# الخلق المتبادل

## الفن ومجتمعات جنوبي المتوسط

ملف من إعداد وتقديم: كيرستن شايد

مهدى إلى الراحل الكبير عبد الرحمن منيف

**المشاركون**
**(ألفبائيًا)**

- أنابل بواسييه
- تود بورترفيلد
- تينا شيرول
- جيسيكا وينيغر
- دنيز أرطون
- سونيا ميشار ـ الأتاسي
- سيلڤيا نايف
- كليمنس إيسكالبير
- كيرستن شايد
- وليد صادق

جاءتني فكرةُ هذا الملفّ بعد حضور حلقة دراسية نظّمتْها سيلڤيا نايف قبل عامَيْن، تُركِّز على الفنون التعبيرية في المنطقة ذات الغالبية المسلمة من الشرق الأوسط. فقد صَعَقَني الشَّبَهُ بين الأعمال الفنية التي ناقشها المشاركون الآخرون، والأعمالِ الفنية اللبنانية التي كنتُ أَدْرسها، إلى حدّ أنّني شعرتُ بضرورة استقصاء هذه المسألة، ومن على منبرٍ يتوجّه إلى جمهورٍ عربيّ. والحال أنّ المسألة تتعدّى التشابهَ بين فنانين دَرَسوا في مدارس واحدة ووفقًا لأساليب واحدة ـ وإنْ كان مُهمًا أن نشير إلى أنّ أكاديمية جوليان في باريس جَمَعتْ طلاّبًا من كلّ تلك المنطقة المتوسطية، على ما كتبتْ دنيز أرطون الأَحرى أنّ ذلك الشَّبَهَ يَرْجع في الأساس إلى علاقة هي التي دفعتْ بالمئات من هؤلاء الطلاب إلى أكاديمية جوليان أصلاً؛ وأعني بهذه العلاقة: المواجهةَ الكولونياليةَ بين مجتمعاتٍ تقع على الضفة الشمالية من المتوسط، وأخرى تَقَع على جنوبها. ففي خضمّ هذه العلاقة اتَّخَذَ الفنُّ قيمًا محدَّدةً، تستوي في ذلك المجتمعاتُ المستعمِرةُ والمستعمَرةُ؛ وهذه العلاقة هي التي طَبَعتْ مسعى الفنانين في المجتمعات المستعمَرة إلى «تبْيئة» فنّهم في قلب المأزق الوجودية التي تعالجها كُلٌّ من أنابَلّ بواسييه في الفنّ التونسيّ، وتينا شيرول في الفنّ الفلسطينيّ، وسيلڤا نايف في الفنّ العراقيّ.

❖ ❖ ❖

هناك بعضُ البلدان الواقعة جنوبيَّ المتوسط لم يستطع ملفُّ الآداب هذا أن يتضمّن كلامًا على إنتاجها الفنّيّ. غير أنّ ذلك ليس نقيصةً بقَدْرِ ما هو نابعٌ من هدفي نفسه: وهو تخطّي حدود البحث الهاجس بالتمثيل الوطنيّ (القوميّ). ومع ضرورة عدم إغفال التسويغات والمشاعر الوطنية (القومية) وراء الفنون البصرية، وهي تسويغاتٌ ومشاعرُ كانت من الناحية التاريخية المصادرَ الأساسيةَ لدعم إنتاج الفنّ في هذه المنطقة، فإنّني أَطْمح إلى أن يقوم هذا الملفُّ بـ «إزاحة» التأريخات الوطنية (القومية) للفنّ... ولو موقّتًا ذلك أنّ هدف هذه التأريخات كان ومايزال إثباتَ قدرةِ الوطن (الأمة) على تمثيل نفسه (ـها) وعلى نيْل الشرعيةِ والإقرارِ من الداخلِ والخارج على حدّ سواء. ولكنْ إذا كان صحيحًا أنّ امتلاك الفنّ مثلُ امتلاك جوازِ سفر، كما يقول شربل داغر، فإنّ جواز السفر هذا غالبًا ما يُوصِلُ إلى وجهةٍ واحدة لا غير. فالحقّ أنّ هذه التأريخات حَصَرَتْ نقاشَها بموضوع معيّن وبنظرة معيّنة إليه. وهذا المنظور في الأساس افتَرَض الوجودَ **القَبْليّ** للهوية الوطنية (القومية)، في حين أنّ الفنانين ورعاةَ الفن كانوا (ومايزالون) يسعَوْن من أجل تشكيلها دائمًا. وبهذا الافتراض، أَغفلتْ تلك التأريخاتُ الجهودَ الإبداعيةَ المضْنيةَ التي بُذِلتْ في ميدان التفاعل بين الفنانين وجمهورهم ـ أوْ ما أُسمّيه «الخلقَ المتبادل.» كما أنّ حصْرَ التركيز بالنطاق الوطنيّ (القوميّ) يَضع المرءَ فورًا على طريق البحث عن «الأُصول» أو «الابتكارات،» ويَعْتبر كثيرًا من فنّ هذه المنطقة محضَ تقليدٍ أو تهجين

❖ ❖ ❖

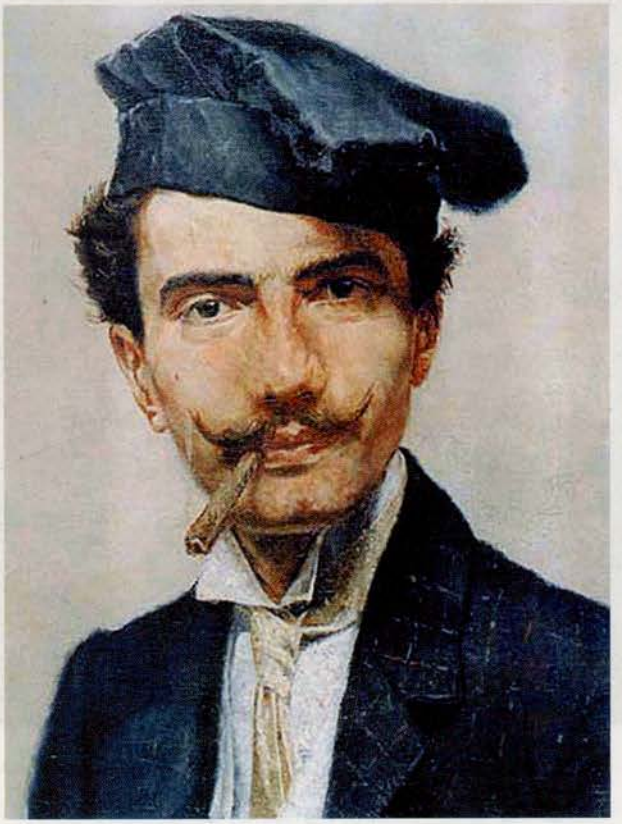
لعلّه ليس من المصادفة وحدَها أن يكون معظمُ المساهمين في هذا الملفّ من انتماءات مزدوجة أو متعدّدة، بسبب ثقافتهم أو إقامتهم أوْ زواجهم وقد تكون خلفياتُهم تلك هي التي قادتْهم إلى عدم التسليم بوجود «المجتمع» قَبْليًا بل السعي ـ بدلاً من هذا ـ إلى فهم ذلك الخلق المتبادل بين المجتمع والفنّ. وبرحيل نصير «الهجنة» الأول، إدوارد سعيد، سألتُ تود پورترفيلد (وهو متخصّصٌ في الفنّ الاستشراقيّ الفرنسيّ) أن يَكْتب مقالةً تكون بمثابة جسرٍ بين ملف الآداب السابق عن أثر سعيد في النقّاد الجدد، والملفّ الذي بين أيديكم. فالواقع أنّ تفكيك إدوارد سعيد لثنائية «شرق/غرب» كان لحظةً تجلٍّ بالنسبة إلى ميدانٍ تَشَكّلَ بمفهومٍ يقول إنّ الفنّ مؤشّر على الحضارة (الأوروبية حصرًا)، وإنّه ـ تبعًا لذلك ـ لا يوجدَ خارج هذه الحضارة مع سعيد التقى تاريخُ الفنّ بالسياسة من جديد، من دون أن يَطْرح جانبًا الحساسيةَ الجماليةَ تقول جيسيكا وينيغر في إسهامها ضمن هذا الملف: «في مصر يستحيل بشكل خاصّ أن نَفْصل فهمَنا للأعمال الفنية عن السياسات الثقافية للإنتاج والاستهلاك الفنيْن.» وإنّي، بناءً على اعتبارها «مصرَ» مُلْهِمًا خطابيًا للإنتاج الفنّيّ المصريّ، أَقْترح أنّ الحالة المصرية تُرينا بوضوحٍ خاصٍّ صلةً بين السياسة والفنّ يَجْدر بنا أن نأخذَها في الاعتبار حتى داخل معاقل «الفنّ للفنّ»... أي «الغرب.»

❖ ❖ ❖

إنّ الأبحاث المجموعة هنا تشكّك بوجود مصدرٍ واحدٍ لأيّ عمل فنّيّ، وتَقْترح بدلاً من ذلك وجودَ عمليةٍ من الخلق الاجتماعيّ المتواصل الذي يتردّد ـ ذهابًا وإيابًا ـ بين الممارسات والمجتمعات والأشياء. وتقوم الأبحاثُ بهذا الأمر من خلال نقل التركيز بعيدًا عن مجال صناعة الفنّ إلى رحاب السِّجال الذي رافق هذه الصناعة، وإلى معارض الفن، وإلى الأشياء نفسها ـ التي منها يتطوّر البحثُ في «حلقاتٍ حلزونيةٍ» كما تقول تينا شيرول. يَطْرح وليد صادق مجازَ «الجسور،» وهي ميادينُ نُقْحِمها على المناظر الطبيعية لتَسْمح لنا بالخروج منها وبالانخراط العميق فيها معًا. تُرى، إلى أيّ حدٍّ تُشْبه هذه الجسورُ العلاماتِ المائلةَ «/» الرقيقةَ المجسِّرةَ ما بين الثنائيات التي لا ننفكّ نواجِهها أثناء تحليلنا للأعمال الفنية من مثل: شرق/غرب، أصالة/حداثة، كونيّ/محليّ، مستعار/أصيل؟ ربّما كانت العلاماتُ المائلةُ، كالجسور، تَفْرض أمامنا تحدّيَ أن نرى ترابُطَ هذه التصنيفات التي تبدو متواجهةً، وتحدّيَ أن نتجنّبَ الهروبَ إلى أيٍّ منها. ولسوف نبدأ بمواجهة التحدّي من خلال الفنّ حين نرى تركيا في باريس، وباريسَ في بيروت، وبيروتَ في نيويورك...

**بيروت**

عصمت داوستاشي. من سلسلة **وجوه من العالم القديم**، زيت على قماش

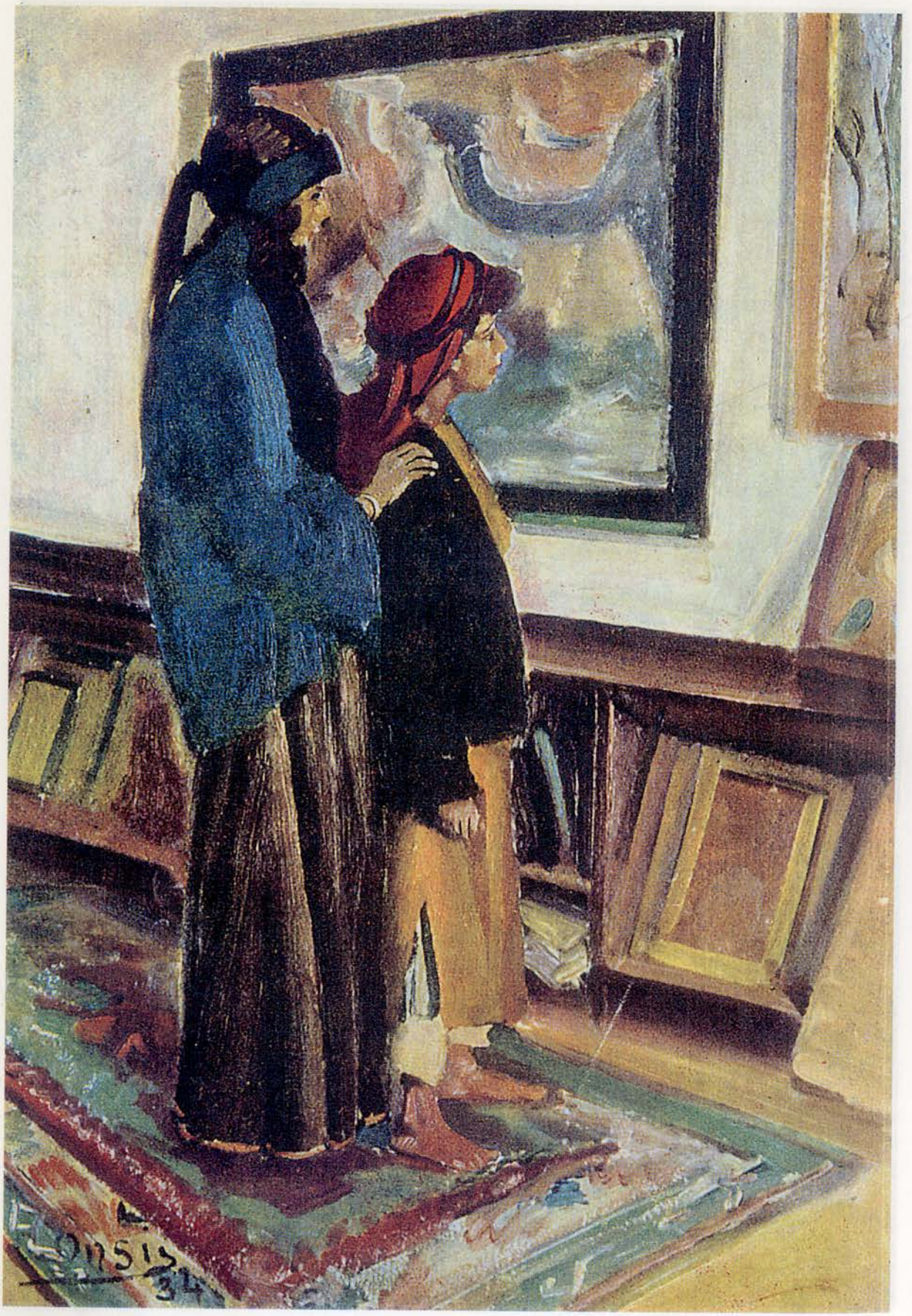


فوق: أشرف الزمزمي، **صباح الخير حبيبتي**، زيت على قماش، ١٩٩٩

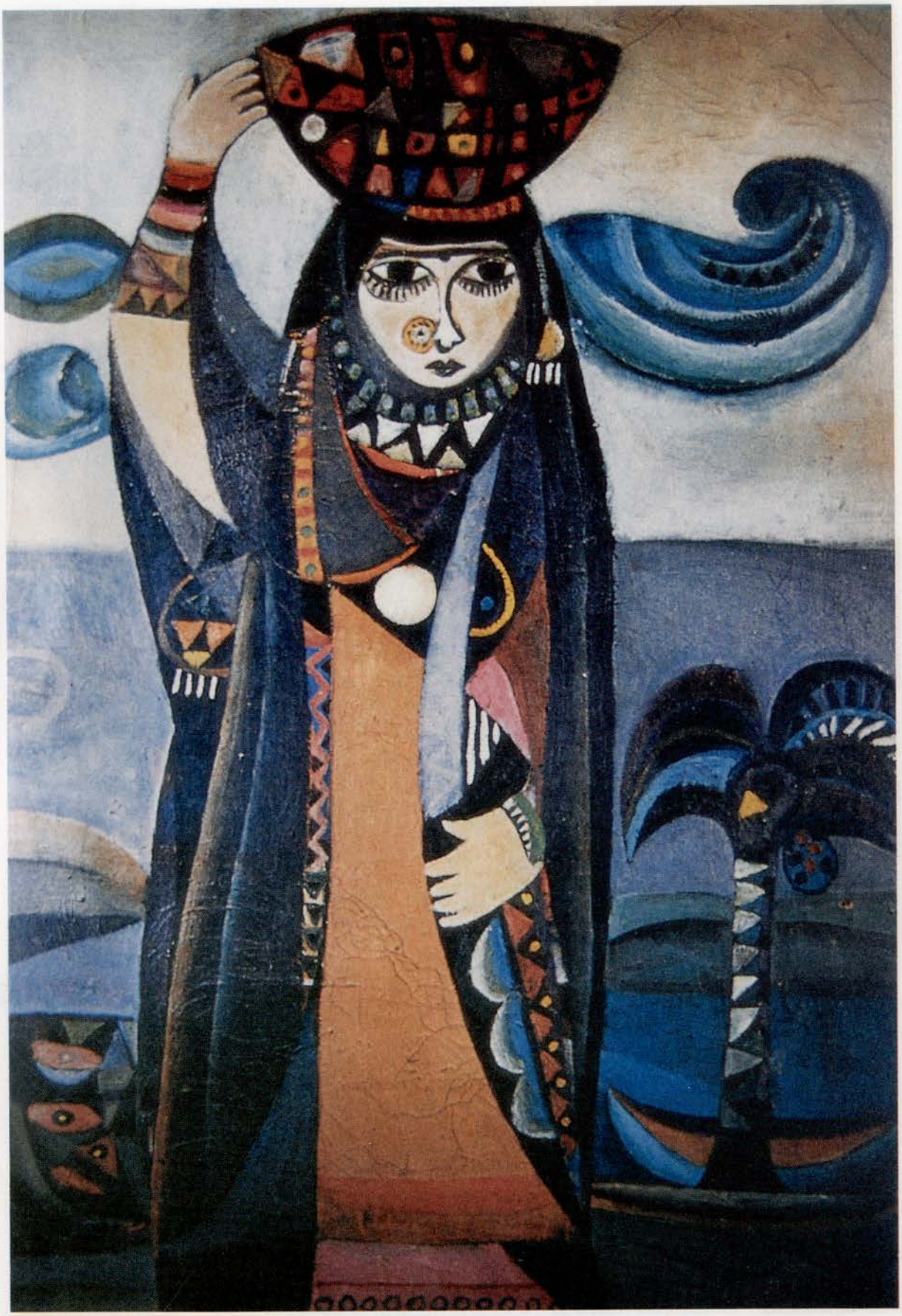
تحت: عوني ليفيج، **صورة شخصية مع سيجار**، زيت على قماش، ١٩٢٠ (مجموعة متحف اسطنبول)

