניות זו גם משתקפת בספרות ובאמנות הפליטוּת והעקירה הענפה של סופרים ואמנים כמו כנפאני, חביבי, גברא, חליפה, עלי טאהא, אסמאעיל שמוט, סלמאן מנסור, תייסיר ברקאת, נביל ענאני, עבד עאבדי, איברהים נובאני, אוסאמה סעיד, אסד עזי, עאסם אבו שקרה ועוד.

זמניות ממושכת

כשהולך ומתחוור כי זמניות העקירה היא פתוחה וסופה אינו נראה, מתחילה להתפתח תפישת הזמניות הממושכת בקרב פלסטינים רבים. זהו שלב שבו מעמיק המשבר הקיומי הפלסטיני ועוטה אופי חדש. משהזמניות המגשרת על הדיסוננס הקיומי מתבררת כזמניות לא־זמנית, נעשית ההמתנה והציפייה למאפיין עיקרי ובר־קיימא של התודעה הקיומית הפלסטינית. ממצאי מחקרים על המחסומים זורים אור על משמעות ההמתנה בתנאים כלכליים וקיומיים תת־אנושיים ותחת לחץ, פיקוח ודיכוי פוליטיים מתמידים. ההמתנה הופכת לבת־לווייתו הקבועה של הפלסטיני ומכתיבה דפוסי ביצוע המבטאים את הקיום החריג, ורק חזרה לעבר, האמור להפוך לעתיד, נתפשת כערובה לנורמליות.

להמתנה האינסופית נודעות שתי השלכות חשובות על המציאות הפלסטינית: א. תחושת משבר עמוק, המודגמת, למשל, ב"גברים בשמש" של כנפאני. תחושה זו מצביעה לכאורה על סוג של השלמה עם המציאות ועם המצב הקיומי שנוצר בעקבות האובדן. ההבדלים העמוקים בקשר עם המקום הופכים למנגנון מבדיל בין הפלסטינים, גם בכל הנוגע לסוגיית ההמתנה. הפליטים מחוץ למולדת מנועים מנקיטת אמצעים אלימים כדי להתגבר על משבר ההמתנה, אך גם הפלסטינים במולדת נתונים לשלטון דיכוי המונע מהם כל אפשרות להתקומם נגדה ולו רק באמצעות ביטוי תסכוליהם הנפשיים והקיומיים. ב. התהוות תודעה פלסטינית משותפת למרות הבדלי המקום או אפילו בגללם. הזיקה למקום או מרחב המחייה החדש לאחר הנכבה נדחקת לשוליים, ובמקומה הופכים חוויית העקירה, האובדן והפליטות והקשר הקיומי לפלסטין למקורות התודעה המרכזיים. תהליך זה מצביע על מעבר המולדת המשותפת ממישור המקום למישור המרחב. מרחב המולדת עובר תהליך "זיקוק", המבטא מאבק ל"הצלת הזמן משלטון העכשוויות" והפיכת המולדת ל"מיתולוגיה" משותפת החוצה את גבולות הזמן המיידי. טקסי יום האדמה, שכל הקהילות הפלסטיניות, במולדת ומחוץ לה, מקיימות מִדי שנה ב־30 במרס הם אחת העדויות להומוגניזציה של הזמן הפלסטיני המושהה ולעמידה על זמניות זמנית השוללת את הנורמליזציה המלאה של הזמניות הממושכת.

ההמתנה הארוכה והציפייה שמשהו יקרה הופכות למאפיין חוצה־גבולות של הפלסטינים. הזמניות הממושכת נעשית מרכיב תודעתי מרכזי בהווייתם הקיומית. אולם הימשכות הזמניות הזמנית משהה את הנורמליות הקיומית ולכן מתגבשת תודעה חדשה המשלבת את הזמניות והנורמליות, לא כניגודים העלולים לערער את האיזון הנפשי, אלא כמאפיינים שניתן ליישבם בשילוב מיוחד. מדובר בתהליך ממושך, שאפשר להכתירו בָּכותרת התהוות תודעה חדשה של נורמליות זמנית. במילים אחרות, הזמניות כאנורמליות מתחלפת בנורמליות כמשהו זמני שיחלוף עם החזרה למולדת. הנורמליות הזמנית הופכת את המולדת לפנטזיה או ל"גן עדן" אבוד שהשבתו מצדיקה כל קורבן, לרבות הקרבת החיים עצמם. ובניסוחו של מחמוד דרוויש, "המולדת נולדה בגלות, וגן העדן נולד מאימת ההעדרות".[37]

תודעת הנורמליות הזמנית באה לביטויה המבוהק בביצועיות הפלסטינית. גם כאן ניתן לדבר על שונות מרחבית: מקום המגורים ותנאיהם. ברם, כל הקהילות הפלסטיניות, ללא קשר למקום מגוריהן, שאפו לנרמל את חייהן כזמניים. לנורמליות זו היו שני פנים: מצד אחד, שחזור החיים הנורמליים מהתקופה שקדמה לנכבה באמצעות בנייה מחדש של הכפרים והשכונות האבודים במחנות הפליטים תחת שמותיהם הקודמים. לשון אחר, חיקוי המקור הפך לדפוס ביצועי עיקרי של הקהילות הפלסטיניות השונות. מצד אחר, נִרמול החיים הותנה בזמניותו כדי לא לבטל את מקור החיים הנורמליים. התשוקה העמוקה לנורמליות בהווייתה כחיים בכפר או בשכונה מסוימים ויחד עם שכנים מסוימים נעשתה מקור השראה להתנהלות הפלסטינית. פליטים ממקומות שונים מצביעים על רצון עז להחזיר לקדמותם את דפוסי הקיום המקוריים במקום המגורים החדש, אך מבלי להמיר את המקור בחיקוי. כלומר, הפלסטינים הביעו התנגדות עמוקה ויסודית להשהיית זמנם, ולאחר שמשבר הזמניות התברר כממושך, החלו מביעים התנגדות באמצעות שחזור המקור כנורמליות זמנית. אין זה אומר שעלה בידיהם לעשות כן בכל מקום ובאותה מידה של הצלחה. אבל התשוקה לנורמליות, כסובייקטים השולטים בזמנם, ללא ספק, מאפיינת את הקהילות הפלסטיניות השונות, מאחדת אותן ואף משמרת את יכולתן לראות בעצמן קבוצה החולקת לא רק אותה חוויית עבר בפלסטין, אלא גם אותם הווה זמני ועתיד מצופה. מאמצים אלה באים לביטוי, בין היתר, בתהלוכות הנערכות ביום הנכבה לכפרים המקוריים, שפונו ונהרסו בידי השלטונות הישראלים.

זמניות כנורמליות

לשלב השלישי בהתפתחות תודעת הזמן הפלסטינית והמאבק נגד השהיית הזמן שייך נרמול הזמניות. הזמניות בשלב זה היא לא רק חלק אינטגרלי מהיישנות הקיומית, אלא בעיקר תנאי להמשכיות הקיום כסובייקט היסטורי. הפלסטינים, בעיקר הפליטים והעקורים, קיימים כסובייקטים, כל עוד קיומם זמני. נרמול קיומם במקומות מגוריהם הופך לאיום קיומי, היות שהוא שומט את הקרקע מתחת לתביעותיהם כיצירי הנכבה וכסובייקטים היסטוריים ופוליטיים אוטונומיים ונשאי זכויות היסטוריות שיש לממשן במציאות. לאור

37 דרוויש, **פי חד׳רת אל־גְ׳איב**: 141.

זאת, מתחזקת התחושה שהכול זמני וחייב להישאר כך עד החזרת זמן העבר להווה בעתיד. כתוצאה מכך, הנזילות של סדרי הזמן והיעלמות מסגרות הזמן הנוקשות הבנויות על הבחנות ברורות בין עבר, הווה ועתיד הופכות למאפיין עמוק של פלסטינים רבים. בתארו את מצב הנדידה וזמניות הפתרונות הקיומיים, מגדיר מוריד ברגותי את הזמניות הקבועה כאחד הממדים המאפיינים את חיי הפלסטינים.[38] הזמניות הקבועה נתפשת אמנם כבעיה או כקושי קיומי, אך היא טומנת בחובה פוטנציאל מהפכני להשבת העבר בעתיד ולהתגברות על מכשולי החזרה להיסטוריה.

הפוטנציאל המהפכני של הזמניות משתקף בדבריו פורצי־הדרך של אדוארד סעיד על הגלות כמקור עוצמה חזק ומרחב קיום "נורמלי". הוויית הגלות מתקבעת בתודעה כמאפיין של יישנות שאינה מעידה על חסרון. הגלות מזמנת הזדמנות להכיר בערך המולדת וביופיה. בעידן הגלובליזציה שבו יחסי זמן־מקום עוברים שינויים כבירים, בעידן שבו מעברי בני־אדם ממקום למקום הופכים לתופעה נרחבת, בעידן שבו גם המולדת הופכת לגלות, נעשית הזמניות למקור השראה וכוח בעיני סעיד, כמו גם בעיני אבי תודעת היישנות הפלסטינית, מחמוד דרוויש.[39] ההשתקעות בזמן "הקבוע" הופכת לתעתוע שאינו בר־מימוש, לא רק בגלל זמניות הזמניות, אלא בשל עצם השגרתה. מחמוד דרוויש מבטא את השלב הזה בתודעה הפלסטינית בצורה העמוקה והטובה ביותר כשהוא מעלה בספרו **בנוכחות ההעדרות** את הסכנה הנשקפת להווה מפלישת העבר, ואת הסכנה הנשקפת לעבר מתעתוע ההווה. הוא מהרהר בזהות העצמית ביחס לזכרון ולזמן, בשאלו "האם אתה מה שהיית או מה שהנך עכשיו?"[40] דבריו אלה ממוטטים את מערכות המושגים הבינאריים זמניות־קביעות, מולדת־גלות, המשכיות־קיטוע, מהירות־איטיות, דינמיות־סטטיות וכו'.

סעיד מעמיד אופק טמפורלי מנוגד למסגרת הזמן הסתום של "גברים בשמש" ומציע לחצות את גבולותיה הנוקשים והסגורים של הזהות הלאומית אל מרחבי תודעה נזילים שיאפשרו הכרה מלאה באחרות והתפייסות איתה. הכרה זו רואה בנזילות הזמן מקור כוח והשראה המקעקע את הדחיקה מההיסטוריה ואת ריקון הזמן והשהייתו. לדידו, תחושת האובדן, ההדרה והדחיקה משרתת את התנועה הציונית ומדינת ישראל, ורק ההשתחררות ממנה תהפוך את החולשה לכוח ותאפשר יציאה משיעבוד לחירות. עמים חופשיים הם עמים המסוגלים להתגבר על האובדן, הכעס והנקמה, לחצות את גבולות הנוסטלגיה ולחזור ולעלות על רכבת הזמן וההיסטוריה כנוסעים חופשיים ולגיטימיים. סעיד מציע לזהויות הנאחזות במושכות הזמן עולם מושגים חדש הבנוי על ספירות קיומיות משותפות המכירות בשונות כתו־הכר של המציאות. לדידו, העקירה והפליטוּת הגלובליות מעניקות לזמניות הפלסטינית הממושכת משמעויות חדשות ופותחות אופק להתפייסות לא רק עם הזהות העצמית החדשה, אלא גם עם האחראים לאובדן הנורמליות ולגירוש הפלסטינים מההיסטוריה, מהמולדת ומהזמן.

פלסטינים רבים בישראל, בעיקר עקורים, הפנימו את סכנות מכמונות הזמן שהניחו התנועה הציונית ומדינת ישראל בדמות ההמתנה למציאת פתרון למשבר העקירה והגלות. רבים נרמלו את זמנם באמצעות חציית גבולות הנכבה והגבלותיה, אך לא ויתרו על הדרישה לִגְבות את מחיר תוצאותיה. בהקשר זה, ניתן לטעון שמושג הזמניות עובר טרנספורמציה מתודעה הנגזרת מתנאי קיום תת־אנושיים במחוזות העקירה לתודעה הנגזרת מהחייאת הזכרון והזכירה כאמצעי תודעתי המאפשר להשיב מלחמה שערה. הזמניות הנורמלית מאפשרת התפייסות עם צורכי החיים המיידיים מבלי לוותר על זכויות ודרישות העבר. העבר אינו מאבד מערכו ומכוחו מעצם הוויתור על המשכיות קיומו במציאות הפיזית. הוא מונכח באופן עקבי בדמיון הקולקטיבי ואף מחוזק מעצם הפיכתו לנוסטלגי. מכאן שהתשוקה לעבר הופכת לגורם תודעתי המניע את העתיד מבלי להמשיך לגבות את מחירו של אותו עבר. זהו שלב בהתפתחות תודעת הזמן הפלסטינית שטרם קיבל לגיטימציה מלאה ועדיין לא נוסח מעבר למילים הפיוטיות של שירת דרוויש או לאמנות החזותית המצליחות להינתק מכבלי הכאב המוחשי והמיידיות של העקירה והגלות ולהרהר במטפיזיות של הקיום האנושי בכלל, והפלסטיני בפרט. הספרות והאמנות הפלסטיניות אינן משקפות נרמול של הזמניות, אלא מנסחות אותה ומבנות תודעה הנטועה עמוק בכאב העקירה, אך מצליחה לרחף מעל ליישנותה הפיזית ולהביט בעין בוחנת בנפתולי חציית גבולותיה.

סיכום

סיפורו של כנפאני שהתפרסם ב־1963 ממחיש את מצב הייאוש שנקלעו אליו הפלסטינים הכלואים בתנאי חיים מזוויעים וסומכים על כוחות חיצוניים שיצילו אותם ויחזירו להם את "גן העדן האבוד" שלהם. הסיפור הובן כמסמן את הטרגיות של אובדן הדרך בגלות ומשקף את התודעה ההיסטורית המוצקה של מרבית העם הפלסטיני. בקריאה זו, נחשב המסר של הספר כהזמנה מהפכנית לשינוי המצב הפלסטיני והערבי, ומכאן דימויו האוונגרדי בעיני פלסטינים וערבים רבים עד עצם היום הזה. אך הסיפור נשאר שבוי במושגי המציאות דאז, ובעיקר מציג תמונת ראי של מה שהציונות חתרה ליצור בקרב הפלסטינים. הסיפור מביע מצב של ייאוש מהמציאות וקורא להתגייס לשינויה מבלי להצביע על הדרך. סיפוריו המאוחרים יותר, כמו "מה שנותר לכם" או "השיבה לחיפה",[41] כבר מצביעים על הדרך. הם מציגים את הסימביוזה בין העמים היהודי והפלסטיני ואת הטרגיות של הגלות הגורמת לכל אחד מהם לחתור לנורמליות באמצעות עקירת האחר. כנפאני מצליח אפוא לחצות גבולות, להצביע על הטרגיות הטמונה בתפישות זמן לאומיות לינאריות ולבסס שיח חוצה־זהויות.

וזוהי גם דרכם של דרוויש, סעיד ואמנים פלסטינים רבים המתמודדים עם הוצאת הפלסטינים מההיסטוריה, ריקון זמנם והשהייתו. דרכם אינה מחקה את הנרטיב ההיסטורי או הזהותי הציוני, אלא פורצת ממרחבי הזמן הלאומי ומסגרות החשיבה הטמפורלית המודרנית לספירות גבוהות יותר. הם מבהירים לפלסטינים וליהודים שהתעקשות על חזרה להיסטוריה על־פי המושגים המודרניים משמעה המשך הטרגדיה המשותפת. מבלי להתעלם מעוולות העבר ומפגעי ההווה, הם מציעים לגבור על הנרקיסיזם הטמפורלי הלאומי, החותר לנצחיות באמצעות ריקון זמנו של האחר או השהייתו. הם ממחישים שדווקא הנצחיות מחייבת ויתור על בלעדיות, על סגירות ועל דיכוי וקוראים להתבוננות עצמית עמוקה יותר, במטרה לחלץ את העצמיות מכבלי החתירה הבלתי־מודעת להנצחת היישנות, ולתפישת הטמפורליות כמקור כוח ולא ככלי דכאני המשמש להשהיית האחר ולהנכחת העצמיות. תפישת הזמן כזמניות הופכת למתכון להתפייסות, המאפשר קיום הדדי לא־בלעדי בנוסחת היחס החשוב שבין היסטוריה, זמן ומולדת.

38 Barghouti, *I Saw Ramallah:* 92

39 סעיד, **עקור**; דרוויש, **פי חד'רת אל־גְ'איב**.

40 דרוויש, **שם**: 154.

41 כנפאני, "מה שנותר לכם", **גברים בשמש**: 141-87; ר'סאן כנפאני, "השיבה לחיפה", **החדרים האחרים: שלוש נובלות** (אור יהודה 2001).

משקיף, כמו מרפסת של בית, על מה שארצה
משקיף על צלי
בא
ממרחקים....

(מחמוד דרוויש, "ואת צלי אראה בא ממרחקים")

גם אנו עלינו למשאיות. לִוה אותנו
ניצוץ הברקת בליל הזית, ונביחת
כלבים על ירח עובר מעל מגדל הכנסיה,
אבל לא היינו שרויים בפחד. כי ילדותנו
לא באה אתנו. הסתפקנו בפזמון: עוד נשוב
בעוד רגע קט אל ביתנו... כאשר יפרקו המשאיות
את מטענן החורג!

(מחמוד דרוויש, "כפריים ללא רעה")[1]

ילדותיות

בילדותי, תמיד התרשמתי מגודל נכסיו של אדם מסתורי ששמו נחרט בזכרוני כאדון "נתוש". במשך שנים, אבי שהיה חקלאי מוצלח למדי הקפיד לחכור, יחד עם דודַי, מאותו אדון אלפי דונמים של עצי זית, לקטוף אותם ולספק את צרכי שמן הזית של המשפחה ולמכור את השאר.

שטח מטעי הזית של אדון "נתוש" היה ענקי במידה יוצאת דופן, ואף גדול משטחם של כל מטעי הזית של כל אנשי הכפר גם יחד. להבדיל משאר מטעי הזית המעובדים והשמורים של אנשי הכפר שלנו, מטעי הזית של אדון זה היו מוזנחים, קוציים, וחסרי כל סממן של עיבוד חקלאי בסיסי, דבר שהוסיף למסתוריותם ובעיקר למסתורין שאפפו את בעליהם, אדון "נתוש", אשר למרות עושרו בחר להזניח את הטיפול החקלאי במטעיו. באותם ימים, חשבתי שאדון המסתורין עסוק מדי בעושרו ובנכסיו מכדי לעסוק בקטנות.

בשל ממדי השטחים שהיו בחזקת אדון "נתוש" וכדי להקל על קטלוגם, חלקו אנשי הכפר שלי את אדמותיו לחלקות קטנות בנות עשרות ולפעמים מאות דונמים ונתנו לכל אחת מהן שם או כינוי משלה: החלקה של אבו פרסח', החלקה של אבו אל־עג'וז, החלקה של קאסם עבד אלח'דר, החלקה של פיאד והחלקה של אבו רפיק אלקטאווי, אלח'ילה (המדרון), אל־ארד אלבידא (האדמה הלבנה), אל־ענבראת ועוד שמות שאותם איני זוכרת.

התמימות הילדותית עברה עם השנים, והרושם העז, שהותירו בי ממדי נכסיו של אותו אדון מסתורי, התחלף במרירות עזה משגיליתי את האמת על אודותיו: אדון "נתוש" לא היה אלא הכינוי "המעוברת" ל"רכוש נטוש", כפי שקראה המדינה לנכסים שהפקיעה בכוח בעקבות מלחמת 1948 מבעליהם הפלסטינים לאחר גירושם בידי המליציות הציוניות אל מעבר לגבול והפיכתם לפליטים חסרי־כל! למרבה האירוניה, שמות החלקות וכינויהן היו בעצם "הניצולים" היחידים ששרדו מן ההפקעה ונשארו חרוטים בזכרון אנשי הכפר שלי שהכירו אישית את בעליהן. ברוח דבריו של דרוויש, שמות החלקות של מטעי הזית, היו במידה רבה הצל שנשאר לאחר שבעלי הבית הושלכו אל תהום הפליטות.

השמות השתמרו בשפת הכפריים לא מכוח האידיאולוגיה, אלא מכוח הרגל המעוגן עמוק ביחסים האורגניים שנתרקמו במשך מאות ואולי אלפי שנים בין תושבי המקום לסביבתם הגיאוגרפית. השמות שקפו את היחסים הללו. מסתבר כי מתן השמות הפלסטיניים נעשה על־פי קריטריונים ברורים ולא אחת התבסס על המורפולוגיה של חלקות האדמה (כך, לדוגמה, אל־ארד אלבידא (האדמה הלבנה) קיבלה את שמה זה היות שאדמתה היא אדמת חוור) או על שם בעליהן הרשמיים, בדרך כלל משפחות אריסטוקרטיות פלסטיניות או לבנוניות, או על שם המשפחה המקומית שעיבדה אותן במשך שנים עבור אותם אדונים. בעקבות הנכבה של 1948, המשיכו כפריים שנשארו בגבולות ישראל לכנות את האדמות בשמותיהן אלה והנחילו אותם לדורות הבאים כמעט ללא שינוי. האבסורד היה שהכפריים, אשר נשארו בגבולות המדינה, מצאו עצמם חוכרים את אדמות אחיהם הנפקדים הלא־נוכחים מידי המדינה ומתחלקים איתה ברווחים מבלי שהדבר יתפש מצדם כאקט חריג או מגונה!

גילוי האמת על אודות אדון "נתוש" השיל מעל מטעי הזית את התמימות שעד כה אפפה אותם ופתח עבורי חלון הצצה אל העבר הלא רחוק. פתאום הקוצים ועשבי הבר לא היו עוד בגדר התפרצות חופשית של הטבע, אלא התערבות מלאכותית ואלימה שקטעה את סדר־יומם של הכפריים והותירה חורבן במקום סדר. מטעי הזיתים המוזנחים היו בעצם תשליל של הנורמליות, אשר הושהתה בכוחנות קולניאלית מתנשאת.

מבחינתי, הפכה ההתבוננות בנכס הנטוש מהתבוננות ילדותית נאיבית להתבוננות רפלקסיבית, מייסרת ומענה, אך גם מאתגרת ומסיתה, שפתחה פצע שלא הגליד וסירבה להניח לו. זוהי התבוננות רפלקסיבית בפצע המדמם של הפקעת חייהם של הכפריים שהוגרו ושל אלה שנשארו על אדמותיהם, התבוננות המתיישבת בתוך הפצע ומסרבת לעזבו, לא מתוך מזוכיזם, ובוודאי לא מתוך התאהבות בתפקיד הקורבן, אלא בתקווה לנגוע בעתיד של העבר שנרמס תחת חורבות ההווה!

בהקשר זה של נדידת המבט המתבונן בין העבר הפלסטיני להווה המנכר, יש למקם את החווייה המעצבת של האינטלקטואלים הפלסטינים שעם שורותיהם נמנים מייצרי התרבות, האמנים והמשוררים. המבט הנודד של האמן הוא מבט מתחקר ומתשאל, אשר אינו מקבל את ההווה כתוצר מוגמר שיש לשקפו, אלא רואה בו "נאשם מואלם" שיש לדובבו ולהפכו לעד אקטיבי המחונן ביכולת לספר.

בכמה מציוריו של האמן דוראר בכרי, מופיעה אוניה נטושה בנמל יפו. באחד מהם נראות שלוש אוניות הרוסות ונטושות, שצלן משתקף בבהירות בים שעגנו לידו. עזובות וחלודות, האוניות האלה נראות לעין המתבוננת כתשליל של עבר חי ותוסס. קולו של העבר מהדהד בין קירות האוניה, והשקט הרב שאופף אותה ברגע נתון של ההווה אינו אלא מסמן של השתקה בכוח, שנכפתה ברגע של עבר לא רחוק. עבור פלסטיני שנשאר בישראל אחרי הנכבה, הופכת האוניה הנטושה לצל של עבר שאינו ניתן להפקעה. גם אם תסולק האוניה ממקומה, הים ישאר על עומדו, צל לאוניה שעגנה בו בטרם הפכה לחורבה.

1 מחמוד דרוויש, "ואת צלי אראה בא ממרחקים" ו"כפריים ללא רעה", מתוך: **למה עזבת את הסוס לבדו**, מערבית: מוחמד חמזה ע'נאים (תל־אביב: אנדלוס 2000): 19-17.

הצל כיישות חברתית

בדומה לאש בתפישתו של בשלאר,[2] הצל עומד במוקדן של יצירות תרבות, פרשנויות חברתיות ומשמעויות פסיכולוגיות רבות, שתרמו ליצירתו "כיישות חברתית" פרדוקסלית. בפסיכולוגיה היונגיאנית, הצל הוא ארכיטיפ, שמכיל את הדחקותיו של האדם ובעיקר את האחר והזר שלו; אל הצל, דוחק האדם דחפים שאינו מקבל ותכונות שאינו אוהב. מכאן שהצל הוא מעין מחסן רגשי המאכלס את התכונות שהאני מנסה להסתיר או להדחיק. בתרבות העממית, נחשב הצל למשהו מסתורי ומעורר פחדים. תוכניות טלוויזיה לילדים וסרטי מתח למבוגרים משתמשים בצל על־מנת לעורר פחדים ומסתורין ולפעמים אף להטיל אימה. אולם לצד מסתוריותו, נחשב הצל לדבר אינטימי, עוטף ומרגיע. האדם נח בצל העץ שמגן עליו מקרני השמש, ושירה נכתבת בצל המילים שמנסחות עבורה מחדש את גבולות הפואטיקה, ואילו הילד משחק עם צלו והופכו לעמית שעשועיו, מתלהב משינויי ממדיו, רץ אחריו ומנסה לתפסו, אך אינו מצליח לעולם! שהרי הצל החמקמק חומק תמיד ונוכח אך ורק בבחינת נעדר.

בספרו **רוחות הרפאים של מרקס**,[3] ממשיג דרידה את רוח הרפאים ומבחין בינה לבין הצל. לטענתו, רוח הרפאים היא ישות פרדוקסלית, כיוון שאינה קיימת אבל גם אינה לא־קיימת, שכן לעולם היא ממוקמת בין העולם הממשי לעולם הדמיון, בין עולם החיים לעולם המוות. איננו יכולים להיות בטוחים בקיומה, אבל גם איננו יכולים להוכיח את אי־קיומה, והיא מעוררת בקרבנו בעיקר רגשות מעורבים של אי־נחת, פחד ואימה מפני הלא־נודע. הצל, לעומת זאת, הוא אפקט חמקמק לא גשמי של דבר ממשי, ועל כן הוא ממוקם בתוך עולמנו זה, אבל מחוץ להשג ידינו. בשירו "מדיח אלטל עלעאלי" (שבחים לצל הגבוה, 1982), מתאר דרוויש את יאסר עראפת כצל גבוה שאותו לא הצליח הישראלי לחסל חרף נסיונותיו הבלתי־נלאים. אנחנו רואים את הצל, מזהים אותו, אך איננו יכולים לחוות אותו בצורה ישירה (אף פעם לא נוכל להיות צל ממשי), לנגוע בו ובוודאי איננו יכולים לרמות אותו. וכך תיאר דרוויש את הצל שלו:[4]

הצל הוא לא זכר, ולא נקבה
... אפור, גם אם תעלה אותו באש...
עוקב אחרי, גדל ואז קטֵן
הלכתי, הלך (אף הוא)
רצתי, רץ (אף הוא)
אמרתי: ארמה אותו, אוריד מעלי את מעילי הכחלחל
והוא חיקה אותי והוריד מעליו את מעילו האפרפר

הצל הוא בן לווייתו הנאמן והנצחי של בעליו. קיומו אינו תלוי ברצונו של זה, אלא בחוקי הפיזיקה המנציחים את הגשמי דרך הלא־גשמי. הוא מלווה בנחרצות ובהתמדה את בעליו לאורך חייו, ומתעקש לחקות את כל תנועותיו. אי־אפשר להשתחרר ממנו, ואי־אפשר לרמותו או להוליכו שולל.

הצל דומה במקצת לבבואת מראה, אך גם לא ממש תואם אותה. בעוד שההשתקפות במראה משכפלת, פחות או יותר, את המורפולוגיה של בעליה, הצל הוא אפור וחסר פרטים, וככזה רק מציג "תשליל" של בעליו, בקווים כלליים ולפעמים מעוותים, קווים המצייתים אף הם לחוקי הטבע, בין השאר, למיקום השמש, למידת ההארה ולתנאי מזג האוויר. מכאן שפענוחו חייב להתבצע בהקשר הפיזי הסובב אותו ובקשר לאחֵר המשלים שלו: בעליו.

בערבית המדוברת, למונח "חיאל" הוראה נרדפת ל"טיל" (צל), אך בתרגום חופשי "חיאל" משמעו דמיון, תרתי משמע: הדומה והמדומיין. פירוש הדבר שהחיאל אינו רק השתקפות של בעליו אלא גם דינמו המפעיל את מחשבותיו החופשיות, את חלומותיו בהקיץ ואת הפנטזיה שלו.

צל הצל

מה קורה כשמשחק התפקידים בין הצל לבן לווייתו מתהפך? מה קורה, למשל, כשהצל הופך לדבר הגשמי, ואילו בעליו הופך לצד הלא־גשמי שלו עצמו? מה קורה כשבעל הבית הופך לפליט, עוזב את העולם שהכיר ומשוטט חסר־כל בעולם זר שמתנכר לו ומנכר אותו? מעשיית הצל של הפליט אינה הצל של בן־הבית, אדרבה הפליט אינו אלא צלו היונגיאני של בן־הבית. הוא מסמל ומסמן בבת־אחת את כל מה שהוא לא רוצה שיהיה ואף הופך במידה רבה למחסן החרדות והפחדים שלו עצמו: תשליל הנורמליות ורגע הנפילה אל התהום. אבל אין דין צלו של הצל, כלומר צל הפליט, כדין צלו של בן־הבית, כיוון שתשליל האימה הוא הרוגע ואילו תשליל העזיבה אינו אלא ההישארות, ותשליל הפליטות אינו אלא רגע הבטחון שקפא במקומו "שם", ממש באותו רגע שבו יצא מן הבית־השדה:

והוציאו אותך מהשדה. אבל צלך, לא בא בעקבותיך, ולא רימה אותך, הוא קפא שם, והוריק כצמח הסומסום, ירוק ביום, כחלחל בלילה. וצמח וגדל כעץ הערבה הירוקה ביום, והכחלחלה בלילה.[5]

צל האיכר בשדה הוא ישות חברתית שקיומה מתווך על־ידי הקיום החברתי של בעליה בתוך השדה: ברגע שהאיכר מאבד את עולמו החברתי, הצל אינו הופך את עורו ואינו מתאים את עצמו לתפקיד חדש, אלא נשאר לעולם בשדה, קופא על מקומו, כמו יפהפיה נמה המחכה לנשיקת התחייה. הזמן של הצל קופא יחד איתו, בדיוק כשם שזמנה של היפהפיה הנמה קופא יחד איתה, הימים העוברים מרגע זה ואילך נעים במקומם, ללא התקדמות, וברגע שצל שקפא מפשיר הוא ממשיך את חייו בדיוק מאותו רגע שבו עצר. ובהקשר זה ניתן להבין את מיקומו של העבר בהוויית הפלסטיני כעתיד נחלם וגואל. בניסוחו של דרוויש:[6]

עכשיו כשאתה שוכב מעל המילים, בודד, עטוף בשושנים,
והירוק והכחול, אני מבין מה שלא הבנתי:
שהעתיד מאז,
הוא עברך הבא!

ומהו העבר? שואל אמיל חביבי ברומן הקצר "כשהשקדיה פרחה",[7] ומשיב מפיו של אחד מגיבוריו:

העבר אינו זמן. העבר הוא אתה ופלוני וכל החברים [...] העבר שלנו שרוצה אני כי יחזור, כפי שהאביב חוזר אחרי כל חורף.

עברו של הפלסטיני הוא תשליל של ההווה המתנכר והמנכר, חייו הקודמים לחורבן: הבית בטרם הפך למאהל, הפלח בטרם הפך לפליט, האוניה העוגנת בנמל יפו בטרם הפכה לחורבה, ומטע הזיתים המעובד בטרם הפך לשדה הקוצים של אדון "נתוש".

העתיד שבעבר הוא מקלט נפשי, שהפלסטיני חוזר אליו בהתמדה ובנחישות, על־מנת לחוות את חמימות המקום, אשר הופרה כשהמקום הפלסטיני הפך לטריטוריה ישראלית ב־1948. בהקשר זה, הווה של מדינה שקמה על חורבות המולדת הוא הווה

2 Gaston Bachelard, *The Poetics of Reverie: Childhood, Language and the Cosmos* (Boston 1969)

3 Jacques Derrida, *Specters of Marx, the State of Debt, the Work of Mourning, and the New International* (London 1994)

4 מחמוד דרוויש, **לא תעתד׳ר עמא פעלת** (אל תתנצל על מה שעשית) (ביירות 2004): 83-84.

5 מחמוד דרוויש, **פי חדרת אל־ע׳יאב** (בנוכחות ההעדר) (ביירות 2006): 14.

6 שם: 23.

7 אמיל חביבי, "ענדמא נוור אל־לוז" (כשהשקדיה פרחה), בתוך: **סדאסיית אל־אים אלסתה** (שישיית ששת הימים) (נצרת 1987 (1969)).

מנכר במזיד שכן הוא התגשמות של פרויקט הניסוח הקולניאלי של קיומו של היליד כקיום לא רצוי או, לכל היותר, קיום נסבל בתנאים מסוימים, כפי שהדבר משתקף ביחס המדינה כלפי הפלסטינים אזרחי מדינת "ישראל היהודית והדמוקרטית"!

ההווה כצל העבר

יצרני תרבות, אמנים ומשוררים פלסטינים מרבים להשתמש במוטיב הצל כבמטפורה חתרנית לשרטוט התשליל המופקע של המציאות הפלסטינית העכשווית. חורבות האוניה הן צל הדייג ועברו התוסס, שרידי הבתים ההרוסים הם רק צל הכפר הדינמי בטרם נהרס, ואילו שדה הקוצים שהתפשט במטע הזיתים הוא רק תשליל השדה המעובד והשמור בטרם "ננטש". מנקודת מבטו של היליד, סיפור חייו של הצל הוא סיפור מולדתו, שאותו הוא מגולל מתוך התבוננות ביקורתית ורפלקסיבית בהווה כבצל העבר. ראיף זורייק, ניסח זאת בכתבו על ואדי סליב:[8]

ואדי אל־סליב, בתים של אבן וחלונות, בתים שאינם פותחים את דלתותיהם. לפני חמישים שנה הן נסגרו ואינן נפתחות עוד. אחת הראיות הנסיבתיות להתרחשותו של הפשע. בתים שאינם פותחים את שעריהם עד שהשפה מתפתה לומר: בתים נטושים. בתים נטושים ואין יודעים מי נוטש את מי. מכל מקום, בית נטוש דומה לאחיו הבכור רכוש נטוש, ושניהם בנים למשפחת "נכסי נפקדים".

בעברו ליד צל העבר, המסתנן לו דרך הבתים הסגורים בוואדי סליב, או, לחלופין, ליד הבתים הערביים שאוכלסו מחדש במהגרים, חווה הפלסטיני את ההווה בגדר צל העבר המושתק; לדידו, ההווה אינו אלא אליבי למעשה אלים שהפריד בכוחנות את המסומן מן המסמן וייצר הקשר מעוות ולא אורגני. בתארו את העיר צפד (צפת) אחרי הנכבה, מיטיב סאלֶם ג׳וּבּראן להמחיש את הזרות שהכתה בו:[9]

זר אני בצפת... הבתים מברכים "אהלן"
ומתיישביה מצווים עלי להתרחק
ערבי, למה אתה מסתובב ברחובות? למה!

רגע הפרדת הבית מיושביו הוא הרגע שבו הצל מתנתק מבעליו וקופא במקומו. זהו גם הרגע שבו מתחילה להתגבש זהותו החדשה של בעל הצל כזהות חצויה של "פליט" חסר מקום, המִטלטל בחוסר בטחון בסיסי בין העבר כמקור החמימות לבין ההווה כמקור ניכור, בין הסירוב לקבל את ההווה האומלל והמנכר לבין החזרה המתמדת אל העבר כעוגן נפשי מאזן. "הפליט" חווה את ההווה רק כתשליל של העבר, ואת העבר – כרגע של בטחון, שלווה ונורמליות.

בציוריו של אסמעיל שמוט המתייחסים לחיים לפני הנכבה, אנו נתקלים בחיים צבעוניים, קרנבליים וחגיגיים המדגימים את מה שנגנז. לעומת זאת, בקוטב ההפוך נמצאים ציוריו של עבד עאבדי המתייחסים לרגע הפליטות והעזיבה. באחד מהם, מצייר עאבדי בפחם את רגע הפליטות והיציאה מהמולדת ומציג שורה ארוכה של צללי אנשים חסרי פנים ההולכים במקום מדברי תחת השמש הקיצית הקופחת. גם המקום שבו הולכים הפליטים מצויר כמקום חסר פנים בכעין מטפורה על צלילת הפליט אל תוך עתיד לא ידוע.

בשירו "מכתב מפליט אל אמו", מתאר ראשד חסין את חייו האומללים של הפליט הפלסטיני כפי שנגלו לעיניו אחרי שהתיישב באוהל במחנה פליטים, וכך הוא כותב:[10]

באוהל החמישים מצד שמאל, כאן החיים שלי
ומה בהם? פרדסי זכרונות
סיפורים על הבית הצבעוני
זכרון אחי סאמי, והעונג השובב
זכרונות ניחוח המִשמש והשיבולת.

העלאת הזכרון הזה ממלאת שני תפקידים חשובים: ראשית, הניחוחות והזכרונות של האושר שנגוז הם סימן ההיכר היחיד שהמשורר משתמש בו כדי לבסס את טענתו כי חייו עשויים היו להיות שונים היום אלמלא נגנזו. שנית, עולמו של הפליט הולך ונמלא בהתכחשויות: התכחשות לזכותו לחזור הביתה, התכחשות של ההנהגה הערבית למציאותו ואולי אף האשמה, במישרין או בעקיפין, על חלקו בנכבה ובאובדן המולדת. ההתכחשות עוברת בעיקר בציר הזמן האופקי, והעבר הופך להקשר היחיד שממנו הוא יכול לקבל הכרה כפולה: העבר יודע מי אני ומה אני. בעצם הפנייה אליו, מגולמת הנחה של שותפות לחוויה. ואולם זוהי הכרה ממיתה, כיוון שהיא מניחה כי השותף לדו־שיח נקבר, הפך למַצֵבה. בשירו "ליל הינשוף"[11] כותב דרוויש:

הנה כאן הווה
זמן אין לו,
איש לא מצא כאן איש שיזכור
כיצד יצאנו כרוח מהדלת, ומתי
נפלנו מהאתמול, ונשבר האתמול לרסיסים על הרצפה,
ואחרים מרכיבים
אותם למראות תמונתם אחרינו.

העבר בתיאורו של דרוויש דומה במידת־מה לעבר המהדהד בציורי הצבר של עאסם אבו שקרה, תלוש ממקומו הטבעי ושתול מחדש בתוך פחים חלודים. לחלופין, בציור הנראה כציור קיר ממוסגר, הצבר של אבו שקרה קורא תיגר על ניכוס הצבר כסמל לאומי בידי הישראלים. הצבר, בדומה לבית הנטוש שאוכלס במהגרים יהודים, הוא מרכיב ממשי ולא רק סימבולי שנעקר ממרקם החיים של הכפריים הפלסטינים, אשר גידלו אותו בקרבת בתיהם לצרכי מאכל וריפוי. מיקומו בתוך הפח החלוד הוא לא טבעי, בלשון המעטה, מיקום ההופך אותו לגורם מנוכר וזר לסביבתו. סיפור הצבר הכלוא והממוסגר הוא סיפור הבית המיושב במהגר הכובש. מבעד לעקירתו מהקשרו, הוא מגולל את סיפור ההווה של האתמול־העבר, כסיפור של נישול וגזילה. עברו של ההווה המנוכר הוא המקור האולטימטיבי לתשוקת הפלסטיני: תשוקה לשָלֵם, לחמימות, להרמוניה. העבר של הצבר בטרם העקירה, של הפליט בטרם הפליטות, הופך למבצרו של הפלסטיני, והוא מתיישב בו, מדובב אותו וחווה דרכו את חמימות המקום שנשתמרה בזכרון הריחות והשמות. דרוויש כותב בשירו "כפריים ללא רעה":[12]

עוד לא הכרתי את מנהגי אמי, גם לא את משפחתה
כאשר עלו המשאיות מהים. אך כבר
הכרתי את ריח הטבק בשולי גלימתו של סבי
ואת ניחוח הקפה הנצחי, מאז שנולדתי
כמו שנולדות חיות הבית כאן
בבת־אחת.

8 ראיף זורייק, "בעניים ערביות", **מוסף הארץ**, 20.4.1999.

9 עבד אלרחמן אל־כיאלי, **אל־שער אל־פלסטיני פי נכבת פלסטין** (השירה הפלסטינית על הנכבה) (ביירות 1975): 389.

10 ראשד חסין, **דיוואן ראשד חסין** (קובץ השירים של ראשד חסין) (טייבה 1990): 166.

11 מחמוד דרוויש, "ליל הינשוף", מתוך: **למה עזבת את הסוס לבדו**: 19.

12 מחמוד דרוויש, שם: 16.

מה שנותר לדרוויש, שחווה את ההווה כנפילה אל תהום בלתי מוכרת, הוא העבר כמסמן הכרה, כסל החלומות השמור. העלאת זכרון העבר כמוה כהעלאת החלומות שנרקמו בצלו.[13] בהקשר של דרוויש, העלאת זכרון הטבק, הקפה והניחוח אינה העלאה של זכרון הילדות האובייקטיבי, אלא בעיקר של נושאו – העבר או החלום.

אם דרוויש חולם לחזור אל העבר כדי לחוות את החלום הנגנז, הרי שטאהא חווה את זכרון העבר כאפשרות של התנגדות לעתיד האומלל: אולי העבר מצא לו מחבוא ונמלט מאומללות ההווה והעתיד. וכך כותב טאהא בשירו "לרמות את הרוצחים":[14]

קאסם,
מעניין איפה אתה
אני, אני אותך לא שכחתי
אחרי כל כך הרבה שנים
ארוכות
כאורך חומות בתי הקברות. אני תמיד
שואל את עשבי השדה עליך
ואת תלוליות העפר.
אתה עדיין בחיים, עם מקל־הליכה,
זכרונות והדר? התחתנת
ויש לך אוהל וילדים? עלית לרגל למכה?
או שרצחו אותך במבואות גבעת הפחונים?
אולי לא התבגרת כלל, יא קאסם,
והסתתרת במחבוא של גיל עשר?
ונותרת אותו קאסם הנער
רץ ועולץ
מדלג מעל גדרות האבנים
מת על שקדים ירוקים
ופושט על קני הציפורים?

קאסם לא עזב כנראה את כפרו, והצליח כנראה לרמות את הרוצחים ולהישאר שם, בן עשר. ברוח דבריו של דרוויש, קאסם כממלא מקום של הצל לא עזב את הכפר, אלא נשאר שם עגון בחייו וחומק מידי ההווה, מדלג מעל גדרות האבנים ופושט על קני הציפורים; קאסם הנער יישאר לעולם נער, ישמור על אופציית הנעורים ועל המקום ויחכה לחזרת חציו האחר שהתפצל וניתק ממנו ברגע הנטישה.

קאסם, לעולם לא יתבגר, ולא יזקין, הוא – נעוריו של היליד – נשאר בפלסטין ומסרב לְגלות ממנה. "כוחו לרמות את הרוצחים" נעוץ ביכולתו להפוך לצל, או אפילו לעקבה בלתי מוחשית. כמוהו כאפקט הפרפר, שאינו נראה לעין, אבל גם אינו נמחק ונשאר שם לעולם משרה מכוחו על המקום, ובניסוחו של דרוויש:[15]

אפקט הפרפר לא נראה
אפקט הפרפר לא נמחק
ככוח משיכה מסתורי, הוא
מדובב המשמעות והולך לדרכו

אפקט הפרפר כמוהו, במידה רבה, כחותם שהשאיר הפלסטיני במקומות שחי וארג בהם את זכרונותיו, הוא הצעדים שצעד דרוויש בחיפה בטרם יצא לגלות מבחירה: צחקוקי החברים ואהבת הנעורים, ריחות הים והמחשבות על הבית שנהרס בבִּרווה. בדומה לקלילות הצל, עקבות הפרפר הם אפקט קליל, שכמעט אינו מורגש, וקלילות זו מקנה יכולת הירואית לחמוק מכובד הממשי והגשמי ומציעה לעבר הצלה מכוחניות ההווה. חמקמקות הצל מקנה לו יכולת בלתי־מעורערת להפוך לשומר הנאמן והנצחי של בעליו. בשירו "צלי כלב נאמן", כותב דרוויש:[16]

בדרך אל הלא־כלום, טיפות גשם עדינות הרטיבו אותי,
מן העננים נפל עלי תפוח שאינו דומה לתפוחו של ניוטון,
הושטתי ידי לתפוס אותו
וידי לא מצאה אותו ועיניי לא ראוהו, ונעצתי מבטי
בעננים וראיתי שברי צמר גפן שרוח הובילה צפונה, הרחק
ממאגרי המים שעל גגות הבניינים, והאור
הבהיר זרם מעל אספלט מתרחב וצוחק בינות
להולכי הרגל והמכוניות המעטים... ואולי מצעדי הנפלאים.
ושאלתי: איפה התפוח שנפל עלי?
אולי חטף אותו צלי שנפרד ממני לעצמאותו וברח.
אמרתי אלך אחריו, אל הבית שבו אנחנו גרים יחדיו,
בשני חדרים נפרדים וצמודים. שם מצאתי מעל השולחן דף,
שעליו נכתבה בדיו ירוקה שורה אחת:
תפוח נפל "עלי מהעננים" וידעתי שצלי הוא
כלב ציד נאמן

סיכום

הצל הוא מוטיב חזק בכתיבה וביצירה האינטלקטואלית הפלסטינית. היו שהשתמשו בו על־מנת לבנות מפה אלטרנטיבית לפלסטין אחרי הנכבה, היו שציירו אותו כשומר נצחי על המולדת והיו כאלה שהדגישו את נוכחותו המתמדת כאליבי לעבר שנקטע בכוח הקולוניאליזם הישראלי. במאמר זה, ניסיתי לעמוד על המשמעויות השונות של השימוש בצל בהקשר שנוצר בעקבות 1948, בנסיון להבין את מוטיב הצל כאפקט ממשי אשר הופך ליישות מטפיזית, שאינה ניתנת לחישה אבל גם לא לסילוק.

אחת הנקודות שראוי יהיה לבדוק בעתיד היא הבניית הערבים בישראל כמעין צל של פלסטין, צל השומר על המולדת, אבל גם משקיף על השינויים מרחיקי־הלכת שהיא עוברת שעה שהיא מתרחקת מתמונתה הנצורה בזכרונו של הפלסטיני. יהיה מעניין במיוחד לעיין בסוגייה זו לאור סיפורו של ע'סאן כנפאני "השיבה לחיפה",[17] שבו הוא מתאר את התפתחות החיים של חלדון הפלסטיני, שמשפחתו שכחה אותו במערבולת המלחמה ומשפחה יהודית גָדלה וחנכה אותו להיות חייל ישראלי גאה. מוטיב הצל, אשר פועל, לשיטתו של יונג, כשומר אבל גם כמעורר חרדות, עשוי להאיר את מורכבות החיים של פלסטינים שנשארו אחרי הנכבה במולדת, אך הפכו לאזרחים ישראלים. על פלסטינים אלה נגזר להטלטל בין הוויות ודחפים שונים: התבוננות כואבת על העבר; כעסים על "הנטישה" מצד העולם הערבי, שלא אחת ראה בהם משת"פים; אימוץ של זהות "הערבי־הישראלי", שאותה כה היטיב לתאר אמיל חביבי ברומן **האופטימסט**,[18] או, לחלופין, הדגשת הפלסטיניות והשייכות לעולם הערבי.

במערבולת הפוליטית והלאומית, עשוי מוטיב הצל לסייע להבנת הווייתו של הפלסטיני בישראל ובמיוחד להבנת המשמעות של חיים במולדת בתחושת ניכור וזרות, שייחדה את חווייתם, כפי שמתאר המשורר סלמאן מצאלחה בשירו "תשובה סופית לאיך אתה מגדיר את עצמך":[19]

זאת הארץ שידעתי
כי שביליה יובילוני אל האור שנתלה
כמו מעיניה על ההר.
והייתי צוק הסלע, והייתי עץ
הזית שנשמר.
כל הארץ הייתה בית ובתוכה הייתי זר.

13 ראו: Bachelard, *The Poetics of Reverie*: 54.

14 מוחמד עלי טאהא, **שירים**, מערבית: אנטון שמאס (תל־אביב 2006): 66-72.

15 מחמוד דרוויש, **אתר אל־פראשה** (עקבת הפרפר) (ביירות 2008).

16 שם.

17 ע'סאן כנפאני, "השיבה לחיפה", בתוך: עמי אלעד־בוסקילה (עורך), **החדרים האחרים: שלוש נובלות פלסטיניות** (אור יהודה 2001).

18 אמיל חביבי, **האופסימיסט: הכרוניקה המופלאה של היעלמות סעיד אבו אל־נחס אל־מתשאאל**, מערבית: אנטון שמאס (ירושלים 1984).

19 סלמאן מצאלחה, **אחד מכאן**, (תל־אביב 2004).

