صفحات ۵۷ - ۷۰

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 با 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.

مقدمه

نمادهـــا در طول تاریخ، در هنر هر قوم و ملتی بســـته به نوع تفکر و جهان‌بینی آنها به صور گوناگونی نمود داشـــته‌اند که این موضوع در هنر فلســـطین، از جایـــگاه و ضرورتی ویژه برخوردار بوده اســـت. 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 شـــاخصه‌ی بیانی موجب شده است. نقش ایـــن نمادها در واقع نوعی چکیده‌نگاری شـــرایط و موقعیت‌های مختلفی بوده که فلســـطینیان 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 ســـرزمین‌های اشغالی را می‌توان در نگاهی کلی، از طریق سمبولیســـم حاکم بر آنها بازشـــناخت. این مهم برای آنهایی که در تصرف و اشـــغال به سر می‌برند، امری طبیعی اســـت، چراکه نمی‌توانند احساسات وطن‌پرســـتانه‌ی خود را از طریق کاربرد آشکار ســـبک‌های واقع‌گرایانه یا بیانگر بروزدهند. نمادگرایـــی و دیگر گونه‌های انتقالـــی 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 ســـبب، در این پژوهش با ذکر پیشـــینه و مقدماتی شـــامل: جایگاه نمادگرایی در هنر و مبانی اسلامی، تأثیرپذیری فرهنگیِ کشـــورهای عربی از تحولات یک قرن اخیر غرب، و نیز هنر معاصر فلســـطین به خصوص حوزه‌ی تجســـمی (نقاشی)، مبحث اصلی طرح و عنوان شده است. این مبحث به شرح و بسط انواع نمادهای تصویری، خاصـــه نقش‌مایه‌ی کاکتوس و نحوه‌ی ارائه و پردازش آن پرداختـــه 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، کَدامند و به چه صورت قابل طبقه‌بندی هستند؟ نحوه‌ی ارائه‌ی مضامین نهفته در آنها به چه طریق اســـت؟ گیاه کاکتوس از چه ویژگی‌ها و پیشـــینه‌ای برخوردار است که قابلیت انتقال مفاهیمی فراتر و متعالی‌تر را داراســـت؟ و چه عواملی در بیان و ارائه‌ی این مفاهیم دخیل‌اند؟ پاسخ به این پرسش‌ها گامی اســـت ارزنده در جهت بازشناســـایی نقطه‌نظرات خاص هنرمند فلســـطینی و درک جایگاه هنر در این سرزمین بعد از اشغال آن.

جایگاه نماد و نمادپردازی در هنر و مبانی اسلامی

بـــه عقیده‌ی بســـیاری از متفکران و هنرشناســـان، زبان هنر اســـلام، زبانی نمادین و رمزگراســـت: کیفیت و شـــاخصه‌ای که هنـــر در تمدن‌های دینی برمی‌گزیند و مفاهیم درونی خود را در آن قالب تبیین و تلخیـــص می‌کند. در این جایگاه، «هنرمند به رسم و تصویر امور غیرتشـــبیهی خلق خداوند اهتمام می‌ورزد و تصویر را با بُعد ســـوم درک نمی‌کند و به تعبیر دیگر، با مضمون معنوی اشـــیاء ســـروکار دارد و این مضمون، با قدرت حق تعالی که در اشـــیاء می‌دمد، ارتباط دارد» (البهنسی، ۱۳۸۵، ۷۵-۷۴). اینجاســـت که کارکرد «نماد» اهمیت ویژه‌ای می‌یابد و بیش از پیش خود را آشکار و متجلی می‌سازد. هنگامی که دستاوردهای متقدم‌تر در این حوزه بررســـی می‌گردد، چنین برداشت می‌شود که برخی محققان غربی در اوایل ســـده‌ی بیســـتم بر این تصور بوده‌اند که هنر اســـلامی، هنری «منحصراً تزئینی» و با «فقدان اسفباری از شمایل‌نگاری مذهبی» همراه (Kuhnel, 1966, 24; Kuhnel, n.d, 1) و نقاشـــی آن نیز «بدون کارکرد دینی» بوده است (Arnold, 1932, 1). اما با گذشت زمان و به‌ویژه در دهه‌ی ۱۹۷۰، مکاتـــب 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 داشـــته که به طریق خاصی با فلسفه و آیین تصـــوف پیوند دارد و در زمان، مفهـــوم و مکان، لایتغیر و پایدار اســـت (Irwin, 2000, 163-170): رویکردی که اساساً با برخورد و نگرش هنرمند مســـلمان، همسوتر و سازگارتر به نظر می‌رســـید و در حال حاضر نیز در میان هنرشناســـان و نظریه‌پردازان، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