فوق: «سكر» احمد. **صورة شخصية**، زيت على قماش (MSU.Museum)
تحت: عمر عادل. **محترف البنات**، زيت على قماش (MSU.Museum)

فوق: مصطفى فرّوخ. **السجينان**. زيت على قماش، ١٩٣٨ (مجموعة غاليري بخعازي)
تحت: عمر الأنسي. **في المعرض**. زيت على قماش، ١٩٣١ (مجموعة المير سمير أبي اللمع)



عمر الأنسي. **بدويان في المحترف**، زيت على قماش، ١٩٣٤



شاكر حسن ال سعيد . **امراة عراقية**، في الخمسينيات

فوق: عبد القادر الرسام **منظر ريفي**، ١٩٠٢ ـ ١٩٠٣
تحت: جواد سليم **رجل في المقهى**، ١٩٤٣

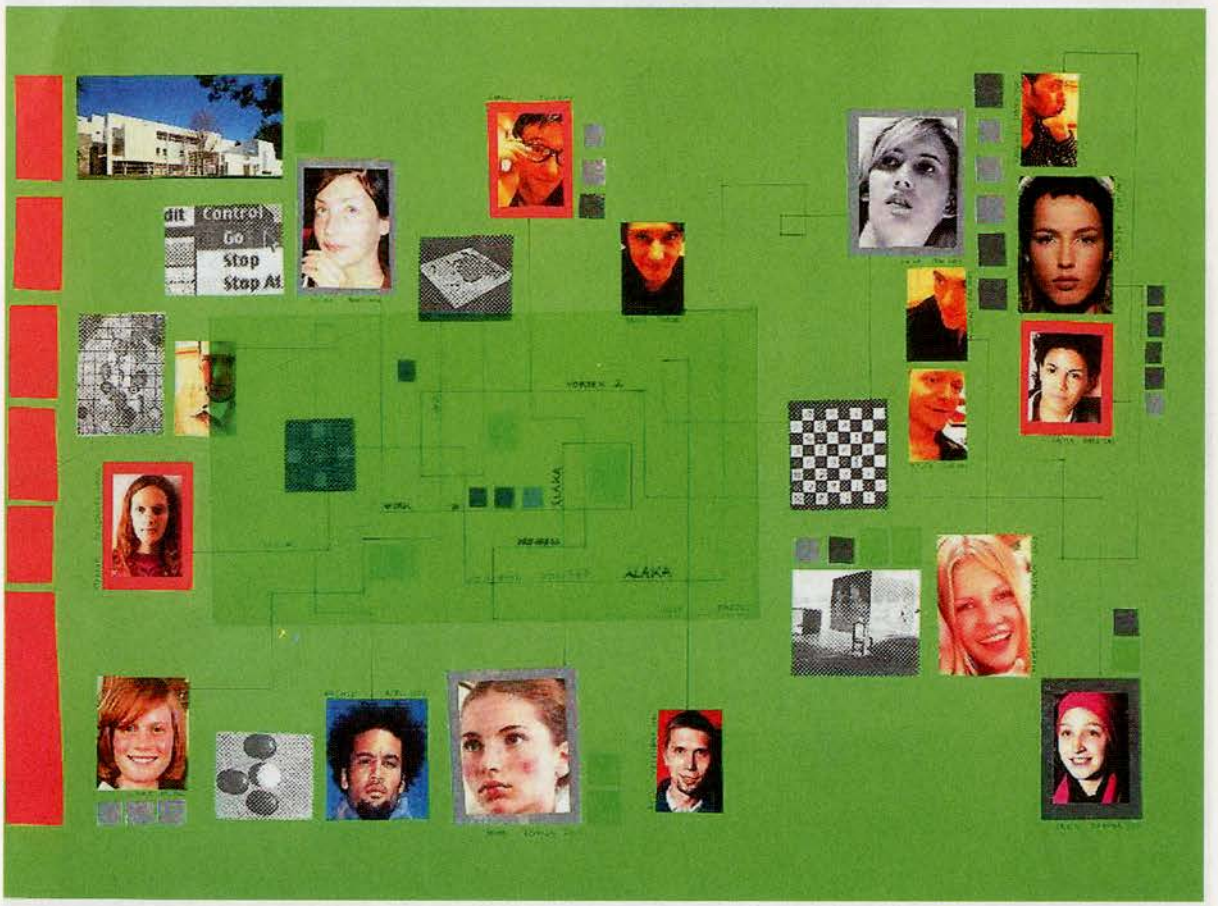
فوق: ڤيرا تماري. **قصة شجرة**، ١٩٩٩، سيراميك وتصوير فوتوغرافيّ على پليكسيغلاس
تحت: نبيل عناني. **رأس كركر**، ١٩٨١ (بطاقة بريدية من مؤسسة ابن رشد في القدس)

نبيل عناني. **بدون عنوان**، أصباغ طبيعية على جلد، ١٩٩٣

فوق: حسن حوراني. **منّا وفينا**، تجهيز من طين وأعشاب، ٢٠٠٠ (من كتاب **الأمل واللحظة الجمالية**، مؤسسة عبد المحسن القطّان، والصورة لغارو نالبنديان)

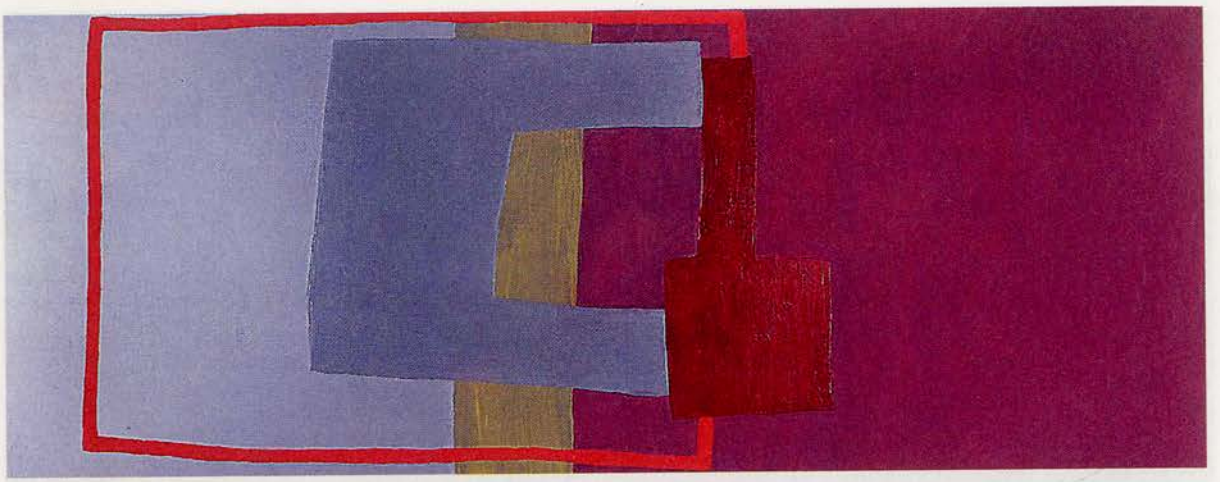
تحت: رنا بشارة. **الصبر**، صبّار طبيعي، ١٩٩٩ (والصورة من Legacy Art Project)

برنار خوري. مطعم **يابابني** في بيروت (الصورة لوليد صادق)




فوق: نجيب بلخوجا. البيت

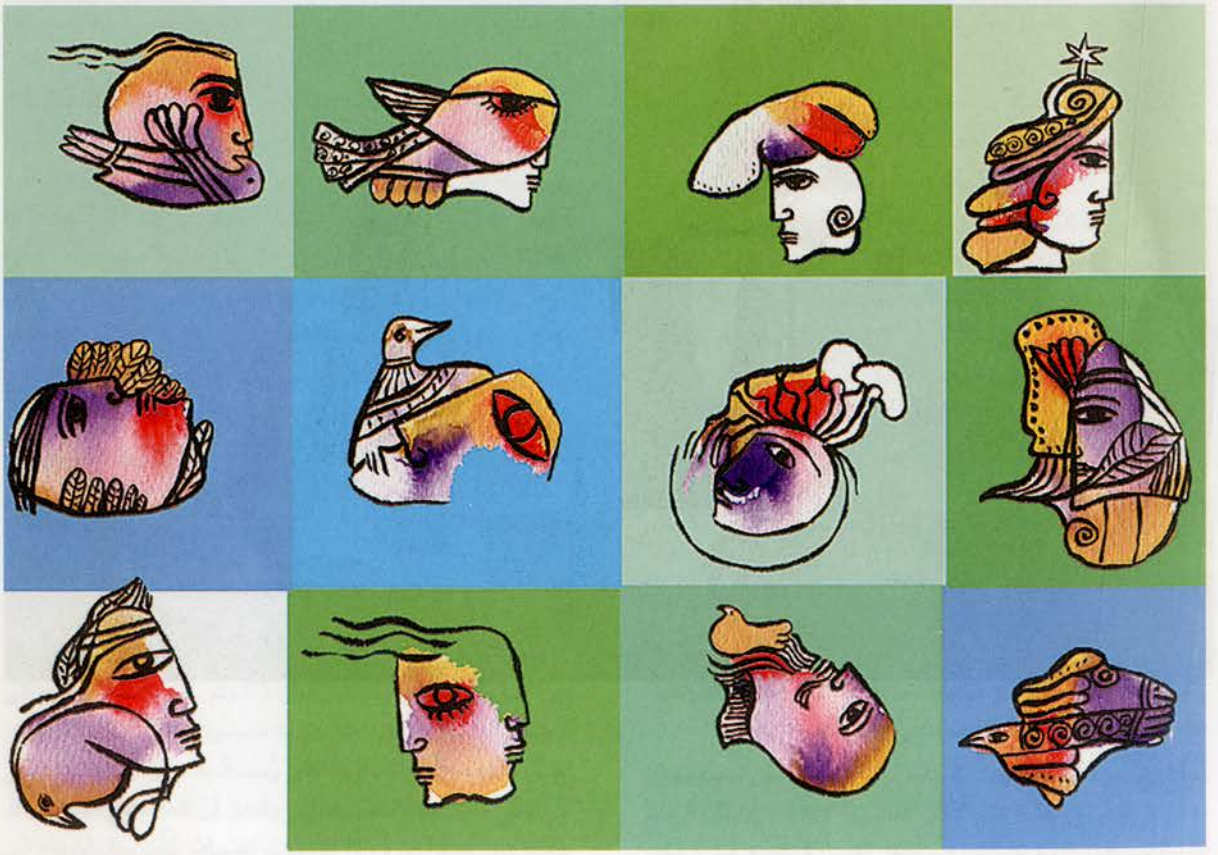
تحت: باتريسيا تريكي. فورتكس ١



فوق: أمل بنيس. **paysage suspendu**، ١٩٩٩

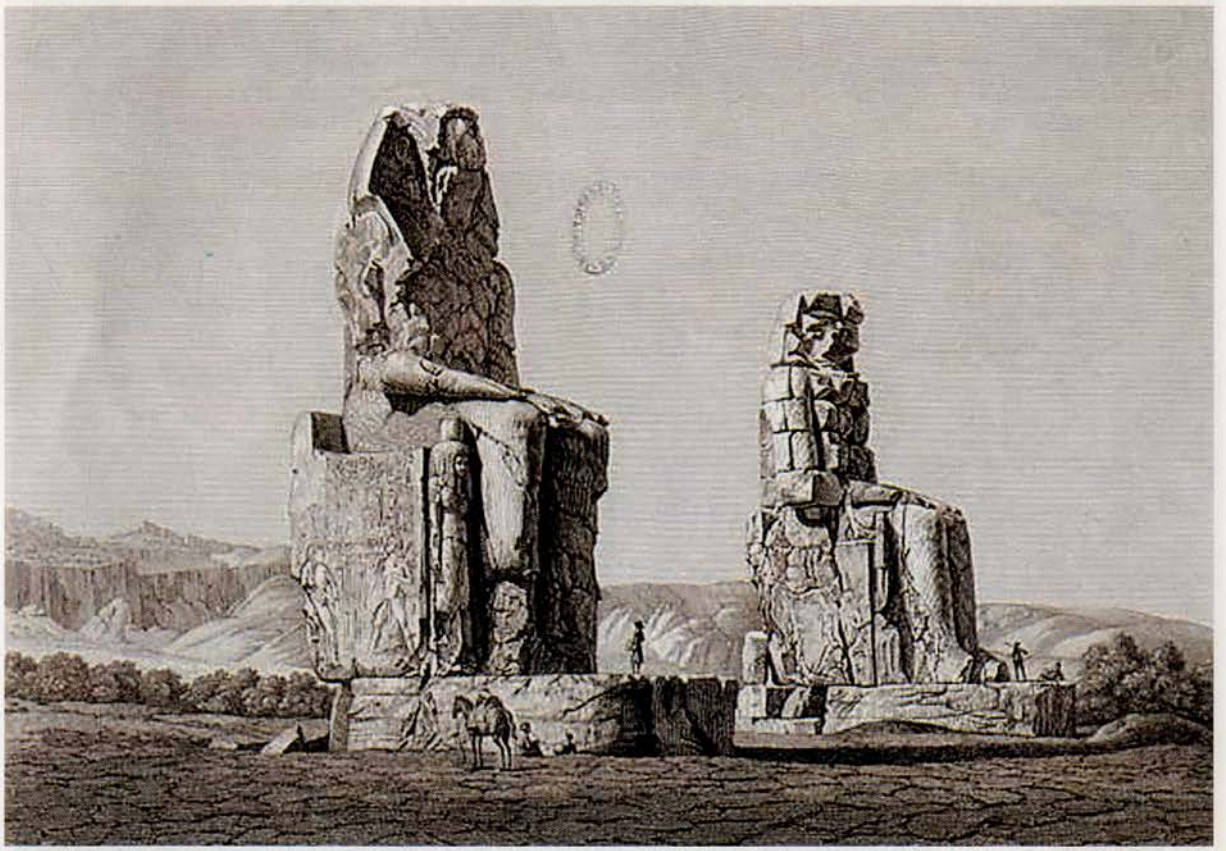
تحت: إيتيل عدنان. **رحلة غاندي الصغير**، دفتر فنان، ١٩٩٢ (من مجموعة إلياس خوري)

إيتيل عدنان. **شاطئ أصفر، سماء حمراء**، زيت على قماش، ١٩٧٤



فوق: توپال. **دون عنوان**. زيت على قماش، ١٩٨٣

تحت: ربوار. من **الفا صورة، الفا كلمة، الفا سنة** (٢٠٠٠)



«منظر للتمثالين الضخمين» من: **Description de l'Egypt**, (Paris: Imprimerie Impériale, 1808 - 1822)

