فارس شوملي*

# إقصاء الفلسطيني في الملصقات الصهيونية**

**تناقش هذه الدراسة تمثيل المكان وعملية إنتاجه في الملصقات الصهيونية منذ بدايات الهجرة الصهيونية وعمليات الاستيطان في فلسطين، وتتطرق إلى ثمانية ملصقات صهيونية، معظمها يصور مشهداً طبيعياً (Landscape)، فضلاً عن ملصقَين يصوران خرائط جغرافية للمكان. وتحلل الدراسة العناصر والرموز المستخدمة في هذه الملصقات وعلاقاتها بعضها ببعض، ودلالاتها في الأيديولوجيا الصهيونية، وكيفية توظيفها كخطاب صهيوني بصري يقصي الفلسطيني مباشرة ورمزياً من المشهد.**

تسعى الدراسة لتبيان أن الملصقات الصهيونية تقصي الفلسطيني على ثلاثة مستويات: الأول، الإقصاء المباشر من المشهد أو إطار الملصق؛ الثاني، الإقصاء الرمزي في تمثيل عملية إنتاج المكان؛ الثالث، إقصاء الفلسطيني كمخاطَب. ومن الضروري الإشارة إلى أن هذه الملصقات، بما فيها من إقصاء، متورطة في إقصاءات الوجود العربي المادية بسبب طابعها الأيديولوجي والخطابي ـ البصري ودورها الوظيفي، فضلاً عن ارتباطها المباشر بالمؤسسة الصهيونية بصفتها إنتاجاً لها.

والملصقات كلها التي تُخضعها الدراسة للتحليل ترجع إلى الفترة ما بين سنتَي ١٩٠١ و١٩٣٥، واختيار هذه الفترة بالتحديد يعود إلى سببين: الأول، يتمثل في إنشاء الصندوق القومي اليهودي في سنة ١٩٠١، والذي عمل، علاوة على المؤسسات المنبثقة منه، على إنتاج العديد من الملصقات ـ فضلاً عن إنتاجاته الفنية الأُخرى ـ ووظفها في جمع الأموال للمشروع الصهيوني وبلورة خطاب وهوية قومية جامعَين لليهود؛[1] الثاني، يتمثل في هجرة العديد من المثقفين والفنانين من يهود ألمانيا بعد صعود النازية في

* طالب ماجستير في الدراسات الإسرائيلية في جامعة بير زيت.

** هذه الدراسة ورقة قُدمت في إطار الجغرافيا والديموغرافيا في إسرائيل، ضمن برنامج ماجستير في الدراسات الإسرائيلية في جامعة بير زيت.

منتصف ثلاثينيات القرن الماضي. وكان هؤلاء متأثرين بمدرسة "الباوهاوس" (Bauhaus)، وكان لهم أثر كبير في تحول الفن الصهيوني من الرومانسية إلى الحداثة، ومن فن استشراقي له علاقة بعلم الآثار إلى فن حديث متأثر بالحركة الفنية في غرب أوروبا.[٢] وأعتقد أن هذا التحول في أدوات الإنتاج الفنية والأسلوب والشكل والمضمون بحاجة إلى دراسة خاصة.

وقد وقع الاختيار في الدراسة على تحليل الملصقات الصهيونية من دون غيرها من أشكال الفنون والإنتاجات الفنية الصهيونية في تلك الفترة، لثلاثة أسباب: الأول، أن معظم الدراسات والأبحاث التي أُجريت بشأن هذا الموضوع، لا يتطرق إلى خصوصية الحركة الصهيونية كحركة استعمار استيطاني إحلالي، فضلاً عن أن العديد من الأبحاث انطلق أساساً من منظور الصهيونية وادعاءاتها؛ الثاني، ارتباط الملصقات بالمؤسسة، فعلى عكس الممارسات والإنتاجات الفنية الأُخرى التي غالباً ما تكون فردية، فإن الملصق يحمل صفة العمومية والتمثيل. فاللوحة على سبيل المثال تمثل وتعبّر أساساً عن الفنان الذي رسمها، حتى لو شعر العديد من الناس بأن هذه اللوحة تعبّر عنهم، بينما الملصق لا ينتجه فنانون، وإنما يصممه فنانون وتنتجه مؤسسة،[٣] فيحمل بارتباطه بالمؤسسة المنتجة الصفة التمثيلية ذاتها التي تحملها المؤسسة؛ الثالث، يتعلق بطبيعة الملصق ذاته كأداة دعائية وأيديولوجية تحمل طابعاً جماهيرياً، فالملصق هو "أي شيء يلصق على الجدران بهدف إقناع المارّين."[٤] وفي هذا التعريف إشارة إلى اتخاذ الملصق من الحيّز العام مكاناً له، وإشارة أُخرى إلى وظيفته في الإقناع. ويُنسب إلى كارل ماركس أنه يصف الملصق، في إشارة إلى وظيفته في التعبئة الجماهيرية الأيديولوجية في الحيّز العام، بأنه "يحوّل الشارع إلى جريدة كبيرة"،[٥] فالهدف الأساسي من الملصق هو "تخطيط العمل بصورة يسهل فهمها."[٦] ويعتقد بيتر ستانلي كذلك أن الملصق الناجح ليس ذلك الذي يسهل فهمه فحسب، بل هو الذي لا يمكن تأويله إلاّ بطريقة واحدة تدفع متلقّيه إلى فعل ما، والذي لا يطرح الأسئلة سعياً للتفكير والحوار، وإنما يطرح أجوبة ويتضمن دعوة إلى الفعل، أكان ذلك بصورة مباشرة أم غير مباشرة.[٧] وبالتركيز على هذا الطابع الوظيفي للملصق ـ السياسي منه بصورة خاصة ـ يرى شفيق رضوان أنه حتى قيمة الملصق الجمالية تتحدد بحسب وظائفه الاجتماعية.[٨] وفضلاً عن ذلك، فإن من أهم مميزات الملصق، والتي تسمح له بتلبية وظيفته الأيديولوجية، هو الإمكان والسهولة النسبية في طباعة عدد كبير من النسخ، فاللوحة فريدة، ونُسَخها ـ إن وُجدت ـ تكون محدودة ونادرة، على عكس الملصق الذي تصمَّم نسخته الأولى بهدف إعادة إنتاجها بكميات كبيرة.[٩]

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن الفنانين المصممين للملصقات تلك ليسوا، في معظمهم، مجرد فنانين، بل منخرطين أيضاً في المشروع الصهيوني من خلال إحدى المؤسسات الصهيونية مثل معهد "بتسلئيل" (Bezalel)، أو شاركوا في مؤتمرات صهيونية، وبعضهم من المستوطنين المهاجرين في الهجرتين الأولى أو الثانية،[١٠] فضلاً عن مساهمتهم في جمع الأموال. وخير مثال لانخراط الفنانين هو المعرض الذي أقيم بالتعاون مع الصندوق القومي اليهودي في القدس في سنة ١٩٢٦ بمشاركة ٤١ فناناً، إذ إن عائدات مبيعات الأعمال الفنية فيه خُصصت للصندوق،[١١] ومن قبله المعرض الذي نُظّم إلى جانب فاعليات المؤتمر الصهيوني الخامس في

بازل،[١٢] علاوة على دورهم السياسي كأي عضو صهيوني آخر.

كما تجدر الإشارة إلى أن الدراسة اعتمدت بشكل أساسي على موقع "أرشيف ملصق فلسطين"[١٣] في اختيار الملصقات، علماً بأن هذه العيّنة عشوائية، وليست بالضرورة تمثيلية لجميع الملصقات في تلك الفترة.

## I ـ الصهيونية والإقصاء والفن: خلفية تاريخية

كانت الحركة الصهيونية، منذ نشأتها، إقصائية على صعيدَي الأيديولوجيا والتطبيق، بدءاً بكونها حركة قومية تعزز خطاباً يقوم على أن لليهود أفضلية بزعم أنهم شعب مختار متميز من سائر الشعوب، وصولاً إلى اعتمادها على وسيلة الاستعمار الاستيطاني لإنشاء الوطن القومي لليهود. فالاستعمار الاستيطاني يعني ضمناً إقصاء السكان الأصلانيين[١٤] في المنطقة الجغرافية المستوطَنة، وهو في هذه الحالة لا يكترث لرغبة المستعمَرين ومصالحهم.

