Archive of SID

نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۰، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۴

خاستگاه و دگرش مفاهیم در نمادپردازی‌های تصویری هنر فلسطین، با تاکید بر نقاشی معاصر و نقش‌مایه‌ی کاکتوس

علیرضا بهارلو*[1]، محمدکاظم حسنوند[2]

[1] دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[2] دانشیار گروه نقاشی، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰۹/۱۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱۲/۲۴)

چکیده

هنر فلسطین در دهه‌های اخیر، خاصه در حوزه‌ی نقاشی، با گرایش به «نمادگرایی» به ارائه‌ی مفاهیم ارزشی پرداخته، هرچند تأثیرات غیرمستقیم مدرنیسم غرب را هم تجربه نموده است. نمادهای نقاشی فلسطین که طیف گسترده‌ای از عناصر و پدیده‌ها را شامل می‌شوند، در مواردی همسو یا مضامین رایج و در مواقعی به دلیل شرایط خاص اقلیمی، سیاسی و مذهبی، مختص هنرمند فلسطینی‌اند. در این میان نقش‌مایه‌ی «کاکتوس»، از ظرفیت‌های بیانی ویژه‌ای برخوردار است و نحوه‌ی استفاده از آن در چند پرسش مطرح می‌شود: نقش‌مایه‌ی کاکتوس در نقاشی معاصر فلسطین چه مفاهیم نمادینی دارد و این مسأله در هنر اسرائیل چگونه است؟ نحوه‌ی ارائه و نمود این نقش به چه صورت و اصالت آن تا چه اندازه است؟ دستاوردهای پژوهش، که به روش تاریخی، توصیفی و تحلیلی انجام گرفته، مبیّن آن است که از زمان تولد اسرائیل، کاکتوس به صورت نقش‌مایه و حتی فراتر از یک نگاره، به مثابه سمبل و مظهری پویا در هنر فلسطین وجود داشته و فلسطینیان آن را تجسمی از سلب مالکیت ملی و مصادره‌ی اموال می‌دانستند. اما اهمیت این گیاه به‌مرور توسط استعمارگران تصاحب و به عنوان نامی به این فرزندِ تازه‌متولدشده در فلسطین اعطا شد که نوعی «از آن‌خودسازی» یا تصرّف در سنن محسوب می‌شود.

واژه‌های کلیدی

هنر فلسطین، نقاشی معاصر، نماد، نقش‌مایه، کاکتوس.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۵۵۲۱۴۵۵۳، نمابر: ۶۶۹۱۵۹۹۲-۰۲۱، E-mail: alireza_baharloo5917@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

نمادهـا در طول تاریخ، در هنر هر قوم و ملتی بسـته به نوع تفکر و جهان‌بینی آنها به صور گوناگونی نمود داشـته‌اند که این موضوع در هنر فلسـطین، از جایـگاه و ضرورتی ویژه برخوردار بوده اسـت. میراث عظیم و کهن همراه با شرایط سیاسی‌ای که فلسطینیان در آن زیست کرده و می‌کنند، به ناچار و به ضرورت، رویکرد آنها را به این شـاخصه‌ی بیانی موجب شده است. نقش ایـن نمادها در واقع نوعی چکیده‌نگاری شـرایط و موقعیت‌های مختلفی بوده که فلسـطینیان در آن می‌زیسته‌اند. افزون بر این، لازم به ذکر است که هر دوره از تاریخ فلسطینان، موجبات خلق نمادهای خاص خود را بنا به وقت و شرایط حاکم رقم زده است.

بدیهی است که هنرمندان فلسطینی‌ای که در سرزمین‌های اشغالی زندگی می‌کردند، ترجیح داده‌اند بیش از هنرمندانی که در سایر کشورهای عربی در تبعید به سر می‌برند، از نماد استفاده کنند. آثار هنرمندان سـرزمین‌های اشغالی را می‌توان در نگاهی کلی، از طریق سمبولیسـم حاکم بر آنها بازشـناخت. این مهم برای آنهایی که در تصرف و اشـغال به سر می‌برند، امری طبیعی اسـت، چراکه نمی‌توانند احساسات وطن‌پرسـتانه‌ی خود را از طریق کاربرد آشکار سـبک‌های واقع‌گرایانه یا بیانگر بروزدهند. نمادگرایـی و دیگر گونه‌های انتقالـی و ارتباطی، به عنوان ابزار غیرمستقیم بیان، در این میان جایگزینی قابل استفاده و سودمند تلقی می‌شوند و گاه تأثیر بیشتری به همراه دارند.

به همین سـبب، در این پژوهش با ذکر پیشـینه و مقدماتی شـامل: جایگاه نمادگرایی در هنر و مبانی اسلامی، تأثیرپذیری فرهنگیِ کشـورهای عربی از تحولات یک قرن اخیر غرب، و نیز هنر معاصر فلسـطین به خصوص حوزه‌ی تجسـمی (نقاشی)، مبحث اصلی طرح و عنوان شده است. این مبحث به شرح و بسط انواع نمادهای تصویری، خاصـه نقش‌مایه‌ی کاکتوس و نحوه‌ی ارائه و پردازش آن پرداختـه تا ابعاد و مفاهیم نهفته‌ی آن را در میان فلسطینیان و اسرائیلی‌ها واکاوی و بیان کند. در این رابطه، پرسش‌هایی وجود دارد که بدین صورت قابل طرح هستند: انواع نقش‌مایه‌ی نمادینِ به‌کاررفته در نقاشی فلسطین، به ویژه در طول یک سده‌ی اخیر، کدامند و به چه صورت قابل طبقه‌بندی هستند؟ نحوه‌ی ارائه‌ی مضامین نهفته در آنها به چه طریق اسـت؟ گیاه کاکتوس از چه ویژگی‌ها و پیشـینه‌ای برخوردار است که قابلیت انتقال مفاهیمی فراتر و متعالی‌تر را داراسـت؟ و چه عواملی در بیان و ارائه‌ی این مفاهیم دخیل‌اند؟ پاسخ به این پرسش‌ها گامی اسـت ارزنده در جهت بازشناسـایی نقطه‌نظرات خاص هنرمند فلسـطینی و درک جایگاه هنر در این سرزمین بعد از اشغال آن.

جایگاه نماد و نمادپردازی در هنر و مبانی اسلامی

بـه عقیده‌ی بسـیاری از متفکران و هنرشناسـان، زبان هنر اسـلام، زبانی نمادین و رمزگراسـت: کیفیت و شـاخصه‌ای که هنـر در تمدن‌های دینی برمی‌گزیند و مفاهیم درونی خود را در آن قالب تبیین و تلخیـص می‌کند. در این جایگاه، «هنرمند به رسم و تصویر امور غیرتشـبیهی خلق خداوند اهتمام می‌ورزد و تصویر را با بُعد سـوم درک نمی‌کند و به تعبیر دیگر، با مضمون معنوی اشـیاء سـروکار دارد و این مضمون، با قدرت حق تعالی که در اشـیاء می‌دمد، ارتباط دارد» (البهنسی، ۱۳۸۵، ۷۵-۷۴). اینجاسـت که کارکرد «نماد» اهمیت ویژه‌ای می‌یابد و بیش از پیش خود را آشکار و متجلی می‌سازد. هنگامی که دستاوردهای متقدم‌تر در این حوزه بررسـی می‌گردد، چنین برداشت می‌شود که برخی محققان غربی در اوایل سـده‌ی بیسـتم بر این تصور بوده‌اند که هنر اسـلامی، هنری «منحصراً تزئینی» و با «فقدان اسفباری از شمایل‌نگاری مذهبی» همراه (Kuhnel, 1966, 24; Kuhnel, n.d, 1) و نقاشـی آن نیز «بدون کارکرد دینی» بوده است (Arnold, 1932, 1). اما با گذشت زمان و به‌ویژه در دهه‌ی ۱۹۷۰، مکاتـب فکری دیگری ظهور کردند که بر پایه‌ی تاملات شرق‌شناسان و اسلام‌شناسانی چون ماسینیون[1] و کُربن[2] و غیره استوار و بر این عقیده بودند که هر جزئی از یک محصول هنری، معنای نهفته‌ای در خود داشـته که به طریق خاصی با فلسفه و آیین تصـوف پیوند دارد و در زمان، مفهـوم و مکان، لایتغیر و پایدار اسـت (Irwin, 2000, 163-170): رویکردی که اساساً با برخورد و نگرش هنرمند مسـلمان، همسوتر و سازگارتر به نظر می‌رسـید و در حال حاضر نیز در میان هنرشناسـان و نظریه‌پردازان، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

نمـاد «در معنـای عام: بازنمایـی ادبی یا هنـری صفتی یا وضعیتی با وسـاطت یک نشانه و در معنای خاص: تأویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشـخصات آن موضوع به صفات ویژه‌ی شکل، رنگ و حرکت» (پاکباز، ۱۳۸۶، ۶۰۴) است. تیتوس بورکهارت، متفکر بنام این حوزه نیز بدین مطلب تصریح می‌کند که «نمـاد، امری مبهم و گنگ یـا حاصل یک گرایش احساسی نیست، بلکه نماد، زبان و لسان روح است» (بورکهارت، ۱۳۸۶، ۱۱۱) و از این‌رو تجلی یا واسطه‌ی امری معنوی محسوب می‌شـود. بنابراین معتقدیم نمادها به ورای صورت اشاره کرده و

www.SID.ir

Archive of SID

از جنبه‌ای استعلایی برخوردارند. آنها واقعیتی فراتر از گستره‌ی مادی و زمینی را مورد تاکید قرار می‌دهند. این رموز، حامل معانی درونی و ذاتی بوده و تنها راه تامل در معنای هنر اسلامی و آثار هنری منبعث از آن- چه در گذشته و چه حال- بررسی و رمزگشایی همین رموز و نشانه‌هاست.[۳]