# دورُ مؤرّخي الفنّ: ما وراءَ خطاب «الحضارة»

تود بورترفيلد

ترجمة: الآداب

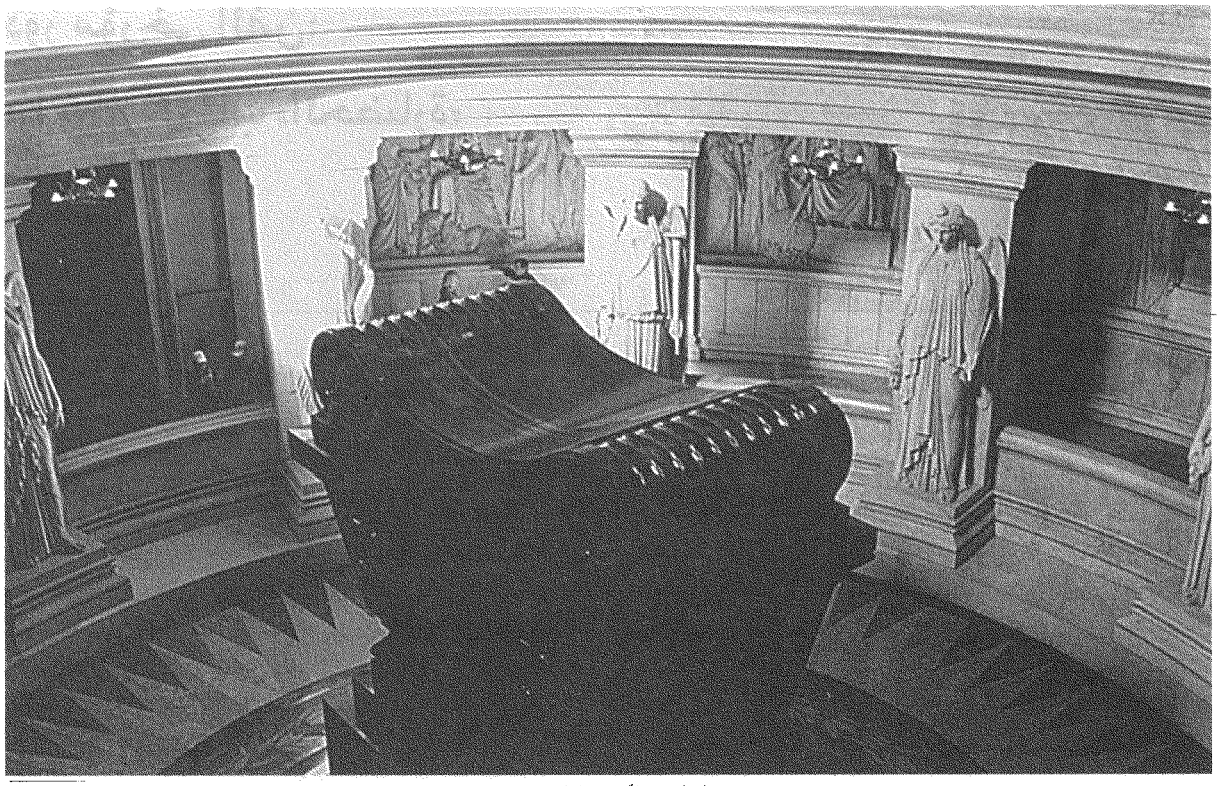
تخصّصتُ في الفنّ والسياسة في فرنسا حين كنتُ طالبًا في منتصف الثمانينيات. لكنّني حين أتيتُ إلى موضوع ضريح ناپوليون لم يقدِّم لي منهاجي الدراسيُّ أيَّ نموذجٍ تفسيريّ. ففي حين رَسَمَ التاريخُ الاجتماعيّ لفنّ القرن التاسع عشر المسارَ المضطربَ للثورة الفرنسية ـ وهو التردُّدُ بين الثورة والثورة المضادة، وبين ثقافة الطليعة والثقافة الرسمية ـ تحاشى ضريحُ ناپوليون إلى حدّ كبير تصنيف ناپوليون إلى ثوريّ أو معادٍ للثورة. في كنيسة الأنثاليد في باريس، غُطّي جسدُ ناپوليون بتسعة نواويس. ونُحِّيت الإيكونوغرافيا الهزيلةُ التي تصوِّر سلالتَه «الملكية» إلى حيِّزٍ لا يكاد يَبينُ من الضريح. وما يَلْفت النظرَ أكثرَ هو أنّ ناپوليونَ وإرثَه القوميّ وُضِعا على الأرض، في حين وُضِع على السقف رسمٌ للمُحارب الصليبيّ القديس لويس من القرن السابع عشر، جالبِ «الحضارة» إلى «الكفّار». ثمة هنا توظيفٌ أوروبيّ متكرِّر للشرق، إذن، وهذا التوظيف الذي تمّ في القرن التاسع عشر طَمَسَ الفالقَ الثوريّ/المعادِيَ للثورة وجاء بعده.

حين قرأتُ **الاستشراق** لإدوارد سعيد أولَ مرة، انفتحت البوّاباتُ على مصاريعها، مع أنّه لم يناقِش الفنونَ البصريةَ. فسعيد أراني قصورَ حقلي الفرعيّ الأكاديميّ بسبب هَجْس هذا الأخير بالسياسة محصورةً بفرنسا وأوروبا. وأوضحتْ لي أطروحةُ كتاب سعيد ومادّتُه ومنهجُه على الفور كيف أنّ نُصُبًا أساسيةً في الفنّ الفرنسيّ كضريح ناپوليون، سبَقَ أنْ عُولجتْ طوال المئة سنة الأخيرة بأضيق المعايير الجمالية والسُّلالية، هي في الواقع جزءٌ من توظيفٍ ثقافيّ وقوميّ لا يَعْكس على نحوٍ مسبَّقٍ تسويغاتِ الإمبراطورية الفرنسية الحديثة فحسب بل ويذيعُها أيضًا على أوسع نطاق.

قمتُ بإعداد أطروحةٍ، ومن ثمّ كِتاب، عن ممارستيْن منهجيتيْن متواشجتيْن، هما علمُ الآثار المصرية Egyptology والرسمُ الاستشراقيّ، كما تشكّلتا في أوائل القرن التاسع عشر أثناء السنوات التأسيسية من الإمبراطورية الفرنسية الحديثة. وبالنسبة إلى مؤرِّخ للفنّ مسيَّسٍ وشابٍّ مثلي، تمتَّعَ **استشراقُ** سعيد بفضيلةٍ كبرى هي فضيلةُ تحليلِ الوسائل التي تَسْتخدمها النصوصُ المُفْرَدةُ لإغواء القرّاء، وفضيلةُ تحليلِ وظيفةِ وقوةِ الخطاب الذي تُسْهم فيه تلك النصوصُ. وما معالجة إدوارد سعيد لكتاب **وصف مصر** إلاّ مثلٌ من أمثلة لا تُحْصى على ذلك: فهو يعبِّر أمام قرّائه عن إحساسٍ المتعة والانشداهِ بهذا النصّ الهامّ، في الوقت الذي يُخْضعه فيه لنقدٍ قاسٍ. إنّه لَيَبْسط أمام القارئ وسائلَ إغوائه ـ أيّ براعةَ كتّابه، وشمولية طموحاته، وبلاغةَ تكوينه الأسلوبيّ. ويُعير الوسائلَ البصريةَ المادية، التي تَجْتذب دهشةَ القارئ وحماسَه، اهتمامًا خاصًا ـ وهذا أمرٌ في صميم انشغالات مؤرِّخي الفنّ. فسعيد مثلاً، في تصديره لمناقشة مقدِّمة المجلّدات الواحد والعشرين (تَبْلغ المقدّمة أكثرَ من مئة صفحة) يُلاحظ بين قوسيْن أنّ «كلّ صفحةٍ، بالمناسبة، مترٌ مربّعٌ في الحجم، كأنّما تمّ التفكيرُ بأنّ المشروعَ وحجمَ الصفحة يَمْلكان مقياسًا مشابهًا.» (أنظر الصورة على الصفحة السابقة) هذه الملاحظة ليست عَرَضية على الإطلاق؛ بل تَكْشف كيف يعطي النصُّ الانطباعَ بأنّ الحجاب يُرفَعُ فيَظهرُ «الشرقُ» ويُمْتَلَكُ. وحين يعود **وصف مصر** إلى الظهور عدةَ مرات في **الاستشراق**، يَرْسم سعيد نظامَ المرجعيات السابقة، حيث يَحْترم الكتّابُ اللاحقون والحكّامُ المستعمِرون اللاحقون حدودَ ميدان المستشرِق ووظائفَه، حتى حين يُضيفون تفاصيلَ إلى هذا الميدان. وهذه هي «القوة المتعالقةُ الصارخةُ» التي يَمْتلكها الخطابُ الاستشراقيّ.

لقد تأثّر حقلُ تاريخ الفنّ تأثّرًا هائلاً بمثال إدوارد سعيد، لكنّ هذا الأثر لم يَظْهر فورًا. فقَبْلَ نقد سعيد المرير للاستشراق كان الرسمُ الاستشراقيّ قد نُقل من جدران المتاحف إلى «الطوابق التحتانية المظلمة» أو إلى «المستودعات التي لا يُمْكن الوصولُ إليها،» بعيدًا عن التاريخ المعترَفِ به لـ «الفن.»[1] ولم يكن السببُ يعود إلى الطبيعة الاحتقارية التي كان عليها مضمونُ كثير من تلك اللوحات، بقدْر ما يعود إلى الأسلوب الذي رُسمتْ به، وهو أسلوبٌ أكاديميّ ـ واقعيّ أكل عليه الدهرُ وشرب. والحقّ أنّ العادة في الثمانينيات جَرَت على عدم إعارة هذا الأسلوب اهتمامًا يُذْكر، بل أَوْردته إلى جانب مجموع «الفنّ الأكاديميّ للقرن التاسع عشر» من أجل تمهيد الطريق أمام انتصار الانطباعية والتكعيبية وهلمجرًا. وبحلول الحرب العالمية الأولى كانت هذه الأعمال الفنية، التي سبق أن اجتذبتْ ٣٠ ألف زائر يوميًا (بحسب تقدير زولا لصالون ١٨٨٠)، تُعتبر «ميتة شَبعتْ موتًا» في رأي مؤرّخي الفنّ آنذاك

١ ـ Gerald Ackerman, **Jean-Léon Gérôme - His Life, His Work** (Paris: ACR Poche Couleur, 1997), p. 6.



ضريح نابوليون كَنيسة الأنڤاليد، باريس

لكنْ سلسلةً من المعارض المتحفية في بريطانيا والولايات المتحدة في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات أعادت إحياءَ الاهتمام بالفنّ الاستشراقيّ. فهذه المعارض، التي عَملتْ غريزيًا بالنمط الاحتفائيّ الذي يَطْبع تاريخَ الفنّ، أَحْيَت أطروحتيْن عريقتيْن عن أهمية الرسوم الاستشراقية: أنّها ذاتُ قيمةٍ توثيقيةٍ بوصفها تجاربَ عيانيةً مباشرةً بين الفنانين «الغربيين» و«الشرق»؛ وأنّها نتاجاتٌ لـ/وإسهاماتٌ في/التطوّر الجماليّ للرسم الغربيّ نفسه ـ من حيث إنّ الفنانين الغربيين، حين واجهوا جِدّةَ «الضوء» الشرقيّ و«اللون» الشرقيّ، دَفَعوا بالخصائص الجمالية لموادّهم إلى حدود الانطباعية والتجريد. لذا حين خَرَجَ الرسمُ الاستشراقيّ من المخازن كان يرتدي الخطابَ المُتعب والانتصارويّ الذي تدثَّرَ به منذ نشأته.

لقد أعاد الردُّ السعيديُّ النقديُّ صناعةَ تاريخ الفنّ برمّته. وها هي مؤرِّخةُ الفنّ والباحثةُ النسوية ليندا نوكلين تَسْتدعي البروفسور سعيد مُلْهِمًا لها في مقالةٍ مهمةٍ ردًا على هذه المعارض، وعنوانُها «الشرق الوهميّ.» قالت نوكلين إنّ المقاربات التقليدية للرسم الاستشراقيّ طمَسَت القوى الإيديولوجيةَ السياسيةَ المهيمِنةَ التي حَدَتْ هذا الرسمُ في خضمّها. واقترحتْ أنْ سيكون من الأفضل اعتبارُ الرسم الاستشراقيّ «وثيقةً بصريةً للإيديولوجيا الكولونيالية في القرن التاسع عشر، تقطيرًا أيقونيًا لما هو شرقيّ، مصُوغًا بلغةٍ تدّعي الطبيعيةَ الشفّافة.»

فعلى سبيل المثال دَرَستْ نوكلين لوحةَ جان ـ ليون جيروم «فاتنُ الثعابين،» التي وَضَعها سعيد على كتابه **الاستشراق** (راجع الصورة على الصفحة ٥١). فقالت إنّ اللوحة «تُنشئ [أمامنا] لغزَ الشرق أيْ لاعقلانيتَه،» من خلال «إلحاحها على غنى حمولتها البصرية،» في حين تُقْصِي من مَشْهدها أيَّ دلالةٍ على التاريخ والصناعة والحضور الكولونياليّ بل وعلى يد الرسام نفسه.(١) وخَتمتْ بهذه الجملة الفضائحية: «هناك إشارةٌ واضحةٌ هنا، متدثِّرةٌ بلغة التقرير الموضوعيّ، لا إلى لغز الشرق فحسب، بل أيضًا إلى اللامبالاة البربرية للشعوب المسلمة التي تَفْتن الثعابينَ ـ بكلّ ما في الكلمة من معنًى ـ في الوقت الذي تتحوّل فيه القسطنطينيةُ إلى أنقاض!»(٢)

كانت مقالة نوكلين انعطافةً ثوريةً فتحت البابَ في تاريخ الفن لدراسات عن الاستشراق تتبوّأ اليومَ مركزًا هامًا بوصفها حقلاً فرعيًا من تاريخ الفنّ في الأكاديميات الانكلو ـ أميركية. ولا أَعْلم قسمًا واحدًا من أقسام دراسة تاريخ الفنّ في أيّ جامعة أميركية لم يقدِّم مساقاتٍ تَبْحث في هذا الموضوع.

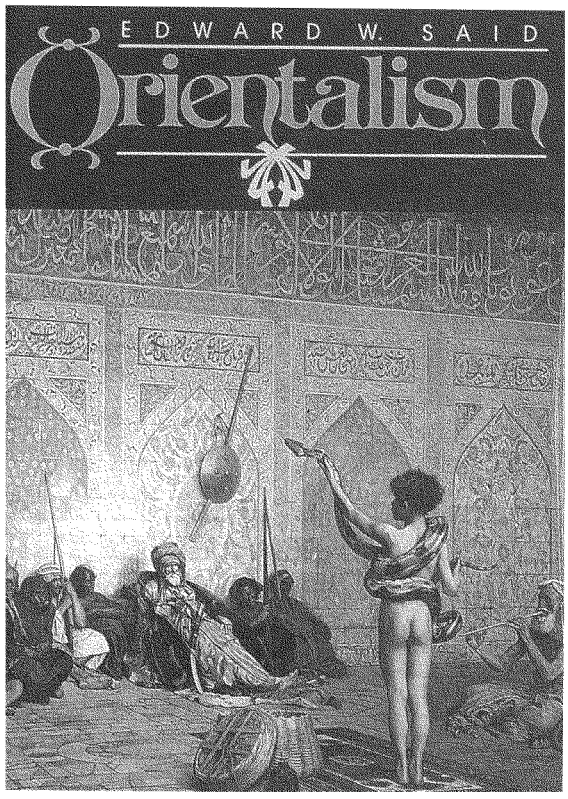
مع نموّ الدراسات ما بعد الكولونيالية في التسعينيات رَكَّزَ الباحثون الشباب على الهُجنة hybridity آليةً أدّت في النهاية إلى تفكّك الآلة الكولونيالية. لكنَّهم، رغم بحثهم الباعثِ على الإعجاب عن سُلالةٍ معارضةٍ للثقافة الكولونيالية، أخطأوا في رأيي أحيانًا في تفاؤلهم المفرِط، الأمرُ الذي أدّى إلى أن يُصوِّروا الماضي

١ ـ ٢ ـ Linda Nochlin, "The Imaginary Orient," in **The Politics of Vision: Essays on 19th C. Art and Society** (New York: Harper & Row Publishers, 1989), p. 39, 123.

(والحاضرَ) الكولونياليّ ملهًى كولونياليًا مليئًا بالمرح لقد قرأوا **الاستشراق** بشكل ضيّق، وتجاهلوا عمدًا كتابَه الآخر **الثقافة والإمبريالية** الذي أَرْهف فيه سعيدٌ نقدَه من خلال ظلال المعاني (الفويْرقات) ووَسّع من مجال اهتمامه وأما قراءةُ **الاستشراق** قراءةً أقلّ فئويةً، كما فعلتْ نوكلين وغريزلدا پولوك (في **لون تاريخ الفن**)،[1] فقد استخدمتْ هذا الكتابَ المَعْلَمَ نقطةَ انطلاقٍ للبحث في الخطابات المتعالقة التي أَنْتجت الاستشراقَ والاستغرابَ، والأمةَ والعرق، والجنس والجنوسةَ (الجندر).

ليتني أستطيع القول إنّه ما دام عملُ سعيد متداوَلاً فإنّنا لن نعود من جديدٍ إلى الرضى غيرِ النقديّ، والمعتدِّ بنفسه، الذي عزّزتْه التمثيلاتُ الإمْبرياليةُ للشرق. ولكنّي، مع استمرار العنف في العراق وفلسطين، ومع بدء الكونغرس الأميركيّ البحثَ في فرض رقابة على الدراسات ما بعد الكولونيالية وفرض حظرٍ على استعمال كُتُب سعيد في التدريس الجامعيّ الأميركيّ، لستُ متفائلاً. إنّ ضرورة وأهمية النقد السعيدي أمرٌ واضحٌ، لكنّ نجاحهما ليس أكيدًا. ففي مجال تاريخ الفن تحديدًا، نحن الآن أمام منعطفٍ هامّ: إذ بعد عشرين عامًا من النقد المتواصل والحادّ، يبدو بعضُ الباحثين مُنْهَكين من التاريخ القذر للفنّ ويريدون العودةَ إلى ماضٍ هادئ (وزائف)، وكأنّ الفنّ كان في أيّ يوم من الأيام مفصولاً فصلاً مُحْكمًا عن الحياة والسياسة! وها هم من جديدٍ يَنْفضون الغبارَ عن الأطروحات القديمة عن الشرق بوصفها محضَ مسرح للمآثر المجيدة التي أبْدعها الفنانون الغربيون، الذين يسجّلون اللون والضوءَ «الشرقيّيْن» في مسعًى «بطوليّ» إلى التجريد.