هناك نموذجان أساسيان للحركات الاستيطانية من حيث موقفها من السكان الأصلانيين: تلك التي تميل إلى استخدام السكان الأصلانيين كأيدٍ عاملة في مشروعها، مثل نموذج الاستعمار الاستيطاني في جنوب أفريقيا، والأُخرى التي لا تعتمد على السكان الأصلانيين كأيدٍ عاملة، مثل الاستعمار الاستيطاني في أميركا الشمالية وأستراليا،[١٥] وهي بذلك تقصي المستعمَرين ليس من الأرض كمكان فحسب، بل كأداة إنتاج أيضاً. والاستعمار الصهيوني كان على شاكلة هذا النموذج الأخير، فكان إحلالياً في جوهره، ولا متسع للفلسطينيين داخل مستعمراته. وقد عبّر العديد من المفكرين الصهيونيين عن هذا النموذج الإحلالي الذي شمل أفكاراً مثل نقل العرب إلى مناطق ودول أُخرى، بل حتى قتلهم،[١٦] والدافع وراء هذا الإقصاء بالقتل أو بالتهجير ليس الدين أو العرق، وإنما الاستحواذ على الأرض.[١٧]

ولم تنحصر سياسة العمل العبري والإقصاء من العمل على المجال الزراعي فحسب، بل امتدت أيضاً لتشمل المؤسسات الصهيونية الأُخرى. فعند إقامة معهد "بتسلئيل" للفنون والحرف في سنة ١٩٠٦،[١٨] منع مدير المعهد بوريس شاتز[١٩] أي عربي من الالتحاق كطالب، وهدد بطرد أي يهودي يُطلع طالباً غير يهودي على أصول أي حرفة وسرّها.[٢٠]

وفي المقابل، كان شاتز يوظف عدداً من العرب بأجور بخسة لتعليم المنتسبين إلى المعهد الحِرف المحلية، ثم سرعان ما يفصلهم من التدريس عندما يُتقن أحد المدرّسين اليهود الحرفة، ويصبح في استطاعته تدريسها لباقي الطلبة اليهود. وبهذه الوسيلة أقصت المؤسسة الفنية الصهيونية الفلسطيني حتى من تراثه الحرفي والفني، وأصبح في إمكانها، في الوقت ذاته، إنتاج العديد من الصناعات الحرفية بالتقنيات المحلية باعتبارها صناعات يهودية صهيونية.[٢١] لقد كان معهد بتسلئيل، بحسب تصور مؤسسه بوريس شاتز، يخدم ويلبّي حاجتين أساسيتين للمستوطنين الأوائل، فهو ـ كمنتج للحرف الشعبية / المحلية ـ عمل على توفير فرص عمل للمستوطنين الأوائل وتأمين دخل لهم،[٢٢] وهو ـ كمؤسسة فنية أكاديمية ـ عمل على تطوير وتأسيس وترويج نمط فني يهودي مميز. وقد اتفق العديد من المفكرين الصهيونيين، وبينهم مارتن بوبر وآحاد هعام وسوكولوف، على أنه لا يمكن

إنتاج فن يهودي إلاّ من خلال اليهود في فلسطين،[٢٣] أي أن الاستيطان هو شرط إنتاج هذا الفن. أمّا مَن اختلف مع هذه الفكرة، فإنه لم يذهب بعيداً في اختلافه، ففي مقالة عن بتسلئيل نُشرت في سنة ١٩٢٦، يقول كاتبها تشارلز كُوان إنه "يمكن إيجاد الفن اليهودي خارج فلسطين، وفي داخل فلسطين أيضاً، لكنه، في كل مكان مرتبط بطريقة أو بأُخرى، بشكل غير منفصل عن حركة إعادة بناء فلسطين"،[٢٤] أي أن الاستيطان بحد ذاته ليس هو الشرط لإنتاج الفن اليهودي، وإنما العمل من أجله حتى من خارج فلسطين.

وفي الحالتين، فإن الحديث يدور حول أن أحد شروط إنتاج هذا الفن هو إقصاء الفلسطيني، سواء بالاستيطان المباشر، أو بوسائل أُخرى متعددة.

ويمكن الاستدلال على أهمية دور الفنون في المشروع الصهيوني من خلال مؤسستين أدتا دوراً مركزياً في المراحل الأولى قبل سنة ١٩٤٨: الأولى، هي معهد بتسلئيل للفنون الذي اتخذت الحركة الصهيونية قرار المباشرة في إنشائه في المؤتمر الصهيوني السابع في بداية القرن العشرين كواحد من أوائل المؤسسات الصهيونية في فلسطين؛ الثانية، هي متحف تل أبيب للفنون الذي تأسس في سنة ١٩٣٢، والذي اتخذت منه الحركة الصهيونية مكاناً لإعلان تأسيس دولة إسرائيل[٢٥].

## II ـ إقصاء الأصلاني من المشهد

نستطيع بسهولة ملاحظة أن الملصق الصهيوني يخلو من أي معالم بصرية تدل على وجود العرب والفلسطينيين في أرض فلسطين. ولا يقتصر الأمر فقط على عدم ظهور شخصية العربي الفلسطيني في الملصقات الصهيونية، بل يمتد أيضاً ليمحو أي معالم حضارية للعرب والفلسطينيين، أو حتى أي دلالات على وجود حياة اجتماعية أساساً.

بهذه الطريقة تستطيع الصهيونية حسم التناقض بين الحلم الصهيوني والواقع الفلسطيني. فالأول يتحدث عن "عودة" اليهود كسكان أصلانيين، وبناء وطن قومي لهم في أرض خالية، والثاني يطعن في هذه العملية من خلال وجوده المادي في المكان والأرض. لقد كان يتوجب على الحلم الصهيوني كي يصبح واقعاً آنذاك أن يزيل هذا الواقع الفلسطيني.

يقول وليد الخالدي:[٢٦]

> وقد استبعد مهندسو ما يسمى "الحلم" الصهيوني من حسابهم ـ منذ البدايات الأولى لاستعمارهم فلسطين ـ كل العواقب المحتملة الوقوع على الفلسطينيين، ورفضوا النظر إلى واقع الصهيونية كما هي وكما تجسد فعلاً على الأرض، واعتبروا "حلمهم" ذلك طاهراً نقياً من كل وصمة، وأن أي اختلاف بين الحقيقة المرّة وهذا الحلم إنما لا يعدو أن يكون مجرد استثناء شاذ عن براءة الحلم. وهكذا، استؤصلت من الوعي اليهودي تلك العلاقة المنطقية بين الفعل الصهيوني وردة الفعل الفلسطينية، واعتبروا الأول دفاعاً والثانية هجوماً.

إن مَن أطلق عليهم الخالدي: "مهندسو الحلم الصهيوني"، اعتبروا أن الوجود العربي الفلسطيني هو بحد ذاته هجوم على الحلم الصهيوني وتهديد له، لكنهم في الوقت ذاته لم ينظروا إليه كحلم، وإنما كواقع، فالرواية

الصهيونية بهيمنتها تحولت إلى "واقع تاريخي".[٢٧]

لا يظهر هذا التناقض بين الحلم الصهيوني والواقع الفلسطيني في الملصق، بل يظهر الحلم الصهيوني على أنه واقع، ويتحول الواقع الفلسطيني إلى أسطورة، وبالتالي يتم تصوير أي مقاومة أو ردة فعل تجاه عنف المشروع الاستعماري الاستيطاني الصهيوني، على أنها أحلام فلسطينية وربما عنصرية، مستمدة من تراث أصولي. وهذا ما يسميه فيراتشيني: "الترانسفير السردي وادعاء الأصلانية."[٢٨] وقد لا يصور الملصق الصهيوني المستعمَر داخل إطاره كبدائي، إلاّ إنه بتصوير الحلم الصهيوني على أنه واقع، يحوّل الفلسطيني من خلال تغييبه، إلى كائن بدائي وعنصري، خارج المشهد أو إطار الملصق.

ويمكن ملاحظة غياب الفلسطيني أيضاً في الصور الفوتوغرافية التي التُقطت بعدسات مصورين هم أوروبيون في معظمهم، منذ منتصف القرن التاسع عشر. وغياب الفلسطيني في فن التصوير الفوتوغرافي هو جرّاء غياب فلسطين ـ كما هي في الواقع ـ عن الوعي الأوروبي، والتركيز في المقابل على الرواية الدينية.[٢٩]

ولا يختلف الأمر كثيراً في السينما الصهيونية التي صورت ومثلت بواكير الأفلام فيها "واقعاً خرافياً يوتوبياً عن أرض خالية تنتظر شعباً رائداً كي يصل ويحرثها."[٣٠]

لكن اللوحة كانت حالة مختلفة، فعلى الرغم من انشغال الفنانين المستوطنين في البداية برسم المشهد الطبيعي تأثراً بالفن الأوروبي، وخصوصاً الفرنسي في حينه، فإنهم أهملوا المشهد الصهيوني وعملوا على إنتاج فن يحمل طابعاً استشراقياً، وأتاحوا في بعض الأحيان مساحة للوجود الفلسطيني في اللوحة.[٣١]

قد نقول للوهلة الأولى إن إقصاء الفلسطيني من المشهد في الملصق الإسرائيلي أو في أشكال الفنون الأُخرى يحاول أن يقدم دليلاً بصرياً على مقولة "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض". وهذا ادعاء منطقي، غير أنه لا يكفي لتحليل جميع عناصر الملصق وأهدافه، بل يمكن القول إن هذا الإقصاء لم يهدف بالضرورة إلى إقناع اليهود أو غيرهم بأن هذه الأرض فارغة، إلاّ إنه كان شكلاً من أشكال ما يسميه المسيري "الخطاب الصهيوني المراوغ" الذي يحاول إخفاء التناقضات كلها،[٣٢] فضلاً عن دوافع أُخرى توضح هذه الدراسة بعضها.

وعلى مستوى الخطاب، فقد أُقصي الفلسطيني كمخاطَب بطريقتين: الأولى من خلال استخدام اللغة العبرية فقط، أي أن الملصقات الصهيونية لم تكن مصممة ليتلقاها السكان الأصلانيون العرب؛ الثانية، إقصاء الفلسطيني كمشاهد ومتلقٍّ لهذا الفن، ففي الغالب لم يكن الفلسطينيون يحضرون المعارض الفنية الصهيونية، والمعارض التي كان يقيمها اليهود في القدس.

