

أولريش لوك

قوٲر؁ تمثيل غير المعترف به

كلمة «قوטר» غريبة عن اللغة العربية. وهي دخيلة في اللهجة الفلسطينية بدوية الأصل، التي نشأت أحلام شبلي في أحضانها في قرية عرب الشبلي في الجليل. مع ذلك، فهي مصطلح شائع يستخدمه البدو الفلسطينيون في صحراء النقب عندما يُطلب من شخص الذهاب إلى مكان ما. وأصل المصطلح، طبقاً لأهل المنطقة، هو من فعل الأمر «go there!» بالإنكليزية، الذي سمعه البدو المنقلون من مكان إلى آخر من أفراد الجيش أثناء الانتداب البريطاني (١٩١٧-١٩٤٨). إن استخدام تعبير «قوטר» مثال على الامتلاك على لغة الحكم الأجنبي التي فُرضت على البدو. كما أنه أثر حي، على تاريخ من السيطرة والإدارة والترحيل الذي تعرضوا له.

التقطت الصور التي تشكل هذا العمل بين تشرين الأول ٢٠٠٢ وشباط ٢٠٠٣، خلال زيارات شبلي العديدة والمطولة لأمكنة متنوعة في المنطقة التي تحيط بمدينة بئر السبع. إنها تبين مناظر مع مساكن وقرى وبيوت وأماكن سكن أخرى ومقابر وأماكن للأحياء والأموات. كما تُظهر أحياناً الناس الذين يقطنون هذه الأماكن، وأغلبهم أطفال. ونادراً ما نجد لقطات مقربة للأفراد.

ليس هناك أسلوب فوتوغرافي معين يحكم تسجيل شبلي لما هو موجود. إن ظهور ما يسميه رولاند بارت «ذلك الذي كان» ليس محكوماً بجماليات مسبقة، ولا حتى بجماليات الحياد الواضح. ما يوحد هذه الصور هو الموضوع بحد ذاته وليس الأسلوب. إن الطبيعة الميكانيكية للتصوير الفوتوغرافي تجعله وسطاً مناسباً بالنسبة لشبلي لتمكين وضع ما من الإفصاح عن ذاته. وتكمن الأهمية في مواجهة وضع ما. تُلْتَقَطُ صور شبلي لتظهر للآخرين - في معرض وفي كتاب - ما رآه شخص واحد. في الوقت ذاته، فإن التقاط الصور هو طريقة في رؤية ما هو موجود.

تشهد الصور على مواجهة مع شيء ما لم يتم إدراكه أو الاعتراف به، شيء مستثنى كلياً من وعي المجتمع. ولكن يمكن رؤيته من قبل أي أحد يقرر أن يفتح عينيه/ها، وأن يذهب إلى المكان الذي التقطت فيه الصور - كل صورة مقرونة باسم المكان الذي التقطت فيه. لكن من يذهب هناك، يرى ما رآه شبلي نفسه حين التقطت الصورة، لكنه لن يرى، بالضرورة، شيئاً يختلف كثيراً. وهكذا يمكن فهم عنوان العمل قوטר على أنه موجهٌ إلى المشاهد بالدرجة الأولى. إن المشاهد يتعامل مع الوضع المصوّر من خلال الصورة. وقراءته/ها للصورة ستكون إعادة لقراءة المصورة للوضع ذاته.

لا نجد في اختيارات شبلي للصور تلك التي تعكس علاقة شخصية محددة بين المصورة وما تصوره، أو تلك التي تجعل المرء يشعر بحضورها، أو بتحديد أكثر، تلك التي تسجل حالة تعتمد على وجودها هي. كما لا نجد صوراً تتبع وجهة نظرها الخاصة، التي يربطها المنظرون غالباً بمفهوم «المؤلف». ولا نجد صوراً لحالات استثنائية أو لحظات أو أحداث خاصة متميزة أو مثالية ولا مفاجآت. إن صورها تعتمد على معرفتها الحميمة بالأماكن التي تزورها وتعود إليها - غالباً، لتعيد التقاط صورة لم تكن راضية عنها - وفي اتصالها الوثيق مع الناس الذين يعيشون في تلك الأماكن. والصور التي يقع عليها اختيارها للعرض هي عن حالات عادية ووظيفية وأوضاع لا تخرج عن نطاق العادي أبداً. إن المواجهة التي تتابعتها كل صورة هي مواجهة قد تكون حدثت فيما مضى بطريقة مشابهة وقد تحدث ثانية. هكذا، فإن صور شبلي تشي بعشوائية اللحظة الهاربة وتشي، في الوقت ذاته، بتشابه تلك اللحظة مع أخريات تسبقها وستليها.