علينا كمورّخي الفنّ واجبٌ خاصّ في أن نقوم بأفضل من ذلك. علينا واجبٌ خاص في فَحْص ما وراء الخطاب الذي صَنَعَ «الشرقَ» و«الغربَ» ـ أيْ خِطابَ «الحضارة.» في فرنسا أواخرَ القرن الثامن عشر تطوّرَ التعْريفان الحديثان لكلٍّ من «الحضارة» و«الاستشراق.» فعُرِّفت الحضارة (بحسب عمل كوندورسيه مثلاً) بخصائصَ خمس. حكومة مسؤولة، قانون، تكنولوجيا، دورٌ كريمٌ للمرأة، فنونٌ متطوّرة. وكان من وظيفة تاريخ الفن وعلم المتاحف، وكلاهما نشأ في تلك السنوات ذاتها، الحُكْمُ على المكانة الحضارية النسبية للمجتمعات بناءً على رعايتها وإنتاجها وحِفْظها (أو تدميرها) للأعمال الفنية. وهكذا كان ومايزال من الصعب جدًا الفصلُ بين الممارسة التاريخية الفنية والممارسةِ الحُضارية. وليس الأمر أَسْهلَ اليوم بعد تدمير طالبان لتماثيل بوذا الأفغانية ـ وهو من أعمال «التخريب المتعمّد» vandalism[2] الذي أَثْبت لكثيرٍ من المعلّقين أنّ طالبان خارج حدود المجتمع الحضاريّ ويبرّر «صراعَ الحضارات» الذي تلا ذلك وأدّى إلى وقوع آلاف الضحايا لكنّ علينا، بدلاً من الدعوة إلى تدمير الفنّ أو الناس، أن نقاوم التكرُّسَ المقدَّس الذي يقوم به تاريخُ الفنّ حين يعامِل الأثرَ الفنيّ ككائن بشريّ. وحدَه البحثُ النقديُّ المتمحِّصُ في وظيفة الفنّ الحضارية والجيوسياسية وقوّتها المُشرعِنة بالنسبة إلى




جان ليون جيروم **فاتن الثعابين**، ١٨٦٣، زيت على قماش (على غلاف كتاب **الاستشراق** لإدوارد سعيد، ١٩٧٨)

«الحضارة» وإلى كلّ ما تحتويه هذه الكلمةُ (كـ «الشرق» و«الغرب») هو الذي يَأْمل المرءُ في أن يجنِّب تاريخَ الفنّ أن يصبح كالرسم الاستشراقيّ: مدرسةً تُعِدّ الغالبَ للسيطرة على العالم!

في هذا الصدد ثمة بعدان أساسيان في ممارسات البروفسور إدوارد سعيد. **الأول** هو طريقةُ عمله: فقد أَشْرك جمهورَه في مشروعه الثقافيّ بدفءٍ وسخاء. **والثاني** هو مضمونُ مشروعه. وأَعْني الدليلَ في عمله على الصلة المُحْكمة بين الثقافة والسياسة. فالثقافة ليست انعكاسًا بسيطًا لحقيقةٍ ماثلةٍ خارج حدودها، بل هي ـ في أقلّ تعديل ـ عرضٌ غالبًا ما يساعد على خلق وتعزيز أوضاع أكثر ماديةً. إنّ الثقافة، من خلال التمثيل، تستطيع أن تصنع العالَمَ وقد تبدو هذه الأطروحة بسيطةً وواضحةً، ولكنّها جديرةٌ بأن نكرِّرها ونتمسّكَ بها بسبب الرهانات الكبرى التي تتضمّنها لقد قدّم البروفسور سعيد تحليلاً شجاعًا وقويًا للروابط التي تَجْمع الثقافة والسياسة. وثمة في زمننا إشاراتٌ مؤسفة كثيرة تَدْفعنا إلى تجديد رسالته

**مونتريال**

**تود بورتر‌فيلد**

أستاذ تاريخ الفنّ والدراسات السينمائية في جامعة مونتريال. ومؤلف كتاب بعنوان **The Allure of Empire: Art in the Service of French Imperialism, 1798 - 1836**.

١ ـ Griselda Pollock, **Avant-Garde Gambits: 1888 - 1898; The Gender and the Color of Art History** (London: Thames & Hudson, 1992).

٢ ـ مصطلح نُحِت في فرنسا في تسعينيات القرن الثامن عشر.

# سياسات الفنّ والثقافة في مصر المعاصرة

جيسيكا وينيغر

ترجمة: الآداب

تَكْشف السياساتُ الثقافيةُ لإنتاج الفنّ في مصر اليوم النقابَ عن كثير من القوى العالمية الراهنة، الاقتصاديةِ والسياسيةِ والاجتماعية، التي تَسْتَهدف الشرقَ الأوسط وتؤثّر فيه، وعن كيفية رؤية أشخاص محدَّدين إلى تلك القوى وتعاملهم معها. فعلى امتداد السنوات الاثنتيْ عشرة الأخيرة خَضَعَ المشهدُ الفنيُّ البصريُّ في مصر لتحوُّلات سريعة. وفي حين وُصفتْ مصر في زمنٍ مضى بأنّها مركزُ إشعاعٍ للفنون البصرية في الشرق الأوسط، بسبب صالاتها الشهيرة ونهضتها الوطنية، تحوَّلَ هذا البلدُ بحلول الثمانينيات إلى ظلٍّ باهتٍ لصورته الثقافية المتوهِّجة سابقًا. فقد أدّت هزيمةُ ١٩٦٧ إلى هجرة أعدادٍ كبيرةٍ من الفنانين مجالَ الفنّ، بل والبلادَ برمّتها كما عمد نظامُ السادات إلى تجويف المؤسسات الثقافية، مركِّزًا بدلاً من ذلك على خلق مجتمعٍ استهلاكيّ على النمط الغربيّ. واستمرّت الحال على هذا النحو حتّى التسعينيات، أيْ بعد مضيّ سنوات طويلة من عهد مبارك، إلى أن أدّى تضافُرُ عوامل اجتماعية وسياسية واقتصادية إلى تنشيط المشهد الفنيّ في مصر. فقد بلغ الدعمُ الحكوميُّ للفنون البصرية في هذا العهد مستوياتٍ غيرَ مسبوقة، وافتُتحتْ غالريياتٌ خاصةٌ جديدةٌ، ونشأ جمهورٌ جديدٌ، وتضاعَفَ الاهتمامُ الدوليُّ بالفنّ المصريّ عشراتِ المرات، وحاليًا ثمة تنوُّعٌ أعظمُ في مجال الفنّ في مقالتي هنا سأَصف هذا التحوُّلَ وأحلِّل التحدِّيات والسياقات التي رافقته.[1] فالمشهد الثقافيّ في مصر اليوم يتّسم بسياساتٍ ثقافيةٍ ذاتِ أثر تأسيسيّ مباشر على الفنانين وفنّهم. وهذه المعارك تأخذ صورَها بفعل تاريخ مصر الحديث والنضالاتِ التي خاضها المثقفون طوال عقود من أجل تشكيل هوية ثقافية في مواجهة تشكُّلاتٍ مختلفةٍ من القوة والسيطرة ذاتِ امتداداتٍ محليةٍ وعالميةٍ أيضًا.

إنّ نقّادَ الفن وأمناءَ المتاحف والمعارض الذين يشاركون في ما يُمْكن تسميتُه «الطليعةَ العالميةَ» غالبًا ما يأتون إلى أماكن كمصر محمَّلين بمجموعة اهتماماتٍ شكَّلتْها تعليماتٌ نظريةٌ نابعةٌ من الحواضر الغربية أكثرَ مما شكّلها المدى الواسعُ من التجارب الفنية الحاصلة في دول «الأطراف» نفسِها. وواحدٌ من الافتراضات الأساسية التي تطغى على ممارستهم هو أنّ التعامل الفنيّ مع الأفكار المتعلِّقة بـ «الأمة/الوطن» غيرُ مُلْهَمةٍ في أساس وجودها، وتَخْدم على نحوٍ غيرِ نقديٍّ الدولةَ ـ الأمةَ. لكنّي سأَجْعل ذلك الافتراضَ أكثرَ تركيبًا بأنْ أتّخذ مقاربةً أنثروبولوجيةً وتاريخيةً للإنتاج الفنيّ في مصر لكي أُبيِّن كيف ولماذا تواصِل غالبيةُ الفنانين إنتاجَ فنّ معنيٍّ أساسًا بمصر ككيانٍ مفهوميّ واختباريّ. وسأَقْترح أيضًا أنّ السجالات الدائرة بين الفنّانين حول معنى «مصر» إنّما هي جزءٌ من تقليد ثقافيّ معادٍ للإمبريالية يعادُ إنعاشُه اليومَ لمواجهة هذه الحقبة الجديدة، حقبةِ العولمة النيوليبرالية

إنّ مقتضيات الوجود في عالمٍ فنيّ تَشَكَّل من خلال المواجهة مع الاستعمار، ويستمرُّ بفضل دعم الدولة، بل ودعمٍ متزايدٍ من الجمهور الغربيّ، ذاتُ أهميةٍ مركزيةٍ في إعادةِ تشكيلِ وإعادةِ إنتاج الإيديولوجيات الوطنية المصرية national[2] في أوساط الفنانين كما أنّ ازدياد التدفّق العالميّ المكثّف داخل مصر للفنّ والصور والأفكار والناس يزيد ـ بدلاً من أن يُضْعف ـ من تأمُّل الفنّانين في معنى أن يكون المرءُ «مصريًا» مقارنةً بهويات أخرى (مثل «فنّان» و«عربيّ» و«مسلم» و«ذكر/أُنثى»). والحال أنّ «مصر» غالبًا ما تَحلّ محلّ الأطر الأخرى في تعريف الذات. وهذا بعدٌ أساسيٌّ من أبعاد الممارسة الفنية الحالية، لأنّ الفنانين المصريين استخدموا عبر التاريخ أطرًا محليةً مصريةً من أجل مقارعة القوى الكونية كالاستعمار والرأسمالية.

ثمة تغيّراتٌ هامةٌ تَحْدث في الوقت الذي ينمو فيه القطاعان العامُّ والخاصُّ بشكل هائل ويتنافسان، وفي الوقت الذي تحظى فيه مجموعةٌ من الفنانين الشباب باهتمامِ منابرَ فنيةٍ محترمةٍ في

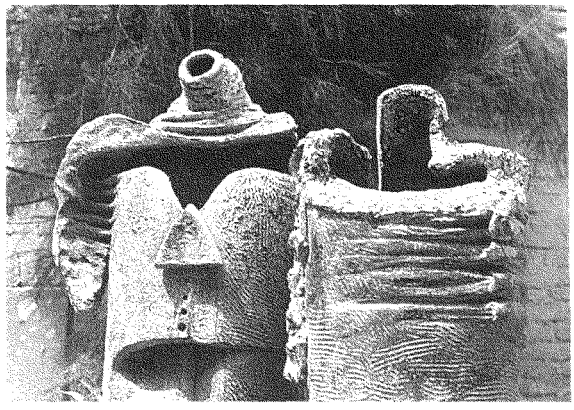
١ ـ هذا البحث يستند إلى أكثر من عاميْن من العمل الميدانيّ في أوساط الفنانين والنقّاد ومستهلكي الفنّ في مصر خلال الأعوام ٩٦ ـ ٩٧، ٩٩ ـ ٢٠٠٠، وأثناء رحلات البحث في العاميْن ٢٠٠٢ و٢٠٠٣

٢ ـ أعرّف هذه الإيديولوجيات بـ national بدلاً من nationalistic لأنّ التعريف الأخير يُحيل على موقف سياسيّ واضح مرتبطٍ عادةً بـ «الدولة ـ الأمة.» وفي حين أنّ بعضًا فحسب من الفنانين هم nationalistic في نظريتهم الفنية، فإنّ كلّ الفنانين في مصر تقريبًا هم national من حيث إنّهم يعرِّفون مصادرَهم وهويّاتهم ومواقفَهم الفنيةَ بكونها متأثّرةً بالمكان المصريّ

الغرب. وبعد ٢٠٠١/٩/١١ كَثُرَ البحثُ في الغرب عن الفنّ الآتي من الشرق الأوسط، ويقوم الفنانون بإعادة التأمُّل في علاقاتهم بالعالم العربيّ والأمة الإسلامية والغرب. في هذه العملية تَلْعب الأفكارُ والتعبيراتُ وتمثيلاتُ الانتماء الثقافيّ دورًا مركزيًا. تُعرَّف «المحلّيةُ الثقافيةُ»[١] عادةً من خلال إطار جغرافيّ وطنيّ، ولكنّها قد تكون أيضًا قوموية أو لاقوموية، انطوائيةً ومقيَّدةً أو عالميةً وغيرَ مقيَّدة. وإنّ بحثًا في تاريخ الفنّ المعاصر في مصر ضروريٌّ لفهم سبب معارضة عددٍ كبيرٍ من الفنانين لاحتفاء «الطليعة العالمية» بالهويات المتقلقلة والمقتَلَعة من جذورها.

إنّ مفهوم الفن الحديث بوصفه نشاطًا منفصلاً عن الأشغال اليدوية نشأ في مصر، كما في دول أخرى تحرّرتْ من الاستعمار، بالتزامن مع الاستعمار والتصنيع. فقد أدار الأوروبيون معاهدَ الفنون الجميلة في القاهرة. وشاركت الأجيالُ الأولى من الفنانين المصريين في عالم من الفنّ والصالونات الأدبية تَخْتلط فيه النخَبُ المصريةُ والأوروبيةُ. ولكنّ تلك الأجيال كانت أيضًا جزءًا من الحركة الوطنية الناشئة التي سعت إلى الاستقلال عن الحكم البريطانيّ. تَكْتب تشاتَرْجيَ في هذا الصدد أنّ الحركات الوطنية المعادية للاستعمار غالبًا ما سعت إلى بناء مؤسسات «حديثة» على النمط الأوروبي لكنّها سعت أيضًا إلى أن تَحْتفظ بحيّزٍ من الاختلاف الثقافيّ عن المؤسسات الأوروبية.[٢] وفي حين كانت المؤسساتُ الفنية ومناهجُ الفن الحديث مبنيّةً إلى حدٍّ كبير على النموذج الفرنسيّ، كان على الفنّ نفسه أن يكون «مصريًا» بشكلٍ مميَّز وقد استند الروّادُ المبكّرون أمثال محمود سعيد وراغب عيّاد ومحمد ناجي إلى خطابات وطنية مصرية كانت موجودة في زمنهم، تعْتبر الفلاحين وأولادَ البلد المدنيين والفراعنةَ هم المصريين الحقيقيين. ولكنْ في الثلاثينيات والأربعينيات أكّد فنّانون أمثال فؤاد كامل وكامل التلمساني أنّ على الفنّ المصريّ أن يكون على قَدَم المساواة مع التيارات المعاصرة في الغرب. وقد انجذب هؤلاء الفنانون إلى السوريالية، وإلى التعبيرية التجريدية لاحقًا

هذان الاتجاهان العامّان أَطْلقا ما سيصبح إشكاليةً مركزيةً في الحياة الفنية المصرية بعد زوال الاحتلال البريطاني : الأصالة في مواجهة المعاصرة، أو التقليد في مواجهة الحداثة، أو الانطواء في مواجهة العالمية. وقد سمّت الناقدة غيتا كابور هذه الثنائيات، الحاصلةَ في عدة عوالم فنيةٍ في حقبةٍ ما بعد الاستعمار، «علاماتٍ ضمن السجال الثقافيّ ما بعد الكولونيالي »[٣] وكانت كلُّ الجمعيات الفنية المختلفة التي تشكّلتْ في تلك الفترة معنيةً بما يَنْبغي أن يكون عليه الفنُّ المصري، وبما سيكون عليه مستقبلُه.[٤] إنّ أهمية «مصر» كمُلْهِمٍ



شمس القرنفلي **دون عنوان**. طين، ٢٠٠٠

للإنتاج الفنيّ وكموضوعةٍ في السجال الفنيّ كانت، إذن، نتيجةً مباشرةً لتعاطي الفنانين المصريين مع الحركة المعادية للاستعمار

مع الاستقلال وسيادةِ اشتراكيةِ الدولة الناصرية غدت الدولة/الأمة أكثرَ أهميةً للفنانين في سعيهم إلى بناء مجتمعٍ حديث ومستقلّ، وإلى ترسيخ كفاءاتهم في أعين الناس من خلال وسيط (هو الفنّ) كان في الأساس «ملطَّخًا» بتاريخه الكولونياليّ والنخبويّ ومع أنّ الواقعية الاشتراكية لم تَضْرب جذورَها بقوةٍ في مصر قطّ، فإنّ السنواتِ الواعدةَ الأولى من الاستقلال أَنتجتْ فنًا وطنيًا مصريًا مثل أعمال جمال السيغيني وحامد عويس وعبد الهادي الجزّار. وحتى أولئك الذين لم يُنْتجوا فنًا وطنيًا صارخًا وَجَدوا أنفسَهم معنيين جدًا بحال الفنّ في بلادهم و/أو معنيين جدًا بالتعبير عن الهوية المصرية وهكذا وصل الفنّانون المصريون في الحقبتين الاستعمارية والناصرية إلى تعريف أعمالهم من خلال «الوطن،» أساسًا لأنّ الفنّ (شأنه شأن الصناعات الثقافية الأخرى) كان ميدانًا تستطيع فيه مصرُ الحديثةُ التعبيرَ عن نفسها على قَدَم المساواة مع الغرب وإنْ باختلافٍ معه وأخذ النقّادُ يقيّمون الأعمالَ على أساس حُسنٍ أو سوءِ تمثيلها لـ «مصر »

بحلول أوائل التسعينيات طغى على قطاع الفنون الجميلة في وزارة الثقافة أناسٌ بَلَغوا سنَّ الرشد أثناء الحكم الناصريّ، وكانوا قد تَشرَّبوا فكرةً تقول بأنّ على الفنّ في نهاية المطاف أن يَخْدم الوطن ـ إمّا بجعل مصر حديثةً على المسرح الدوليّ (إذ لا أمة حديثة بغير حركةٍ فنية) أو بجلب الفنّ إلى الجماهير. والواقع أنّ المسؤولين في وزارة الثقافة اليوم استفادوا هم أيضًا من مبادرة عبد الناصر إلى جعل التعليم مجّانيًا لكلّ المصريين، ومن هنا يَشْعرون بولاء اجتماعيّ

---

١ ـ المحلّية locality مفهومٌ مفيدٌ استخدمه أپادوراي لوصف «بنيةِ شعورٍ» علائقية وسياقية، وليست بالضرورة مساحية spatial أو دَرَجاتية scalar إنّها تُعين على إيضاح الموقع المركزيّ لـ «مصر» بالنسبة إلى الفنانين، وبخاصةٍ أولئك الذين يُنْكرون أو يَرْفضون أن يكونوا طرفًا في الإيديولوجيا الدولتية المهيمنة
راجع: Arjun Appadurai, **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization** (University of Minnesota Press, 1996).