(*) אפתח בסיפור אישי:

בסוף יוני 2008, נפגשתי בפעם האחרונה עם המשורר **מחמוד דרוויש** לסעודה, שהתברר בדיעבד שהיתה מעין הסעודה האחרונה, אך הפומבית, במסעדת דגים סמוכה לחוף עכו.

מאותה פגישה עלה בזכרוני, מיד עם קבלת הידיעה על מותו, באמצע אוגוסט 2008, מקבץ הזכרונות שעדיין נשא עימו מעכו, ובמיוחד מהכלא שלה, שבו היה נתון להתנכלויות שונות בשנות השישים של המאה הקודמת בזמן הממשל הצבאי הישראלי, ערב מלחמת יוני 1967, במהלכה ואחריה; אותו מקבץ חזר שוב כמו בסרט נע.

* * *

חשוב לציין כי דרוויש עשה לו שם בעולם הערבי – בצד כמה מן המשוררים הערבים בישראל – אחרי אותה מלחמה, בין השאר, בזכות **ספרות ההתנגדות בפלסטין הכבושה (אדאב אלמוקאוומה פי פלסטין אלמוחתלה)**, ספרו של הסופר וחוקר הספרות הפלסטיני ע'סאן כנפאני, שראה אור בביירות לפני 1967. מאוחר יותר, זה היה בין הגורמים להחלטתו של דרוויש לעזוב את הארץ ולא לחזור אליה.

הגם שלפני שנה זו העולם הערבי התעלם, כמעט לחלוטין, מן הערבים שנשארו בתוך "היישות הציונית" ומיצירתם, היתה שאלת הזהות הנושא שייחד את השירה הפלסטינית בישראל מאז ראשית שנות החמישים. ברוב השירים, עוברת כחוט השני ההזדהות עם העם הערבי הגדול, שבלבו הוקמה מדינת ישראל, על המיעוט הערבי שבתוכה.[1] הזדהות זו מצאה את ביטויה גם בשיריו הראשונים של מחמוד דרוויש. כך, למשל, הוא כתב בקובץ השירה **מאהב מפלסטין (עאשק מן פלסטין)** בתחילת שנות השישים:

אכן ערבים אנחנו
ואיננו מתביישים בכך!
אנו יודעים איך להחזיק בידית המגל
ואיך מתגונן חסר הנשק!
אנו יודעים איך לבנות בית חרושת מודרני
בית למגורים
בית חולים
בית ספר
פצצה
ורקטה!
ואנו כותבים
מוזיקה ושירים יפים
מלוטשים ורווי רגש ומחשבה.

כעבור שנים, אפשר להבחין כי הקו המנחה של רוב השירים היה ההזדהות עם העם הפלסטיני, עם שפוצל לשניים ונשבר לרסיסים. קו זה הלך והתחדד ככל שהזהות הפלסטינית נעשתה מגובשת ומוגדרת יותר, במיוחד אחרי מלחמת יוני 1967, אם כי נכח בשירתם של המשוררים הפלסטינים בישראל גם לפני המלחמה ההיא.

עבד עאבדי, **ללא כותרת**, 1982
דיו על נייר, 32x22

על אף הרושם הראשוני, אין להסיק כי שירתו של דרוויש נכתבה בחופזה. שירתו מבטאת כישרון ואורך רוח רבים, וכדי שלא תחטיא את מטרתה, נדרשים קוראיה לידע רב ולכלים מיוחדים. אך מה שמעניין אותנו כאן היא העובדה שדורות רבים של פלסטינים וערבים גדלו והתחנכו על שירתו של דרוויש בפרט, ועל שירת בני גילו בכלל. לגבי בני דורי – הדור השני אחרי 1948 – מה שסימל יותר מכל את יצירת דרוויש ובני דורו זה יכולתה להחזיר אותנו, על כנפי השירה, אל מה שהיה לפני הנכבה של 1948, וכמעט נמחק. במילים אחרות, חזרה אל מחוזות הנשכח ממצבו הנורמלי של העם הפלסטיני, מצב שקורות הנכבה הפכו אותו למצב הלא־נורמלי המתקיים עד עצם היום הזה. ניתן אפוא לזקוף את ה"נורמליות" של חיי הפלסטינים כאן לזכותה של ספרות זו.

* * *

דרוויש הפך את השירה לזכרון אישי שלו ונטל על עצמו לשאת אותו "עד ראשיתי וראשיתו" (כמילות השיר בקובץ **למה עזבת את הסוס לבדו**). אולם עד מהרה, הפך זכרון אישי זה לזכרון קולקטיבי.

חרף העובדה שדרוויש נחשב בעיני כל למשורר הלאומי של העם הפלסטיני, ביטאה שירתו גם את הכאן והעכשיו, לא במעט בגלל היותו משורר גדול. על כן, ניתן לומר בוודאות כי דרוויש הוא היוצא מן הכלל שאינו מעיד על הכלל. במילים פשוטות, כדי שתהיה משורר לאומי בעיני העולם כולו, ולא רק בעיני עמך־שלך, אתה חייב להיות תחילה משורר. רוב חוקרי שירתו מסכימים על דבר אחד גדול לפחות, והוא שסוד היותו משורר לאומי אינו טמון

אך ורק ביצירת "שירה בעלת אופי לוחם וחדורה פאתוס לאומי",[1] אלא גם בהפיכת ההוויה הפלסטינית למטפורה אלגורית; או כדברי אחד החוקרים – הפיכתה לאודיסיאה חדשה, אוניברסלית, לאומית ואישית בעת ובעונה אחת. ואם לא די בכך, נוסיף ונאמר שדרוויש הקפיד להתייחס לכל אקט, כולל פעילות פוליטית, כאל עשייה יצירתית. כל השאר, למרות חשיבותו, הוא פרטים קטנים.

* * *

התלאות שידעו דרוויש וסופרים ואמנים פלסטינים בני דורו בראשית דרכם בישראל אינן שונות מאלה שפקדו את התרבות הערבית בארץ בכללה על רקע ארועי 1948 ומה שבא אחריה. אכן, יש דרכים רבות לקרוא את תולדות שירתו ושירת בני דורו, אבל אי־אפשר לקרוא אותן בנפרד מתולדות התרבות הערבית בארץ לאחר שנה זו.

כידוע, אחת מתוצאותיה של מלחמת 1948 היתה נישולו של רוב העם הערבי הפלסטיני מארץ מולדתו. לפי הנתונים "היבשים", מתוך אוכלוסייה בת יותר מ־800 אלף איש שחייתה בפלסטין לפני המלחמה, רק 156 אלף נשארו אחריה בתחומי "הקו הירוק". לאחר קום מדינת ישראל, הפכו הנשארים למיעוט לאומי בתוך מדינה שראתה ורואה את ייעודה העיקרי בהגשמת הציונות, על כל המשתמע מכך מבחינה חברתית, לאומית ותרבותית.

בין קורבנות המלחמה היתה גם שכבת היוצרים והאינטליגנציה שכללה לא מעט סופרים ומשוררים, מחזאים ואמנים בעלי מוניטין. למעשה, חלק הארי של הנשארים היו פלאחים שהתרכזו ביישובים כפריים. שבר זה מלמד לא רק על השינוי המהותי במבנה החברתי־כלכלי של הקהילה הפלסטינית שנשארה לחיות בישראל, אלא גם על ההשלכות שנודעו לשינוי זה על חיי התרבות והאמנות שלה, השלכות שאפשר לדמותן לאלה של רעידת אדמה חזקה ביותר.

חשוב לציין כאן כי הערים הערביות הראשיות בפלסטין המנדטורית, ובמיוחד יפו, עכו וחיפה, היו מרכזי תרבות, הגות ואמנות חשובים עוד לפני 1948. הפעילות שרחשה בהן היתה נדבך רב־ערך בזרם הספרותי המרכזי בעולם הערבי במחצית הראשונה של המאה העשרים.

אחרי 1948, נוצר אפוא מצב של רִיק ספרותי מסוים. תקופת השתיקה באה אל קצה בתחילת שנות החמישים, עם התחדשות החיים הספרותיים של הפלסטינים תושבי ישראל, ובמידה רבה בזכות כלי תקשורת של המפלגה הקומוניסטית הישראלית, כמו העתון "אל־אתחאד" והירחון הספרותי "אל־ג'דיד". השירה מילאה בזמנו תפקיד של פורצת דרך וקעקעה את "מעגל הריקנות". ואכן עד היום, רוב־רובה של הספרות הפלסטינית בישראל ובמקומות אחרים מורכב משירה (אם כי, בשנים האחרונות ראו אור קבצים רבים של סיפורים קצרים וגם כמה רומנים ומחזות).

מאז ואילך, עמדו החיים הספרותיים של הפלסטינים בישראל בסימן של המשכיות, ולאו דווקא של לידה מחדש. המשוררים זיהו אמנם כי הם ניצבים בפני מציאות מדינית־חברתית חדשה והתייחסו אל מדינת ישראל כאל עובדה מוגמרת, אך הדגישו את עובדת היותם דור המשך של המשוררים והיוצרים הפלסטינים מן התקופה שלפני 1948. הדגשה זו באה לידי ביטוי, בין השאר, בדברים מתוך מסה, שהמשורר תופיק זיאד (לימים חבר כנסת וראש עיריית נצרת) פרסם בתחילת שנות השישים תחת הכותרת "הערות בסיסיות לגבי השירה הערבית המהפכנית בישראל": "... אין זה נכון שאנו המשוררים, שהטרגדיה (של 1948) השאירה אותם בארצנו, התחלנו מחדש... אנו המשוררים, שבתחילת דרכנו היינו רק קומץ קטן, המשכנו את הדרך... אותה דרך שגם המשוררים מן התקופה שלפני 1948 המשיכו בה את קודמיהם, לדוגמה, אברהים טוקאן, אבו סלמה, עבד אלרחים מחמוד, מוטלק עבד אלח'אלק ואחרים (המשוררים הבולטים בפלסטין לפני 1948)".

כמו־כן, רוב השירה הערבית בישראל, ובעיקר מאז אמצע שנות השישים ואילך, מלמדת על רגש של גאווה לאומית ועל כבוד וזיקה לזהות הערבית הפלסטינית. בהשפעת רגש זה פיתחו ביצירתם המשוררים הערבים את מוטיב ה"דבקות באדמה", שנתפש כיסוד מוסד בזהותו של האדם הפלסטיני. מוטיב זה הצמיח אמנות לוחמת או "שירה בעלת אופי לוחם וחדורה פאתוס לאומי". סמיח אלקאסם, שנחשב מאז שנות השבעים לבולט במשוררים הפלסטינים בישראל, הבהיר: "המשורר והגיבור הם תאומים". אמירה זו מלמדת כיצד תופשים אנשי העט הפלסטינים את תפקידם בהוויה הספרותית בישראל ומחוץ לה.

בראיון שהעניק למבקר ספרות לבנוני באמצע שנות השישים, גם קבע אלקאסם כי לאור "היפוך הנסיבות שנקלעו אליו המשוררים הפלסטינים אשר נשארו בישראל (נסיבות שהיו תוצאה ישירה של ארועי 1948), הם מוכרחים היו לשמור באופן ספונטני בשירתם המודרנית על ריתמוס וחרוזים שידברו אל לב ההמונים".

גם במסגרת כל הדברים הללו, נשמר מקום מיוחד לדרוויש בספרות הפלסטינית, מקום שהמשיך לתפוס בזכות מה שהיה, בהותירו מאחוריו את שאר המשוררים.

* * *

גישה זו אפיינה רבים מהאנשים שפגשתי בהלווייתו של דרוויש ברמאללה.

החלטתי מראש שלא להשתתף בטקס האשכבה הממלכתי, אשר נערך במתחם המוקטעה בנוכחות ראשי אש"ף והרשות הפלסטינית, נציגי המשפחה והדרג הדיפלומטי. הלכתי ישר אל ההמון שבא ללוותו בדרכו האחרונה ושרובו ככולו היה מורכב מאנשים צעירים – דור ההמשך אשר נשבה בקסמי שירתו ומבטא את משמעות ההמשכיות שאותה הזכרנו קודם.

אחרי טקס הקבורה, הקיף המון אדם את הקבר הטרי במשך זמן רב. שמעתי אחדים מהם מדגישים כי חלק יקר מהם נטמן עמוק באדמה וכי מעתה ואילך "הם יהיו חסרים". דרוויש עצמו ביטא אותה הרגשה תריסר שנים לפני מותו בהספדו על הסופר המנוח אמיל חביבי, שנטמן בחיפה כפי שהורה בצוואתו. אחרים התרעמו על ההתעלמות מצוואתו של דרוויש, שהיתה פזורה בשירתו, להיטמן בכפר הולדתו – אל־בירווה שבגליל המערבי – שממנו הוגלה יחד עם משפחתו ללבנון ב־1948 ושעל חורבותיו הוקמו קיבוץ יסעור ומושב אחיהוד. אך שירתו נשאה אותו לכפרו, ובזמן הלווייתו ברמאללה, ערכו לו צעירים אחדים הלוויה סמלית בכפר הולדתו.

בשנת 1969, בראיון ראשון שהעניק לעתונאי ישראלי, סיפר דרוויש כי הוא מתקשה מאוד לחלוק עם אותו עתונאי את שמחתו

1 ראו מחקרו המקיף של שמעון בלס, **הספרות הערבית בצל המלחמה** (תל־אביב 1978): 78-87.

על הקמת הקיבוץ, מאחר ששמחה זו נבנית על חורבות כפר הולדתו. "אמנם זה שייך לעבר, אך זה עדיין חרות במעמקי לבי", הוסיף.

אותה הרגשה חרת דרוויש וימשיך לחרות באמצעות שירתו במעמקי לבו של כל פלסטיני, ואולי של כל אדם באשר הוא. ייתכן שזו אותה הרגשה כלפי העבר אשר הניעה משורר פלסטיני אחר, טאהא מוחמד עלי, שגם הוא הוגלה מכפרו, ספוריה (שהפך לציפורי אחרי 1948), להזהיר ממקום מושבו בנצרת, שבה הוא חי ויוצר, כי "לשמחתי אין שום קשר לשמחה":[2]

אזהרה
אל חובבי הציִד
המשחרים לַטרף —
בבקשה, אל נא תכַוונו את רוביכם
אל שמחתי,
היא לא שוה את מחיר הכדור
(שיבֶזבז ***לכְוונה****).*
הן אשר נראה לכם
חִנני וקל תנועה כצביה
ונָס לכל עבר כחָגלה —
הוא לא שמחה.
האמינו לי: —
לשמחתי
אין שום קשר לשמחה.

* * *

אולם בצד שיקוף המציאות, יש לשירה, וגם לספרות ולאמנות בכלל, קשר לשמחה, כפי שמעידה יצירתם של סופרים ואמנים רבים, שחוו על בשרם את ארועי העבר, ובהם טהא מוחמד עלי עצמו, שהתוודה לימים בשיר אחר:[3]

וכך
לקח לי
שִשים שנה תמימות
עד שהבנתי,
כי המים הם הטוב שבמשקאות,
וכי הלחם הוא הטעים במאכלים,
וכי אין ערך אֲמִתי לאמנות כלשהי
אלא אם תחדיר מעט אֹשר
ללב האדם.

על רקע זה ניתן, אולי, לזהות את הפן האישי ביצירה הספרותית והאמנותית הפלסטינית.

ואם בפן האישי עסקינן, הרי שראוי כמובן להזכיר גם את הספרות הפלסטינית בגולה. יותר מכל אחד אחר סימל את הספרות הזאת ע'סאן כנפאני, יליד עכו (1936), שמצא את מותו ליד ביתו בביירות (ב-1972) בהתפוצצות מכוניתו לאחר שמולכדה, כנראה בידי "שליחי מוות" של ממשלת ישראל כחלק ממדיניות החיסולים החביבה עליה, כאז כן עתה – אולי להפתעת רבים – בסכסוך הדמים המתמשך בין שני העמים.

ידוע כי כנפאני שייך לסופרים שחייהם ויצירתם מהווים שלמות אחת (תופעה שכיחה בספרות הפלסטינית והערבית). במילים אחרות, הוא היה "סופר מגויס", כדברי רוב החוקרים הישראלים שביקרו את יצירתו. את כל כתיבתו הספרותית (סיפורים קצרים, רומנים ומחזות), הקדיש כנפאני לנושא הפלסטיני, וזאת במקביל לפעילותו הפוליטית כאחד מעמודי התווך של החזית העממית לשחרור פלסטין (בהנהגת ד"ר ג'ורג' חבש). אך כתיבתו בנושא הפלסטיני היתה קו פרשת־מים, עד כדי כך שחוקרי ספרות רבים נוטים לחלק את הכתיבה הספרותית הכלל ערבית והכלל פלסטינית בנושא זה לשתי תקופות שונות לחלוטין – זו שלפני כנפאני וזו שאחריו.

כנפאני התבלט כסופר בשנת 1963 עם הרומן הראשון שלו "גברים בשמש".[4] מבנה הרומן היה פשוט כמו עלילתו : שלוש דמויות מבקשות פרנסה, וחיפושן אחריה מוביל אותן למות במדבר בתוך מיכלית מים לוהטת בדרכן המטלטלת אל הגאולה בנסיכות כווית שבמפרץ הפרסי.

"גברים בשמש" ראה אור באקלים תרבותי רעיוני כללי, שבו שמשה השאלה הפלסטינית כעין רקע רחוק להגיגי האליטות התרבותיות הערביות. כתוצאה מכך נהו הטקסטים של אותן אליטות אחר תפישות מופשטות, אשר שיוו אופי ערטילאי לסכסוך הערבי־ישראלי, הרחק מתוכנו ההיסטורי והלאומי האמיתי, והעמידו אותו על עולם מושגי הרקוויים כגון "טרגדיית פלסטין" ו"נכבת פלסטין". יצירות הספרות שנכתבו באקלים זה נטו לערטילאות מופרזת. כנפאני הוביל אפוא את התהליך של צניחת הפלסטיני משמי הערטילאות אל אדמת הממשות.

הוא עשה זאת לא במובן פשטני וסטריאוטיפי, אלא באמצעות הפיכת הפלסטיני מדמות של גיבור עמום, מיתולוגי, לדמות ספרותית הנעה במרחב של היסטוריה אישית, פוליטית, חברתית, פסיכולוגית וכו'... בצד המרחב ההיסטורי הקולקטיבי. האחרון השתקף ביצירותיו של כנפאני בגרסה של זכרון מורכב יותר מאשר ככרונולוגיה יבשה ותו לא.

די בכך, לעניות דעתי, כדי להיווכח שכנפאני חתר ליצירה תרבותית שתעקוף, אפילו תסתור, את התרבות ההגמונית. בד בבד, הוא גם חתר לתרבות שלא תבדל מפעילות פוליטית חברתית, אלא תציע את המסגרת ההכרחית לטיפוח המודעות למציאות הפרטיקולרית, מודעות הנחוצה ל"מאבק" יותר מאשר ההיתפסות לאשליות של אותה מציאות. כנפאני חווה את המציאות על בשרו ודברי אמת ניכרים ביצירותיו. למרות זאת, אין הוא עד גרידא.

כנפאני עסק גם במחקר. היעד העיקרי המסתמן כעת ממחקריו השונים, כולל אלה שעסקו בספרות ההתנגדות הפלסטינית ב"פלסטין הכבושה" (קרי: ישראל) ובספרות "הציונית", הוא יצירת בסיס ללידתו של הפלסטיני החדש. ובסיס זה הוא ביקש למצוא לא באדם ערטילאי או בפלסטיני ערטילאי, אלא בפלסטיני האמיתי אשר מודע לסיבות "הנכבה" ב־1948, מכיר את מצבי העולם הערבי וגם את האחר – את הציוני שמתעמת איתו – ותר אחר הנורמליות שאבדה ושאותה הן הספרות והן האמנות מתאמצות להגיש על מגש של יצירה חדה וקולחת.

2 טאהא מוחמד עלי, **שירים**, מערבית: אנטון שמאס (תל־אביב: אנדלוס 2006): 65.
3 טאהא מוחמד עלי, אמאליד, **קובץ שריפה בבית־הקברות של המנזר**, מערבית: סלמאן מצאלחה (טייבה 1992).
4 שני סיפוריו של ע'סאן כנפאני, "גברים בשמש" ו"מה שנותר לכם", ראו אור בעברית בתרגום דניאלה ברפמן ויאני דמיאנוס ובעריכת שמעון בלס, בספר **גברים בשמש** (תל־אביב 1979).

"הדהד הקול וכמעט שנקב ההד באוזניו כשחזר אליו ממעמקי המיכל: לפני שנמוג הרעם של קריאתו הראשונה צעק שוב: 'הי אתם!...'
הניח ידיים קשות על שולי הלוע: נשען על זרועותיו החזקות ואחר כך החליק אל פנים המיכל. חשיכה סמיכה שררה במיכל עד שכמעט לא הצליח לראות דבר: כאשר הרכין את גופו הרחק מן הלוע נפל כתם אור צהוב על רצפת המיכל והאיר חזה אחד המכוסה שיער אפור וסמיך אשר החל להזהיר כאילו מצופה בדיל... נרכן אבו־ח'יזראן והצמיד את אוזנו אל השיער האפור הרטוב: הגוף היה קר ושותק. שלח יד וגישש את דרכו אל פינת המיכל: יד שלוחה מן הגופה השניה אחזה עדין בקורת הברזל. ניסה למצוא את הראש ולא עלה בידו לחוש אלא את הכתפיים הרטובות: אחר כך התגלה הראש השמוט על החזה וכאשר נגעה ידו בפנים, צללה אל תוך הפה הפעור."

(ע'סאן כנפאני, "גברים בשמש": 81-82)

"[...] החליקה המחשבה מראשו והתגלגלה על לשונו:
'מדוע לא דפקו על דפנות המיכל?...'
סובב סביב עצמו וחש כמי שעומד לכרוע תחתיו. עלה במדרגה אל מושבו והשעין את ראשו על ההגה:
'מדוע לא דפקתם על דפנות המיכל מדוע לא אמרתם? מדוע?'
ולפתע החל המידבר כולו מחזיר את הקול:
'מדוע לא דפקתם על דפנות המיכל? מדוע לא דפקתם על המיכל? מדוע? מדוע? מדוע?'"

(שם: 85-86)

גברים בשמש

התערוכה **גברים בשמש** עוסקת באמנות פלסטינית עכשווית שיוצריה חיים ועובדים בישראל. היא שואלת את כותרתה מסיפור בשם זה מאת ע'סאן כנפאני. הסיפור, שראה אור ב-1963,[1] מגולל את קורות מסעם של שלושה פלסטינים בני דורות שונים המבקשים למצוא עבודה במדינות המפרץ ולחלץ את עצמם ואת משפחותיהם מתנאי חייהם הקשים. מאחר שאינם מצוידים ברשיונות המעבר הנחוצים, נאלצים השלושה להסתתר, לפני הגיעם לתחנת הגבול בין עירק לכווית, במיכל מים ריק שמובילה המשאית המסיעה אותם. בתחנה, מעכבים שומרי הגבול את נהג המשאית בשיחה בטלה, ושלושת הפלסטינים מתים בלהט החום המדברי, בשולי עיר לא מזוהה. הסיפור מסתיים בזעקתו הנואשת של נהג המשאית "מדוע לא דפקתם על דפנות המיכל? מדוע? מדוע? מדוע?"

סיפורם של שלושת הפליטים ממחיש את פגיעות החיים הפלסטיניים ואת שבריריותם. כנפאני מדגיש את הממד הטמפורלי הרעוע של הווייתם, שבה, בין היתר, כתוצאה מאובדן הזמן או מן הזמן המעוכב והמושהה נגזר דינם למות במוות כה אכזרי.

במאמרו בקטלוג זה,[2] מציין אמל ג'מאל כי סיפורו של כנפאני משקף מודעות טמפורלית עמוקה המסרבת להשלים עם המציאות שנוצרה בעקבות הנכבה של 1948. טמפורליות זו, כלומר תפישת הזמן של הפלסטינים, מבוססת על הוצאתם מההיסטוריה, על ריקון זמנם ועל השהייתו. "גם פלסטינים החיים במולדתם", כותב ג'מאל, "חווים תחושה יומיומית של הגליה מהמקום ומהזמן, וזרות במולדתם. חד הוא מהי החוויה הספציפית שעברו פלסטינים בעקבות הנכבה, לכולם משותפת חוויית הזמן המושהה, החיים בהמתנה שאין להם שליטה עליה וקיום במצב חף מקביעות נורמלית. כל הקהילות הפלסטיניות באשר הן, וללא קשר לאיכות חייהן, מתמודדות עם משבר ואתגר הזמן המרוקן או המושהה וחיות במצב של המתנה."[3] וזמניות זו, הוא טוען, משתקפת ביצירתם של סופרים ואמנים פלסטינים העוסקים בחוויות האובדן, ההזרה, הניכור ואתגרי הזמניות בכל מקומות מושבם.

***

התערוכה **גברים בשמש** נסבה על שני צירי משמעות החוזרים ונשנים בעבודות. הציר האחד, "צל השתיקה", ממשיך את שתיקתם הטרגית, הפטַלית, של שלושת הפליטים במיכל המים, במדבר הלוהט. שתיקה זו מהדהדת ברבות מן העבודות המוצגות בתערוכה. שתיקה, בהקשר זה, היא ביטוי נאמן למתח היומיומי הבלתי־אפשרי המלווה את נסיבות החיים והיצירה של אמנים פלסטינים. צידו האחר של מטבע השתיקה הוא מערך אלגורי סימבולי מקודד המתרחק מריאליזם אמנותי. אם כי מערך אלגורי זה מגיב בחלקו לארועים היסטוריים קונקרטיים, הוא סמוי ברובו ואינו מופיע בפרשנות הגלויה ובשיח על העבודות.

הציר האחר, "הזמניות כמרחב תודעה פלסטיני", מעמיד במרכזו חשיבה טמפורלית על המרחב. היחס זמן־מרחב נוכח בעבודות הן בדימויי הריקנות או העדר בני־אדם מסביבת מגוריהם והן בדימויי הסבך והמבוך. תודעת הזמניות המתמשכת או ההמתנה המודעת הארוכה בצפייה לשינוי נוכחות ביצירתם של אמנים אלה למראשיתה, אך הן מתחלפות בהדרגה בתודעה חדשה של הזמניות כנורמליות ההולכת ומשתלטת על הווייתם.

שדה האמנות הפלסטיני

שלושה־עשר האמנים המציגים בתערוכה הם פלסטינים אזרחי ישראל, שהחלו פועלים בשתי תקופות שונות לחלוטין בהיסטוריה של המיעוט הפלסטיני בישראל: א. חמישה מהאמנים – עבד עאבדי (יליד חיפה, 1942), אוסאמה סעיד (יליד נחף, 1957), אסד עזי (יליד שפרעם, 1955), איברהים נובאני (יליד עכו, 1961), עאסם אבו שקרה (יליד אום אל פחם, 1961) – נולדו למציאות החיים בתקופת הממשל הצבאי שנמשכה מ-1948 ועד לביטולה הרשמי ב-1966; ב. שמונת האמנים האחרים המציגים בתערוכה – פהד חלבי (יליד מג'דל שמס, 1970), מיכאל חלאק (יליד פסוטה, 1975), סכנדר קובטי (יליד יפו, 1975), עלא פרחאת (יליד בוקעאתה, 1977), רביע בוכארי (יליד יפו, 1980), דוראר בכרי (יליד עכו, 1982) ראפת חטאב (יליד יפו, 1981) וראני זהראוי (יליד מג'דל כרום, 1982) – נולדו אחרי מלחמת 1967.

אמני שתי הקבוצות הם בעלי השכלה אמנותית פורמלית ויצירתם עומדת בסימנם של כמה ציוני דרך חשובים בהיסטוריה הפלסטינית המקומית, כגון האיחוד הגיאוגרפי והמפגש מחדש עם האוכלוסייה

1 ע'סאן כנפאני, "גברים בשמש" (רג'אל פי אל־שמס, 1963), בתוך: **גברים בשמש**, עברית: דניאלה ברפמן ויאני דמיאנוס (תל־אביב 1979).
2 ראו לעיל: אמל ג'מאל, "מאבק על הזמן וכוחה של הזמניות: יהודים ופלסטינים במבוך ההיסטוריה": 44-54.
3 שם: 52.

הפלסטינית בגדה המערבית ועזה בעקבות מלחמת 1967, ארועי יום האדמה ב-1976, מלחמת לבנון ב-1982, האינתיפאדה הראשונה ב-1987, האינתיפאדה השנייה ב-2000, מלחמת לבנון השנייה ב-2006, מלחמת עזה ב-2008, וגם בסימן הפליות, גזרות והגבלות מסוגים שונים שבצלן הם מעבירים את חייהם כאנשים וכאמנים.

כפועל יוצא של הנכבה הפלסטינית והחיים תחת ממשל צבאי, החלו אמנים פלסטינים לפעול בגבולות ישראל רק בשלב מאוחר יחסית, כ-25 שנה אחרי הקמת מדינת ישראל. תקופת הממשל הצבאי גזרה בידוד קשה על האמנים שנשארו בגבולות ישראל. הטלת ממשל צבאי על רוב אזורי המגורים הערביים, מכוח תקנות לשעת חירום של הבריטים, נועדה להגביל, ואף הגבילה, את חופש הביטוי והתנועה ואת חירות ההתארגנות של האזרחים הערבים. על כן, רק לאחר ביטול הממשל הצבאי, החלו צעירים פלסטינים לצאת ללימודי אמנות בארץ ובחו״ל.

תהליך החִברוּת (סוציאליזציה) של אמנים פלסטינים הלומדים במוסדות אקדמיים ישראליים מפגין כמה מאפיינים פוסט־קולוניאליים: ראשית, שפת הלימוד – העברית – מאלצת את האמן לפתח את דרכי הביטוי היצירתיות שלו בסביבה לשונית זרה לו; שנית, ה״הַבִּיטוּס״ של מערכת הלימוד, כלומר ההקשרים התרבותיים והאמנותיים שלה, מעוגן במרחב שבין שדה האמנות המערבי לבין זה הישראלי ואינו כולל את תרבותו של האמן הפלסטיני; שלישית, משום ששדה האמנות הישראלי, למרות יומרתו האוניברסלית, הוא שדה לאומי, ברוב המקרים הוא רואה באמן הערבי הפלסטיני ״אחר״. אולם לא זו בלבד ששדה זה ומערכות הכוח שלו אינם מייצגים את האמן הפלסטיני, הם גם מדירים אותו ומוחקים את זהותו התרבותית הפלסטינית־הערבית. בבתי־ספר לאמנות ובהמשך במערכי התצוגה, הפרשנות והביקורת, נפגשים אמנים אלה עם הידע ה״לגיטימי״ של תרבות־הלאום הישראלית, ידע המבוסס על מה שניתן לתאר כ״הכחשת הנכבה״ ודחיית ההיסטוריה, התרבות והזהות הפלסטיניות. שלילה זו מובנית, משולבת ומופנמת בהגיון הפנימי של שדה האמנות בישראל, שנתעצב כחלק מן ההגיון הרחב יותר של פיתוח תרבות־הלאום הישראלית מאז הקמת בצלאל ועד היום.

אל מול ידע ״לגיטימי״ זה המעוגן במרחב השפה העברית, מתרחשת החל משנות החמישים ועד היום פעילות תרבותית פורה ומגוונת בתחומי הספרות, השירה והכתיבה העתונאית במרחב השפה הערבית. פעילות זו מושתתת על אליטה ערבית ספרותית, שנציגיה הבולטים מרבים לפרסם ספרי פרוזה ושירה, אך גם מרבים לכתוב לכתבי־עת ומוספים ספרותיים של עתונים הרואים אור בשפה הערבית כגון **אל־אִתחאד**, **אל־ג׳דיד**, **אל־ראד**, **אל־סינארה**, **כל־אל ערב**, **פנורמה** ועוד. אמיל תומא, אמיל חביבי, מישל חדד, סמיח אל קאסם, מוחמד עלי טהא, מחמוד דרוויש, סאלֶם ג׳ובראן ותופיק זיאד הם רק כמה מן הסופרים והמשוררים ששילבו ומשלבים את שני ההבטים האלה ביצירתם. האמן וחוקר התרבות הפלסטיני כמאל בולאטה מצביע על ההשפעה הטקסטואלית של הספרות, השירה והלשון המדוברת הערביות על האמנות הפלאסטית הפלסטינית. הוא מזהה, בהקשר זה, ״קונוטציות סמויות של המילים״, אשר נעשו למרכיבים סמויים של האמנות הפלסטינית.[4] ואכן, רבות מן העבודות המוצגות בתערוכה זו מעידות על זיקה זו.

כאמור, בתנאים המגבילים שנוצרו בעקבות הנכבה ועל רקע העדר ההכרה הפוליטית הישראלית בזהות הפלסטינית, החל שדה האמנות הפלסטיני בתחומי ישראל להתגבש בתקופה מאוחרת יותר. חמשת אמני הקבוצה הוותיקה יותר המציגים בתערוכה הם מבחר מייצג של אמנים חזותיים היוצרים ופועלים מאז שנות השבעים הן בשדה האמנות הפלסטיני והן בזה הישראלי. העדר ההכרה הפוליטית הישראלית בזהות הפלסטינית הוביל לכך שעד שנות התשעים הגדיר שדה האמנות הישראלי את האמנים האלה כאמנים ״ערבים־ישראלים״, וככאלה שילב חלק מהם בתערוכות קבוצתיות של אמנות ישראלית בארץ ובעולם.

אולם האינתיפאדה הראשונה ותהליך השלום שהחל בשנות התשעים סימנו נקודת מפנה מבחינה זו. השיח על עבודתו של אבו שקרה משקף את השינוי שעבר שדה האמנות הישראלי בהתייחס לעבודתם של אמנים פלסטינים בוגרי בתי־ספר לאמנות בישראל. כך במאמרים על עבודתו של אבו שקרה משנות השמונים והתשעים מוגדר אבו שקרה ״אמן ערבי־ישראלי״, ואילו בקטלוג שפרסם מוזיאון תל־אביב ב-1994, לאחר מותו בטרם עת של האמן, מופיעות זו בצד זו ההגדרות ״ערבי־ישראלי מוסלמי״ ו״ערבי־פלסטיני־ישראלי״.[5] שינוי זה, שנגזר מן התמורה שעברה הכרתם של אמנים פלסטינים בוגרי בתי־ספר לאמנות בישראל באשר למורכבות זהותם, היה הדרגתי והגיע לשיאו לאחר הסכמי אוסלו ואחרי שנת 1998,[6] שנת החמישים לנכבה. שינוי הכרתי־פוליטי משמעותי זה חלחל לתודעתם של שחקנים ראשיים בשיח ושדה האמנות הישראליים־יהודיים והגביר את התעניינותם בשיח ובשדה הפלסטיניים המקבילים ואת נכונותם להיחשף להם.

הסכמי אוסלו והתהליך המדיני לקראת הקמתה של מדינת־לאום פלסטינית בתחומי הרשות הפלסטינית היו טעונים מאוד מבחינת המיעוט הפלסטיני בישראל, שכן הם דנו במציאת פתרונות לשתי קבוצות פלסטיניות עיקריות – הפלסטינים המתגוררים בגדה המערבית ובעזה ופלסטינֵי הפזורה. אולם ממסגרת זו נפקד הדיון על עתידם ומעמדם של הפלסטינים אזרחי ישראל. במסגרת הארועים לציון שנת החמישים לנכבה (1998), עלו לדיון בעיית הפליטים וזכות השיבה, אך מושג הנכבה, כפי שתופש אותו המיעוט הפלסטיני בישראל, עדיין נפקד במידה רבה ממפעלי התיעוד וההנצחה ומן הדיון הציבורי הפלסטיני.

לאחר פרוץ אינתיפאדת אל־אקצה ובעקבות ארועי הדמים שהתחוללו במהלך הפגנות בצפון הארץ ושבהם נהרגו שלושה־עשר פלסטינים אזרחי ישראל באוקטובר 2000, התבהרו והתחדדו הסוגיות העומדות על סדר־היום של הפלסטינים היושבים בתחומי מדינת ישראל: המאבק האזרחי הפלסטיני על השוואת זכויותיהם ומעמדם של הפלסטינים אזרחי ישראל ועל ההכרה בזהותם מצד אחד והתביעה לקבל הכרה מצד העם הפלסטיני שאליו הם משתייכים מצד אחר. ההפנמה של מערכת כפולה זו של השתייכות אזרחית מחד גיסא וזהות לאומית מאידך גיסא הובילה להתנערות מהגדרת זהותם כערבים־ישראלים ולהחלפתה בהגדרה פלסטינים אזרחי ישראל.

בשנת 2007-2006, ראו אור ארבעה מסמכי ״חזון״ על עתיד הפלסטינים אזרחי ישראל.[7] בכל המסמכים הללו חוזרת הטענה כי המרחב הציבורי הפלסטיני בגבולות 1948 הוא מרחב משולל היסטוריה. ומכאן הדרישה המופיעה בהם להכיר בנכבה, כלומר:

4 כמאל בולאטה, ״אמנים ישראלים ופלסטינים: מול היערות״, **קו** 10 (1999): 175-170.

5 אלן גינתון (אוצרת), **עאסם אבו שקרה** (מוזיאון תל־אביב לאמנות 1994).

6 להסכמי אוסלו וכינונה של הרשות הלאומית הפלסטינית נודעה השפעה עצומה על האמנות הפלסטינית. תחושה של ריבונות מסוימת הביאה להקמת מרכזי תרבות וגלריות לאמנות כגון גלריה אנדיל (הוקמה ב-1992), מרכז האמנות אל־ואסיטי (הוקם ב-1994) ומרכז תרבות אל־מעמל (הוקם ב-1997), שלושתם בירושלים; מרכז האמנות ח׳ליל סכאכיני (הוקם ב-1996), גלריה זריאב (הוקמה ב-1998) ומרכז אל־קטאן (הוקם ב-1998) ברמאללה; גלריה אל־כהף הפועלת במרכז הבינלאומי לאמנות בבית לחם (הוקמה ב-1995). תהליך הקמתם של מוסדות תרבות ואמנות נמשך עד היום, ובשנת 2005, הוקמה גלריה גלריה אל־חוש בירושלים, וב-2008 נערכה הביאנלה הראשונה לאמנות עכשווית ברמאללה.

7 ״החזון העתידי לערבים בישראל״ מטעם הוועד הארצי של ראשי הרשויות המקומיות הערביות בישראל; ״החוקה הדמוקרטית״ מטעם עדאלה, המרכז המשפטי לזכויות המיעוט הערבי בישראל; ״חוקה שוויונית לכל״ מטעם מרכז מוסאווא לזכויות האזרחים הערבים בישראל; ״הצהרת חיפה״ מטעם מדה אל־כרמל, המרכז הערבי למחקר חברתי יישומי. ראו: http://www.mossawacenter.org/default.php?lng=1&pg=13&dp=1&fl=19 http://www.adalah.org/heb/constitution.php http://www.mada-research.org/hebrew/index.html http://soc.haifa.ac.il/~s.smooha/download/Arab_Visionary_Documents.pdf

בנרטיב ההיסטורי ובאסונו של העם הפלסטיני. הדיון על הנרטיב ההיסטורי הייחודי של המיעוט הפלסטיני בישראל הגיע לשיאו ב-2008, בארועים לציון שנת השישים לנכבה, וחולל שינוי מהותי גם בשיח הפלסטיני על האמנות הפלסטינית הנוצרת בישראל. שינוי זה ביסס את הגדרת ייחודיותו של שדה אמנות של המיעוט הפלסטיני בישראל, הממוקם בתווך שבין שדה האמנות הפלסטינית לשדה האמנות הישראלי ושבו פועלים יותר מ-200 אמנים פלסטינים בוגרי בתי־ספר לאמנות בישראל וחללי תצוגה ביישובים ערביים בישראל.[8]

התערוכה **גברים בשמש** ממחישה את השפעת השינוי התודעתי הזה על מערכי היצירה והפרשנות והביקורת של האמנות הפלסטינית העכשווית בישראל. היא עושה כן, אגב התייחסות לדיון הפוסט־קולוניאלי, לַשיח על פוליטיקת הזהויות והייצוג העצמי, ליחסי מרכז־פריפריה, לשאלות אתניות ולתהליכי גלובליזציה בינלאומיים. הנחת המוצא של התערוכה היא כי בעקבות הפיכת הזירה לרב־תרבותית יותר, יכולים אמנים ואמניות – אזרחים ואזרחיות, בני מיעוטים, תושבי שטחים כבושים, פליטים, גולים ומהגרים – ליצור ולהציג אמנות עכשווית באופן מורכב ורב פנים יותר.[9]

צל השתיקה

"להיחנק?... באתי למערה כדי לנשום בחופשיות. פעם אחת כדי לנשום בחופשיות! בעריסה החנקתם את בכיי, וכשגדלתי וכריתי לכם אוזן לא שמעתי זולת לחישות. [...] היזהר בלשונך, היזהר בלשונך! אני רוצה שלא להיזהר בלשוני ולא פעם אחת ויחידה! קשה היה לי לנשום! אמת המערה צרה היא אבל רחבה יותר מחייכם! אמת המערה חסומה, אבל היא המוצא!"

(אמיל חביבי, **האופסימיסט**: 108)

כך מתאר אמיל חביבי בספרו, **האופסימיסט, הכרוניקה המופלאה של היעלמות סעיד אבו אל־נחס אל־מתשאאל**,[10] את תחושת המחנק שחשו הערבים בישראל בשנות החמישים והשישים. חביבי משתמש באמצעי הבעה אירוניים ואלגוריים המתרחקים מריאליזם אמנותי לביטוי השתיקה וההשתקה, הדיבור המהוסה וקול הזעקה.

הייצוג האוכסימורוני של דבר והיפוכו – שתיקה כצעקה קפואה בפה פעור – מופיע בכמה עבודות בתערוכה. כך, לדוגמה, בדיוקן עצמי של איברהים נובאני, *ללא כותרת*, 2004, נראים פנים ההופכים לחלק משיח המטפס וחודר אל תוך לוע פעור שחושף תהום צהובה. גם בציורו של עאסם אבו שקרה, *דיוקן עצמי עם עניבה*, 1988, מוצגים פני האמן כשהעניבה הנראית כמשקולת, כגוף זר, "עורפת" את ראשו, שעל גביו מסומנים שלושה עיגולים – שתי עיניים ומעין פה פעור לרווחה. זהו דיוקן ללא שפתיים, לשון או שיניים; מערכת החושים נמחקת מפניו של האמן ומשאירה עיגול כמסמן ריק וחסר שפה. קול הצעקה המודממת עולה מעבודותיו של אוסמה סעיד, למשל בציור *ללא כותרת*, 1992. בציור זה, גוף הקורבן כולו נשען על הזרוע, מעין יד ענקית היוצרת משולש ובסיס לתמיכה פיזית ונפשית. הפה הפעור הזועק מכונן יחס אמביוולנטי בין חוסר־אונים להתרסה. השתיקה כהתרסה נוכחת בעבודותיו של מיכאל חלאק. בציור *ללא כותרת*, 2008, נראה האמן בכובע צמר, כשעיניו עצומות למחצה, והוא נושף הבל פה המטשטש את אזור הפה עד למחיקתו.

השתיקות ואפשרויות הדיבור המלוות את העבודות מעלות על הדעת את המושג "דיפרנד", שטבע הפילוסוף הצרפתי ז'אן פרנסוא ליוטאר כדי לתאר פער בלתי־ניתן־לגישור בין שני סוגי שיח:

"מקרה של דיפרנד בין שני צדדים מתקיים כאשר הניהול של העימות שמציבם זה מול זה נוצר בניב של אחד מהם, ואילו את העוולה שממנה סובל האחר אי אפשר לבטא בניב זה [...] מה שמאוים אינו יחיד מזוהה, אלא היכולת לדבר ולשתוק. [...] הדיפרנד הוא המצב הלא יציב והרגע של הלשון שבו משהו שצריך להיות בר ביטוי בהיגדים כבר אינו יכול להיות כזה. מצב זה כולל את השתיקה שהיא היגד שלילי, אבל הוא קורא גם להיגדים אפשריים בעיקרון." [11]

הדיבור המהוסה או השתיקה נוכחים כצל כבד לא רק ביצירות האמנות עצמן, אלא בהכרח גם בנסיבות היצירה האמנותית. השתיקה היא, במובן זה, ביטוי נאמן למתח היומיומי הבלתי־אפשרי המלווה יצירה פלסטינית במציאות הקיומית של המיעוט הפלסטיני בישראל. עמדה אירונית דומה שהפגין אמיל חביבי ביצירותיו הספרותיות כלפי המתח בין השתיקה לבין האפשרות לדבר וליצור נרטיב היסטורי ניכרת בעבודת הווידיאו של סכנדר קובטי ורביע בוכארי, *אמת*, 2003. בווידיאו, נראים האמנים כמדריכי תיירים ביפו המגוללים את ה"היסטוריה" של המקום כנרטיב בדוי לחלוטין תוך שהם יוצרים פרודיה אלטרנטיבית, שאותה הם מכנים באירוניה "אמת".

הדיאלקטיקה בין טקסט היסטורי מפורט לבין ייצוג סימבולי ניכרת ברישומיו של עבד עאבדי אשר ליוו את סיפורי **ומא נסינא** (1982–1980) של סלמאן נאטור המתעדים את ארועי הנכבה. הדמויות הכבדות והשחורות מוצגות ברישומים אלה כנוכחות בזירתו המופשטת וחסרת הסימנים המזהים הגיאוגרפיים של ארוע מסוים. המתח בין טקסט העוסק באלימות ואובדן שהתרחשו במיקום ובזמן ספציפיים לבין המרחב המופשט מטעין את הרישום סימבולית על־זמנית, מקומית ואוניברסלית כאחת. מתח זה ניכר גם ברישומיו של אוסמה סעיד שנוצרו כשנה לאחר פרוץ האינתיפאדה הראשונה ב-1988. רישומים אלה באקריליק על נייר מתארים את אינתיפאדת האבנים בשלושה צבעים: אוֹכֶּר, אדום ושחור. צבעוניות זו המזכירה את לוח־הצבעים של כדים יווניים קלאסיים יוצרת סיפור מיתולוגי של כוח ומאבק. בעבודה *ללא כותרת*, 1993, מתוחה דמות של אישה כמעין גשר מטפורי בין כוחות כאוטיים לבין העולם המסודר ובעל ההגיון הפנימי. סעיד מדגיש את מחיר הכאב הפיזי והנפשי שגובה מן הדמות מתיחת כל שריריה במאמץ מתמשך להדוף את הכוחות המאיימים על עולמה. את עבודותיו מסדרת *אמא וילד*, 1987, צייר אסד עזי על רקע האינתיפאדה הראשונה, והן מבוססות על קומפוזיציה אחת החוזרת ונשנית בהן. במערך האלגורי, שהוא מציג, נראים מצד ימין אם וילד על חוף הים ומצד שמאל שחקני כדורגל כשבתווך מופיעה דמות המשוגע העירום. הגבריות המיוצגת בדמות המשוגע ובדמויות הכדורגלנים איננה מתורגמת לשליטה ולכוח העשויים לשנות את גורלן של הדמויות. האלגוריה אינה מציעה פתרון הגיוני או סימבולי לחוסר־האונים ולפגיעות המוצגים בעבודות, והדמויות מקובעות בסופו של דבר בקומפוזיציה של אלימות שקפאה. חוסר־אונים דומה ניכר גם בדימויי הדייג של אסד עזי. העבודה *דייג סגול*, 1985, מציגה דייג בודד מוקף בגלי ים, שנראה כאילו האדמה נשמטת מתחת לרגליו והוא כמו עומד על המים. בציור *דייג בפרופיל*, 1985, עומד הדייג עירום ופגיע, ואילו הים הצבוע באדום עז נראה לעתים כמעין נהר של דם. תחושת הפגיעות וחוסר שיווי המשקל מועצמת בציור *דייג*, 1985, שבו עומד דייג עירום לבן שיער על חסקה ומחזיק בשתי ידיו קצה של חכה/מוט קצרה ביותר כמי שמנסה לא ליפול למים. בציורי הדייגים של עזי, הים אינו מרחב מוגן, אלא מרחב אקספרסיבי המאיים לבלוע את הדמות

8 ב-1994, הוקמה בכפר ג'ולים עמותת אִבְּדַאע שהקימה גלריה בכפר יאסיף ב-2007 (ראו: http://www.ibdaa-art.com); ב-1996, החלה חנה קופלר בפעילות אמנותית בבית הגפן בחיפה הכוללת פרויקטים שנתיים כגון תערוכת "שבוע התרבות הערבית" ותערוכת "החג של החגים"; ב-1996, הוקמה הגלריה לאמנות אום אל־פחם (בניהול סעיד אבו שקרה) (ראו: http://www.umelfahemgallery.org); ב-2000, הוקמה גלריה הגר לאמנות עכשווית ביפו (אוצרת: טל בן צבי) (ראו: www.hagar-gallery.com); ב-2005, הוקמה גלריה לאמנות בטמרה (אוצר: אחמד כנעאן); וב-2006 הוקמה הגלריה העירונית ברמלה וכן הגלריה ברהט. על חללי תצוגה אלה ראו בהרחבה: טל בן צבי, "שונות מתוך אחדות: אמנות פלסטינית עכשווית", בתוך: **ג'מעה** – כתב־עת בינתחומי לחקר המזרח התיכון (אוניברסיטת בן גוריון בנגב 2009). טל בן צבי, **הגר- אמנות פלסטינית עכשווית** (תל־אביב-יפו 2006).