تعاملات شرق و غرب و تاثیرپذیری‌های فرهنگی- هنری در جهان عرب

ظهور مدرنیسم غرب و گسترش دامنه‌ی نفوذ آن در ملل شرقی، از دلایل مهمی است که فرهنگ و به تبع آن هنرِ کشورهای عرب را در زمینه‌ی فرم و محتوا با تحولاتی اساسیً مواجه ساخت. مسایل و رویدادهایی از قبیل وقوع جنگ جهانی و استیلای قدرت‌های سلطه‌گر بر ملت‌ها؛ و همچنین، تحصیل دانش‌آموختگان و هنرجویان کشورهای شرقی و عربی در اروپا، در کنار حضور مستشاران فرهنگی در برخی مناطق مربوط، روند چنین تاثیرپذیری‌هایی را سرعت و شدت بخشید. بر اساس مستندات تاریخی، «در اوایل سده‌ی بیستم میلادی و با آغاز جنگ جهانی اول، برخی از کشورهای اسلامی به اشغال نیروهای متفقین درآمدند. حضور بیگانگان در کشورها، تحولات سیاسی- فرهنگی را نیز به دنبال داشت، به طوری که در برخی مناطق، تحولات از حوزه‌های اجتماعی فراتر رفته، شامل تغییر در جهان‌بینی نیز شد» (اسکندری، ۱۳۸۴، ۷۱). به گفته‌ی برخی محققان دیگر و در همین رابطه، «رشد و توسعه‌ی هنر عرب از نقطه‌نظر مدرنیسم جهانی، در اوایل سده‌ی بیستم و در نتیجه‌ی مستقیم افزایش تعاملات متقابل میان شرق و غرب آغاز شد. تحولات اساسی این دوره، خود را در تمامی حوزه‌های جهان غرب و همچنین شرق نمایان ساخت که این موضوع دنیای هنر را نیز دربرمی‌گرفت» (Roques, 2008, 131-132). در ادامه‌ی این روند و با استقبال یا تن‌دادن به این پدیده‌ی جاری، «هنرمندان در کشورهای عربی، نقاشی به سبک اروپاییان را آغاز نمودند. بسیاری از آنها پیش‌تر در اروپا بودند و در ارتباط و تحت تاثیر جنبش‌های هنری متفاوتی همچون امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم قرار داشتند. در این میان، هنرمندان لبنان، مصر، سوریه و مراکش، به پیشگامانی برای سایر هنرمندان عرب تبدیل شدند. در دهه‌ی ۱۹۳۰ در شهرهایی مثل بیروت، قاهره، دمشق و حتی رباط (مراکش) نخستین گروه از هنرمندانی شکل گرفت که به جریان‌ها و تکنیک‌های هنر اروپا گرایش، و با پیشینه‌ی فرهنگی خود را نیز ارتباط داشتند» (Ibid, 132).

سرزمین فلسطین نیز - که محور اصلی مبحث پیش رو را تشکیل می‌دهد - با آغاز جنگ جهانی اول به اشغال درآمد. مقارن بودن این بازه از تاریخ منطقه با مدرنیسم و جریان‌های نوگرا، تاثیر بسزایی بر روند شکل‌گیری رویکردهای نوین و ظهور جریان‌های نوخاسته داشت. به عنوان نمونه در دوران بعد از جنگ جهانی دوم، «جنبش هنر نو در فلسطین از حدود ۱۹۵۵، با جمعی از هنرمندان فلسطینی که تحصیل‌کرده‌ی کشورهای عربی و اروپا و امریکا بودند شکل گرفت [...] فعالیت و تبادلات هنری ایشان در جهان گسترش یافت و در این امتداد، هنر فلسطین از هنری بومی به بین‌المللی و از سنتی به مدرن تغییر پیدا کرد» (اسکندری، ۱۳۸۴، ۷۵).

تحولات فوق، بعد از این هم توقف نیافت و «پس از جنگ جهانی دوم [...] هنرمندان دست به تجارب بیشتری زدند. آنان فرم‌ها، تکنیک‌ها و مواد جدیدی را آزمودند و استقلال بیشتری نسبت به مدل‌های اروپایی کسب کردند و بدین ترتیب، تاریخ و موقعیت خود را نیز با برخوردی انتقادی بازتاب دادند. این هنرمندان، گونه‌ها و سبک‌های سنتی مانند خوشنویسی یا هنرهای تزیینی را اتخاذ و به شیوه‌ی نوینی تفسیر و ترجمانی از آنها را در قالب قاموس معاصری از فرم‌ها و نمادها عرضه نمودند» (Roques, 2008, 132). بازنمایی پیکر انسان به شیوه‌های مختلف- فیگوراتیو و نمادین- نیز از دیگر اقداماتی بود که هنرمند عرب برای انتقال مفاهیم موجود در آثار خود آن را دستمایه‌ی کار ساخت.

هنر معاصر فلسطین: رسانه‌های روز، قالب‌های بیان و تحولات اخیر

آرمان، آرزو، آزادی، مقاومت و ستم‌ستیزی، درد و تالم، دوری از دیار آبا و اجدادی و مواردی از این قبیل، مفاهیمی است که از زمان اشغال فلسطین تا به امروز در ذهن و خیال فلسطینیان حضوری پایدار و پیوسته داشته و بخش عمده‌ای از هنر آنان نیز -که جزئی جدایی‌ناپذیر از فرهنگ، زمانه و جهان‌بینی آنهاست- ملهم از همین مفاهیم و اندیشه‌هاست. آنچه در منابع مکتوب آمده و در مشاهده و بررسی کمی آثار موجود نیز هویداست، مبین همین نکته است که «بخش عمده‌ای از هنر اواخر سده‌ی ۲۰ و اوایل سده‌ی ۲۱، بازتابی از واکنش هنرمندان به ادامه‌ی اشغال این سرزمین است» (Bloom & Blair, 2009, 104) - مفاهیم و آرمان‌هایی که نشأت‌گرفته از درون مرزها بوده، اما در شکل عرضه و ارائه، تا حدود زیادی متاثر از سبک‌ها و جنبش‌های هنری برون‌مرزی (غربی) است (دلایل و عوامل چنین تاثیرپذیری‌هایی پیشتر بیان شد).

سرزمین فلسطین در گذشته‌ی خود نیز چنین تاثیراتی را تجربه نموده و «در طول تاریخ، شاهد ادوار و تمدن‌های مختلفی بوده است. این منطقه با قرارگرفتن در میان تمدن بزرگ بین‌النهرین و سوریه از یک سو، و دره‌ی رود نیل از سویی دیگر، به گذرگاهی بدل شده بود که تمدن‌های پیش‌گفته در آنجا علاوه بر ویرانی و تباهی، میراث فرهنگی عظیمی را نیز برجا گذاشته بودند. از این‌رو پا گذاشتن ارتش مسلمان عرب در فتح عظیم خود در این سرزمین، رویدادی تصادفی محسوب نمی‌شد» (al-Ju'beh & Natsheh, 2004, 35). چنین روندی در ادوار تاریخی بعد هم تداوم داشت و در نگاهی کلی- با تکیه بر مستندات و مکتوبات- می‌توان چنین گفت که «هنر معاصر

www.SID.ir

Archive of SID

فلسطین ریشه در هنر بومی و عامه و نیز نقاشی سنتیِ مسیحی و اسلامی‌ای دارد که مدت‌ها در این سرزمین رایج بوده است» (ن‌ک: Ankori, 1996). اما در دوره‌ی معاصر و پس از روز نکبت (یوم‌النکبه) سال ۱۹۴۸، مضامین ملی‌گرایانه رواج بیشتری گرفت و هنرمندان فلسطینی از رسانه‌های متعددی به منظور بیان و تفحص در ارتباط خویش با هویت و سرزمین‌شان بهره گرفتند.

اما گذشته از ابعاد تاریخی، در بررسی جوانب ماهوی و معنایی مسأله باید توجه داشت در حالی که ترکیب «هنر فلسطینی» برای اشاره به هنری باستانی است که در محدوده‌ی جغرافیای فلسطین تهیه و تولید می‌شده است، امروزه کاربرد جدید آن را عموماً برای آثار هنرمندان معاصر فلسطینی متصور می‌شوند. «فلسطینیان به علت غارت و تسلط مدام اشغالگران بر سرزمین‌شان، در سراسر دنیا متفرق شده‌اند و محکوم به زندگی در سرزمینی می‌باشند که به آن تعلق ندارند. آنهایی که پیش از سال ۱۹۴۸ مقیم فلسطین بودند، به ملیت سران اشغالگر درآمدند، در حالی که فلسطینیان ساکن کرانه‌های باختری رود اردن (۱۹۶۷)، همواره برای حفظ ملیت خود در حال مبارزه‌اند» (تکتک زارو، ۱۳۷۳، ۱۱۸-۱۱۷). در خصوص اینکه هنرمندان معاصر فلسطینی را در مجموع چه افرادی و در چه محدوده‌ای از جغرافیای جهان تشکیل می‌دهند، نوشته‌اند: «هنر مدرن فلسطین، نه تنها آثار هنرمندانی را که در اسرائیل و داخل خاک فلسطین به فعالیت می‌پردازند در برمی‌گیرد، بلکه شامل آن دسته آثاری نیز می‌گردد که توسط پناهندگان فلسطینی، و مهاجرانی که در دنیای عرب، اروپا و امریکا مشغول به کار هستند تولید می‌شود» (Bloom & Blair, 2009, 104). به عبارت دقیق‌تر: حوزه‌ی هنر فلسطین همچون ساختار اجتماعی فلسطین در چهار مرکز عمده‌ی جغرافیایی گسترش یافته است: «کرانه‌ی باختری و نوار غزه، اسراییل، فلسطینیان پراکنده در جهان عرب، و ایالات متحده و اروپا» (نک: Ben Zvi, 2006). بنابراین، تعریف خاستگاه امروزیِ هنرِ این مرزوبوم را در دو حوزه یا جایگاه می‌توان مد نظر قرار داد: نخست هنر فلسطینی، که در سرتاسر دنیا پراکنده شده اما به هنگام بیان عواطف وطن‌پرستانه «همانند صداهای منفردِ دسته‌ی همسرایان، در مواجهه‌ی هنری، و طنین حالات مختلف تجربه‌ی فلسطینی» (Sabella, 2011, 87) متحد و یکپارچه می‌گردد. و دیگری هنر برخاسته از سرزمین فلسطین، که به هنرمندان مقیم کشور اشغالی منحصر می‌شود.