٢ ـ **The Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories** (NJ: Princeton University Press, 1993).

٣ ـ Geeta Kapur, **When Was Modernism? Essays on Contemporary Cultural Practice in India** (Turka, 2000). Silvia Naef, **A la recherche d'une modernité Arabe: L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak** (Geneva: Slatkine, 1996).

٤ ـ رشدي اسكندر، صبحي الشاروني، كمال الملاك، **سنة من الفن** (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١)

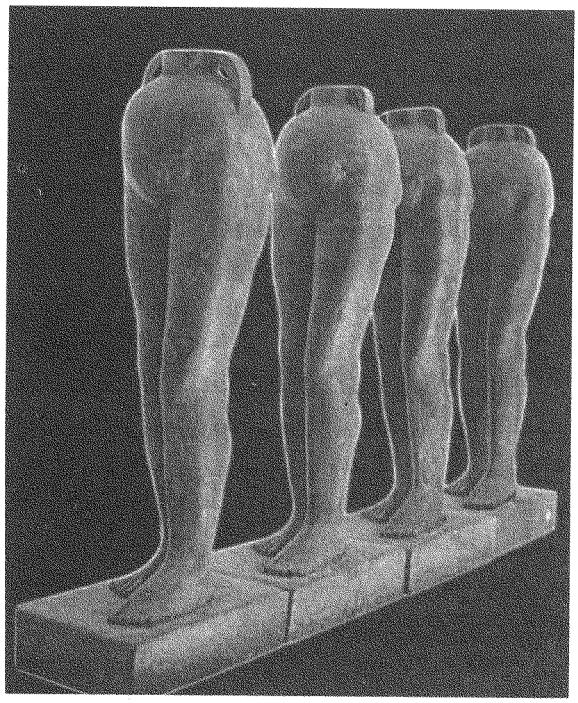
للدولة/الأمة. وإذ وعوا بحدّةٍ أنّ لوحات الفلاّحين والأهرامات، الصارخةَ في وطنيّتها، لا تفيد في الترويج لصورة مصر كدولةٍ حديثةٍ وعصريةٍ على المسرح العالميّ للفنّ، فقد بدأوا برنامجًا منسّقًا لتطوير جيلٍ جديدٍ من الفنانين المصريين يستطيعون أن يُنشئوا فنًّا طليعيًا يُطْلق مصرَ ومواطنيها إلى حقبةٍ ما بعد الحداثة. صحيح أنّ فنّاني «الأصالة» مازالوا يشكّلون غالبيةَ الفنانين في مصر، غير أنّهم نُحُّوا جانبًا في برامج الدعم الحكومية الجديدة، الأمرُ الذي خَلَقَ أزمةً كبرى حول تعريف الهوية المصرية. وهكذا انتشرتْ في كلّ أرجاء البلاد الاتهاماتُ بتقليد الغرب، وبالتخلّف الشرقيّ، وبالسطحية. وغدا الإخلاصُ للذات، والإخلاصُ للثقافة المحلية، والأصالةُ الفنية، من المفاتيح الأساسية لكلّ تقييم فنيّ [1]

أَنْشأتْ وزارةُ الثقافة، التي يرئسها فنانٌ تجريديّ، عدةَ برامج عالميةَ التوجُّه، وذلك كجزء من أجندة هذه الوزارة في إعطاء دورٍ أبرز للفنّ المصريّ أمام الداخل المصريّ والغرب معًا (مثلاً: بينيال القاهرة، وترينيال المطبوعات، وسيمبوزيوم الجرانيت بأسوان) وقد أَثْمر «صالونُ الشباب» ـ وهو معرضٌ ومسابقةٌ سنويةٌ لأعمال الفنانين دون ٣٥ عامًا ـ ردودًا بالغةَ الحرارة؛ ويعود ذلك جزئيًا إلى الثقل الكبير الذي أُعطي لـ «الشباب» بوصفهم بارومترَ الثقافة المصرية

فمنتقدو «صالون الشباب» يَتّهمون لجانَ الاختيار فيه بإيثار العمل الذي «يُشْبه» التجهيزَ الغربيّ المعاصر، والفيديو، والنحتَ والرسمَ الغربييْن ويَخْشوْن أن تكون الدولةُ تشجّع الفنانين الشبابَ على تجاهل تراثهم الفنيّ الغنيّ. ويَعْتبر كثيرٌ منهم أنفسَهم من أبناء الثورة، ويعتقدون أنّ وزارة الثقافة تتخلّى عن مسؤوليةٍ اشتراكيةٍ وطنية و/أو ثقافيةٍ. ويعارضون من الناحية الإيديولوجية الاستعارةَ من الغرب، محتجّين بأنّ الاستعمار والرأسمالية أَنْتجا قطيعةً مع النموّ المحليّ للتقاليد الفنية وفي رأيهم أنّ على الفنانين أن يَرْتِقوا هذه القطيعةَ، وأن يُنتجوا فنًّا للمصريين لا للأجانب

وأما المدافعون عن «صالون الشباب،» وهم عادةً من الحاصلين على جوائزها أو من الشخصيات القوية داخل الوزارة أو كليات الفنّ، فيَستخدمون معاييرَ أخرى ضمن الفكر الوطنيّ المصريّ. فهم يتّهمون خصومَهم بأنّهم يريدون إبقاءَ الفن المصريّ في العصور المظلمة، ويستعيرون أفكارًا من طه حسين وجمال حمدان ليُثْبتوا أنّ مصر كانت دومًا صلةَ وصلٍ مع العالم وأنّ واجبَهم مِنْ ثم هو إبقاءُ الفنّ المصريّ عالميَّ التوجُّه. ويَسْتخدم بعضُ داعمي «الصالون» هؤلاء تعبيرَ «الهضم» (الشائعَ في أوساط عدد من المفكرين المصريين) ليتحدّثوا عن كيفية أخذهم العناصرَ الفنيةَ من كلّ حدب وصوب قبل أن يضعوها في «حوصلةٍ ذاتية،» لتَكُونَ الحصيلةُ النهائيةُ مصريةً. وعلى الرُّغم من أنّ غالبية الفنانين المصريين يتبنّوْن المقاربةَ الجماليةَ الأولى، فإنّ الدولة (ومعها اليومَ القطاعُ الأجنبيُّ الخاصُّ الذي سأُناقشه بعد قليل) تَدْعم المقاربةَ الثانية، مقدِّمةً لأنصارها تَرَف تجاهُلِ نقّادهم تقريبًا.

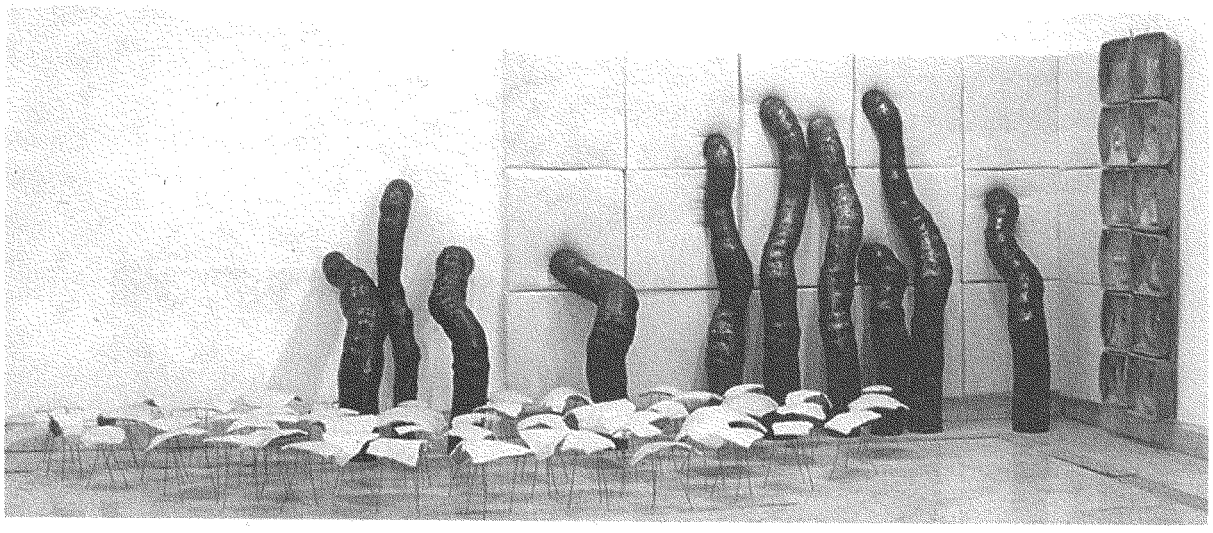
في مصر يستحيل بشكل خاصّ أن نَفْصل فهمَنا للأعمال الفنية عن السياسات الثقافية للإنتاج والاستهلاك الفنيين. صحيح أنّ الفنانين



هشام نوار **من دون عنوان**، راتينج بوليستر، ١٩٩٧

هناك يشتغلون على مظلّة واسعةٍ من الموضوعات، وبموادّ كثيرة، لكنّ ما يَجْمعهم كلُّهم هو الكفاح من أجل تعيين هوية فنية «مخلصة» و«صادقة» مع الذات ومع الشخصية الحضارية، التي غالبًا جدًا ما تُعيَّن بناءً على العلاقة بمكانٍ محدّدٍ هو «مصر.» والحال أنّ أهمية المحلية الثقافية المصرية بالنسبة إلى الفنانين، ومساعيَهم الحثيثة لتعريفها وتمثيلها في الفنّ، هي من تراث الحقبة الاستعمارية والحركة الوطنية المصرية، وهو تراثٌ وَلَّدَ مناهجَ الفنّ الحديث ومؤسّساتِه خارج الحواضر الأوروبية كما أنّها من تراثٍ وجودِ حضارةٍ عريقةٍ شهيرة، ومن تراثِ موقع مصر المركزيّ الحاسم سياسيًا وحضاريًا في العالم العربيّ. ومع أنّ المراقبين الخارجيين قد يرَوْن أنّ قسمًا كبيرًا من الفن المصريّ يتطلّع إلى الوراء بدلاً من الأمام، أو يبني «تقاليدَ مخترَعة» تحاول أن تثبّتَ إيديولوجيا وطنيةً مصريةً محدّدةً في مكانها، فالواقع هو أنّ كثيرًا من الفنانين معنيون بموضوعات الطاقة والتحوّل في علاقتها بتجاربهم في الهوية الثقافية، والمحلية، والسيرورات الكونية الراهنة. فأثناء الفورة في الاقتصاد المصريّ بين عاميْ ١٩٩٦ و١٩٩٧، والتي تَلَتْها أزمةٌ اقتصاديةٌ، كان الرسّام عصمت داوستاشي الميّالُ إلى الأصالة يَرْسم وجوهًا تَلْتقطُ تعبيراتُها غموضَ تلك المرحلة المتقلّبة. فهو، شأنَ كثير من سابقيه، يصوِّر مصرَ امرأةً، ويعطيها ملامحَ فرعونيةً وغطاءً للرأس فرعونيًا منقوشًا بخطّ عربيّ وألوان وأشكالٍ مستمدّة من الفن الشعبيّ المصريّ تُعْلن عن ملامحها المختلفة، التي يحاول الرسامُ تعيينَها في زمن الشكّ ذاك. فإذا بالكتابة على جبهتها تُطَمْئن الناظرَ إلى أنّ كلّ شيء «على ما يرام،» وأنّ مصر ستَصْمد بمهابةٍ أمام التغيرات (راجع اللوحة ص ٣٣)

١ ـ جدير بالذكر أنّ ثمة اتجاهات وتيارات متعدّدة ضمن الفالق الانطوائيّ/العالميّ التوجُّه



ضياء الدين داوود **بدون عنوان**، تجهيز من مواد مختلفة، ١٩٩٩

في الفترة نفسها تقريبًا، ولكنْ بطريقةٍ مختلفة، كانت هدى لطفي تَستكشف الطبيعةَ الجنوسية (الجندرية) للعلاقة بين الذاكرة الفردية والثقافية والتغيير، وذلك من خلال النصوص والأيقونات النائية من الحقبتيْن القديمة والحديثة.

ويقوم تجهيزٌ لمحمد علي، سبق أن فاز بجائزة صالون الشباب عام ١٩٩٩، بتسخيرِ قوةِ الحضارة المصرية القديمة (مشارًا إليها بأشكال هرمية ونواويس طافية) فيرفعها إلى الحقبة المعاصرة. وتَدْفع المرايا المِنْصَوِيةُ داخل العمل الفنيّ الناظرَ إلى تأمُّل العلاقة بين مصر القديمة والحديثة.

وبالمثل، يتعاملُ تجهيزُ ضياء داوود (أنظر الصورة أعلاه) مع الولادة والتحوّل داخل كلّ من الفكر الفرعونيّ والصوفيّ، فتَنْبثق أشكاله الخنثويةُ من هياكل بيضاوية، وتنمو عبر حائطٍ باتّجاه الجانب الآخر المجهول. وبذلك يتوسّل عملُه السؤالَ عمّا إذا كانت مصر تسير نحو الحياة الآخرة، أو التنوير . أو الموت.

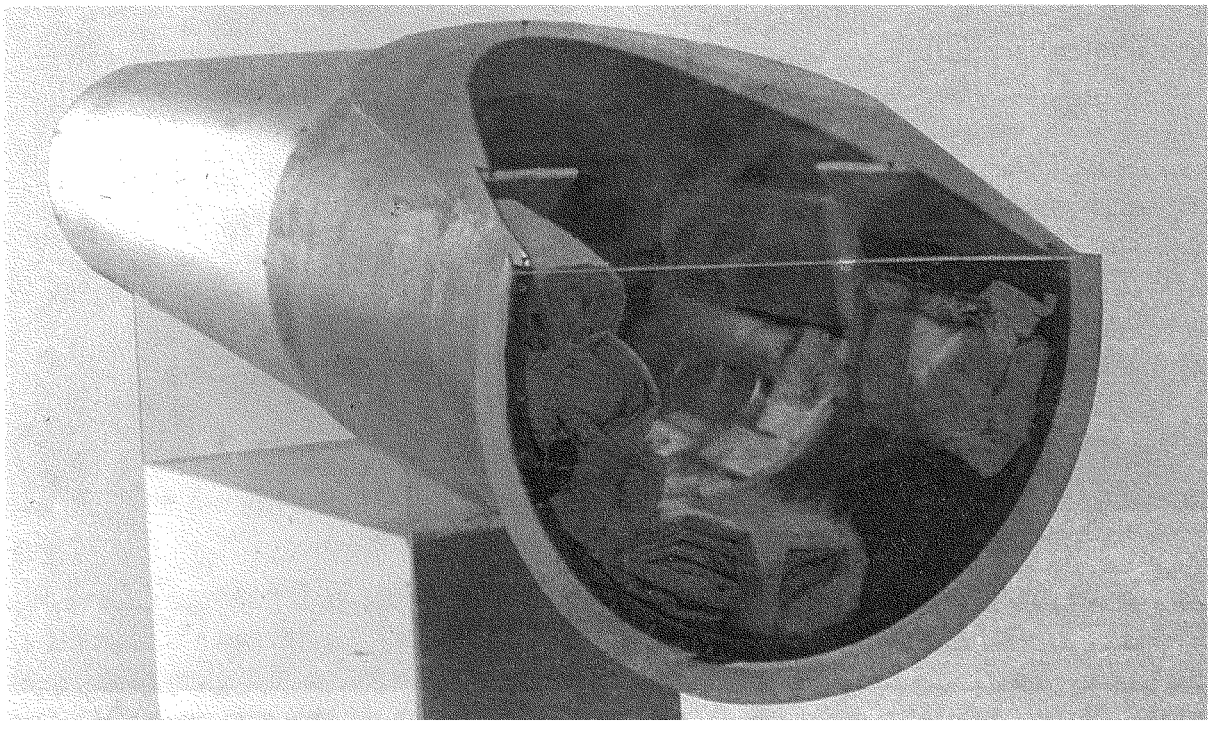
أما صباح نعيم فتقدِّم مقاربةً أخرى لأثر التغيير في المحلية الثقافية. فمن خلال التلاعب بصور الإعلام من أنحاء العالم يسلِّط عملها الضوء على الصورة المتلاشية لحياةٍ أو لحظةٍ شخصية في خضم التحول الاجتماعيّ. (راجع اللوحة على غلاف هذه المجلة) وإذ تسلِّط الضوءَ على أهمية التاريخ والراهن و«الهضم،» فإنّها تقول عن عملها: «إنّني أعبِّر عن حالة نحن نحيا حياةً مترابطة.. وفي الوقت نفسه ما يزال الواحد أو الواحدة منّا يعيشان في جوّ مصري لأنهما ما يزالان يعيشان في مصر إنّنا نَجْمع [القبطيّ والفرعوني والشعبيّ والإسلاميّ]، إلى جانب تأثيرات أخرى في مجتمعنا. كلُّ هذا هو مصر.»