نمـــاد «در معنـــای عام: بازنمایـــی ادبی یا هنـــری صفتی یا وضعیتی با وســـاطت یک نشانه و در معنای خاص: تأوِیل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشـــخصات 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 «نمـــاد، امری مبهم و گنگ یـــا حاصل یک گرایش احساسی نیست، بلکه نماد، زبان و لسان روح است» (بورکهارت، ۱۳۸۶، ۱۱۱) و از این‌رو تجلی یا واسطه‌ی امری معنوی محسوب می‌شـــود. بنابراین معتقدیم نمادها به ورای صورت اشاره کرده و

از جنبه‌ای اســـتعلایی برخوردارند. آنها واقعیتی فراتر از گستره‌ی مـــادی 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 شـــرق و غرب و تاثیرپذیری‌های فرهنگی- هنری در جهان عرب

ظهور مدرنیســـم غرب و گســـترش دامنه‌ی نفوذ آن در ملل شـــرقی، از دلایل مهمی اســـت کـــه فرهنگ و به تبـــع آن هنرِ کشـــورهای عرب را در زمینه‌ی فرم و محتوا با تحولاتی اساسیَ مواجه ساخت. مسایل و رویدادهایی از قبیل وقوع جنگ جهانی و استیلای قدرت‌های ســـلطه‌گر بر ملت‌ها؛ و همچنین، تحصیل دانش‌آموختگان و هنرجویان کشـــورهای شرقی و عربی در اروپا، در کنار حضور مستشـــاران فرهنگی در برخـــی مناطق مربوط، روند چنین تاثیرپذیری‌هایی را سرعت و شدت بخشید. بر اساس مســـتندات تاریخی، «در اوایل سده‌ی بیســـتم 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 داشـــت، به طوری که در برخی مناطق، تحـــولات از حوزه‌های اجتماعـــی فراتر رفته، شـــامل تغییر در جهان‌بینی نیز شـــد» (اسکندری، ۱۳۸۴، ۷۱). به گفته‌ی برخی محققان دیگر و در همین رابطه، «رشـــد و توسعه‌ی هنر عرب از نقطه‌نظر مدرنیسم جهانی، در اوایل سده‌ی بیستم و در نتیجه‌ی مســـتقیم افزایش تعاملات متقابل میان شـــرق و غرب آغاز شد. تحولات اساســـی این دوره، خـــود را در تمامی حوزه‌های جهان غرب و همچنین شـــرق نمایان ســـاخت که این موضوع دنیای هنـــر را نیز دربرمی‌گرفـــت» (Roques, 2008, 131-132). در ادامه‌ی این روند و با اســـتقبال یا تن‌دادن به این پدیده‌ی جاری، «هنرمندان در کشـــورهای عربی، نقاشـــی به سبک اروپاییان را آغاز نمودند. بســـیاری از آنها پیش‌تر در اروپا بودند و در ارتباط و تحت تاثیر جنبش‌های هنری متفاوتی همچون امپرسیونیســـم و اکسپرسیونیسم قرار داشـــتند. 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، دمشـــق و حتی رباط (مراکش) نخســـتین گـــروه از هنرمندانی شـــکل گرفت که به جریان‌ها و تکنیک‌های هنر اروپا گرایش، و با پیشینه‌ی فرهنگی خود را نیز ارتباط داشتند» (Ibid, 132).

ســـرزمین فلســـطین نیز - که محور اصلی مبحث پیش رو را تشـــکیل می‌دهد - با آغاز جنگ جهانی اول به اشـــغال درآمد. مقارن بودن این بازه از تاریخ منطقه با مدرنیســـم و جریان‌های نوگرا، تاثیر بسزایی بر روند شکل‌گیری رویکردهای نوین و ظهور جریان‌های نوخاســـته داشـــت. به عنوان نمونه در دوران بعد از جنگ جهانی دوم، «جنبش هنر نو در فلسطین از حدود ۱۹۵۵، با جمعی از هنرمندان فلســـطینی که تحصیل‌کرده‌ی کشورهای عربی و اروپا و امریکا بودند شـــکل گرفت [...] فعالیت و تبادلات هنری ایشـــان در جهان گســـترش یافت و در ایـــن امتداد، هنر فلســـطین از هنری بومی به بین‌المللی و از سنتی به مدرن تغییر پیدا کرد» (اسکندری، ۱۳۸۴، ۷۵).