9 התערוכה **גברים בשמש** נוצרה סביב ליבת האמנים שפעלו בשנות השבעים והשמונים, כאשר בתקופה זו מרביתם של האמנים הנם אמנים גברים, ומליבה זו המשיכה התערוכה להתפתח לעבודתם של קבוצת האמנים הצעירים. אולם חשוב לציין כי כניסה משמעותית של אמניות נשים פלסטיניות לתחום האמנות נוצרה בסוף שנות התשעים שהן מעלות סוגיות מגדריות המרחיבות את הדיון הפוסט־קולוניאלי על כל מורכבותו. על עבודתן של אמניות פלסטיניות ראו בהרחבה: טל בן צבי, **פלסטינ(ה) – אמנות נשים מפלסטין** (1998), ראו: www.hagar-gallery.com/palestin.html; טל בן צבי ויעל לרר (עורכות), **דיוקן עצמי אמנות נשים פלסטיניות** (תל־אביב: אנדלוס 2001); טל בן צבי, **מזרח תיכון חדש – 11 תערוכות יחיד בגלריה קרן היינריך בל** (תל־אביב 2003).

10 אמיל חביבי, **האופסימיסט: הכרוניקה המופלאה של היעלמות סעיד אבו אל־נחס אל־מתשאאל** (בני ברק 1995).

11 ז'אן פרנסואה ליוטאר, "'הדיפרנד'", מצרפתית: אריאלה אזולאי, **תיאוריה וביקורת** 8 (קיץ 1996): 142-146.

האנושית העומדת בתוכו במלוא בדידותה, עירומה ושבריריותה.

בין השתיקה לאלגוריה, באים לידי ביטוי תחושת המחנק, חוסר־האונים והפגיעות שאותה מבטא אמיל חביבי ב**סראיא, בת השד הרע**,[12] גרסתו הלירית־אירונית למשל המערה האפלטוני.

״הזמניות כמרחב תודעה פלסטיני״

״הזמניות הנורמלית״, כותב אמל ג׳מאל, ״מאפשרת התפייסות עם צורכי החיים המיידיים מבלי לוותר על זכויות ודרישות העבר. העבר אינו מאבד מערכו ומכוחו מעצם הוויתור על המשכיות קיומו במציאות הפיזית. הוא מונכח באופן עקבי בדמיון הקולקטיבי ואף מחוזק מעצם הפיכתו לנוסטלגי. מכאן שהתשוקה לעבר הופכת לגורם תודעתי המניע את העתיד מבלי להמשיך לגבות את מחירו של אותו עבר. זהו שלב בהתפתחות תודעת הזמן הפלסטינית שטרם קיבל לגיטימציה מלאה ועדיין לא נוסח מעבר למילים הפיוטיות של שירת דרוויש או לאמנות החזותית המצליחות להינתק מכבלי הכאב המוחשי והמיידיות של העקירה והגלות ולהרהר במטפיזיות של הקיום האנושי בכלל, והפלסטיני בפרט״.[13]

בתודעת הזמניות שאותה מתאר ג׳מאל בא לידי ביטוי היחס בין הזמן למרחב. את עקבותיה של תפישת זמן־מרחב כזו אפשר לזהות בעבודות המוצגות בתערוכה. הריקנות, כלומר העדר נוכחותם של בני־אדם דווקא בסביבת מגוריהם, יוצרת ציפייה לחזרתם או זמן מושהה ברצף של דימויים המשעתקים העדרות זו. התיאור הריאליסטי המדוקדק של המבנים רק מדגיש את העדרותם של בני־אדם ומנציח את הארעיות באמצעות הפיכת המצב הזמני למצב של קבע או של הווה מתמשך. נושא נוסף הוא התנועה במרחב כתנועה בסבך או במבוך. תנועה כזאת מעכבת את ההתקדמות, והיא כרוכה באי־התמצאות ובשיבושה של תחושת הזמן.

בהקשר זה, אפשר אולי לדבר על ייצוג של תודעת זמן באמצעות ״ארכיטקטורה של זמניות״ ועל המפתחות הנחוצים כדי לפענח את חוקיה ואת מבנה הפנימי. ״ארכיטקטורה של זמניות״ מעין זו נראית בסדרה *ללא כותרת*, 2008, של דוראר בכרי, שבה הוא מצייר את בנייני רחוב צ׳לנוב בתל־אביב־יפו. תושבי דרום העיר אינם נוכחים בציורים, והעדרותם מטעינה את המרחב בתחושה של סכנה וחידום המועצמת ברבים מן הציורים באמצעות הגוון הוורוד־כתום האפוקליפטי שבו מצוירים השמים בשעת בין־ערביים.

גם ראני זהראוי המצייר בסגנון ריאליסטי בטכניקת התזה בלחץ (״איר ברש״) מציג סביבות מגורים בכפרו מג׳ד אל־כרום מבלי להנכיח בהן את הגורם האנושי. העדר זה משרה אווירה מלנכולית על המרחב הציבורי. מצב־חירום ממשי נוכח בעבודתו *ילדות*, 2008, שבה נראה בית משפחת ארוסתו, לאחר שקטיושה נפלה עליו במלחמת לבנון השנייה. זהראוי מתאר את המבנה כשהוא ריק מאדם, זמן־מה אחרי שספג את הפגיעה הישירה.

עאסם אבו שקרה נוטע, לעומת זאת, את דימוי סבך הצבר שלו במרחב דיפוזי חסר פרספקטיבה מתקדמת. באחד מציורי הצבר, שצייר אבו שקרה ב־1988, מופיעים בין השיחים קווים המזכירים שברי זכוכית חדים; ובציור אחר, נראים פרחי הצבר האדומים ככתמי דם. סבך הצבר שלו אינו מייצג סטרוקטורה וגניאולוגיה במערך יציב והיררכי של יחסים במרחב. תחת זאת, הוא חסר נקודת שליטה ופרספקטיבה מרכזית ומסמן ריבוי ודה־טריטוריאליזציה מתמדת ובעיקר את האלימות המתמשכת המושקעת בקרקע על־ידי התרבות ובתוך בתרבות.

מרחב דיפוזי חסר פרספקטיבה מתקדמת ניכר גם בעבודותיו של איברהים נובאני. בשני ציורים *ללא כותרת* מ־2007, דומה כי המשטח הגיאומטרי קובר תחתיו את המרכיבים הסימבוליים המקומיים הקונקרטיים שהופיעו בעבודותיו הקודמות. התוצאה היא תחושה של מבוך ומלכודת, של קונסטרוקציה שהתפרקה והתקפלה פנימה, בהותירה אחריה כאוס ועקבות.

אמל ג׳מאל מציין כי תחושת הזמניות הממושכת כרוכה בהשהיית הנורמליות הקיומית ״ולכן מתגבשת תודעה חדשה המשלבת את הזמניות והנורמליות, לא כניגודים העלולים לערער את האיזון הנפשי, אלא כמאפיינים שניתן ליישבם בשילוב מיוחד״. את ההכלאה הזאת, מכתיר ג׳מאל בכותרת ״נורמליות זמנית״.[14] תודעת כילאיים זו קיימת בעבודת הווידיאו של ראפת חטאב, *ללא כותרת*, 2008. בעבודה זו, נראה האמן שואב מים בדלי ומשקה עץ זית כשברקע מתנגן השיר ״חוּבּ״ (אהבה) של הזמר הלבנוני אחמד כעאבור. לזמן־מה נראה כי העבודה עוסקת בזכרון, בדימוי עץ הזית כסימן לירי לאומי של הכפר הפלסטיני, אך מטפורה זו מתערערת במהירות שעה שמצלמת הווידיאו מתרחקת ומגלה כי עץ הזית וחטאב נמצאים במרכזה של כיכר רבין. העבודה עוסקת בנירמול הזמניות כתנאי להמשכיות הקיום של הסובייקט ההיסטורי וכתנאי לתחושת המקומיות של האמן בעיר הגדולה.

נורמליות זמנית כמציאות של הקיום היומיומי באה לידי ביטוי בעבודת הווידיאו המשותפת של פהד חלבי ועלא פרחאת המבוססת על עבודתם כפועלי בניין. הווידיאו *Working Day*, 2009, מתאר יום עבודה באתר הבנייה שבו מוקם בית־הכנסת המפואר של עולי גרוזיה באשדוד. המצלמה עוברת מן העמודים המעטרים את הבניין וממגן הדוד שבחזיתו אל השיחה שמנהלים פועלי הבניין הפלסטינים למרגלותיו. השיחה כוללת את סיפורו של פועל בניין צעיר ממוצא פלסטיני עזתי שהגיע לאור יהודה בילדותו. השיחה חושפת עדות ביוגרפית, פוליטיקה של זהות ותודעה מעמדית. כל אלה מציגות זהות פלסטינית מורכבת העומדת בסימן ניכור, הזדהות וגעגועים.

סיכום

התערוכה **גברים בשמש** מעמידה במרכזה אמנות פלסטינית עכשווית הנוצרת בשדה תרבותי בעל מאפיינים פוסט־קולוניאליים של יחסי רוב־מיעוט ומתחים אתניים־לאומיים. במאמרו ״המסע פנימה והופעתה של ההתנגדות״,[15] מתאר אדוארד סעיד את פעולת התרבות, המתרחשת במסגרת הכתיבה הפוסט־קולוניאלית, כ״מסע פנימה״ – כמעין עבודת כילאיים תרבותית של אנשי־רוח בני העולם השלישי הכותבים מתוך תחושת דחיפות פוליטית או אנושית שמושפעת מן המצב הפוליטי הלא־פתור הקרוב מאוד לפני השטח. תחושת דחיפות פוליטית ואנושית מאפיינת גם את המהלך האמנותי של האמנים המציגים בַּתערוכה. זהו מהלך המבוסס על נסיון חייהם, על יחסי הכוח הייחודים שבתוכם ושכנגדם הם פועלים ועל נקודת מבטם ופרשנותם.

שני ציריה של התערוכה, ״צל השתיקה״ ו״הזמניות כמרחב תודעה פלסטיני״, פורסים במגוון הצלבות מערכת מורכבת של הקשרים, אסטרטגיות חזותיות ונרטיביות ופרשנויות בשפות הערבית והעברית. מערכת זו משקפת את מרחב הקיום הדיאלקטי של האמנים במתח שבין ״מבפנים״ ל״מבחוץ״, בין ״שייכות״ ל״אחרות״, בין שדות תרבותיים לאומיים לגבולות מובחנים.

התערוכה רוויה במתח דיאלקטי זה. היא מנסה לפרום את התפרים הגלויים והסמויים שמאחים את השתיקה ואת אפשרויות הדיבור, את הזמניות ואת הנורמליות, את תחושת הדחיפות הקולקטיבית ואת עמדת הסובייקט המבקש לעצמו מקום ליצור ולהציג, אך גם חותר לשנות את היסטוריית הייצוג הטעונה ואת העמדות הנובעות ממנה ולסמן לה אופק של שינוי.

12 אמיל חביבי, **סראיא, בת השד הרע: ח׳וראפ׳ייה**, מערבית: אנטון שמאס (תל־אביב 1993).

13 ג׳מאל, ״מאבק על הזמן וכוחה של הזמניות״: 54.

14 ג׳מאל, שם: 53.

15 אדוארד סעיד, ״המסע פנימה והופעתה של ההתנגדות״, בתוך: יהודה שנהב (עורך), **קולוניאליות והמצב הפוסטקולוניאלי** (תל־אביב 2004): 83-106.

עבד עאבדי, **ומא נסינא (כמו הצבר בעילבון)**, פורסם באל־ג׳דיד, 1981

עבד עאבדי / יליד חיפה 1942 / חי ועובד בחיפה

אמנותו של עבד עאבדי מעוגנת בעיקרה במרחב אוטונומי של שפת ספרות ועתונות ערבית. ב-1964, נסע עאבדי ללמוד אמנות בדרזדן וצייר שם רישומים רבים שנדפסו בעתונות הערבית ובהם הופיעו דמויות של פליטים במרחב חסר זיהוי גיאוגרפי. ברישום *ללא כותרת*, 1968, מתפתלת שיירת פליטים כנחש תחת השמש הקופחת, כאותן שיירות ארוכות של מגורשים שעשו דרכן אל עתיד לא ידוע. ברישום אחר מאותה שנה, מופיעה דמות של אישה פלסטינית עם ילדה מתחת לשיח צבר, דמות זו מעידה כי הפליטות שאותה מתאר עאבדי איננה נשענת בלעדית על חוויית מחנות הפליטים בעולם הערבי, אלא מתארת גם את הפליטים הפנימיים בתוך גבולות 1948.

לאחר שחזר מלימודיו, שימש עאבדי, מ-1972 ועד 1982, כעורך הגרפי של עתון המפלגה הקומוניסטית בשפה הערבית **אל־אתחאד** ושל כתב־העת הספרותי **אל־ג׳דיד** והשפיע על התרבות הוויזואלית של המיעוט הפלסטיני בישראל. בשנים 1980-1982, פרסם סלמאן נאטור ב**אל־ג׳דיד** אוסף סיפורים קצרים בשם **ומא נסינא** (שלא נשכח) על הארועים של נכבת 1948. את תפקיד המספר מילא בסיפורים שיח׳ זקן קמוט פנים. כל סיפור נפתח ברישום של עאבדי וכותרתו שולבה ברישום. כך למשל, ברישום הפותח את הסיפור ״מהבאר עד מסגד רמלה״[1] נראית דמות הגבר הזקן כשהבעת צער על פניו חרושי הקמטים והוא פורש ידיו בקומפוזיציה של צלב; לצידו נראות נשים מקוננות ולמרגלותיהן – גופת מת בתכריכים. מתחת לרישום, מתאר ה״שיח׳ קמוט הפנים״ את שאירע בשוק של יום ד׳ בעיר רמלה במרס 1948, את סצינת התפוצצות הפצצה שהונחה בין דוכני הירקות וגרמה למותם של רבים. המתח בין הטקסט העוסק באלימות ובאובדן לקומפוזיציה האופקית של הרישום לדמויות הכבדות והשחורות ולמיקום הרישום במרחב גיאוגרפי מופשט, המסומן רק באמצעות קו מתאר של מינרט המסגד, מטעין את הרישום במערכת סימבולית על־זמנית. הגופה השוכבת, כשפניה מוסתרים, היא קורבן ספציפי ואוניברסלי בעת ובעונה אחת.

ברישומים אחרים חוזרת הדיאלקטיקה בין הטקסט המפורט לבין אופי הרישום הסימבולי. דוגמה לכך היא רישום המלווה את הסיפור ״מלכודת בחוביזה״ המתאר קבוצת נשים המתבוננת מן הצד בנורא מכל. קבוצת נשים גם מלווה את הסיפור ״כמו הצבר בעילבון״. ברישום זה נראות דמות פצועה השוכבת על הקרקע ודמות אישה הנוגעת בפניה ביד מהססת. מאחור, מוצגות כמה דמויות של נשים המליטות את פניהן בצער. הדמויות ממוקמות במרחב ריק מאדם, הרחק ממקום יישוב וממקור עזרה. הדמות השוכבת על הקרקע מוזכרת בסיפור ומזוהה עם דמות מרכזית בסיפור הטבח בעילבון – דמותו של שרת הכנסייה המרונית סמעאן שופני, שגופתו נשארה מוטלת ליד הכנסייה.[2]

המתח בין הטקסט המפורט לבין הרישום הסימבולי ניכר גם ברישום הכנה לכרזת ההצגה ״גברים בשמש״. ב-1979 יצר עאבדי את התפאורה להצגה ״גברים בשמש״ שהועלתה בשפה הערבית בתיאטרון אלמידאן בנצרת בבימויו של ריאד מאסרווה. ברישום ההכנה, נראה ריבוע מחולק לשני חלקים שונים: בצד אחד, ניצבות שלוש דמויות עטויות כפיות, שגופן משורטט בקווי מתאר בלבד;

1 סלמאן נאטור, **ומא נסינא**, מתוך: **אל־ג׳דיד**, 1981-1982, ראו באתר התערוכה: http://wa-ma-nasina.com.

2 על הטבח בעילבון, ראו בהרחבה: בני מורים, **לידתה של של בעיית הפליטים הפלסטינים 1947-1949** (תל־אביב 1991): 305-306.

הדמויות הצפופות מניפות את ידיהן למעלה ונראה כאילו הן עומדות ליפול אל עברו האחר של הרישום. בצד האחר, שוכבות שלוש דמויות, מעין גוויות, על הקרקע, פני אחת מהן פונים כלפי מעלה ואלה של שתי האחרות כלפי הקרקע. בעוד שהדמויות העומדות זועקות והכפיות שלראשיהן מזהות אותן כערביות, הדמויות השוכבות הן ללא כפיות ולפיכך מסומנות כמייצגות סבל אוניברסלי במרחב מופשט לחלוטין.

ברישומי הפליטים, ברישומים מסדרת *ומא נסינא* וברישומים שנלוו להצגה "גברים בשמש", ממוקמות הדמויות במרחב גיאוגרפי מופשט, שלעתים משורטט באופן גרפי במספר קווים בלבד. הדמויות הממוקמות על הנייר הלבן שואבות את כוחן המקומי, הקונקרטי, מן המרחב הטקסטואלי, הספרותי. מרחב טקסטואלי זה כולל כתיבה ספרותית עשירה של סופרים ומשוררים, דוגמת אמיל חביבי, אנטון שמאס, מוחמד עלי טאהא, סלמאן נאטור, סמיח אלקאסם ואחרים, המעניקים לרישומים את ההקשרים הפוליטיים הקונקרטיים של תקופתם.

אוסאמה סעיד / יליד נחף, 1957
חי ועובד בנחף ובברלין

את ציורי הנוף שלו המוצגים בתערוכה זו, יצר אוסאמה סעיד בברלין לאחר סיום לימודיו. העבודה *ללא כותרת*, 1990, מתארת כעין חורשה שכולה גזעים כרותים שחורים ללא צמרות. ממקצב הגזעים ומאופיים, אפשר ללמוד כי מדובר במטע זיתים. וזה בתורו מעיד על נוכחות האדם בטבע ועל מחזוריות חקלאית המניבה פרי ומשקפת את אורח החיים הכפרי של נטיעה וקטיף, השקיה וגיזום. דומה כי סעיד מאניש את הטבע, הגזעים נראים אנושיים וכמו מתקדמים, כקבוצה אחת, אל קו האופק.

דימוי הגזע הכרות, האקספרסיבי, חוזר בעבודותיו של סעיד, משנות השמונים ועד היום. דימוי זה של הנוף הפלסטיני מעיד לא רק על אובדן האדמה הפלסטינית ב-1948 או על הפקעת האדמות במסגרת מדיניות "ייהוד הגליל" בשנות השבעים, אלא גם על מציאות פוליטית מתמשכת ורציפה של מאבק על הקרקע; וכל אלה יוצרים יחדיו זיקה בין טראומות העבר לבין מציאות ההווה של המיעוט הפלסטיני בישראל. זהו ציור פוסט־טראומתי, החוזר שוב ושוב אל זירת הפשע, אל הגזעים הכרותים, אל נוף הכפר הפלסטיני, ולו רק כדי לפענח את סוד האלימות שסימניה נראים על־פני השטח.

תודעה פוסט־טראומתית מלווה, מאז שנות התשעים ועד היום, סדרה שלמה של עבודות. בעבודות אלה, חוזר סעיד שוב ושוב לַדימוי "הומו סאקר" (Homo Sacer) של אגמבן, לדמות הקורבן הנמצאת מעבר לשפה ומחוץ לגבולות החברה האנושית. ב*ללא כותרת*, 1992, נשען הגוף כולו על הזרוע, מעין יד הענקית היוצרת משולש ובסיס לתמיכה פיזית ונפשית. הפה הפעור, הזועק, יוצר יחס אמביוולנטי בין חוסר־אונים להתרסה. העבודה מתכתבת עם הפתגם "מלקש עייר ד'ראעכ", אין לך דבר זולת זרועך או זרועך היא משענתך היחידה. אולם שורש המילה זרוע בערבית (ذرع) הוא גם, בדומה לעברית, שורש המילה זָרַע, אך גם שורש המילים אמה (אמת מידה) ולהתאזר (בסבלנות). כלומר: הזרוע היא המדד שבאמצעותו נבחן כושר העמידות האנושית במצבי כאב וסבל. בציור, הדמות המגישה את עצמה כקורבן רב־עוצמה היא בגדר מטפורה זהה לסמל הצבר, היינו: מטפורה לעמידות ולהיצמדות אל הקרקע.

בעבודה *ללא כותרת*, 1993, ניצבת דמותו של ה"הומו סאקר" הרחק מן הכפר, על רקע מרחב צבעוני, אדום לוהט. הדמות נראית כאן כגשר. דימוי זה של דמות המתוחה כגשר מעל הקרקע מושפעת מאופן תיאורה של האלה נוט במיתולוגיה המצרית. המצרים האמינו כי נוט, אלת השמים, מציבה בגופה מחסום בפני הכוחות הכאוטיים המאיימים לפרוץ אל תוך העולם המסודר והרציונלי, ולכן תיארוּהָ כאישה מקושתת המגינה על העולם הנמצא מתחת לבטנה. הדמות שיוצר סעיד מותחת גשר מטפורי בין כוחות כאוטיים לבין עולם מסודר ובעל הגיון פנימי, תוך כדי הדגשת המחיר – הכאב הפיזי והנפשי – שגובה מן הדמות הפעלת כל שרירֶיה במאמץ מתמשך להחזיק את כובד משקל הגוף המתוח.

תחושות של גוף במצוקה ניכרות בסדרת רישומים שנוצרו ב-1988, כשנה לאחר פרוץ האינתיפאדה הראשונה. רישומי אקריליק על נייר אלה מתארים את אינתיפאדת האבנים בשלושה צבעים – אוֹכר, אדום ושחור; צבעוניות זו של כדים יווניים מרמזת לסיפור מיתולוגי של כוח ומאבק. באחד הרישומים, מתמזגות רגלי הדמות הבורחת עם הקרקע, בניגוד חד לתנועת היד המסמנת מנוסה ובריחה מדמויות החיילים שמיוצגות באמצעות שרטוט סכמטי של קסדות ורובים. בעבודות אלה, שנוצרו בברלין בשנות השמונים והתשעים, מתייחס סעיד לסבל אנושי מתמשך ומעמיד במרכזו את האדם כקורבן של כוחות כאוטיים גדולים ממנו לאין ערוך.

אסד עזי / יליד שפרעם, 1955
חי ועובד בתל־אביב־יפו

סדרות ציוריו של אסד עזי משנות השמונים מבוססות על נוף מקומי, על חוף הים בתל־אביב־יפו, ומשתמשות בו כבמצע לסיפור מיתולוגי המייצר מתח בין שפיות לשגעון, בין שלווה מדומה לאלימות מתפרצת.

סדרת הדייגים היא מן השנים 1981-1985, שבהן כבר התגורר עזי ביפו. דימוי הדייגים הוא דימוי נפוץ באמנות פלסטינית מאז ראשיתה. הערים הערביות המרכזיות עכו, חיפה ויפו היו ערי דיג, ודימוי זה, בדומה לדימוי הצבר, מבטא סבלנות ועמידות, סימן להמשכיות חיי השגרה הפלסטיניים בערי החוף שלאחר הנכבה. אולם מטפורת הדייג איננה מבטאת רק המשכיות אלא גם עדות ותזכורת לאלפי סירות הדייגים, אשר נשאו על סיפוניהן אלפי פלסטינים חסרי־כל מעֵרי נמל אלו אל מחנות הפליטים בצידון ובבירות.

העבודה *דייג סגול*, 1985, מציגה דייג בודד מוקף בגלי ים בגוני אפור וסגול כהים, האדמה נשמטת מתחת לרגליו והוא נראה כאילו הוא עומד על המים. בציור *דייג בפרופיל*, 1985, עומד דייג בודד, עירום ופגיע על המזח. צבע השמן המונח בשפכטל על הנייר בשכבות מייצר אקספרסיביות ותנועה. הים נצבע בציור זה בצבע אדום עז, הנראה לעתים כנהר של דם. הדייג אוחז בשתי ידיו חכה הנראית כמוט וכמו מנסה להגיע לשיווי משקל מול המים הסוערים. תחושת הפגיעות מועצמת בציור *דייג*, 1985, שבו עומד הדייג על

חסקה. הדייג לבן השיער נראה זקן, והוא עומד בעירומו כשאיבר מינו בולט ומופנה כלפי מטה, לעבר הסירה. החכה מופיעה בעבודה זו כמוט קצר מאוד האחוז בשתי ידיו, קרוב מאוד לקצה המוט, כדי למנוע את נפילתו למים.

בציורי הדייגים של עזי, הים אינו מרחב מוגן, כי אם מרחב אקספרסיבי המאיים לבלוע את הדמות האנושית הבודדה, העירומה, השברירית. בעבודות נוצר מתח בין דימוי הדיָג כפעולה של שלווה, כמקור פרנסה וכזירה המסמנת זהות ערבית וגעגוע לימים עברו לבין תחושה של כמעט נפילה למים וחוסר־האונים שבעקבותיה.

המתח בין השלווה המדומה על חוף הים לסצינות של אלימות מתפרצת חוזר גם בסדרת העבודות *אמא וילד*, 1987, שצוירה על רקע האינתיפאדה הראשונה ומבוססת על קומפוזיציה החוזרת על עצמה בכמה ציורים: מימין, נראים אם וילד בבגדי ים על חוף הים, פני הילד מחוקים ומסומנים בקווי מתאר בלבד. משמאל, נראים שני שחקני כדורגל, רגליהם מונפות בחוזקה, שעה שהם נעים קדימה לעבר מרכז הציור. בכמה ציורים, משתנה מרכז הקומפוזיציה הבינארית הזאת משמתוסף לה גורם שלישי – דמות המשוגע. בציור *אמא וילד [2]*, מופיע המשוגע בדמותו הכפופה של גבר עירום שאיבר מינו בולט ועל ראשו ציפור. בציור זה, הילד שפניו מחוקים מחזיק צלב, אשר קושר אותו ואת אימו לאיקונוגרפיה הנוצרית של ישו ומריה. בציור *אמא וילד [3]*, אותה דמות של משוגע עירום וכפוף מסבה את מבטה מרגלי אחד הכדורגלנים הפוגעת בידו.

האם בציורים נראית פגיעה ומגוננת על הילד השוכב לצידה, מוגבלת ביכולת התמרון שלה, דמות המשוגע הנמצאת בתווך, בין שני הצדדים, מחריפה את חוסר ההגיון שבסצינה אל מול תנועת הגוף האקספרסיבית של שחקני הכדורגל היוצרים מסה הנעה בתנועה חסרת פשר. בעבודותיו של עזי, דומה כי הגבריות – הן של הדייג והמשוגע העירומים, והן של הכדורגלנים – איננה מְתרגמת לשליטה ולכוח שביכולתם לשנות את גורל הדמויות. הסיפור המיתולוגי אינו מציע הגיון ממשי וסימבולי לחוסר־האונים ולפגיעות המוצגים בעבודות, והדמויות מקובעות בסופו של דבר בקומפוזיציה של אלימות שקפאה.

איברהים נובאני / יליד עכו, 1961 / חי ועובד במכר

איברהים נובאני יוצר בעבודותיו מסגרת ציורית התוחמת את המתח בין צורות גיאומטריות ססגוניות המצוירות בחסכנות לבין חלל התמונה המצויר באופן אקספרסיבי ומונוכרומי יותר. מתח זה מנגיד שתי שפות ציוריות שונות ומעצים את תחושת הארעיות המבנית העולה מן העבודות. דוגמה לכך הוא *בית־הקברות*, שצויר ב־1988, כשנה לאחר פרוץ האינתיפאדה הראשונה. הציור בעל המסגרת החומה נראה כבור פעור, שאנו מביטים בו מלמעלה. המשטח הציורי מבטל את קו האופק, ואילו כחול השמים וחום האדמה מתהפכים כאן. במרכז הציור צף לו מעין ברוש התוחם כביכול את קווי הגבול של בתי־הקברות וענפיו מסמנים חיי נצח, אֵבל וקינה. לצד הברוש, מצוירת כעין דלת כניסה שאינה מובילה למרחב אפשרי אחר, אלא שוקעת בבוץ הטובעני. על המרחב הבוצי מסומנים בצבעי שמן בוהקים שלושה אלמנטים גיאומטריים, מעין מצבות, ריבוע כתום תחום בקו שחור, ריבוע צהוב ועיגול אדום, מסמנים שצפים אף הם במרחב ציורי בוצי ואקספרסיבי חסר מוצא.

תחושת המלכוד והסגירות של הקומפוזיציה מחריפה בעבודות שצוירו אחרי פרוץ אינתיפאדת אל־אקצה. אפרת לבני מצביעה על נקודת מפנה זו בעבודתו של נובאני:

"ארועי אוקטובר 2000 ואינתיפאדת אל אקצא תפסו את נובאני בסטודיו בכפר כשהוא שקוע בעולם הציור שלו והם התפרצו באחת אל חייו ועבודותיו [...] הארועים העוקבים של האינתיפאדה המתעוררת בשטחים ותוצאות הלחימה בג'נין העבירו את נובאני מתחושות אכזבה וייאוש לתחושת זעם, והזעם הבשיל לזעקה המחפשת מוצא אקספרסיבי."[3]

הצעקה ניכרת היטב בדיוקן העצמי *ללא כותרת*, 2004. בציור נראים פנים, פנים שהם גם נוף, ההופכים לחלק משיח ירוק המטפס וחודר לתוך לוע פעור לרווחה שחושף תהום צהובה. העיניים, המצוירות בצהוב ובירוק, נראות כספירלה. הגוף עצמו חתוך וקטוע, ובמקום הכתף והיד, ישנו גדם, אף הוא מעין ספירלה החודרת אל תוך הגוף. הפצוע הגידם של נובאני הוא חסר קול, עיניו מלאות כאב, אך קול הצעקה אינו נשמע, אלא רק מהדהד בלוע הנפער מולנו.

בסדרה של עבודות מן העשור האחרון, חוזר נובאני לדימוי המבוך שהדמות האנושית נעלמת בו ורק מסמנים אנושיים כגון עיניים או תלתלי שיער מבצבצים מתוך מרחב גיאומטרי חסר מוצא. ב*ללא כותרת*, 2007, נראה מבוך של ריבועים היוצרים עומק, והמתח בין התנועה פנימה לבין המסגרת השחורה, בין הגילוי לבין ההסתרה, מגביר את תחושת המלכודת בתוך המרחב הציורי. בציור נוסף, *ללא כותרת*, 2007, נראה כי מהלך ההכלאה האמנותית של המופשט הגיאומטרי עם הסימבוליזם הציורי מגיע למיצויו. המשטח הגיאומטרי קובר תחתיו את המרכיבים הסימבוליים המקומיים, הקונקרטיים, שהופיעו בעבודותיו, תוך כדי יצירת מבוך ומלכודת, קונסטרוקציה המתפרקת, מתקפלת פנימה ומותירה אחריה כאוס ועקבות.

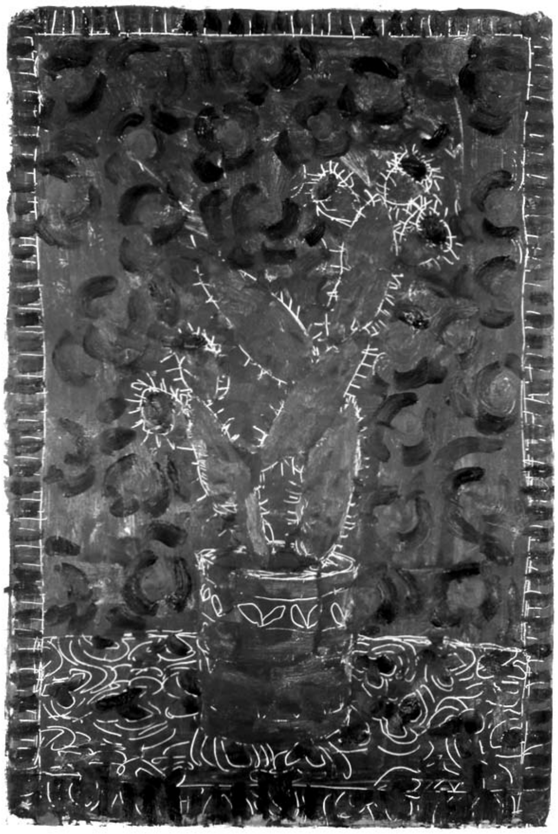
עאסם אבו שקרה / יליד אום אל פחם / 1961-1990

דימוי הצבר בעציץ המופיע בעבודותיו של עאסם אבו שקרה הוא אחד הדימויים הפלסטיניים הבודדים שנכנסו לקאנון האמנות הישראלית. דימוי הצבר עמד במרכז תערוכות היחיד שהציג אבו שקרה בגלריה ראפ בתל־אביב עד מותו בטרם עת, בגיל 29, ובתערוכת רטרוספקטיבה מקיפה שנערכה לעבודותיו בביתן הלנה רובינשטיין של מוזיאון תל־אביב ב־1994.

במקביל לעבודות הצבר בעציץ, צייר אבו שקרה על בדים גדולי־ממדים סדרה שונה לחלוטין של עבודות שבמרכזה שיחי צבר. מול הטבע הדומם, הצבר בעציץ, המאולף, המבוית והמצומצם, מעמיד אבו שקרה את דימוי הסבך הפלסטיני, דימוי צמחי, מסועף, מאיים וחסר גבולות. בעבודה *ללא כותרת*, 1988, נראים עיגולים רבים היוצרים סבך של שיחי צבר, השיחים משתלטים על כל הבד וכמו מאיימים לפרוץ אל מחוץ למסגרת הציור. בין העלים בחלק התחתון נראים כתמי צבע בשחור, כתום ואדום המזכירים בעירה, גֶצי אש ואדמה חרוכה. הצבר הוא, בהקשר זה, עדות לאלימות שחקק הכובש בקרקע. בציור *צבר [1]*, 1988, תחומים שיחי הצבר בתוך מסגרת מחודדת ודוקרנית, והקיווקווים המצוירים ביניהם נראים כמו שברי זכוכית חדים. בעבודה נוספת מאותה שנה, *צבר [2]*, נראים פרחי הצבר האדומים כמו כתמי דם. בעבודות אלה, הופכים שיחי צבר לחומה בצורה, לסבך שאי־אפשר לחדור אליו או למצוא בו מקלט.

בשונה מהצבר בעציץ המשמר את היחס המסתעף בין העץ לבין שורשיו, סבך הצבר המשתרע ללא גבולות מציע מטפורה אחרת ומסרב להפוך לסמן טריטוריאלי לאומי או לנוף כסוכנות של העברת ערכים תרבותיים. סבך הצבר אינו עץ המציין סטרוקטורה

3 אפרת ליבני, **איברהים נובאני: מרחב ביניים** [קטלוג] (מוזיאון תל־אביב לאמנות 2004): 23.



עאסם אבו שקרה, **צבר**, 1988, שמן על נייר,
136x95, אוסף עירית ויונתן קולבר

וגניאולוגיה במערך יציב והירכי של יחסים במרחב, הוא אינו נוף התוחם ביערות ובחורשות את קווי המתאר הגיאוגרפיים של ההרים והגבעות. נראה כי דימוי הסבך עומד מול סוגת ציור הנוף המסורתי המזוהה עם האימפריאליזם האירופי שתיעד את נקודת השליטה ההגמונית על הנוף והותיר אחריו חורבות ותלי הריסות. בסבך הצבר של אבו שקרה אין נקודת שליטה ואין פרספקטיבה מרכזית, הסבך הוא סמן של ריבוי, של דה־טריטוריאליזציה מתמדת ושל אלימות מתמשכת המושקעת בקרקע על־ידי התרבות ובתוך התרבות.

מתח זה בין אלימות לתרבות ניכר בציור *דיוקן עצמי עם עניבה*, 1988. העניבה המייצגת את התרבות האירופית הגבוהה, החנוטה, מופיעה כאן כמשקולת, כגוף זר. העניבה חותכת את ראשו של האמן, פניו מסומנים בשלושה עיגולים, שתי עיניים ופה פעור כבצעקה. פניו כמעט נטמעים ברקע, נדחסים פנימה על־ידי המסגור הכפול והמונוכרומיות הזהה. גוף האמן מופיע כטורסו שידיו נכרתו. זהו דיוקן המשמיע קול זעקה ונאחז בעניבה היוצאת אל מחוץ לפריים כבספק חבל הצלה, ספק חבל תלייה. הדיוקן מבטא את הקונפליקטים של זהות וזרות אשר ליוו את אבו שקרה בימי חייו הקצרים.

מיכאל חלאק / יליד פסוטה, 1975 / חי ועובד בחיפה

דיוקניו העצמיים של מיכאל חלאק מתייחסים לפוליטיקת הזהות והייצוג העצמי של צעירים פלסטינים בישראל. האפשרות לעבור או לא לעבור בחיים המודרניים, בתוך זמניות נורמלית, מבלי שיזוהו מייד כ״אחר״; האפשרות להישען על מראה פנים לא מסומנים, חסרי סימני היכר אתניים ולהיטמע בהמון מבלי להיעצר, להיבדק, להיחשף.

בציור *ללא כותרת [1]*, 2008, נראה האמן במעיל עור שחור וחולצת טריקו לבנה, ידו האחת אוחזת את האחרת, מצמצמת את מימדי גופו התחומים על־ידי זווית חזיתית מוקפדת. האמן נבלע ברקע הכהה והמוצל והדמות נראית כאילו היא נבלעת בחושך. ייצוג פרונטלי של דיוקן נידון לא אחת בהקשר של תצלומים משטרתיים של חשודים או נחקרים. בהקשר זה, נראה כי דמותו של האמן חסרת ייחוד, עיניו מוצלות ואינן נראות בבירור ולכן אינן יוצרות קשר עין עם הצופה. דמותו חסרת פרטים מזהים יוצאי דופן ונראה כאילו הוא משתדל להיראות טבעי ככל האפשר כדי לא למשוך תשומת לב לדמותו הנשקפת מן הציור. הסתירה בין הדקדקנות והפירוט של הריאליזם הציורי לבין מחוות הגוף יוצרת תחושה של חשיפה, אי־נוחות ומבוכה.

הרתיעה מאפשרות החשיפה עולה בבירור בציור *ללא כותרת [2]*, 2008, שבו עוצם חלאק את שתי עיניו. בציור תקריב זה, נראה האמן בביתו. עצימת העיניים במרחב הביתי מייצגת עיוורון כפול, פנימי וחיצוני. העיניים מזוהות בתרבויות רבות כשערי הנשמה, עצימת עיניים מול הצופה מבטאת אפוא מחסום, מניעה, חוסר אפשרות להכיר מקרוב את דמותו של האמן. אולם עצימת העין בביתך־שלך משמעותה גם התנתקות ובדידות.

ללא כותרת [3], 2008, מבוסס על תצלום שבו נראה חלאק בכובע צמר, כשעיניו עצומות למחצה, והוא נושף הבל פה על לוח הזכוכית, שמאחוריו הוא מצולם. על בד הציור, לוח הזכוכית אינו נראה והבל הפה מטשטש את אזור הפה באוורירִיות. לעומת עצימת העיניים ההרמטית, טשטוש הפה עשוי להתפרש כניסיון ויזואלי להתמודד עם שאלות של השתקה, סתימת פיות והאפשרות לדבר, בצד הנכחת תהליך הנשימה ומתן ביטוי חיצוני לנשימתו של האמן ולפנימיותו.

הדיוקן העצמי של חלאק אינו עסוק בשאלה האם הדיוקן מייצג נאמנה את מראה פניו, אלא בניסיון דיאלקטי ליצור חשיפה ובד בבד חסימה. שאלת הייצוג מייצרת כאן הפגנת נוכחות ריאליסטית ובו־בזמן טשטוש מכוון. ובהקשר זה, עולה על הדעת קביעתו של מקס בקמן, ״אם ברצונך ללכוד את הבלתי־נראה, עליך לחדור עמוק ככל האפשר אל תוך הנראה״. אולם במקרה של חלאק נראה כי החדירה גם צופנת בחובה חרדה מפגיעה ממשית וצורך אנושי להגן על חלקת הנפש הפנימית של האמן.

דוראר בכרי / יליד עכו, 1982
חי ועובד בתל־אביב-יפו

עבודותיו של דוראר בכרי עוסקות במיפוי ארכיטקטוני של סביבת מגוריו בעיר תל־אביב-יפו. מגג ביתו, מתעד בכרי את רחוב צ'לנוב המחבר את רחוב סלמה בדרום לדרך בגין בצפון, ממערב לתחנה מרכזית החדשה־ישנה. מתחם עירוני זה בדרום העיר, זוהה כבר מראשיתו כאזור ספר בקו התפר בין ערביי יפו ליהודֵי השכונות החדשות.

בסדרת הציורים *ללא כותרת*, 2008, נראים בנייני הרחוב מצוירים מנקודת התצפית הגבוהה, נקודת מבט המבוססת על שליטה מרחבית וצופה בעיר עד מעבר לקו האופק. בעבודות אלה לא נראים אנשים. תושבי דרום העיר אינם נוכחים בציור. כתושב השכונה בכרי מעיד על חילוף דיירים מתמיד, על שכונה שבאים

והולכים *ממנה* – עולים חדשים, עובדים זרים המגורשים ממנה או מהגרי עבודה פליטים, שכירי יום השוהים בה לזמן קצר בלבד. בכרי מקפיא שלווה מדומה של מרחב עירוני על סף הפרת סדר. כניסתו של גורם האנושי לתוך פריים הציור היא בעלת פוטנציאל של הפרת סדר, איום והרס. העדרו מטעין את המרחב בתחושת סכנה וחירום, אשר גוון השמים בשעת בין־ערביים, ורוד־כתום אפוקליפטי, מחדד ברבים מן הציורים. לרגע אפוקליפטי אחד, השכונה הנמצאת בדרום העיר, על גבול יפו שלפני 1948, נראית בציוריו של בכרי כעיר רפאים ומאזכרת במרומז את הכפרים הפלסטינים שלפני הנכבה: שיח' מונס, סומייל, אל מנשיה, סלמה, אבו כביר, אירשיד ועוד, ישובים ששכנו במה שהיה לימים תחום השיפוט של העיר תל־אביב, רוקנו מתושביהם ונשארו ריקים מאדם.

מחיקת הגורם האנושי בתצלומי ארכיטקטורה בעידן המודרני היא פרקטיקה מוכרת בתולדות הצילום המערבי. הבניינים והעיר מופיעים במסורת זו כאובייקטים של מודרניות וקדמה, בעוד שבני־אדם, על הספציפיות המעמדית והאתנית שלהם, עלולים לכרסם ביומרת העל־זמניות של העיר החדשה. הדיוק הריאליסטי של בכרי מושפע ממסורת זו, אולם האינפורמציה החזותית שמעבירים הציורים מערערת את העל־זמניות של העיר החדשה בחושפה חוטי חשמל מרופטים, צינורות ביוב ודודי מים חלודים, בתים ישנים ומרפסות וקירות סדוקים.

עקבות הזמן שעבר ניכרים גם בציור היוצא דופן *ספינת דיג טרופה בנמל יפו*, 2008. בציור זה, מתאר בכרי ספינת דיג הרוסה על חוף יפו, על רקבון העץ המתכלה והקורות השבורות. אולם בכרי מתאר את הספינה מבפנים, מפרספקטיבה ייחודית היוצרת מעין מבנה, קונסטרוקציה, של קורות העץ, המשמש גם כמעין מחסה. תחושת המחסה שמבנה זה מציע מצביעה הן על זכרון ההתנסות האנושית של ספינת הדיג הפלסטינית והן על תפקידה בקיום היומיומי של דייגי הנמל. בכרי צייר כמה ציורים של ספינות אלה, ספינות נטויות על צידן, שקועות למחצה בחול, אשר שימשו אנדרטה להיסטוריה שחלפה עד שבאו דחפורי העירייה וסילקו אותן מן החוף.

ראני זהראוי / יליד מג'דל כרום, 1982
חי ועובד במג'דל כרום

בסגנונו הריאליסטי ובטכניקת התזה בלחץ ("אייר ברש"), המשמשת בדרך כלל לציורי קיר וגרפיטי, מציג ראני זהראוי בציוריו דימויי רחוב, בתים וקירות חשופים ללא כל סימן או כתובת. מג'דל כרום, כפר מגוריו הוא הנושא המרכזי של עבודותיו. זהראוי מצייר את הכפר בשגרת היום, בשעות הבוקר, לאחר שהילדים יצאו לבתי־הספר והמבוגרים לעבודתם, והכבישים ריקים ממכוניות ומאדם.

בציור *שכונת המעיין*, 2008, נראית הסמטה המובילה לכיכר בשכונה העתיקה של הכפר. המישור הקדמי מטושטש מעט והעין מתעכבת על פרטים המשורטטים בדיוק מירבי, כגון נורות, צינורות וחוטי חשמל. *ללא כותרת*, 2008, מציג בית פרטי בן כמה קומות. קומה אחת עם טיח ודלתות ושלוש קומות בשלבי בנייה שונים עם מרפסות בטון ובלוקים חשופים. קומה לכל בן משפחה שמתחַתֵן, בנייה לגובה מכיוון שאין יותר אדמה פנויה בכפר לבנייה צמודת קרקע. המרפסות ריקות, פתחי החלונות והדלתות כהים, שחורים, והמבנה עצמו ריק אף הוא לחלוטין מנוכחותם של תושבי הכפר. ההעדרות האנושית משרה מלנכוליה על המרחב הציבורי ותחושה של מצב־חירום נוכחת באוויר.

מצב־החירום נוכח בבירור בעבודה *ילדות*, 2008, שבה נראה בית משפחת ארוסתו של האמן, לאחר שקטיושה נחתה עליו במלחמת לבנון השנייה. ב-14.7.06, נפלה קטיושה במג'דל כרום. מוקד מד"א דיווח על שמונה נפגעי גוף ועל ארבעים אנשים נוספים שלקו בחרדה. אמבולנסים וניידות טיפול נמרץ פינו את הנפגעים לבתי־החולים בנהריה ובצפת. מכל הדרמה הזאת, מתאר זהראוי רק את המבנה הריק מאדם זמן־מה לאחר הפגיעה ישירה. הבניין הנפגע לא התמוטט, וזהראוי מצייר את מעטפת הבית שקרסה, את הבור הפעור בקיר, את העשן השחור, את התריסים החרוכים והשרופים. מבנה זה אמור היה להגן על המשפחה בהעדר מקלטים ציבוריים בכפר. במצב־חירום, אין לאן ללכת.

הבתים הריקים מעידים על מצב־חירום שהפך למצב של קבע. המלחמה, בעבר ובהווה, אינה דרמה הנוצרת יש מאין. היא רק מחצינה את האלימות התת־קרקעית המתמדת שבבסיס חיי היום־יום ובבסיס מראית־העין של הנורמליות.

ראפת חטאב / יליד יפו, 1981 / חי ועובד בתל־אביב-יפו

בעבודת הווידיאו של ראפת חטאב *ללא כותרת*, נראה האמן שואב מים בדלי ומשקה באריכות עץ זית, תוך שהוא ממולל את עלי העץ ומלטף ברכות את גזעו. ברקע מתנגן השיר "חוּבּ" (אהבה) של הזמר הלבנוני אחמד כעאבור. השיר הופיע ב-1976 על־גבי תקליט בשם "אונאדיקום" (קורא לכם), המבטא את הצורך בסולידריות פלסטינית. השיר "חוב" פונה אף הוא אל תחושת השייכות של קהל שומעים קולקטיבי פלסטיני: "בשבילכם אני חוזר / בידיים מדממות / בפינת חדרי / ריחות בכי לאלפי עיניים / בשבילכם, אם יקרעו את בגדי / אהפוך להיכל / בשבילכם, אם שכחתי מילה שיכלה להצילני ממוות / למענכם, הסבל שלי [...] אני אוהב אתכם, אני עזבתי מקום".

"אני עזבתי מקום", חוזר פזמון השיר, ותנועת המצלמה מלווה את ידי האמן החופנות את עלי הזית בעדינות. לרגע נדמה כי העבודה עוסקת בזכרון, בדימוי עץ הזית בתרבות הפלסטינית כסימן לידי לאומי של הכפר הפלסטיני, של גן העדן האבוד שלפני הנכבה. אולם מטפורת "זכות השיבה" מתערערת באחת כשהמצלמה מתרחקת ומגלה כי עץ הזית וחטאב העומד לצידו נמצאים במרכזה של רחבת המרצפות בכיכר רבין וכי מקור המים המשקים את העץ הוא בריכת המזרקה הסמוכה לבניין העירייה. עץ הזית תחום בריבוע צר בין מרצפות הרחבה שבלב כיכר העיר תל־אביב-יפו, כיכר המזוהה עם הפגנות פוליטיות, חגיגות יום העצמאות וזירת הרצח של ראש ממשלה בישראל. העץ נטוע אמנם באדמת פלסטין, אך נראה תלוש וזר במסגרת הבטון המאיימת לחנוק אותו ולבודד אותו בתוך הכרך האורבני הציוני הגדול בישראל.

בערבית, משמעות שם העבודה, *בדון עינואן*, היא "ללא כותרת", אך גם ללא כתובת משלוח, ללא מען, ואילו פירוש המילה "כותרת" (عُنْوَان) הוא גם התגלמות הדבר, עיקרו של דבר. נראה כי הפסקול של עבודת הווידיאו הוא עיקרו של דבר לדידו של חטאב בכל הנוגע לשאלת המקומיות. חטאב הוא אמן מיצג המשלב בכל עבודותיו שירה ומוזיקה ערביות כמרחב של שפה ותרבות, כמרחב של קהילייה מדומיינת חוצת גבולות גיאוגרפיים מוגדרים. זוהי שירה פוליטית ערכית הנכתבת מרחוק ומסמנת מרחב של שורשיות, רגשות וגעגוע. "אני עזבתי מקום", פונה השיר ומספר לפליטים ולגולים, לנוכחים הנפקדים, לחסרי הבית ולבעלי הכתובת. הפער בין תחושת הזהות הקולקטיבית העולה מקולו של כעאבור לבין תודעת המקום של חאטב מסמן את השאלה: איך אפשר לחזור למקום שאותו לא עזבת?