وعلى الرغم من أن المعارض الفنية التي نظمتها جالية المستوطنين اليهود أقيمت في قلب الأحياء العربية في القدس، وخصوصاً في قلعة باب الخليل، فإنه تعذّر على المواهب الفلسطينية الشابة حضور أي منها،[٣٣] ربما للأسباب التالية:

### • نفي المنفى ونفي الآخر

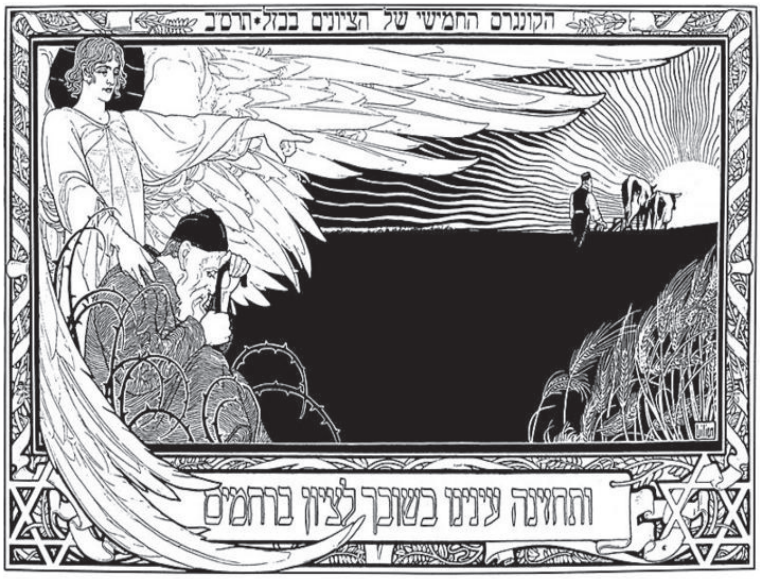
تتعامل الصهيونية مع المنفى بالنسبة إلى اليهودي على أنه وضع غير طبيعي وموقت، فالحياة في المنفى لا يكتمل معناها إلاّ بالتقاء يهودي المنفى بأرضه الموعودة التي سيكون فيها متفوقاً على اليهود في المنفى.

فنفي المنفى تعني لقاء اليهودي بأرضه، وعند هذا اللقاء ـ أي عند نفي المنفى ـ يكون نفي الآخر. والآخر هنا هو اليهودي القديم المضطهد في أوروبا تارة، وهو طوراً السكان الأصلانيون في المكان والأرض من خلال إقصائهم وطردهم وتهجيرهم، وحتى قتلهم.[٣٤] فالسكان الأصلانيون يشكلون عائقاً أساسياً ما بين "اليهودي وأرضه"، ولذلك عملت الصهيونية على إقصاء العربي الفلسطيني من المكان بشكل كامل، ولم تسعَ للتعايش معه، أو الاندماج فيه، أو حتى استغلاله كيد عاملة رخيصة. ونفي الآخر لا يعني فقط النفي الجسدي من المكان، بل نفي المكان ذاته أيضاً، كحيز اجتماعي أنتجه السكان الأصلانيون بعلاقاتهم الاجتماعية والإنتاجية.

يُعتبر إفرايم موسى ليليين ـ مصمم الملصق رقم ١ ـ أول فنان في الحركة الصهيونية، وكان عضواً في المؤتمرات الصهيونية حتى المؤتمر الصهيوني السادس، وأحد مؤسسي شركة الطباعة اليهودية في برلين التي تكفلت بطباعة فن وأدب "النهضة اليهودية". كما سافر مع بوريس شاتز إلى القدس خلال الفترة ١٩٠١ ـ ١٩٠٦ لتأسيس معهد بتسلئيل للحرف والفنون.[٣٥]

أُنجز هذا الملصق في سنة ١٩٠١ تزامناً مع المؤتمر الصهيوني الخامس، وفيه يربط المصمم مكانين مختلفين، وربما متناقضين: الأول يجلس فيه رجل مسن متكئاً على عكازه محاطاً بالأشواك / السياج الشائك، ووراءه ملاك أبيض على صدره نجمة داود، يربت على كتفه ويؤشر وهو ينظر إلى المكان الثاني حيث يعمل فلاح يسير في اتجاه الشمس حارثاً الأرض السوداء الجرداء التي يملأ طرفها بعض سنابل القمح.

يرمز المكان الأول (الرجل المسن والملاك) إلى ما تطلق عليه الحركة




**الملصق رقم ١: "لأنهم يرون عياناً الرب راجعاً إلى صهيون"، من تصميم إفرايم موسى ليليين، بمناسبة المؤتمر الصهيوني الخامس ـ بازل، ١٩٠١.**

الصهيونية "الشتات" الذي يمثل في الحقيقة كل أرض فيها يهودي خارج أرض فلسطين، وخصوصاً أوروبا، أمّا المكان الثاني فهو أرض فلسطين التي يعمل فيها يهودي مهاجر، أو "عائد" إلى الأرض.

أرض فلسطين تظهر سوداء كأرض جرداء لا تفصيلات لها، أي أنها بحسب التصوير الصهيوني ليس فيها علاقات اجتماعية أو إنتاجية تنتجها وتشكلها كمكان اجتماعي (social space) إلاّ بانتقال اليهود من المكان الأول (أوروبا) إلى المكان الثاني (الحقل)، أي بانتقال يهود أوروبا من المكان الأول حيث العجز والاضطهاد، إلى المكان الثاني حيث العمل والاعتماد على الذات من خلال الهجرة، وذلك بمساعدة وبقيادة الملاك الذي يدل المسن على واقع آخر بديل، أو ربما نقيض، وهذا الملاك يرمز إلى الحركة الصهيونية.

الإطار المحيط بالملصق مزخرف بالسنابل وبنجمة داود، وأجنحة الملاك ملأى بالتفاصيل، بل حتى أشعة الشمس لها تفصيلات، ولا شيء أجرد في الملصق إلاّ الأرض التي لن يمنحها تفصيلاتها إلاّ الصهيونية.

هذا الملصق ـ وغيره كثير من الملصقات الصهيونية ـ يصوّر العلاقة ما بين اضطهاد يهود الشتات و"أرض إسرائيل" كعلاقة شرطية بين الاستيطان وإحياء الأرض. فلقاء اليهودي بالأرض سيعيد إليها الحياة، ولا حياة للأرض إلاّ بعودة اليهودي.[٣٦] وتظهر علاقة نفي المنفى هذه في الملصق من خلال السنابل التي تحتل الزاوية اليمنى، فبينما قد يعتقد البعض للوهلة الأولى أن السنابل إنما هي نقيض الأشواك كونهما تظهران في زاويتين متقابلتين، إلاّ إن الأولى، في الحقيقة، هي نقيض الأرض الجرداء، وهي نتاج عمل اليهودي في الأرض واستيطانها. وفي العديد من الملصقات التي صورت مشهداً طبيعياً، يبدو المكان دائماً أجرد لا تفصيلات له، ثم تصوَّر في المقابل عملية بناء أو تشكيل أو زراعة في بداياتها الأولى، ويظهر العامل أو الفلاح اليهودي كالفاعل الوحيد في المكان، فيظهر المستوطن الأول بصورة الفلاح الأول، كأنما العامل الصهيوني هذا جاء إلى أرض خالية لم يمسسها إنسان منذ زمن،[٣٧] فبدأ بالعمل عليها ليزيل التجريد الذي يكسوها ويبدأ برسم تفصيلاتها التي هي في الحقيقة تفاصيله، كونه هو مَن ينتج هذا المكان.

ولفهم أعمق لتجريد الأرض، فإنه يجب فهم هوية هذه الأرض، وذلك بربطها بالنص المكتوب باللغة العبرية في أسفل الملصق الذي هو أحد الأدعية الثمانية عشرة في اليهودية. وهو مقتطف من سفر إشعيا، الإصحاح ٥٢، على النحو التالي:

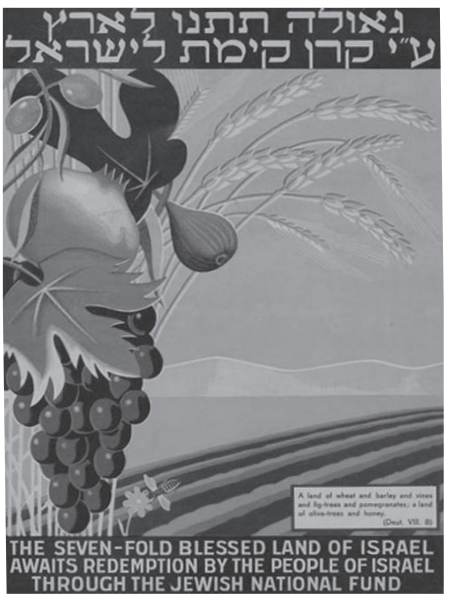
> ـ ما أجمل على الجبال قدمَي المبشّر المخبر بالسلام المبشر بالخير المخبر بالخلاص القائل لصهيون: "قد ملك إلهك" (إشعيا: الإصحاح ٥٢، الآية ٧).
>
> ـ أصوات رقبائك! قد رفعوا أصواتهم وهم يهتفون جميعاً لأنهم يرون عياناً الرب راجعاً إلى صهيون (إشعيا: الإصحاح ٥٢، الآية ٨).
>
> ـ اندفعي بالهتاف جميعاً يا أخربة أورشليم فإن الرب قد عزّى شعبه وافتدى أورشليم (إشعيا: الإصحاح ٥٢، الآية ٩).

وبوضع النص في سياقه الديني وربطه بالملصق نكتشف أن هذه الأرض السوداء الجرداء ما هي إلاّ مدينة القدس، كما أن

استخدام مصمم الملصق لهذا النص أقصى آلاف الأعوام من التاريخ بتصويره مدينة القدس في سنة ١٩٠١ (زمن استخدام النص) كأورشليم ما قبل الميلاد (زمن النص)، وبالتالي، فإنه يلغي أي وجود اجتماعي أو مادي للفلسطينيين في القدس.

إن استعمال ليليين النص الديني هنا، يمنح الحركة الصهيونية مكانة "المبشّر والمخبر بالسلام والخلاص"، وهو "الله" في النص الديني، وبهذا يصبح الخلاص ليس العودة من السبي أو من مصر، وإنما الهجرة إلى أرض فلسطين من أوروبا، ويصبح الاستعمار الاستيطاني مباركاً باسم الرب، لأنه فداء الرب لشعبه.