تحـــولات فوق، بعد از این هم توقـــف نیافت و «پس از جنگ جهانی دوم [...] هنرمندان دســـت به تجارب بیشتری زدند. آنان فرم‌ها، تکنیک‌ها و مواد جدیدی را آزمودند و اســـتقلال بیشتری نسبت به مدل‌های اروپایی کســـب کردند و بدین ترتیب، تاریخ و موقعیت خـــود را نیز با برخوردی انتقـــادی بازتاب دادند. این هنرمندان، گونه‌ها و ســـبک‌های ســـنتی مانند خوشنویســـی یا هنرهای تزیینی را اتخاذ و به شـــیوه‌ی نوینی تفسیر و ترجمانی از آنهـــا را در قالـــب قاموس معاصری از فرم‌هـــا و نمادها عرضه نمودنـــد» (Roques, 2008, 132). بازنمایـــی پیکر انســـان به شیوه‌های مختلف- فیگوراتیو و نمادین- نیز از دیگر اقداماتی بود که هنرمنـــد عرب برای انتقال مفاهیم موجود در آثار خود آن را دستمایه‌ی کار ساخت.

هنر معاصر فلســـطین: رســـانه‌های 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 اشـــغال 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 نشـــأت‌گرفته از درون مرزها بوده، اما در شـــکل عرضه و ارائه، تا حدود زیادی متاثر از سبک‌ها و جنبش‌های هنری برون‌مرزی (غربی) است (دلایل و عوامل چنین تاثیرپذیری‌هایی پیشتر بیان شد).

ســـرزمین فلســـطین در گذشـــته‌ی خود نیز چنین تاثیراتی را تجربـــه نموده و «در طـــول تاریخ، شـــاهد ادوار و تمدن‌های مختلفی بوده اســـت. این منطقه با قرارگرفتـــن در میان تمدن بزرگ بین‌النهرین و سوریه از یک سو، و دره‌ی رود نیل از سویی دیگر، به گذرگاهی بدل شـــده بود کـــه تمدن‌های پیش‌گفته در آنجا عـــلاوه بر ویرانی و تباهی، میـــراث فرهنگی عظیمی را نیز برجا گذاشـــته بودند. از این‌رو پا گذاشـــتن ارتش مسلمان عرب در فتح عظیم خود در این ســـرزمین، رویدادی تصادفی محسوب نمی‌شد» (al-Ju'beh & Natsheh, 2004, 35). چنین روندی در ادوار تاریخی بعد هم تداوم داشـــت و در نگاهی کلی- با تکیه بر مســـتندات و مکتوبات- می‌توان چنین گفت که «هنر معاصر

فلسطین ریشه در هنر بومی و عامه و نیز نقاشی سنتیِ مسیحی و اسلامی‌ای دارد که مدت‌ها در این سرزمین رایج بوده است» (ن.ک: 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.

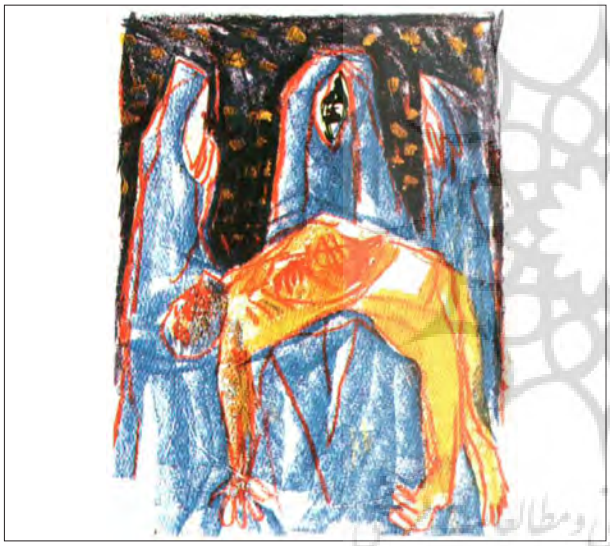
نقش‌مایه‌ها و نمادها

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.

در تحقیـــق پیش رو، این نقش‌مایه‌هـــا در دو زیرمجموعه یا طبقه‌بندی، تحت عناوین کلی «مفهومی» و «صوری» تقســـیم شـــده‌اند. در مجموعه‌ی نخست، مفاهیم (هویت، آزادی، اسارت، ســـرزمین، قومیت، حق مالکیت، صلح و غیره) تداعی می‌شوند؛ و در رده‌ی بعدی- که بیشـــتر بدان پرداخته شده است- آرایه‌ها و نقوش بر اســـاس ســـنخیت و همانـــندیِ ظاهر مـــورد توجه قرارگرفته‌اند. نقش‌مایه‌های دســـته‌بندی اخیر، اشـــیاء و وسایل، گیاهان و میوه‌ها، حیوانات، اجرام آســـمانی، و نیز انســـان، مکان و رویدادهای ارزشـــی را شـــامل می‌گردد. آن‌چنـــان که در بالا اشاره‌شـــد، برخی از اشـــکال نمادینِ به‌کاررفتـــه در آثار هنری فلســـطین، عمدتاً با مفاهیم بومی و ارزشـــی مرتبطند که نمود و تجلی‌شـــان در فرهنگ و جهان‌بینی اســـلامی، 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 ســـایر عناصر در نقاشـــی می‌توان احساس کرد و گاه این مفهـــوم 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 صـــورت واحد و منفرد مورد اســـتفاده نبوده و غالباً در ترکیـــب 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 اشـــیاء و اجرام ســـماوی و غیره، و یا نقوش گیاهی در ترکیب و همراهی با انســـان یا دیگر موارد فوق استفاده شده است. از آنجا که تاکید پژوهش حاضر بر نقشـــمایه‌ی کاکتوس و دگردیســـی مفهومی و ســـایر شاخصه‌های سمبولیک آن اســـت، 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)