סכנדר קובטי / יליד יפו, 1975
רביע בוכארי / יליד יפו, 1980
חיים ועובדים בתל־אביב-יפו

באמת, עבודת וידיאו של סכנדר קובטי ורביע בוכארי, נראים שני פלסטינים תושבי יפו כשהם מסתובבים באתרים לא־תיירותיים של העיר ומספרים כמדריכי תיירים את ה"היסטוריה" של המקום. הטקסט שהם משמיעים הוא נרטיב בדוי לחלוטין המעוגן לכאורה במה שנראה על־פני השטח. כך, לדוגמה, ליד מבנה נטוש מתפתח דיון על בית המקדש ועל מקומם של לוחות הברית בחלונות המבנה; בבית־הקברות המוסלמי הישן "אל־קזכאנה" שביפו, משוטטת המצלמה בין מצבות האבן ועל מצוק החוף על רקע דיאלוג על אופיים של המתים הקבורים שם; במזבלה על חוף הים מתנהל דיון על צמח הוודקה שגדל בחוף ג'אבלייה ועל מפעל אלכוהול דונולו א'; וליד מגדל המים מתפתח ויכוח על זיהוי המבנה כ"הולי גרייל" בעל משמעות דתית כגביע הקדוש של המשיח. נמל יפו, בית־הקברות, מגדל המים והבניין הנטוש מתוארים בידי קובטי ובוכארי באירוניה כאתרים בעלי תפקיד היסטורי רב־משמעות.

התרבות הישראלית מרבה להתייחס למחיקת העיר יפו שמעבר למקף (תל־אביב-יפו). מחיקה זו חיה ונושמת עדיין באמנות ישראלית עכשווית, וניתן אף לומר כי אין כמעט ייצוגים של העיר יפו כעיר ערבית. עבודת הווידיאו מעלה לדיון את שאלת הזכרון והשכחה בתרבות הפלסטינית בכלל ובזו של העיר יפו בפרט, שכחה רבת־שנים שהיא חלק ממחיקתן הכוללת של הערים הפלסטיניות ב-1948. אולם, למרבה האירוניה, העבודה אינה מייצרת נרטיב לאומי פלסטיני ייצוגי ובעל משמעות.

קובטי ובוכארי נוקטים מהלך מורכב: סרטם מתייחס הן למסורת הסרטים התיעודיים החותרים לחשוף את ה"אמת", והן למסורת הדרכת הטיולים האוריינטליסטית שהתבססה ביפו. קובטי ובוכארי גם מפנים את חיצי האירוניה אל העולם הערבי; הבדיות שהם מגוללים, הן חלק ממסורת של אגדות עממיות, שמועות מבעיתות וחומרי תעמולה. "אני לא יודע אם זו דרך טובה לבנות חברה שלמה על שקר", אומר אחד מהם, בהדגישו את חוסר האפשרות לאמץ אמת זו או אחרת. הכוונה איננה לשיח פוסטמודרני, אלא למציאות החיים הקשה שבה נתונים הפלסטינים בישראל, הפלסטינים אינם נותנים אמון בשופרות המידע והאינפורמציה הרשמיים של מדינת ישראל, אך גם לא באלה של המשטרים הערבים. על רקע זה, יוצרים השניים פרודיה אלטרנטיבית, שאותה הם מכנים באירוניה "אמת", כפי שאומר אחד מהם: "אני לא יודע אם זו האמת האמיתית, אבל זו האמת שהם רוצים לשמוע".

פהד חלבי / יליד מג'דל שמס, 1970
עלא פרחאת / יליד בוקעאתה, 1977
חיים ועובדים בתל־אביב-יפו

פהד חלבי ועלא פרחאת הם אמנים סורים שיצירתם האמנותית המשותפת מבוססת על עבודתם בעשור האחרון כפועלי בניין, שכירי יום ועובדי קבלן. עבודת הווידיאו *Working Day*, 2009, מתארת יום עבודה באתר בנייה שבו מוקם בית־הכנסת המפואר של עולי גרוזיה באשדוד. אמני הווידיאו חלבי ופרחאת מתמחים בבניית עמודים, במסורת האדריכלית היוונית־רומית הקלאסית, בסגנון האיוני והקורינתי ובחריצה וגריעה (fluting) של העמודים בגילוף אורכי בצורת חצי עיגול. הבניין החדש, על מגן הדוד שבחזיתו, מעוטר בעמודים גבהי קומה ונראה חריג ויוצא דופן על רקע שכונות העיר אשדוד.

המצלמה נעה בין עבודת הגילוף המתבצעת מעל לפיגומים העוטפים את בית־הכנסת לבין שיחת פועלי הבניין הפלסטינים המתנהלת למרגלותיו. מרכז השיחה הוא סיפורו של פועל בניין צעיר ממוצא פלסטיני עזתי שהגיע לאור יהודה בילדותו. בשיחה כנה הוא חושף את פוליטיקת הזהות המורכבת שבה הוא חי בין חבריו היהודים, חבריו הפלסטינים מישראל וחברי ילדותו בעזה, שעליהם הוא אומר: "אני מאמין שאם הייתי עכשיו בעזה, אם עדיין הייתי גר שם, רק תמונה שלי היתה מופיעה על הקיר – שהיד". לאורך השיחה, הוא מזדהה עם אנשים חפים מפשע הנפגעים הן בשדרות והן בעזה ובהם חבריו שנהרגו לא מכבר במלחמה בעזה.

שיחת פועלי הבניין חושפת סלנג בעברית ובערבית, חשיפה ביוגרפית, תודעה מעמדית וביקורת אישית ופוליטית. כל אלה יוצרים יחדיו אחרוּת מורכבת, הכוללת זהות סורית־ערבית מצפון רמת הגולן, פלסטיניות בישראל ופלסטיניות בעזה, ומעלים שאלות של ניכור, הזדהות וגעגועים.

בעבודתו של חלבי *שנקין מלצ'ט*, 2009, נראה האמן בזמן יציקת גג הבטון של בניין בפינת הרחובות האלה במרכז תל־אביב. מנקודת התצפית שעל הגג נחשפת העיר תל־אביב-יפו על גגותיה, מרפסותיה ובנייני הקומות החדשים שלה. המצלמה נעה בין סימני המודרניות המתקדמת לעבודת הכפיים חסרת התחליף ומתמקדת בידיו של האמן האוחזות בצינור פלסטיק שבאמצעותו הוא יוצק את הבטון. תנועותיו של הצינור מזכירות ריקוד או את "ציור הפעולה" האקספרסיבי ששימש את ג'קסון פולק בציורי הטפטוף הידועים שלו. כאמן וירטואוזי, שולט חלבי בזרימת המלט, תוך שהוא מווסת אותה וממלא את הסדקים, והמלט נמרח, ניגר, נמזג ומטפטף בחושניות על מרחבי הגג כעל בד רחב מרחבים. חלבי יוצר משטח ציורי בעל אסתטיקה מונוכרומית אפורה לצד הכרה מעמדית אירונית ומפוכחת.

תנועות ריקוד, לצד הכרה מעמדית אירונית, ניכרות גם בעבודת וידיאו נוספת של חלבי, *אליך באהבה*, 2006. בעבודה זו, נראה חלבי בלבוש בנאי כשהוא חגור בכלי עבודתו ורוקד ריקודי בטן לצלילי שירתה של הזמרת הלבנונית ננסי אג'רם. בזמן הריקוד, פושט חלבי את חולצתו במחווה המזכירה לצופה את המציאות הקיומית הפלסטינית בעשור האחרון, שבה גברים פלסטינים רבים נאלצים לחשוף את גופם בעת החצייה במחסום, העלייה לאוטובוס וכשגרת יום בעת מפגש עם כוחות הבטחון הישראליים.

חלבי חושף בעבודה גוף גברי מזרחי־ערבי לנגד עיניים מערביות. הוא קורא תיגר הן על הסטריאוטיפ הרואה בגבר פלסטיני סכנה, איום בטחוני ושעון מתקתק, והן על הסטריאוטיפ האוריינטלי של ריקוד הבטן כריקוד נשי מזרחי זול, כשהוא מחולל בחושניות ובהנאה בתנועות גוף הממשיכות מסורת ארוכת שנים של ריקוד ערבי־מזרחי.

الأعمال الفنّية עבודות

عبد عابدي

עבד עאבדי

Abed Abdi

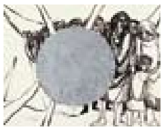
رجال في الشمس. 1979.
مواد مختلطة على ورق
גברים בשמש, 1979,
טכניקה מעורבת על נייר
Men in the Sun, 1979,
mixed media on paper
70x80

بدون عنوان. 1968.
حبر على ورق
ללא כותרת, 1968,
דיו על נייר
Untitled, 1968,
ink on paper
42x51

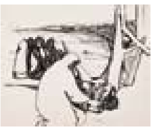
بدون عنوان. 1968.
حبر على ورق
ללא כותרת, 1968,
דיו על נייר
Untitled, 1968,
ink on paper
62x50

بدون عنوان. 1968.
حبر على ورق
ללא כותרת, 1968,
דיו על נייר
Untitled, 1968,
ink on paper
55x46

بدون عنوان. 1982.
حبر على ورق
ללא כותרת, 1982,
דיו על נייר
Untitled, 1982,
ink on paper
32x22

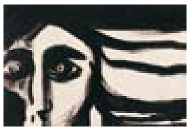


وما نسينا (مصيدة في خبيزة). 1982-1981.
حبر على ورق
ומא נסינא (מלכודת בחוביזה), 1982-1981,
דיו על נייר
Wa ma nasina (Trap in Khobbeizeh), 1981-1982,
ink on paper
27x36

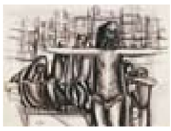


وما نسينا (مثل هالصّبر في عيلبون). 1982-1981.
حبر على ورق
ומא נסינא (כמו הצבר בעילבון), 1982-1981,
דיו על נייר
Wa ma nasina (Like the Sabra in 'Eilabun), 1981-1982,
ink on paper
27x36

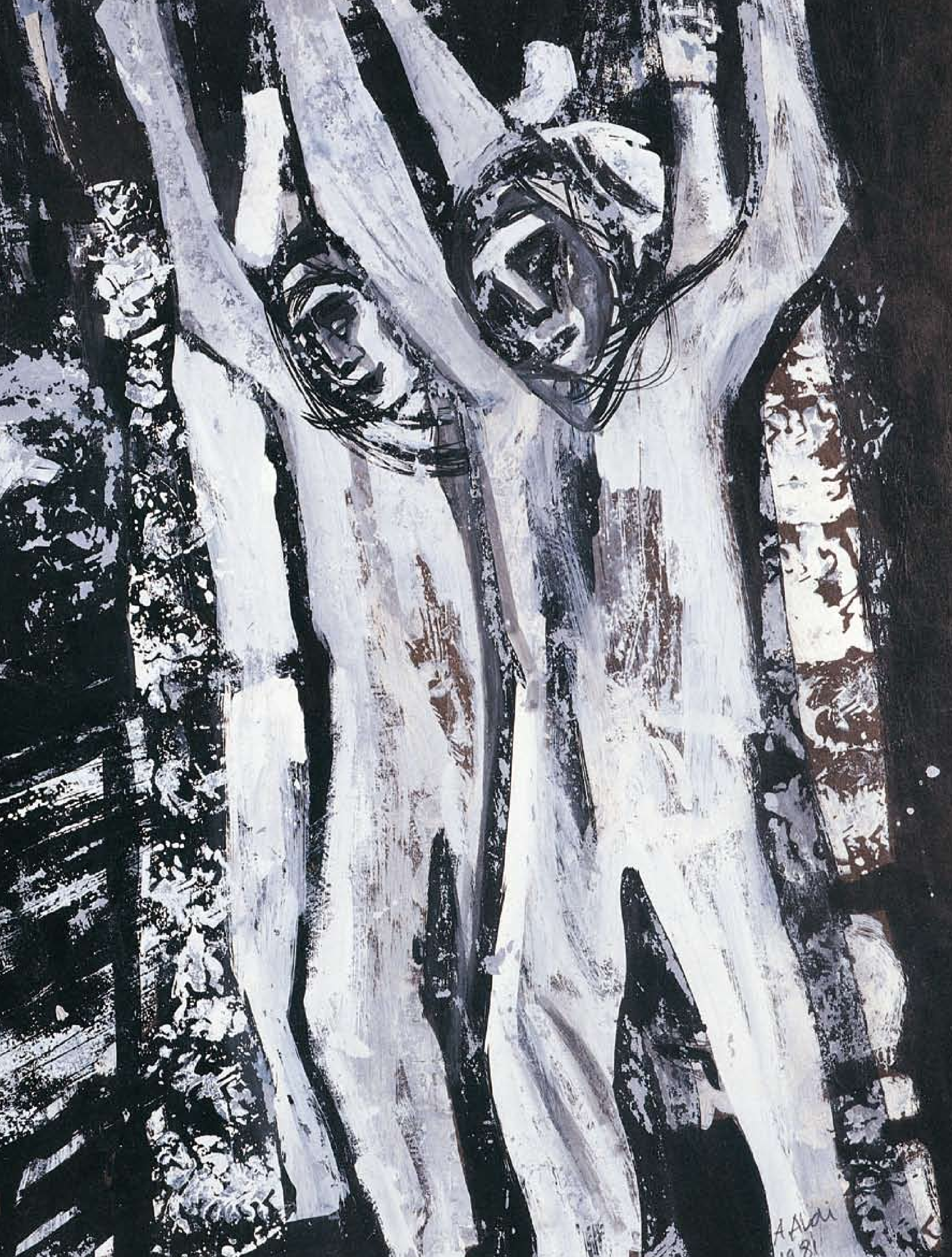
بدون عنوان. 1982.
حبر على ورق
ללא כותרת, 1982,
דיו על נייר
Untitled, 1982,
ink on paper
46x55

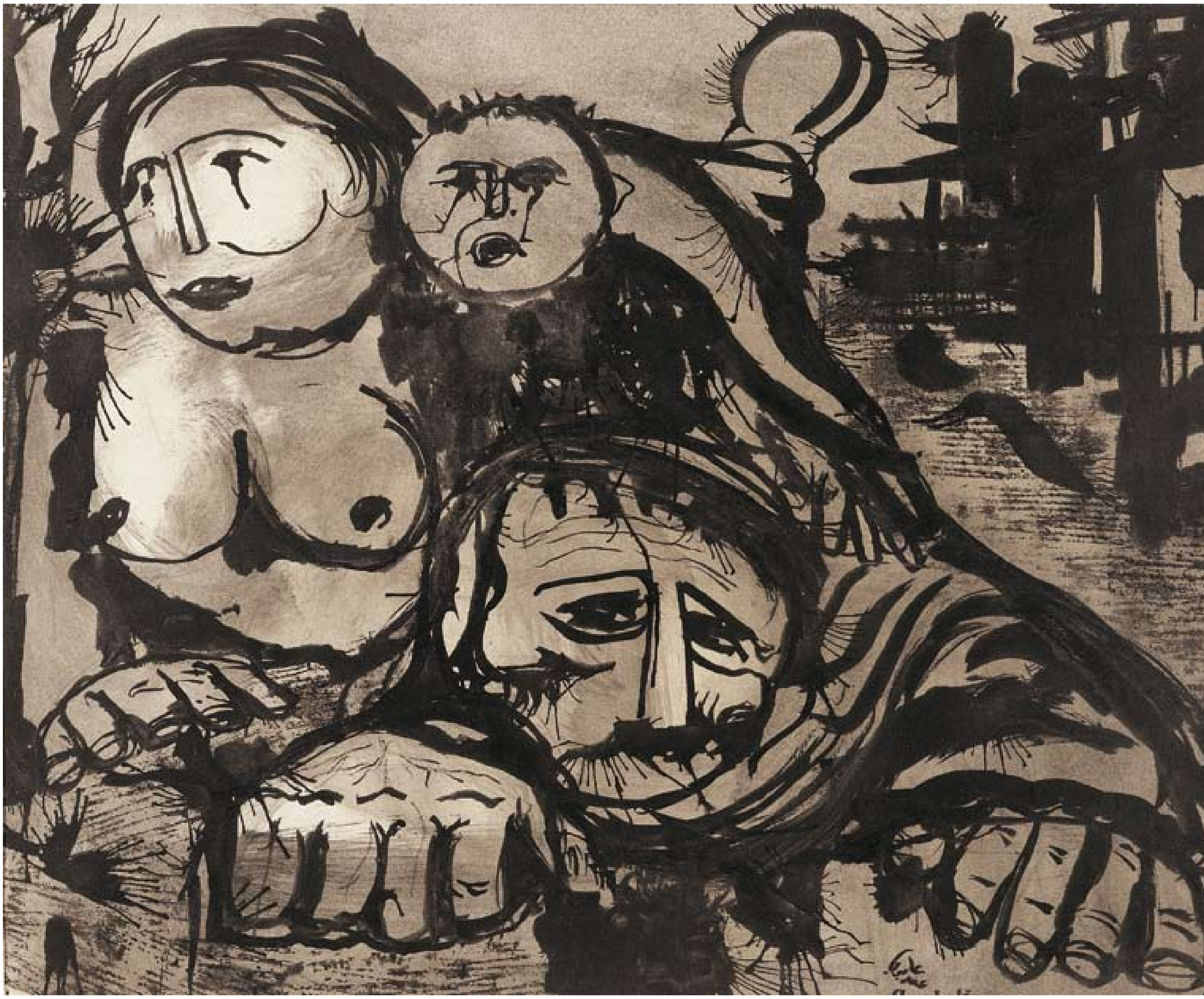


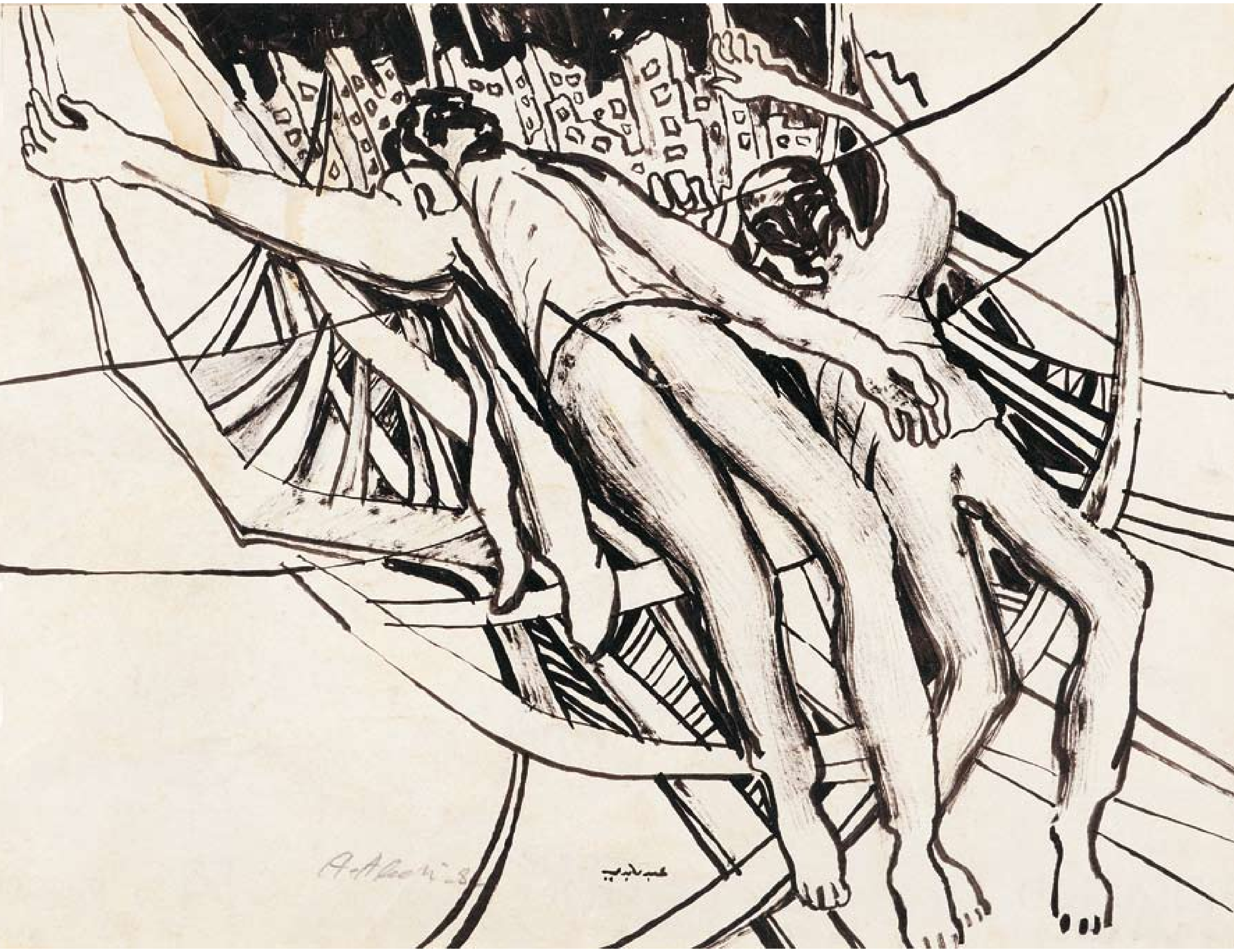
بدون عنوان. 1978
حبر على ورق
ללא כותרת, 1978,
דיו על נייר
Untitled, 1978,
ink on paper
24x38



وما نسينا (من البير حتى جامع الرملة). 1982-1981.
حبر على ورق
ומא נסינא (מהבאר עד מסגד רמלה), 1982-1981,
דיו על נייר
Wa ma nasina (From the Well to the Mosque of Ramla), 1981-1982,
ink on paper
27x36







1982

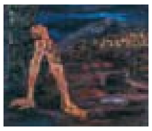
أسامة سعيد

אוסמה סעיד

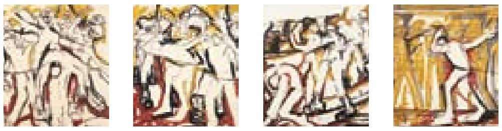
Osama Said

بدون عنوان. 1993.
زيت على قماش
ללא כותרת, 1993,
שמן על בד
Untitled, 1993,
oil on canvas
158x200

بدون عنوان. 1990.
زيت على قماش.
ללא כותרת, 1990,
שמן על בד
Untitled, 1990,
oil on canvas,
130x150



بدون عنوان. 1992.
زيت على قماش.
ללא כותרת, 1992,
שמן על בד
Untitled, 1992,
oil on canvas
110x125



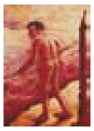
بدون عنوان. 1988.
أكريليك على ورق.
ללא כותרת, 1988,
אקריליק על נייר,
Untitled, 1988,
acrylic on paper
100x70
مجموعة عيريت
ويوناتان كولبر
אוסף עירית ויונתן קולבר
Collection of Irit and
Jonathan Kolber

88

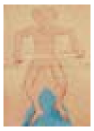
أسـد عـزّي

אסד עזי

Asad Azi

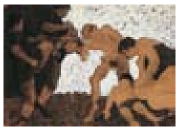


صياد في منظر جانبي، 1985.
زيت على ورق
דיג בפרופיל, 1985,
שמן על נייר
Fisherman in Profile, 1985,
oil on paper
140X100



صياد، 1985.
زيت على ورق
דיג, 1985,
שמן על נייר
Fisherman, 1985,
oil on paper
140X100

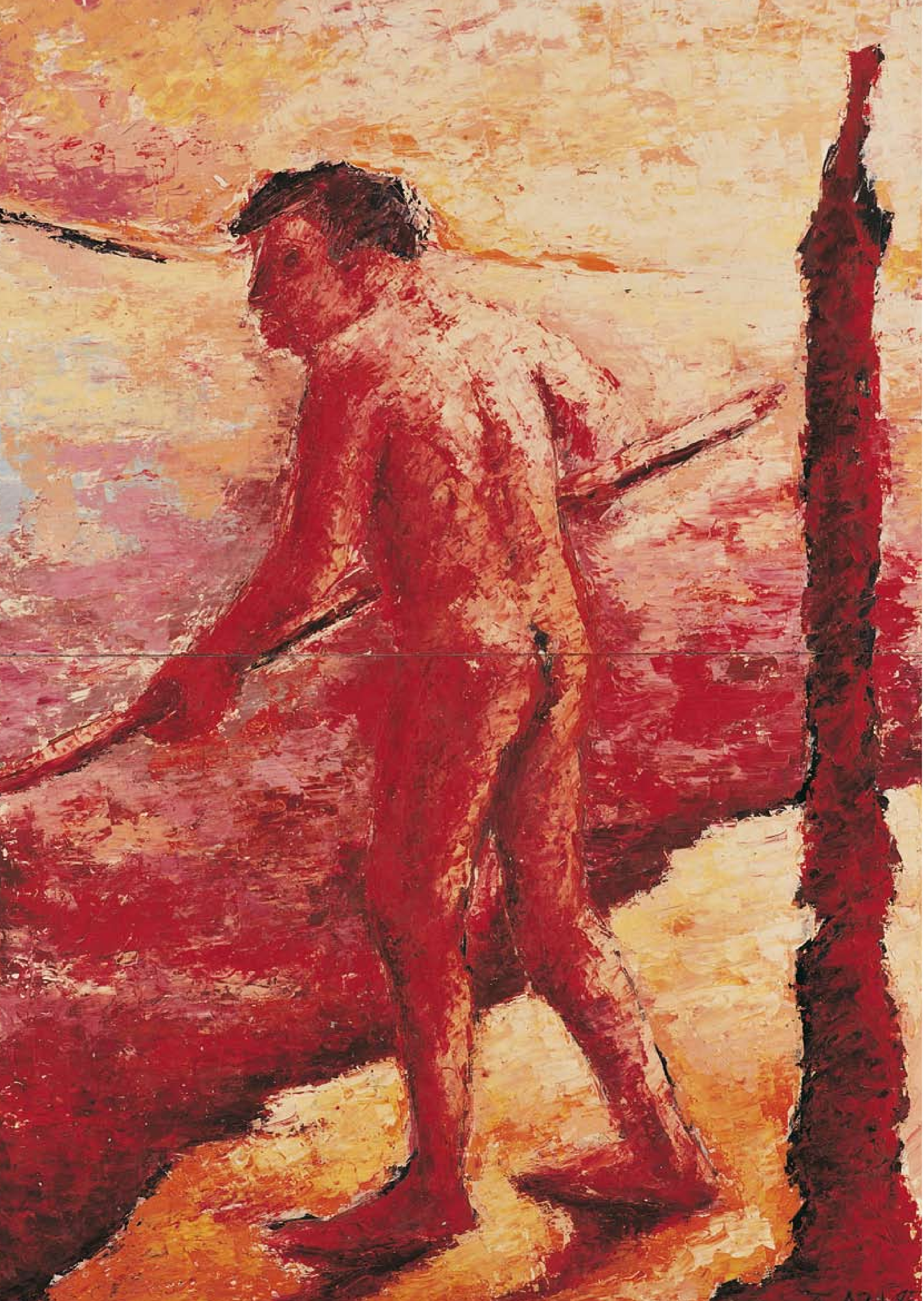
صياد بنفسجي، 1985.
زيت على ورق
דיג סגול, 1985,
שמן על נייר
Purple Fisherman,
1985, oil on paper
100X140

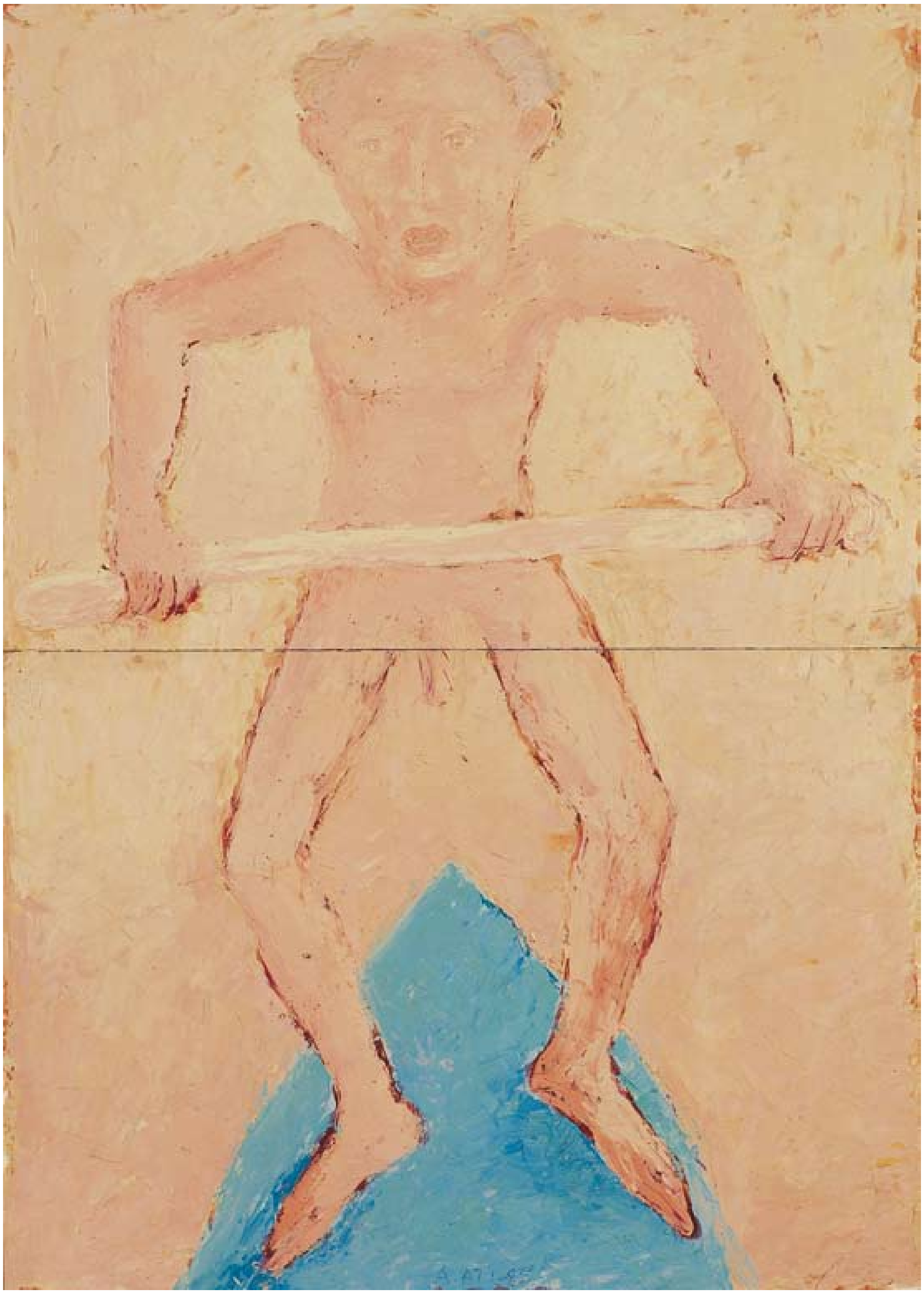


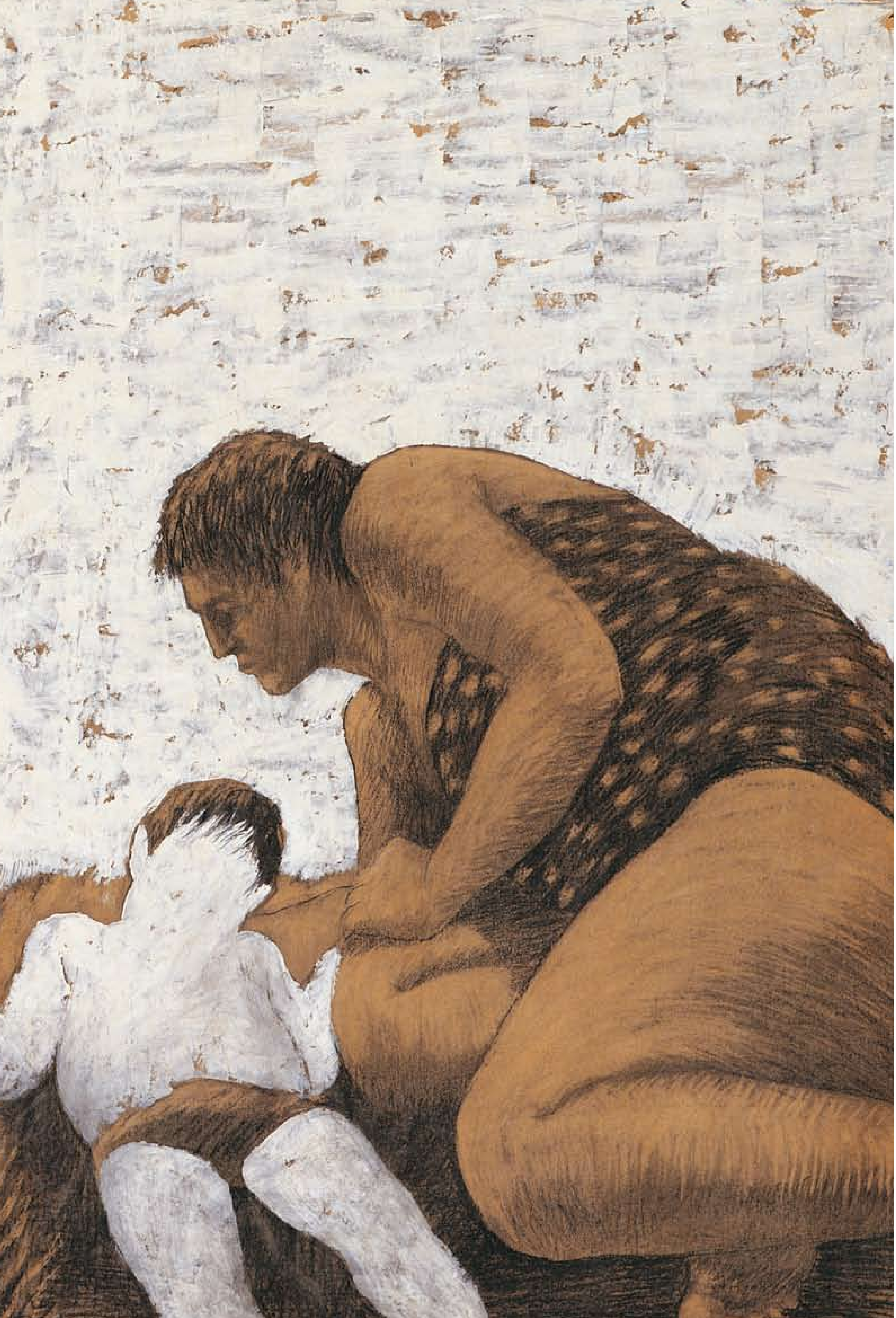
أم وطفل (1)، 1987.
زيت على ورق
אמא וילד [1], 1987,
שמן על נייר
Mother and Child 1,
1987, oil on paper
105X145

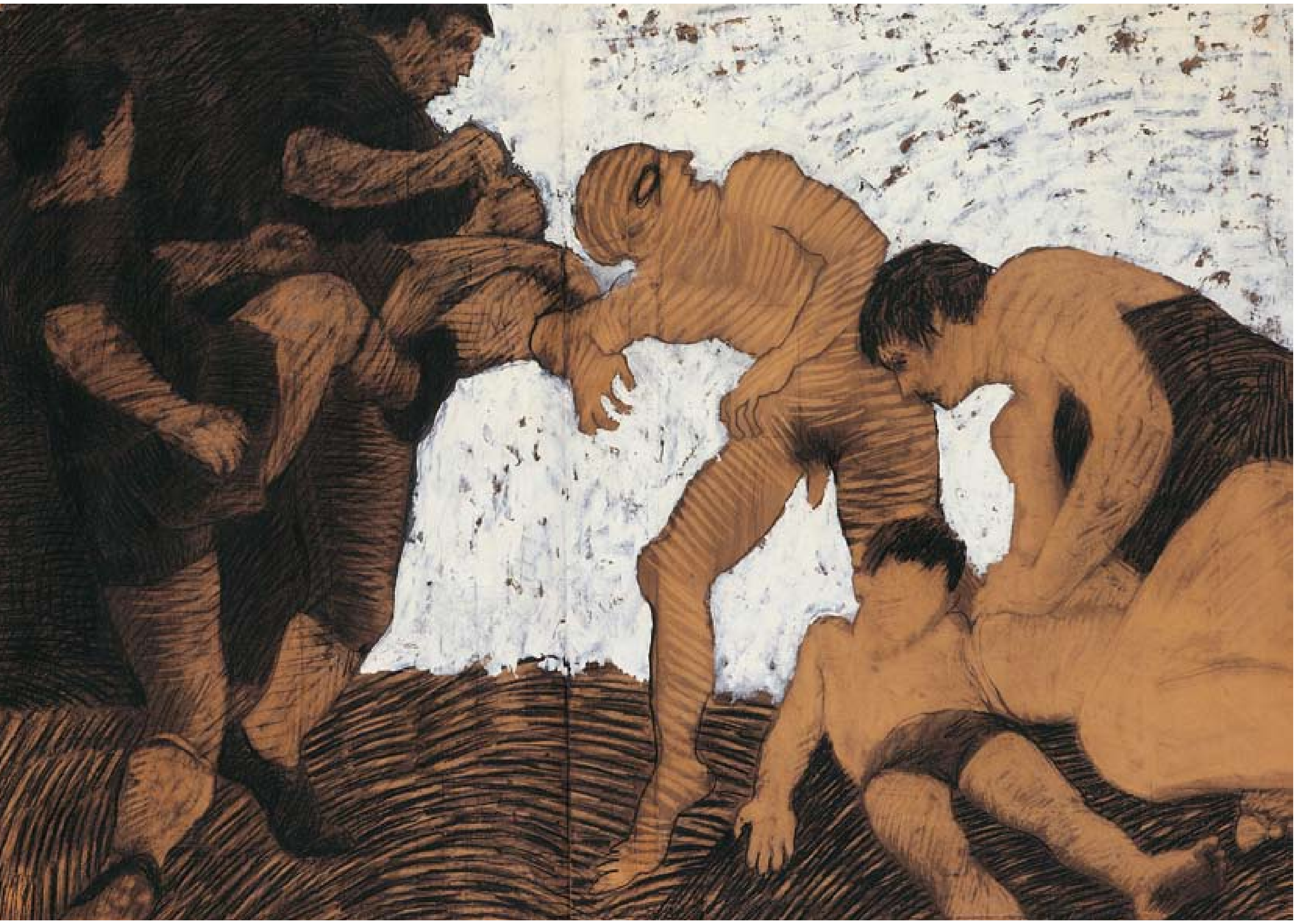
أم وطفل (2)، 1987.
زيت على ورق
אמא וילד [2], 1987,
שמן על נייר
Mother and Child 2,
1987, oil on paper
105X145

أم وطفل (3)، 1987.
زيت على ورق
אמא וילד [3], 1987,
שמן על נייר
Mother and Child 3,
1987, oil on paper
105X145

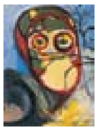






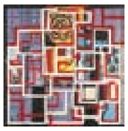


إبراهيم نوباني
איברהים נובאני
Ibrahim Nubani

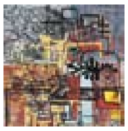


بدون عنوان، 2004.
زيت على قماش
ללא כותרת, 2004,
שמן על בד
Untitled, 2004,
oil on canvas
40X30

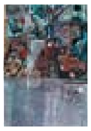
مقبرة، 1988.
زيت على قماش
בית הקברות, 1988,
שמן על בד
Cemetery, 1988,
oil on canvas
150X200
مجموعة خاصة
אוסף פרטי
private collection



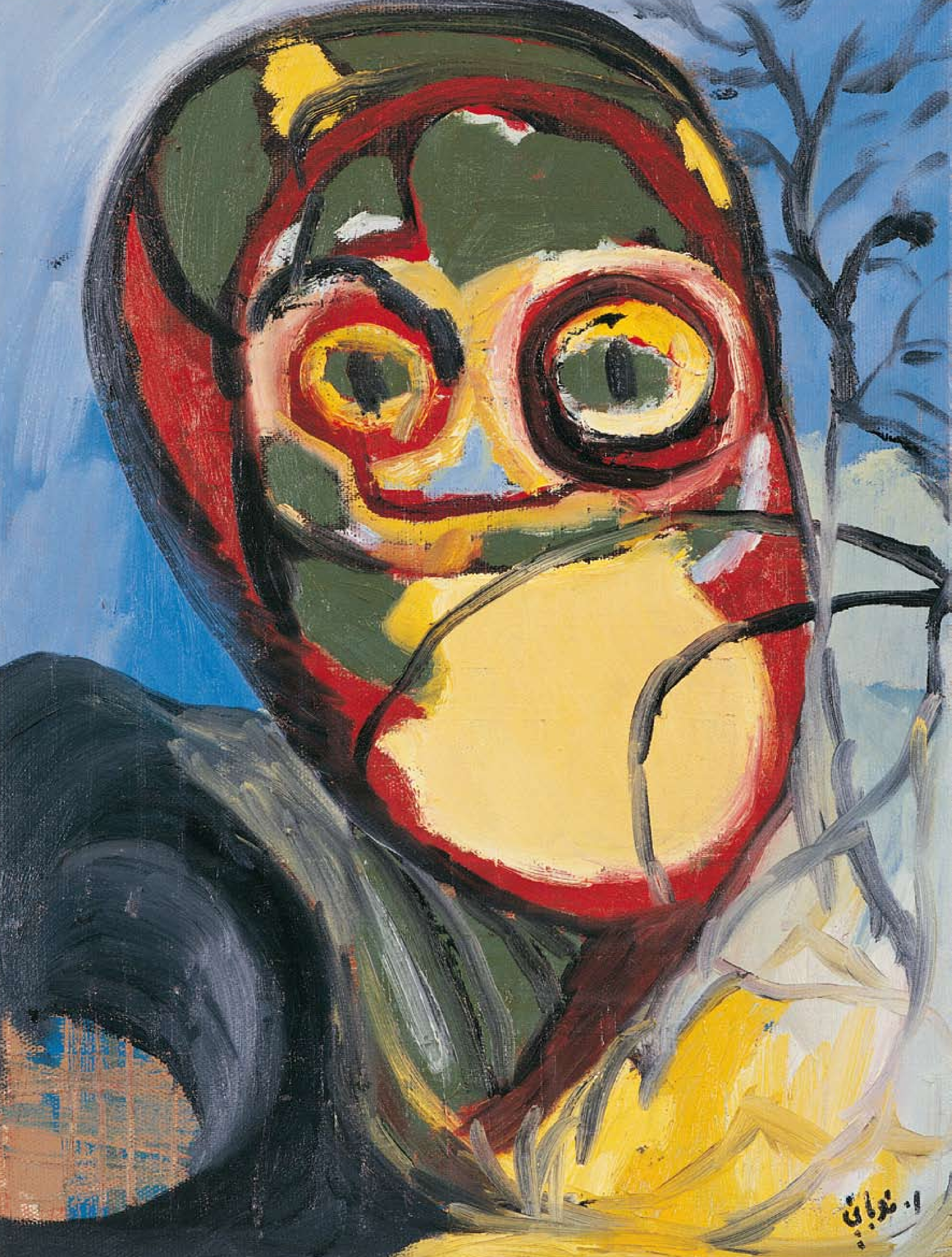
بدون عنوان، 2007.
زيت على قماش
ללא כותרת, 2007,
שמן על בד
Untitled, 2007,
oil on canvas
150X150



بدون عنوان، 2007.
زيت على قماش
ללא כותרת, 2007,
שמן על בד
Untitled, 2007,
oil on canvas
150X150



بدون عنوان، 2002.
زيت على قماش
ללא כותרת, 2002,
שמן על בד
Untitled, 2002,
oil on canvas
200X140
مجموعة خاصة
אוסף פרטי
private collection



عاصم أبو شقرة

עסאם אבו שקרה

Asim Abu-Shakra

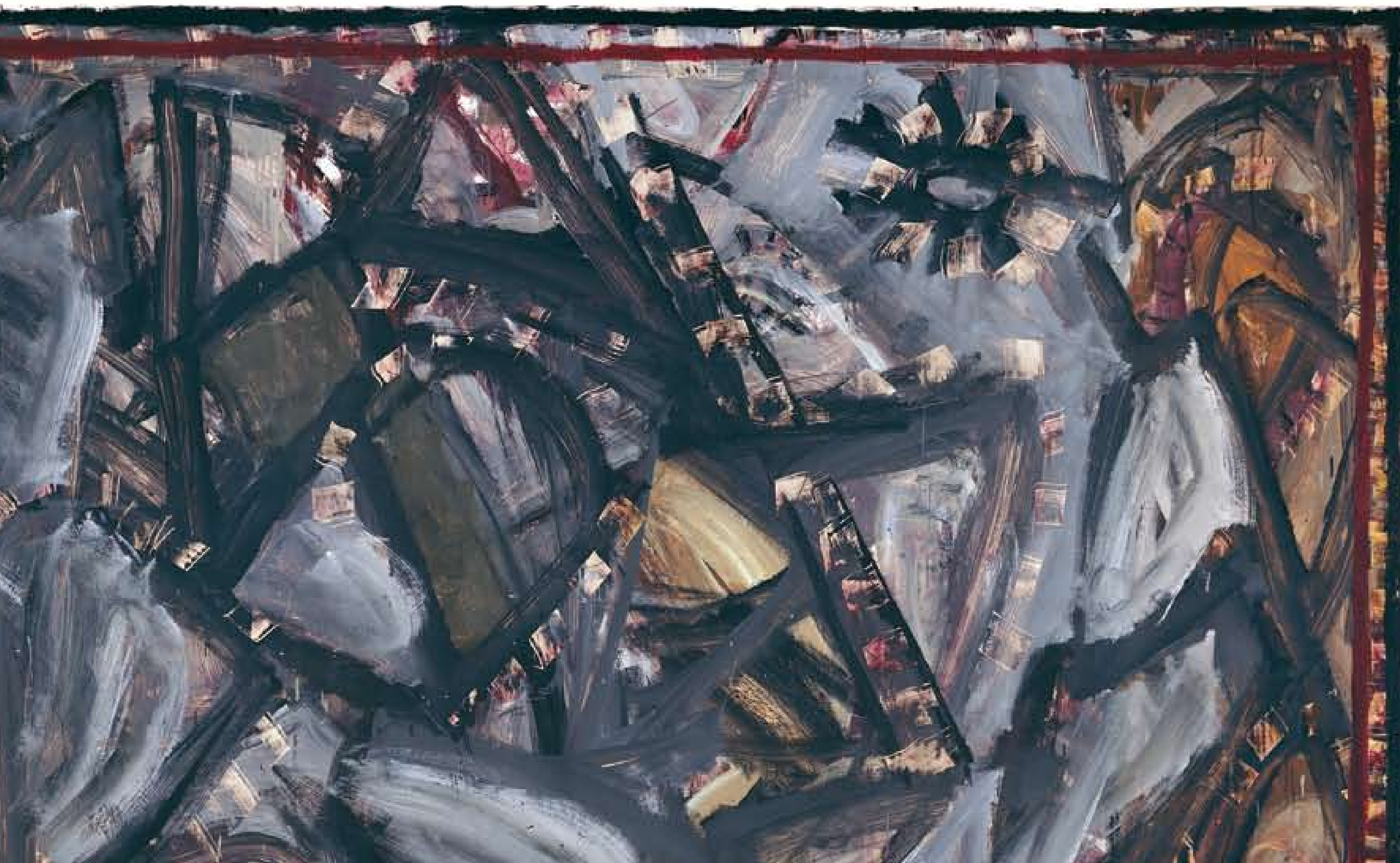
بورتريه ذاتي مع ربطة عنق. 1988.
زيت على ورق
דיוקן עצמי עם עניבה, 1988, שמן על נייר
Self-Portrait with Necktie, 1988,
oil on paper,
100X70
مجموعة عيريت ويوناتان كولبر
אוסף עירית ויונתן קולבר
collection of Irit and Jonathan Kolber