امروزه هنر روز فلسطین- در زمینه‌ی تجسمی- شامل طیف گسترده‌ای از رسانه‌ها (نقاشی، گرافیک، دیوارنگاری، هنر خیابانی، مجسمه‌سازی، عکاسی، ویدئو، چیدمان و ...) است که در ارائه و بیان، از شیوه‌های خاص خود تبعیت می‌کنند. یکی از این ویژگی‌های بارز، سمبولیسم یا نمادگرایی است که حضور آن در هنر اسلامی از گذشته تا به امروز (چنانچه در بالا اشاره شد) محسوس بوده است. هنرمند فلسطینی در واقع از سبک‌های هنری غرب به گونه‌ای بهره می‌گیرد که در خدمت آرمان و هدف خود باشد و این هدف، جدا از آرمان‌های جامعه‌ی او نیست. به عقیده‌ی هنرمندان و مورخان فلسطینی، «استفاده‌ی فلسطینیان از اسلوب و دستاوردهای هنرمندان غربی، مثل رئالیسم، اکسپرسیونیسم، سورئالیسم، دادائیسم و حتی انتزاع‌گرایی را نمی‌توان به عنوان تقلیدی کورکورانه و جزءبه‌جزء برشمرد. بلکه به‌عکس، کاربست این سبک‌ها، تحت تاثیر شیوه‌ای خاص و به گونه‌ای بوده که آنها را تقریباً «فلسطینی‌شده»[۴] کرده است» (Shammout, 1988, 15). این هنر از پیشینه‌ای غنی برخوردار است و رویکرد و محتوای آن صرفاً تک‌بعدی نیست. به زعم آنان، اگرچه تلاش و مبارزه‌ی فلسطینیان به عنوان منبع الهام برای بسیاری از هنرمندان به شمار می‌آید، اما هنر فلسطین صرفاً با صفت و منش سیاسی فلسطین تعریف نمی‌شود. «هنر مدرن فلسطین به بخشی از یک فرایند متوالی تبدیل شده که در آن، فرهنگ و میراث فلسطین نقشی عمده را ایفا می‌کند. درست است که دوره‌ی پس از «روز نکبت» تاثیر بسزایی بر آثار هنری داشته، اما نسل‌های جدید هنرمندان فلسطینی، مرزهای نوینی از نمایش و خلاقیت را مجدداً تعریف کرده‌اند» (نک: Farhat, 2013). آنها (پس از انتفاضه‌ی اول) صورت «جمعی» ارتباط با آرمان و انگیزه‌ی ملی برضد اشغالگری را به شکل تجارب شخصی و درونی، و تعابیری از «آرمان ملی» کندوکاو کرده‌اند و به بیان شخصی‌تری در این جهت دست یافته‌اند (نک: García Ramos, 2011, 27).

در واقع «از ۱۹۴۸ و در واکنش به اشغالگری سرزمین فلسطین است که می‌توان دامنه‌ای از معانی نمادین را که با نمود هویت ملی ارتباط داشته و پیوسته نیز تکرار می‌گردند، مشخص نمود؛ مواردی مانند دهقان، کاکتوس، خاک، درخت زیتون و پیکر زن همگی مظهر و نماینده‌ی معنای انسان‌ها و سرزمین از دست‌رفته‌اند» (Gandolfo, 2010, 49). البته تعدد و دامنه‌ی این نمادها در همین حد باقی نمانده و طیف وسیعی از اشیاء، گیاهان، حیوانات و پدیده‌ها را شامل می‌گردد که گاه همسو و هم‌معنا با معادل‌های جهانی، و در مواردی خاص نیز ساخته و پرداخته‌ی ذهن و خیال هنرمندان فلسطینی‌اند. مفاهیم نمونه‌های خاص‌تر- اصولاً و طبیعتاً- در جهان عرب و دنیای اسلام قابل عرضه یا دست‌کم ملموس‌ترند. موضوعی که در عنوان بعد (نقش‌مایه‌ها و نمادها) مطرح می‌شود.

نقش‌مایه‌ها و نمادها

مطالعات و مشاهدات حاکی از آن‌اند که هر دوره از تاریخ فلسطین، بسته به موقعیت و شرایط وقت، علاوه بر تداوم مفهوم‌پردازی‌های کلی و پایدار، نمادهای متفاوت و خاصی را نیز پرورانده و ارائه کرده است- مسأله‌ای که از ویژگی‌های ذاتی نمادها به شمار می‌آید (اقتضای شرایط و ایجاب تفاوت). در بررسی عینی نقاشی معاصر فلسطین، به ویژه در آثار ناتورال، رئال، تجریدی و تزئینی، می‌توان نمونه‌های متعددی از طرح‌ها، اشکال و نقوش نمادین را رؤیت نمود که مفاهیم پیش‌گفته را به خوبی بازنمایی می‌کنند.

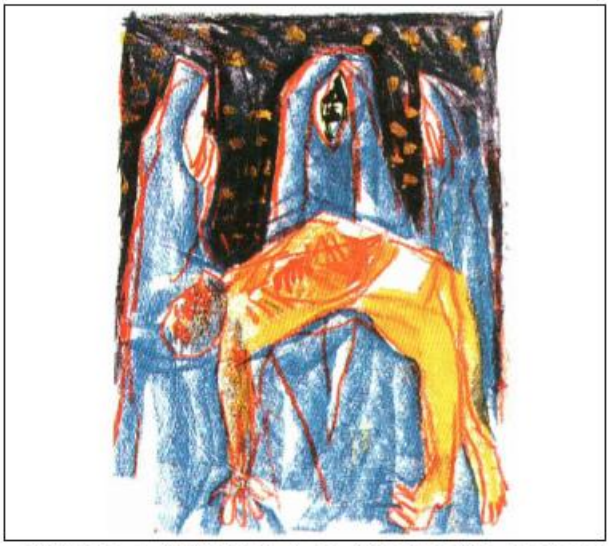
www.SID.ir

Archive of SID

در تحقیق پیش رو، این نقش‌مایه‌ها در دو زیرمجموعه یا طبقه‌بندی، تحت عناوین کلی «مفهومی» و «صوری» تقسیم شده‌اند. در مجموعه‌ی نخست، مفاهیم (هویت، آزادی، اسارت، سرزمین، قومیت، حق مالکیت، صلح و غیره) تداعی می‌شوند؛ و در رده‌ی بعدی- که بیشتر بدان پرداخته شده است- آرایه‌ها و نقوش بر اساس سنخیت و همانندیِ ظاهر مورد توجه قرارگرفته‌اند. نقش‌مایه‌های دسته‌بندی اخیر، اشیاء و وسایل، گیاهان و میوه‌ها، حیوانات، اجرام آسمانی، و نیز انسان، مکان و رویدادهای ارزشی را شامل می‌گردد. آن‌چنان که در بالا اشاره‌شد، برخی از اشکال نمادینِ به‌کاررفته در آثار هنری فلسطین، عمدتاً با مفاهیم بومی و ارزشی مرتبطند که نمود و تجلی‌شان در فرهنگ و جهان‌بینی اسلامی، به ویژه در هنر سرزمین اشغالی، محسوس‌تر و معنادارتر به نظر می‌رسد. مفاهیم و نقوشی همچون بیت‌المقدس و قبه‌الصخره، (چهره یا پیکره‌ی) شهید، نقش چفیه، تیروکمان‌های بچگانه، گیاه کاکتوس و غیره، مواردی از این قبیل نمادها هستند. به عنوان مثال، شهید در هنر فلسطین به اشکال متعددی ظاهر می‌شود: گاهی آن را از حرکت و جابجایی سایر عناصر در نقاشی می‌توان احساس کرد و گاه این مفهوم از طریق حالاتی که در چهره‌ها نمود می‌یابند درک می‌شود. در پاره‌ای موارد هم می‌توان شهید را به عنوان پیکره‌ای خاموش که در آرامش خوابیده ملاحظه کرد (تصاویر ۱ تا ۴).

از این گذشته، نقوش طبیعت‌گرایانه‌ی نمادین در آثار نقاشی، لزوماً به صورت واحد و منفرد مورد استفاده نبوده و غالباً در ترکیب با دیگر نمادهای تصویری به کار رفته‌اند و بعضاً می‌توان آثاری را با چندین نقش نمادین ملاحظه کرد (تصاویر ۵ و۶). به عنوان مثال، نقش حیوانات در برخی آثار، در کنار نقش اشیاء و اجرام سماوی و غیره، و یا نقوش گیاهی در ترکیب و همراهی با انسان یا دیگر موارد فوق استفاده شده است. از آنجا که تاکید پژوهش حاضر بر نقشمایه‌ی کاکتوس و دگردیسی مفهومی و سایر شاخصه‌های سمبولیک آن است، در اینجا به اختصار،

تصویر۱- باکره‌ی سوگوار، اثر میکلانژ
مأخذ: (www.artlex.com)



تصویر۳- برگی از کتاب طراحی ۲، اثر عاصم ابو شقره، ۶-۱۹۸۵، مجموعه‌ی خانوادگی.
مأخذ: (Boullata, 2009, 197)

تصویر۲- مادر فلسطینی در هیئت باکره‌ی سوگوار، هنرمند ناشناس
(پایین تصویر: Katie, 2010).
مأخذ: (García Ramos, 2011, 41)

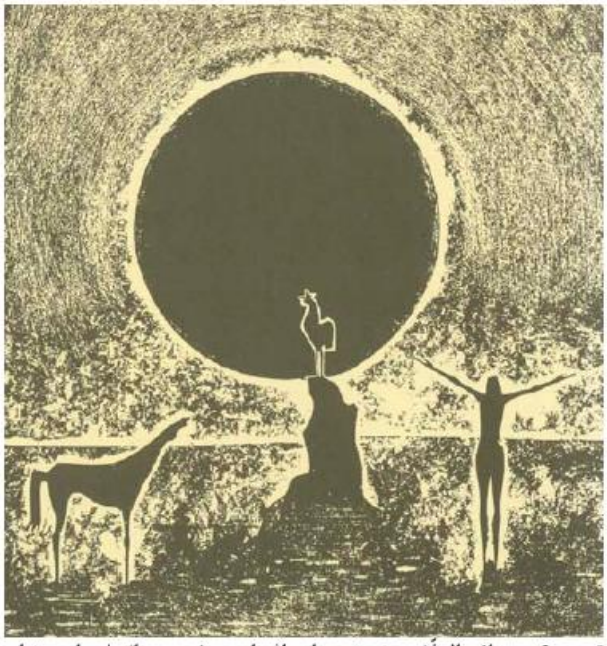
تصویر۴- برگی از کتاب طراحی ۲، اثر عاصم ابو شقره، ۶-۱۹۸۵، موزه‌ی اسرائیل.
مأخذ: (همان)

www.SID.ir

Archive of SID

فهرستی از نقوش نمادین به‌کاررفته در آثار نقاشی هنرمندان فلسطینی در قالب جداول ۱ تا ۵ ارائه می‌گردد. بررسی مفاهیم نمادین ذکر شده در این مجال، قطع نظر از جنبه‌ی زیبایی- شناختی آثار بوده که خود موضوع و مبحثی مجزا می‌طلبد.