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) (سِرلو، 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 (سِرلو، ۱۳۸۹، ۶۲۹))
اسلحه	اراده‌ای که به سوی هدفی مشخص نشانه‌گیری شده است (سِرلو، ۱۳۸۹، ۶۲۹)	محق بودن فلسطینیان برای دفاع از سرزمین و شرف آنها؛ حق قانونی برای دفاع از زادگاه و سرزمین اباواجدادی و مبارزه با اشغال و تجاوز (Zeidan, 2013, 7)	اسلحه و همسر (نیمی 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 پروانه؛ چفیه و اسب
سنگ	استواری، دوام، اطمینان، ابدیت (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۰۶)؛ بودن، پیوند، آشتی و سازگاری با نفس خویشتن؛ وحدت و نیرومندی (سِرلو، 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)

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 زیتـــون، زمین، و دهقان و زارع همواره بازنمودی از هویت فلســـطینیان در تـــلاش برای به تصویر کشیدن الفت و پیوند بومیان با این سرزمین بوده است (García Ramos, 2011, 25)	زیتون و کبوتر؛ زیتون، پرنده، اســـلحه 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 اســـرائیلی‌ها) 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 (سِرلو، ۱۳۸۹، ۶۱۳)؛ روح حیـــات، جان، صلح (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۸۷)	(در فرهنگ اســـلامی) ســـه باکره‌ی مقدس با ســـنگ یا ســـتون‌هایی 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 اســـب؛ کبوتر، زن و اســـب؛ کبوتر و اسلحه؛ کبوتر و زن؛ کبوتر، زن و اسلحه
اسب	(دارای نمادپردازی بسیار پیچیده، از جمله:) مـــرگ و زندگـــی، شمســـی و قمـــری، عقل، خرد، اندیشـــه، منطـــق، نجابت، نـــور، بادپایی، تیزفکری، گذر ســـریع زندگی، نیروهـــای جادویی، بـــاروری و غیره (کوپر، ۱۳۷۹،۲۰)	انقلاب (Farhat, 2013)؛ اصالت، نیرو، و سرکشی (Zeidan, 2013, 11)؛ شادی و سلامتی (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۰)؛ امید و نسل 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 (سِرلو، 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	تنـــاوب، نوگردانـــی، بالندگی، زمان، معرفت انعکاســـی، دانش نظری و غیره (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج۵، ۱۲۳و۱۲۱)	(در سنت یهود) جماعت عبرانی، 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

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 ناب معنوی و هم اغواگر، نیروهای غریزی (کوپر، ۱۳۷۹، ۱۸۲)؛ اصل منفعل طبیعت، وسوسه، مادر، دختر و ... (سِرلو، 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 فلسطینِ 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)

نوزدهم و بیســـتم میلادی، حضور فراگیر پرچین‌های کاکتوس را کـــه در چشـــماندازها دیده می‌شـــوند، نشـــان می‌دهند. به اســـتناد منابع تاریخی، «این گیاه خاردار و سرسخت، به عنوان طبیعی‌ترین نشـــانه و علامـــت در تعیین قلمرو و خطوط مرزی در سرتاسر حومه‌ی شهر برای روستاهای دهقان‌نشین کاربردی عملی داشـــت» (Boullata, 2009, 184)؛ یعنـــی در واقع به صورت حصار و پرچینی طبیعی برای تعیین مرز میان روستاها و زمین‌هـــای آنان عمل می‌کرد. «روســـتاییان نام آن را در یک ترانه‌ی محلی و در اعتراض به «بیانیه‌ی بالفور»[5] ســـال ۱۹۱۷ گنجانده و چنین می‌گویند: «یا عَین کُن صبارا»، به معنی: «ای چشم، کاکتوس باش!»» (ibid, 186).