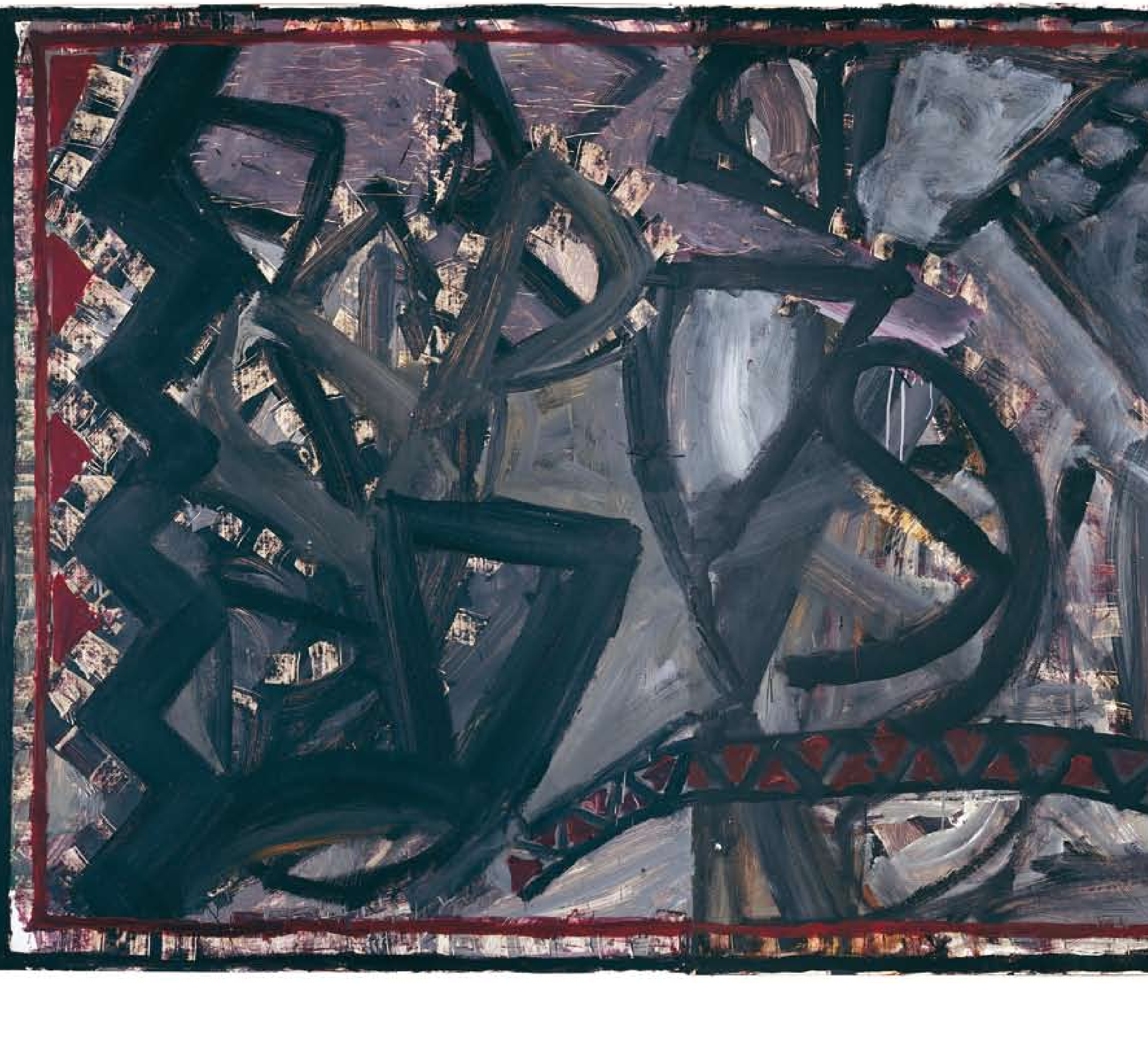
بدون عنوان. 1988.
زيت على ورق
ללא כותרת, 1988,
שמן על נייר
Untitled, 1988,
oil on paper
210X400
مجموعة عيريت ويوناتان كولبر
אוסף עירית ויונתן קולבר
collection of Irit and Jonathan Kolber

سياج صبر. 1988.
زيت على ورق
משוכת צבר, 1988,
שמן על נייר
Sabra Hedge, 1988,
oil on paper
140X334
مجموعة عيريت ويوناتان كولبر
אוסף עירית ויונתן קולבר
collection of Irit and Jonathan Kolber

صبر. 1988.
زيت على ورق
צבר, 1988, שמן על נייר
Sabra, 1988,
oil on paper
140X334
مجموعة عيريت ويوناتان كولبر
אוסף עירית ויונתן קולבר
collection of Irit and Jonathan Kolber

صبر. 1988.
زيت على ورق
צבר, 1988, שמן על נייר
Sabra, 1988,
oil on paper
140X300
مجموعة عيريت ويوناتان كولبر
אוסף עירית ויונתן קולבר
collection of Irit and Jonathan Kolber

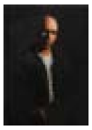




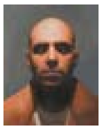
ميخائيل حلّاق

מיכאל חלאק

Michael Halak

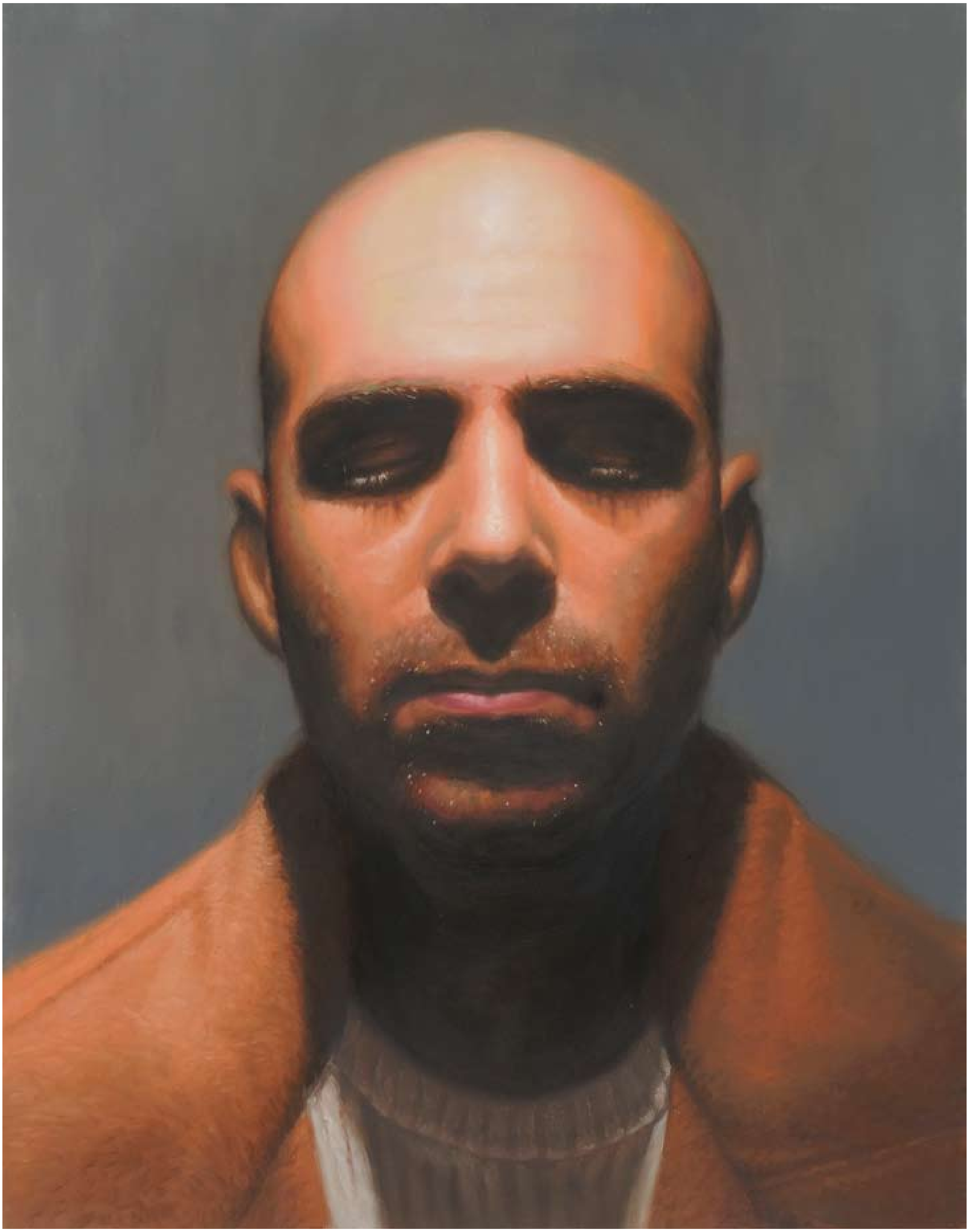


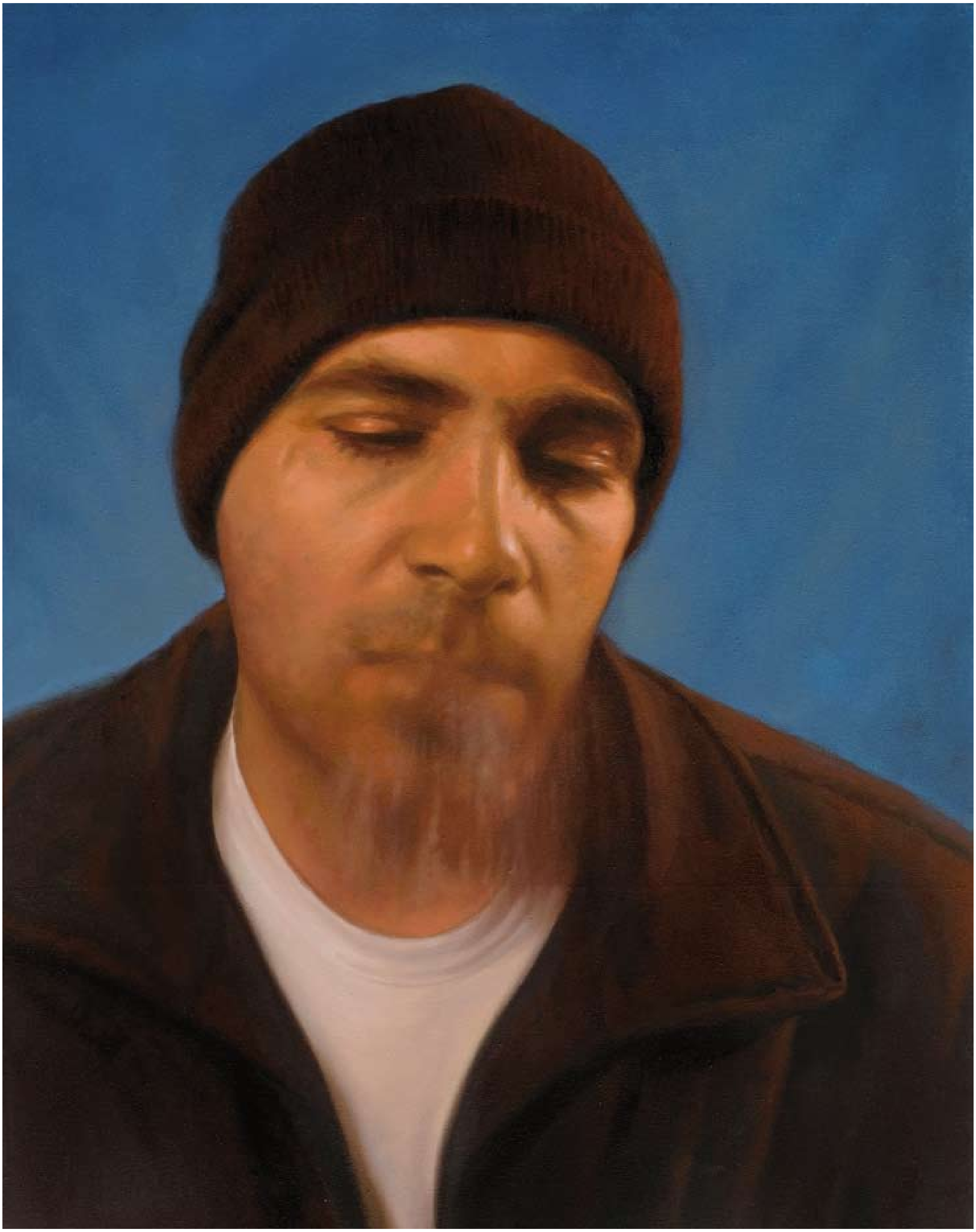
بدون عنوان. 2008.
زيت على لوحة خشبية
ללא כותרת, 2008,
שמן על דיקט
Untitled, 2008,
oil on plywood
50X35



بدون عنوان. 2008.
زيت على قماش
ללא כותרת, 2008,
שמן על בד
Untitled, 2008, oil
on canvas
70X55

بدون عنوان. 2008.
زيت على لوحة خشبية
ללא כותרת, 2008,
שמן על דיקט
Untitled, 2008,
oil on plywood
70X55

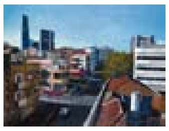




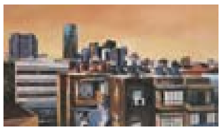
درار بكري

דוראר בכרי

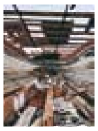
Durar Bacri



بدون عنوان، 2008.
زيت على قماش
ללא כותרת, 2008,
שמן על בד
Untitled, 2008,
oil on canvas
108X144



بدون عنوان، 2008.
زيت على قماش
ללא כותרת, 2008,
שמן על בד
Untitled, 2008,
oil on canvas
72X126



سفينة صيد مفترسَة
في ميناء يافا، 2008.
زيت على قماش
ספינת דיג טרופה
בנמל יפו, 2008,
שמן על בד
Timeworn Fishing
Boat in Jaffa Port,
2008, oil on canvas
170X120
مجموعة خاصة
אוסף פרטי
private collection

CRASH

Doror Bachi

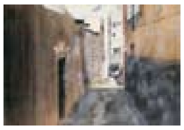
راني زهراوي

ראני זהראוי

Rani Zahrawi

طفولة. 2008.
رش أكريليك على قماش (airbrush)
ילדות, 2008,
התזת אקריליק על בד (airbrush)
Childhood, 2008, acrylic airbrush on canvas
180X170

بدون عنوان. 2008.
رش أكريليك على قماش (airbrush)
ללא כותרת, 2008,
התזת אקריליק על בד (airbrush)
Untitled, 2008, acrylic airbrush on canvas
110X132



حارة العين. 2008.
رش أكريليك على قماش (airbrush)
שכונת המעין, 2008,
התזת אקריליק על בד (airbrush)
The Spring Neighborhood, 2008, acrylic airbrush on canvas
114X165

رأفت حطّاب

ראפת חטאב

Raafat Hattab

بدون عنوان، 2009، فيديو، 3:50 دقائق

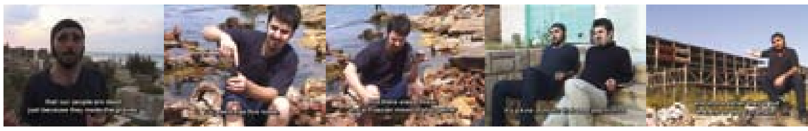
ללא כותרת, 2009, וידיאו, 3:50 דק'

Untitled, 2009, video, 3:50 min

إسكندر قبطي وربيع بخاري

סכנדר קובטי ורביע בוכארי

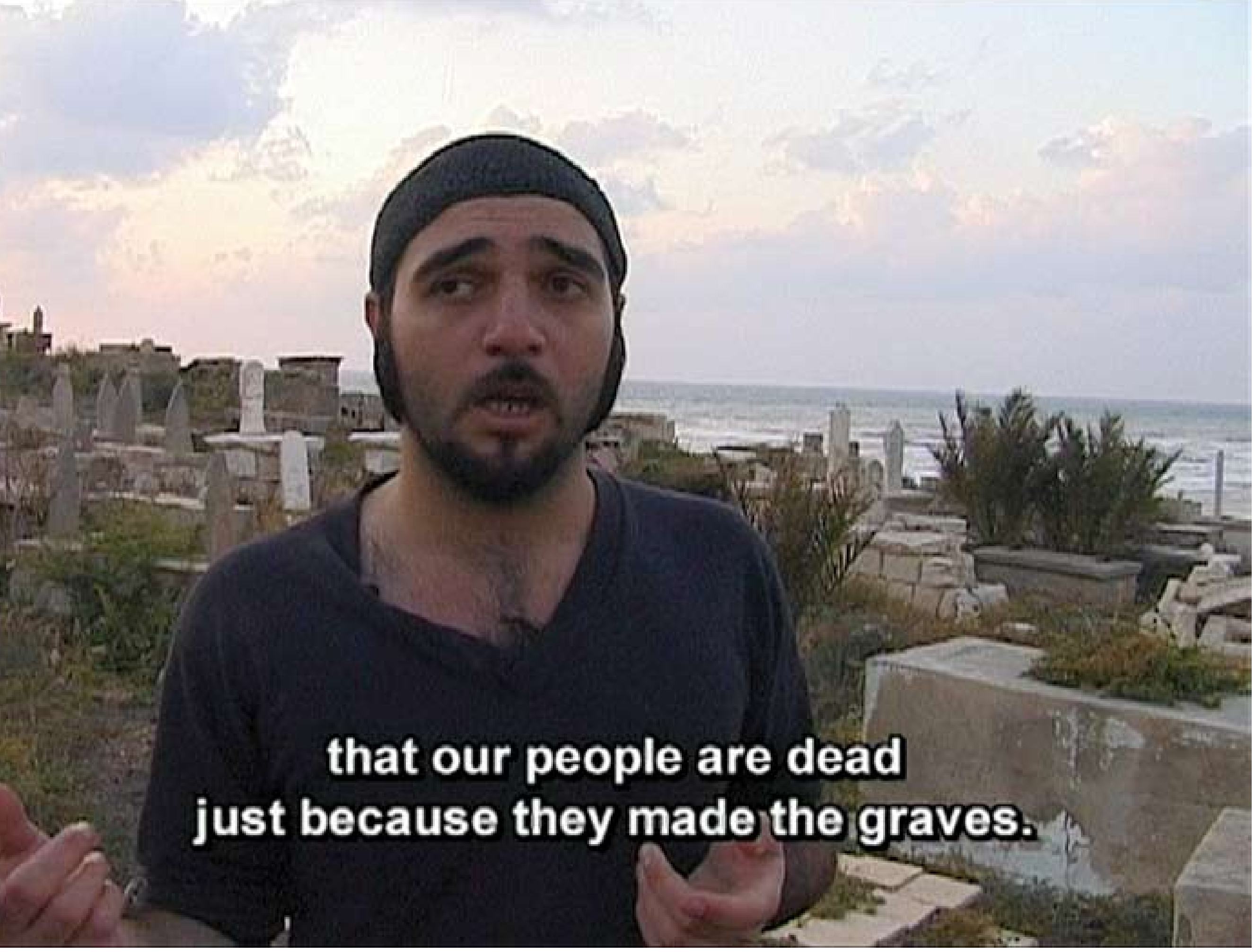
Scandar Copti & Rabia Buchari



حقيقة، 2003، فيديو، 15 دقيقة
אמת, 2003, וידיאו, 15 דק׳
Truth, 2003, video, 15 min

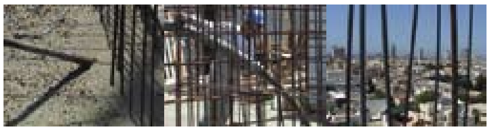
You see it has five holes.

It's a kind of music that uses electronics


that our people are dead
just because they made the graves.

فهد حلبي
פהד חלבי
Fahed Halabi

اليك مع الحب. 2006. فيديو. 4:25 دقائق
אליך באהבה, 2006, וידיאו, 4:25 דק׳
To You With Love, 2006, video, 4:25 min

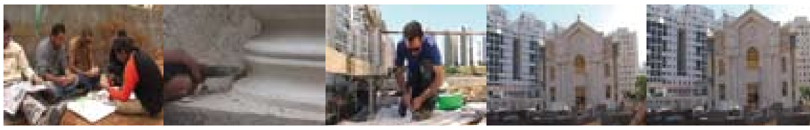


شنكين ملتشت. 2009. فيديو. 3:45 دقائق
שינקין מלצ׳ט, 2009, וידיאו, 3:45 דק׳
Sheinkin-Melchett, 2009, video, 3:45 min

فهد حلبي وعلاء فرحات

פהד חלבי ועלא פרחאת

Fahed Halabi & Ala Farhat



Working Day، 2009، فيديو 16، دقيقة

Working Day, 2009, וידיאו, 16 דק׳

Working Day, 2009, video, 16 min

Men in the Sun / גברים בשמש / رجال في الشمس

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
Herzliya Museum of Contemporary Art

Herzliya Museum of Contemporary Art

Men in the Sun
June – September 2009

Curators: Tal Ben Zvi, Hanna Farah – Kufer Biri'm

Museum
Director and Chief Curator: Dalia Levin
Administrative manager: Tammy Zilbert
Curators and registrars: Maya Shimony, Dana Orland
Secretary: Ida Levi
Maintenance manager: Moshe Amsalem

Catalogue
Editors: Tal Ben Zvi, Hanna Farah – Kufer Biri'm
Graphic design and production: Dina Shoham / Design
Exhibition photographs: Yigal Pardo
Hebrew copy editing: Aya Breuer
Arabic translation: Roaa Translations;
Marzuq Halabi (pp. 008-025)
English translation: Nina Reshef (pp. E/08-E/33);
Daria Kassovsky (pp. E/06-E/07, E/34-E/46)
Printing: A.R. Press

The exhibition and catalogue were made possible through
the support of Irit and Jonathan Kolber

The Museum is supported by the Ministry of Culture
and Sport – Cultural Administration

Thanks to:
Asaf Zippor, Hana Taragan, Moshe Zuckermann, Aya Lurie,
Ella Bar-David, Tali Rosin, Shelly Cohen, Hadas Maor, Naama Meishar,
Ruthie Ginsburg, Efrat Livny, Yair Elazar, Nira Itzhaki, Hila Lulu Lin,
Didi Yitzhaki, Daria Kassovsky, Sharbel Abboud

For biographical notes, exhibition lists, and selected bibliography of the participating artists, see the exhibition website: www.men-in-the-sun.com

Measurements are given in centimeters, height x width

© 2009, Tal Ben Zvi, Hanna Farah – Kufer Biri'm

Abu Kishk	E/06	Hanna Farah – Kufer Biri'm
The Struggle for Time and the Power of Temporariness: Jews and Palestinians in the Labyrinth of History	E/08	Amal Jamal
On the Shadow and its Shadows	E/24	Honaida Ghanim
"Normality" in Literature and Art	E/30	Anton Shalhat
Men in the Sun	E/34	Tal Ben Zvi
Men in the Sun - The Artists	E/40	Tal Ben Zvi
Works	073	

Abu Kishk[1]

Hanna Farah – Kufer Biri'm

I came to write a few words; on my way I stopped short. I put down Walid al-Khalidi's book (*All that Remains*), and opposite it—a photograph of a decorticated, dispossessed grave, letter remains on broken marble taken in Abu Kabeer's Sheikh Murad Cemetery in Tariq al-Lad (on Kibbutz Galuyot Road). I felt sorrow and heaviness pinning me to the ground.

No fear of graveyards
Nor of shrikes
Or nightmares
Could
Hide my sorrow from me
A heartbeat:
My sorrow is old
Grizzly and tall
And is not
Of today's sorrows.

Taha Muhammad Ali, "Sorrow," 2000[2]

In a single heartbeat I recall-reconstruct an entire culture that has been made to disappear: names, places, tastes, scents, stories; a culture which bursts forth from amidst the traces of names, in the light and darkness of memory and consciousness. The remainder that still remains remembers and reconstructs its past, lamenting that which was, and in-between all these—consciousness constructs a new, unique intermediate space.

A Palestinian, by essence, is made from the lost culture, from the dialectic relationship with memory and with the foreign culture on which he draws, and at the same time criticizes. The lost, expropriated time, like culture and as part of it, continues to exist in the consciousness and memory of life here and there, as if refusing to acknowledge the parting.

We didn't cry
On goodbye.
We had
No time
We had no tears
There was no goodbye.

We didn't know
At the moment of goodbye
That it was a goodbye
Cry… how would cry?

Taha Muhammad Ali, "There was none!," 1992[3]

Time is the past on the shadow of whose residues culture relies. Under its inspiration it is built and continues on to the present time in which it remembers, documents, reconstructs, and preserves; evolving toward the future while constructing a new time, like a snail whose spirals appear alike, yet they constantly grow and expand, in and out, building medium upon medium, layer upon layer.

Sixty years and another one, and perhaps another, the words crystallize, epitomizing a contemporary historical event in which consciousness changes place, and time in its motion—in the private and the public sphere—is expropriated by artists. Asim Abu-Shakra's sabra, imprisoned by the planter, erupts and breaks out, transforming into a threatening, dense thicket which refuses to remain in its pot. Ibrahim Nubani sketches route upon route, as in the Abu Kabeer cemetery, whose sloughing reveals an inner body-mass of concrete, and small stones under the residues of the marble covering from above, and a depression in the concrete instead of the *al-Fatihah* (opening Quranic verse) plaque. Asad Azi delineates the figure of an aged man, clinging

1 According to Khalidi, it is the village on whose land the city of Herzliya now stands; see: Walid Khalidi, *All that Remains: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948* (Washington, DC: Institute for Palestine Studies, 1992), p. 235.
2 Taha Muhammad Ali, *Poems* (Tel Aviv: Andalus, 2006), p. 183 [Hebrew & Arabic]. The poems were translated from the Arabic by Roaa Translations.
3 Ibid., p. 153.

tenaciously and refusing to let go, at the heart of the commotion; holding himself inside the painting, grabbing the surfboard with his feet to hold on and remain present, not to become an absentee. Osama Said resurrects a new Nimrod from the ground, whose cry (like the ground's cry) reverberates within our silence. Abed Abdi remembers, so we do not forget, in black lines, like letters inscribed on a white paper.

And lo, here comes a new young generation, bringing to the fore questions and quandaries about the occupier, the occupied, and what's between them. Raafat Hattab contemplates and challenges the expropriation of culture and its symbols, its imprisonment and castration: is it not the seven-branched candelabra of the Temple depicted on Titus's Triumphal Arch in Rome, whose presentation the victor boasts? Who holds what: does the symbol support us, or vice verse? Fahed Halabi and Ala Farhat document a different, old-new type of expropriation; the expropriation of culture in the form of an individual and a structure that become foreign to the place and its culture, even though they share a single space, mutually-complementary; although both symbolize resistance and revolt, while emphasizing signs of distinction within a culture which strives to fuse everything into a uniform piece. Durar Bacri and Rani Zahrawi, each in his own work, freeze a moment before or a moment after in the urban sphere. The void as a form of being experienced for sixty years and another one, from Jaffa to Gaza through Tel Aviv. Michael Halak remains within the painting, his eyes shut, his gaze turned inward, and he draws us with him, into himself, into ourselves, within the light flooding his face. Scandar Copti and Rabia Buchari's *Truth* raises questions about the here and now, the past, and the rewriting of the words so as to enable us to live with the sixty years and one, and perhaps yet another.

The Struggle for Time and the Power of Temporariness: Jews and Palestinians in the Labyrinth of History

Amal Jamal
Tel Aviv University

E

In his novel "Men in the Sun",[1] Ghassan Kanafani describes an historical phase in the cruel reality facing Palestinians after the 1948 Nakba (catastrophe). In doing so he stresses their tragic helplessness in the presence of the impasse. Numerous interpretations have been attached to the story in the scholarly literature, especially to its tragic end – the deaths of three Palestinians, each representing a different generation and each hoping to achieve, by some route, their journey's objective: reaching one of the Arab oil sheikdoms in order to find the work that will save them from the wretchedness that had come to characterize the Palestinian people. "Men in the Sun" was and remains a cornerstone in the construction of Palestinian identity following the 1948 Nakba and the 1967 defeat.

Despite the extensive study of the story's meanings, insufficient attention has been given to its contribution to the characterization of Palestinian time or the Palestinians' dream of launching a cosmological transformation of their social reality and relationship with history. Kanafani's story reflects an intense temporal awareness that refuses to reconcile itself to reality; instead, it attempts to manipulate time and break through the blocked temporal framework imposed in the wake of the Nakba. For instance, Abu Khizran, the book's hero, is likened to the Palestinian people: He – like it – loses his potency, the main symbol of his manhood and humanity after the Nakba. The manner in which he brings about the deaths of the other two characters represents his inability to act as a "normal" historical subject in the current reality. His historical impotence leads him and his comrades to a dead end, to a future infused with death. We therefore see in Kanafani's story the initial signs of Palestinian awareness of the price exacted by their exclusion from open modern time and from their dispatch to an alternative temporal order, lacking any sense of the future, one that banishes them from their homes, country and control of their own time.

"Men in the Sun" not only symbolizes the expulsion of Palestinians from evolving, open time or their abandonment to death's mercy; it also represents a resounding plea for the return of their control over time and for the transformation of that control into a stimulus for renewing the self-construction of Palestinian identity. Both are seen as preliminary conditions for return to the homes from which the Palestinians were cast out. And so, the story equates their characters' distancing from Palestine and their departure to the oil sheikdoms with rejection of their true struggle: opposition to their exclusion from history and fulfillment of their aspirations to return to both history and their homeland.

Kanafani was among the harbingers of the "bare life" theory, reflected in descriptions of the vulnerability and fragility of Palestinian life. His story therefore presents a symbolic portrait of a Palestinian reality marked by clinical and cultural death. According to Kanafani, these conditions will continue so long as Palestinians submit to their individual post 1948 existential plight. At the same time, his story suggests the state of impotence in which the Palestinians are destined to remain until they sunder the bounds of time and open the gates to their future, a feat realizable only after a stubborn campaign directed at altering their reality.

Kanafani launched a struggle against the present while attempting to re-connect the Palestinian past to its future. He objected to the routinization of time in post Nakba Palestinian thinking and hoped to construct a temporal awareness that would bridge the gap between the past and the future by reinforcing Palestinian denial of contemporaneity. His efforts set down the conceptual foundations so crucial to his Palestinian intellectual followers. These thinkers incorporated his ideas regarding the crossing of hegemonic historical time to open new temporal yet liquid horizons that would offer strength as well as release from dependence on the basic concepts of practical Zionism.

It appears, then, that Kanafani's story presents an excellent starting point for a discussion of the development of the Palestinian awareness of time as an antithesis to Zionist time, which expels them from their own time and ejects them from history or suspends their temporal development for the sake of advancing its own.

In order to clarify this point, we first delve into the importance of temporal awareness for the establishment of national consciousness. We then compare diverse time frames as conceptual infrastructures that rationalize one or another political reality. This implies that temporal awareness is crucial for the conduct of national struggles. The conflict between Zionism and Palestinian nationalism can thus be considered a temporal struggle, expressed in efforts to enforce one as opposed to another time frame onto territorial and human space within the boundaries of what both parties see as their historical homeland.

We open with an inquiry into the centrality of time in human experience. We describe two different perspectives of time, together with how they are to be exploited to promote one or another type of awareness as a rationalization for one or another reality. The first perspective views control of time as the main expression of human action; the effort to exist in time – contrary to

1 Ghassan Kanafani, "Men in the Sun," in *Men in the Sun & Other Palestinian Stories*, tr. Hilary Kilpatrick (London: Lynne Rienner, 1999).

the adoption of a sense of inertia or emptiness – is thus a major dimension of human existence [2]. Martin Heidegger maintains that in the experience of time as temporary, on-going attempts at self-presencing are manifestations of human existence.[2] Many sociologists have interpreted this process as an attempt to construct and then transform time into a social institution.

The second perspective is derived from the conflictual approach to human existence; it focuses on the struggles waged by social groups to acquire control over hegemonic time. According to this perspective, perceptions of history, units of time, the locus of time and control over time are products of long-term – primarily national – conflicts between social groups.[3] Heidegger's conceptions of time's emptiness and suspension will be used to explain why struggles over time are relevant for specific lines of historical development and designated geographic sites.

We then turn to the Zionist-Israeli awareness of time and its efforts at self-construction in time – or, in the jargon of Zionist thinkers, it's "return to history" – while simultaneously emptying, suspending and controlling Palestinian time. Zionism, which sees itself as a modern national movement possessing a modernist culture's temporal awareness, nullifies Palestinian time by declaring it to be empty of meaning. Doing so leads them to believe that it is possible to suspend Palestinian time and replace it by Jewish time.[4]

In the third section we deal with the temporariness of Palestinian time in the post Nakba period and how the Palestinian awareness of time has changed over the years. We therefore review the three main time perspectives that have developed in Palestinian consciousness and characterized the Palestinian conflict together with the Palestinians' return to history: temporal temporariness, protracted temporariness and normal temporariness. These three perspectives accept the Nakba as the main constitutive event and point of departure for construction of Palestinian identity. The Nakba, as a temporal event, permitted the creation of trans–local Palestinian time, a phenomenon that would surpass localism in the Palestinian experience. The dispersion of Palestinian society brought about the construction of a time frame based on the trauma of the Nakba and enabled the bridging of geographic distances together with the expansion of perceptual links for the purpose of connecting the diverse Palestinian communities.

This process developed in stages: from internalization of the main event and coping with the subsequent cognitive dissonance, to an awareness of the blocked time that gave birth to despair, continuing exile and the attempt to develop a perception of national time. This progression included efforts to re-enter history by means of the struggle over historical awareness as well as opposition to the legitimacy and broad support enjoyed by Jewish perceptions of history in Israel and abroad. Before concluding, we demonstrate that the suspension of Palestinian temporariness has led to the development of a view of time as temporary, an awareness that serves as a source of strength, enabling the boundaries of modern time to be crossed on the journey toward an open time that offers a new type of peace and reconciliation. In closing, we discuss the relationship between Kanafani's story and the evolution of normal temporariness, a perspective supporting the possibility of reconciliatory temporality, an approach capable of helping Jews and Palestinians break down the barriers of mutual negation.

The Epistemological Framework

The importance of time for society derives primarily from the awareness of human mortality. This awareness has transformed the organization and manipulation of time into a crucial feature of human behavior. People aspire to fill time with substance as part of their desire to control, fully exploit, extend and thereby avoid time's termination. Such attempts have worn diverse guises throughout history. The modern era, with its perception of human beings as enlightened and free, stimulated creation of mechanisms for individual as well as collective organization of time in the hope of harvesting the maximum from human transience. Concurrently, it also improved mechanisms of retribution to deny a person's control over time.[5]

Eviatar Zerubavel notes that in order for time to be shared in inter-subjective social reality, it must undergo standardization. He argues that one of society's major achievements is reflected in its capacity to organize time in a manner enabling personal inter-subjectivity. Zerubavel further states that the organization of time is essential for the presentation of a unique group identity, a process he demonstrates by referring to a set of calendars, each having special emphases – such as festivities – to guide divergent social/national groups.[6] It therefore follows that time is not given to self-segmentation; its allocation, as implemented by humans, is derived from a normative perspective that organizes natural and social reality according to hierarchical, normative and political criteria.

Because the capacity to control and segment time is an important resource having far-reaching existential

2 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen 1963).

3 As to the well-known importance of attempting to return to the reality of daily life as a sign of being meaningful subjects and the aspirations of social groups to carve for themselves a place in time and space, that is, in the temporal topography of their environment, see: Peter Berger and Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality* (New York 1967).

4 For an extended discussion of this and other issues raised here, see: Amal Jamal, "The Hardships of Racialized Time,"in: Yehouda Shenhav and Yossi Yonah (eds.), *Racism in Israel* (Jerusalem 2008): pp. 348-380. In Hebrew.

5 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the P rison* (New York 1977).

6 Eviatar Zerubavel, "Easter and Passover: On Calendars and Group Identity," *ASR* 47 (1982): 284-289.

E

implications, human thought tends to focus on the relationship between movement, speed, transience and time. Human beings tend to segment time in different ways and to assign it different meanings. Time's segmentation reflects human self-perception in addition to the relationships holding between segmenting subjects and their natural environment. Patterns of time's distribution and segmentation – but especially its humanization – are wrought through time's conversion into history or awareness, which play important roles in the relational networks woven between individuals and groups. And so, while natural scientists stress natural and cosmic time, social scientists and students of the humanities dwell on the salience of time's organization as part of human awareness and the human soul.

The categorization of cultural time in corporeal measures, symbols and values is a common practice among scholars in the social and human sciences. Time's divisions – into ritual time, ordinary time, historical time and mythic time as well as drawn-out linear time and circular static time – as various anthropologists suggest, express the importance of time's construction for human awareness, especially when parties external to the researched society or culture are those which impose those divisions as if they were inherent to human nature. Robert Young calls such categorizations "white mythologies," a phrase stressing the practice's racial connotations.[7]

Time plays an especially important role in modernist ideologies. Culturally and historically, time is a crucial resource in the conduct of human power relations in the modern era. Modern philosophy has situated itself among the upper ranks of the historical hierarchy due, among other things, to its stress on human control of its time. The modern subject, whether capitalist or socialist, is perceived as more enlightened and self-aware than her pre-modern cousins. Mechanisms for the production of the modern subject and the construction of her historical awareness by means of a wide range of tools – education, socialization, supervision and discipline, among others – are perceived as more enlightened than those used in the past, primarily because they tend to deny the transcendental dimensions inherent in the subject's pre-modern experience. The enhancement and institutionalization of time-measuring instruments – expressed in punctuality, coordination, control and pre-arranged timetables – as integral parts of the modern cultural experience clearly testify to the obsessive, deeply ingrained relationship to time characterizing modern self-aware subjects.

That obsession has become one important vehicle for the disciplining of the modern subject within the framework of social power relations with respect to cultural differentiation and the construction of intercultural relations. The spirit of modern time has permeated those subjects capable of "rising above" nature, localism and culture, those who are able to observe human experiential evolution as if it were a 3-D movie. Modernist philosophers therefore characterize Western culture as embracing a linear, dynamic and progressive perception of time. These philosophers perceive time as infinite and people in time as beings moving forward, from a primitive epoch to a more enlightened age, by intensifying human control over positivistic reality. In this respect, speed and progress have become society's main values and stress the importance of technology. Western society – as "technopoly"[8] – has become an ideal to be emulated by other cultures, with the "white man's burden" now encouraging that process. One of the major indicators of this process is the bureaucratization of Third World states, considered as a sign of modernization and efficiency.

The construction of time according to modernity and efficiency criteria sustains the control of those same states in which the measurement of time has become its ruling standard. Other cultures and nations come to be assessed according to their distance from the modern West's perception of time; hence, non-Western cultures are positioned at the bottom of the normative scale. Based on this categorization, we have seen the emergence of regimes rationalizing the colonization of "primitive" cultures, that is, the re-engineering of those cultures according to "correct" standards through the universalization of Western time.

Heidegger assignes special significance to the concepts of time and control, viewed as expressions of the political power observed in the organization of social reality. His attitude to the present, expressed by its negation, defines human existence as temporal while creating an imminent connection between the fact of the self-aware person's meaningful existence and her awareness of time. Existence in time, he argues, is not only part of the human experience, it is the essence of that experience. Heidegger thus shatters the metaphysical conventions emanating from the idealist perception of time characterizing German romanticism by turning his gaze to the meaning of man's existence in time. Control of time, he continues, is a powerful resource for the individual because it affects his being as a unique subject.

The inability to control time thus prevents its organization and undermines the individual's and society's sense of being. Persons or groups deprived of control over their time lose a very important aspect of their emerging self-awareness as unique beings. The control of time therefore reflects a sense of being in the world; its loss or negation reveals its centrality for the development of meaning and self-awareness.

In order to elucidate this point, Heidegger compares two contradictory structures of time – empty time and

7 Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West* (London 1990).

8 Neil Postman, *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology* (Vintage 1993).

suspended time. These structures represent the negation of control over time; through them, individuals are able to comprehend the meaning and centrality of being in time. People become aware of the centrality of time to their experience when confronted with an event that stops the flow of time. This subversion of being in time undermines the meaning of time as being, as human existence. Hence, the control of time is, among other things, a process that allows people to become aware of themselves as separate beings, differentiated from others on the personal and collective level. Exclusion from time therefore unsettles being and, it follows, one of the fundamental conditions of human existence. This process is especially problematic when the loss of control is imposed rather than chosen. Hence, emptying, or suspension, of time under duress are therefore inhumane acts that stress the meaning of existence just as attempts to return to time or to history represent prominent features of the individual's or group's sense of being.

The importance of control over time and the struggle over that control is especially salient in colonial relationships. When explicating this phenomenon, Giorgio Agamben[9] carries Heidegger's concepts of time into the political world and then connects them to Carl Schmitt's[10] conceptions of sovereignty and exception. Agamben focuses on the meaning of the emptying and suspension in time in their relationship to Schmitt's "states of exception", a condition characterizing colonialism. He discusses the political, legal and existential implications of the suspension of the rule of law during states of exception. In the resulting anomie, he writes, the sovereign power, after suspending the constitution, nonetheless continues to be protected by the legal order; he acts in the name of the law but without abiding by it. The various spheres in which the sovereign power applies legal power are expressed in the differing time frames observed by the ruler and the ruled. Time is, then, a resource as well as an expression of political power, in this case, that of the ruler.

Agamben also applies Heidegger's distinction between people and animals, based on their openness to the world and their primal capacity to position themselves in relation to the world, again with respect to time.[11] The suspension or emptying of time deprive the ruled of a major human attribute and undermine the meaning of their lives in the eyes of their rulers and, at times, themselves. That is, when the difference between humans as temporal and animals as a-temporal beings disappears, it becomes possible to treat people like animals.

This pattern can be extended to the colonial context. In the struggle against the colonizers, the conquered demand their return to history through the construction of an alternative awareness of time. This alternative time challenges the colonizer's temporal sovereignty and aims at displacing it with another temporal sovereign. Like the attempt to return to history, such a claim can become a cornerstone for the struggle against colonialism and subjugation. Mimicking the colonizer while inversing his historical and temporal consciousness has become an important component of the identity construction of the colonized. It follows that the struggle against the emptying or suspension of time represents an important strategy in the struggle to eliminate the basic rules maintaining the state of exception. Shaking the foundations of the state of exception and replacing its very definition of time likewise become core instruments not only of active resistance but also of the reflexive construction of the conquered party's self as an autonomous being, independent of the state of exception. The colonized people's objective thus becomes that of being in an existential space where the temporal sovereign has neither reach nor control.

Construction of trans-territorial awareness through subversive means against the colonial conqueror becomes one of the principal tools facilitating the return to history. Cultural production can also be considered a tool of subversion when it is aimed at abolishing the other's control over time. Moreover, exploitation of suspended time becomes subversive when it nullifies the conqueror's capacity to control or empty the colonized people's time.

The negative dialectic relationship between the conqueror's time and the conquered people's time creates a complex human symbiosis traversing the boundaries of the dichotomy that the two parties attempt to establish as parts of the rationalization for their separate states of being. The struggle over history and time thus becomes the main sphere of their tragic existence. This sphere demonstrates the fragility of being and the banality of its subordination to power mechanisms aimed at subjugating and emptying it of meaning. Under these circumstances, the conqueror's surplus physical power, used as its main instrument in the construction of temporariness as the conquered people's unstable time, nonetheless contains a strong subversive potential to be exploited by those conquered.

In the Palestinian–Israeli context, the act of detaining Palestinians at roadblocks empties their time, transforms their lives into "valueless" entities and victimizes them whenever they do not comply with the sovereign's orders. The roadblock policy, viewed as obstruction of time as well as space, perfectly exemplifies Agamben's state of anomie or "no man's land."[12] Israel's policy in the conquered Palestinian territories is characteristic of colonial relationships, where the lives of the colonized are considered worthless and whose blood can be allowed to flow. Yet, while the emptying and suspension of their time creates deep existential anxiety among Palestinians, it also propels them toward oppositional action, beginning with temporal subversion, including cancellation of temporal boundaries and attempts to overcome time's

9 Giorgio Agamben, *The State of Exception* (Chicago 2005).
10 Carl Schmitt, *Political Theology* (Chicago: University of Chicago Press 2005).
11 Georgio Agamben, *The Open: Man and Animal* (Stanford 2004).

standardization. That is, implicit in the enforced waiting that represents the Palestinians' daily routine rests the potential for revolution.

The Zionist Temporal Model

We can characterize Zionism as a collective effort to return to modern history and to establish new temporal standards applicable to Jewish existence. This effort has existential implications not only for Jews, viewed as carriers of modern national time, but also for Palestinians, who pay the price for Jewish time by being expelled from history, their time emptied and suspended. Location in time and aspirations for change are important elements in Jewish national thought. Zionist thinkers created an explicit link between national awareness and existence in historical time.[13] They developed a modernist conception of time and thus a modern history that diverged from the theological worldview of the Bible and Jewish tradition.[14]

Zionist theorists attempted to institute a temporal revolution that, contrary to Jewish theological determinism, expressed a social reality open to the intervention of human will and amenable to management by a human model. Zionist time was thus reconstructed as open time, immune to control by a sacred entity intent on redeeming the "people of Israel." The national Zionist discourse therefore dealt with the neutralization of history, its release from celestial forces and deterministic finiteness, based on the assumption that the control of time was in human hands. Time was to be returned to the Jewish people, who had lost it in response to historical events beyond their control. The return to history was to become a core myth in Zionist political thought, rooted in several vital epistemological distinctions and practices.

1. Historical and A-Historical Time

Like other historical discourses, Zionist time is tautological; hence, Zionism can be viewed as the Jewish national reawakening within the framework of modern, progressive time. Zionism employs Biblical history to rationalize the Jewish people's attachment to what they refered to as the "Land of Israel". It thus transforms history into the primary component in its effort to construct a Jewish historical subject and return him to history by re-connecting him to statehood within the framework of the State of Israel. Zionism bridges over almost 2000 years of total Jewish absence from its "homeland"; it links between the Jewish people and the "Land of Israel" by means of a uniform trans-historical temporal framework.

The construction of Zionist time according to Biblical history implies the suspension or emptying of Palestinian time, implemented by stripping the Palestinian self of its national characteristics. The "non-modern" Palestinian is therefore banished from the Jewish Enlightenment's shrine of universal history. Palestinian time is consequently viewed as worthless because it is neither national nor "human"; it is a-historical because it exists outside the modern time frame. This stance rationalizes the Palestinians' status as an inferior group when compared to the Chosen People, whose superiority, as God's Chosen People, is eternal. Many of the texts written and statements made by Zionist thinkers are markedly contemptuous of Palestinians, denying their humanity on the basis of their "absence" from modern historical time and their a-historical and non-modern "sub-human" existence.

This attitude frames the perception of the Palestinians' very physical presence as stumbling blocks to the realization of the Jews' return to history, which rationalizes the Palestinians' removal from the history of the "Land of Israel". Because Palestinian time is content-less and incapable of measurement with modern instruments, Palestinians are present only in nature. According to Zionists, the Palestinians have neither translated their presence into culture nor contributed to the country's development; they have not opened themselves to the world nor altered the natural surroundings as would a truly cultured society. Hence, they are unworthy of treatment as equals. Inasmuch as Palestine was, in Zionist eyes, "neglected and dirty," far from being "the land of milk and honey," the people living there were considered "visitors". This construction of Palestinian identity therefore "sanctions" their exile, murder and imprisonment.

Simultaneously with the racialization of the Palestinian people, Palestine underwent a deep transformation for the purpose of positioning it along the axis of Zionist time, not as it is but as it was according to Zionist fantasies of the Second Temple period. This "memory" provides the source for the Jewish people's right over the land and the transformation of the "Land of Israel" into a Jewish "homeland". A-historical Palestinian time, being meaningless and residual, is not viewed as the origin of their right to the land. The Palestinians are not only pushed outside history, they are also presented as lacking in history. All the rights accumulated while living their daily lives in the authentic reality of Israel are annulled when confronted by the Jewish realization of time.

2. Dynamic and Static Time

In the Zionist narrative, Jewish time is dynamic, as expressed in the image of the Pioneer, the national hero, resurrected from the wellsprings of history to lead the Jews on their historically modern journey. Jewish sovereignty expresses the Jewish people's efforts to become an exemplary community, responsible for their fate. In contrast, the Zionist narrative constructs Palestinian time in terms of stasis, reflecting their sustained primitiveness, interpreted as a meaningful cultural characteristic. Palestinians are thus presented

12 Agamben, 2005, pp. 1, 13.

13 S. N. Eisenstadt and Moshe Lissak (eds.), *Zionism and the Return to History: A Reappraisal* (Jerusalem 1999). In Hebrew.

14 Eyal Chowers, "Time in Zionism: The Life and Afterlife of Temporal Revolution," *Political Theory* 26:5 (1998): 652-686.

as caught in the past. The best illustration of this attitude is the Biblical image of the "Land of Israel" found in the statements of Zionist thinkers of the early 20th century.[15] The main argument expressed in these texts is that the sole remedy for the land, which has been neglected by its Palestinian residents, is the imminent rebirth of the Jewish nation on its soil.

Within the framework of its modernist discourse, Zionism is perceived as human maturation. In contrast, Palestinians are perceived as caught in perpetual childhood, a state justifying their education and discipline according to the discretion of more mature nations. Obviously, this discourse embraces dynamic Zionist time as preferable to static Palestinian time. These two presumably discrete time frames legitimate construction of a graduated set of values for positioning the two peoples within a distinct hierarchy, one that excludes Palestinians from time while decreeing that Palestinians are duty-bound to permit Zionism, as an act of self-emancipation, to realize itself in their homeland.

The argument does not, however, end there. Zionism and Jewish immigration to Palestine continue to be perceived as furthering not only the Jews but also to the Palestinians, who are told they will enjoy the fruits of imported Jewish progressiveness. And so, Israel is perceived to this very day as an island of progress and light in the Middle East. The price exacted from the Palestinians for the promised progress is expulsion from their homes and their own history. Yet, this weighty price is portrayed as trivial when compared to the benefits delivered by the Zionist project. This argument, so deeply rooted in the Zionist awareness since the days of Theodore Herzl, one of the creators of the progressive discourse directed at those who were left behind.[16] It is therefore understandable why any Palestinian objections to this stance are considered cardinal sins within the Zionist lexicon: Opposition is viewed as directed not only against the principles of universal justice or the Jews' need to protect themselves in their own sovereign state, but also against the realization of the Jews' unique moral destiny.