## • الرموز الدينية والنص التوراتي في تمثيل المشهد الطبيعي




**الملصق رقم ٢: "أرض إسرائيل المباركة تنتظر الخلاص"، من تصميم فرانز كراوسيز، إنتاج ونشر الصندوق القومي اليهودي، ١٩٣٥.**

كثيراً ما وُظفت النصوص الدينية التوراتية في الملصقات الصهيونية، فعلى الرغم من أن الصهيونية تُعدّ حركة علمانية، فإنها لم تستغنِ عن الرموز والنصوص الدينية التوراتية، وإنما وظّفتها بكثرة في خطابها اللغوي والبصري.

في الملصق رقم ٢، يستخدم المصمم فرانز كراوسيز اقتباساً من سفر التثنية: الإصحاح رقم ٨، على النحو التالي:

> ـ فإن الرب إلهك مدخلك أرضاً طيبة، أرضاً ذات سيول ماء وعيون غمار تتفجر في الوادي والجبل (سفر التثنية: الإصحاح ٨، الآية ٧).
>
> ـ أرض حنطة وشعير وكرم تين ورمان، أرض زيت وعسل (سفر التثنية: الإصحاح ٨، الآية ٨).
>
> ـ أرضاً لا تأكل فيها خبزك بتقتير، ولا يعوزك فيها شيء، أرضاً حجارتها حديد ومن جبالها تقلع النحاس (سفر التثنية: الإصحاح ٨، الآية ٩).
>
> ـ فتأكل وتشبع وتبارك الرب إلهك لأجل الأرض الطيبة التي أعطاك إياها (سفر التثنية: الإصحاح ٨، الآية ١٠).

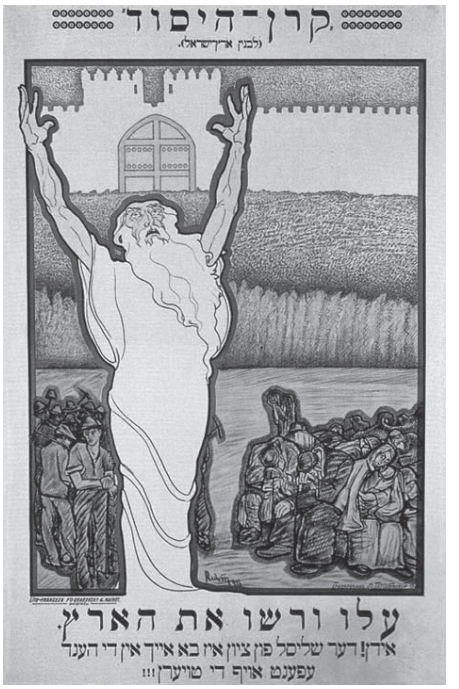
يحذر هذا النص المخاطَب ـ أي شعب إسرائيل ـ من نسيان "الرب إلهك الذي أخرجك من أرض مصر، من دار العبودية" (سفر التثنية: الإصحاح ٨، الآية ١٤). فكما في الملصق رقم ١، فإن استخدام النص الديني التوراتي في الملصق يُخرج النص من سياقه في الرواية التوراتية ذات الطابع

**ملصق آخر بعنوان "أرض، زيتون، وعسل" (١٩٣٥) لكراوسيز، يعتمد الآية ذاتها الموجودة في الملصق رقم ٢.**

التاريخي، كي يضعه في سياق أوروبا بدلاً من العودة من مصر، والقرن العشرين بدلاً ممّا قبل الميلاد.

وفضلاً عن الجملة في رأس الملصق التي تقول إن "خلاص الأرض سيأتي على يد صندوق أراضي إسرائيل"، والجملة في آخر الملصق باللغة الإنجليزية، والتي تقول إن "الأرض المقدسة، أرض إسرائيل، تنتظر الخلاص على يد شعب إسرائيل من خلال الصندوق القومي اليهودي" ("هكيرن هكييمت")، فإن هاتين الجملتين تصوران الحركة الصهيونية كأداة لتحقيق الحق الإلهي، ولخلاص الأرض. فليس الرب مَن "سيدخلك الأرض الطيبة"، وإنما "هكيرن هكييمت"، الأمر الذي يفسر أيضاً تصوير الحركة الصهيونية بصورة الملاك في الملصق رقم ١.

واللافت أيضاً أنه على الرغم من أن النص يتحدث عن أرض أقرب ما تكون إلى الجنة، فإن الملصق يعزز صورة الأرض ـ في الخلفية على الأقل ـ كصحراء. والصحراء هنا هي شكل آخر لتجريد الأرض السوداء في الملصق رقم ٢، وتحمل الدلالة نفسها. ويظهر في تصوير هذا الملصق للمشهد الطبيعي المقدس (holy landscape) أيضاً ما قد يسمى التذكر الانتقائي، أو التاريخ الانتقائي. فمن جهة يستثني هذا التذكر الانتقائي أي آثار عربية فلسطينية في المكان، ويكتفي بتصوير فلسطين كصحراء،[٣٨] ومن جهة أُخرى، يعتمد الملصق ـ باستخدامه مصطلح "الخلاص" الذي هو هنا ذاته نفي المنفى ـ على النص الديني كمرجع تاريخي.[٣٩]




**الملصق رقم ٣: "أيها اليهود، مفتاح صهيون بين أيديكم فافتحوا الأبواب"، تصميم رؤوفين روبين، إنتاج ونشر "هكيرن هيسود" (١٩٢١).**

الملصق رقم ٣ الذي صمّمه رؤوفين روبين لمصلحة الصندوق التأسيسي "هكيرن هيسود"، مثال آخر جيد لكيفية استخدام النص التوراتي في الملصق الصهيوني.[٤٠] ففي هذا الملصق تظهر الشخصية الأساسية في مقدمة الملصق، وهي تبدو منفصلة عن باقي الشخصيات من حيث المكان، فاليد اليمنى تخرج عن إطار الصورة، كما أنها منفصلة من حيث الزمان، إذ إن ملابسها تبدو آتية من زمن آخر، ومنفصلة أيضاً من حيث الحجم، فحجم هذه الشخصية لا يتناسب مع أحجام باقي الشخصيات في خلفية الملصق. وهذا التمايز بين هذه الشخصية والشخصيات الأُخرى يعطيها خصوصية ما، تبدو روحية أو دينية، ولا سيما في استخدام الفنان اللون الأبيض، واليدين المرفوعتين إلى السماء عالياً.

في خلفية الملصق تظهر مجموعتان منفصلتان من الأشخاص: المجموعة التي في الجهة اليمنى تبدو ـ كما في ملصق ليليين ـ يائسة وضعيفة وهزيلة، وأفرادها جميعاً يجلسون (الشتات)، بينما أفراد المجموعة التي على يسار الملصق هم رجال واقفون يحملون معدّات زراعية (المستوطنون). وفي خلفية الملصق يبدو مرج أخضر أجرد، يليه سور وبوابة مغلقة، يبدو أنه سور مدينة القدس، والأبواب المغلقة هي العوائق أمام تحقيق الرؤية الصهيونية.[٤١] يستخدم هذا الملصق اللغتين العبرية واليديشية: النص باللغة اليديشية يقول: "أيها اليهودي، مفتاح صهيون بين أيديكم، فافتحوا الأبواب"، أمّا النص باللغة العبرية فيقول: "اصعدوا ورِثوا الأرض"، وهو مقتبس من سفر التثنية، الإصحاح التاسع، ومنقول عن لسان موسى، على النحو التالي:

ـ وأمّا الخطيئة التي ارتكبتموها، أي العجل، فإني أخذته فأحرقته بالنار وحطمته وسحقته، حتى صار ناعماً كالغبار، ثم ألقيت غباره في السيل المنحدر من الجبل (سفر التثنية، الإصحاح ٩، الآية ٢١).

ـ [....] قائلاً: اصعدوا ورِثوا الأرض التي أعطيتكم إياها، تمردتم على أمر الرب إلهكم ولم تؤمنوا ولم تسمعوا لصوته (سفر التثنية، الإصحاح ٩، الآية ٢٣).

ـ منذ يوم عرفتكم ما زلتم تتمردون على الرب (سفر التثنية، الإصحاح ٩، الآية ٢٤).

ـ فارتميت أمام الرب الأربعين يوماً والأربعين ليلة التي ارتميت فيها، لأن الرب قال أنه سيبيدكم (سفر التثنية، الإصحاح ٩، الآية ٢٥).

ـ وصلّيت إلى الرب وقلت له: أيها السيد الرب، لا تهلك شعبك وميراثك الذي افتديته بعظمتك وأخرجته من مصر بيد قوية (سفر التثنية، الإصحاح ٩، الآية ٢٦).

النص الأصلي يتحدث عن صيام موسى ليشفع لليهود بسبب خطيئتهم في عبادتهم العجل الذي صنعوه بأيديهم، وطلباً من الرب أن يمنحه للمرة الثانية حجرَ أو لوح الوصايا الذي كسره موسى. فالشخصية المركزية في الملصق هي إذاً موسى.