تصویر ۵- روز اسارت، اثر سلیمان منصور، ۱۹۸۰، در این تصویر سه نقش نمادین که به طور کل، نماینده‌ی مفاهیم آزادی و ملیت هستند، در ترکیب با یکدیگر به کار رفته‌اند: کبوتر، میله‌های زندان و چفیه.
مأخذ: (Gonzalez, 2009, 204)



تصویر ۶- مصطفی الحلّاج؛ هنرمند در این اثر، اسب، خروس و انسان را به عنوان نمادی از فراخواندن خورشید و صبح آزادی ترسیم نموده است.
مأخذ: (Zeidan, 2013, 20)

جدول۱- اشیاء و وسایل.

عنوان (تصویر)	مفاهیم نمادین رایج/جهانی	مفاهیم نمادین بومی/اسلامی	در ترکیب با سایر نقوش نمادین (حالات و نحوه‌ی بازنمایی)
کلید و در	راز، معما یا کاری که باید انجام گیرد (و کلید، ابزار آن است) (سرلو، ۱۳۸۹، ۶۲۹)؛ آزادسازی، معرفت، آیین رمزی و راز آشنایی (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۹۵)	عزم بازگشت به خانه (Zeidan, 2013, 5)؛ حق بازگشت (Farhat, 2013)	کلید، کبوتر، زن و زیتون: کلید، دست، هلال ماه، آرایه‌های تزیینی و سنتی و بناهای کهن: کلید، هلال ماه و کبوتر: کلید، زن، زیتون و اسب (ارتباط نماد کلید و کبوتر، دلالت بر معنویتی دارد که گشاینده‌ی درهای بهشت است (سرلو، ۱۳۸۹، ۶۲۹))
اسلحه	اراده‌ای که به سوی هدفی مشخص نشانه‌گیری شده است (سرلو، ۱۳۸۹، ۶۲۹)	محق بودن فلسطینیان برای دفاع از سرزمین و شرف آنها: حق قانونی برای دفاع از زادگاه و سرزمین اب‌واجدادی و مبارزه با اشغال و تجاوز (Zeidan, 2013, 7)	اسلحه و همسر (تیمی همسر و نیمی وطن): اسلحه، زن و فرزند: اسلحه و کبوتر (آزادی پس از مبارزه (Farhat, 2013))
چفیه	-	هویت و عشق به وطن (Zeidan, 2013, 16)	چفیه و پرواته: چفیه و اسب
سنگ	استواری، دوام، اطمینان، ابدیت (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۰۶)؛ بودن، پیوند، آشتی و سازگاری با نفس خویشتن؛ وحدت و نیرومندی (سرلو، ۱۳۸۹، ۴۹۰)؛ ارتباط انسان با سنگ، چنان کهن و صمیمی است که سرآغاز تاریخ بشر را «عصر سنگ» نامیده‌اند (Ronnberg & Martin, 2010, 104)	مقاومت و انقلاب (Zeidan, 2013, 20)؛ سنگ‌های رودخانه‌ی Jobel فسادناپذیر بود و بنیان اورشلیم را شکل داد (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۰۹)	سنگ و زن (نقش زنان در انقلاب)؛ سنگ‌به‌دست: سنگ، ماه، دست (مشت)، گل، کودک و تاریکی
تیروکمان بچگانه	(همانند سنگ و اسلحه)	(همانند سنگ و اسلحه)	-
فلوت	ارتباط با خدایان و ارواح طبیعت؛ در اساطیر یونان، ساز دیونیسوس و مستی‌های اوست (Ronnberg & Martin, 2010, 664)	نوای مداوم مقاومت (Farhat, 2013)	فلوت، خروس و زن
میله‌های زندان	اسارت	اسارت؛(شکستن میله‌ها)رهایی‌وآزادی	میله‌های زندان و کبوتر
لباس‌های محلی	-	پایبندی به سنن و باورها	لباس‌های محلی و زن (پوشیده در تن زنان)

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۲- گیاهان.

عنوان (تصویر)	مفاهیم نمادین رایج/جهانی	مفاهیم نمادین بومی/اسلامی	در ترکیب با سایر نقوش نمادین (حالات و نحوه‌ی بازنمایی)
شاخه‌ی زیتون (درخت)	(خصوصاً همراه با کبوتر) صلح، برابری و عصر طلایی (کوپر، ۱۳۷۹، ۱۸۷)	درخت زیتون برای مردمان باستانی یونان و روم، عبری‌ها و البته مسلمانان، «درخت زندگی» بود (Ronnberg & Martin, 2010, 134)؛ (به طور کلی، درخت، نماد:) میراث فرهنگی، اقتصادی و معنوی فلسطینیان (Zarur, 2008, 53)؛ درخت زیتون، زمین، و دهقان و زارع همواره بازنمودی از هویت فلسطینیان در تلاش برای به تصویر کشیدن الفت و پیوند بومیان با این سرزمین بوده است (García Ramos, 2011, 25)	زیتون و کبوتر: زیتون، پرنده، اسلحه و مبارز: زیتون، زن، کلید و اسب: زیتون، کلید، کبوتر و زن: شاخه‌ی زیتون، شهید، مشت گره‌کرده
کاکتوس	استقامت و پایداری: صبوری (از نوع معقول)	(برای اسرائیلی‌ها) ملیت، وابستگی و تعلق به سرزمین: (برای فلسطینیان) سلب مالکیت ملی و مصادره‌ی اموال (Boullata, 2009, 183)	(اصولا محصور در گلدان، به دور از محیط طبیعی)

جدول ۳- حیوانات.

عنوان (تصویر)	مفاهیم نمادین رایج/جهانی	مفاهیم نمادین بومی/اسلامی	در ترکیب با سایر نقوش نمادین (حالات و نحوه‌ی بازنمایی)
کبوتر	معنویت و نیروی تعالی (سرلو، ۱۳۸۹، ۶۱۳)؛ روح حیات، جان، صلح (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۸۷)	(در فرهنگ اسلامی) سه باکره‌ی مقدس با سنگ یا ستون‌هایی که دور آنها را کبوترها احاطه کرده‌اند نشان داده شده‌اند (همان)؛ (در عبری) نماد اسرائیل	(کبوتر همراه شاخه‌ی زیتون، نماد صلح و تجدید حیات است (همان)) کبوتر و اسب: کبوتر، زن و اسب: کبوتر و اسلحه: کبوتر و زن: کبوتر، زن و اسلحه
اسب	(دارای نمادپردازی بسیار پیچیده، از جمله:) مرگ و زندگی، شمسی و قمری، عقل، خرد، اندیشه، منطق، نجابت، تور، بادپایی، تیزفکری، گذر سریع زندگی، نیروهای جادویی، باروری و غیره (کوپر، ۱۳۷۹،۲۰)	انقلاب (Farhat, 2013)؛ اصالت، نیرو، و سرکشی (Zeidan, 2013, 11)؛ شادی و سلامتی (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۰)؛ امید و تسلی آینده‌ای که در راه است	حرکت در افق به سوی خورشید: اسب بر روی تزئینات سنتی: اسب و جنگجویان سنتی عرب: اسب، خروس و خورشید: اسب، چفیه و بیت‌المقدس: اسب، فضای معماری، صنایع دستی، تزئینات و درخت
خروس	خورشید، هوشیاری، جنب‌وجوش و غیره (سرلو، ۱۳۸۹: ۳۶۵)؛ باروری، محافظت، پرخاشگری، شهوت (Ronnberg & Martin, 2010)	سحرگاه، آزادی، سپیده‌دم، آینده، تعهد و انتظار (Zeidan, 2013, 18)	خروس و خورشید (فراخواندن نور و صبح): خروس، زن و فلوت: خروس، شهید، اسب و پرنده

جدول ۴- اجرام سماوی.

عنوان (تصویر)	مفاهیم نمادین رایج/جهانی	مفاهیم نمادین بومی/اسلامی	در ترکیب با سایر نقوش نمادین (حالات و نحوه‌ی بازنمایی)
خورشید	روشنایی، گرما، حیات، سرچشمه‌ی نیروی انسان و کیهان، نیروی آسمان و زمین و غیره	آزادی (Farhat, 2013)	خورشید، اسب و خروس: خورشید و خروس: حرکت به به سوی خورشید
ماه	تناوب، توگرداتی، بالندگی، زمان، معرفت انعکاسی، دانش نظری و غیره (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج۵، ۱۲۳و ۱۲۱)	(در سنت یهود) جماعت عبراتی، یهودیان رانده از فلسطین، یهودیان سرگردان: (در قرآن) مرگ و رستاخیز (همان، ۱۲۹-۱۲۷)	هلال ماه، کلید، دست، آرایه‌های تزئینی و سنتی و بناهای کهن: هلال ماه، کلید و کبوتر: ماه، سنگ و ماه، دست، گل، کودک و تاریکی

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۵- انسان، مکان و رویدادها.