در تاریخ تصویرســـازیِ روایات ملی، کاکتـــوس در میان تمام گیاهان بومی کشـــور، از جایـــگاه منحصربفردی- هـــم در میان فلســـطینیان و هم اســـراییلی‌ها- برخوردار بوده است. در دهه‌ی ۱۹۲۰ و زمانـــی که این درختچه‌ی خـــاردار، 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 اتخاذشـــده‌ی خود به کار می‌گرفتند. از این رو در همان حال که ســـکنه‌ی 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 گسســـت متعاقب زندگی اجتماعیِ فلســـطینیان، 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 احســـاس از دست رفتن سرزمین ایشـــان را در خود خلاصه کند؛ بلکه این درختســـتان‌های نارنج یافا بود که در پشـــت سر به جا گذاشـــته می‌شد. [...] تا ســـال 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 از باقی دنیای عرب جدا و محروم می‌ماندند. در نظر آنان، درخت زیتون کهن، اســـتعاره‌ای 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 بازگشـــت به مفاهیم و سنن گذشته بار دیگر از سوی هنرمندان در پیش گرفته شد، تداوم داشت.

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

- کاکتوس به مثابه شمایل

از زمـــان تولد اســـراییل، کاکتوس به صـــورت نقش‌مایه و حتـــی فراتر از یک نـــگاره، به مثابه‌ی ســـمبل و مظهری پویا در هنر فلســـطین وجود داشته اســـت. «این گیاه بومی برای اســـراییلی‌ها، نمادی ملی و نشـــانی از وابستگی و تعلق آنها به این ســـرزمین بوده، در حالی که فلســـطینیان آن را تجسمی از ســـلب مالکیت ملی و مصادره‌ی اموال خود می‌دانســـتند» (Ibid, 183). «اسراییلیان در ورای ظاهر و پوست ضخیم این گیـــاه، 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).

امـــا در حوزه‌ی هنر و بیان ســـمبولیک، تصویرگریِ نقش کاکتوس، مســـاله‌ای است که به اشـــکال و صور گوناگون در آثار نقاشـــی هنرمندان فلســـطینی و اسراییلی به چشـــم می‌خورَد. عاصم أبو شَـــقرة، نقاش فلسطینی- اسراییلی، یکی از مطرح‌ترین هنرمندان در این حوزه محسوب می‌شود که چنین موضوعی در آثارش، به ســـبک و شـــیوه‌ای منحصر، همراه با مفاهیمی خاص تجلی یافته اســـت. کمال بولاتـــا، هنرمند و مورخ فلســـطینی، دربـــاره‌ی این نقاش و آثار او اظهار می‌کند: در آنجا که «هنرمند شـــهری، از طریق نمای جذاب میوه‌های خاردار، در جســـتجوی

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

آوردن حومه‌ی شـــهر به خانه‌های ساکنین شهر است، به‌عکس، عاصم ابو شـــقره، از طریق تطهیر و تقدس‌بخشی نقش کاکتوس، در پی اعـــاده و احیای معنای نمادین ایـــن گیاه بومی در محل طبیعی چشـــم‌انداز خانه‌ی خویش اســـت» (Boullata, 2009, 198) (تصاویـــر ۸ تـــا ۱۰). بدیـــن ترتیب در نگاهـــی فراگیر، نقاشـــی‌های متوالی عاصم از درختچه‌ی کاکتوس، که بازتابی از سنت در نقاشـــی 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 توســـط هنرمندان مورد استفاده قرار گرفته تا «رســـاننده‌ی جایگاه و اهمیت کاکتوس برای دهقان فلسطینی و به آن طریقی باشـــد که گویی در حال مطالبه‌ی نوعی تقدیس و تطهیر گیاهی بومی اســـت که قابلیت آن در شکوفه دادن از دل مرگ، در ذهن دهقان، مطابق با اعتقاد به روز رســـتاخیز و معاد است» (Ibid, 197-198) (تصویر ۱۱).