Numerous Jewish leaders, before as well as after 1948, have brandished the banner of Jewish normalization while erasing the Palestinians' existence. They relegate Palestinians to the past and simultaneously present the Jews as belonging to the present and future by referring to the trans-historical relationship between the Jews and their promised land. In numerous Zionist works, the Jews are portrayed as a people forcibly removed from history and thus entitled to present themselves in history, reflected in the renewal of their spiritual and physical relationship to their historic homeland.[17]

Herzl, like later Zionist thinkers and leaders, was unable to image the Palestinians as objecting to Jewish migration to Palestine.[18] Blindness to this possibility as well as the establishment of Jewish sovereignty indicate, perhaps more than anything else, the Zionist obliteration of the Palestinians' historical will. An act of this sort also conveys denial of the possibility that rational, political Palestinian agents, aware of their autonomous national interests, may exist. Palestinians continued to be constructed and perceived as a people frozen in time, waiting for an external redeemer to save them from themselves. Palestinian "stasis" was thus gradually transformed into biological time, part of the land's natural order, together with the Palestinians, who supposedly lack any historical sense of their own. Whatever historicity they possessed could be articulated only by a Jewish agent, equipped with "magical" means to free them from their historical chains and infuse them with the spirit of the times.

The Jewish response to Palestinian protestations against the Zionist project thus entailed accusations that the Palestinians were inviting their own destruction. Their primitiveness was presented as the main factor preventing them from identifying what Zionist thinkers describe as the personal and collective benefits offered by the Zionist project. This pattern has been repeated with respect to every expression of Palestinian defiance against Israel's occupation since 1967, especially with respect to one of the occupation's major mechanisms of control: its purported temporariness. Within this context, the morality of Zionist policies is never questioned. It is not perceived as a factor engendering opposition, but just the opposite. Palestinian "feral" actions are depicted as demanding an appropriate Zionist response – violent repression, relocation, expulsion and execution.

In such circumstances, the preliminary conditions for recognition of the Palestinians' humanity are their emancipation from subordination to Zionist "progress", coupled with acceptance of Palestinian time.

3. Protracted and Suspended Time

During the 1948 conflict, the State of Israel began to categorize Palestinians according to their location in time and space; the relationship between these two variables emerged as manifest signs of the racial-national differences dividing Jews from Palestinians. Laws were later passed stipulating additional criteria for the award of Israeli citizenship: date of birth, residence, eligibility according to the Law of Return and citizenship. According to the law, all Jews were entitled to Israeli citizenship irrespective of their place or time of residence (i.e., if they had ever lived in Israel). In contrast, Palestinians were required to meet residence criteria. For instance, residence in areas after a date arbitrarily determined by the Israeli authorities would automatically deny them eligibility for citizenship. The Zionist motivation for establishing a legal time frame was minimization, as much as feasible, of the number of Palestinians eligible for Israeli citizenship. In compliance with this goal, the 1950 Absentees' Property

15 Eliezer Schweid, *The Land of Israel: National Home or Land of Destiny* (Tel Aviv 1979). In Hebrew.

16 Theodor Herzl, *Altneuland* (Princeton: Markus Weiner 2000).

17 See: Azmi Bishara, "Between Memory and History," *Al-Karmel* 60 (Winter 1997), in Arabic; Amnon Raz-Karkotzkin, "Exile within Sovereignty: Toward a Critique of the 'Negation of Exile' in Israeli Culture," *Theory and Criticism* 4 (1993): 23-54, In Hebrew.

18 Joseph Gorny, *The Arab Question and the Jewish Problem* (Tel Aviv 1985). In Hebrew.

Law influenced the status of Arabs in The Citizenship Law passed two years later. According to the 1950 law, an absentee is someone who was absent from an area under Israeli control between 29 November 1947 and 19 May 1948, the day on which the Provisional State Council proclaimed the end of the state of emergency.

The precise wording of these temporal criteria in terms of the Israeli political timetable openly expresses clear racial differentiation between Jews and Palestinians. The law transforms time into a thread separating two types of people, each moving along different chronological time lines. One group, the Jews, is unlimited by time and place; they can freely move along their historical axis without damaging their inherent connection to the homeland. In contrast, the second group, the Palestinians, is defined according to a disrupted time line, externally forced upon it by the Zionist Movement and the State of Israel. Moreover, the law created Palestinian sub-sectors, differentiated by a time-related key. In the first group are Palestinians who became citizens of the State, the "Arab Israelis", having a history beginning in 1948; the second group includes people who were physically present but legally absent – that is, subject to the sovereignty of the State of Israel in everything touching upon their legal obligations but absent from it in everything regarding their property rights – that is, the "present absentees" whose time frame is uncertain, discontinuous, and incomplete. These Palestinians are frozen on the Israeli–Zionist temporal continuum but continue to flow along the natural-biological time line in a state of cognitive dissonance having psychological, social and political implications. In other words, the "present absentees" have been racialized through cultural affiliation – expressed in law – with their time suspended, a state in which the Custodian of Absentees' Properties continues to confine them. Third are the refugees, who are considered to live beyond and even outside the framework of Israeli time and even outside historical time, suspended from the history of their homeland and transferred to a time frame that is not derived from their own history but from the Zionist fantasy that seeks to situate them outside the borders of their homeland.

Opposite this Palestinian temporal "reality", Jewish time has been structured as uniform and continuous, with normalized national Jewish time expressed in a new historical chronology. Continuous chronological time connects the Jews – as a nation having defined ethnic characteristics – to the land by means of eternal links and thus to their civil rights in this Jewish state. The phrases "the glory of Israel" (*netzach Yisrael*) or "in perpetuity" (*netzach netzachim*) demonstrate this long-term and uniform perspective, embedded in the Zionist paradigm.

Supposedly blocked Palestinian time is the main factor preventing the granting of citizenship to numerous Palestinians who once lived within Israel's borders. The mechanism of "absenteeing" ("eliminating") Palestinians yet simultaneously "presenting" them with respect to some event is a political tool meant to serve the Zionist time frame. Accordingly, the anomalous category "present absentees" (*nokhahim nifkadim*) refers to neither an exclusively legal nor spatial designation; it is primarily a temporal category symbolizing sheer racism on the basis of national affiliation.

Indications of the policy's persistence are found in the amendment to the Citizenship Law recently confirmed by Israel's High Court of Justice.[19] The amendment introduces precise temporal criteria to segment the Palestinian population on the basis of civil status. If Palestinians from the occupied territories could formerly acquire Israeli citizenship after completing a complex, drawn-out process, the High Court terminated that option when it ruled in favor of state policy suspending Palestinian family reunification for an unlimited period. This suspension of the legal and judicial rights of those Palestinians from the West Bank and the Gaza Strip who have married Israeli citizens is an undeniable extension of temporal racialization, a policy preventing its subjects from living a normal life. In Agamben's terms, this policy demonstrates the true meaning of political sovereignty, realized in the capacity to declare a "state of exception" and suspend normal legal process, introduce biased laws and normalize that bias by extending its force.

4. Slow and Fast Time

One of the major practices of power, rooted in time and contributing to the political construction of fast and slow time, is the creation of roadblocks and transfer points separating the rulers from the ruled. Since the beginning of the Jewish colonialization of Palestine, the national segregation between Jews and Palestinians has been effectuated by delineating time through physical and cultural barriers. These barriers represent racial boundaries that divide Jews from Arabs by increasing the flow of the former's time while decreasing the flow of the latter's time. Efforts at Jewish normalization, as put forth in Zionist theory and practical Zionism, are thus translated into temporal distinctions ensuring the speed of Jewish time and the slowness of Palestinian time. This process requires initial geographic segregation between Jews and Arabs so as to preserve "racial purity" (*yehud ha'aretz* or Judaization of the land) on the one hand, and the allocation of different time frames on the other. The engine of Israeli planning has, accordingly, copied national physical space from the Arabic–Palestinian onto the Jewish time frame and thus produced a physical and temporal hierarchy to separate them.

The first expression of these practices was the closing off of Arab villages with roadblocks for the purpose of isolating those villages within artificial geographic

19 HCJ 7052/03, Adalah etc. vs. The Minister of Internal Affairs, etc. 14 May 2006.

enclaves as well as preventing free movement between villages. Between 1948 and 1966, the roadblock policy produced serious consequences, felt in Arab areas within the State of Israel not only on the physical but also on the temporal level; after 1967, it also affected the occupied Palestinian territories.

During the period between the declaration of Palestine's partition in November 1947 and the signing of the final cease-fire agreements in July 1949, the geographic boundaries demarcating the areas under Israeli control and those under Arab control became temporal boundaries having decisive legal and political implications. These physical control and oversight mechanisms were meant, among other things, to halt the flow of Palestinian time and to empty it of content in order to allow Jewish time to flow undisturbed. Contributing to the construction of these time gaps was the selective distribution of work permits enabling a limited number of Palestinians to integrate into Israel's labor market; curfews as well prevented entire populations from freely moving about in time and space. These practices fixed the differences between Jewish space as open to time and Arab space as frozen in time. In tandem, a sophisticated planning and construction policy ensured Jewish spatial hegemony together with continuous living spaces, only occasionally dotted by Arab enclaves that Jews could skirt. The division between Arab and Jewish planning jurisdictions, followed by the construction of highways along the country's borders, were now and in the future to be based on fragmentation of Arab regions and the guarantee of Jewish territorial continuity.

This hierarchical perception of time was transplanted to the occupied Palestinian territories in 1967. Immediately after the war's end, the military government instituted by Israel began erecting physical barriers between territorial segments and instituting a nightly curfew that reduced the effective Palestinian "day" to a minimum. This policy was eventually mitigated in response to demands for the normalization of the lives of the region's Israeli settlers – not the Palestinians – but the regime was renewed in full force in the early 1990s. The roadblocks successfully served two fundamental purposes: first, prevention of free movement of the Arab population in the occupied territories; second, clear temporal and physical separation between the State of Israel and the Palestinian territories for the sake of reducing Palestinian participation in Israel's labor market.

The roadblock policy reflects, among other things, Israel's non-recognition of autonomous Palestinian time. Because Israel does not measure Palestinian time in terms of quality of life, the erection of roadblocks and imposition of curfews continues as part of its taken-for-granted normative order. This regime is most blatant in the curfews and border closings that Israel regularly institutes during Jewish holidays and festivities. The policy ensures the continuous flow of normal Jewish time in space at all cost, in exchange for the stopping of abnormal Palestinian time in space. That is, the contradiction between the two time perspectives is constructed as the hegemonic formula within the system of relationships maintained by the two peoples. For the Israeli, such a formula transforms the imposition of one group's perspective onto the other as an existential necessity and therefore into morally justified.

The fundamental difference between *herrenvolk* and those ruled is also expressed in the organization of temporal space. At the roadblocks, where the crowding and the extensive waiting transform passage into an unbearable experience, further differentiation between Palestinians and Jews is implemented. These universal roadblocks are not impartial barriers but obstructions meant to classify populations on the basis of their national–racial affiliation. This objective is carried out within the differential time frame imposed by the ruler in place according to a model based on external features, complexion and accent. This process reaches its peak during emergencies: When a woman is about to give birth, or someone ill or injured has to pass through the roadblock at maximum speed, time is determined according to those same explicitly superficial criteria. Whereas the time of those who rule continues to flow serenely, the attitude toward the ruled, the detained and rudely intimidated dehumanizes as it redefines the latter's time. Moreover, the time of the sovereign power's agents – the soldiers – at the roadblocks is considered valuable, a judgment implying that the time invested in attending to passersby demonstrates their "compassion."

However, the roadblocks in the occupied territories create an ironic situation: The ruler attaches significant moral worth to the time it allocates to resolving the difficulties of the ruled; yet, those difficulties verily emerge from the obstacles to time's flow imposed by that same ruler. The policy of delay implemented at the roadblocks therefore reflects a dual relationship to Palestinian time. On the one hand, the soldiers undervalue Palestinian time due to their assumption that Palestinians are "naturally" slow, an attitude faithful to the Orientalist worldview associating non-Western peoples with culturally induced lethargy. Suspension of Palestinian time is therefore not considered a waste of crucial existential resources. On the other hand, the soldiers do value Palestinian time but only as a devise for attenuating their socio-economic development or wielding politically motivated collective punishment. These two attitudes exist in parallel. If we translate the Palestinian time wasted at the roadblocks placed by Israel's military or civilian police into working hours, we discover that those same hours could have been used to support thousands if not tens of thousands of families currently living under brutal, degrading

E

conditions. But, as stated, the violated time of those ruled has no value in comparison to the highly valued time expended by the colonialists. Any effort exerted by the ruled to defer the flow of colonial time thus becomes a pretext to further violate and suspend Palestinian time.

The occupied territories on the West Bank are thus divided into two living spheres, distinguished by the residents' nationality. The Jewish sphere, belonging to the settlements, is connected to Israel's major cities by highways on which only Jews are permitted to travel. Time flows there; people can plan their life sphere and interpersonal communication can be maintained. In contrast, the Palestinian villages remain isolated in their enclaves, with a separate road network pierced by roadblocks and other obstructions preventing the free movement of traffic and thus of time. The two spheres, though physically proximate, enjoy parallel existence in terms of culture and planning because they exist in a colonial world that attributes "meaning" only to itself and "meaninglessness" to others. The first sphere exhibits self-awareness and a developed self-importance, traits that can be translated into an organized and dynamic, foreseeable social order, whereas the other sphere continues to be viewed as lacking in self-awareness, a condition inherently chaotic and uncertain.

The Jews' full control over the flow of time – as opposed to the Palestinians' lack of control over their time and movement in space – engenders the uncertainty that distinguishes normal from abnormal – or exceptional – states of being. In exceptional states, uncertainty becomes normal, self-confidence is disrupted, planning capacity is thwarted and communication is disrupted. Such environments, with their existential anxieties, serve the interests of the ruling regime. At the roadblocks, uncertainty derives not only from endless waiting but also from the inability to foresee its duration. For the Palestinians waiting at roadblocks, time has stopped; with time stopped, they are robbed of their individuality as subjects. Their lives are thus open to manipulation and caprice, behaviors completely beyond their control. "At these sites," writes Adi Ophir, "it is possible to ascertain who is a friend and who is foe according to whose blood is let, whose life mingles with that flowing blood and whose life is treated with impeccable legality."[20] Roadblocks thus express states of exception, of abnormality, where time is suspended. By suspending their time, the roadblocks negate the value of the time belonging to those ruled; hence, they also negate the value of those lives. Waiting at roadblocks lays Palestinian lives bare.

Palestinians, once deprived of legal protection, become subject to the whims of the Israeli soldiers in the field, for whom roadblocks represent battlefields. There, Palestinian existence is presented with the full weight of its mortality, infinite vulnerability and impending death. The erection of roadblocks – an exceptional act that represents the sovereign's legal power despite the law's suspension – allows soldiers to decide which cases are "deviant" and subject to forfeiture of their lives, without fear of any penalty.

In recent years, some roadblocks in the occupied territories have been upgraded to "transfer points" in the occupation's jargon. In the past, roadblocks were subject to the supervision of human rights groups; the transfer points, because they are quite isolated, are obscured from the organizations' inspection.

Like the international terminals located along the border between neighboring states, the transfer points have reinvigorated the debate over the occupation's temporariness by cloaking Israel's desire to achieve true separation between Israel and Palestine in glass and concrete. The roadblocks' replacement by transfer points is meant to create an impression that the state of exception has ended; witness the more "humane" and considerate conditions. And so, instead of the intense physical friction created between Palestinians and soldiers at the standard roadblock, sterile spaces now physically separate the soldiers from the Palestinians. After the transfer points were equipped with sophisticated electronic surveillance devices, soldiers standing in air-conditioned glass-encased booths can coolly observe the Palestinians, now forced to pass through granite conduits. The situation initially appears to be governed by ordinary rules. However, this normality is illusory. The transfer points in fact perpetuate the occupation's pseudo temporariness and the exposure of Palestinian life to its rules. They represent sterile war zones, typical of postmodern warfare during which killing occurs from a distance, without pricks of conscience. The actions taken at the transfer points are therefore not transparent; hence, what we have is a state of exception disguised as normality.

Careful observation thus indicates intensification of the respective experiences of time. The Palestinians are forced to discount a considerable portion of their time while waiting for the transfer points to open, an event that, because it is under the soldiers' control, increases their sense of time's emptiness and suspension. The timing of the openings is autonomously determined by the Israelis, in isolation from any consideration of the Palestinians' time or the conditions under which they wait.

Significantly, in the absence of any physical contact, the Palestinians are denied any possibility of informing the soldiers about the suffering inflicted. By positioning them in glass booths, the soldiers are freed from the burden of moral reflection consequent to direct physical contact with people. In phenomenological terms, we are talking about the bifurcation of a shared experience. Although colonial mechanisms rationalize this phenomenological division by spouting "security", behind their rationalizations we find supervision used to silence consciences and relieve the mental anguish to which the soldiers are subject as a

20 Adi Ophir, "Life as Sacred and Forsaken: Introduction to Gorgio Agamben's Homo Sacer", in: Shay Lavie, [ed]., *Technologies of Justice*, Tel Aviv: Ramot 2003): 358. In Hebrew.

result of their presence in such an inhuman place.

Yet, perhaps, it is their very isolation from Palestinian time that reinforces the control over that time. The disparity between the conditions under which the Palestinians wait – in a narrow corridor under open skies, suffering from weather's quirks and intense crowding – and those under which the soldiers "work" distances the soldiers from the meaning of the others' time and thus the meaning of the others' lives.

Temporariness as a Sphere for Palestinian Awareness and Protest

The Palestinians have not, however, remained apathetic to the imposition of Zionist time. Their protest against this act is expressed, among other things, by adoption of a gradually developing alternate and non-linear time frame. *In the Presence of Absence*, the last book of prose published before his death, Mahmoud Darwish wrote the following:[21]

Longing is not a memory but, rather, what is chosen from the museum of recollection. Longing is selective like a smart gardener; it is the repetition of memory after purifying it from remnants. Longing has side-effects, among them: the imagination's addiction to looking back, the embarrassment in the face of possibility's simplicity, and the exaggerations of turning the present into past, even in love.
Longing is a scar in the heart and the stamp of a country on the body. But no one longs for his wound, and nobody longs for pain or nightmare; he does long for what precedes them, a time empty of pain, but only the pain of the initial joy that melts time, like a cube of sugar in a tea cup, for a time encased in a heavenly image.

This intricate passage reflects numerous and varied feelings of collectiveness, including a sense of temporal crisis that typifies Palestinian awareness in response to the Nakba. Darwish's passage also expresses the deep distinction found between existence and memory within the Palestinian consciousness and the Palestinian discourse before and after the Nakba. In our context, we associate this distinction with an important argument developed by Walter Benjamin: "Articulating the past historically does not mean recognizing it 'the way it really was.' It means appropriating a memory as it flashes up in a moment of danger."[22] The Palestinian past is, like any other past, the product of current constraints. This explains memory's selectivity, expressed in the huge intellectual and awareness-provoking efforts invested by Palestinians when protesting their removal from history and from time.

Memory, yearnings, nostalgia and historical writing are the main tools employed in the Palestinian struggle against their expulsion from their historical paradise, their homeland. Palestinian unity is based on the fact that it is impossible to separate their struggle against the Zionist historical narrative from their daily struggle over Palestinian being, reflected in the position taken by all Palestinians that they are historical beings, and realized in their daily actions as Palestinians. Formation of "plasticity" is thus a major instrument in their confrontation with exclusion from time, from history and from locality, a process that did not conclude with the fighting in 1948. That is, the Nakba is not an event that simply ended but a continuous series of awareness-arousing events.

Palestinian history, Palestinian memory and the repercussions of Zionism on Palestinian historical existence have occupied Palestinian researchers and thinkers at least since the 1980s. They have stressed – and continue to stress – how the Zionist narrative has expunged Palestinians from the history of Palestine and subordinated Palestinian identity to the needs of the Zionist agenda. Edward Said's book *The Question of Palestine*, was one of the ground-breaking works in this area.[23] Yet, as Zakariya Mohammad argues, Palestinian involvement in its own history is a reflection or echo of the Zionist narrative; it therefore presents and may perhaps confirm that agenda.[24] In addition, Palestinian historiography and the pre-occupation with Palestinian identity have focused until recently on the elites while ignoring the daily experience of those ordinary Palestinians who were and remain the majority of the Palestinian people.

The voice of ordinary Palestinians has begun to be heard only recently thanks to the emergence of Palestinian oral history, which rests on the living testimony transmitted by refugees and displaced persons. Adoption of the historiography approach to tracing a person's gradual historical awareness of time has greatly helped clarify the multidimensionality of the Palestinian struggle to return to history and time as well as Palestinian teleology and its components. This new turn is a product of the fact that Palestinian self-presencing is not captured in history books but, primarily, in Palestinian fortitude in the face of what we have termed the emptying and suspension of time by means of daily practice.

It is important to note here that contrary to the Israeli historiographic and political descriptions that characterize the Palestinian reality as of 1948 and until the end of the 1960s as a state of "quiescence",[25] the Palestinians have persistently attempted to return to their homeland and to protest the new reality forced upon them in 1948. These efforts are reflected in the mobility of Palestinian displaced persons and refugees, their rebuff of Israeli attempts to cement their refugee status and subvert their intentions to return to their homes or at least to areas proximate to their villages. The cases of Ikrit, Bir'am, el-Gabsiyya, Ilabun[26] and others, demonstrate the struggle against time and Israel's efforts to change the face of local history through political instruments based on Palestinian

21 Mahmoud Darwish, *In The Presence of Absence* (Beirut 2006), in Arabic, tr. Amal Jamal.

22 Walter Benjamin, "Reflections, Theses on the Concept of History", in: *Selected Writings*, Vol. 4 (Boston, [1940] 2003), p. 391.

23 Edward Said, *The Question of Palestine* (Vintage 1992).

24 Zakariya Mohammad, *On Palestinian Culture* (Ramallah 2002. In Arabic.

25 Yehoshafat Harkabi, *The Palestinians: From Quiescence to Awakening* (Jerusalem 1979). In Hebrew.

26 Ilabun's inhabitants were expelled but allowed to return later due to pressure from the Vatican.

displacement or dispossession and Jewish construction that apparently "replicates" the distant mythic past at the cost of the material present.

The limited framework of this article prevents me from reporting every detail of the Palestinian return to its time and locality since 1948. I therefore confine myself to describing the various layers of the Palestinian struggle from an existential perspective while focusing on the materialization of the Palestinian awareness of time and its confrontation with the challenge of Palestinian time's temporariness or suspension.

Darwish's remarks, as previously cited, elucidate one of the main outcomes of the imposition of Zionist reality in Israel, specifically, the transformation of Palestinian life into a temporary mode of being, sometimes in the victim's own eyes. This sense of the transitory testifies to non-acceptance of Zionism's outcomes on the one hand, but also of distress, helplessness and frustration on the other. Non-acceptance is part psychological, part instinctive, and part political. Distress, helplessness and frustration are expressions of the longing for the realization of the past in the future or what Koselleck calls "the horizon of expectation" that constructs the past and the present.[27] This longing conceals an internal contradiction flowing from the very confusion sown when constructing time and translating it into protracted temporariness.

Research on the post Nakba Palestinian reality tends to stress displacement and refugee status as existential problems. Such framing is faithful to the difficult reality created: hundreds of thousands expelled from their homes and villages and forced to settle in distant places. Many had lived under reasonable socioeconomic conditions but even they were transformed, overnight, into destitute, dispossessed people. Yet, the research literature rarely deals with the exclusion of Palestinians from history or to the relationship between exclusion and displacement from their homeland. Only in the last decades have we seen a re-evaluation of Zionist historiography and the human experience created in the Nakba's wake, primarily following the appearance of critical historiography as well as new narrative and discursive theories. Innovative interdisciplinary approaches have motivated historiographic, literary, psychological, sociological and political writings that offer a more complete picture of the events and their outcomes. Edward Said's theoretical contribution to the historiographical effort was crucial but now requires, in the tradition that he created, integration of the intellectual with the folk dimension in order to reflect a "truer" picture of reality. Our understanding of the Palestinian response to attempts to remove them from time and from history requires a more in-depth investigation of the evolution of Palestinian history and memory, just as it requires confrontation with hegemonic Zionist time.

Palestinian historiography has made great gains in recent years, especially after the new historical discourse in Israel[28] uncovered new information on the birth and maturation of the Zionist Movement and the State of Israel. It has revealed the internal contradictions in the Zionist historical narrative and suggested an alternative narrative that questions the original's justification. The same approach bases the existence of Palestinian life in Palestine on an historical continuum covering hundreds if not thousands of years. Although these studies have been unsuccessful in providing foundations for a modernized Palestinian nationalism, they have undoubtedly succeeded in demonstrating the implausibility of the "land without a people for a people without a land" theory that has become a cornerstone of Zionist ideology, mythology and propaganda.

With the help of research conducted by Western critical archaeologists and historians, Palestinian history and historiography have worked toward demolishing those basic assumptions found in the Zionist narrative that create a trans-historical link between the State of Israel and the Bible, all for the purpose of rationalizing the State's establishment in terms of return to the homeland after a coerced exile.

Although the majority of Palestinian and Arabic historical and historiographical studies are basically mirror images of their Zionist parallels, to the point of sometimes corroborating a portion of the underlying assumptions, they have succeeded in arousing an intense debate over the exclusion of Palestinians from history, their silencing and the suspension of their time. The main force of the new Palestinian historiography rests on its investigation of the degree to which the formation of Palestinian identity was indeed dependent on Jewish immigration and the emergence of the Zionist Movement. Findings from this avenue of research refute the dependency argument with new sources that demonstrate the existence of intense Palestinian self-awareness as early as the Muhammad Ali regime, before the Zionist "stimulus".[29] The research bears witness to the entrenched, deep desire to return Palestinians and Palestine to history within the intellectual, academic discourse.

Together with historiography, the increasing involvement with oral history, based on testimonies submitted by Palestinians who were either expelled or voluntarily left their homes until the guns ceased, has borne fruit.[30] This research has provide living evidence of the pattern of actions initiated by the Palestinian defense forces during the Nakba, but especially of the spiritual crises in which numerous Palestinians have remained immersed since their loss of locality and of home. It has therefore become clear that the 1948 Nakba surprised the Palestinians.[31] Many viewed the demographic upheaval and the loss of their homes as an unanticipated catastrophe. In it's midst, many lost their emotional balance as a result of

27 Reinhardt Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time* (Cambridge, MA. 1985), pp. 255-275.

28 Tom Segev, *The New Zionists* (Jerusalem 2001), in Hebrew; Uri Ram, *The Time of "Post" Nationalism and the Politics of Knowledge in Israel* (Tel Aviv 2006), in Hebrew.

29 Mahmud Yazbak, *Haifa in the Late Ottoman Period, 1864-1914: A Muslim City in Transition* (Leiden 1998).

30 See also: Rosemary Sayigh, "Palestinian Refugees in Lebanon: Implantation, Transfer or Return?" *Middle East Policy* 8:1 (2001): 95-105.

31 Rosemary Sayigh, *Palestinians: From Peasants to Revolutionaries* (London 1979).

the fatal blow to the fundamental being of the Palestinian people who, in a relatively short period of time had lost the basic conditions for a humane and normal existence.

The depth of the trauma is demonstrated in studies such as those performed by Helena Schultz-Lindholm on the Palestinian Diaspora, Julie Peteet and Laleh Khalili on Palestinian refugees in Lebanon, Ilana Feldman on refugees in Gaza and by the author on displaced persons in Israel.[32] These and other studies point to the centrality of displacement as well as loss of home and locality in the awareness of refugees in general and of Palestinians in particular. They also confirm the findings of numerous psychological studies on locality and displacement.[33]

Analysis of thousands of interviews conducted with Palestinian refugees reveals persistent themes of nostalgia and yearnings for the lost past, the return to which is doubtful. This finding is in keeping with Peter Fritzche's insight that nostalgia, when associated with a culture of victimhood, offers an alternative version of history as catastrophe.[34] Nostalgia and the pain of loss with respect to the presence of Palestinity in history have also found expression since the Nakba in the literature, art and poetry produced by the major Palestinian artists active in their homeland and abroad.[35] Poetry and prose reconstruct the past in sublime images that have been purified by time and memory as well as arouse the pain that echoes in the awareness of Palestinians who, expelled from their homes in the dead of night, continue to dream of reconnecting with their imagined past.

In his autobiography *Out of Place*,[36] Edward Said expresses the depth of the displacement crisis that continues to resonate even after decades of life elsewhere, even after all the financial predicaments accompanying displacement are no more. Said expresses the spiritual rent as going beyond the initial displacement; the pain also results from the changes the original home has witnessed, and from the inability to return or connect with this home after his return. Other well-known Palestinian authors, such as Murid Barghuthi and Fawaz Turki[37] have also documented their return following the Oslo Agreements, together with the emotional crisis they experienced after renewing contact with their homeland, which had changed radically since their departure. Others have shared their sense of alienation. These include exiled authors and poets such as Ihsan Abbas and Zakariya Mohammad, or authors who remained to lived as internal refugees, such as Taha Muhammad Ali and Raja Shahada, and still others who lived as strangers in their homeland, such as Emile Habiby.

The experience of displacement is, undoubtedly, an intense, common Palestinian phenomenon; it motivates much of the deep-seated protest against Israel's fragmentation policy. Ever since 1948, Israel has attempted to devise various and sundry methods to detach Palestinian communities from one another, primarily in their current localities, and thereby institutionalize internal differences. It is therefore important to note the similarities in the experience of loss and estrangement shared by Palestinians wherever they are, including Israel. This experience is reflected in the shared Palestinian collective imagination that crosses the borders created as a result of the Nakba as well as the creation of continuous imagined community that functions at least on the level of cultural awareness and political solidarity.

A prominent feature of recent interest in the Palestinian experience of displacement is the almost exclusive emphasis on locality (or space) as a core dimension of the Palestinian existential crisis. Most of the work on displacement demands – justifiably – some connection to locality, to home, and to the ensuing spiritual, social, economic and political crisis.

This brings us to the role of language. The concept "home" in Arabic is etymologically derived from the root *bata*, which has numerous meanings, such as "becoming", "being", "dozing", "sleeping" and more. The home, or in its collective sense the homeland, provides the most basic evidence for human existence and being, inherent in the very reiteration of the awareness of domesticity and the reconnection with the same physical environment that incessantly penetrates our awareness and consciousness. A home is more than shelter or a roof over one's head; a home is primarily a milieu, surroundings with which we are acquainted by force of habit, whose loss is expressed in the loss of being, the disruption of awareness and the pervasiveness of existential anxiety.

In like manner, the Arabic synonym for home, *al-maskan*, is derived from the root *sakana*, which means stillness or death, denoting the importance of home as a place providing comfort after the day's travails. The Arab home is therefore a place where a person comes to rest, a safe and peaceful environment; its loss invites painful anxiety and existential neuroses that can be alleviated only upon the return or at least the attempt to return to home.

Nonetheless, the stress on locality tends to overshadow other dimensions of displacement that arouse the feelings of crisis and incongruity characterizing the Palestinian experience. Also overlooked is the distinction between the refugees' sense of loss and the feelings of displacement felt by Palestinians who remained in their homes after the Nakba but also after the 1967 war. The differences in the experiences of these two groups are crucial but do not justify ignoring the other aspects of Palestinian existence that bridge these differences by transforming the homeland into the locus of exile and, in consequence, exclude all Palestinians from history and from time.

Palestinians living in their homeland also experience daily a sense of exile and estrangement from time and locality. This issue refers to the quality of the experience

32 Helena Schultz-Lindholm, *The Palestinian Diaspora: Formation of Identities and Politics of Homeland* (London and New York 2003); Julie Peteet, *Landscape of Hope and Despair: Palestinian Refugee Camps* (Philadelphia 2005); Khalili, Laleh and n/a, "Places of Mourning and Memory: Palestinian Commemoration in the Refugee Camps of Lebanon," *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 25:1 (2005): 30-45; Ilana Feldman, "Home as a Refrain: Remembering and Living Displacement in Gaza," *History & Memory* 18:2 (Fall/Winter 2006): 10-47.

33 See for example Mindy Thompson Fullilove, "Psychiatric Implications of Displacement: Contributions from the Psychology of Place," *American Journal of Psychiatry* 153:12 (December 1996): 1516-1523.

34 Peter Fritzsche, "Spectres of History: On Nostalgia, Exile, and Modernity," *American Historical Review* (December 2001): 1592.

35 See: Kamal Boullata, *The Evocation of Place: A Study in Contemporary Palestinian Plastic Art* (Tunisia 2000): in Arabic; Ismail Shammout, *Art in Palestine* (Kuwait 1989); Gannit Ankori, *Palestinian Art* (London 2006).

36 Edward Said, *Out of Place* (Knopf 1999).

37 Murid Barghuthi, *I Saw Ramallah* (New York 2003); Fawaz Turki, *Exile's Return: The Making of a Palestinian American* (New York 1994). English editions.

E

common to all Palestinians in the wake of the Nakba: suspended time, an attenuated existence over which there is no control, and the lack of normal continuity. All Palestinian communities, wherever located and irrespective of the quality of their lives, confront the same crisis. They share a festering sense of temporariness, the suspension and emptying of time, of waiting, feelings also reflected in the works of Palestinian writers and artists intently dealing with the experience of loss, return, alienation and the challenge of suspended time.

Palestinian communities everywhere are divided between the desire to normalize their own lives and those of future generations and the desire not to accept the current situation because doing so would mean renouncing the return to their original condition of affiliation. Suspension in time is therefore a crisis-ridden experience, intimating powerlessness over time as well as over the possibility of self-expression within time, whereas its normalization implies departure from one's original normal existence.

My argument is therefore based on the view that human beings not only live in time, they also live time. Time is the essence of existence; hence, the inability to express oneself as time creates a predicament expressed in the sense of suspension from time or exclusion from the flow of normalcy. The growing gap between the reality in which Palestinians formerly lived and their lives in borrowed time, uncontrolled and unrelated to their existence, has become a universal experience for Palestinians, even among those who remained in their homes.

In the eyes of the majority of Palestinians, destruction of the Palestinian reality existing prior to 1948 created new, temporary existential conditions that deprived them of the ability to live time. Palestinian existence since the Nakba has therefore been rooted in repeated efforts to return to a "normal", "authentic" existence, to surmount its loss of the different time dimensions for the purpose of returning to uniform, simultaneous time. The parallel existence of different time dimensions, in tandem with the temporariness common to all, has given birth to complex phenomena expressed in actions or the sense of urgency associated with finding a solution for the Palestinian problem or the meaning of a normal life. This unease is reflected in positions stressing the urgency of arriving at a solution to the Palestinian problem in light of the continued crumbling of the existential foundations of locality and time. This view contrasts sharply with that upheld by those assuming that time is working to the benefit of the Palestinians while it sabotages realization of Zionism's main objective – establishment of a Jewish political entity devoid of Palestinians. According to the latter, the continued Palestinian presence negates Zionism's foundations and requires suspension of all agreements reached on this issue.

The most prominent feature of the development of Palestinian national awareness consequent to the Nakba but especially after 1967 is the renewed aspiration for standardization of Palestinian time and synchronization of Palestinian existence despite the divisive demographic-geographic reality. Control over time's flow, its frequency, consistency, synchronization and division has become a key attribute of the Palestinian national struggle and been merged with defiance to Zionist/Israeli control over Palestinian time. This complex process developed with of the awareness of loss that evolved immediately after the Nakba; its foundations in this awareness became a core element of the Palestinian existential experience and of Palestinian being, aimed at presenting itself within historical, human and national time. Presentation, as an objective, reveals the centrality of the Palestinian perception of time as an existential dimension questioning Zionist time while simultaneously aspiring to be freed of dependence on Zionism.

Being in time is impossible without preserving existential temporariness as a primary component in the struggle for the return to history and to national time within the lost homeland. In this way, the Palestinian present – as a prisoner of the Palestinian past and the events of 1948 – sustains the Nakba: To confront the Nakba , the Palestinian present remains temporary. Temporariness thus becomes a characteristic of the awareness that developed in relation to the connection between the conditions of Palestinian physical existence on one hand, and the continuation if not intensification of the experience of displacement on the other. It thus appears that the Palestinian sense of temporariness developed as a neurotic outcome of the existential experience, but also as a source of revolutionary energy that stimulates mass recruitment and collective readiness for self-sacrifice.

Temporary Temporariness

Palestinian perceptions of the Nakba did not immediately take this form. At first, many displaced Palestinians believed that displacement would end with the violence. Perception of this situation as temporary eased the experience of displacement for hundreds of thousands of Palestinians. It likewise permitted them to cope with the cognitive dissonance induced by the expanding gap between their sense of home and their refugee status. Refugees living in Lebanon, the West Bank and Gaza, internal refugees living in the proximity of their original homes as well as Palestinians who never left their homes have all confirmed this syndrome.

Temporariness acts as a mechanism for bridging the gap between natural hopes to remain home and the shock of displacement and pain. Within this context, the sense of temporariness, even if it means loss of control over the temporal order, can become a "constructive" factor in the awareness of refugees and displaced persons who,

unable to accept the loss of home, are left hanging onto the anticipation of return inherent in their temporary status. Particularly noticeable in such contexts are expectations, components essential for the human perception of time, as well as aspirations that the gap between the "horizon of expectation" and "the space of experience," in Koselleck's terms, will be bridged.[38]

Although expectations were replaced by yearnings for the past, they continue to exist at the heart of the Palestinian experience, especially among those who still live in the unbearable conditions characterizing the refugee camps, where temporariness and divergence from the "natural" order of human existence continue to be their main characteristics. Nostalgia has come to function as a link between time, coping and loss, an instrument for presenting the past in the present in order to deal with the pain of loss at the basis of the still-subconscious recognition that the past can never return.

Temporariness therefore permeated Palestinians' actions in their new, post Nakba residences and localities. Because temporariness was a central aspect of their existential awareness, the search for solutions to the crisis of displacement was likewise considered temporary. Numerous refugees, together with Palestinians who remained in the State of Israel, explored temporary solutions. They sought temporary shelter without entertaining any thought of those lodgings as permanent; they have likewise viewed themselves as temporary guests of other Palestinians; they have constructed temporary residences in distance places. Even their "hosts" in villages in the Galilee, the West Bank or Gaza saw those measures as interim solutions. Temporariness was incapable, however, of generating solutions to the existential crisis although, based on testimonies delivered by numerous internal and external refugees, the perception of the new situation as temporary did help people continue their lives in the hope of eventual change.

Awareness of temporariness has thus taken on the attributes of a powerful psychological defense mechanism, sustaining the continuity of the Palestinians' chosen state of awareness. Without such a mechanism, it is doubtful that the Palestinians who lost their homes overnight would have been able to confront the agonizing situation. Even so, for many, the defeat, humiliation, displacement and helplessness are unbearable physical and spiritual burdens. At this stage, temporariness offered them a constructive mechanism for overcoming the existential shock that shattered the fundamental properties of their being. Kanafani, Habiby, Jabra, Khalifa, Ali, Ismail Shammout, Salman Mansour, Taiseer Barakat, Nabil Anani, Abed Abdi, Ibrahim Nubani, Osama Said, Asad Azi, Asim Abu-Shakra, like other authors and artists, were to give voice to the Palestinian sense of temporariness.

Protracted Temporariness

As it became clear that the displacement's end was far from imminent, a sense of protracted temporariness began to filter into Palestinian awareness. At this second stage, the existential crisis intensified, but in new dress. Because temporariness could ease the existential dissonance, "non-temporary" temporariness, together with waiting and expectation, eventually became enduring characteristics of Palestinian awareness. Findings from research on the roadblocks have shed light on the meaning of waiting under the inhuman economic and physical conditions caused by relentless political pressure and repression. In these circumstances, waiting becomes a permanent companion, inducing aberrant action patterns that express the deviant reality, with the hope of returning to the past – as the impending future – the only factor ensuring normality.

Endless waiting is known to have two important effects on the Palestinian reality: (a) Arousal of an intense experience of crisis, illustrated, for example, in Kanafani's "Men in the Sun". Such a feeling allegedly represents one type of acceptance of reality and the existential state created by loss. Significant differences related to locality also become mechanisms for differentiating between Palestinians, especially with respect to the reason for waiting. Refugees residing abroad are prevented from taking violent measures to overcome the crisis of waiting; yet, Palestinians living in the homeland are also subject to the repression that prohibits any possibility for open rebellion, including expression of their spiritual and existential frustration. (b) Materialization of a common Palestinian awareness despite – or perhaps because of – differences in locality. Any connections to new locations established following the Nakba are set aside, to be replaced by the experience of displacement, loss and refugee status and, together with connectedness to Palestine, the major sources of consciousness. This process the transition of the homeland as a site reflects to one rooted in space. This space, after its "purification," expresses the struggle to "rescue" time from the rule of contemporaneity, prior to transforming the homeland into a common "myth," capable of transcending the boundaries of current time. The ceremonies commemorating Land Day, celebrated annually on 30 March in all Palestinian communities throughout the world, bear witness to the unity of suspended Palestinian time and how temporariness negates the normalization of protracted time.

Lengthy waiting and expectations that something will occur have become universal Palestinian characteristics. However, the protracted temporariness has stimulated formation of a new awareness incorporating temporariness and normality, not as stability-shattering contradictions but as features to be implemented by means of a unique type of integration. I call this lengthy process *the creation of temporary normality*. In other words, temporariness

38 Koselleck, p. 22.

E

as an abnormal state is replaced by the awareness of normality as something temporary, to disappear upon return to the homeland. Temporary normality thus transforms the homeland into a fantasy or "lost paradise," justifying every sacrifice, especially that of life itself. In the words of Mahmoud Darwish: "The homeland was born in exile. Heaven was born out of the hell of absence."[39]

The awareness of temporary normality is best expressed in Palestinian practice. Here as well, we can speak of spatial variation: Location of residence and living conditions. That is, every Palestinian community, irrespective of it location, aspires to the normalization of the temporariness marking its life. This type of normality has two aspects: One involves the restoration of what was normal life in the period prior to Nakba through its reconstruction within the refugee camps of lost villages and neighborhoods, bearing their original names. In other words, replication has become the main pattern of action among the various Palestinian communities. Alternatively, stipulation of life's normality as temporary avoids the termination of normality's origins. The deep longing for normality as experienced in village life or selected neighborhoods, together with the neighbors themselves, inspires the Palestinians' conduct. Refugees dispersed in various places express strong desires to recreate original patterns of existence in new locations but without exchanging the original for the replica. That is, after the Palestinian crisis of temporariness was revealed to be protracted, they began to express their protest by replicating their original homes as demonstrations of temporary normality. This is not meant to say that they were able to do so everywhere or at identical levels of success. However, the yearning for the normal, as subjects in control of their time, undoubtedly characterizes Palestinian communities, unifies them and sustains their capacity to see themselves as a group sharing not only the same past but also the present and future. These efforts are expressed, among other things, in the processions to the villages that had been emptied and destroyed by the Israeli authorities, held on the Nakba's anniversary.

Normal Temporariness

The third stage in the development of Palestinian awareness of time and the struggle against its suspension belongs to the normalization of temporariness. Temporariness is not only an integral part of being, it is primarily a condition for the sustained existence as an historical subject. Palestinians, but primarily refugees and displaced persons, do exist as subjects – so long as they exist in time. Normalization of their existence in their present residential locations poses a threat because it destroys the existential basis of their arguments as products of the Nakba and as autonomous, historical subjects possessing historical rights demanding realization. Nevertheless, there remains a sense of everything being temporary and remaining so until the past recapitulates itself in the future. As a result, the fluidity of the temporal order and the disappearance of rigid time frames built on clear distinctions between past, present and future undergo transformation into salient attributes for numerous Palestinians. In describing this fluidity and temporariness within the search for existential solutions, Murid Barghuthi has stated that permanent temporariness is one of the dimensions characterizing Palestinian life.[40] Protracted temporariness, however problematic, therefore contains the revolutionary potential for the return of the past to the future and for overcoming the obstacles of the Palestinian return to history.

The revolutionary potential of temporariness is also reflected in Edward Said's ground-breaking description of exile as a source of great power and "normal" existence in space. The experience of exile, once fixed as a feature of being in Palestinian self-awareness, should not be considered a detriment. Exile creates opportunities to acknowledge the homeland's value and beauty. In an era of globalization, in which time–space relations undergo extensive transformation, in an era where human migration is commonplace, in an era in which the homeland can be experienced as exile, Said views temporariness as a source of inspiration and strength; in this he follows the father of Palestinian being, Mahmoud Darwish.[41] Darwish argued that the obsession with "permanent" time can become a delusion because such time is incapable of realization not only because of the temporariness of the temporary, but also because of its routinization. Darwish described this stage of Palestinian awareness most incisively in his book *The Presence of Absence*, when raising the question of the danger reflected in the past's invasion by the present and the danger to the past posed by delusions regarding the present. He mulls over the relationship of self-identify to memory and time, phrased as: "Are you what you were or what you are now?"[42] His observation collapses an entire system of binary concepts: temporariness–permanence, homeland–exile, continuity–truncation, rapidity– sluggishness, dynamics–statics, and so forth.

Said proposes a temporal horizon that contradicts the closed time frame of "Men in the Sun". He suggests crossing the rigid and closed boundaries of national identity while aiming toward a fluid space of awareness that supports the recognition of otherness, making reconciliation possible. This acknowledgment of time's fluidity as a source of strength and inspiration puts an end to exclusion from history as well as the emptying and suspension of time. According to Said, the sense of loss, exclusion and rejection serves the Zionist Movement and the State of Israel; only release from these feelings will allow the transformation of weakness into strength

39 Darwish, (2006), p. 141.
40 Barghuthi, (2003) p. 92.
41 Said, (2001); Darwish, (2006).
42 Darwish, (2006), p. 154.

while facilitating the transition from slavery to freedom. Free peoples are capable of overcoming loss, anger and vengefulness, of passing through the gates of nostalgia to once again board time as free and legitimate passengers. To those holding fast onto the reins of time, Said proposes a new world of concepts built on shared existential spheres that recognize difference as the mark of reality. To him, global displacement and refugee status have assigned new meanings to protracted Palestinian temporariness and opened the doors to reconciliation. This, he suggests, can be accomplished not only on the strength of a new self-identity, but also by involving those responsible for the loss of normality together with the Palestinians' exclusion from history, the homeland and time.

Many Palestinians, primarily those displaced within Israel, have internalized the traps of waiting to find a solution to the crisis of displacement and exile that were set in place by the Zionist Movement and the State. Many have normalized their time by traversing the Nakba's boundaries and limitations, but without renouncing their demands for repatriation. In this respect, we can argue that the concept "temporariness" is undergoing a transformation, from an awareness derived from the inhuman conditions in the realms of displacement to an awareness derived from the revitalization of memory and its tokens as a mechanism of awareness that permits retaliation. Normal temporariness thus allows reconciliation with the immediate needs of daily life without renouncing former rights and claims. The past loses neither its value nor its force from the renunciation of its continued existence in physical space. It presents itself consistently in Palestinian collective imagination, possibly strengthened by its very conversion into nostalgia. It follows that longing for the past can become a factor within Palestinian awareness capable of motivating the future without persisting in exacting payment for the past.

This stage in the development of the Palestinian awareness of time has yet to be fully legitimated; it requires rephrasing in formats other than Darwish's poetry or the visual arts, both of which have successfully freed themselves from the chains of the tangible and immediate pain of displacement and exile. It requires the metaphysical contemplation of exile, of human existence, but especially of Palestinian existence. Palestinian literature and art do not reflect normal temporariness; rather, they confine themselves to wording that temporariness and constructing an awareness that is deeply rooted in the pain of displacement. They have, nonetheless, succeeded in hovering above its physical being to critically observe the twists and turns entailed with crossing boundaries.

Summary

Kanafani's "Men in the Sun", first published in 1963, captures the despair felt by Palestinians trapped in appalling conditions, dependent on external forces to restore them to their "lost paradise". The story has been interpreted as signifying the tragedy of losing direction in exile from locality while reflecting the concrete historical awareness sustained by the Palestinian majority. According to this reading, the book's message is revealed to be a revolutionary call to alter the Palestinian and Arab status quo; "Men in the Sun" has therefore retained its avant-garde stature among Palestinians and Arabs to this very day. The novel, however, remains encased within former conceptions of reality; as such, it presents a mirror image of what the Zionist state hopes to create among the Palestinians. The story describes the futility produced by the Palestinian reality and advocates change without indicating any specific direction for that change. Kanafani's later stories, such as "All That's left to You" or "Returning to Haifa,"[43] do sketch such a direction; they describe the symbiosis between the Jewish and Palestinian people as well as the tragedies that exile has caused each to attempt to achieve normality by displacing the other. Kanafani successfully crosses boundaries to indicate the calamity inherent in national linear perceptions of time and lays the foundations of an identity-crossing discourse.

This is also the route taken by Darwish, Said and other Palestinian artists who have confronted the Palestinians' exclusion from history together with the emptying and suspension of their time. Their approach does not mimic the Zionist historical or identity-focused narrative but breaks through temporal and national space as well as modern temporal conceptual frameworks to reach higher spheres. They speak to Palestinians and Jews alike, explaining that from a contemporary perspective, the insistence on returning to history implies continuation of the common tragedy. Without ignoring past injustices or current injuries, they propose overcoming the national temporal narcissism that reaches for eternity by emptying or suspending the other's time. They show that to achieve the infinite, we must renounce exclusivity, closure and repression and replace it with a plea for a more thorough self-observation, designed to release the autonomous self from the unconscious chains that bind being. They perceive temporariness as a source of power rather than a repressive tool for suspending the other and his self-presencing. They also advocate acceptance of time's temporariness as a guide to reconciliation, one that would allow mutual, non-exclusive existence according to a vital formula relating history, time and homeland.

43 Kanafani, "Men in the Sun", op cit.; "All That's Left to You" in *All That's Left to You*, trs. May Jayyusi and Jeremy Reed (University of Texas Press 1990); "Returning to Haifa" in *Palestine's Children*, trs. Barbara Harlow and Karen E. Riley (Boulder, Co: Rienner, CO2000).

E

Like a balcony, I gaze upon whatever I desire.

I gaze upon my ghost approaching from afar.