يتحدث النص الأصلي، إذاً، عن توبيخ موسى لليهود، وليس عن تحفيزهم على فتح أبواب صهيون، كما يدّعي الملصق. وموسى في رفعه يديه لا يدعو اليهود إلى

وراثة الأرض، وإنما يدعو الله إلى مسامحة اليهود على ما ارتكبوه من خطيئة عندما عبدوا العجل. وبصورة عامة، فإن الأحداث التاريخية في سفر التثنية لا تتطور، إذ إن الحديث، منذ الصفحة الأولى، وحتى الصفحة الأخيرة، يدور عن مناطق جغرافية متنوعة، وأماكن متعددة، لكن مسرح هذا الحديث، أو المكان الجغرافي الذي جاء فيه سفر التثنية كله، هو الأردن حيث يموت موسى.[٤٢] غير أن الملصق هنا يخلط بين ثلاثة أماكن جغرافية مختلفة: أوروبا والأردن والقدس، ليصل من هذا الخلط إلى المكان المقصود أو المبتغى، وهو المكان التوراتي.

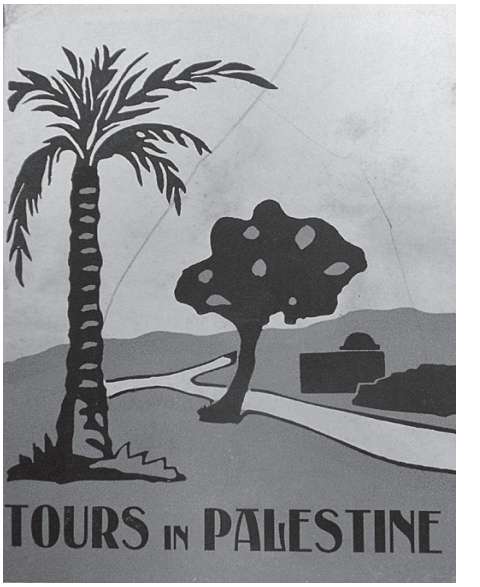
يعتمد مصمم الملصق بصرياً على الفصل بين مستويين كي يوضح ربما الاختلاف بين سياقين ومكانين مختلفين: فمن جهة، سياق / مكان مقدمة الملصق (موسى والنص الديني)، ومن الجهة الأُخرى سياق / مكان خلفية الملصق (تجمّع اليهود على أبواب القدس). والقصد من هذا الفصل بين السياقين توضيح فوقية ما هو إلهي مقارنة بدونية الدنيوي، لكنه في الوقت ذاته لا يقلل من قيمة السياق الدنيوي، وإنما يعززه ويعلّي من قيمته. ويوظف الملصق النص الديني ودعاء موسى في خدمة مجموعة الرجال في يسار الملصق، أي المستوطنين الذين يصورهم في الوقت نفسه كأنهم أداة تحقيق النص الديني التوراتي. فالرجال على يسار الملصق، هم مَن سيحقق دعوة موسى، وليس موسى مَن سيخلّص المجموعة في يمين الملصق من بؤسها، وربما لذلك نرى شخصية موسى أقرب ما تكون إلى المجموعة المخلِّصة لا المجموعة المخلَّصة. وهذا التباين في التمثيل ما بين يهودي الشتات المضطهد، والمهاجر العامل، يعزز صورة "اليهودي الجديد المثالي بحسب تصور هيرتسل كردّ على الصورة النمطية اللاسامية عن اليهودي الأنثوي، الضعيف، الضال [....]، فجاء اليهودي الجديد ذكراً، ويعمل في الأرض، وعاقلاً ومتزناً بطبعه. لم يعد اليهودي [....] مهجّراً ومشتتاً، وإنما هو اليهودي العائد إلى وطنه."[٤٣]

## III ـ السياحة في خدمة الاستعمار

عملت الملصقات الصهيونية منذ منتصف العقد الثاني من القرن العشرين، وبطريقة ممأسسة، على خلق علاقة ربط وانتماء بين اليهود في أوروبا وأرض فلسطين. فإلى جانب مساعي ربط اليهود، من الهجرتين الأولى والثانية بشكل متين بالأرض من خلال علاقة إنتاجية ودينية، عملت المؤسسة الصهيونية على خلق علاقة مشابهة بين اليهود خارج فلسطين وبين الأرض أيضاً من خلال مؤسسات كـ "مؤسسة تطوير السياحة في فلسطين" (Tourist Development Association of Palestine)، و"المكتب الصهيوني لمعلومات السياحة" (The Zionist Tourist Information Bureau)، ومؤسسات أُخرى كانت تعمل بالتعاون مع الصندوق القومي اليهودي.

وكانت وظيفة مؤسسات تشجيع السياحة هذه أن تتواصل مع السائحين المحتملين لفلسطين، فتنظّم جولات سياحة لهم وترافقهم في جولاتهم في فلسطين، والتي كانت تركز على زيارة الأماكن الدينية اليهودية والمستعمرات الزراعية، وأحياناً بعض المؤسسات الصهيونية في فلسطين كالجامعة العبرية، ثم تربط هؤلاء السائحين بالمؤسسات الصهيونية في بلدهم عند عودتهم. وكانت هذه المؤسسات

تسعى للتعبئة الأيديولوجية للصهيونية، وخصوصاً عند اليهود، وتحشيدهم خلف المشروع الصهيوني، وبحسب كوبي ـ كوهين حطاب، فقد استقطبت هذه المؤسسات ١,٦٠٠,٠٠٠ سائح تقريباً، خلال الفترة ١٩٢٦ ـ ١٩٤٥.[٤٤]




**الملصق رقم ٤: "جولات في فلسطين"، من إنتاج ونشر المكتب الصهيوني لمعلومات السياحة، وقد صدر على الأغلب في سنة ١٩٢٥.**

يصور الملصق رقم ٤ مشهداً واسعاً نسبياً، يظهر فيه على الزاوية اليمنى ما يبدو كأنه قرية صغيرة، وفي الزاوية اليسرى شجرة نخيل، أمّا في الوسط فشجرة مثمرة يليها طريق صغير يقطع مساحة خالية صفراء جرداء كالصحراء. ورمز الصحراء يرد كثيراً في الخطاب الصهيوني، البصري وغيره، ويوظَّف عادة في مقولة نفي المنفى كما في النص التالي المقتبس من خطاب إعلان الدولة:[٤٥]

وفي العصور الأخيرة أخذ آلاف مؤلفة منهم يعودون إلى بلادهم، من طلائع ولاجئين ومدافعين، فأحيوا القفار وبعثوا لغتهم العبرية وشيدوا القرى والمدن وأقاموا مجتمعاً آخذاً بالنمو ذا السيادة اقتصادياً وثقافياً ينشد السلام ويدافع عن نفسه.

يصور هذا النص المكان كقفر، أي كمكان ليس اجتماعياً، وأن للصهيونية والهجرة اليهودية الفضل في تحويله إلى مكان اجتماعي، وحتى حضري مديني. ووفق هذا المنطق فقط يمكننا رؤية مركزية الشجرة المثمرة كدلالة على إحياء الصهيونية للأرض.

ومن مؤسسات السياحة الصهيونية الأُخرى التي استخدمت الملصق بشكل

**الملصق رقم ٥: "السياحة في فلسطين ـ تعالوا وزوروا أرض إسرائيل"، من تصميم زئيف رابان، إنتاج معهد بتسلئيل (١٩٢٩).**

كبير أيضاً، "مؤسسة تطوير السياحة في فلسطين" التي أنتجت العديد من الملصقات لتشجيع اليهود على الهجرة إلى فلسطين والسياحة فيها.

وعملت المؤسسة أيضاً على إقامة بعض المعارض الفنية في الدول الأوروبية، إلى جانب مؤسسات صهيونية أُخرى كمعهد بتسلئيل، وكان الهدف الأساسي من هذه المعارض تشجيع الهجرة إلى فلسطين والاستيطان فيها.

اللافت في الملصق رقم ٥، اختلاف الأسماء في النصين الإنجليزي والعبري، فالنص الإنجليزي يتحدث عن "السياحة في فلسطين"، بينما يرد في النص العبري "إيرتس يسرائيل" ("أرض إسرائيل")، والذي كُتب بالأحرف اللاتينية. وفي الزاوية اليسرى من الملصق كُتب: "أعمال فنية شرقية أُنتجت في البلد."

ويأتي استخدام المصطلح في هذا الملصق أيضاً، كما في ملصق ليليين رقم ١، كي يوظف النص التوراتي والديني في مصطلح "أرض إسرائيل"، فترجمة المصطلح إلى اللغة الإنجليزية أو أي لغة أُخرى سيُخرجه من سياقه وعلاقته بالنص التوراتي الأصلي ليصبح كأي مصطلح آخر، في حين أن الحفاظ على لفظة "إيريتس يسرائيل" تُبقي العلاقة حاضرة وقوية بين النص التوراتي وهذا المصطلح بغضّ النظر عن اللغة التي يُكتب بها، وفي هذه الحالة، فإن الترجمة لن تُخرجه من سياقه الديني. ومعهد بتسلئيل في هذا الملصق معنيّ بتوضيح العلاقة الدينية هنا بين هذا المكان الجغرافي الذي تجسّد بخريطة، وبين النص التوراتي.

في الملصق رقم ٦ الذي أنتجته "هكيرن هيسود" في بداية الثلاثينيات تظهر الأرض مرة أُخرى جرداء صفراء كالصحراء

**الملصق رقم ٦: "ساعدوه في بناء فلسطين"، تصميم موديست شتاين، وإنتاج وتوزيع "هكيرن هيسود"، على الأغلب في سنة ١٩٣٠.**

الخالية، ويظهر الفلاح اليهودي قوي البنية يحمل أدوات الزراعة وينظر إلى الأعلى. والنص بالإنجليزية يدعو إلى مساعدته "في بناء فلسطين"، أمّا في العبرية فيُطلق عليها اسم "أرض إسرائيل".