- دگرش مفاهیم و از آنِ خودسازی سنن

تاریخ فلســـطین در سده‌ی بیستم میلادی، علاوه بر پذیرش ســـلطه و ســـیادت سیاســـی- نظامی بیگانگان، نوعی استیلای فرهنگی را نیز متحمل شد. در واقع حضور اسراییلیان در خاک فلسطین، تهاجمی همه‌جانبه قلمداد می‌شد که جوانب متعددی از زندگـــی و فرهنگ رایج را تحت‌الشـــعاع قرار می‌داد؛ چنانچه صاحب‌نظران عقیده دارند «اســـتعمار صهیونیســـت و تصاحب فلسطین و فلسطینیان هیچ‌گاه محدود به سرزمین‌های اشغالی نبـــوده، بلکه این تملّک و تخصیص، به فرهنگ، هنر و حتی غذا نیز تســـری یافته اســـت. مثلاً اهمیت گیاه کاکتوس (صبار) در فرهنگ فلسطین، بی‌درنگ توسط اســـتعمارگران صهیونیستی تصاحب و به عنوان نامی به این فرزندِ تازه‌متولدشده در فلسطین اعطا شـــد. غارت خانه‌های فلسطینیان، مضامین و ظرفیت‌های آنها، از جمله اشـــیا و لوازم هنری، بـــه همراه تلاش‌های مداوم باستان‌شناسانه‌ی اسراییل برای پاکسازی حضور فلسطینیان در این کشور و جعل موردی مشابه، همواره دست‌به‌دست مصادره‌ی ســـرزمین فلســـطین و تبعید و بیرون راندن فلسطینیان از آن بوده اســـت» (نـــک: Massad, 2007). در این میان، اهمیت و نقـــش کاکتوس نیز در زندگی اعراب فلســـطینی، از نگاه اولین ســـاکنان یهودی پنهان نماند. «هنرمندان تعلیم دیده بودند تا مناظر اتریشی، رومانیایی و روسیِ یافت‌شده در این گیاه بومی و طبیعی را به عنوان جزئی شـــگفت و تازه برای هنر جدیدشان بیابند» (Boullata, 2009, 184). بدیـــن ترتیب کاکتوس که زمانی حاکـــی از بیگانگی و انتقال مالکیـــت مهاجران و قرابت زمینیِ بومیان فلســـطین با محیطشـــان بود، در آثار ســـاکنان اولیه‌ی یهود نیز ظاهر شد.

در آن زمان، تنها حوزه‌ای که کاکتوس در آنجا مجال بقا یافت، صور خیال (صنایع بدیعـــی) 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 دســـت نداد. به عنوان مثال، محمود درویش، شـــاعر شـــهیر فلســـطینی، 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 تجدیدشـــده‌ی دهقانان. اما در همان ایام و در پی پیدایش اســـراییل در ۱۹۴۸، تصویر گیاه بومی کاکتوس، جایگاه ویژه‌ای در روایت ملی اســـراییل کســـب کرد. آنچه بخشی از پیشـــینه‌ای بومی محسوب می‌شـــد، اکنون پیش افتاده بود و به نشـــانه‌ای دگرش می‌یافت که بر هویت شـــهروندی 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)