وليس للمصورة مهرب من اتخاذ قرارات معينة حول كيفية تصوير ما يوجد كي يفصح عن نفسه. لا بد من تورطها التألفي للتأكد من غياب وظيفة المؤلف! أما بالنسبة للعلاقة بين الرائي والمُرئي، فإن أهم قرارات شبلي هو أن تلتقط صوراً لأوضاع. يعرف القاموس «الوضع» بأنه «الطريقة التي يوضع فيها الشيء بالنسبة لمحيطه»، وهذا بالضبط ما تحاول أحلام شبلي تتبعه في عملها: علاقة القرية، علاقة بيت بمنظر، علاقة ما صنعه الإنسان - كشارع أو سور أو ملعب - بالأرض، علاقة البناءات والملاجئ، علاقة المواد المستخدمة في هذه البنى ببعضها البعض، علاقة الأشياء في الغرف والحيز الذي تشغله. وأخيراً علاقة الأفراد بالأمكنة التي يعيشون فيها. تحديداً، يمكن تعريف الأوضاع التي تصورها شبلي بأنها الأمكنة التي يمكن التواجد فيها وتواجد الناس فيها. على الرغم من أن العلاقة التي تحدد كل مكان وعلاقة الناس بالمكان في كل صورة يتم تعريفها بوضوح، فإنها، عادة، لا توضع تحت المجهر: إن عرض أي وضع يمتد عبر الصورة بأكملها يخلق إحساساً بارتباطه بسياق أكبر.

إن قرار التقاط صور لأوضاع وليس لأشياء معزولة أو مشاهد طبيعية خلاصة، يلمني، في معظم الأحيان، بعداً معيناً عن الأشياء التي يتم تصويرها. وغالباً ما تستخدم شبلي، في التصوير الداخلي أو تصوير الأماكن الضيقة، عدسات ذات زاوية واسعة، وينتج عن هذا امتداد الفضاء في مقدمة الصورة. أما ما يراد عرضه، فيدفع بعيداً عن الرائي إلى الخلف. إن مثل هذه الفضاءات الفارغة التي تفصل بين الرائي وما ينظر

أو تنظر إليه، حاضر أيضاً في صورها التي تصور أوضاعاً أكبر. لا تستخدم، عادة، أي أدوات لتأطير المنظر، ولا يوجد ما يمكن أن يقود النظرة، خطوة بخطوة، إلى الصورة. ما يمكن أن يعتبر أحياناً نتيجة لضرورات تقنية، يعمل في الوقت ذاته كمؤشر على بعد من نوع ما، وانعدام إمكانية الوصول لما يرى. ويتم تأكيد هذه الملاحظة في عدد من الصور التي تُظهر بنى مدنية كثيفة تكاد تغلق فضاء الصورة. هناك هوة أو جدار أمام المشاهد. وتستخدم شبلي إستراتيجيات إضافية لضمان فصل المصورة عن موضوعها؛ مثل الاستخدام المتكرر للمناظر الأمامية للبنى المعمارية، ومنظور مركزي في تصوير الفضاء. غالباً ما يكون موقع المصورة، وكذلك موقع المشاهد «أمام» الصورة وليس «في وسطها». لا يُدعى المشاهد إلى هذه الأماكن، بل يتم إبقاؤه خارجها. ليس موقع المصورة (والمشاهد) موقعاً طفيلياً، بل شخص من الخارج. ليس هناك مجال للتعاطف، بل لتوثيق ما يوجد عن بعد. وبوضع هذا البعد في التركيب البصري لصورها، فإن شبلي تقرّ بطبيعة التصوير الفوتوغرافي - أي تشييء ما يسجله حتى لو كان الشيء وضعاً - لكنها في الوقت ذاته، تضع ما سوف نراه موضع قراءة نقدية.