وكثيراً ما استُخدمت في الملصقات الصهيونية رموز كالسواعد القوية للفلاحين، والهامة الشامخة، والفأس، والأرض كأداة إنتاج، والعطاء للأرض، إلخ. وقد يبدو هذا الارتباط طبيعياً في سياق تبنّي نموذج التعاونيات في المستعمرات الصهيونية الأولى، لكن عند الأخذ بعين الاعتبار سياسة العمل العبري التي كانت تدعو إليها المؤسسة الصهيونية، فإن هذه الملصقات والرموز تخرج من إطار أيديولوجيا تنموية اشتراكية لتصبح في صلب منطق الإقصاء في الاستعمار

الاستيطاني.

واللافت أيضاً، أن النص يستخدم مصطلح "بناء"، بينما تحمل الشخصية المركزية أدوات زراعة لا أدوات بناء، لأن المقصود بالبناء هنا ليس العمران بالمعنى الحرفي فقط، بل بالمعنى المجازي أيضاً، أي بناء القومية والهوية والتاريخ. بعبارة أُخرى، يشير استخدام مصطلح "بناء" إلى بناء الأمة أو بناء "الشعب اليهودي" كجماعة متخيّلة كما يقول جوليوس بوسنر: "جئنا إلى موطننا كي نبني ويُعاد بناؤنا."[٤٦] وعلى الرغم من أن جميع القوميات بحسب بندكت أندرسن هي متخيلة،[٤٧] فإن هذا التخيل أقصى ومسح وجوداً مادياً واقعياً للسكان الأصلانيين الفلسطينيين.

أمّا بشأن استخدام اسم "فلسطين" باللغة الإنجليزية في الملصقات أحياناً، وحتى في اسم "مؤسسة تطوير السياحة في فلسطين"، أو في مصطلحات أُخرى مثل "فلسطين اليهودية"، فيبدو أن المؤسسة الصهيونية لم تتعامل معه كمكان اجتماعي، وإنما كمنطقة جغرافية صحراوية. فكأنما نفي المنفى وخلاص الأرض، هذا المفهوم الذي ورد كثيراً في الملصقات والذي يشترط التقاء اليهودي بالأرض، هو تحوّل هذا المكان الأجرد (فلسطين) إلى مكان اجتماعي (أرض إسرائيل).

## IV ـ ملصقات الخرائط

من غير الممكن النظر إلى الخرائط في أي مشروع استعماري على أنها تتسم بالبراءة عندما يكون رساموها غير سكان المنطقة المرسومة، لأنها (الخرائط) تصبح حينها أداة لإنتاج معرفة تهدف إلى السيطرة والضبط، مثل تلك التي رسمها خبراء نابليون للمنطقة في سياق أبحاثهم ومحاولاتهم بناء معرفة استشراقية،[٤٨] أو خرائط بعثات الجمعية الجغرافية الملكية البريطانية الاستكشافية لأميركا الشمالية وأفريقيا، والتي سعت لتشكيل معرفة تهدف إلى توسع الإمبراطورية.[٤٩]

كذلك، فإن المشروع الصهيوني استعان بالمعرفة الاستشراقية ووظفها في خدمة مشروعه الاستعماري الاستيطاني، إذ سعى "صندوق اكتشاف فلسطين" منذ تأسيسه في سنة ١٨٦٥، والذي عمل على البحث في جغرافيا فلسطين، لإيجاد إثباتات علمية على الرواية الدينية التوراتية، وكانت من أوائل إنتاجات هذا الصندوق مجموعة مكونة من ٢٦ خريطة مفصلة ودقيقة لفلسطين.[٥٠]

وإذا كان الفنانون الصهيونيون يميلون إلى تصوير الأرض مجردة من التفصيلات كلها، وكمكان جغرافي أجرد، وأنه ليس مكاناً اجتماعياً، وهو الأمر الذي تُظهره الملصقات المتضمنة في هذا النص، فإن الخريطة تبدو وسيلة ممتازة لتحقيق الأمر عينه أيضاً. فهي لا تصور تشكيل المكان وعناصره الاجتماعية والثقافية والحضرية، بل تغيّب هذه العناصر كلها لتُظهر التضاريس الطبيعية. وفي حالة خرائط "صندوق اكتشاف فلسطين" فإن المستشرقين الصهيونيين نظروا إلى جغرافيا فلسطين من عدسة الرواية التوراتية، فخرائطهم لا تصور الجغرافيا في فلسطين، وإنما الرواية التوراتية على أنها دليل جغرافي وتاريخي.

يلاحَظ في الملصق رقم ٧ أمران: الأول يتعلق بالنص المرفق بالخريطة، والثاني بالحدود السياسية، فالعديد من الخرائط الصهيونية التي نُشرت في تلك الفترة على شكل ملصقات، لم توضح الحدود السياسية

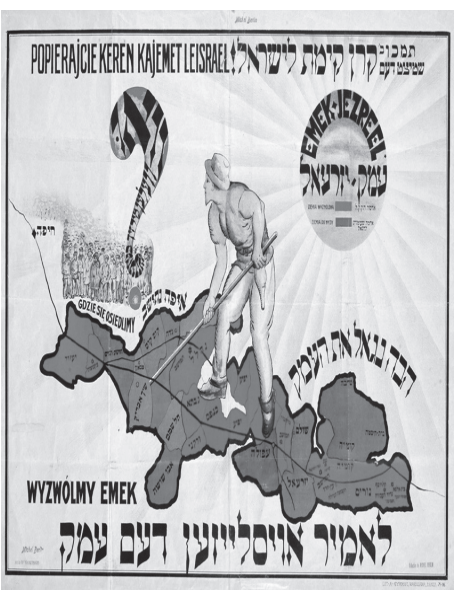
**الملصق رقم ٧، إنتاج الصندوق القومي اليهودي و"هكيرن هيسود" ـ الأرجح في سنة ١٩٣٠.**

التي نقصد بها هنا، الحدود الانتدابية التي وُضعت ما بعد الحرب العالمية الأولى. ويمكن أن نعزو غياب الحدود من هذه الخرائط إلى غيابها أيضاً في الأيديولوجيا الصهيونية، فالحركة الصهيونية في حينه ـ وحتى اللحظة ـ لم تكن قد أقرّت حدوداً واضحة وثابتة لما سمّته الوطن القومي في مشروعها الاستعماري.

أمّا فيما يخص النص المرفق بالملصق، فإنه يعبّر بوضوح، ومن دون أي تجميل أو إخفاء، عن طابع الحركة الصهيونية كحركة استعمار استيطاني. يقول النص:

انظر،
إلى المساحة التي حازتها
هكيرن هكييمت في إسرائيل
واستوطنتها.
تمعن،
كم هي صغيرة وغير مهمة
حصة اليهود من الأرض
والاستيطان حتى اللحظة في
البلاد، بلاد آمالنا.
تأمل،
كم هي عظيمة المهمات
الموجودة أمامنا، وحينها ستعلم
أن على كل رجل وامرأة من
شعبنا أن يبذلا قصارى جهدهما
لاستكمال تحقيق المهمات
الكبرى لخلاص الأرض وبنائها.

تظهر في هذا الملصق بوضوح، آلية استعمال الخرائط كأداة للسيطرة، فهو دعوة لليهود إلى الانخراط والتورط في المشروع الاستعماري وتكثيف الاستيطان. والإشارة الوحيدة في الملصق إلى المكان كمكان اجتماعي هي اللون الأخضر الذي يمثل المناطق المستعمَرة والمسيطر عليها من الحركة الصهيونية، ولا دلالات أُخرى




**الملصق رقم ٨: "لنخلص الوادي"، من تصميم رايس فاينتراوب، إنتاج ونشر الصندوق القومي اليهودي، ١٩٢٥.**

لوجود سكان آخرين، ولا ذكر لهم في الخريطة، ولا حتى في النص المرفق. وإذا ما تمعّنا في أسماء المناطق الجغرافية التي قد تُعتبر في بعض الأحيان دلالة على وجود كيان سياسي ما، أو على سكان أطلقوا ذلك المسمى على المكان، فإن الأسماء المستخدمة إنما هي الأسماء الصهيونية لا العربية، مثل "يهودا والسامرة"، الأمر الذي يعود بنا إلى فكرة أن هذه الخرائط ترى المكان بعين الرواية التوراتية، وتوظف الرواية التوراتية على أنها دليل جغرافي.

مثال آخر لاستخدام الخرائط في الملصقات الصهيونية نجده في الملصق رقم ٨ الذي أنتجه الصندوق القومي اليهودي في سنة ١٩٢٥، ضمن حملة جمع تبرعات للاستيطان في مرج بن عامر. فاللون الأخضر في الملصق يعبّر عن المناطق المستوطنة، أمّا الأحمر فيدل على المناطق المنويّ الاستيلاء عليها والاستيطان فيها، والنص المرفق يدعو إلى دعم الصندوق القومي اليهودي في سبيل "تخليص المرج".

## V ـ نتائج وخاتمة

أقصت الملصقات الصهيونية، في الفترة الخاضعة للتحليل، الفلسطيني من إطار الملصقات، وهدفت إلى تصوير الأرض كمكان أجرد، وليس كمكان اجتماعي أنتجته وتنتجه العلاقات الاجتماعية الفلسطينية. ووظفت الملصقات مقولة نفي المنفى بكثرة، مصورة المكان غالباً أجرد كصحراء تجري فيها عمليات إنتاج للمكان في طورها الأول، ويقوم بها المستوطنون اليهود في رسالة واضحة فحواها أن هذه الأرض الجرداء ستزدهر وتتحول إلى مكان اجتماعي فقط بتفاعل اليهودي معها واحتكاكه بها. هذا الالتقاء بين اليهودي والأرض يصوَّر كشرط لازدهار الأرض من جهة، ولإحياء اليهودي من جهة أُخرى. فالعديد من الملصقات صوّر مقارنة بين يهود أوروبا واليهود المستوطنين، فأظهر الأوائل ضعفاء منهزمين ومضطهدين، بينما صوّر المستوطنين فاعلين أقوياء. فكأنما الملصقات جعلت من حَدَث هجرة اليهودي نقطة تحوّل مركزية، يتحول فيها اليهودي من مضطهد إلى سيد، والأرض من صحراء إلى مجال مزدهر من دون ذكر الفلسطينيين وآثار هذا التحول فيهم.