- نقش کاکتوسِ محصور در گلدان

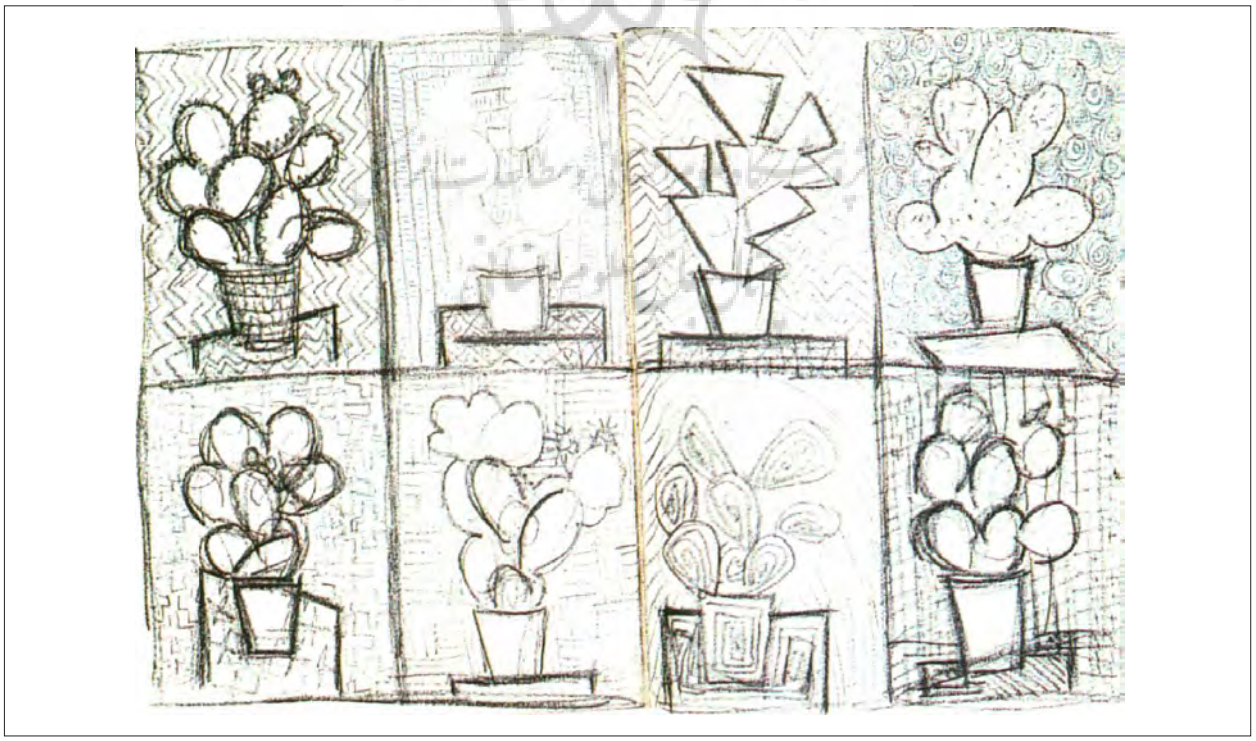
طبق تعاریف موجود در قاموس‌هـــا، «زمینه‌زدایی کردن» یا «زیرمتن‌زدایی کردن»[۶]، فعلی است به معنی «سنجیدن و مورد توجه قراردادن چیزی (عنصری زبانشناسانه، کنش و غیره) جدا از متـــن و زمینـــه‌ی آن» یا «صرف نظر نمـــودن از موقعیتی که در آن وجود دارد یا حادث می‌شـــود». عمل «زمینه‌زدایی» نیز، «روش و روندی است 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 نمادینی که پیشـــتر عنوان شـــد- 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 شـــده تا با تبدیل‌شدن به شیئی قابل‌حمل، به طور خصوصی مطالبه گردد؛ یادگاری شخصی برای ســـرگرمی و نمایش مالک آن یا بـــرای آزمایش در زیر نگاه برخی گیاه‌شناسان. «گیاهِ کاشته‌شده در گلدان، به عنوان عنصری تزیینی در محیط شـــهری، مظهر یا نمادی از تخصیص و اقتباس (ازآنِ‌خودســـازی) طبیعت و اهلی‌سازی گســـتره‌ی 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 زیبایی‌شـــناختی‌ای گشت که به شاخصه‌ی محیط فرهنگی اســـراییلیان یهودی تبدیل می‌شـــد. مادامی که سرتاسر این چشـــم‌انداز، 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 زیبایی‌شناســـانه‌ی خود پرداختند. چنین اقدامی به زودی موجب انفصال اســـباب و لـــوازم خانگی و ابزار و آلات زراعی اعراب فلسطینی از کاربرد اولیه و اصلی آنها شد. امروزه این متعلقـــات همچنان به کرات راه خود به میان تزیینات داخلی اســـراییلیان باز می‌کنند که از آن جمله گلدان‌هایی اســـت حاوی گونه‌های مختلفـــی از کاکتوس‌هـــا» (Ibid) (تصاویر ۱۲ تا ۱۴).

گیاه کاشته‌شـــده در گلـــدان، «مانند هنرمند فلســـطینی، 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)

مردم خود، به شـــیئی تزیینی مبدل گشته که از زمینه و محیط طبیعیاش جدا افتاده اســـت. وجود تنهـــا و منزویاش، بی‌صدا به محیط شـــهری‌اش نظر دوخته و حضور بی‌سایه‌اش از کسی تقاضا و توقعـــی مطالبه نمی‌کند. آنچه رمز و نظام‌نامه‌ی مرکزی ســـلب مالکیت فلســـطینیان 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 کســـوف یا خسوفی جزئی صورت گرفته است. «رنگ‌سایه‌های ظریف که یادآور حال‌وهوای مرتعش و بیمناک مزرعه‌ی گندمی در تابســـتان است، در تضاد با نقاشی دیگری اســـت با نواحی ســـخت و ثابت به رنگ‌های یاسی و نیلی برای تعریف و تعیین ســـنگینی گلدان و سختی و صلابت سنگ. در جایی دیگر، رنگ‌مایه‌های ظریف‌تری از همان رنگ‌های ســـرد، به ته‌رنگ‌هایی تلطیف‌شـــده تبدیل شده‌اند. شکوفه‌های ناپایدار و زودگذر یک کاکتوس آبی‌رنگ که در نور شبانه فرو رفته، لکه‌هایی به رنگ قرمز خشخاشی اســـت» (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 برمی‌گزینـــد 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 مستشـــاران فرهنگی در کشورهای اسلامی، تحصیل دانشـــآموختگان و هنرجویـــان این بلاد در اروپـــا و وقوع جنگ جهانی و ســـلطه‌ی قدرت‌ها، از عوامل مهم تأثیرگذاری غرب بر

فرهنگ و طبیعتاً هنر سرزمین‌های مغلوب بوده است.