وأما تجهيز حمدي عطيّة «صاروخ سلّة المهملات،» وهو عبارة عن برميل قمامة مليئةٍ ببضائع استهلاكية أميركية، محبوسةٍ تحت پليكسيغلاسْ ثم محوَّلةٍ إلى ما يُشْبه الصاروخَ، فهي تحليلٌ أثقبُ للترابطات العسكرية والاقتصادية بين مصر والولايات المتحدة. (راجع الصورة ص ٥٦) ولقد بُني هذا التجهيز قبيْل اجتياحيْ أفغانستان والعراق، وإنّ سماته الشبيهة بالقَبْر لتبدو اليومَ أكثر وضوحًا.

هؤلاء الفنانون يعبِّرون، بطرق متعددة، عن مشاعر القلق والغموض والابتهاج الناجمة عن اختبار مرحلةٍ مكثّفةٍ من التحوّل الاجتماعيّ. بل الحقّ أنّ التأمُّلات الفنية في الهوية الثقافية، وفي المحلية، وفي التحوُّلات، قد أصبحتْ أشدَّ خطرًا مع صعود العولمة النيوليبرالية وآثارها المتناقضة ـ التحريريةِ والقامعةِ ـ في مجتمعاتٍ ما بعد الاستعمار كالمجتمع المصريّ.

ففي أواخر التسعينيات نَمَت السوقُ الفنيةُ التابعة للقطاع الخاصّ نموًا كبيرًا، وذلك مع مراحل النمو الاقتصاديّ التي صاحبت الخصخصةَ النيوليبرالية والاستثماراتِ الأجنبيةَ أحدُ مجالات هذا القطاع الخاصّ اشتُهِر تحديدًا بسبب عرضه أعمالَ الفنانين الأجانب، وأعمالَ المصريين الشباب الموجَّهة إلى الجمهور العالميّ أشهرُ هذه الغاليريات في القاهرة هو تاون هاوس Townhouse. فمنذ أن افتتحه كنديٌّ عام ١٩٩٩ وهذا الغاليري يُرسل ارتجاجاتٍ عظيمةً (إيجابيةً وسلبيةً معًا) في عالم الفنّ بسبب نوع الفن والفنانين الذي يَعْرضه، والاهتمامِ العالميّ الذي يستقطبه إلى مصر، ونجاحِه المتزايد

ذلك أنّ الفنانين المتشبّثين بـ «الأصالة،» أيًا كان جيلُهم، يَنْتقدون هذا الغاليري مستخدمين خطابًا معاديًا للكولونيالية مألوفًا. فَهُم يجادلون بأنّ تاون هاوس يَضْغط على الفنانين المصريين للتخلّي عن جذورهم الثقافية وتقليدِ الفنّ الغربيّ. وأمّا فنّانو الجيل الأكبر سنًا، الذين تَرْبطهم بوزارة الثقافة علاقاتٌ وثيقةٌ وكانوا روّادَ السياسة الثقافيةِ المنحازةِ إلى الأنماط العالمية التوجُّه من الفن التجريبيّ، فيَبْدون مستائين من أنّ رعاتَهم باتوا يفضّلون أن يَعْرضوا الأعمالَ في تاون هاوس وأن يستفيدوا من المعارض والمشروعات الدولية التي يُشارك فيها هذا الغاليري. وهم ينتقدون تاون هاوس من زاوية معاديةٍ للكولونيالية ومألوفةٍ هي الأخرى، قائلين إنّ هذه المؤسسة تدّعي زُورًا أنّها أَنْتجتْ هذا الجيلَ الشابَّ من الفنانين، وإنّ عليها ـ كمؤسسةٍ يَمْلكها أجانبُ ـ ألاّ تَزعم تمثيلَ الفنّ المصريّ بأَكْمله، ولاسيّما أمام العالم الخارجيّ.



حمدي عطية **صاروخ سلة المهملات**، مواد مختلفة، ٢٠٠٢.

في أول الأمر انتَقد الفنانون الطليعون الشبابُ المواقفَ الوطنيةَ الصارخةَ الجامدةَ للجيل الذي تقدَّمهم، ووَجدوا أنّ تاون هاوس ـ خلافًا لما يقوله الجيلُ الأول ـ قَدَّم لهم فرصًا لم يستطع قطاعُ الدولة العامّ أن يقدِّمها. ولكنْ مع تصاعد شراسة الإمبريالية الأميركية والإسرائيلية، بدأ بعضُ الفنانين الشباب أنفسهم (وبخاصةٍ مَنْ كانوا متحدِّرين من خلفيات اجتماعية متواضعة ويَدينون لمؤسسات الدولة بتعليمهم العالي المجّانيّ) يَعْتبرون بعضَ أنشطة القطاع الخاصّ الجديد مشبوهةً، وربّما مكبِّلةً بقدْر ما هي محرِّرة. وبعضُهم جَدَّد مشاركتَه في نشاطات القطاع العامّ، حيث من المعلوم أنّ الدعم غالبًا ما يَعْتمد على علاقات الفنانين الخاصة بالمسؤولين، ولكنْ من المعلوم أيضًا أنّ هذا القطاع يَحْمي الفنانين من جور سوق الفنّ الرأسمالية والبعض الآخر لم يتوقف في أيّ لحظة عن العمل في القطاعين العامّ والخاصّ معًا.

ويبقى تاون هاوس أكثرَ المساحاتِ حيويةً في المشهد الفنيّ القاهريّ المعاصر، وقد أصبح من الضخامة والأهمية بحيث يستطيع اليومَ أن يتجاهل تذمُّرَ كلِّ مَنْ كانوا هناك قبله فهل يمثِّل هذا نقلةً جذريةً؟ أم أنّ التاريخ الاجتماعيّ للسياسات الثقافية ولمؤسَّساتِ الفنّ في مصر يشير إلى أنّ الفنانين لن يتوقفوا عن السعي وراء جوائز الدولة ونيل تقديرها، وأنّ المحلية الثقافية المصرية ستظلّ أساسية في عملية الإنتاج الفنيّ، وأنّ الأطر المحلية المصرية والمواقف الوطنية ستَصْمد برغم العولمة؟

إنّ البرامج التي أَطْلقتْها الدولةُ في التسعينيات، إضافةً إلى النموّ الهائل في القطاع الخاصّ، كَثَّفتْ من حضور التيارات الفنية العالميةِ التوجُّه، ومن حضور الغربيين كذلك، إلى عالم الفنّ المصريّ. والحقّ أنّه لم يسبقْ منذ زوال الاستعمار عن مصر أنْ كانت التجارةُ بين مصر والغرب في مجال الفنّ والثقافة بهذا الحجم. وكما في حقبة الاستعمار، فقد رافق هذه التجارةَ تَركُّزُ القوة الاقتصادية والسياسية العالمية في حواضر دول الشمال وكانت تبعاتُ ذلك هائلةً على بلد كمصر، وعلى منطقة كالشرق الأوسط. وهذا سببٌ أساسيّ يفسِّر لماذا أدّت تلك التطوُّراتُ الجديدةُ في مجال الفنّ المصريّ إلى سجالاتٍ بالغةِ الحدّة حول طبيعة الهوية الثقافية وأما أثرُ ذلك في الفنّ نفسه فواضح. إذ طَوَّر عددٌ من الفنانين روافدَ قديمةً في الفكر الفنيّ المصريّ نفسه من أجل خلق فنٍ يسعى إلى إدراك الهوية الثقافية بطريقةٍ أكثرَ عالميةً، لا أكثرَ انطواءً. ويواصل الفنانون المصريون النَّهْلَ من الموضوعات والأساليب الجمالية الفرعونيةِ والإسلاميةِ والقبطيةِ والفولكلوريةِ التي كانت وماتزال جزءًا من «التقليد المخترَع» للتراث البصريّ في البلاد منذ نهاية القرن التاسع عشر. وكثير منهم يفعل ذلك بموادّ تجريبية

وهكذا، فإنّ الفنانين في مصر منخرطون في مشروعٍ متواصلٍ لتعريف مصيرهم، وهو مشروعٌ نشأ مع بداية مواجهة حركة الفنّ الحديث في فترة الاستعمار ويتواصل اليومَ في خضمّ مواجهةِ قوى العولمة السريعةِ التغيّر.

**إيثاكا**

### جيسيكا وينيغر

باحثة أنثروبولوجية تلقّت شهادة الدكتوراه من جامعة نيويورك عام ٢٠٠٣ ، وأطروحتُها تدور حول الفن والسياسة الثقافية في مصر تعمل حاليًا في جامعة كورنل.

# زوّار من الإمبراطورية العثمانية والجمهورية التركية إلى محترفات أكاديمية جوليان

دنيز أرطون

ترجمة: تورغوت ترحنلي (من التركية إلى العربية)
سمرا عيران (من التركية إلى الإنكليزية)

يُعتقد أنّ معرض باريس الدوليّ عام ١٨٦٧، الذي يُعتبر الواجهةَ الفخمةَ للاستعمار الفرنسيّ في القرن التاسع عشر، قد جَمَعَ لأوّلِ مرة كُلاً من: عُثمان حمدي (Osman Hamdi) الذي أسّس فيما بعد «كلية الفنون الجميلة،» وأحمد علي الذي ألّهم هذه المؤسّسةَ بأعماله، والسلطان عبد العزيز الذي أرْسى تفانيه في سبيل الفنون دعائمَ هذه المدرسة في اسطنبول.

ويسجّل التاريخُ أنّ يومَ السبت الواقع فيه ١٨٦٧/٦/٥ قد شهد زيارةَ السلطان للمعرض بدعوةٍ من الإمبراطور لوي نابوليون؛ وأنّ محطّته الأولى كانت الجناحَ التركيّ، وأنّه تابَعَ بإعجابٍ القصرَ العثمانيّ، والمنسوجاتِ الأناضوليةَ، وصورَ اسطنبول. وأنّه تجوّل باهتمامٍ في غاليري الفنون الجميلة الذي تضمّن أيضًا لوحةً عنه رسمها أحمد علي حين كان فنانًا شابًا [١] ويبدو أنّ أحمد علي هذا، الملقّب بـ «سكّر أحمد» Seker Ahmet، قد قَدّم عَبْر هذه اللوحة شكرَهُ إلى سلطانه القدير الذي وَفّرَ له فرصةَ إكمال الفن ودراسته في باريس طوال الأعوام الثلاثة السابقة (راجع اللوحة ص ٣٥).

ومِن ثمّ سيُعيَّن هذا الجنديُّ الشاب، الذي سبق أن حازَ تقديرَ السلطان، مساعدًا له عند رجوعه إلى اسطنبول بعد خمسة أعوام، وسيتولى منصبَ مستشار فنّيّ للباب العالي.[٢] وأمّا الشخص الذي أعدّ سكّر أحمد أثناء سنوات دراسته في باريس ليتولّى هذه المهمة لاحقًا فكان رودولف جوليان، الذي كان منظّمَ استعراضات المصارعة ورفع الأثقال في معرض ١٨٦٧، غيرَ بعيدٍ عن الجناح التركيّ.

ففي نهاية الاستعراضات، التي لم تحظَ باهتمامٍ كبير، قَدّمَ جوليان بطلاً يرتدي قناعًا أسودَ، هَزَمَ كلَّ المصارعين، فكَسب جوليان مالاً كثيرًا لجيبه ولجيب المصارع المقنّع. ولكنّ هذه الحفلة الختامية المهيبة فشلتْ مع مرور الزمن في أن تسلّي الباريسيين، وما إنْ خبا سحرُ الاستعراضات حتى قرّر جوليان (وكان مصارعًا هو أيضًا) الافتراقَ عن زملائه الرياضيين الأكفاء وكَسْبَ عيشه بإنعاش شغفه بالفن ـ ذلك الشغف الذي كان قد حَمَله أصلاً على مغادرة بلدته الفرنسية إلى باريس

كان أولَ طالب عام ١٨٦٨ يتسجّل في صفوف جوليان الفنية، في شقته الكائنة في بناية رقم ٣٦ بشارع ڤيڤيان (حيث عاش المصارعُ المقنّع أيضًا)، أَحْدَبَ مجهولَ الاسم. وما إن ارتفع عددُ الطلاّب إلى ثلاثة حتى انتقل محتَرَفُ جوليان إلى محترَفٍ آخر استأجره جوليان في مونمارتر ـ وكان في السابق يُستخدم لتعليم الرقص. وهكذا بدأتْ أكاديميةُ جوليان، وهي أولُ مدرسةٍ خاصةٍ لتعليم الفن في باريس، مشوارَها الطويل وما هي إلاّ فترة وجيزة حتى باتت تشكّل تحديًا لـ «كلية الفنون الجميلة في باريس» Ecole des Beaux-Arts التي كانت قد احتكرتْ تدريسَ الفن لا في فرنسا وحدها بل في أوروبا كلّها

وكما كان شأنُ حَمَلَةِ المِنح المقدّمة من الباب العالي، فقد تزامَنَ وصولُ رودولف جوليان إلى باريس، حاملاً حُلُمَ أن يصيرَ فنّانًا حقيقيًا، مع الإصلاحات التي حدثتْ في «كلية الفنون الجميلة في باريس» ومع وضع أهدافٍ جديدةٍ لها تَنْسجم مع الإمبراطورية الفرنسية المنتعشة وبحسب قرار مسؤولي الدولة، فإنّ «على كلية الفنون الجميلة أن تكون مؤسّسةً للدراسات العليا، ذاتَ معايير عالية، وتتمتّع بشهرةٍ عالمية، وتقدّم كلَّ ما يَلْزم لنخبةٍ مختارةٍ بدقة، وعليها أن تكرّسَ لحماية هذه النخبة وتطويرها فضلاً عن تعزيزها وتقويتها »[٣] وقد حَضَرَ جوليان، الذي عجز عن التلاؤم مع هذا النظام الجديد، بعضَ الدروس في كلية الفنون هذه دون أن يتسجّل، أيْ بصفته طالبًا زائرًا فقط.

تحدّدتْ قواعدُ ذلك الانتخاب الدقيق بمرسوم عُرض على نابوليون الثالث في ١٨٦٣/١١/١٣ وبموجب هذا المرسوم فإنّ «على

١ ـ M. Cezar, **Sanatta Batiya Açilis ve Osman Hamdi**, Istanbul. Erol Kerim Aksoy Kültür, Egitim, Spor ve Saglik Vakfi Yayinlari, 1995, Cilt 1, p. 149.

٢ ـ Ibid, p.153.

٣ ـ M. Segré, **L'Ecole des Beaux-Arts: XIXe-XXe Siècles** (Paris: Editions l'Harmattan, 1998), p. 102.

الشبابَ الذين يرغبون في حضور الدروس أن يتسجّلوا، وأن يُثْبتوا قدرتَهم على التحدّث بالفرنسية، وأن تكون أعمارُهم بين الخامسة عشرة والخامسة والعشرين. ولا يستطيع الأجانبُ حضورَ الصفوف إلاّ بشكل استثنائيّ، وبإذنٍ من الوزير المختصّ.»[1] وقد أُجري امتحانٌ خاصٌّ لاختبار مدى إتقان الحاصلين على ذلك الإذن للغة الفرنسية. ونتيجةً لتعاون كلية الفنون الجميلة مع الوزارة المختصة في تعمُّد جعل الامتحان أصعب،[2] لم يستطع الأجانبُ حضورَ صفوف الكلية إلاّ كطلاّب زائرين (ضيوف)، ومن ثم كانوا يعودون إلى بلادهم دون الحصول على شهادة من معبد «عاصمة الفن»!

حين شَهِد جوليان هذه الإجراءات القاسية، هَدَفَ عند تأسيسه أكاديميتَه الخاصة إلى إعداد الفنانين الشباب لامتحانات الدخول الصعبة إلى «كلية الفنون الجميلة.» في البداية طلَبَ من بعض أساتذة هذه الكلية، وكان يَعْرفهم حين كان طالبًا، أن يُدْلوا بملاحظاتهم النقدية مرتيْن في الأسبوع، وفي هذه الأثناء عَمِلَ على تنويع محترَفاته. وما لبثتْ أكاديمية جوليان ـ بموديلاتها العارية التي راحتْ تتغيَّر كلَّ أسبوع بعيْد الافتتاح، وبمسابقاتها التي تقدِّم جوائزَ للرابحين، وبدروس التأليف التي سارت في أثر آنغر، وبمحترَفاتِ الرسم والنحت فيها ـ أن صارت نسخةً طبق الأصل عن «كلية الفنون الجميلة » وهكذا قدَّم رودولف جوليان التعليمَ النخبويَّ الذي تميَّزتْ به «الكلية» لكلّ قادرٍ على أن يَدْفع رسمَ أكاديميته المتواضع، بغضّ النظر عن عمره وجنسه وهويته ومعرفته باللغة الفرنسية ومنذ ذلك اليوم فصاعدًا لن يغادر أيٌّ من طلاّب الفن الأجانب باريسَ من دون تحقيق حلمه

في العام ١٨٧٨، وفيما كانت أكاديميةُ جوليان تحتفل بذكراها التأسيسية العاشرة، أعْلن مديرُ «كلية الفنون الجميلة» بول دُوبوا أنَّه لن يُسمح للطلاب الأجانب بعد الآن بالاستفادة من مِنح هذه الكلية فارتفع عددُ محترَفات جوليان في باريس إلى أربعة وفي العام ١٨٩٠ قدّم طلاّب فرنسيون عريضةً إلى إدارة «كلية الفنون الجميلة» يطالبون فيها بألاّ تُعطى قيمةُ الجوائز (الممنوحة مقابلَ بعض ميداليات النجاح) إلاّ للطلاّب الفرنسيين وحدهم وفي العام نفسه ارتفع عدد محترَفات أكاديمية جوليان إلى تسعة. بعد عامين طَرَحَ أساتذةُ «الكلية» هم أيضًا قضيةً مشابهةً لما طرحه الطلاّب وعامًا بعد عام تصاعَدَ التوتُّر، ليُتوَّج بحرمان الطلاب الأجانب داخل الكلية المذكورة من كافة الجوائز النقدية، وذلك بموجب قرار صادر عن الهيئة الإدارية عام ١٩٠١ [3] وفي المقابل بلغ عددُ الطلاب، القادمين من خمسين منطقة مختلفة لدراسة الفن في محترَفات جوليان الاثنيْ عشر المنتشرة على ضفتيْ نهر السين، عدةَ مئات!