عنوان (تصویر)	مفاهیم نمادین رایج/جهانی	مفاهیم نمادین بومی/اسلامی	در ترکیب با سایر نقوش نمادین (حالات و نحوه‌ی بازنمایی)
شهید	-	(بسته به سبک و پیام هنرمند:) آرامش، ترک کردن، مرگ (Zeidan, 2013, 9)	شهید بر روی شانه و پرچم فلسطین و شاخه‌ی زیتون: شهید، مشت گرهکرده و شاخه زیتون: شهید، خروس، اسب و پرنده
زن	هم هدایت تاب معنوی و هم اغواگر، نیروهای غریزی (کوپر، ۱۳۷۹، ۱۸۲)؛ اصل منفعل طبیعت، وسوسه، مادر، دختر و ... (سرلو، ۱۳۸۹، ۴۵۳)	مادری، باروری و موطن (Zeidan, 2013, 24)؛ سرزمین مادری، سرزمین معشوق و سرزمین بکر (Sherwell, 2003, 124).	زن و سبد روی سر (در حال کار در مزارع): زن و تزئینات سنتی لباس: زن و فرزندان: زن و مرد (زندگی): زن با گردنبد قبه‌الصخره
دهقان و کشاورز	-	جایگاه به خطرافتاده‌ی ملت فلسطین (Swedenburg, 1990, 19)، اتحاد (Gonzalez, 2009, 206) (ارتباط دهقان با کشت و زراعت و زمین)	دهقان، درخت زیتون و زمین
اورشلیم (بیت‌المقدس)	استحاله‌ی نهایی جهان، بهشت بازیافته (کوپر، ۱۳۷۹، ۴۲)	فلسطین و سرزمین صلح، آرزوی دیرینه، دوری از خانه و کاشانه (Boullata, 2009, 32)	اورشلیم بر پشت پیرمرد (آن را هیچ‌گاه زمین نگذاشته و همراه خود دارند، اورشلیم به همراه قبه الصخره): اورشلیم، در، و کبوتر
جشن عروسی	-	انگیزه‌ی فلسطینیان (Farhat, 2013)	-

نقش‌مایه‌ی کاکتوس

- ویژگی‌های شاخص گیاهی

کاکتوس، گیاهی است بسیار مقاوم که در مناطق خشک و بایر مدت‌ها بدون آب سر می‌کند؛ چیزی که از نمای زمخت و پُرخار آن پیداست. البته در پشت این ظاهر سرسخت و خشن، تناقضاتی هم به چشم می‌آید؛ آن‌چنان که دیده می‌شود این درختچه در تابستان به زیبایی شکوفه کرده و میوه‌ای شیرین می‌دهد که خارهایی فراوان داشته و گویی آن را به نوعی از دسترس سودجویان و تجاوزکاران در امان نگه می‌دارد. براساس تشابهات صوری، شکل نیرومند و استوار کاکتوس، چیزی شبیه پیکره‌ی انسان و صفات شاخص و متمایز آن، با برخی ویژگی‌های ممتاز و برجسته‌ی انسانی، از جمله‌ی روحیه‌ی سرکش و خستگی‌ناپذیر بی‌ارتباط نیست.

- کاکتوس در زبان عرب و عبری (وجه تسمیه و صفات)

معادل واژه‌ی «کاکتوس» (انگلیسی: Cactus) در زبان عربی، «الصبار» است که از ریشه‌ی «صبر» (بردباری و استقامت) برگرفته شده است؛ مفهومی که به لحاظ ویژگی‌ها و خصایص ذاتی، فراخور و مقتضی نام این گیاه بیابانی است. صفاتی چون ثبات قدم، تزلزل‌ناپذیری، عزم و اراده و قاطعیت در اتصال به زمین و ریشه دواندن در خاک، از ورای ظاهر این گیاه، شرایط ظهور و تحول نمادی را مهیا ساخته که در سرزمین فلسطین و حتی در میان اسراییلیان، تداعی‌کننده‌ی مفاهیم خاصی است که در ادامه بیشتر بیان می‌شوند.

اما در زبان عبری، واژه‌ی Sabra (تلفظ: tzabar) برای یهودیانی به کار می‌رود که در اسراییل، زاده شده‌اند. «این کلمه در دهه‌ی ۱۹۳۰ و برای اشاره به فردی یهودی‌تبار بود که در فلسطین تحت قیمومت بریتانیا زاده می‌شد. از زمان تاسیس دولت اسراییل در سال ۱۹۴۸، اسراییلی‌ها این واژه را برای اشاره به چنین فردی که در هر نقطه از این سرزمین تاریخی به دنیا می‌آمد به کار می‌بردند؛ منطقه‌ای که امروزه شامل مرزهای فلسطین و اسراییل می‌شود» (Apel, 2012, 196 ; Kaschl, 2003, 60). در واقع ریشه‌ی «نام عبری گیاه، به شیوه‌ی ذخیره‌سازی آب به منظور تحمل و پایداری در برابر دوره‌های خشکسالی درازمدت اشاره دارد» (www.blog.eteacherhebrew.com).

- پیشینه‌ی کاربرد

در آثار منظره‌نگاری هنر فلسطین، معمولاً حضور تعداد معینی از درختان و پشته‌ای از سنگ و خاروخاشاک، بازتابی از رابطه‌ی نزدیک روستاییان با عناصر ساده‌ای است که موجب تکوین و شکل‌بندی این سرزمین شده است (تصویر ۷). نخستین عکس‌های گرفته شده از فلسطین در سده‌های

تصویر ۷- نمایی از یک روستا با پرچینی از سنگ و کاکتوس، ولید ابو شقره، سیاه‌قلم روی مس، ۳۵×۵۰ سانتی‌متر.
مأخذ: (Boullata, 2009, 188)

www.SID.ir

Archive of SID

نوزدهم و بیستم میلادی، حضور فراگیر پرچین‌های کاکتوس را که در چشم‌اندازها دیده می‌شوند، نشان می‌دهند. به استناد منابع تاریخی، «این گیاه خاردار و سرسخت، به عنوان طبیعی‌ترین نشانه و علامت در تعیین قلمرو و خطوط مرزی در سرتاسر حومه‌ی شهر برای روستاهای دهقان‌نشین کاربردی عملی داشت» (Boullata, 2009, 184)؛ یعنی در واقع به صورت حصار و پرچینی طبیعی برای تعیین مرز میان روستاها و زمین‌های آنان عمل می‌کرد. «روستاییان نام آن را در یک ترانه‌ی محلی و در اعتراض به «بیانیه‌ی بالفور»[5] سال ۱۹۱۷ گنجانده و چنین می‌گویند: «یا عَین کُن صبارا»، به معنی: «ای چشم، کاکتوس باش!»» (ibid, 186).

در تاریخ تصویرسازیِ روایات ملی، کاکتوس در میان تمام گیاهان بومی کشور، از جایگاه منحصربفردی- هم در میان فلسطینیان و هم اسراییلی‌ها- برخوردار بوده است. در دهه‌ی ۱۹۲۰ و زمانی که این درختچه‌ی خاردار، عنصری مهم برای یهودیان (با الهام از محیط جدید خود) در نقاشی محسوب می‌شد، میوه‌ی آن موضوعی بود که در تاریخ معاصر نقاشی فلسطین کاربرد یافته بود؛ آن‌چنان که هنرمندان پیشرو، چنین چیزی را در زبانِ تازه اتخاذشده‌ی خود به کار می‌گرفتند. از این رو در همان حالِ که سکنه‌ی یهودی در پی بومی‌سازی زبانی بودند که از واپسین مکاتب نقاشی اروپایی با خود همراه داشتند، نقاشان فلسطینی، در کشاکش رهاسازی سنن هنریِ بومیِ خود از محدودیت‌های سخت و انعطاف‌ناپذیر نمادگرایی و شمایل‌سازی بیزانس، به سر می‌بردند.

اما به نقل از منابع تاریخی، «با سقوط فلسطین در سال ۱۹۴۸ و گسست متعاقب زندگی اجتماعیِ فلسطینیان، درختچه‌ی کاکتوس و میوه‌های خاردارش ظاهراً از حافظه‌ی بیان خلاقانه‌ی فلسطینیان محو شد. برای فلسطینیانی که اکنون از ریشه‌ی خود جدا افتاده بودند، کاکتوس، دیگر آن درختچه‌ی وحشی‌ای نبود که احساس از دست رفتن سرزمین ایشان را در خود خلاصه کند؛ بلکه این درختستان‌های نارنج یافا بود که در پشت سر به جا گذاشته می‌شد. [...] تا سال ۱۹۶۷ و زمانی که کرانه‌ی باختری و نوار غزه به اشغال نظامی اسراییل درآمد، نسل جدیدی از فلسطینیان در منطقه و زاغه‌ای فرهنگی پرورش می‌یافتند که

تصویر ۸- کاکتوس (به صورت انتزاعی)، آبرنگ روی کاغذ، ۳۰×۳۰ سانتی‌متر.
مأخذ: (www.artsy.net)

از باقی دنیای عرب جدا و محروم می‌ماندند. در نظر آنان، درخت زیتون کهن، استعاره‌ای بازگرداننده و مکرر بود که بدان وسیله، رابطه‌ی عمیق ایشان با سرزمین و دیار خود بازگو و بیان می‌شد» (ibid, 186). این روند تا دوران اخیر (اوخر قرن بیستم) و زمانی که فرایند بازگشت به مفاهیم و سنن گذشته بار دیگر از سوی هنرمندان در پیش گرفته شد، تداوم داشت.

- کاکتوس به مثابه شمایل

از زمان تولد اسراییل، کاکتوس به صورت نقش‌مایه و حتی فراتر از یک نگاره، به مثابه‌ی سمبل و مظهری پویا در هنر فلسطین وجود داشته است. «این گیاه بومی برای اسراییلی‌ها، نمادی ملی و نشانی از وابستگی و تعلق آنها به این سرزمین بوده، در حالی که فلسطینیان آن را تجسمی از سلب مالکیت ملی و مصادره‌ی اموال خود می‌دانستند» (Ibid, 183). «اسراییلیان در ورای ظاهر و پوست ضخیم این گیاه، محتوی نرم و لطیفی را می‌یافتند که در قیاس با خود، مصداقی از برون خشن و درونی شیرین و لطیف بود» (www.blog.eteacherhebrew.com).