إن موضوع صور أحلام شبلي هو الأماكن التي يعيش فيها البدو الفلسطينيون في جنوب إسرائيل. والبدو الفلسطينيون هم السكان الأصليون لصحراء النقب منذ القرن الخامس بعد الميلاد، الذين كانوا من البدو الرحّل أو شبه الرحّل حتى منتصف القرن التاسع عشر، حيث كانوا يقودون قطعانهم مرتحلين تبعاً لوفرة الطعام، متوجهين في فترات الجفاف لأقاصي الشمال إلى يافا، وحتى حيفا، منخرطين في الزراعة الموسمية، ومتحكمين بالطرق التجارية التي تقطع النقب. مع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، صعدت الإدارة العثمانية جهودها من أجل أن تتحكم بحركة البدو الفلسطينيين، على الأقل من خلال إنشاء بئر السبع العام ١٩٠٣. وفي العام ١٩١٧، استكمل الانتداب البريطاني السياسة التي بدأها سابقوهم. وبهذا، فقد شرع البدو الفلسطينيون بالسكن في استيطانات عفوية.

إسلوب حياة شبه الترحال كان لا يزال شائعاً بين الفلسطينيين البدو لدى قيام دولة إسرائيل. وحتى ذلك الوقت، فقد كان ٦٥ ألف فلسطيني بدوي في النقب موزعين في ٩٥ قبيلة تملك كل منها الحق في استعمال حصص معينة من الأراضي. لم يسبق أن تم تحدي قوانين الأراضي التقليدية من قبل العثمانيين أو البريطانيين، على الرغم من أن أراضي الفلسطينيين البدو لم تكن مسجلة بشكل قانوني، كما كانت القبائل المختلفة

تتحترم هذه القوانين بشكل صارم. فحقوق الأراضي، وارتباط عائلة معينة بقطع أراضي محددة بشكل واضح، يحملان أهمية تتجاوز كونهما شروطاً، لا يمكن الاستغناء عنها، للسكن والزراعة وتربية الماشية وللحياة والمكانة الاجتماعية، بل تتعلق بضرورتهم لبناء شعور بالهوية والحفاظ عليه.

بعد أن أصبحت النقب تحت الحكم الإسرائيلي، نزحت نسبة كبيرة من الفلسطينيين البدو عن البلد بعد أن أُجبروا على ذلك. بينما تم إما إعادة توطين وإما على التوالي اقصر السكان الباقين في مناطق محددة من شمال بئر السبع وشرقيها، حيث عاشوا تحت حكم الإدارة العسكرية الإسرائيلية حتى العام ١٩٦٦. في العام ١٩٥٣، كان هناك ما يقارب ١١ ألف فلسطيني بدوي يعيشون هناك، ومنوعين رسمياً من التنقل ومغادرة المنطقة التي تشكل فقط ما نسبته ١٠٪ من أراضي البدو الفلسطينيين الأصلية. مستندة إلى تشريعات الحكومة العثمانية بهذا الخصوص التي تعود إلى القرن التاسع عشر، صادرت إسرائيل في خمسينيات القرن العشرين ما نسبته ٩٥٪ من أراضي البدو الفلسطينيين في النقب وأعلنتها أراضي دولة. الآن يجبر البدو الفلسطينيون على تضمين الأراضي من الدولة، وهو حق لا يجوز بكل الأحوال إلا لفترات قصيرة جداً، ما يجعل مشاريع التخطيط والتنمية على المستوى البعيد مستحيلة. وبالتالي، فمن أجل العيش، قد اضطر البدو الفلسطينيون العمل كعمال مياومة لصالح السكان اليهود الذين ينمو عددهم بسرعة.

في مقابلة مع صحيفة هآرتس في العام ١٩٦٣، قال موشيه دايان: «يجب تحويل البدو إلى عمال مدنيين في الصناعة والخدمات والبناء والزراعة. إن ٨٨٪ من السكان الإسرائيليين ليسوا مزارعين، فليصبح البدو مثلهم. في الواقع، هذا التحول سوف يكون جذرياً، وسيكون معناه أن البدوي لن يعيش على أرضه ومع قطعانه، ولكنه سيتحول إلى شخص مدني يعود إلى بيته في المساء ويرتدي نعله البيتي (...). وسيذهب أولاده إلى المدرسة وشعورهم مشطبة ومرتبة. هذا سيكون ثورة، قد تحتاج إلى جيلين لتحقيق، وستختفي ظاهرة البدو عن الوجود، دون إكراه بل بتوجيه من الحكومة».