«سكّر» أحمد **مغنولية في مزهرية**. زيت على قماش. ١٩٠٣

القائمة الوحيدة لجميع طلاّب أكاديمية جوليان، لا الأجانب وحدهم بل التي تَشْمل أيضًا أمثال رينوار وبونّارد وماتيس وليجيه ودوبوفيه ودُوشان، نُشرتْ في كاتالوغ معرضٍ افتُتح في نيويورك عام ١٩٨٩ والمرأة التي نَظّمت المعرضَ وكَتبت القائمة هي كاثرين فِهْرِرْ، ابنةُ الرسّام الفرنسيّ أوسكار فِهْرِرْ وفِهْرِرْ الابنة، التي كَرَّستْ وقتَها بعد تقاعدها من عملها لكتابة بحثٍ عن تاريخ أكاديمية جوليان حيث كان أبوها طالبًا في شبابه، عَثرتْ على كثير من السجلاّت التي تتضمّن أسماءَ الطلاّب الذكور في محترَفٍ قديمٍ بشارع دراغون. ولقد ذَكرتْ في ملاحظةٍ أضافتْها إلى الكاتالوغ أنَّه كان عليها من أجل جمع تلك القائمة أن تَخْتار بعضَ أسمائها، وأنَّها قرّرتْ ـ بدلاً من نشر السجلات بشكلها الأصليّ ـ أن تَقْتصر على مَنْ واصل الرسمَ بعد الدراسة في أكاديمية جوليان وتَرَك بصماتِه على عالم الفن [4]

ولكنْ في «عالم الفن» الذي أنشأتْه فِهْرِرْ، وهو عالمٌ غيرُ محدَّد المعالم أصلاً، لم يَظْهر إلاّ ثلاثةُ طلاّبٍ أتراك من أصل ثلاثين. أحدُهم هو أحمد علي، الذي رَسَمَ لوحةَ السلطان عبد العزيز بالأسود والأبيض في معرض باريس عام ١٨٦٧ بل يَفترض

---

١ ـ J. Laurent, **A Propos de l'Ecole des Beaux-Arts** (Paris: Ecole national superieure des Beaux-Arts, 1987), p. 168.

٢ ـ J. Rewald, **Post-Impressionism: From Van Gogh to Gaugin** (New York: The Museum of Modern Art, 1956), p. 272.

٣ ـ M. Segré, op. cit, p. 61-63.

٤ ـ C. Fehrer, "Introduction to the List of Students Enrolled at the Julian Academy", **The Julian Academy: Paris 1868-1939** (New York: Shephard Gallery, 1989).

بيار بونار **أكاديمية جوليان**، حبر على ورق، حوالى ١٨٨٨

البعضُ أنّ أحمد، الذي قَدَّرَ كثيرًا المنحةَ التي نالها من السلطان لحضور محترفي جيروم غوستاف وبولانجيه، قد حَضَرَ دروس هذيْن المعلِّمين فِيْ «كلية الفنون الجميلة بباريس.» لكنْ يُستبعد أن يكون بولانجينه، الذي ترأّس المحترَفَ في المدرسة المذكورة بين عاميْ ١٨٨٥ و١٨٨٨، قد علّم سكّر أحمد فيها؛ ذلك أنّ هذا الأخير كان قد أنهىْ تعليمه في باريس وعاد إلى اسطنبول عام ١٨٧٢.[١] إذن، لا بدّ أن يكون قد حَضَرَ دروس بولانجيه في أكاديمية جوليان، وتورده فِهْرِسُ نفسُها ضمن تلامذة بولانجيه.

لقيت المعارضُ العامة التي نظّمها سكّر أحمد، وكان أولَ فنان من إسطنبول دَرَسَ في محترَفات جوليان، استحسانًا كبيرًا عند عودته إلى ديارهِ. وقد دَفَعَ اهتمامُ الناس بالفنّ السلطاتِ إلى التفكير في فتح مدرسية للفن في الأراضي العثمانية. وهكذا أتاحت «مدرسةُ الصنائع النفيسة» التي افتُتحتْ عام ١٨٨٣ إمكانياتٍ للمواهب الشابة لمواصلة دراستهم خارج حدود الإمبراطورية العثمانية، وكانت تلك الإمكانياتُ في السابق متاحةً حصرًا بإرادة سلطانية. وتقرّرتْ مِنحُ «الحقبة الدستورية» من خلال مسابقات كانت تنظَّم داخل «مدرسة الصنائع النفيسة،» أو بفضل اتفاقِ أساتذةِ هذه المدرسة على اختيار الطلاّب الجديرين بنيل دَعْم البلاط العثمانيّ.

حظيتْ موهبةُ محمد سامي يتيك Mehmet Sami Yetik هي الأخرى بدعمٍ مماثل بعد انتقاله من الأكاديمية العسكرية إلى مدرسة الصنائع النفيسة ونال، لكونه أفضلَ طالب في مدرسته، حظَّ مواصلة دراسته في فرنسا، بإذنٍ خاصّ من محمود شوكت باشا. وهكذا تلقّى سامي يتيك، الذي كان أولَ وآخرَ رسّام عسكريّ يُرسل إلى باريس بعد أحمد علي، الدروسَ في محترَف جان پول لوران في أكاديمية جوليان بين العاميْن ١٩١٠ و١٩١٢. وحين عاد إلى دياره بدأ، بتأثير من تجربته في فرنسا، بكتابة مقالات في **حولية جمعية الرسامين العثمانيين** يعبّر فيها عن رغبته في أن يُدخل إلى «مدرسة الصنائع النفيسة» الأمورَ البديعةَ التي سبق أن شَهِدَها في أكاديمية جوليان.

تولّى جان پول لوران، المعروفُ بأسلوبه السلطويّ ونقده القاسي، رئاسةَ المحترَف لكلّ الطلاب القادمين من اسطنبول بعد سامي يتيك. أحد هؤلاء الطلاب الذين أُرسلوا إلى فرنسا لكي يَغرسوا من جديدٍ بذورَ التحديث في التربة العثمانية عند عودتهم كان نامق إسماعيل (Namik Ismail)، الذي عُيِّن نائبًا لمدير مدرسة الصنائع النفيسة بعيْد عودته، وغدا مديرًا لـ «أكاديمية الفنون الجميلة في اسطنبول» عقب إعلان الجمهورية التركية، بهدف تكرار الممارسات الغربية في اسطنبول. وقد شدَّد إسماعيل على دروس الأشكال التشريحية التي تُعتبر أساسَ «كلية الفنون الجميلة» في باريس، ومن ثم أساسَ أكاديمية جوليان أيضًا (راجع الصورة ص ٦٠)، لكنّه لم يَنْجح في استخدام المودالات الحية العارية إلاّ بعد إعلان قيام الجمهورية التركية

طالبٌ آخر من طلاّب جان پول لوران ـ تؤكّد كاثرين فِهْرِسُ انخراطَه في أكاديمية جوليان ـ هو فيهامان دُوران، الذي دَخَلَ هو الآخر في صراع مُشابه من أجل استخدام المودالات العارية حين ترأّس المحترفَ الفنيّ في مدرسة الصنائع النفيسة للإناث. وقد احتفظ دُوران بالرسم الذي كان قد عمله[٢] عن أوّل مودال عارٍ قابله في حياته في محترفات أكاديمية جوليان في ١٩١١/١١/١٠، وتطرّق في مذكّراته إلى رسوم مودالات عاريةٍ أخرى وإلى الانتقادات التي تعرّض لها أثناء تلك السنة من

١ ـ M. Segré, op cit, p. 282.

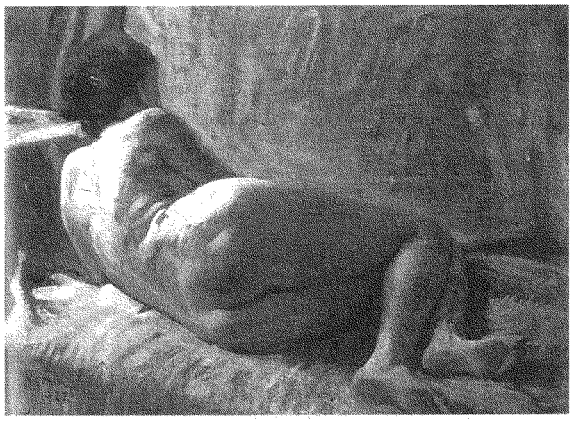
٢ ـ K. Giray, **Feyaman Duran: Resme Adanmis Bir Yasam** (Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankasi, 2001), p. 20.

دراسته في هذه الأكاديمية. ولا شكّ أنّ التجارب التي شهدها دوران في أكاديمية جوليان ـ التي وافقتْ دون أيّ قيد أو شرط على تسجيل الطالبات الإناث، في وقتٍ أوصدتْ فيه كليةُ الفنون الجميلة في باريس أبوابَها في وجوههنّ، وقدَّمتْ مودالاتٍ عاريةً فضلاً عن فرص أخرى للإناث على قَدَم المساواة مع الطلاب الذكور ـ قد أثّرتْ في ممارسات ذلك الفنانَ في مدرسة الصنائع النفيسة للإناث (راجع اللوحة ص٣٥)

فنان آخر من الجيل نفسه، وكان طالبًا في أكاديمية جوليان أيضًا، ومساهمًا في مشروع التحديث في «مدرسة اسطنبول» على خطى التحديث الذي طال «كلية الفنون الجميلة في باريس،» هو عوني ليفيج (Avni Lifij). فقد لعب ليفيج عند عودته إلى اسطنبول دورًا رياديًا في تأسيس أقسام جديدة (أنظر اللوحة ص ٣٤). لكنّه حين لم يرضَ تمامًا عن حصيلة جهوده ولا عن التطبيقات في مدرسة الصنائع النفيسة، أنشأ مع مجموعة من الفنانين العثمانيين «المحترَف الفنيّ الحرّ.»[١] والحال أنّ نشاطات هذا المحترَف الخاصّ الأول في اسطنبول، والذي يَقْصده أساتذةٌ من مدرسة الصنائع النفيسة لإلقاء المحاضرات فيه مرتين في الأسبوع، تُظْهر أوجهَ شبهٍ واضحةً بنشاطات أكاديمية جوليان.

وفي حين كانت التجاربُ «الحديثةُ» لـ «جيل ١٩١٤،» الذي اضطُرّ إلى مغادرة فرنسا قبل إنهاء الدراسة بسبب اندلاع الحرب العالمية الأولى، تنتقل إلى الطلاب الناشئين، كانت ثمة حربٌ أخرى تشتدّ. وقد تُوِّجتْ «حربُ الاستقلال التركية» التي أَعْقبت الحربَ العالميةَ الأولى بركود إضافيّ للرحلات الفنية على خط اسطنبول ـ باريس. وسيكون أوائلُ الواصلين إلى أبواب أكاديمية جوليان، بعد الفائزين بالمنح إبان الحقبة الدستورية، هم الفائزون بأول مسابقة أُجريتْ في الجمهورية الجديدة عام ١٩٢٤: إنّهم ما سوف يُطْلق عليهم في المستقبل «المستقلُّون» (أنظر الصورة ص ٦١)

ذهب كلٌّ من رفيق أكيبمان (R. Ekipman)، ومحمود جودا (M. Cuda)، وجواد دارالي (C. Dereli)، وشرف أقديك (S. Akdik)، ومحيي الدين سباتي (M. Sebati)، ورايت أجودوغو (R. Ac-udogu)، مباشرةً إلى أكاديمية جوليان التي سبق أن سمعوا أساتذتَهم يُسْبغون عليها آياتِ التقريظ. وكان أولئك الطلاب قد أُرسلوا إلى فرنسا سفراءَ في مهمة التحديث التي دشّنها إعلانُ النظام الجمهوريّ الجديد. وكان ابنُ جان پول لوران الذي عَلّم الجيلَ السابقَ، واسمُه پول البير لوران، قد غدا هو رئيسَ المحترف. وعندما توفي رُودولف جوليان، تولّت زوجتُه إيميلي إدارةَ الأكاديمية، فحافظتْ على ميراث زوجها بأن أبْدت حرصًا كبيرًا على أن يتولّى مسؤوليةَ المحترَفات المتزايدةِ العددِ طلابٌ سابقون أو أبناءُ أساتذة سابقين كان جوليان قد انتقاهم بدقةٍ بالغة. ورُوعي النظامُ نفسُه



نامق إسماعيل، **عارية**، زيت على قماش، ١٩٢٢

حين تولّى جيلبر دوپوي، أحدُ أقارب إيميلي، إدارةَ أكاديميةُ جوليان، وكان «المستقلّون» قد أَصْبحوا طلابًا فيها (وهكذا صار پول لوران رئيسًا للمحترف). ولكن من المعلوم أنّ الطلاب قلّما يَسْلكون طريقَ أساتذتهم كما يُتوقّع منهم: فقد كانت أكاديميةُ جوليان في الأصل، أثناء زمن مؤسِّسها، نسخةً عن كلية الفنون الجميلة بباريس، بل مُعدَّةً لأن تكون «مدرسة تحضيرية» لدخول هذه الكلية، قبل أن تتمرّد عند انعطافة القرن العشرين على سيرتها الأولى كما رأينا. وما لبثت القطيعةُ مع «الاتيكيت» الذي هيمن على باريس آنذاك أن أثّر في الكادر الشاب داخل أكاديمية جوليان، وغدا أصعبَ يومًا بعد يومٍ الحفاظُ على المزج بين النظام الأكاديميّ والروحِ الطليقة

عام ١٩٢٨ عاد الفائزون بالمنح الجمهورية إلى ديارهم، بعد أن زاروا باريس في تلك الفترة الحاسمة وتأثّروا بروح البحث عن الحرية التي اتّقدَتْ في أكاديمية جوليان. فطالبوا بأن يُسدِّدوا ديونَهم إلى الدولة، التي وَفّرتْ لهم فرصةَ الدراسة في فرنسا، لا عن طريق الخدمة في سلك التعليم أو الإدارة بل عن طريق تنظيم معارض مجانية خاليةٍ من هيئات التحكيم ومن الجوائز، وباعتبارهم فنانين مستقلّين عن الدولة. غير أنّ ردّ الوزارة على طلب أعضاء «اتحاد الفنّانين والنحّاتين المستقلين» جاء قاسيًا: فقد زعمتْ أنّ «الطلاب العائدين من الدراسة في الخارج يواجهون صعوبات في إيجاد وظائف عمل» ومن ثم ينبغي على المنح الدراسية أن تتوقف تمامًا![٢]

حين عادت المِنحُ في الثلاثينيات ترافَقَ ذلك مع تعريف جديد لرسالة الموهوبين الشباب المرسلين إلى أوروبا. فـ «الجمهورية» التي عَدّت التكعيبيةَ ملائمةً لأهدافها طَلبتْ من سفرائها الجدد أن يعودوا محمَّلين ببساطة هذا التيار وعقلانيته [٣] وفي هذه الأثناء عَلِقَ الشبابُ التركيُّ الجمهوريُّ المؤمنُ بالتكعيبية في الجذور الأكاديمية التي عجزتْ أكاديميةُ جوليان عن التخلّص منها. يقول

١ ـ Ibid, p. 160.

٢ ـ K.Giray, **Müstakil Ressamlar ve Heykeltraslar Birligi, Istanbul**, Akbank, 1997, p. 68.

٣ ـ Z. Y. Yaman, "Demokrasi ve Sanat", **Anadolu Sanat Derigisi**, (1), p. 183-196.

حميد غورال (H. Görel)، وهو واحد من المجموعة الأخيرة من طلاّب المنح الذين دَرَسوا في أكاديمية جوليان، في هذا الصدد:

«كان أولَ ما قُمنا به عندما وصلنا إلى باريس هو التعرّفُ على عناوين الأكاديميات. فهناك مادةٌ في برنامجنا التعليميّ تنصّ على دخول إحدى الأكاديميات الكبرى، أو أحدِ محتَرَفات الرسامين المشهورين، من أجل تطوير تقنياتنا الفنية. فما كانت الأكاديميات الكبرى في باريس؟ ومن كان الرسامون المشهورون؟ لم يكن سهلاً إيجادُ جواب على مثل هذيْن السؤاليْن في وسطٍ فنيّ يَرْقص فيه العمالقةُ والأقزام على إيقاع واحد، ويتنافس فيه النصّابون والعباقرة ويتجوّلون يدًا بيد في معظم الأحيان...

كان عليّ أولاً أن أكتشف ما تكون عليه أكاديميةُ جوليان هذه، التي قصدها الجيلُ قبلنا ودرسوا فيها أربعَ سنوات. وكان عليّ، ثانيًا، أن أَستعرض أوساطَ الفنّ في باريس لاختيار أفضل تعليم يناسبني.