اما در حوزه‌ی هنر و بیان سمبولیک، تصویرگریِ نقش کاکتوس، مساله‌ای است که به اشکال و صور گوناگون در آثار نقاشی هنرمندان فلسطینی و اسراییلی به چشم می‌خورَد. عاصم أبو شَقرة، نقاش فلسطینی- اسراییلی، یکی از مطرح‌ترین هنرمندان در این حوزه محسوب می‌شود که چنین موضوعی در آثارش، به سبک و شیوه‌ای منحصر، همراه با مفاهیمی خاص تجلی یافته است. کمال بولاتا، هنرمند و مورخ فلسطینی، درباره‌ی این نقاش و آثار او اظهار می‌کند: در آنجا که «هنرمند شهری، از طریق نمای جذاب میوه‌های خاردار، در جستجوی

تصویر ۹- پرچین کاکتوس، عاصم ابوشقره، ۱۹۸۷، رنگ روغن روی کاغذ، ۱۴۰×۲۰۵ سانتی‌متر.
مأخذ: (Boullata, 2009, 189)

www.SID.ir

Archive of SID

آوردن حومه‌ی شـهر به خانه‌های ساکنین شهر است، به‌عکس، عاصم ابو شـقره، از طریق تطهیر و تقدس‌بخشی نقش کاکتوس، در پی اعـاده و احیای معنای نمادین ایـن گیاه بومی در محل طبیعی چشـم‌انداز خانه‌ی خویش اسـت» (Boullata, 2009, 198) (تصاویـر ۸ تـا ۱۰). بدیـن ترتیب در نگاهـی فراگیر، نقاشـی‌های متوالی عاصم از درختچه‌ی کاکتوس، که بازتابی از سنت در نقاشـی شمایلی است، شکلی از حاجت یا نیایش است که در آن، خاطره‌ی جمعیِ یک ملت در تصویری برگزیده متبلور می‌گشت. در این حوزه از شمایل‌سازی، تصاویر «مصائب حضرت مسیح» نیز بعضاً توسـط هنرمندان مورد استفاده قرار گرفته تا «رسـاننده‌ی جایگاه و اهمیت کاکتوس برای دهقان فلسطینی و به آن طریقی باشـد که گویی در حال مطالبه‌ی نوعی تقدیس و تطهیر گیاهی بومی اسـت که قابلیت آن در شکوفه دادن از دل مرگ، در ذهن دهقان، مطابق با اعتقاد به روز رسـتاخیز و معاد است» (Ibid, 197-198) (تصویر ۱۱).

- دگرش مفاهیم و از آن‌خودسازی سنن

تاریخ فلسـطین در سده‌ی بیستم میلادی، علاوه بر پذیرش سـلطه و سـیادت سیاسـی- نظامی بیگانگان، نوعی استیلای فرهنگی را نیز متحمل شد. در واقع حضور اسراییلیان در خاک فلسطین، تهاجمی همه‌جانبه قلمداد می‌شد که جوانب متعددی از زندگـی و فرهنگ رایج را تحت‌الشـعاع قرار می‌داد؛ چنانچه صاحب‌نظران عقیده دارند «اسـتعمار صهیونیسـت و تصاحب فلسطین و فلسطینیان هیچ‌گاه محدود به سرزمین‌های اشغالی نبـوده، بلکه این تملّک و تخصیص، به فرهنگ، هنر و حتی غذا نیز تسـری یافته اسـت. مثلاً اهمیت گیاه کاکتوس (صبار) در فرهنگ فلسطین، بی‌درنگ توسط اسـتعمارگران صهیونیستی تصاحب و به عنوان نامی به این فرزندِ تازه‌متولدشده در فلسطین اعطا شـد. غارت خانه‌های فلسطینیان، مضامین و ظرفیت‌های آنها، از جمله اشـیا و لوازم هنری، بـه همراه تلاش‌های مداوم باستان‌شناسانه‌ی اسراییل برای پاکسازی حضور فلسطینیان در این کشور و جعل موردی مشابه، همواره دست‌به‌دست مصادره‌ی سـرزمین فلسـطین و تبعید و بیرون راندن فلسطینیان از آن بوده اسـت» (نـک: Massad, 2007). در این میان، اهمیت و نقـش کاکتوس نیز در زندگی اعراب فلسـطینی، از نگاه اولین سـاکنان یهودی پنهان نماند. «هنرمندان تعیلم دیده بودند تا مناظر اتریشی، رومانیایی و روسیِ یافت‌شده در این گیاه بومی و طبیعی را به عنوان جزئی شـگفت و تازه برای هنر جدیدشان بیابند» (Boullata, 2009, 184). بدیـن ترتیب کاکتوس که زمانی حاکـی از بیگانگی و انتقال مالکیـت مهاجران و قرابت زمینیِ بومیان فلسـطین با محیطشـان بود، در آثار سـاکنان اولیه‌ی یهود نیز ظاهر شد.

در آن زمان، تنها حوزه‌ای که کاکتوس در آنجا مجال بقا یافت، صور خیال (صنایع بدیعـی) محبوب در گفتار محاوره بود. واژه‌ی «صبر»- که در زبان عرب نه تنها به معنی «کاکتوس» بلکه هم‌معنی «بردباری» و «استقامت» است- هیچ‌گاه طنین خاص خود را از دسـت نداد. به عنوان مثال، محمود درویش، شـاعر شـهیر فلسـطینی، به کرّات از میوه‌ی خاردار آن به عنوان نمادی از مردم فلسطین در آثارش بهره برده بود. در پس‌آیند گسستگی جامعه‌ی فلسطینیان نیز به هر طریق این واژه کماکان برقرار ماند- آنچنان که در ۱۹۱۷ و در عزم تجدیدشـده‌ی دهقانان. اما در همان ایام و در پی پیدایش اسـراییل در ۱۹۴۸، تصویر گیاه بومی کاکتوس، جایگاه ویژه‌ای در روایت ملی اسـراییل کسـب کرد. آنچه بخشی از پیشـینه‌ای بومی محسوب می‌شـد، اکنون پیش افتاده بود و به نشـانه‌ای دگرش می‌یافت که بر هویت شـهروندی یهودی و متولدشده در این ملت جدید دلالت داشت.

تصویر ۱۰- گلدان‌ها و کاکتوس در پنجره، عاصم ابو شقره، ۱۹۸۸، رنگ‌روغن روی کاغذ، ۱۴۰×۱۰۰ سانتی‌متر، مجموعه‌ی جاناتان کولبر.
مأخذ: (Ibid, 182)

تصویر ۱۱- برگی از کتاب طراحی ۲، اثر عاصم ابو شقره، ۶-۱۹۸۵، موزه‌ی اسرائیل.
مأخذ: (Ibid, 197)

www.SID.ir

Archive of SID

- نقش کاکتوسِ محصور در گلدان

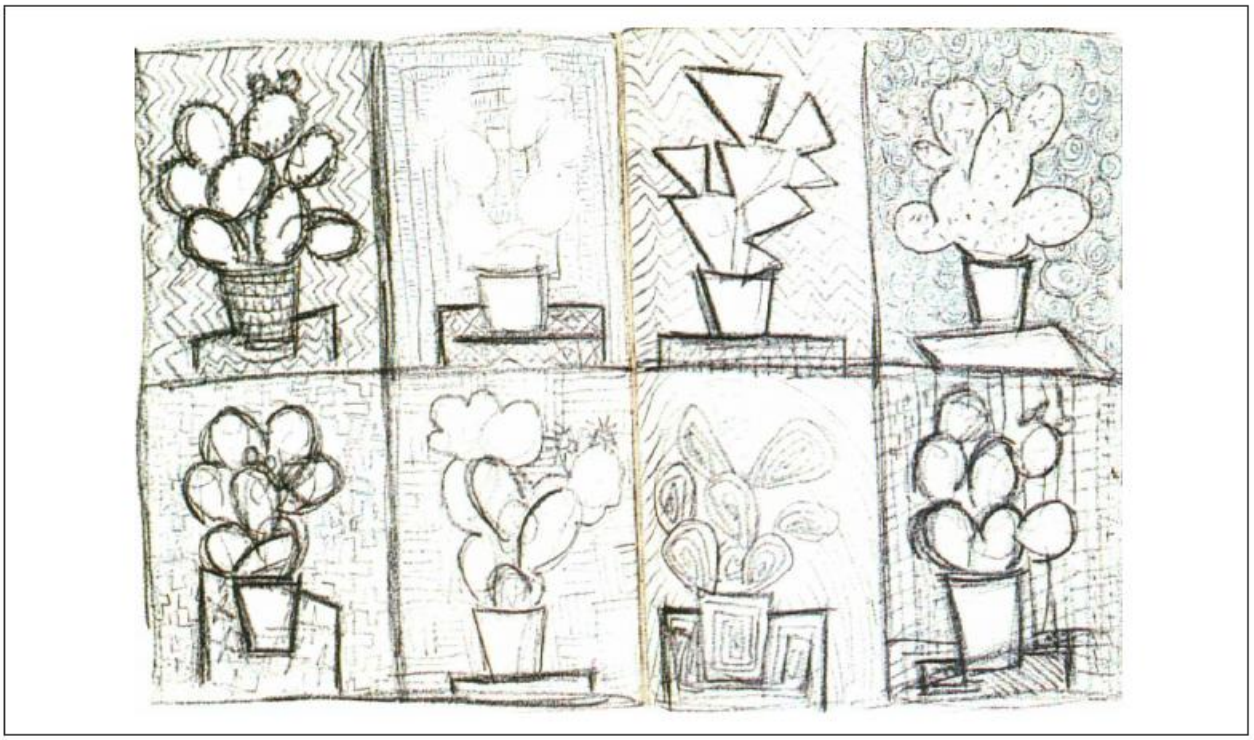
طبق تعاریف موجود در قاموس‌ها، «زمینه‌زدایی کردن» یا «زیرمتن‌زدایی کردن»[۶]، فعلی است به معنی «سنجیدن و مورد توجه قراردادن چیزی (عنصری زبانشناسانه، کنش و غیره) جدا از متن و زمینه‌ی آن» یا «صرف نظر نمودن از موقعیتی که در آن وجود دارد یا حادث می‌شود». عمل «زمینه‌زدایی» نیز، «روش و روندی است به منظور بازگرفتن و بی‌بهره‌کردن چیزی از زمینه‌ی موجود در آن» (www.oxforddictionaries.com). یکی از مصادیق چنین فرایندی که در مبحث پیشرو- و در ارتباط با اصول و روابط نمادیتی که پیشتر عنوان شد- مطرح است، بریدن بخشی از تنه‌ی گیاه و کاشتن آن در گلدانی کوچک است.