مع نهاية ستينات القرن العشرين، بدأت الحكومة الإسرائيلية بتطبيق سياسة توزيع السكان البدو الفلسطينيين في سبع مدن (تل السبع، ورهط، وعرة النقب، والكسيفة وسيجيف شلوم، والحورة، واللقية)، التي تم التخطيط لها بدون استشارة المعنيين. وبهذا، فقد اعتبرت من قبل العديد من هؤلاء الناس الذين كانوا مستهدفين

في العيش هناك، غير ملائمة أبداً لاحتياجاتهم الثقافية والاقتصادية الخاصة بهم. أما الآن، فيعيش أكثر من نصف البدو الفلسطينيين في النقب، عددهم الكلي ١٣٠ ألفاً، في تلك التجمعات السكانية. وطبقاً للإحصاءات الرسمية فإنها من الأفقر من بين كل المدن «المعترف بها» في إسرائيل. فهي تفتقر إلى الخدمات العامة الملائمة، وتعاني من نسب بطالة وجريمة عالية.

أما القسم الآخر من سكان النقب البدو، فقد رفض الانتقال إلى المدن «المعترف بها» لكي لا يفقد أراضيهم ويعيش أحوالاً معيشية يعتبرها مخالفة ثقافياً، ومذلة اجتماعياً. ويعيش هؤلاء في خمس وأربعين قرية «غير معترف بها»، وليست على الخرائط الرسمية، ويمنعون من تشييد بنى دائمة، وحيث تطرد العوائل من حيث يعيشون، ويتم نسف البيوت بحسب القوانين الإسرائيلية، وحيث لا يتوافر للسكان الكهرباء، أو الماء الصالح للشرب، أو الخدمات الصحية والمجاري، أو التعليم الإعدادي والثانوي. وينتظر الناس في تلك القرى «غير المعترف بها»، الحكم في قضايا أراضيهم، ويطالبون بنهاية لسياسة هدم المنازل، وبالوصول على البنى التحتية، ويسعون إلى فرصة تأسيس جمعيات زراعية، وأن يسمح لهم بالعيش بالطريقة التي تناسبهم اقتصادياً وثقافياً. التقطت صور أحلام شبلي في القرى البدوية «غير المعترف بها»، وفي المدن كذلك. وهي صريحة عما تريد إظهاره، لكنها تتطلب أيضاً قدرًا من القدرات القرائية: فمن لم يطلع عن كتب على الأوضاع الخاصة قد يبقى فهمه عاماً للموضوع، أو قد تفوته الفكرة كلياً. فهناك، على سبيل المثال، الصورة التي تصور قرية «غير معترف بها» في خلفية مجردة قوامها سلسلة من التلال [ص ٥٥]. سقوف المباني مصنوعة من الصفيح أو الأسبستوس أو الخشب. وسقوف الصفيح هذه تخلق حرارة شديدة داخل البيوت في الصيف، وضجيجاً عند سقوط المطر. كما أن الأسبستوس خطر على الصحة، أما الخشب فلا يقاوم بصورة جيدة تقلبات المناخ. يتم استخدام هذه المواد لأنها رخيصة ولا تشكل خسارة مادية كبيرة إذا تم تدمير البيت. إن بناء البيوت، واستخدام مواد مختلفة، وصفة اللاديمومة، هو موضوع العديد من الصور. تستخدم ألواح الصفيح كذلك لخلق أماكن حول البيوت للاحتفاظ بحرمة النساء [ص ٤٦]. وللسبب ذاته، تُعلّق قطعة قماش أمام المدخل، بعلو يكفي لمن في الداخل لكي يعرف، بالنظر إلى قدمي الشخص القادم، هل هو رجل أم امرأة [ص ٥٢]. توضع طاولة جميلة ذات أرجل منحنية وكرسيين شبه حديثين في المنطقة المحيطة بالبيت، كلياً خارج

السياق. ألا يعرف صاحب البيت الذي يصنع هذا الأثاث ما الذي يمكن أن يفعله به في بيته [ص ٤٨]. كما تظهر صورة أخرى، بالعكس، كيف يتم استخدام كراج لخلق حجرة ضيوف تقليدية في اليوم الذي يتوقع فيه قدوم ضيوف [ص ٤٩].