Darwish, "I See My Ghost Coming From Afar"[1]

We, too, boarded the ships, entertained by
The radiance of the emerald in our olive at night,
And by dogs barking at a fleeting moon above the church tower,
Yet we were unafraid.
For our childhood had not boarded with us.
We were satisfied with a song.
Soon we'll go back to our house
When the ships unload their excess cargo.

Darwish, "The Kindhearted Villagers"[2]

Childishness

Throughout my childhood, I was always impressed by the size of the property owned by a mysterious figure whose name has been engraved in my memory as "Mr. Natush". Over the years, my father, who was a very successful farmer, together with my uncles, took care to lease thousands of dunams of olive trees from Mr. Natush. They would harvest its fruits in order to meet the family's needs for olive oil and sell the remainder.

The area of the groves owned by that same Mr. Natush was unusually large, far beyond the area of those owned by all the other villagers together. The groves were also distinguished by their neglect from the olive groves tended by the villagers. They were full of thorns and lacked any sign of even elemental agricultural activity, something that only added to their mysteriousness, but especially to the aura surrounding their owner, Mr. Natush, who, despite his wealth, had chosen to ignore them. All the while, I had believed that the mysterious Mr. Natush was too busy caring for his wealth and other properties to take interest in such trivial matters.

Because of the dimensions of the property owned by Mr. Natush, but also to simplify the cataloguing of its features, the members of my village had divided the land into smaller plots of dozens and sometimes hundreds of dunams; to each they attached a special name or nickname: *Abu Farsakh, Abual-Ajuz, Qasem Abed al-Khader, Fyad* and *Abu Rafeq al-Qatawi, el-Ard al-Beyda, el-A'nbarat* and others that I can no longer recall.

My childish innocence evaporated with the years; the strong impression made by the scope of that same mysterious gentleman's property came to be replaced by acute bitterness once I learned the truth about him: *Natush* was simply the Hebrew epithet for "abandoned property", the state's term for the properties that, in the wake of the 1948 war, it had forcibly expropriated from its Palestinian owners, driven beyond the border by Zionist militias, to be transformed into penniless refugees! Ironically, the names given to the olive grove's plots were the sole "survivors" of those acts of dispossession; they had been incised into the memories of villagers personally acquainted with their owners. In the spirit of Darwish, the names on the plots were, to a considerable degree, the shadows remaining of the owners who had been flung into the abyss of exile.

The names were preserved in the villagers' daily conversation not for ideological reasons but from the force of habit, so deeply anchored in the organic relationships woven over hundreds and perhaps thousands of years between the local residents and their geographic surroundings. The names reflected these relationships. It appears that Palestinian site names are given according strict criteria, based on the morphology of the specific plot of land (e.g., *el-ard al-beyda* – white land – reflects its pale soil) or the official name of the owner, usually an aristocratic Palestinian or Lebanese family, or of the local family that had cultivated it for decades for the benefit of those same distant owners. Following the Nakba, the catastrophe of 1948, villagers who had remained within the borders of Israel continued to use these names, which they bequeathed to future generations, almost without change. The new situation was quite absurd: Farmers who had remained in their villages within Israel's borders soon found themselves leasing the land of their neighbors, now absentee owners, from the state, with which they had to share the profits, but did not view this arrangement as deviant or reprehensible!

Discovery of the truth about Mr. Natush destroyed some of the innocence that had previously swathed the olive groves and opened a window through which I could view the not-too-distant past. Suddenly, the thorns and wild flowers no longer represented an uninhibited eruption of nature but artificial and violent interference, an act that had shattered the daily pattern of the villagers' lives and left ruin in place of order. The neglected olive groves were, in effect, "negatives" of the normality that had been destroyed by an arrogant colonial power.

From my perspective, observation of the abandoned property was transformed from a naïve child's inspection into reflexive scrutiny, painful and tortured but also challenging and provocative. It had opened a wound that

1 Mahmoud Darwish, "I See My Ghost Coming from Afar", in: *Unfortunately, It Was Paradise, Selected Poems*, tr. and ed. by Munir Akash and Carolyn Forché (Berkeley, CA: University of California Press, c2003), p. 63.

2 Ibid., "The Kindhearted Villagers," p. 62.

would not heal and refused to be left alone. This reflexive view of the bleeding wound of expropriation, whether of the lives of banished villagers or of those who had remained on their land, burrowed into the wound and refused to leave, not from masochism, and certainly not from any captivation by the role of the victim, but due to the hope of someday touching the past that had been obliterated under the ruins of the present.

As to this itinerant view, wandering from the Palestinian past to its alienated present, we should focus on the formative event in the lives of the Palestinian intellectuals among whom we find the inventors of culture, the artists and the poets. The artist's roaming gaze interrogates, it questions, it does not accept the present as a finished product ready to be reflected in art but as a "silenced subject" requiring encouragement before submitting to the role of an active witness, endowed with the ability to tell a story.

In some of the artist Durar Bakri's paintings, we find the figure of a ship abandoned in Jaffa's port. One painting contains three ruined and abandoned hulks, whose shadows are clearly reflected in the sea surrounding their anchorage. To the viewer's eye, these neglected and rusty ships appear as negatives of a vibrant, living past. The past echoes between the ships' walls; the intense quiet shrouding them at any given moment seems nothing else than an unnatural silence, recently forced upon them. For the Palestinians who remained in Israel after the Nakba, the abandoned ships symbolize shadows of the past, immune to confiscation by others. Even if the ships are moved from their present location, their anchor will remain intact.

Shadows as Social Beings

Similar to the fire in Bachelard's writings[3], shadows are to be found at the center of cultural production. They invite interpretations similar to those ascribed to fire, that is, the numerous social and psychological meanings that contribute to the creation of a paradoxical "social being." In Jungian psychology, the shadow is an archetype housing human repressions, especially regarding the self's otherness or strangeness; it is the vessel into which people thrust those drives they dislike or find unacceptable. It follows that the shadow is a depository for attributes that the ego attempts to conceal or deny. In folk cultures, the shadow is treated as something mysterious that arouses fears and tensions. Children's television programs and adult suspense films likewise use shadows to arouse a sense of mystery, fear and sometimes terror.

Yet, together with its mysteriousness, shadows are considered intimate, embracing and calming entities. People rest in a tree's shade, which protects them from the sun's rays; poetry is written in the shadow of words rephrased until they reach their poetic heights, whereas children transform their own shadows into playmates, enthused by their form and dimensions; they run after them in the hope of catching them – but in vain! After all, a slippery shadow can always avoid being caught; it is always present but only in terms of its absence.

Consider the difference between a shadow and a ghost. Derrida[4] argues in his book *Specters of Marx* that ghosts are paradoxical beings because they exist yet do not exist, given that they hover between the real and the imaginary, between the worlds of life and of death. We cannot be confident of their existence, but we cannot prove their non-existence. Ghosts arouse primary feelings, mixed of discomfort, fear and terror before the unknown. Shadows, in contrast, have evasive non-corporeal but real effects; although located within our world, they are never within reach. In his poem "Praise for the Lofty Shadow" (1982), Darwish describes Yassir Arafat as a towering shadow that the Israelis were unable to obliterate despite their endless efforts. We see shadows, recognize them, but cannot experience them directly (we can never become a veritable shadow), nor touch them. This is how Darwish describes his own shadow:[5]

Shadow is neither male nor female
Gray, even if you inflame it with fire…
It follows me, grows bigger, then shrinks back
I walk, it walks
I sit, it sits
I run, it runs
I said: I'll fool him, and take off my navy-blue coat
He imitated me, and took off his gray coat…

Shadows are, however, their possessors' most loyal and constant companions. Their existence is independent of their will; they rely on the laws of physics that make the corporeal real by non-corporeal means. They decisively and diligently accompany their possessors throughout their lives, and stubbornly insist on copying their movements. It is impossible to release them, impossible to deceive them and impossible to dupe them.

Shadows somewhat resemble mirror images but are not quite identical to them. Whereas a mirrored reflection more or less duplicates the possessor's contours, shadows, being gray and lacking in any detail, only project

3 Gaston Bachelard, *The Poetics of Reverie: Childhood, Language and the Cosmos* (Boston 1969).
4 Jacques Derrida, *Specters of Marx, the State of Debt, the Work of Mourning, and the New International* (London 1994).
5 Mahmoud Darwish, *La ta'tazer 'amma fa'alt* (*Don't Apologize for What You Did*) (Beirut 2004), p. 83-84, tr. Roaa Translations.

E

their possessors' general "negative" image. Sometimes those deformed outlines also follow the laws of nature: They change according to the sun's location, the light's quality and weather conditions, among others. Hence, their interpretation must be carried out in relation to the physical conditions surrounding them and with respect to their complements: their possessors.

In vernacular Arabic, the term *khayal* is a synonym for *thel* (shadow), but the free translation of *khayal* is, literally, "imagination": the similar and the imagined. This means that *khayal* – shadow – is not only a reflection of its possessor; it is also an "engine" that activates his or her free thoughts, reveries, waking dreams and fantasies.

The Shadow's Shadow

What would happen were the roles of a shadow and its possessor to be reversed? What would happen if, for instance, a shadow were to be transformed into a corporeal being, and its possessor into a non-corporeal part of him or her self? What would happen were the homeowner to become a refugee, leave his familiar world and begin to wander, poverty-stricken, in a strange world that ignores and isolates him? The doings of a refugee's shadow are different from those of a homeowner's shadow, especially if the refugee is none other than the Jungian shadow of that same homeowner. A shadow concurrently symbolizes and denotes all that the homeowner wishes to disregard; as stated, it instantaneously transforms itself into a form of storage bin to hold those fears and anxieties: the negatives of what are considered normal, just prior to the refugee's falling into the void. But this shadow does not follow the same rules as an ordinary shadow, just like a refugee's shadow does not follow the rules of the ordinary homeowner's shadow, because the negative of terror is peace whereas the negative of forced departure is nothing more than survival. Hence, the negative of refugee status is nothing other than a frozen moment of security "there," felt immediately upon his exit from his home or fields:[6]

And they took you out of the fields. But your shadow never followed and never fooled you; he was mesmerized and petrified there, and then turned green like a green sesame plant in the day, and blue like a blue one in the night. It grew larger with grace like a sallow tree, green in day and blue at night.

The shadow of the farmer in his field is a social being, whose existence is mediated by the social reality of its possessor while in his fields; the moment that the farmer loses his social world, his shadow is transformed and is no longer able to adjust to his possessor's new role; it remains forever in the fields, comatose, like Sleeping Beauty awaiting the life-restoring kiss. Like the shadow, time also stops; the days pass, as if glued in place, bereft of progress; the moment that the frozen shadow begins to thaw, its life continues exactly from the moment it stopped. Continuing this image, we can understand the place of the past as a victorious and redeeming future in the Palestinian experience. Darwish was to phrase this as follows:[7]

Now, as you lie alone over the words, wrapped up with lilies, and green and blue, I realize what I had not realized:
Ever since, the future
Is your coming past!

But what is the past, asks Emile Habiby in his novella *At Last the Almond Blossoms*,[8] with the response uttered by one of his hero:

Past is not a time. Past is you and everyone else and all friends [...] our past which I want to come back as spring returns after every winter.

The Palestinian's past is the negative of his alienated and alienating present, his life before the catastrophe: the house before it became a tent, the peasant before he became a refugee, the ship anchored in Jaffa's port before it became a wreck and the cultivated olive groves before they became Mr. Natush's field of thorns.

The future as found within the past represents a spiritual shelter that Palestinians return to diligently and insistently in order to experience its warmth, violated once Palestine became Israeli territory in 1948. We can continue: The present of the state established on the homeland's ruins is a malicious, estranged present because it projects a colonial vision of the native's existence as undesirable, at most sufferable, so long as survival continues under specific conditions, reflected in the designation of Palestinians as citizens in a "Jewish and democratic state"!

The Present as the Shadow of the Past

Palestinian culture's producers, artists and poets alike, tend to employ the shadow motif as a subversive metaphor for delineating the negative of the Palestinian's expropriated current reality. A ship's wreckage represents the fisherman's shadow together with his animated past, remnants of ruined houses are only shadows of the dynamic villages that existed prior to their destruction, whereas the thorns that spread throughout an olive grove are simply shadows of the cultivated and protected field before it was "abandoned." From the Palestinian's point of view, the story of the shadow's life is the story of his homeland, captured within his critical and reflexive view of the present as a shadow of the past. Raef Zreik expressed this position in his article on Wadi Salib:[9]

6 Darwish, *fi hadrat el-gheyab*, in: *The Presence of Absence* (Beirut 2006), p. 14, tr. Roaa Translations.
7 Ibid.: p. 23, tr. Roaa Translations.
8 Emile Habiby, "At Last the Almond Blossoms," (1969), reprinted in *The Six Day War Sextet* (Nazareth 1987). In Arabic, tr. Roaa Translations.
9 Raef Zreik, "In Arab Eyes," 20 April 1999, *Haaretz*. In Hebrew

Wadi el-Salib, houses made of stone and glass, houses where doors remain locked. Fifty years ago they were closed shut and have remained so, to become bits of incidental evidence of the crime's perpetration. Houses that do not open their gates until a word entices them to do so, seemingly saying: We have been abandoned. Abandoned houses, with no one knowing who abandoned them. Whatever the case, an abandoned house resembles its brother, property abandoned [Hebrew: rehush natush–HG] under conditions of war, with both part of the family of absentees' property [expropriated property, Hebrew: nichsay nifkadim–HG].

When passing shadows of the past, winding through the locked houses in Wadi Salib or, alternatively, walking next to Arab houses that have been repopulated by Jewish immigrants, Palestinians experience the present in the form of a shadow from a suppressed past. They have come to believe that the present's sole purpose is to provide an alibi for the violence that so cruelly differentiated the signified from the signifier and wove a warped, non-organic relationship between the two. In his description of Safed (*Tzfat*) after the Nakba, Salem Jubran chose to illustrate the strangeness that had stricken the city:[10]

A stranger am I in Safed… Houses say welcome
[Yet] its people order me away.
Why do you wend your way across the streets, Arab!
What for?

The moment in which a house is separated from its residents is the moment in which shadows are severed from their possessors to become frozen in place. This is the same moment in which a shadow's possessor begins to form a new identity, that of the divided, dispossessed refugee, who wanders about in a state of fundamental insecurity, between the past as the source of welcome and the present as the source of alienation, between the relentless return to the past as a harmonizing spiritual anchor and the refusal to accept the wretched, disaffecting present. The refugee experiences the present only as the negative of the past, and the past – as a moment of safety, peace and normality.

In those paintings by Ismail Shammout dealing with life before the Nakba, we are confronted with a world full of color, carnival-like and celebratory, a depiction of what was lost. At the opposite pole we find the paintings of Abed Abdi, which relate to the moment of becoming refugees and the departure from home. In one of these works Abdi depicts, in charcoal, the moment of banishment; he shows a long line of human yet faceless shadows, walking in the desert under the blazing summer sun. The place where the refugees are walking is also drawn as if faceless, a metaphor for the refugee's descent toward an unknown future.

In his poem "From a Fugative to His Mother," Rashid Hussein describes the wretched life of a Palestinian refugee as it was revealed to him upon entering a tent in a refugee camp:[11]

The fiftieth tent on the left, that is my life
Don't you know what's in it? Orchards of memories
A memory that speaks to me of a painted house
A memory of my brother Sami and of the chaos
of pleasures
A memory of an apricot's fragrance and of grain

The act of raising memories has two important purposes: First, the vanished aromas and moments of happiness are the sole indicators upon which the poet bases his argument that his life might have been different today had these moments not been destroyed in the past. Second, the refugee's world is slowly filled with denial: denial of his right to return home, denial of the Arab leadership's responsibility and perhaps even their guilt, whether direct or indirect, for the part they played in the Nakba and the loss of home. Denial winds its way primarily across a horizontal axis, with the past becoming the sole connection from which the refugee can achieve some dual recognition: The past knows who I am and what I am. The refugee's appeal to the past essentially assumes a shared experience. And yet, this awareness implies death because it assumes that the partner in this conversation has been buried, the past thus becomes the catastrophe's tombstone. In his poem "The Owl's Night,"[12] Darwish writes:

There is, here, a timeless present, and here no one can
find anyone.
No one remembers how we went out the door like a
gust of wind,
And at what hour we fell from yesterday, and then
Yesterday shattered on the tiles
In shards for others to reassemble into mirrors
Reflecting their images over ours.

The past in Darwish's lyric description somewhat resembles the past echoed in Assam Abu-Shakra's paintings of cacti, where the past is torn from its natural place, to be replanted in rusty tins. Alternatively, in the painting that appears to be a framed fresco, Abu-Shakra's cactus challenges the Israel appropriation of this plant as a national symbol. Synonymous to the abandoned house populated by Jewish immigrants, the cactus is a real as well as symbolic element. It, too, has been uprooted from the fabric of life maintained by the Palestinian villagers who raised it in the proximity of their homes and used it for food and medicinals. Its place within a rusty tin is more

10 Abed al-Rahaman al-Kayaly, *al-shea'r al-falasteny fe nakbat falasten* (*Palestinian Poetry on the Nakba*) (Beirut 1975), p. 389, tr. Roaa Translations.

11 Rashid Hussein, *Poems* (Taybe 1990), p. 166.

12 Darwish, "The Owl's Night," in: *Unfortunately, It Was Paradise, Selected Poems*, tr. and ed. by Munir Akash and Carolyn Forché (Berkeley, CA: University of California Press, c2003), p. 63.

than unnatural, to put it mildly; its location transforms the cactus into an alien, foreign substance within this environment. The story of the confined and framed cactus is thus the story of the house resettled by the conquering immigrant. By being uprooted from its normal context, the cactus encapsulates yesterday's – the past's – story as a tale of banishment and expropriation. The past as belonging to the alienated present is the ultimate objective of the Palestinian's longing: the longing for completion, warmth, harmony. The cactus prior to its uprooting, the refugee prior to his banishment, become the Palestinian's citadel, where he settles, encourages, and experiences the warmth of the place that was preserved in his memories of smells and names. As Darwish writes in his poem "The Kindhearted Villagers":[13]

I do not yet know my mother's way of life,
nor her family's, when the ships came in from the sea.
I knew the scent of tobacco in my grandfather's aba,
and ever since I was born here, all at once, like a domestic animal,
I knew the eternal smell of coffee.

What was left to Darwish, who experienced the present as a descent into an unknown abyss, was the past as a symbol of awareness, as a protected container of dreams. Raising such memories of the past is like remembering the childish dreams composed in its wake.[14] With respect to Darwish, remembering the smell of tobacco or coffee is not to be equated with a child's objective memories but with its subject – the past or the dream.

If Darwish dreamt of returning to the past in order to experience a lost dream, then Taha Muhammad Ali experienced memories of the past as the possibility of rebelling against his dismal future: The past may perhaps have provided him with a sanctuary and shelter from present and future misery. Taha thus writes in his poem "Foiling the Killers":[15]

Qasem
Where are you… really?!
I haven't forgotten about you
Through all these long
Years
Long, like walls of graveyards.
I ask the grass
And the piles of dust about you,
I always do,
Are you alive,
Have you a cane, a figure and memories?
Have you got married?
And have you got a tent and children?
Have you gone on pilgrimage?
Or have they killed you,
At the entrances to the tin mounds?
Or have you not grown up,
Qasem,
And hide in the hideaway of age ten?
And remained Qasem
The same boy
Who runs and laughs
And jumps over chains,
Who loves almonds,
And seeks birds' nests?

Qasem, 10 years old, apparently did not leave his village; he was able to deceive the killers and remain there. In the spirit of Darwish, Qasem is the shadow's substitute, who does not leave the village but remains there as an anchor and escape from the future, jumping over the stone fences, searching for birds' nests. Qasem the child will always remain a child, he will protect youthful possibilities and his home as well as wait for the return of the other half of his divided self, which detached itself at the moment of banishment.

Qasem will therefore never grow up, never grow old. He – the native's childhood – will remain in Palestine and refuse to leave. His power to "foil the killers" hinges on his power to change into a shadow, or even into a non-corporeal trace. He will resemble the effect made by a butterfly, appearing to be invisible, but not disappearing and remaining forever, absorbing his strength from his place, as Darwish wrote:[16]

The butterfly trace, can never be seen
The butterfly trace, can never be gone
It is the fascination of the mysterious
That stimulates the meaning, and leaves

In some sense, the butterfly's traces are like the marks left by the Palestinian in the various places where he lived; they are used by him to weave his memories, like the steps along the road taken by Darwish in Haifa before his self-exile: his friends' laughter and his young love, the smell of the sea and his thoughts on the destroyed house in al-Barwe. Like a nimble shadow, the butterfly's traces are light, barely felt; it is this lightness that endows it with the heroic capacity to evade real, corporeal weight and go beyond the shadow of the present's power. The shadow's elusiveness endows it with the undisputed ability to act as its possessor's loyal, constant protector. Darwish wrote about this in "My Shadow as a Faithful Hound":[17]

On the road to nothingness, soft drizzle covered me
From the clouds, it fell upon me like an apple
That looked nothing like Newton's. I reached out my hand to catch it
My hand couldn't find it, neither could my eyes see it.

13 Darwish, "The Kindhearted Villager," Ibid., p. 61.
14 Bachelard, p. 54.
15 Taha Muhammad Ali, *Poems* (Tel Aviv: Andelus, 2006), p.183. In Hebrew & Arabic, tr. Roaa Translations.
16 Mahmoud Darwish, *The Butterfly's Burden*, tr (Beirut 2008), tr. Roaa Translations.
17 Ibid., tr. Roaa Translations.

I stared at the clouds and saw fragments of wool being lifted north
By the wind, away from water tanks
That crouch on the buildings' roofs.
Away from a pure light, flowing over cement
That grows and laughs at the few pedestrians and cars…
And maybe, at my vagrant steps.
I wonder: Where is the apple
That fell on me? Could it have been my imagination
That separated it from me, that kidnapped it and ran away?
I said: I'll follow it to the home in which we live together
In two adjacent rooms. There, I found a note
On the table, written in green ink,
Saying in one line: "An apple fell upon me from the clouds",
So, I knew my imagination is a faithful hound!

Summary

The shadow is a powerful motif in Palestinian cultural production. Some have used this motif to construct an alternative map for Palestine following the Nakba; others have portrayed it as an eternal sentry watching over the homeland, while still others have stressed its constant presence as an explanation for a past that was interrupted by the forces of Israeli colonialism. Here I have tried to describe the various meanings associated with the shadow's use in the context created after 1948. I have done so as an attempt to understand the motif of the shadow as a real effect, capable of transforming itself into a metaphysical entity that can neither be sensed nor dismissed.

One issue worthy of exploration in the future is the construction of the Arabs in Israel as if it they were Palestine's shadows, shadows guarding the homeland but also observers of the far-reaching transformations that Palestine is experiencing at the very moment of distancing itself from its fixed image in Palestinian memory. It should be especially interesting to explore this issue in light of Ghassan Kanafani's story "Returning to Haifa,"[18] in which Kanafani describes the growth and development of the Palestinian *khaldon*, forgotten by his family in the whirlwind of the war and taken in by a Jewish family who raised him to be a proud Israeli soldier. Study of the motif of the shadow, that, according to Jung, operates as a protective shield but also as a trigger of anxiety may shed light on the complexity of the lives of Palestinians who remained in the homeland after the Nakba, to become citizens of Israel. The fate of these Palestinians was to drift between compelling experiences and desires: painfully observing the past, experiencing anger over their "abandonment" by the Arab world, frequently vilified as collaborators, adopting an "Arab-Israeli" identity, which Emile Habiby so aptly described in his novel *The Pessoptimist*,[19] or, alternatively, stressing their Palestinian character and affiliation with the Arab world.

Within this political and national turbulence, the motif of the shadow may help us understand what it is to be a Palestinian in Israel, especially the meaning of a life lived with feelings of alienation and estrangement in one's own country, a condition that unites individual experiences. This condition is described by the poet Suleiman Masallha in his poem "A Final Answer to How You Define Yourself":[20]

This is the land that I knew
For its paths would lead me to the suspended light
Suspended like springs on the mountain.
I was the rock on the mountainside,
I was the remaining olive tree.
The whole land was a home, and in it I was a stranger.

18 Ghassan Kanafani, "Returning to Haifa" in *Palestine's Children*, trs. Barbara Harlow and Karen E. Riley (Boulder, CO: L. Rienner, c2000).

19 Emile Habiby, *The Secret Life of Saeed: The Pessoptimist*, trs. Salma Khadra Jayyusi and Trevor LeGassick (London: Zed Books, 1985).

20 Suleiman Masallha, "Amalid," in *Someone from Here* (Tel Aviv 2004), tr. Roaa Translations.

Let me begin with a personal anecdote:

In late June 2008, I met with the poet Mahmoud Darwish for the last time. Our dinner, enjoyed in a fish restaurant along the Acre beachfront was, in retrospect, a sort of last supper, even though held in public.

Immediately after receiving the news of his death in mid August 2008, I recalled his mentioning at that meeting some memories that he still carried with him, of Acre, but especially its prison, where he had been subjected to various harassments during the Israeli military government’s rule. The respective scenes were from the 1960s, on the eve, during and after the June 1967 war. That same set of memories repeatedly comes to my mind, as if raised to consciousness by some mental conveyor belt.

* * *

Darwish made his reputation in the Arab world – along with a number of Arab poets in Israel – after that same war, thanks to, among other things, the volume *Protest Literature in Occupied Palestine* by the Palestinian author and literary scholar Ghassan Kanafani, published in Beirut before 1967. Later, this book became one of the factors influencing his decision to leave Israel, never to return.

We should recall that in the previous year, 1966, the Arab world had almost totally ignored the Arabs who had remained within the “Zionist entity”, together with their works. Since the early 1950s, the question of identity had been the main theme uniting Palestinian poetry in Israel. Through the majority of poems there ran a subsidiary thread, identification with the greater Arab people, in whose heart the State of Israel had been established to include an Arab minority. This identification was also expressed in Darwish’s early poems, is we see from his collection *A Lover from Palestine* from the early 1960s:

Yes! We are Arabs
And we’re not ashamed of it!
We know how to grasp the sickle’s handle
We know how to fight back without arms
We know how to build a modern factory
A house
A hospital
A school
A bomb
A missile!
We know how to write
Beautiful music and the finest poetry
Polished and full of passion and thought

As the years passed, the main theme of the majority of his poems became clear: identification with the Palestinian people, a people first ripped in two and then into shreds. Despite its earlier appearance in the works of Palestinian poets in Israeli, this theme became increasing focused as Palestinian identity crystallized, particularly after the June 1967 war.

Despite the initial impression, we should make no mistake: Darwish did not write with haste. His poems express considerable talent and perhaps even more patience; the reader must be very knowledgeable and possess special tools in order not to miss his point. But what especially interests us here is the fact that numerous generations of Palestinians and Arabs grew up and were educated on the poetry written by members of his generation, but especially on Darwish’s poems. With respect to my generation – the second generation after 1948 – what symbolized more than anything else the work of Darwish and his fellow poets was their ability to return us, on the wings of their poems, to the days before the 1948 Nakba, to what had been and was now almost totally erased. In other words, they returned us to the lost regions of Palestinian normality, a situation that the events entailing the Nakba had made abnormal and which continue to be abnormal up to the present. We can therefore credit whatever is “normal” in Palestinian life to this literature.

* * *

Darwish merged poetry with his own personal memories. He took upon himself to go back to “my beginnings and to his beginnings” (in the words of a poem in his collection *Why Did You Leave the Horse Alone?*)[1]. His personal memories nevertheless quickly became collective memories.

Despite the fact that Darwish was universally considered the national poet of the Palestinian people, his poetry also expressed the here and now, not the least because he was a great poet. We can therefore say with considerable certainty that Darwish was the exception that does not prove the rule. Stated simply, in order for there to be a national poet recognized by the entire world and not exclusively by his own people, he must first be a poet. The majority of scholars studying his poetry agree on at least one major fact: The secret behind his status as national poet does not rest solely on the production of “a combative poetry, replete with national pathos”[2]; it also rests on his ability to transform the Palestinian experience into an allegorical metaphor or, in the words of one researcher

1 Mahmoud Darwish, *Why Did You Leave the Horse Alone?* tr. Jeffrey Sacks (Archipelago 2006).

2 See the comprehensive research conducted by Shimon Balas, *Arabic Literature in the Shadow of War* (Tel Aviv 1978): p.78-87. In Hebrew.

– into a new Odyssey, simultaneously universal, national and personal. If this were not sufficient, we should add that Darwish carefully viewed all activity, including political action, as creative work. The rest, however important, represented only minor details.

* * *

The hardships suffered by Darwish and other Palestinian writers and artists of his generation at the beginning of their careers in Israel were not very different from those that befell Arab culture throughout Israel against the backdrop of 1948 and the subsequent events. And so, we can read the history of his work and that of his fellow poets from various points of view but certainly not in isolation from the history of Arab culture in post 1948 Israel.

As is we all know, one outcome of the 1948 war was the expulsion of the majority of Palestinian Arabs from their homeland. According to the "dry" statistics, out of a population of more than 800,000 living in Palestine before the war, only 156,000 remained within the "green line" in its wake. After establishment of the State of Israel, those who remained were transformed into a national minority within a state that continues to see its main objective as the realization of the Zionist dream, with everything that implies from a social, national and cultural perspective.

Among the victims of that war were a group of artists and intellectuals, including quite a few authors and poets, playwrights and painters who had already achieved a considerable reputation. However, the greater part of those remaining were peasants, concentrated in their villages. This distribution indicates something about the meaningful changes undergone by the socio-economic structure of the Palestinian community remaining in Israel, but also about what this change meant for the community's culture and art, implications that we can compare to the outcomes of a particularly strong earthquake.

It is important to note here that the major Arab cities in mandatory Palestine, but especially Jaffa, Acre and Haifa, were intellectual, cultural and artistic centers long before 1948. The activity that took place there made a significant contribution to the main literary streams appearing in the Arab world during the first half of the 20th century.

After 1948, a sort of literary vacuum materialized. This period of silence ended in the early 1950s, with renewal of the literary life of Palestinian residents of Israel, considerably due to the flowering of the Arab mass media, such as the newspaper *al-Ittihad* and the literary journal *al-Jadida*, both published by Israel's Communist Party. Poetry functioned as a pioneer, disrupting the "cycle of vacuity." The great weight of Palestinian literature published in Israel and elsewhere since has been comprised of poetry (although in recent years there have appeared numerous volumes of short stories as well as novels and plays).

Since then, Palestinian literary life in Israel has been characterized by continuity rather than renaissance. Although poets realized that they were faced with a new political–social reality and treated the State of Israel as a *fait accompli*, they nonetheless continued to stress the fact that they were heirs of the Palestinian poets and artists active before 1948. This perspective is expressed, among other things, in the essays published by the poet Tawfiq Ziad (who was to become a member of the Israeli Parliament and the mayor of Nazareth) at the beginning of the 1960s under the title *Basic Notes on the Poetry of Protest in Israel*:[2]

It is incorrect to say that we poets, who remained in our homeland after the tragedy [of 1948], began anew … we poets, who started out as a only a handful... continued along this route… the same route traveled by poets prior to 1948 who had also continued the path of their predecessors, for instance, Ibrahim Tuqan, Abu Salama, Abed el-Rahim Mahmoud, Mutlaq Abd el-Khaleq and others [Palestine's leading poets in the era before 1948-AS].

In addition, most Arabic poetry in Israel, primarily after the mid-1960s, expressed national pride, honor as well as attachment to a Palestinian Arab identity. Under the influence of these feelings, Arab poets developed the motif of "attachment to the land", considered a foundation of Palestinian identity. This motif nurtured a "poetry of protest" or a "poetry having a confrontational character and infused with national pathos." Samih al-Qasim[3], considered the foremost Palestinian poet in Israel since the 1970s, declared that: "The poet and the hero are twins." This statement succinctly captures how Palestinian writers perceived their role in the literary milieu in Israel and abroad. In an interview given to a Lebanese literary critic in the mid-1960s, al-Qasim noted that due to "the reversals confronted by Palestinian poets who remained in Israel [conditions that were the direct outcomes of the 1948 events], they were suddenly forced to preserve the rhymes and rhythms appealing to the masses within modernist poetry."

Within the framework of all these events, a special place

has been kept for Darwish in Palestinian literature, a place he retains thanks to what he was and the fact that he had left all other poets far behind.

* * *

This attitude characterized many of the people I met at Darwish's funeral in Ramallah.

I had decided before setting out not to participate in the official funeral service to be held in an area of the Mukataa, attended by the leaders of the PLO and the Palestinian Authority, family members and the diplomatic corps. I walked directly toward the crowds who had come to escort Darwish along his final journey, the majority of whom were young people – the next generation, enraptured by the charm of his poetry and expressing the meaning of the continuity previously mentioned.

After the burial service, masses of people surrounded the fresh grave for quite some time. I heard some saying that an important part of their lives had been placed in the ground and that from now on, "it would be missed." Darwish himself had expressed such a feeling a decade earlier, in the eulogy he had prepared in honor of the late author Emile Habiby, who lay buried in Haifa as instructed in his will. Others were annoyed by the fact that Darwish's will, scattered throughout his poetry, had been disregarded. His desire was to be buried in al-Birwa, the village of his birth, located in the western Galilee, from which he and his family had been deported to Lebanon in 1948, and on whose ruins Kibbutz Yasur and Moshav Ahihud now sit. But his poetry did carry him back to his native village: During the service in Ramallah, a number of young people had held a symbolic funeral there.

In 1969, in the first interview he gave to an Israeli journalist, Darwish explained that he found it very difficult to share any joy over the founding of kibbutz Yasur with that journalist: The source of that joy was built on the ruins of the village where he was born. He had added: "Although this belongs in the past, it continues to be incised in the depths of my heart."

Through his poetry, Darwish engraved and continues to engrave that same feeling within the heart of each and every Palestinian, and perhaps every person, whoever he may be. This may be the very feeling toward the past that motivated another Palestinian poet, Taha Muhammad Ali,who was also banished from his village, Suffurriya (Tzippori after 1948), to warn, from where he lives and works Nazareth, that "my joy has nothing to do with joy." [3]

Warning
For those who like hunting
For those who seek prey
Do not point your rifles
At my joy!
For it isn't worth the cost of a bullet
(Which would be wasted on it)
What you see
Elegant and fast
As a deer
Fleeing in all directions
Like a partridge,
Is no joy.
Believe me:
My joy
Has nothing to do with joy!

* * *

Next to reflecting reality, poetry, like literature and art in general, is tied to happiness, as the works of numerous writers and artists bear witness. For these, who personally experienced the past, like Taha Muhammad Ali, who later confessed in another poem:[4]

And thus…
It took me
Fully sixty years
To realize:
That water is the tastiest of drinks
That bread is the most delicious of foods
And that no art has any true value
Until it brings joy
To the human heart!

Against this background it may be possible, perhaps, to identify some personal aspects in Palestinian literature and art.

And if we are to deal with the personal, it is definitely appropriate to mention the Palestinian literature from the Diaspora. More than anyone else, Ghassin Kanafani, a native of Acre (1936) symbolizes this literature. Kanafani died outside his home in Beirut (1972), the victim of an explosion resulting from a booby-trapped automobile, apparently set by Israeli government "death squads" as part of the assassination policy it holds so dear. Then as now – perhaps to the surprise of many – it remains part of the continuing bloody conflict between the two peoples.

Kanafani, as we all know, belongs to that group of writers whose works represent an integrated whole (a common phenomenon in Palestinian and Arabic literature). In other words, he was a "recruited" author, according to the majority of Israeli researchers who have reviewed his work. Kanafani dedicated his entire literary oeuvre (short stories, novels and plays) to the Palestinian cause, in parallel with his political activity as a pillar of the People's Front for the Liberation of Palestine (led by Dr. George Habash). His writings on the Palestinian issue represent such a clear juncture that numerous literary scholars tend to divide the trans-Palestinian and trans-

3 Taha Muhammad Ali, *Poems* (Tel Aviv: Andalus, 2006), p. 65, tr. Roaa Translations.
4 Taha Muhammad Ali, "Amaid" in *Fire in the Convent Garden File* (Tayibe: The Arabic Heritage Revival Center 1992), tr. Roaa Translations.

Arabic literature on this subject into two totally different periods: before and after Kanafani.

Kanafani became prominent in 1963, with the publication of his first novel, "Men in the Sun".[5] The novel's structure is as simple as its plot: Three characters are in search of work; their search leads them to die in the desert inside a burning water tank on the winding road to salvation in the Kuwaiti emirate on the Persian Gulf.

"Men in the Sun" was published in the broad cultural and intellectual climate in which the Palestinian issue provided a distant backdrop for the ruminations of the Arab cultural elites. As a result, the texts produced by this same elite veered toward abstraction, a quality that endowed their descriptions of the Arab-Israeli conflict with a good measure of vagueness, distanced the issue from its true historical and national context, and positioned it upon a platform of mournful concepts such as "the Palestinian tragedy" and "the Palestinian disaster." The literary works written in such an atmosphere tended toward exaggerated abstractness, too. Kanafani spearheaded the process of returning the Palestinians to earth.

This he accomplished not in any simplistic or stereotypical fashion but by transforming the image of the Palestinian from a vague, mythological hero into a literary character that moves in historical, personal, political, social and other spheres, parallel to collective historical space. The latter is expressed in Kanafani's work more in the form of a complex memory than a straightforward, arid chronology.

This brief survey is sufficient, I believe, to prove that Kanafani aimed toward cultural production that would surpass if not oppose the hegemonic culture. At the same time, he also aimed toward creating a culture that would not separate political from social practice, but offer the conceptual framework necessary to nurture awareness of particularist reality. Such an awareness, he believed, was more important for conducting a "conflict" than was surrendering to illusions about that same reality. Kanafani directly experienced that reality; the truth is clearly visible in his writings. But he was not a the only witness.

Kanafani was also involved in research. His main objective, as divined from his various projects, including those that dealt with the Palestinian protest literature appearing in "Occupied Palestine" (i.e., Israel) and in "Zionist" literature, was to place the cornerstones for the birth of the new Palestinian. He sought those bases not in any abstract individual or Palestinian, but in a real Palestinian who was aware of the causes of the 1948 "disaster", was familiar with the Arab world but also with that of another – the Zionist world with which he was in conflict. He searched for the normality that had been lost but which literature, like art, was attempting to serve on a tray of a pure, fluid works.

5 Ghassan Kanafani, "Men in the Sun," in *Men in the Sun & Other Palestinian Stories*, tr. Hilary Kilpatrick (London: Lynne Rienner, 1999).

E

The sound reverberated in the tank, and almost pierced his eardrums as it came back to him. Before the echo of the rumble that his first cry had set up had died away, he shouted again: 'Hey there!' He put two firm hands on the edge of the opening and, supporting himself on his strong arms, slid down inside the tank. It was very dark there, and at first he couldn't make out anything, but when he moved his body away from the opening a circle of yellow light fell into the depths and showed a chest covered with thick grey hair which began to shine brightly as though coated with tin. Abul Khaizuran bent to put his ear to the damp grey hair. The body was cold and still. Stretching out his hand, he felt his way to the back of the tank. The other body was still holding on to the metal support. He tried to find the head but could only feel the wet shoulders; then he made out the head, bowed on the chest. When his hand touched the face it fell into a mouth open as wide as it could go. […]
The thought slipped from his mind and ran onto his tongue: 'Why didn't you knock on the sides of the tank? Why didn't you say anything? Why?' The desert suddenly began to send back the echo: 'Why didn't you knock on the sides of the tank? Why didn't you bang the sides of the tank? Why? Why? Why?'

Ghassan Kanafani, Men in the Sun[1]

The exhibition "Men in the Sun" explores contemporary Palestinian art, whose practitioners live and work in Israel. It borrows its title from Ghassan Kanafani's story by that name. Published in 1963, the novel unfolds the journey of three Palestinians of different generations who seek work in the Emirates in an attempt to deliver themselves and their families from their harsh conditions of life. Lacking the necessary transit permits, the three are forced to hide in an empty water tank carried by the truck transporting them, before reaching the border crossing between Iraq and Kuwait. At the border station the guards detain the truck driver in idle conversation, and the three Palestinians die in the desert heat, on the outskirts of an unknown city. The story concludes with the desperate cry of the truck driver: 'Why didn't you knock on the sides of the tank? Why didn't you bang the sides of the tank? Why? Why? Why?'

The story of the three refugees illustrates the vulnerability and fragility of Palestinian life. Kanafani stresses the rickety temporal dimension of their being, where, among other things, they are doomed to such cruel death due to loss of time or suspended, detained time.

In his essay in this catalogue,[2] Amal Jamal notes that Kanafani's story reflects a profound temporal consciousness which refuses to accept the reality created in the wake of the 1948 Nakba. This temporality—namely, the Palestinians' perception of time—is based on their exclusion from history, on the emptying and suspension of their time: "Palestinians living in their homeland," Jamal writes, "also experience daily a sense of exile and estrangement from time and locality. This issue refers to the quality of the experience common to all Palestinians in the wake of the Nakba: suspended time, an attenuated existence over which there is no control, and the lack of normal continuity. All Palestinian communities, wherever located and irrespective of the quality of their lives, confront the same crisis. They share a festering sense of temporariness, the suspension and emptying of time, of waiting."[3] This temporality, he maintains, is reflected in the work of Palestinian writers and artists who address the experiences of loss, estrangement, alienation, and the challenges of temporariness wherever they live.

* * *

The exhibition "Men in the Sun" revolves around two axes of meaning which recur in the works. One—"The Shadow of Silence"—continues the tragic, fatal silence of the three refugees in the water tank in the blazing desert. This silence echoes in many of the works in the exhibition. Silence, in this context, is a faithful expression of the impossible daily tension accompanying the circumstances of life and art-practice of Palestinian artists. The other side of the silence coin is a coded symbolical allegorical spectrum which draws away from artistic realism. Although this allegorical configuration partly responds to concrete historical events, it is mostly latent, and does not emerge in the explicit interpretation and discourse regarding the works.

The other axis—"Temporality as a Palestinian Space of Consciousness"—is centered on temporal contemplation of the space. The time-space relationship is present in the works both in the images of emptiness or absence of people from their surroundings, and in the images of the thicket and the labyrinth. The awareness of continuous temporality, or the long conscious wait in anticipation of change, is present in the work of these artists from the very outset, yet is gradually replaced by a new consciousness of temporality as a type of normalcy which increasingly takes over their existence.

1 Ghassan Kanafani, "Men in the Sun," in *Men in the Sun & Other Palestinian Stories*, trans. Hilary Kilpatrick (London: Lynne Rienner, 1999), pp. 71, 74.
2 See Amal Jamal's essay in this catalogue, "The Struggle for Time and the Power of Temporariness: Jews and Palestinians in the Labyrinth of History," pp. E/08-E/23 (trans. Nina Reshef).
3 Ibid., pp. E/19-E/20.

وما نسينا..
الحلقة ١٢
المصيدة
سلمان ناطور
ملعون ابو ابوهم .. كنت ارعى الغنم ...
انفجرت الحديدة .. وبقي آخر بلا يد ...

وما نسينا..
سلمان ناطور
اللد
الحلقة ١٥
يضايقني ان هؤلاء الاطفال يصغرون في عينيّ . احيانا اراهم يختفون كالسراب

Right: **Abed Abdi, *Wa ma nasina* (Lod), published in *Al-Jadid*, 1981**

Left: **Abed Abdi, *Wa ma nasina* (Trap in Khobbeizeh), published in *Al-Jadid*, 1981**

The Palestinian Art Field

The thirteen artists participating in the exhibition are all Palestinian citizens of Israel, who began operation in two very different periods in the history of the Palestinian minority in Israel: Five of them—**Abed Abdi** (b. 1942, Haifa), **Osama Said** (b. 1957, Nahaf), **Asad Azi** (b. 1955, Shefa-'Amer), **Ibrahim Nubani** (b. 1961, Acre), and **Asim Abu-Shakra** (b. 1961, Umm el-Fahem)—were born into a reality of military government which continued from 1948 to its official abolishment in 1966; the remaining eight artists—**Fahed Halabi** (b. 1970, Majdal Shams), **Michael Halak** (b. 1975, Fasuta), **Scandar Copti**, (b. 1975, Jaffa), **Ala Farhat** (b. 1977, Buka'ata), **Rabia Buchari** (b. 1980, Jaffa), **Durar Bacri** (b. 1982, Acre), **Raafat Hattab** (b. 1981, Jaffa), and **Rani Zahrawi** (b. 1982, Majd al-Kurum)— were born after the 1967 War.

The artists of both groups have formal art educations, and their work is underlain by some important landmarks in local Palestinian history, such as the geographical unification and reunion with the Palestinian population of the West Bank and Gaza in the wake of the 1967 War, the 1976 Land Day, the First Lebanon War in 1982, the first Intifada in 1987, the second Intifada in 2000, the Second Lebanon War in 2006, the war in Gaza in 2008. It is also underlain by discrimination, decrees, and various types of limitations and restrictions under whose shadow they lead their lives as individuals and as artists.

Due to the Palestinian Nakba and life under a military regime, Palestinian artists began operating within Israel's borders only at a relatively late stage, some 25 years after the establishment of the State. The military government period sentenced the artists who remained within the borders of Israel to severe isolation. The enforcement of military rule on the majority of Arab residential zones by virtue of the British emergency stipulations, was intended to restrict, as it did indeed, the Arab citizens' freedom of expression and movement, as well as their freedom of association and right to organize. Thus, after the abolishment of the military regime, young Palestinians began enrolling in art studies in Israel and overseas.

The socialization process undergone by Palestinian artists who study in Israeli academic institutions displays several post-colonial characteristics: first, the language of study—Hebrew—forces the artist to develop his/her creative modes of expression in a foreign linguistic setting; second, the curricular "habitus"—its cultural and artistic context—is well anchored between the Western and the Israeli art fields, excluding the Palestinian artist's culture; third, being a national field, despite its universalist aspiration, the Israeli art field tends to regard Palestinian artists as "other." Not only do this field and its power systems avoid representing the Palestinian artist, they also exclude him and erase his Arab-Palestinian cultural identity. In art schools, and subsequently in systems of display, interpretation, and criticism, these artists come face to face with the "legitimate" knowledge of the Israeli nation-culture, knowledge based on what may be termed a "denial of the Nakba" and rejection of Palestinian history, culture, and identity. This built-in negation is intertwined and assimilated into the inner logic of the Israeli art field, which was shaped as part of the broader logic of the developing Israeli nation-culture from the establishment of the Bezalel School of Arts and Crafts to the present.

Vis-à-vis this "legitimate" knowledge which is anchored in the space of the Hebrew language, a fertile and diverse cultural activity has taken place in the fields of Arabic literature, poetry, and journalism from the 1950s to the present. This activity is based on the Arab literary elite,

whose conspicuous representatives frequently publish books of poetry and prose, concurrently writing for literary periodicals and supplements of newspapers published in Arabic, such as *Al-Ittihad*, *Al-Jadid*, *Al-g'ad*, *Al-Sinara*, *Kul al-Arab*, *Panorama*, etc. Emile Toma, Emile Habiby, Michel Haddad, Samih al-Qasim, Taha Muhammad Ali, Mahmud Darwish, Salim Joubran, and Taufiq Ziyad are among the writers and poets who have incorporated both these aspects in their work. Palestinian artist and cultural researcher Kamal Boullata notes the textual impact of Arabic literature, poetry and spoken language on Palestinian visual art. In this context, he identifies hidden connotations of words, that have become latent ingredients of Palestinian art.[4] Indeed, many of the works in the exhibition attest to such an affinity.

As aforesaid, in the restricted conditions created following the Nakba, and in the absence of Israeli political recognition of a Palestinian identity, the Palestinian art field within Israel began to form at a later period. The five artists comprising the more seasoned group in the exhibition are a representative selection of visual artists active since the 1970s in the Palestinian as well as the Israeli art fields. Due to the absence of Israeli political recognition of the Palestinian identity, until the 1990s the Israeli art field defined these artists as "Arab-Israeli" artists, and it was in this capacity that some of them were incorporated in group exhibitions in Israel and abroad.

The first Intifada and the peace process which got underway in the 1990s marked a turning point in this respect. The discourse about Abu-Shakra's work reflects the transformation of the Israeli art field in relation to the work of Palestinian artists, graduates of art schools in Israel. Thus, in essays about Abu-Shakra's work from the 1980s and 1990s he is defined as an "Arab-Israeli artist," whereas in the catalogue published by the Tel Aviv Museum of Art in 1994, after his untimely death, the definitions "Muslim Israeli Arab" and "Arab-Palestinian-Israeli" appear side by side.[5] This change—resulting from the transformation in the recognition of Palestinian artists, graduates of Israeli art schools, in terms of the intricate nature of their identity—has been gradual, reaching its peak after the Oslo Accords and the year 1998,[6] the 50th anniversary of the Nakba. This significant political-cognitive change infiltrated the consciousness of major players in the Jewish-Israeli art field and discourse, reinforcing their interest in their Palestinian counterparts and enhancing their willingness to be exposed to them.

The Oslo Accords and the political process toward establishment of a Palestinian nation-state within the boundaries of the Palestinian Authority have been highly charged in terms of the Palestinian minority in Israel, as they discussed solutions for two major Palestinian groups—the Palestinians residing in the West Bank and Gaza, and the Palestinians in the diaspora. The debate

Ibrahim Nubani, *Untitled,* 2004, oil on canvas, 40x30

over the future status of the Palestinian citizens of Israel, however, was absent. Among the events commemorating the 50th anniversary of the Nakba (1998), the issues of the refugees and the right of return were addressed, but the notion of the Nakba, as it is perceived by the Palestinian minority in Israel, is still largely absent from the documentation and perpetuation enterprises, and from the Palestinian public discussion.