نشا کردن (جابجایی و کاشت) گیاهی وحشی به درون گلدانی سفالین، خود وجهه‌ای نمادین دارد: بدین معنا که گیاه از زمینه‌ی طبیعی و جایگاه عمومی‌اش بیرون برده شده تا با تبدیل‌شدن به شیئی قابل‌حمل، به طور خصوصی مطالبه گردد؛ یادگاری شخصی برای سرگرمی و نمایش مالک آن یا برای آزمایش در زیر نگاه برخی گیاه‌شناسان. «گیاهِ کاشته‌شده در گلدان، به عنوان عنصری تزیینی در محیط شهری، مظهر یا نمادی از تخصیص و اقتباس (ازآنِ‌خودسازی) طبیعت و اهلی‌سازی گستره‌ی بیابان است» (Boullata, 2009, 192). این عمل که مطابق با کار تمامی جوامع مهاجر و مقیم اروپایی است، سرانجام «موجب ارتقای سطح اصول و قراردادهای زیبایی‌شناختی‌ای گشت که به شاخصه‌ی محیط فرهنگی اسراییلیان یهودی تبدیل می‌شد. مادامی که سرتاسر این چشم‌انداز، که منبعی حیاتی از همه‌ی گیاهانی بود که تحت تصرف نیروهای نظامی قرار می‌گرفت و عملیاتی که موجب بیرون راندن اکثر اعراب بومی می‌گشت، تکمیل شد، ساکنان منطقه به شرح و گسترش سنن زیبایی‌شناسانه‌ی خود پرداختند. چنین اقدامی به زودی موجب انفصال اسباب و لوازم خانگی و ابزار و آلات زراعی اعراب فلسطینی از کاربرد اولیه و اصلی آنها شد. امروزه این متعلقات همچنان به کرات راه خود به میان تزیینات داخلی اسراییلیان باز می‌کنند که از آن جمله گلدان‌هایی است حاوی گونه‌های مختلفی از کاکتوس‌ها» (Ibid) (تصاویر ۱۲ تا ۱۴).

گیاه کاشته‌شده در گلدان، «مانند هنرمند فلسطینی، در حومه‌ی شهر از ریشه‌ی خود بیرون آورده شده، و همچون میراث

تصویر ۱۳- کاکتوس، عاصم ابو شقره، ۱۹۸۷، رنگ‌روغن روی کاغذ، ۱۰۰×۷۰ سانتی‌متر.
مأخذ: (Ibid, 194)

تصویر ۱۴- کاکتوس، عاصم ابو شقره، ۱۹۸۹، رنگ‌روغن روی کاغذ، ۱۲۰×۸۰ سانتی‌متر.
مأخذ: (Ibid, 195)



تصویر ۱۲- برگی از کتاب طراحی۱، عاصم ابو شقره، ۶-۱۹۸۵، مجموعه‌ی خانوادگی.
مأخذ: (Ibid, 196)

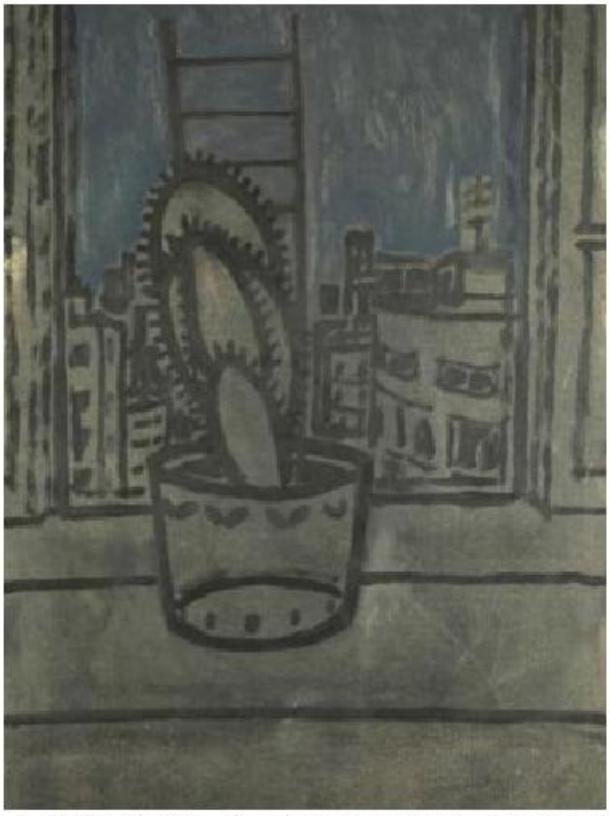
www.SID.ir

Archive of SID

مردم خود، به شیئی تزیینی مبدل گشته که از زمینه و محیط طبیعیاش جدا افتاده است. وجود تنها و منزویاش، بی‌صدا به محیط شهری‌اش نظر دوخته و حضور بی‌سایه‌اش از کسی تقاضا و توقعی مطالبه نمی‌کند. آنچه رمز و نظام‌نامه‌ی مرکزی سلب مالکیت فلسطینیان بود، اکنون در گلدانی محبوس می‌شود و به آرامی مالکش را انتظار می‌کشد و همین انتظار، نام عربی «صبر» را بر آن می‌نهد» (Ibid, 195-196). برای یک شخص عرب که در اسراییل زندگی می‌کند، همان‌گونه که حضور کاکتوس در طبیعت، یادآور نبودِ روستاست، حضور کاکتوس در گلدان نیز یادآور غیاب آن در طبیعت است. از نظرگاه حافظه، هنرمند بومی به نوعی شاهد عینی کمیاب بدل می‌شود؛ هوشیاری و مراقبت سرسخت هنرمند، در واقع بیننده را به بازسازی فضای تصوّرشده فرا می‌خواند.

- رنگ‌مایه‌ها و کیفیات نور

در بررسی نمونه آثاری که در آنها نقش‌مایه‌ی کاکتوس و گلدان به چشم می‌خورَد، مشاهده می‌گردد اغلب آثاری که کاکتوس‌های محصور و در گلدان‌نشسته را به تصویر کشیده‌اند، در فضای داخلی، در بخشی به دور از نور آفتاب و جایی هستند که منبع عمده‌ی نور به صورتی جلوه کرده که گویی کسوف یا خسوفی جزئی صورت گرفته است. «رنگ‌سایه‌های ظریف که یادآور حال‌وهوای مرتعش و بیمناک مزرعه‌ی گندمی در تابستان است، در تضاد با نقاشی دیگری است با نواحی سخت و ثابت به رنگ‌های یاسی و نیلی برای تعریف و تعیین سنگینی گلدان و سختی و صلابت سنگ. در جایی دیگر، رنگ‌مایه‌های ظریف‌تری از همان رنگ‌های سرد، به ته‌رنگ‌هایی تلطیف‌شده تبدیل شده‌اند. شکوفه‌های ناپایدار و زودگذر یک کاکتوس آبی‌رنگ که در نور شبانه فرو رفته، لکه‌هایی به رنگ قرمز خشخاشی است» (Ibid, 202). در اکثر نقاشی‌ها، گلدان‌ها سایه ندارند که این مساله- چنان که اشاره رفت- می‌تواند نشانگر عدم تابش هیچ گونه نوری از فضای بیرون باشد. در برخی موارد نیز نور چراغی به چشم می‌خورد که جایگزین نور خورشید شده است (تصاویر ۱۵و۱۶)، ضمن آنکه آسمان آبی رنگی هم در کار نیست و گلدان و گیاه در فضایی مسقف قرار گرفته‌اند.



تصویر ۱۵- کاکتوس، عاصم ابوشقره، ۱۹۸۹، رنگ روغن روی کاغذ، ۴۳×۲۸ سانتی‌متر.
مأخذ: (www.artnet.com)

تصویر ۱۶- کاکتوس زیر نور چراغ.
مأخذ: (Ibid)

نتیجه

- نمادپردازی، کیفیت و شاخصه‌ای است که هنر در تمدن‌های دینی برمی‌گزینند و مفاهیم درونی خود را در آن قالب تبیین و تلخیص می‌نماید تا بدین صورت، بازنمود یا فرانمودی از یک ایده یا موجودیت را عرضه دارد. این خصلت در هنرهای اسلامی و به ویژه در هنر فلسطین همواره وجود داشته و دارد.

- حضور مستشاران فرهنگی در کشورهای اسلامی، تحصیل دانشآموختگان و هنرجویان این بلاد در اروپا و وقوع جنگ جهانی و سلطه‌ی قدرت‌ها، از عوامل مهم تأثیرگذاری غرب بر

www.SID.ir

Archive of SID

فرهنگ و طبیعتاً هنر سرزمین‌های مغلوب بوده است.

- هنرهای کشورهای اسلامی پس از جنگ جهانی اول، تحت تاثیر استعمارگران قرار گرفت و در شیوه‌ی ارائه و نمودشان تغییراتی ظهور کرد (مدرنیسم)، ولی الزاماً مفاهیم دگرگون نشدند. تأثیرپذیری‌های یادشده در مواردی جذب فرهنگ مد نظر شده، و به صورت بومی‌سازی و در خدمت اهداف و نیات آن ملت درآمده است.

- حوزه‌ی هنر فلسطین، همچون ساختار اجتماعی آن، در چهار مرکز عمده‌ی جغرافیایی گسترش یافته است؛ این مراکز عبارتند از: ۱- کرانه‌ی باختری و نوار غزه، ۲- اسراییل، ۳- فلسطینیان پراکنده در جهان عرب، و ۴- ایالات متحده و اروپا. از این رو تولیدات هنریِ فلسطین در دو حوزه‌ی مختلف قابل جمع هستند: نخست «هنر فلسطینی»، که در سرتاسر دنیا پراکنده‌شده اما به هنگام بیان عواطف وطن‌پرستانه، متحد و یکپارچه می‌گردد؛ و دیگری «هنر برخاسته از سرزمین فلسطین»، که به هنرمندان مقیم کشور اشغالی منحصر می‌شود. شکل ارائه‌ی این هنرها به تدریج از قالب جمعی به صورت شخصی‌تر درآمده است.

- وسعت کاربردیِ نمادها در هنر فلسطین و خاصه نقاشی، طیف وسیعی از اشیاء، گیاهان، حیوانات و پدیده‌ها را شامل می‌گردد. این نمادها گاه همسو و هم‌معنا با معادل‌های جهانی، و در مواردی خاص نیز ساخته و پرداخته‌ی ذهن و خیال هنرمندان فلسطینی‌اند. به عنوان نمونه، مفاهیم نمادین نهفته در نقوشی مانند تیروکمان بچگانه، چفیه، شهید، دهقان، جشن عروسی، بیت‌المقدس، نارنجستان و البته کاکتوس، در جهان عرب و دنیای اسلام قابل عرضه یا دست‌کم ملموس‌تر می‌نمایند.