لقد بلورت أحلام شبلي افتراضاً تفحصه في صورها: حيث يكون هناك بيت لا يوجد مسكن، وحيث يكون هناك مسكن لا يكون هناك بيت. إن الموضوع في غالبية هذه الصور هو استخدام مواد غير مصممة لبناء بيوت مناسبة، وعدم التأكد من كيفية استخدام أشياء من ثقافات مختلفة وتدمير وإهمال في الصور التي تظهر أوضاعاً مدنيّة - ليس علامات فقر فقط، بل علامات الاقتلاع والغربة بالتحديد. وما يؤشر على الغربة في تلك المساكن هو الطريقة التي يصوّر بها الناس. فغالباً ما يُرون عن بعد، وهم يديرون ظهورهم للعدسة، خيالات لا تكاد ملامحها تبدو للعيان ولا حتى فردانيتها. وفي واحدة من الصور النادرة التي تظهر مجموعة من الناس عن قرب، ترفع امرأة شابة، وجزء كبير من وجهها في الظل، ورقة بطريقة تغطي وجه جارتها كلياً [ص ٤٣]. وحيث تمكن رؤية الوجوه، فإنها مخفية. يبدو أن من المستحيل إظهار أفراد في هذه المساكن - كأنه من المستحيل تسجيل تكوين الفرد تحت تلك الظروف وكأنه من المستحيل إظهار آثار الأوضاع المعيشية على أجساد هؤلاء ووجوههم. كأنه لا بد من الحيلولة دون تمثيل هؤلاء الأفراد كضحايا، وكأنه يجب تلافي جعل هؤلاء ضحايا في الصور.

لا بد من التعرض لجدلية مقلقة هنا: حين يتم حرمان الأفراد من حقوقهم الأساسية التي يمكن أن تعطيهم القوة لتشكيل ذواتهم ككيانات مستقلة، يبدو أنه لا بد من حرمانهم حتى من حقهم في أن يكون لكل منهم صورته وذلك من أجل تشكيلهم كضحايا لأوضاعهم المزرية. هناك استثناء واحد: صورة لزوج وزوجته وابنتهما الصغيرة يجلسون معاً في وضع ثقة وتقارب على كنبه بالكاد تكفي أجسادهم [ص ٤٠]. وما يميز ترتيب الغرفة هو الستائر التي تم سحبها بطريقة تنسيقية تسمح للضوء بالتسلل من خلال النوافذ. الرجل الذي يظهر مع زوجته والطفلة في بيته هو من قرية «غير معترف بها»، وهو مدير جمعية تقاوم الطرد. وإزاء التهديد بالنسف، تبدو هذه العائلة وكأنها جعلت من بيتها وطناً. وربما سمح هذا لشبلي بأن تصورهم كأفراد في المكان الذي يعيشون فيه.

بعد ملاحظة كل ما تقدم، هناك شيء في هذه الصور لا بد من تقديره بشكل مناسب: يبدو صف من البيوت في قلب الصحراء متداخلاً بتناغم مع منظر التلال

[ص ٥٥]؛ في صورة التقطت لتظهر حزمة من صفائح الأسبستوس المستعمل مهيأة لكي يعاد استعمالها للبناء، تشكل قطعة ورق في الشارع، وسترة رجل يقف بجانب جدار، وسجادة في الأشجار على الجانب الآخر من الجدار، تشكل إيقاعاً يحيي الصورة بأكملها [ص ٤٢]؛ أكواخ وأشجار موزعة عبر الصورة لخلق إحساس بالتكامل [ص ٤٤]؛ الإيماءة البالغة الروعة لصبي التي تجمع تحركات أترابه المبعثرة [ص ٦١]. هذه لحظات جمال من صنع المصورة، وهي نابعة من الصورة لا مما يُصوّر. ليس من المناسب أن نقول إن جمال هذه الصور هو مسألة ذات علاقة بالجماليات، وهو، بذلك، يهيئ للاستهلاك، مناظر المعاناة الشديدة. بدلاً من ذلك، فإن خلق هذا الجمال يجب أن يتم فهمه كفعل مقاومة ضد قوى التدمير الكاسحة. قد تكون هذه الملاحظة جواباً عن السؤال: ما الذي يجعل هذه الصور، التي تشي بدرجة عالية من التوثيقية، أعمالاً فنية؟

ملاحظات الكاتب

هذا النص هو النسخة الكاملة لمقالي التي نشرت في كتاب «أحلام شبلي، قوטר»، في نيسان ٢٠٠٣، بواسطة صندوق تنان جوتسدينر، كنص مرافق لأعمالها التي عرضت في متحف تل أبيب. لم يسمح بنشر هذا المقال كاملاً بحجة تعارضه مع سياسة المتحف.

أرغب في شكر جميع الأفراد الذين ساعدوني في كتابة هذا النص لدعمهم، وبالأخص البروفيسور إسمايل أبو سعد من جامعة بن غوريون - النقب.

أحلام شبلي

اذهبْ هناك، التهمْ الجبل، اكتبْ الماضي

قوطر
عرب الصبيح
الوادي

نصوص من محمود أبو هشيش،
أولريش لوك، وسارة أ. روجرز