واستُخدم النص الديني كثيراً في الملصقات الصهيونية في هذه الفترة، إمّا في النص ذاته مباشرة، وإمّا بتصوير النص بصرياً، وإمّا بكليهما، كما استُخدمت النصوص الدينية التوراتية في سياقات غير سياقاتها، فغالباً ما وُظفت النصوص من رواية ضياع موسى وقومه في الصحراء، وتصور أرض الميعاد، في سياق الهجرة من أوروبا في القرن العشرين والاستيطان في فلسطين، وذلك في تغييب واضح للفارق الزمني والجغرافي لسياق النص. ووُظفت هذه النصوص أيضاً في إضفاء صفة الشرعية الدينية أو الحق الإلهي على الاستعمار الاستيطاني في فلسطين.

الإقصاء في الملصقات الصهيونية لم يكن على مستوى التصوير فقط، بل علاوة على الإقصاءات الافتراضية التي عرضتها هذه الدراسة في عمليات تصوير المكان وإنتاجه، فإن هذه الملصقات كانت جزءاً من عملية الإقصاء المادي من المكان ذاته أيضاً. فالملصقات كأداة دعائية خطابية احتوت في معظم الأحيان دعوة ظاهرة، أو مضمرة، إلى الفعل المباشر والانخراط والتورط في المشروع الصهيوني، إمّا من خلال الهجرة والاستيطان، وإمّا بالدعم المالي المباشر، وإمّا باستهلاك منتوجات

**الملصق رقم ٩: "قضمة مثالية"، تصميم زيئيف رابان، وإنتاج "غرافيكا".**

خاصة بالمستوطنين، والاستثمار في مشاريع إنتاجية، وزيارة المؤسسات الصهيونية في فلسطين وغيرها. هذه الممارسات جميعها ارتبطت بمشاريع الاستعمار الاستيطاني في فلسطين ودعمتها.

يثير الملصقان أعلاه، الاهتمام في أثناء التحليل: الملصق رقم ٩ الذي يصور شخصية طفل يبدو عربياً، والثاني الذي يستخدم اللغة العربية. فللوهلة الأولى يبدو هذان الملصقان حالة مستثناة ممّا عرضته الدراسة من إقصاء للفلسطيني من إطار الملصق، وإقصائه كمتلقّ ومخاطَب، لكنهما في الحقيقة يدعمان فكرة الإقصاء الأساسية. فهذان الملصقان من إنتاج

**الملصق رقم ١٠: "زوروا جنينة الحيوانات"، تصميم ريكو بلاس، وإنتاج بلدية تل أبيب (منتصف الثلاثينيات).**

مؤسسات قطاع خاص، أو شركة ربحية تعمل وفقاً للمنطق الرأسمالي، وليسا من إنتاج المؤسسة السياسية الصهيونية. أي أن الملصق في هاتين الحالتين وُظف كإعلان تجاري، وليس كأداة دعائية. ولذلك فإن تصوير الفلسطيني لا يعكس امتداداً له في الأيديولوجيا الصهيونية، وإنما في منطق رأس المال ومراكمته. ■

## المصادر

١ Emily Sienkiewicz, "The Image of Eretz Israel: Zionism and the Representation of Diasporic Identity", *2009 Conney Conference on Jewish Arts* (Wisconsin, Madison: Mosse/Weinstein Center for Jewish Studies, 2009).

٢ Lana A. Burgess, "Crafting a Jewish Style: The Art of Bezalel, 1906-1996", *Montgomery Living*, vol. 5, no. 7 (October 2000), pp. 48-49.

٣ قد تكون هذه المؤسسة سياسية أو تجارية أو غيرها، لكن هذه الدراسة معنية بالملصقات الصادرة عن المؤسسات الصهيونية تحديداً.

٤ Peter Stanley, *What Did you Do in the War Daddy? A Visual History of Propaganda Posters* (Melbourne: Oxford University Press, 1983), p. 7.

٥ شفيق رضوان، "الملصق الفلسطيني: مشاكل النشأة والتطور" (دمشق: دائرة الثقافة، منظمة التحرير الفلسطينية، ١٩٩٢)، ص ١١٩.

٦ عز الدين المناصرة، "لغات الفنون التشكيلية: قراءات نظرية تمهيدية" (عمّان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣)، ص ١٤٠.

٧ Stanley, op.cit.

٨ رضوان، مصدر سبق ذكره. ص ١٢١.

٩ انظر:

Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, edited by Francis Frascina and Charles Harrison (New York: Harper & Row, 1982), pp. 217-220.

١٠ Jennifer Shutek, "Romanticizing The Land: Agriculturally Imagined Communities In Palestine-Israel", *Illumine: Journal of the Centre for Studies in Religion and Society Graduate Students Association* (University of Victoria), vol. 12, no. 1 (2013), pp. 14-37.

١١ Dalia Manor, "Imagined Homeland: Landscape Painting in Palestine in the 1920s", *Nations and Nationalism*, vol. 9, issue 4 (October 2003), pp. 533-554.

١٢ Gilya Gerda Schmidt, *The Art and Artists of the Fifth Zionist Congress, 1901: Heralds of a New Age* (New York: Syracuse University Press, 2003).

١٣ انظر أرشيف ملصق فلسطين، في الرابط الإلكتروني التالي: http://palestineposterproject.org

١٤ المقصود باستخدام لفظة الأصلانيين هنا المجموعات السكانية التي كانت تعيش في المكان قبل استعمارها.

١٥ رائف زريق، "إسرائيل: خلفية أيديولوجية وتاريخية"، في "دليل إسرائيل العام ٢٠١١" (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ٢٠١١)، ص ٢٦.

١٦ انظر: عبد الوهاب المسيري، "تاريخ الفكر الصهيوني: جذوره ومساره وأزمته" (القاهرة: دار الشروق، ٢٠١٤).

١٧ Patrick Wolfe, "Settler Colonialism and the Elimination of the Native", *Journal of Genocide Research*, vol. 8, no. 4 (December 2006), pp. 387-409.

١٨ أقيم المعهد بقرار من المؤتمر الصهيوني السابع في سنة ١٩٠٥.

١٩ بوريس شاتز من عائلة ليتوانية وهو أب الفن الإسرائيلي، وكان يُعتبر فنان البلاط البلغاري. استوطن في فلسطين في سنة ١٩٠٦ بهدف إنشاء معهد "بتسلئيل"، وتحوّل بيته في القدس إلى متحف. انظر الرابط الإلكتروني التالي: http://www.schatz.co.il

٢٠ كمال بلاطة، "استحضار المكان: دراسة في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر" (تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم / الألكسو، ٢٠٠٠)، ص ٧٦.

٢١ المصدر نفسه.

٢٢ Charles A. Cowan, "The Significance of Bezalel School" (Jerusalem: Bezalel Academy for Arts and Design, 1926).

٢٣ Dalia Manor, "Biblical Zionism in Bezalel Art", *Israel Studies*, vol. 6, no 1 (Spring 2001), pp. 55-75.

٢٤ Cowan, op.cit.

٢٥ لمزيد من المعلومات عن متحف تل أبيب، انظر الرابط الإلكتروني التالي:
http://www.tamuseum.org.il/about-us-tel-aviv-museum-of-art

٢٦ وليد الخالدي، "قبل الشتات: التاريخ المصور للشعب الفلسطيني ١٨٧٦ ـ ١٩٤٨" (بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ط ٣، ٢٠٠٦)، ص ١٣ ـ ١٤.

٢٧ Michael Feige, "Introduction: Rethinking Israeli Memory and Identity", *Israel Studies*, vol. 7, no. 2 (Summer 2002), pp. v–xiv.

٢٨ Lorenzo Veracini, *Settler Colonialism: A Theoretical Overview* (London: Palgrave Macmillan, 2010), pp. 42-46.

٢٩ Issam Nassar, "Colonization by Imagination: On the Palestinian Absence from the Landscape", in *City of Collision: Jerusalem and the Principles of Conflict Urbanism*, edited by Philipp Misselwitz and Tim Rieniets (Basel: Birkhäuser Architecture, 2006), pp. 222-226.

٣٠ عبد المعطي الجعبة، "دراسة استكشافية لبواكير الأفلام الصهيونية: الصورة تقودها الأسطورة"، ترجمة وليد أبو بكر (رام الله: مدار / المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية، ٢٠١٠)، ص ٣٠.

٣١ Manor, "Imagined Homeland...", op.cit., pp. 546-550.

٣٢ عبد الوهاب المسيري، "موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذج تفسيري جديد" (القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٩)، المجلد السادس، ص ٦٨.

٣٣ بلاطة، مصدر سبق ذكره، ص ٧٣.

٣٤ زريق، مصدر سبق ذكره، ص ١٦.

٣٥ Haim Finkelstein, "Lilien and Zionism", in *East Meets West: Art in the land of Israel*, edited by Asher Ovadiah and Nurith Kennan-Kedar (Tel-Aviv: Tel-Aviv University, Department of Art History, 1998), pp. 195-216.

٣٦ Shutek, op.cit.

٣٧ Edward W. Said, "Invention, Memory, and Place", In *Landscape and Power*, edited by W. J. T. Mitchell (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002), pp. 241-259.