- نمادهای تصویری در نقاشی معاصر فلسطین، مضامین و مفاهیمی انسانی و متعالی از قبیل آزادی، ظلم‌ستیزی، پایداری، صلح و سازش، امید و غیره را القا می‌کنند. این نمادها، اصولاً در ترکیب با یکدیگر به کار رفته‌اند و هر اثر را معمولاً می‌توان بازنمودی از چند الگوی تصویری و نمادین در نظر گرفت.

- «مکان» به عنوان یکی از مولفه‌های مضمون‌بنیاد و اساسی در هنر فلسطین و در طول تاریخ این سرزمین توصیف شده است. نزدیکی و دوری از زادگاه تاریخی فلسطینیان و ارتباط میان هنرمند و مکان فعلی اقامت او، عاملی مهم در راهبری هنر فلسطین محسوب می‌گردد. طبق نتایج حاصل از بررسی‌های اخیر، در هنری که طی نخستین دهه‌های پس از ۱۹۴۸ تولید می‌شود، آثار تهیه‌شده به دست هنرمندانی که در اسراییل به سر می‌برند، عموماً فیگوراتیو است، در حالی که آن دسته آثار خلق شده توسط هنرمندان خارج از کشور، غالباً انتزاعی است.

- از زمان تولد اسراییل، کاکتوس به صورت نقش‌مایه و حتی فراتر از یک نگاره، به مثابه‌ی سمبل و مظهری پویا در هنر فلسطین وجود داشته است. در حالی که این گیاه بومی برای اسراییلی‌ها، نمادی ملی و نشانی از وابستگی و تعلق آنها به این سرزمین بوده، فلسطینیان آن را تجسمی از سلب مالکیت ملی و مصادره‌ی اموال خود می‌دانستند. اهمیت این گیاه به مرور توسط استعمارگران صهیونیستی تصاحب و به عنوان نامی به این فرزند تازه‌متولدشده در فلسطین اعطا شد که خود نوعی از آن‌خودسازی یا تصرّف در سنن محسوب می‌گردد.

- تصویر کاکتوس کاشته‌شده در گلدان نیز علاوه بر نقش‌مایه‌ی صِرف و مستقلِ این گیاه، بار مفهومی ویژه‌ای دارد که می‌توان از آن به عنوان سلب مالکیت ملی و یا گنجینه و خزانه‌ی نهاییِ تمامیِ عواطف سرکوفته‌ای یاد کرد که روستاییِ عرب در اسراییل تجربه کرده است. کاکتوس محصور در گلدان، به دور از نور خورشید، بدون آسمان بالای سر و یکه‌افتاده در محیطی مصنوعی و مسقّف (بعضاً در زیر نور چراغ)، خود نمادی از سلب مالکیت، اسارت، جدایی، بدون ریشه بودن، تبعید، غربت و انزواست که نمود بارز آن را می‌توان در نقاشی‌های اواخر سده‌ی بیستم نقاش فلسطینی- اسراییلی، عاصم ابو شقره، به‌وفور مشاهده کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱ لویی ماسینیون Louis Massignon (۱۹۶۲ ۱۸۸۳)، شرق‌شناس و اسلام‌شناس فرانسوی.

۲ هانری کُربن Henry Corbin (۱۹۷۸ ۱۹۰۳)، فیلسوف، شرق‌شناس، ایران‌شناس، اسلام‌شناس و شیعه‌شناس فرانسوی و استاد دانشگاه سوربن پاریس.

۳ در این میان، متفکران، تفاوتی ظریف و حائزاهمیت میان نماد و نشانه قائل شده و بیان می‌کنند که «هر دو به ورای خودشان اشاره دارند، اما نمادها عموماً رابطه‌ای قراردادی یا عرفی با آنچه بدان اشاره می‌کنند دارند» (Stiver, 1996, ۱۲۲). به عبارت دیگر، «نماد، برخلاف نشانه، عبارت از دال موجه و مستقلی است که با مدلولش مشابهتی دارد. از این رو نماد ساختگی و قراردادی نیست، بلکه همانند استعاره یا مجاز حاکی از اندیشه‌ی بی‌واسطه‌ی فردی است» (واحددوست، ۱۳۸۱، ۱۱۸ ۱۱۷).

4 Palestinianized.

5 Balfour Declaration؛ نامه‌ای تاریخی بود که در تاریخ ۲ نوامبر ۱۹۱۷ میلادی، توسط آرتور جیمز بالفور، وزیر خارجه وقت بریتانیا، خطاب به والتر روتشیلد، سیاست‌مدار یهودی‌تبار و عضو مجلس عوام بریتانیا نوشته شد و در آن از «موضع مثبت» دولت بریتانیا برای «ایجاد خانه ملی برای یهودیان در فلسطین» خبر داده‌شد. بیانیه بالفور، سرآغاز تلاش در عرصه بین‌المللی برای تاسیس کشور اسرائیل بشمار می‌رود.

6 Decontextualization.

فهرست منابع

اسکندری، ایرج (۱۳۸۴)، بررسی و تحلیل نقاشی معاصر جهان اسلام، *نشریه هنر و معماری: هنرهای تجسمی*، شماره ۲۲، صص ۷۷ ۷۰.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۶)، *مبانی هنر اسلامی*، ترجمه و تدوین امیر نصری، انتشارات حقیقت، تهران.

البهنسی، عفیف (۱۳۸۵)، *هنر اسلامی*، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران.

پاکباز، روئین (۱۳۸۶)، *دایره المعارف هنر*، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.

www.SID.ir

Archive of SID

تکتک زارو، سامیه (۱۳۷۳)، هنرهای تجسمی در فلسطین، مترجم افسون پناهی، نشریه هنر و معماری، شماره ۲۶، صص ۱۲۸ ۱۱۷.

سِرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۹)، فرهنگ نمادها، ترجمه دکتر مهرانگیز اوحدی، انتشارات دستان، تهران.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۷)، فرهنگ نمادها، ج۵، ترجمه سودابه فضایلی، انتشارات جیحون، تهران.

کوپر، جی.سی (۱۳۸۰)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، نشر فرهاد، تهران.

واحددوست، مهوش (۱۳۸۱)، رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی، سروش، تهران.

Ankori, Gannit (1996), *Palestinian Art*, Reaktion Books, London.

Apel, Dora (2012), War Culture and the Contest of Images, New Brunswick, Rutgers University Press, New Jersey.

Arnold, Thomas (1932), *The Old and New Testaments in Muslim Religious Art*, OUP/British Academy, London.

Baker, Patricia L (2004), *Islam and the Religious Arts*, Continuum, London, New York.

Bloom, Jonathan M; Blair, Sheila S (2009), *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, vol. 3, Oxford University Press, New York.

Boullata, Kamal (2009), *Palestinian Art from 1850 to the Present*, Al Saqi, London.

Farhat, Maymanah(2013), *The Unearthing of Secrets: Palestinian Art*, 6+ and a Series of Transgressions, The Electronic Intifada, Retrieved 13 April 2013.

Gandolfo, K.L (2010), Representations of Conflict: Images of War, Resistance and Identity in Palestinian Art, *Radical History Review*, 106, pp. 47 69.

García, Ramos (2011), *Visual Arts and Creative Direct Action in Palestine: Exploring Artistic Resistance and Sumud on The Separation Wall*, The Hague, Graduate School of Development Studies, The Netherlands.

Gonzalez, Olga (2009), Culture and Politics in the Visual Arts of the Occupied Palestinian Territories, *Macalester International*, Vol. 23, Article 16, pp 202 220.

Hawari, Mahmoud; Natsheh, Yusuf; Nazmi al Ju'beh; Marwan Abu Khalaf; Sadeq, Mu'en (2004), *Pilgrimage, Sciences and Sufism: Islamic Art in the Mediterranean (Islamic Art in the West Bank and Gaza)*, Museum With No Frontiers, Belgium.

Irwin, Robert (2000), Louis Massignon and the Esoteric Inter pretation of Islamic Art, *in Discovering Islamic Art: Scholars and collections*, 1850 1950, Edited by Stephen Vernoit. I.B.Turis, 2000, pp 163 70.

Kaschl, Elke (2003), Dance and Authenticity in Israel and Palestine: Performing the Nation. Brill Publishers: Leiden, Mas sachusetts, Netherlands and Boston.

Kuhnel, Ernst (1966), *Islamic Art and Architecture*, Bell, London.

Kuhnel, Ernst(n.d), *La Miniatures en Orient*, Editions Cres, Paris.

Makhoul, Bashir Wadia (1995), *Contemporary Palestinian Art, an Analysis of Culture and Political Influences*, Manchester Met ropolitan University, England.

Ronnberg, Ami (2010), *The Book of Symbols (Reflections on the Archetypal Images)*, Taschen, Germany.

Roques, Karin Adrian von (2008), An Investigation of the Situation of Contemporary Arab Art Today, *Contemporary Prac tices Art Journal*, Volume V, pp 128 135.

Sabella, steve (2011), Reconsidering the Value of Palestinian Art & Its Journey into the Art Market, *Contemporary Practices Art Journal*, Volume VII & VIII, Middle East.

Shammout, Ismael (1988), *Art in Palestine*, Nablus, West bank, Kuwait.

Sherwell, T (2003), Imaging the Homeland, Thamyris/Inter secting, 10, 123 145.

Stiver, Danr R. (1996), *The Philosophy of Religious Lan guage*, Sign, Symbols and Story, Blackwell, UK.

Swedenburg, Ted (1990), The Palestinian Peasant as National Signifier, *Anthropological Quarterly*, 63, No. 1 (Tendentious Re visions of the Past in the Construction of Community), pp. 18 30.

Tal Ben Zvi (2006), *Hagar: Contemporary Palestinian Art*, Hagar Association, Tel Aviv, Retrieved 06.05.2007.

Zarur, Kathy (2008), Palestinian Art and Possibility: Made in Palestine, an Examination, *Nebula*, Vol. 5, Issue 3, p. 49.

Zeidan, Kamal (2013), Symbols in Traditional and Contemporary Palestinian Art, *Vaghayeh Journal*, An Najah National University.

www.ask.com

www.dictionary.reference.com

www.merriam webster.com

www.oxforddictionaries.com

www.blog.eteacherhebrew.com/traveling in israel/sabra the mythological israeli

www.SID.ir