After the outbreak of the al-Aqsa Intifada and the bloody events during the demonstrations in the country's north in October 2000, in which thirteen Palestinian citizens of Israel were killed, the top issues on the agenda of the Palestinians residing in Israel came into sharper focus: the civil struggle for equal rights and status of the Palestinian citizens of Israel and the recognition of their identity, on the one hand, and the demand to be recognized by the Palestinian people to which they belong, on the other. The internalization of this double system—of civil belonging, on the one hand, and national identity on the other—has led to repudiation of their designation as "Israeli Arabs," and its replacement by the definition "Palestinian citizens of Israel."

In 2006-07, four "visionary" documents about the future of the Palestinian citizens of Israel were published,[7] all of them containing the argument that the Palestinian public space within the 1948 borders is a space denied a history; hence the demand emerging in them to recognize the Nakba, namely—to acknowledge the historical narrative

4 Kamal Boullata, "Facing the Forests: Israeli and Palestinian Artists," in idem., *Palestinian Art from 1850 to the Present* (London: Saqi, 2009), pp. 249-276.

5 Ellen Ginton, "The Asim Abu-Shakra Passion," in cat. *Asim Abu-Shakra*, trans. Sara Kitai (Tel Aviv Museum of Art, 1994), p. 91; Tali Tamir, "The Shadow of Foreignness: On the Paintings of Asim Abu-Shakra," ibid, p. 89.

6 The Oslo Accords and the constitution of the Palestinian Authority have had an immense impact on Palestinian art. A certain sense of sovereignty led to the establishment of cultural centers and art galleries, such as Anadiel Gallery (in 1992), Al-Wasiti Art Center (in 1994), and the Al-Ma'mal Foundation for Contemporary Art (in 1998), all three in Jerusalem; the Khalil Sakakini Cultural Center (1996), Zhiryab Gallery (1998), and Al-Kattan Center (1998) in Ramallah; Al-Kahf Art Gallery, which operates at Bethlehem International Center (1995). The process still continues. In 2005 the Al Hoash Art Gallery was opened in Jerusalem, and the First Biennial of Contemporary Art was held in Ramallah (2008).

7 "The Future Vision of the Palestinian Arabs in Israel" by the National Committee for the Heads of the Arab Local Authorities in Israel; "The Democratic Constitution" by Adalah, The Legal Center for Arab Minority Rights in Israel; "An Equal Constitution for All?" by the Mossawa Center: The Advocacy Center for Arab Citizens in Israel; "The Haifa Declaration" by Mada Al-Carmel, Arab Center for Applied Social Research, see: http://www.mossawacenter.org/default.php?lng=1&pg=13&dp=1&fl=19 http://www.adalah.org/heb/constitution.php http://www.mada-research.org/hebrew/index.html http://soc.haifa.ac.il/~s.smooha/download/Arab_Visionary_Documents.pdf

and the catastrophe of the Palestinian people. The discussion pertaining to the unique historical narrative of the Palestinian minority in Israel culminated in 2008, during the events marking the 60th anniversary of the Nakba; it also brought about a fundamental change in the Palestinian discourse about Palestinian art created in Israel. This change established the uniqueness of the art field of the Palestinian minority in Israel, transpiring in-between the Palestinian and the Israeli art fields, with more than 200 active Palestinian artists, graduates of Israeli art schools, and with exhibition spaces in Arab towns and villages in Israel.[8]

The exhibition "Men in the Sun" illustrates the influence of this cognitive change on the configurations of practice, interpretation, and criticism of contemporary Palestinian art in Israel. It does so while relating to the post-colonial debate, to the discourse about the politics of identity and self-representation, to the relationship between center and periphery, to ethnic questions and international processes of globalization. The exhibition's basic assumption is that due to the increasingly multi-cultural nature of the field, artists—citizens, minorities, residents of occupied territories, refugees, exiles and immigrants—may create and exhibit contemporary art in a more intricate, multifaceted manner.[9]

The Shadow of Silence

'Suffocate? It was to breathe free that I came to this cellar, to breathe in freedom just once. In my cradle you stifled my crying. As I grew and tried to learn how to talk from what you said, I heard only whispers.' […] 'Careful what you say!' 'Careful what you say!' Always 'Careful what you say!' Just for once, just once, I want to be careless about what I say! 'I was suffocating! This may be a poky little cellar, Mother, but there's more room here than you have ever had! Shut in it may be, but it's also a way out!' [10]

This is how Emile Habiby, in his novel *The Secret Life of Saeed: The Pessoptimist*, describes the suffocation felt by the Arabs in Israel during the 1950s and 1960s. Habiby employs ironic and allegorical forms of expression which draw away from artistic realism to articulate silence and silencing, silenced speech, scream and cry.

The oxymoronic representation of opposites—silence as a frozen scream with mouth agape—emerges in several works in the exhibition. Thus, for example, in Ibrahim Nubani's self-portrait *Untitled* (2004), a face becomes a part of ivy climbing up and penetrating an open crater which exposes a yellow abyss. Similarly, in Asim Abu-Shakra's painting, *Self Portrait with Necktie* (1988), the artist's face is presented with the tie as a weight, a foreign body, "decapitating" him, while three circles—two eyes and a wide open mouth of sorts—are marked on it; it is a portrait devoid of lips, tongue and teeth; the sensory system is erased from the artist's face, leaving only a circle as an empty signifier, devoid of a language. The sound of silenced scream arises from Osama Said's paintings. In *Untitled* (1992), the victim's entire body leans on the arm, a type of giant hand which creates a triangle and a base for physical and mental support. The wide-open screaming mouth expresses an ambivalent relationship fluctuating between helplessness and defiance. Silence as defiance is also present in Michael Halak's works. In *Untitled* (2008) the artist is depicted in a woolen hat, his eyes contracted, his breath blurring the area of the mouth to the point of its erasure.

The silences and possibilities of speech accompanying the works call to mind the notion of *différend* coined by French philosopher, Jean-François Lyotard to describe an unbridgeable gap between two types of discourse:

A case of différend between two parties takes place when the 'regulation' of the conflict that opposes them is done in the idiom of one of the parties while the wrong suffered by the other is not signified in that idiom. … What is subject to threats is not an identifiable individual, but the ability to speak or to keep quiet … The différend is the unstable state and instant of language wherein something which must be able to be put into phrases cannot yet be. This state includes silence, which is a negative phrase, but it also calls upon phrases which are in principle possible. [11]

The hushed speech or silence are present not only in the art works themselves, but are necessarily also part of the circumstances of artistic practice. In this respect, silence is a faithful expression of the impossible daily tension accompanying Palestinian art in the existential reality of the Palestinian minority in Israel. A similar ironic position to the one manifested by Emile Habiby in his literary works regarding the tension between silence and the ability to speak and create a historical narrative, may be pinpointed in Scandar Copti and Rabia Buchari's video piece *Truth* (2003). The artists masquerade as tour guides in Jaffa, recounting the "history" of the place as a fictive narrative, while creating an alternative parody which they ironically dub "truth."

The dialectics between a detailed historical text and a symbolical representation is discernible in Abed Abdi's drawings which accompanied Salman Natour's collection of short stories *Wa ma nasina* (We Have Not Forgotten) issued from 1980 to 1982, perpetuating the events of the 1948 Nakba. The heavy black figures are presented in these drawings as transpiring in the abstract scene of a specific event, devoid of geographic identification. The tension between a text dealing with violence and loss that occurred in a specific time and

8 In 1994 the Ibdaa Association for Improving Art in Arab Society was founded in Kufr Julis, which set up a gallery in Kufr Yassif in 2007 (see: http://www.ibdaa-art.com). In 1996 Hana Kofler initiated artistic activity at Beit Hagefen, Arab-Jewish Center in Haifa's Wadi Nisnas neighborhood, including annual projects such as the "Arab Culture Week" and the "Holiday of Holidays" exhibition; the Umm el-Fahem Art Gallery was inaugurated in 1996 (director: Said Abu-Shaqra) (http://www.umelfahemgallery.org); Hagar Art Gallery was opened in Jaffa in 2000 (curator: Tal Ben Zvi; www.hagar-gallery.com); the year 2005 saw the opening of an art gallery in Tamra (curator: Ahmad Canaan), and in 2006 the Ramla Municipal Gallery and the Rahat Art Gallery were inaugurated. For an elaborate discussion of these spaces, see: Tel Ben Zvi, "Variance through Unity: Contemporary Palestinian Art," in *Jama'a: Interdisciplinary Journal for the Study of the Middle East* (Beer Sheva: Ben Gurion University of the Negev, 2009) [Hebrew]; Tal Ben Zvi, *Hagar—Contemporary Palestinian Art (Tel Aviv-Jaffa*: Hagar, 2006).

9 The exhibition "Men in the Sun" was initially formed around the core group of artists active in the 1970s, which were mostly men; from there it continued to evolve to the work of the young artists. A significant entry of women artists into the field of art occurred at the late 1990s, addressing gender issues which have expanded the post-colonial discourse and introduced further intricacies. For an elaborate discussion of Palestinian women's art and artists, see: Tal Ben Zvi, "Palestin(a): Palestinian Women's Art," *Maariv*, Jewish New Year Supplement (1998), p. 35 (Hebrew), see: http://www.hagar-gallery.com/palestin.html; Tal Ben Zvi and Yael Lerer (eds.), *Self-Portrait: Palestinian Women's Arts* (Tel Aviv: Andalus, 2001); Tal Ben Zvi (ed.), *New Middle East: Eleven Exhibitions, 1998-1999, at Heinrich Böll Foundation, Tel Aviv* (Jaffa: Hagar Association, 2000); Tal Ben Zvi and Moran Shoub (eds.) *Brunette: Sixteen Solo Exhibitions at Heinrich Böll Foundation, Tel Aviv* (Tel Aviv: Babel, 2003).

10 Emile Habiby, *The Secret Life of Saeed: The Pessoptimist*, trans. Salma Khadra Jayyusi and Trevor LeGassick (London: Zed Books, 1985), pp. 109-110.

Raafat Hattab, *Untitled*, 2009, video, 3:50 min

place and the abstract space charges the drawing with a timeless symbolical system, both local and universal. This tension is also discernible in Osama Said's drawings created approximately one year after the outbreak of the first Intifada in 1988. These drawings, in acrylic on paper, depict the Stone Intifada in three colors, ochre, red, and black. This coloration, which calls to mind the palette of classical Greek urns, generates a mythological story of power and strife. In *Untitled* (1993) a female figure is stretched as a metaphorical bridge between chaotic forces and the orderly, logical world. Said underscores the toll of physical and mental pain which the figure has to pay for straining all its muscles in a continued attempt to ward off the forces threatening its world. Asad Azi's series "Mother and Child" (1987), based on a recurring composition, was painted against the backdrop of the first Intifada. In his allegorical configuration, the mother and child are depicted on the beach on the right, with soccer players on the left, and the figure of the naked madman in the middle. The masculinity represented by the madman and the footballers is not translated into domination and power which might have changed the figures' lot. The allegory does not offer a logical or symbolical solution to the helplessness and vulnerability presented in the works, and the figures are ultimately fixed to a composition of frozen violence. Similar helplessness is also evident in Azi's fisherman images. In *Purple Fisherman* (1985) he portrays a solitary fisherman surrounded by waves, appearing as though the ground had dropped under his feet, and he is ostensibly standing on water. In the painting *Fisherman in Profile* (1985) the naked, vulnerable fisherman stands up, whereas the sea, colored in vivid red, appears on occasion as a river of blood. The sense of frailty and imbalance is heightened in *Fisherman* (1985), where a naked, white-haired fisherman is standing on a surfboard holding a conspicuously short rod/pole in his hands, as if trying to avoid falling. In Azi's fisherman paintings the sea is far from a protected space; it is an expressive space threatening to swallow the solitary, naked, fragile human figure standing within it.

Between silence and allegory, the sense of suffocation, helplessness and vulnerability expressed by Emile Habiby in *Saraya, The Ogre's Daughter*,[12] and his ironic-lyrical version of Plato's Allegory of the Cave are manifested.

Temporality as a Palestinian Space of Consciousness

"Normal temporariness," writes Amal Jamal, "thus allows reconciliation with the immediate needs of daily life without renouncing former rights and claims. The past loses neither its value nor its force from the renunciation of its continued existence in physical space. It presents itself consistently in Palestinian collective imagination, possibly strengthened by its very conversion into nostalgia. It follows that longing for the past can become a factor within Palestinian awareness capable of motivating the future without persisting in exacting payment for the past. This stage in the development of Palestinian awareness of time has yet to be fully legitimated; it requires rephrasing in formats other than Darwish's poetry or the visual arts, both of which have successfully freed themselves from the chains of tangible and immediate pain of displacement and exile. It requires the metaphysical contemplation of exile, of human existence, but especially of Palestinian existence."[13]

In the awareness of temporariness described by Jamal, the relationship between time and space is articulated. The imprints of this time-space perception may also be identified in the exhibited works. The emptiness, the absence of people precisely in their living quarters, generates anticipation for their return or a suspended time in a sequence of images which reproduce this absence. The meticulous realistic description of the structures only reinforces the human absence, perpetuating the transience by transforming the temporary situation into a permanent state or a situation of continuous present. Another conspicuous concern in the works is the movement

11 Jean-François Lyotard, *The différend: Phrases in Dispute*, trans. Georges van den Abbeele (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002), pp. 9, 11, 13.
12 Emile Habiby, *Saraya, The Ogre's Daughter: A Palestinian Fairy Tale*, trans. Peter Theroux (Jerusalem: Ibis Editions, 2006).
13 Jamal, op. cit., p. E/23.

in space as movement within a thicket or a labyrinth. Such movement hinders progress, and involves disorientation and a distortion of the sense of time.

In this context one may discuss the representation of temporal consciousness via the "architecture of temporality," and the keys required to decipher its laws and inner structure. Such "architecture of temporality" is found in Durar Bacri's series "Untitled" (2008) where he depicts the buildings on Chlenov Street in Tel Aviv-Jaffa. The inhabitants of the city's south are not present in the paintings and their absence charges the space with a sense of danger and emergency, which is reinforced in many of the painting by the apocalyptic pink-orange shade of the twilight sky.

Similarly, Rani Zahrawi, who paints in realistic style in airbrush technique, presents residential areas in his village Majd al-Kurum while omitting their human element. This absence inspires a melancholic ambience on the public sphere. A real state of emergency is discernible in *Childhood* (2008), portraying his fiancée's family home after it was hit by a Katyusha in the Second Lebanon War. Zahrawi depicts only the empty building shortly after it suffered a direct hit.

In contrast, Asim Abu-Shakra plants his image of the sabra thicket in a diffuse space, in which the perspective disallows movement. One of his Sabra paintings from 1988 portrays lines reminiscent of sharp shards of glass amidst the hedges; another painting depicts the red cactus flowers as bloodstains. His sabra thicket does not represent structure and genealogy within a stable, hierarchical array of spatial relations; there is neither a point of control nor a focal perspective; the thicket signifies multiplicity, constant deterritorialization, and especially—ongoing violence embedded in the ground by and within culture.

A diffuse space with similar perspective devoid of movement is also evident in Ibrahim Nubani's works. In two *Untitled* paintings from 2007, the geometrical surface seems to bury the concrete, local symbolical elements which emerged in his previous works, generating a labyrinthine sense of trap; a construction that has disintegrated and imploded, leaving traces of chaos behind.

Amal Jamal notes that the sense of ongoing temporariness involves suspension of existential normalcy, "the protracted temporariness has stimulated formation of a new awareness incorporating the temporariness and normality, not as stability-shattering contradictions but as features to be implemented by means of a unique type of integration." He calls this cross "temporary normality."[14] This hybrid consciousness may be pinpointed in Raafat Hattab's video piece, *Untitled*, where the artist is seen drawing water with a bucket, watering an olive tree, as Lebanese singer Ahmad Kaabour's song *Hob* (Love) is played in the background. For a while it appears as though the work deals with memory, with the image of the olive tree as a national lyrical sign of the Palestinian village, but this metaphor is soon undermined when the camera zooms out, revealing that the olive tree and Hattab are, in fact, at the heart of Tel Aviv's Rabin Square. The work addresses the normalization of temporality as a precondition for the continued existence of the historical subject and for the artist's sense of localism in the big city.

Temporary normality as an everyday reality is manifested in Fahed Halabi and Ala Farhat's joint artwork, based on their jobs as construction workers. The video *Working Day* (2009) describes a workday in the building site of the stately Georgian Synagogue in Ashdod. The camera fluctuates between the columns decorating the building and the Star-of-David at the façade, and the conversation of the Palestinian builders taking place at its foot. The conversation centers on the story of a young worker of Gazan-Palestinian origin who arrived in the Israeli city of Or Yehuda as a child. It exposes a biographical testimony, politics of identity and class awareness. Together, all these introduce a complex Palestinian identity, marked by alienation, identification, and yearning.

Epilogue

The exhibition "Men in the Sun" focuses on contemporary Palestinian art created in a cultural field typified by post-colonial majority-minority relations and national-ethnic tensions. In his essay "The Voyage In and the Emergence of Opposition,"[15] Edward W. Said describes the operation of culture taking place as part of post-colonial writing as a "voyage in"—as a type of cultural hybridization performed by Third World intellectuals and scholars who write out of political or human urgency influenced by the unresolved political situation which is very near the surface. A sense of political and human urgency also characterizes the artistic practice of the artists in this show. It is a practice based on their personal experience, on the unique power relations within and against which they operate, and on their point of view and interpretation.

Via countless intersections, the show's two axes, "The Shadow of Silence" and "Temporality as a Palestinian Space of Consciousness", unfold an intricate system of affinities and contexts, visual and narrative strategies and interpretations in Arabic and Hebrew. This system reflects the artists' dialectical space of existence in the tension between being from within and from without, inside and outside; between belonging and otherness, between national cultural fields and differentiated borders.

The exhibition is steeped in this dialectical tension. It sets out to unravel the overt and covert stitches which tie silence to speech, temporariness to normality, the sense of collective urgency to the position of the subject seeking a place for himself in which to create and exhibit, while also striving to change the charged history of representation and the positions stemming from it, and to sketch a horizon of change.

14 Ibid., p. E/21-E/22.
15 Edward W. Said, "The Voyage In and the Emergence of Opposition," in Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (New York: Vintage, 1994), p. 258.

E

Abed Abdi / Born in Haifa, 1942
/ Lives and works in Haifa.

Abed Abdi's art is chiefly rooted in the autonomous sphere constituted by the language of Arabic literature and the Arabic press. In 1964 he left for art studies in Dresden, where he created many drawings which were published in the Arabic press, portraying refugees in a geographically unidentified space. In *Untitled* (1968), a caravan of refugees wriggles like a snake under the blazing sun, like those long caravans of deportees heading toward an unknown future. Another drawing from the same year portrays a Palestinian woman and her child under a sabra hedge, attesting that the refugeeism described by Abdi is not based exclusively on the experience of the refugee camps in the Arab world, but also alludes to internal refugees living within the 1948 borders.

Between 1972 and 1982, upon his return to Israel after graduation, Abdi worked as the graphic designer of the Communist Party Arabic-language newspaper, *al-Ittihad*, and the literary review *Al-Jadid*, leaving his imprint on the visual culture of the Palestinian minority in Israel. From 1980 to 1982 a collection of short stories by Salman Natour entitled *Wa ma nasina* (We Have Not Forgotten), addressing the events of the 1948 Nakba, was published in the literary periodical *Al-Jadid*. The narrator was a furrow-browed old Sheikh. Each story commenced with a drawing by Abdi, and its title was incorporated into the drawing. Thus, for example, the opening drawing for the story "From the Well to the Mosque of Ramla,"[1] features the old man, a sorrowful expression on his wrinkled face, extending his hands in a cross composition; next to him are wailing women, and at their foot—a dead body dressed in a shroud. Under the drawing, the "wrinkly-faced sheikh" describes what happened in Ramla's Wednesday market in March 1948, the explosion of the bomb that was placed between the vegetable stalls and caused many deaths. The tension between the text dealing with violence and loss, the horizontal composition of the drawing, the dark and heavy figures, and the location of the drawing in an abstract geographical space marked solely by a contour of a minaret charges the drawing with a timeless symbolical system. The prone body, its face concealed, is a victim at once specific and universal.

In other drawings the dialectic between detailed text and symbolical drawing recurs. One such example is *Trap in Khobbeizeh* depicting a group of women observing the worst of all. A group of women also accompanies the story "Like the Sabra in 'Eilabun," where a wounded figure is lying on the ground, and a woman hesitatingly touching the face. Several female figures are presented in the back, covering their faces in grief. They are located in an empty space, far away from any place of settlement or help. The figure lying on the ground is mentioned in the story, and is identified with the main figure in the story of the 'Eilabun massacre, the Maronite Church custodian, Sama'an al-Shufani, whose body was left near the church.[2]

The tension between the detailed text and the symbolical drawing is also discernible in a preliminary sketch for the poster of the play *Men in the Sun*. Abdi created the décor for the play when it was staged in Arabic at Al-Midan Theater in Nazareth in 1979 (director: Riad Masarwi). This preliminary study contains a square divided into two different parts: on one side stand three figures wearing keffiyehs, their bodies sketched in contours only; the crowded figures raise their hands upward, as if they were about to fall to the other side of the drawing. Lying on the ground on the other side are three figures that look dead; the face of one is turned upward, whereas the other two face the ground. While the standing figures cry and their keffiyehs identify them as Arabs, the lying figures do not wear keffiyehs, and thus represent universal suffering in an entirely abstract space.

In the refugee drawings, in drawings from the series "Wa ma nasina," and in those which accompanied the play *Men in the Sun*, the figures are located in an abstract geometrical space, which is sometimes sketched graphically with only a few lines. The figures are positioned on the white paper, drawing their local, concrete power from the textual, literary space. This textual space includes rich literary writing by authors and poets, among them Emile Habibi, Anton Shammas, Taha Muhammad Ali, Salman Natour, Samih el Kassem, and others, who lend the drawings the concrete political contexts of their time.

Osama Said / Born in Nahaf, 1957
/ Lives and works in Nahaf and Berlin.

Osama Said's landscape paintings featured in the exhibition were created in Berlin following his graduation from art school. *Untitled* (1990) depicts a forest comprised of black felled trunks, whose rhythm and nature hint at an olive grove. The grove, in turn, attests to man's presence in nature and to a productive agricultural cyclicality which reflects the rural lifestyle of planting and picking, watering and pruning. Nature is personified, and the trunks appear human, ostensibly progressing, as one group, toward the horizon.

1 Salman Natour, *Wa ma nasina* (We Have Not Forgotten), from *Al-Jadid*, 1981-82, see the exhibition website: http://www.wa-ma-nasina.com/wamanasina.html

2 For an elaborate discussion of the massacre in 'Eilabun, see: Benny Morris, *The Birth of Palestinian Refugee Problem Revisited* (Cambridge: Cambridge UP, 2004).

The expressive image of the felled trunk has recurred in Said's works since the 1980s. This image of the Palestinian landscape attests not only to the loss of Palestinian land in 1948 or the confiscation of land as part of the policy aimed at "Judaization of the Galilee" in the 1970s, but also to an ongoing, continuous political reality of struggle over the land. All these together generate an affinity between the traumas of the past and the present reality of the Palestinian minority in Israel. It is a post-traumatic painting repeatedly returning to the scene of the crime, to the felled trunks, to the landscape of the Palestinian village, if only in order to decipher the secret of the violence whose signs appear on the surface.

A post-traumatic consciousness has accompanied an entire series of works created since the 1990s, in which Said continually revisits Giorgio Agamben's image of the Homo Sacer (the sacred man), the figure of the victim who is beyond language and outside the boundaries of human society. In *Untitled* (1992) the entire body leans on the arm, a type of giant hand which creates a triangle and a basis for physical and mental support. The wide-open, screaming mouth generates ambivalence between helplessness and defiance. The work corresponds with the Arabic maxim *"malaksh g'eir d'raa'k"*—"you have nothing but your arm," or "one's arm is one's sole support." The root of the Arabic word for arm (ذرع), however, is also—as in Hebrew—the root of the verb denoting to sow or seed, as well as the root of the words denoting measure and endurance. In other words, the arm is the yardstick by which the human resilience to pain and suffering is gauged. In the painting, the figure offering itself as a powerful sacrifice forms a metaphor similar to the sabra (prickly pear cactus) symbol, namely—a metaphor for tenability and tenacious clinging to the land (*sumud*).

In *Untitled* (1993), the figure of the Homo Sacer is at a distance from the village, standing against a colorful, blazing red backdrop, as if it were a bridge. This image of a human figure stretched as a bridge over the ground is inspired by depictions of the goddess Nut (Nuit) in Egyptian mythology. The Egyptians believed that Nut, the sky goddess, physically introduced a barrier from the chaotic powers threatening to break into the orderly, rational world, and therefore depicted her as a woman bowing, with the world protected under her belly. Said's figure stretches a metaphorical bridge between chaotic forces and an orderly world underlain by inner logic, while underscoring the price—the physical and mental pain—the figure must pay for continuously straining all its muscles in an ongoing effort to bear the weight of the taut body.

The experience of a body in distress is conveyed in a series of drawings created in 1988, about a year after the outbreak of the first Intifada. These drawings in acrylic on paper portray the so-called Stone Intifada in three colors—ochre, red, and black; this 'Greek-urn' coloration implies a mythological tale of power and strife. In one drawing the feet of the fleeting figure merge with the ground, in sharp contrast to the hand gesture indicating flight from the soldiers represented by a schematic delineation of helmets and rifles. Created in Berlin in the 1980s and 1990s, these works address ongoing human suffering, placing man at their core as the victim of chaotic forces immeasurably greater than he.

Asad Azi / Born in Shefa-'Amer, 1955
/ Lives and works in Tel Aviv-Jaffa

Asad Azi's series of paintings from the 1980s are based on a local landscape—the Tel Aviv-Jaffa beach—employing it as a surface for a mythological story which generates tension between sanity and insanity, between ostensible serenity and erupting violence.

The fisherman series was created between 1981 and 1985, a period in which Azi already lived in Jaffa. The image of the fisherman is widespread in the history of art. The major Arab cities—Acre, Haifa, and Jaffa—were fishing centers, and this image, much like the sabra, manifests endurance, steadfastness, and tenaciousness, representing the continuity of routine Palestinian life in the coastal towns after the Nakba. The fisherman metaphor, however, does not only express continuity; it also serves as a testimony and reminder of the thousands of fishing boats which carried thousands of destitute Palestinians from these ports to the refugee camps in Saida (Sidon) and Beirut.

Purple Fisherman (1985), portrays a solitary fisherman surrounded by waves in shades of dark gray and purple; the ground drops under his feet, and he appears as though he is standing on the water. In the painting *Fisherman in Profile* (1985), a solitary fisherman stands on the pier, naked and vulnerable. The oil paint layered with a spatula on the paper generates expressivity and movement. Vivid red, the sea appears like a river of blood. In his hands the fisherman holds a pole-like rod as if trying to balance himself in the turbulent water. The sense of vulnerability is reinforced in *Fisherman* (1985), where a white-haired fisherman stands on a surfboard, old and naked, his conspicuous penis directed downward, at the boat. The rod in this work is a very short pole which he holds in both hands, very

E

close to its end, to prevent him from falling into the water.

In Azi's fisherman paintings the sea is far from a protected space; it is an expressive space threatening to swallow the solitary, naked, fragile human figure. A tension is created in the works between the image of fishing as a tranquil practice, a source of livelihood, and an arena signifying Arab identity and longing for the olden days, on the one hand, and the sense of a near fall into the water and ensuing helplessness, on the other.

The tension between the false tranquility on the beach and scenes of erupting violence is also repeated in the series "Mother and Child" (1987), painted against the backdrop of the first Intifada, and based on a recurring composition: a mother and child in bathing suits on the beach are seen on the left, the child's face is erased and merely contoured. Two soccer players are depicted on the left, their feet swinging forcefully as they move foreword, toward the center of the painting. In some of the paintings the center of the binary composition changes, and is supplemented by a third element—the figure of the madman. In *Mother and Child 2*, the madman appears in the bent figure of a naked man with a protruding penis and a bird on his head. In this painting, the faceless child holds a cross, associating him and his mother with Christian iconography of the Madonna and Child. In *Mother and Child 3*, the same figure of a bent, naked madman turns its gaze away from the foot of one of the soccer players which strikes his hand.

The mother in the paintings appears vulnerable and limited in her ability to maneuver, protecting the child lying next to her; the madman is situated in the middle, in-between the two parties, further accentuating the scene's illogical quality vis-à-vis the expressive body movements of the soccer players who comprise a senselessly moving mass. In Azi's works, the masculinity—of both the naked fisherman and madman, and that of the athletes—is not translated into control and power capable of changing the figures' fate. The mythological story offers neither real nor symbolical logic to the helplessness and vulnerability presented in the works, and the figures are ultimately fixed in a composition of frozen violence.

Ibrahim Nubani / Born in Acre, 1961
/ Lives and works in Maker.

In his works, Ibrahim Nubani creates a painterly frame which circumscribes the tension between economically painted colorful geometrical shapes and the more expressively painted monochromatic pictorial space. This tension juxtaposes two different painterly languages, reinforcing the sense of structural transience arising from the works. This is exemplified in *Cemetery*, painted in 1988, approximately one year after the outbreak of the first Intifada. With its brown frame, this painting appears like a gaping hole when observed from above. The painterly surface eliminates the skyline, whereas sky-blue and soil-brown are inverted. A cypress tree of sorts hovers at the center of the painting, ostensibly demarcating the boundaries of the cemetery, its branches signifying eternal life, mourning, and lamentation. Painted next to the cypress is an entrance door which does not lead to another possible space, but rather sinks in the mud. Three geometrical elements, akin to gravestones, are marked in bright oil paints on the muddy surface—an orange square demarcated by a black contour, a yellow square, and a red circle—signifiers which likewise float in a deadlocked and muddy, expressive painterly sphere.

The sense of entrapment and closure conveyed by the composition is enhanced in works created after the outbreak of the al-Aqsa Intifada. In the catalogue of Nubani's exhibition at the Tel Aviv Museum of Art, curator Efrat Livni pinpointed the turning point in Nubani's work:

"The outbreak of the second Palestinian popular uprising (Intifada) in October 2000, and police brutality at Palestinian-Israeli demonstrations within Israel ... erupted volcano-like into Nubani's studio. These developments, coupled with the grim outcome of the violent clashes between Palestinian militants and Israeli forces in the Jenin refugee camp, transformed Nubani's feelings of disenchantment and despair into a rage that demanded expressive outlet."[3]

The scream is clearly discernible in the self-portrait *Untitled* (2004). The painting features a face which is also a landscape, becoming a part of verdant ivy, climbing and penetrating a wide-open mouth which exposes a yellow abyss. Painted in yellow and green, the eyes appear like a spiral. The body itself is cut and fragmented; the arm and shoulder are replaced by a stump, which is likewise akin to a spiral penetrating the torso. Nubani's wounded amputee is voiceless, his eyes are filled with pain, but the scream remains unheard, only echoing in the gaping mouth before us.

In a series of works from the past decade Nubani returns to the image of the labyrinth in which the human figure disappears, and only human signifiers, such as eyes and locks of hair, burst forth from a dead-end geometrical space. In *Untitled* (2007), a labyrinth of squares generates depth; the tension between the inward motion and the black frame, between revelation and concealment, reinforces the sense of entrapment within the painterly sphere. In another *Untitled* painting from the same year, the artistic crossing of geometrical abstract with painterly symbolism reaches its culmination. The geometrical surface buries local symbolical elements in the concrete which previously emerged in his works, creating a maze and a trap; a disintegrating, imploding construction which leaves chaos and traces behind.

3 Efrat Livni, cat. *Ibrahim Nubani: In-Between*, trans.: Jesse Mishory (Tel Aviv Museum of Art, 2004), p. 22.

Asim Abu-Shakra / Born in Umm el-Fahem, 1961 / Died 1990.

The image of the potted sabra in Asim Abu-Shakra's works is one of the only Palestinian images to have entered the canon of Israeli art. The sabra image was at the core of Abu-Shakra's one-person exhibition at Rap Gallery, Tel Aviv, before his untimely death, at the age of 29, and of his posthumous comprehensive retrospective at Tel Aviv Museum's Helena Rubinstein Pavilion of Contemporary Art in 1994.

Concurrent to works depicting a potted sabra, Abu-Shakra painted a very different series of works on large-scale canvases centered on sabra hedges. He juxtaposed the domesticated, tamed, circumscribed potted sabra with an image of the Palestinian thicket—a bifurcated, threatening and boundless vegetal image. In *Untitled* (1988), multiple circles generate a thicket of sabra hedges which take over the entire canvas, threatening to break out of the frame. Black, orange, and red paint blots are scattered amidst the leaves in the bottom section, reminiscent of combustion, sparks of fire, and scorched earth. In this context, the sabra attests to the violence inscribed in the land by the occupier. In the painting *Sabra* (1988), the sabra hedges are delimited within a pointed, prickly frame, and the hatching rendered in-between them call to mind sharp glass shards. In another work from the same year, *Sabra*, the red sabra flowers appear like bloodstains. In these works the sabra hedges transform into a fortified wall, an impenetrable thicket which offers no shelter.

Unlike the potted sabra, which preserves the bifurcating relationship between the tree and its roots, the image of the boundlessly sprawling sabra thicket offers a different metaphor for contemplation. The sabra thicket refuses to become a national territorial marker or a landscape which is an agent for conveyance of cultural values. The sabra thicket is not a tree which indicates structure and genealogy within a stable, hierarchical array of spatial relations; it is not a landscape which delimits the geographical contours of the mountains and hills with forests and woods. The image of the thicket is juxtaposed with the traditional genre of landscape painting identified with European imperialism, which documented the hegemonic point of control over the landscape, leaving behind ruins and wreckage. In Abu-Shakra's sabra thicket there is neither a point of control nor a focal perspective; the thicket is a signifier of multiplicity, of constant deterritorialization and ongoing violence embedded in the ground by and within culture.

This tension between violence and culture is discernible in the painting *Self-Portrait with Necktie* (1988). Representing European high culture, the tie is depicted as a weight, a foreign body, cutting the artist's head; his face is marked by three circles, two eyes and a mouth open as if in a scream. His face is virtually assimilated into the background, compressed inward by the double framing and the same monochromatic coloration. The artist's body is an armless torso. It is a portrait which voices a cry, holding onto the tie which deviates from the frame—possibly as a life line, possibly a halter. The portrait expresses the conflicts of identity and foreignness which accompanied Asim Abu-Shakra in his short lifetime.

Michael Halak / Born in Fasuta, 1975 / Lives and works in Haifa.

Michael Halak's self-portraits address fundamental questions pertaining to the politics of identity and the self-representation of young Palestinians in Israel. The ability to go (or not go) through modern life, through normal time, without immediately being identified as an "other"; the ability to rely on the appearance of an unmarked face, devoid of ethnic features, and to assimilate in the crowd without being stopped, examined, exposed.

In *Untitled* (2008), the artist is portrayed in a black leather jacket and a white T-shirt, one hand holding the other, thus reducing the dimensions of his body which is demarcated by a meticulous frontal angle. The artist is swallowed in the dark, shady background, and the figure appears as though it is absorbed into the darkness. A frontal representation of a portrait is often discussed in the context of police mug shots of suspects and interrogees. In this context, the artist's figure appears nondescript; his eyes are shaded and unclear, therefore there is no eye contact with the viewer. His figure is devoid of unusual identifying details, and it appears as though he is trying to look as natural as he can so as not to attract any attention to his figure in the painting. The juxtaposition between the meticulous, detailed painterly realism and the bodily gestures creates a sense of exposure, discomfort, and perplexity.

The fear of the possibility of exposure clearly arises in *Untitled 1* (2008), where Halak closes both his eyes. In this close-up painting the artist is portrayed at home. The eye-shutting in the domestic interior represents a double blindness, both internal and external. In many cultures the eyes are identified as windows to the soul. Closing his eyes to the viewer thus represents a barrier, an obstruction, disallowing intimate acquaintance with his figure. The shutting of the eyes in one's own home also implies detachment and solitude.

Untitled 2 (2008) is based on a photograph portraying Halak in a woolen hat, his eyes narrowed, as he breathes onto a glass plate behind which he poses. On the canvas, the glass plate remains invisible, and the exhaled breath blurs the mouth area, lending it an airy quality. As opposed to the dramatic eye-shutting, the blurring of the mouth may be construed as a visual attempt to confront questions

E

of silencing and the ability to speak, while presenting the process of breathing and externally manifesting the artist's breath as well as his inner world.

Halak's self-portrait does not explore whether the portrait faithfully represents his facial appearance; rather, it engages in a dialectic attempt to generate exposure and obstruction, a realistic presence and a deliberate blurring at the same time. In this context Max Beckmann's assertion comes to mind, "If you wish to get hold of the invisible you must penetrate as deeply as possible into the visible." In Halak's case, however, the penetration seems to encapsulate anxiety of real physical injury or hurt, and a human need to protect the artist's inner soul.

Durar Bacri / Born in Acre, 1982
/ Lives and works in Tel Aviv-Jaffa.

Durar Bacri's works engage in architectural mapping of his neighborhood in the city of Tel Aviv-Jaffa. From the rooftop of his building he documents Chlenov Street which links Salame Street to the south with the Begin Road to the north, west of the old-New Central Bus Station. This urban compound in the city's south has been identified from Tel Aviv's beginnings as a borderland between Jaffa's Arab population and the Jewish inhabitants of the new neighborhoods.

The series of paintings "Untitled" (2008) features the buildings on the street painted from a high vantage point, a perspective based on spatial control, overlooking the city all the way to the horizon. People are nowhere to be seen in these works. The residents of the city's southern regions are absent. As an inhabitant of the neighborhood, Bacri witnesses a constant change of tenants, a neighborhood where people come and go—new immigrants, foreign workers who are being expelled, refugee labor immigrants, day laborers who stay in it for limited periods. Bacri freezes an imaginary tranquility of an urban space on the verge of being violated. The entry of a human element into the painterly frame holds the potential of threat and destruction. Its absence charges the space with a sense of danger and emergency, further reinforced by the apocalyptic pink-orange twilight sky in many of the paintings. For one apocalyptic moment, the neighborhood in Tel Aviv's south, on Jaffa's pre-1948 border, appears in Bacri's paintings as a ghost town, implicitly alluding to the Palestinian villages which existed there before the Nakba: Sheikh Munes, Samui'l, al Manshiyyah, Salame, Abu Kabeer, Irsheid, etc., places of settlement which were located in what later came under the jurisdiction of the city of Tel Aviv-Jaffa, were emptied of their inhabitants and kept unpopulated.

In the history of Western photography, erasure of the human element in architectural photographs of the modern era is common. In this tradition the buildings and the city emerge as objects of modernity and progress, whereas people, with their class and ethnic specificity, might interfere with the timeless pretension of the new city. Bacri's realistic meticulousness is influenced by this tradition, but the visual information conveyed by the paintings undermines the timelessness of the new city by exposing timeworn electric lines, rusty sewer pipes and water boilers, old buildings and cracked balconies and walls.

The imprints of the time that has passed are discernible in the unusual painting *Timeworn Fishing Boat in Jaffa Port* (2008) where Bacri depicts wreckage of a fishing boat on the Jaffa beach, with its decaying wood and broken beams. Bacri, however, portrays the boat from within, from a unique perspective that generates a structure, a construction, of the wooden beams, which also serves as a shelter. The sense of shelter offered here alludes to the memory of the human experience of the Palestinian fishing boat, and its function in the daily life of the fishermen in the port. Bacri created several paintings of these boats, tipped on their side, half-buried in the sand, which serve as memorials for a history now gone, removed from the beach by the city's bulldozers.

Rani Zahrawi / Born in Majd al-Kurum, 1982
/ Lives and works in Majd al-Kurum.

Rani Zahrawi employs a realistic style and the airbrush technique, regularly used for murals and graffiti, to present images of streets, houses, and bare walls devoid of all markings. Focusing on his village Majd al-Kurum, Zahrawi's paintings depict the village's daily routine in the morning, after the children have left for school and the adults for work, when the roads are empty of cars and people.

In *The Spring Neighborhood* (2008), the alley leading to a square in the village's oldest neighborhood is portrayed. The foreground is slightly blurred, and the eye lingers on details which are sketched with utmost accuracy, such as lamps, pipes, and electric lines. *Untitled* (2008) portrays a private home with several stories—one of them plastered and with doors, and three additional stories under different phases of construction with concrete balconies and bare blocks. One storey for each family member who gets married; forced high-rise construction due to the lack of available land in the village for so-called "land attached" construction. The balconies are empty, the doorways and windows are dark, and the structure itself is likewise empty of any villagers whatsoever. The human absence inspires an air of melancholy in the public space and a sense of emergency is felt in the air.

The state of emergency is clearly discernible in *Childhood* (2008), depicting the familial home of the artist's fiancée hit by a Katyusha during the Second Lebanon War. On July 14, 2006 a Katyusha fell in Majd al-Kurum. The Magen David Adom emergency center reported eight with bodily injuries and four additional people suffering from

anxiety attacks. Ambulances and intensive care vehicles evacuated the wounded to hospitals in Nahariya and Safed. In the absence of public bomb-shelters in the village, in a state of emergency there is nowhere to turn, and the house was supposed to protect the family. Of all this drama, Zahrawi depicts only the empty building shortly after it was hit. The building did not collapse, and Zahrawi paints the parts which collapsed, the hole gaped in the wall, the black smoke, the burnt and scorched shutters.

The empty houses attest to an emergency state that has become a permanent state. The war, in the past and present, is not a drama created ex nihilo. It only externalizes the constant subterranean violence underlying everyday life and the appearance of normalcy.

Raafat Hattab / Born in Jaffa, 1981
/ Lives and works in Tel Aviv-Jaffa.

Raafat Hattab's video piece, *Untitled*, presents the artist drawing water with a bucket, lengthily watering an olive tree as he rubs its leaves and softly caresses its trunk. Lebanese singer Ahmad Kaabour's song *Hob* (Love) is heard in the background. The song came out in 1976 in a record called *Unadikom* (I'm Calling You), expressing the need for Palestinian solidarity. The song likewise turns to the sense of belonging of a collective Palestinian audience: "For you I return // with bleeding hands / in the corner of my room / the smells of crying for thousands of eyes // for you, if my clothes are torn // I shall become a temple / for you, if I have forgotten a word that could have saved me from death / for you, my suffering [...] I love you. For you I leave the place."

"I leave the place" is the refrain. The camera follows the artist's hands, gently holding a handful of olive leaves. For a split second it appears as though the work deals with memory, with the image of the olive tree in Palestinian culture as a national lyrical sign of the Palestinian village, as a sign of the Lost Paradise before the Nakba. But the metaphor of "the right of return" is forthwith undermined when the camera zooms out, revealing that the olive tree next to which Hattab is standing is planted at the heart of the tiled concourse of Tel Aviv's Rabin Square, and that the source of the water for the tree's irrigation is the fountain pool adjacent to City Hall. The olive tree is demarcated within a small square between the tiles of the concourse at the heart of the square, a place identified with political demonstrations, with celebrations of Israel's Independence Day, and with the assassination of Prime Minister Yitzhak Rabin. The tree is indeed planted on the land of Palestine, but it looks detached and foreign in the concrete frame threatening to choke and isolate it at the heart of the country's largest Zionist metropolis.

The Arabic title of the work, *Bidun Unwaan* means 'untitled,' but also 'devoid of mailing address,' while the meaning of the Arabic word for title (عُنْوَان) is also embodiment, essence. The soundtrack for the video is the crux of the matter for Hattab as far as the question of localism is concerned. Hattab is a performance artist whose works always combine Arabic singing and music as a sphere of language and culture, as the sphere of an imagined community which deviates from clear-cut geographical borders. It is an ideological political poetry written from afar, marking a space of rootedness, feelings, and longing. "I leave the place," the song turns to the refugees and exiles, the absent-present, the homeless, and those with addresses. The discrepancy between the sense of collective identity arising from Kaabour's song and Hattab's consciousness of the place introduces the question: how can one return to a place he has never left?

Scandar Copti / Born in Jaffa, 1975
Rabia Buchari / Born in Jaffa, 1980
/ Live and work in Tel Aviv-Jaffa.

In Scandar Copti and Rabia Buchari's video piece *Truth* (2003), two Palestinians from Jaffa visit non-touristy sites in the city, recounting the "history" of the place as if they were tour guides. The text is a fictive narrative ostensibly anchored in that which is seen on the surface. Thus, for example, next to a deserted structure, a debate evolves over the Temple and the location of the Tables of the Covenant in the structure's windows; in Jaffa's old Muslim cemetery, al-Kazachana, the camera wanders between the gravestones and on the cliff overlooking the shore, while the background dialogue revolves around the nature of the dead buried there; in a refuse dump by the beach a discussion takes place about the "vodka plant" growing in the Jabalyyah beach and the Donolo A alcohol factory; and next to the water tower an argument begins over identification of the building as the Messiah's "Holy Grail." Jaffa Port, the cemetery, the water tower, and the deserted building are ironically depicted by Copti and Buchari as sites of historical significance.

Israeli culture frequently refers to the erasure of the city of Jaffa lying beyond the hyphen (Tel Aviv-Jaffa). This erasure is still alive and kicking in contemporary Israeli art; one may even say that representations of Jaffa as an Arab city are a rarity. This video work brings up the issue of memory, remembrance and forgetting, in Palestinian culture in general, and in the city of Jaffa in particular; a long-lasting oblivion which is part of the general erasure of the Palestinian cities in 1948. Ironically, however, the work does not generate a meaningful, representative Palestinian national narrative.

Copti and Buchari launch an intricate process: their film refers both to the tradition of documentaries aiming at exposure of the "truth," and to the tradition of Orientalist

tour-guiding which became established in Jaffa. At the same time, they also direct irony at the Arab world; the fictions they unfold are part of a tradition of popular tales, horrifying rumors, and propagandist materials. "I'm not sure whether building an entire society on a lie is the best way to build a society," one of them says, emphasizing the inability to adopt one truth over another. This refers not to a postmodern discourse, but rather to the harsh reality of the Palestinians in Israel, who do not trust the official mouthpieces of information of the State of Israel, nor those of the Arab regimes. Against this backdrop, Copti and Buchari create an alternative parody which they ironically dub *Truth*, as one of them asserts: "I don't know whether this is the real truth, but this is the truth they want to hear."

Fahed Halabi / Born in Majdal Shams, 1970
Ala Farhat / Born in Buka'ata, 1977
/ Live and work in Tel Aviv-Jaffa.

Syrian artists Fahed Halabi and Ala Farhat's joint artwork is based on their work in the past decade as construction workers, day laborers, and contractor workers. The video *Working Day* (2009) describes a workday in the building site of the stately Georgian Synagogue in Ashdod. The video artists, Halabi and Farhat, specialize in the construction of columns which follow the Ionic and Corinthian orders, in classical Greek or Roman style, reeding and fluting the columns. The new building, with the Star-of-David at the façade, is decorated with tall pillars, standing out as deviant against the backdrop of Ashdod's neighborhoods.

The camera oscillates between the carving work taking place on the scaffoldings surrounding the synagogue, and the conversation of the Palestinian construction workers taking place at its foot. The conversation centers on the story of a young worker of Gazan-Palestinian origin who arrived in the Israeli city of Or Yehuda as a young boy. With much sincerity he exposes the intricate politics of identity typifying his life with his Jewish friends, his Palestinian friends in Israel, and his childhood friends in Gaza, saying: "If I were in Gaza now, if I still lived there, I believe that there would only be a picture of me on the wall—a *shahid* (martyr)." Throughout the conversation he identifies with innocent people being hurt both in Sderot and in Gaza, among them his friends killed in the recent war in Gaza.

The builders' conversation employs a mixed slang blending Hebrew and Arabic, biographical exposure, class consciousness, and personal and political criticism. Together all these generate a complex identity of Otherness, which includes an Arabic-Syrian identity on the northern Golan Heights, Palestinian identity in Israel, and Gazan-Palestinian identity, raising questions concerning alienation, identification, and yearning.

In Fahed Halabi's work *Sheinkin-Melchett* (2009), the artist is seen casting the concrete roof of a building on the corner of these two streets in central Tel Aviv. From the point of view on the rooftop, the city of Tel Aviv is exposed with its roofs, balconies, and new high-rise apartment buildings. The camera moves between the signs of advanced modernity and irreplaceable manual labor, focusing on the artist's hands holding a plastic pipe through which he pours the concrete. The motion of the pipe calls to mind a dance or alternatively, Jackson Pollock's expressive "action painting" technique used in his famous drip paintings. As a virtuoso artist, Halabi controls the cement flow, regulating it to fill the gaps, and the cement is smeared, pouring, dripping sensually on the surface of the roof as if it were a large-scale canvas. Halabi creates a painterly surface with gray monochromatic aesthetic alongside disillusioned, ironic class awareness.

Dance movements combined with ironic class consciousness are also evident in another video work by Halabi, *To You with Love* (2006), in which the artist, dressed as a builder, a tool belt around his waist, performs a belly dance to a song by Lebanese singer Nancy Ajram. During the dance Halabi takes off his shirt in a gesture reminiscent of Palestinian existential reality in the past decade, where many Palestinian men are forced to expose their bodies when crossing the checkpoints, getting on a bus, and as a routine procedure during encounters with Israeli security forces. In this work Halabi exposes an Arab-Oriental male body to Western eyes. He challenges both the stereotype regarding the Palestinian man as a security threat and a ticking clock, and the Orientalist stereotype of belly-dancing as a cheap dance performed by Eastern women. He dances sensually and with manifest pleasure with body movements that continue a long lasting tradition of Eastern-Arab dance.