٣٨ W. J. T. Mitchell, "Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness", In *Landscape and Power*, edited by W. J. T. Mitchell (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002), pp. 261-290.

٣٩ انظر: كيث وايتلام، "اختلاق إسرائيل القديمة: إسكات التاريخ الفلسطيني"، ترجمة: سحر الهنيدي، مراجعة فؤاد زكريا (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٩)؛ مهند عبد الحميد، "اختراع شعب وتفكيك آخر: عوامل القوة والمقاومة ـ والضعف والخضوع" (رام الله: المركز الفلسطيني لأبحاث السياسات والدراسات الاستراتيجية / مسارات، ٢٠١٥)، ص ٣٧ ـ ٣٨.

٤٠ تأسس "هكيرن هيسود" في سنة ١٩٢١، وأداره مجلس تعيّنه الوكالة اليهودية. وقد ساهم هذا الصندوق في بناء ٢٥٠ مستعمرة زراعية، علاوة على بعض الاستثمارات والشركات كشركة المياه وشركتَي النقل الجوي والبحري الإسرائيليتين.
للمزيد عن "هكيرن هيسود"، انظر: جوني منصور (محرر)، "معجم الأعلام والمصطلحات الصهيونية والإسرائيلية" (رام الله: المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية / مدار، ٢٠٠٩)، ص ٣٦٩.

٤١ Dalia Manor, *Art in Zion: The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine* (London: Routledge, 2005).

٤٢ انظر: "الكتاب المقدس" (بيروت: دار المشرق، ١٩٩٤)، ص ٣٤٨.

٤٣ انظر:
Manuela Boatcã and Sérgio Costa, "Bodies and Borders: An Interview with Ella Shohat", *Jadaliyya* (2013), http://www.jadaliyya.com/pages/index/15203/bodies-and-borders_an-interview-with-ella-shohat

٤٤ Arturo Marzano, "Visiting British Palestine: Zionist Travelers to Eretz Israel", *Journal of Fondazione CDEC*, no. 6 (December 2013), pp. 174-200.

٤٥ النص الكامل منشور في موقع وزارة الخارجية الإسرائيلية، "وثيقة الاستقلال"، في الرابط الإلكتروني التالي:
http://mfa.gov.il/MFAAR/KeyDocuments/IndependenceDeclaration/Pages/megilat%20haatsmaut.aspx

٤٦ Wolfe, op.cit. p 390.

٤٧ بندكت أندرسن، "الجماعات المتخيلة: تأملات في أصل القومية وانتشارها"، ترجمة وتحقيق ثائر ديب (بيروت: شركة قدمس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩).

٤٨ إدوارد سعيد، "الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء"، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط ٤، ١٩٩٥)، ص ٥٤ ـ ٥٥.

٤٩ ميرون بنفنيستي، "المشهد المقدس: طمس تاريخ الأرض المقدسة منذ ١٩٤٨"، ترجمة سامي مسلم (رام الله: المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية / مدار، ٢٠٠١)، ص ٣٥.

٥٠ عبد الحميد، مصدر سبق ذكره، ص ٢١ ـ ٢٣.

## المراجع

### بالعربية


- أندرسن، بندكت. "الجماعات المتخيلة: تأملات في أصل القومية وانتشارها". ترجمة ثائر ديب. تقديم عزمي بشارة. بيروت: شركة قدمس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.
- بلاطة، كمال. "استحضار المكان: دراسة في الفن التشكيلي الفلسطيني المعاصر". تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم / الألكسو، ٢٠٠٠.
- بنفنيستي، ميرون. "المشهد المقدس: طمس تاريخ الأرض المقدسة منذ ١٩٤٨". ترجمة سامي مسلم. رام الله: المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية / مدار، ٢٠٠١.
- الجعبة، عبد المعطي. "دراسة استكشافية لبواكير الأفلام الصهيونية: الصورة تقودها الأسطورة". ترجمة وليد أبو بكر. رام الله: المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية / مدار، ٢٠١٠.
- الخالدي، وليد. "قبل الشتات: التاريخ المصور للشعب الفلسطيني ١٨٧٦ ـ ١٩٤٨". بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ط ٣، ٢٠٠٦.
- رضوان، شفيق. "الملصق الفلسطيني: مشاكل النشأة والتطور". دمشق: دائرة الثقافة، منظمة التحرير الفلسطينية، ١٩٩٢.
- زريق، رائف. "إسرائيل: خلفية أيديولوجية وتاريخية". في "دليل إسرائيل العام ٢٠١١". بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ٢٠١١.
- سعيد، إدوارد. "الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء". ترجمة كمال أبو ديب. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط ٤، ١٩٩٥.
- عبد الحميد، مهند. "اختراع شعب وتفكيك آخر: عوامل القوة والمقاومة ـ والضعف والخضوع". رام الله: المركز الفلسطيني لأبحاث السياسات والدراسات الاستراتيجية / مسارات، ٢٠١٥.
- "الكتاب المقدس". بيروت: دار المشرق، ١٩٩٤.
- المسيري، عبد الوهاب. "تاريخ الفكر الصهيوني: جذوره ومساره وأزمته". القاهرة: دار الشروق، ٢٠١٤.
- ـــــــــــ. "موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذج تفسيري جديد". القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٩، المجلد السادس.
- المناصرة، عز الدين. "لغات الفنون التشكيلية: قراءات نظرية تمهيدية". عمّان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.
- منصور، جوني (محرر). "معجم الأعلام والمصطلحات الصهيونية والإسرائيلية". رام الله: المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية / مدار، ٢٠٠٩.
- وايتلام، كيث. "اختلاق إسرائيل القديمة: إسكات التاريخ الفلسطيني". ترجمة: سحر الهنيدي. مراجعة فؤاد زكريا. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٩.

## بالإنجليزية


- **Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Edited by Francis Frascina and Charles Harrison. New York: Harper & Row, 1982.**
- **Burgess, Lana A. "Crafting a Jewish Style: The Art of Bezalel, 1906-1996". *Montgomery Living*, vol. 5, no. 7 (October 2000), pp. 48-49.**
- **Cowan, Charles A. "The Significance of Bezalel School". Jerusalem: Bezalel Academy for Arts and Design, 1926.**
- **Feige, Michael. "Introduction: Rethinking Israeli Memory and Identity". *Israel Studies*, vol. 7, no. 2 (Summer 2002), pp. v–xiv.**
- **Finkelstein, Haim. "Lilien and Zionism". In *East Meets West: Art in the land of Israel*. Edited by Asher Ovadiah and Nurith Kennan-Kedar. Tel-Aviv: Tel-Aviv University, Department of Art History, 1998.**
- **Manor, Dalia. *Art in Zion: The Genesis of Modern National Art in Jewish Palestine*. London: Routledge, 2005.**
- **-------. "Biblical Zionism in Bezalel Art". *Israel Studies*, vol. 6, no 1 (Spring 2001), pp. 55-75.**
- **------- "Imagined Homeland: Landscape Painting in Palestine in the 1920s". *Nations and Nationalism*, vol. 9, issue 4 (October 2003), pp. 533-554.**
- **Marzano, Arturo. "Visiting British Palestine: Zionist Travelers to Eretz Israel". *Journal of Fondazione CDEC*, no. 6 (December 2013), pp.174-200.**
- **Mitchell, W. J. T. "Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness". In *Landscape and Power*. Edited by W. J. T. Mitchell. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002.**
- **Nassar, Issam. "Colonization by Imagination: On the Palestinian Absence from the Landscape". In *City of Collision: Jerusalem and the Principles of Conflict Urbanism*. Edited by Philipp Misselwitz and Tim Rieniets. Basel: Birkhäuser Architecture, 2006.**
- **Said, Edward W. "Invention, Memory, and Place". In *Landscape and Power*. Edited by W. J. T. Mitchell. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002.**
- **Schmidt, Gilya Gerda. *The Art and Artists of the Fifth Zionist Congress, 1901: Heralds of a New Age*. New York: Syracuse University Press, 2003.**

- **Shohat, Ella. "Bodies and Borders: Interview with Ella Shohat by Manuela Boatcã and Sérgio Costa". *Jadaliyya* (2013), http://www.jadaliyya.com/pages/index/15203/bodies-and-borders_an-interview-with-ella-shohat**
- **Shutek, Jennifer. "Romanticizing The Land: Agriculturally Imagined Communities In Palestine-Israel". *Illumine: Journal of the Centre for Studies in Religion and Society Graduate Students Association* (University of Victoria), vol. 12, no. 1 (2013), pp. 14-37.**
- **Sienkiewicz, Emily. "The Image of Eretz Israel: Zionism and the Representation of Diasporic Identity". *2009 Conney Conference on Jewish Arts*. Wisconsin, Madison: Mosse/Weinstein Center for Jewish Studies, 2009.**
- **Stanley, Peter. *What Did you Do in the War Daddy? A Visual History of Propaganda Posters*. Melbourne: Oxford University Press, 1983.**
- **Veracini, Lorenzo. *Settler Colonialism: A Theoretical Overview*. London: Palgrave Macmillan, 2010.**
- **Wolfe, Patrick. "Settler Colonialism and the Elimination of the Native". *Journal of Genocide Research*, vol. 8, no. 4 (December 2006), pp. 387-409.**



يصدر قريباً عن مؤسسة الدراسات الفلسطينية

**تعويض اللاجئين الفلسطينيين**
**والبحث عن سلام فلسطيني ـ إسرائيلي**

**تحرير: ريكس براينن ورولا الرفاعي**
**ترجمة: ناجح أبو شمسية**