- هنرهای کشورهای اسلامی پس از جنگ جهانی اول، تحت تاثیر اســتعمارگران قرار گرفت و در شــیوه‌ی ارائه و نمودشان تغییراتی ظهور کرد (مدرنیســم)، ولی الزامــاً مفاهیم دگرگون نشدند. تأثیرپذیری‌های یادشــده 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- اســراییل، ۳- فلسطینیان پراکنــده در جهان عرب، و ۴- ایالات متحــده 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 وطن‌پرســتانه، متحد و یکپارچه می‌گردد؛ و دیگری «هنر برخاســته از سرزمین فلسطین»، که به هنرمندان مقیم کشــور اشغالی منحصر می‌شود. شکل ارائه‌ی این هنرها به تدریج از قالب جمعی به صورت شخصی‌تر درآمده است.

- وســعت کاربردیِ نمادها در هنر فلسطین و خاصه نقاشی، طیف وســیعی از اشــیاء، گیاهان، حیوانات و پدیده‌ها را شامل می‌گردد. این نمادها گاه همســو و هم‌معنا با معادل‌های جهانی، و در مــواردی خــاص نیز ســاخته و پرداخته‌ی ذهــن و خیال هنرمندان فلســطینی‌اند. به عنوان نمونه، مفاهیم نمادین نهفته در نقوشی مانند تیروکمان بچگانه، چفیه، شهید، دهقان، جشن عروســی، بیت‌المقدس، نارنجســتان و البته کاکتوس، در جهان عرب و دنیای اسلام قابل عرضه یا دست‌کم ملموس‌تر می‌نمایند.

- نمادهای تصویری در نقاشــی معاصر فلسطین، مضامین و مفاهیمی انسانی و متعالی از قبیل آزادی، ظلم‌ستیزی، پایداری، صلح و ســازش، امید و غیره را القــا می‌کنند. این نمادها، اصولاً در ترکیب با یکدیگر بــه 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 فلســطین و در طول تاریخ این ســرزمین توصیف شده اســت. نزدیکی و دوری از زادگاه تاریخی فلســطینیان و ارتباط میان هنرمند و مکان فعلی اقامت او، عاملی مهم در راهبری هنر فلســطین محســوب می‌گردد. طبق نتایج حاصل از بررسی‌های اخیر، در هنری که طی نخســتین دهه‌های پس از ۱۹۴۸ تولید می‌شود، آثار تهیه‌شده به دست هنرمندانی که در اسراییل به سر می‌برند، عموماً فیگوراتیو اســت، 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 فراتــر از یک نگاره، به مثابه‌ی ســمبل و مظهــری پویا در هنر فلســطین وجود داشته اســت. در حالی که این گیاه بومی برای اســراییلی‌ها، نمادی ملی و نشانی از وابستگی و تعلق آنها به این ســرزمین بوده، فلسطینیان آن را تجسمی از سلب مالکیت ملی و مصادره‌ی اموال خود می‌دانســتند. اهمیــت این گیاه به مرور توســط استعمارگران صهیونیســتی تصاحب و به عنوان نامی به این فرزند تازه‌متولدشــده در فلسطین اعطا شد که خود نوعی از آن‌خودسازی یا تصرّف در سنن محسوب می‌گردد.

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

پی‌نوشت‌ها

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

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

۳ در این میان، متفکران، تفاوتی ظریف و حائزاهمیت میان نماد و نشــانه 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, ۱۹۹۶, ۱۲۲). بــه عبارت دیگر، «نماد، برخلاف نشــانه، عبارت از دال موجه و مســتقلی اســت که با مدلولش مشــابهتی 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، توســط آرتور جیمز بالفور، وزیر خارجه وقت بریتانیا، خطاب به والتر روتشیلد، سیاست‌مدار یهودی‌تبار و عضو مجلس عوام بریتانیا نوشته شد و در آن از «موضــع 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

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

بورکهــارت، تیتوس (۱۳۸۶)، *مبانی هنر اســلامی*، ترجمــه و تدوین امیر نصری، انتشارات حقیقت، تهران.

البهنسی،عفیف(۱۳۸۵)،*هنراسلامی*،پژوهشگاه‌فرهنگ‌وهنراسلامی،تهران.

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

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 Interpretation 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, Massachusetts, 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 Metropolitan 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 Practices 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, Westbank, Kuwait.
Sherwell, T (2003), Imaging the Homeland, Thamyris/Intersecting, 10, 123-145.
Stiver, Danr R. (1996), *The Philosophy of Religious Language*, Sign, Symbols and Story, Blackwell, UK.
Swedenburg, Ted (1990), The Palestinian Peasant as National Signifier, *Anthropological Quarterly*, 63, No. 1 (Tendentious Revisions 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