سجّلتُ اسمي فورًا في أكاديمية جوليان، ودفعتُ ثلاثةَ شهورٍ مقدّمًا. وكنتُ عامرًا بالأمل والحماس، واعتبرتُ نفسي أسعدَ إنسان على وجه الأرض...

بعد أسبوع من العمل انتظرتُ الأستاذ الذي سيصحّح عملي، بحماس طالبٍ قبل الامتحان...

دخل رجلٌ ملتح، بعينين خضراويْن يابستيْن ثاقبتيْن. رجلٌ فرنسيٌّ قحّ. حسنًا، ألقى لوران بنظره إلى عملي. لا بأس، لا بأس، قال. وقدم ملاحظاتٍ بخصوص التصميم والشكل...

هنأني رملائي، قائلين إنّني حصلتُ على علامة جيدة في التدقيق الأول. ولكنْ لو سألتَني فسأقول إنّ عبارة 'لا بأس' ليست 'جيّد' ولا يُمْكن اعتبارها سيِّئ. انكمشتُ بقيةَ ذلك اليوم، ولكنّ النار كانت تَلْتهب في داخلي.

ذاتَ يومٍ عاد. ووجّه انتقاداته إلى كلّ عمل على حدّة. ثم جاء دوري. كان يشدِّد انتقاداته على الطلاب القدامى في الأكاديمية. كنتُ في ذلك الأسبوع قد ركّزتُ عملي على أسلوب أكثر حريةً، ووضعتُ فيه جهدًا كبيرًا، لكنّه نظر إليه بعينيْن ملتبستيْن...

كيف تفعل ذلك! لا أحبّه، لا أحبّه، قال. ثم أضاف: أنظرْ، يُمْكن رؤيةُ آثار فرشاتك، بل أستطيع أن أَعْرف حجمَ الفرشاة أيضًا!

رددتُ بشكلٍ لا إراديّ.... الأمرُ الذي اعترضتَ عليه، أليس واضحًا في أعمال رينوار أو سيزان؟

ساد أكاديمية جوليان بأسرها الصمتُ. الكلُّ أصيب بالرُّوْع. وسَرَتْ همسات... كيف كان لي أن أعرف؟ كان يبدو أنّه يكره سيزان..

في اليوم التالي جَمّعتُ ألواني وتصاميمي وغادرتُ، تاركًا طلابَ أكاديمية جوليان وحدهم مع هيبة آنغر، دون أن أنتظر انتهاء مدة أقساطي...

أسرعتُ الخطى على شارع رِنّ لأتسجّل في أكاديمية أندريه لوتِه للالتحاق بأسرع ما يُمْكن بالفنانين الشباب السائرين على خطى سيزان وماتيس وبونار وديران وأمثالهم.»[1]

❖ ❖ ❖

١ - H. Görel, "Julian Akademisi", **AR**, (19), 1938, p. 5-6.

الطلاب الأتراك «المستقلّون» في أكاديمية جوليان، ويَظْهر جواد دارالي في الصف الأول

لا شكّ أنّ طلاب الفن الذين أُرسلوا من تركيا لن يكونوا وحدهم الذين غادروا بغير حسرةٍ أكاديميةَ جوليان، التي عجزتْ عن الإسهام في التيارات الجديدة برغم كادرها الشابّ. وبحلول منتصف القرن العشرين فَقدتْ هذه الأكاديمية وظيفتَها بالنسبة إلى مئات الشباب الذين زاروا باريس من مختلف أنحاء العالم، وأخذتْ محتَرَفاتُ جوليان، التي كانت ذاتَ يوم تغصّ بأعداد كبيرة من الطلاب، تُغْلق أبوابَها الواحد تلو الآخر.

إنّ هدفي من فتح أبواب هذه المحترفات مجددًا، ومن عرض حكاية أكاديمية جوليان بين عاميْ ١٨٦٨ و١٩٥٩، ومن مزج هذه الحكاية بالرسالة التحديثية التي نادت بها الإمبراطوريةُ العثمانيةُ والجمهوريةُ والتركيةُ بين عاميْ ١٨٥٠ و١٩٥٠، إنّما هو تسليطُ الضوءِ على اسطنبول في باريس، وعلى باريس في اسطنبول.

**أنقرة**

**دنيز أرطون**

حائزة ديبلوم في الدراسات المعمّقة من قسم الأنثروبولوجيا الاجتماعية في مدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية/باريس، وماجيستير في الدراسات الفرنسية من جامعة نيويورك. وهي أيضًا مساعدة مدير لغاليري NEV في أنقرة، تركيا

# الفنّ مقياساً للمجتمع؟

## إشارة من المعارض الفنية الأولى في بيروت

كيرستن شايد

ترجمة: الآداب

### I ـ لبنان في المعرض (لندن وباريس ١٩٨٩)

تُزيِّن غلافَ كاتالوغ بالإنكليزية صَدرَ عام ١٩٨٩ بعنوان: **لبنان: نظرةُ الفنّان** صَورةٌ لستّ نساء متّشحات بالسواد، يحلّقن حول لوحة قماش تبرز امرأتين عاريتين مضطجعتين على شاطئ البحر (راجع الصورة ص ٦٣). الصورة مقصوصة من لوحة للرسّام البيروتيّ عمر الأنسي (١٩٠١ ـ ١٩٦٩)، عنوانُها: «في المعرض.»[١] ولكنّ اللوحة الكاملة تُظْهر صالةَ عرض بغرفةٍ ثانية، حيث رجلٌ وامرأةٌ يتحدّثان يَشْرح التعليقُ في الكاتالوغ الصورةَ على النحو التالي (أنظر اللوحة ص ٣٦):

«في هذه اللوحة يستطيع المرءُ أن يرى فئتين من النساء. الأولى... تحدِّق إلى لوحة قماش لامرأتيْن عاريتيْن. حين ظَهَرت امرأةٌ عاريةٌ للمرة الأولى في لوحة في معرضٍ في لبنان سَبَّبَ ذلك ضجةً عظيمة... إنّ الأنسي يحاول أن يُبْرز التباينَ بين امرأةٍ مدينيةٍ لبنانيةٍ حديثةٍ راقيةٍ بلباسها العصريّ الـ ' نيولُوك ' وهي تَنْظر بحماسٍ إلى اللوحات المعروضة، وامرأةٍ تقليديةٍ بالمقارنة، من الجبل ربّما، بثيابٍ سودٍ، ومصدومةٍ قليلاً بما تراه.»[٢]

بحسب المعلِّق المجهولِ الاسم، أَظْهرتْ لوحةُ الأنسي ثقافتَي «الجبل» و«المدينة» المختلفتيْن، بل المتناقضتيْن، وذلك عَبْر إظهار التباين في نظرةِ كلٍّ منهما إلى الفنّ. وقد عَبَّر كثيرون ممّن شاهدوا هذه اللوحةَ معي أثناء بحثي الميدانيّ (١٩٩٧ ـ ٢٠٠٣) عن ذلك «التباين» بشكلٍ أوضح: «الجبل» بالنسبة إليهم يعني الدروزَ، في حين أنّ «المدينة» تعني المسيحيين أو المتأثِّرين بهم. هذان التباينان الاجتماعيان (جبل/مدينة، درزيّ/مسيحيّ) رُصِفا في بنْية اللوحة نفسِها فوق تباينات أخرى: أحمر/أزرق، قريب/بعيد، شلّة/زَوْجٌ من الناس، زحمة/هدوء، تقليديّ/عصريّ، شرقيّ/غربيّ. بكلمات أخرى، رغم أنّ هذه اللوحة تُظْهر عشرةَ أشخاصٍ فقط في لحظةٍ محدّدةٍ من الزمان، فإنّ منظِّمي معرض «لبنان: نظرةُ الفنّان» عَدُّوها صورةً مصغَّرةً عن المجتمع اللبنانيّ بأكمله.

الجدير ذكره أنّ هذا المعرض كان من تنظيم «الجمعية البريطانية ـ اللبنانية.» والهدف، كما تقول الجمعية في مقدّمة الكاتالوغ، هو تجسيرُ الهوّة بين مَوْقعٍ مرادفٍ للتحلّل الاجتماعيّ (لبنان) من جهة، ومَوْقعيْن من مواقع الحضارة (لندن/باريس) من جهة ثانية. وبهذا، كان يُنتَظر أن تَشْهد لوحةُ الأنسي على تطوّر لبنان الثقافيّ من خلال إبراز التباين بين جمهورِ معارضه المبكِّرة (في الثلاثينيات) وأحفادِهم متذوّقي الفنّ بعد مضيّ عقود. لكنْ لكي تمثِّل اللوحةُ القديمةُ ما شاء لها الكاتالوغُ الجديدُ أن تمثِّل، تمّ إسقاطُ عنصرٍ حاسمٍ منها: ألاَ وهو حركةُ **نظرات** الزوّار في المعرض. فالحال أنّ الوحيدين الذين يَنْظرون بحماسٍ إلى لوحة القماش المعروضة للمرأتيْن العاريتيْن هم القادمون «من الجبل ربّما، بثيابٍ سود.» وأما الرجل والمرأة «النيولُوك» فمستغرقان واحدُهما في الآخر تمامًا. فكيف اخترَعَ المعلِّقُ في الكاتالوغ علاقةً بين الناظر والفنّ تَسْتند إلى اللباس لا إلى حركة الرأس؟! إنّ لوحة الأنسي في هذا التعليق، إذن، لم تُقَصَّ قصًا لتوضَعَ على غلاف الكاتالوغ فحسب، بل تَعَرَّضَ خطابُها نفسُه للاختزال أيضًا!

إذا كانت للّوحةِ الفنيةِ حياةٌ اجتماعيةٌ،[٣] فإنّ حياة لوحة الأنسي هذه مع المجتمع اللبنانيّ تُشير إلى الكيفيات التي قاسَ بها الناسُ أنفسَهم بناءً على تفاعلهم مع الفنّ. حين كان الأنسي يَرْسم لوحتَه قبل عام ١٩٣٢، كان الفنُّ ممارسةً مستورَدةً من حيث إنّ التقنيات والموادّ والموضوعاتِ والمصطلحاتِ والمراجعَ تُجْلب عمدًا من مكانٍ آخر. وهذا لا يعني أنّه لم يكن في بيروت أناسٌ يَشْعرون أنّ الفنّ أمرٌ هامٌّ وجزءٌ طبيعيٌّ من مجتمعهم وطموحاتهم، لكنّه يعني أنّ خيارَ ممارسة الفنّ كان خيارًا محفوفًا بالمَزَق؛ الأمرُ الذي قد يفسِّر لماذا

١ ـ يعود تاريخُ هذه اللوحة إلى ما قبل شباط (فبراير) ١٩٣٢، بحسب كاتالوغ لـ «معرض عمر الأنسي» (مدرسة الصنائع والفنون، ٢١ ـ ١٩٣٢/٢/٢٨). إذ يَرِد عنوانُ اللوحة (A l'exposition) في الترتيب الثالث من المعرض. ويصف مقال صدر في مجلة **المعرض** (١٩٣٢/٢/٢٨، ص ٢٠) عن معرض الأنسي هذا المشهد بدقة، الأمرُ الذي يُثْبت أنّ تاريخ اللوحة يعود إلى عام ١٩٣١ لا ١٩٤٥ كما ظنّ منظّمو معرض «لبنان...»

٢ ـ **Lebanon - The Artist's View: 200 Years of Lebanese Painting** (London: Quartet Books, 1989), p.148, f.207.

٣ ـ Arjun Appadurai (ed), **The Social Life of Things** (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

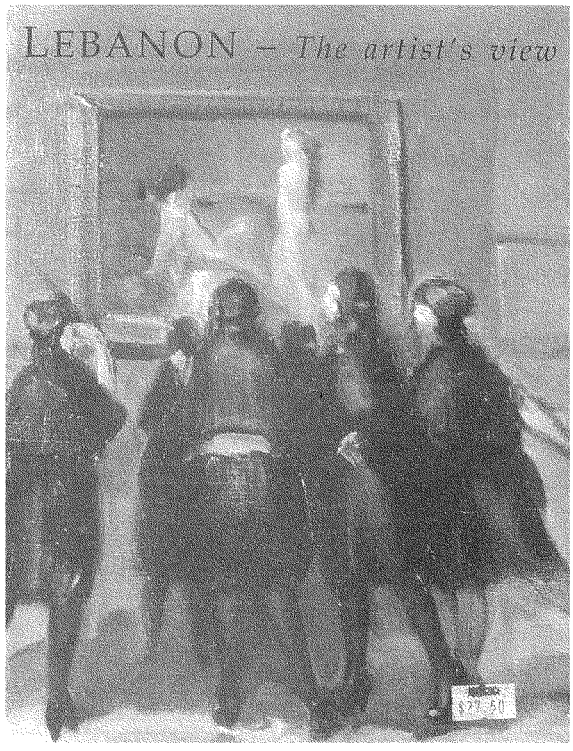
رَسَمَ فنّانو تلك الفترة عدةَ لوحات تُبْرز نظراتِ مجتمعهم إلى الفنّ، وبخاصّةٍ تلقّي هذا المجتمع لتصوير العاريات في اللوحات. إنّ الافتراضات حول شخصية الأمة وآفاقها والعوائق التي تعترضها تشكّلُ جميعُها، اليومَ، أساسَ تأويلاتٍ لوحاتٍ كلوحة الأنسي هذه. ولكنْ قبل أن نَسْتخدم اللوحاتِ لنَشْهد على شخصية فنّاني جيل الأنسي وآفاقهم الإبداعية والعوائقِ التي تعترضهم، علينا أن نتساءل إنْ لم تكن ممارساتُهم الفنيةُ نفسُها جزءًا من صياغة هذه المفاهيم أصلاً. وبكلمات أخرى، إلى أيّ حدّ كان السعيُ إلى جعل الرسم عنصرًا ضروريًا لأيّ مجتمعٍ حديثٍ جزءًا من تشكيل المفاهيم التي نَسْتخدمها اليومَ لتحليل الفنّ الذي موضوعُه لبنان؟

من أجل معرفة جذور هذه المفاهيم، وفهم تأثيرها في علاقات الثقافاتِ بعضِها ببعض، من الضروريّ أن نُدْرك تاريخيًا كيف تمّ تبنّي الفنّ من قِبل المجتمعات غيرِ الأوروبية. في هذا المجال تقدِّم بيروتُ العشرينياتِ والثلاثينياتِ، أيْ فترةَ الانتداب الفرنسيّ، عددًا وافرًا من اللوحات والمعارض يُمكّننا من تأمّل الكيفيات التي استُخدم فيها الفنُّ لقياس المجتمع.

## II ـ كشّافةٌ في المعرض (ڤيلا ايّاس، بيروت ١٩٢٧)

استُهِلّ أولُ معرضٍ تشكيليّ أمام الناس في بيروت بتلاوة القرآن الكريم.[١] الزمن ١٩٢٧/١/١. وأدّى المعرض واجبًا مزدوجًا أمام جمهور الكشّاف المسلم في بيروت. إذ احتفلوا ببدء السنة الجديدة، وبعودةِ عضوٍ مميَّزٍ فيهم هو مصطفى فرّوخ (١٩٠١ ـ ١٩٥٧) الذي كان قد نالَ شهادةً في الرسم من أكاديميةٍ للفنّ في إيطاليا. اعتُبِرت المناسبةُ تكريمًا للطرفيْن معًا: فقد أُثْني على فرّوخ لنيْله إقرارًا أوروبيًا بموهبته، وامْتُدِح الكشّافةُ لكونهم أوائلَ المحتفين به احتفاءً لائقًا في كلمة الافتتاح قابَلَ رئيسُ الكشّاف محيي الدين النصولي بين موقف الكشّاف هذا، وموقفٍ لأحد الأساتذة المشايخ سَبَقَ أن مَنَع فرّوخ حين كان طالبًا ابتدائيًا من أن «يمسّ قلمًا أثناء صفّه مخافةَ أن يصوِّرَه فيُحْشَرَ [أيْ فرُّوخ] في النار، لأنّ التصوير ـ على زعمه ـ حرام.» ثم حضّ النصولي مستمعيه على عدم التمسّك «بتقاليدَ باليةٍ ضيّقةِ الصدر،» بل «أن نمشي مع الحياة فنحيا، ويحيا الفنُّ الذي نكرِّمه في مساءِ أول يومٍ من أيام العام الجديد.» وخَتَمَ بالقول «أمّا نحن أبناءَ العصر الجديد فإنّنا للفنّ مُشجِّعون، وعليه مُقْبلون.»[٢]

بدأ الكشّافةُ بتلبية دعوة رئيسهم الحارّة، فجَعَلوا من مشاهدتهم للوحاتِ فرُّوخ المعلَّقة ـ وهي نسخةٌ عن لوحةٍ لتيتيان، ولوحاتٌ عن شخصياتٍ بعينها، وواحدةٌ تُظهر منظرًا لمدينة، وواحدةٌ تبيِّن امرأةً سمراءَ عاريةَ الصدر تَحْمل جرّةً وتبتسم (راجع الصورة الفوتوغرافية ص ٦٤) ـ آيةً على احترامهم «للفنّان النابغة...»




غلاف كتاب **Lebanon - The Artist's View**، لندن ١٩٨٩

ولحداثتهم هُمْ وانفتاحِهم أيضًا. وسواءٌ عَدَّ الجمهورُ تلك اللوحاتِ صادمةً، أو مألوفةً، أو تذكاريةً فقط، فإنّها تُلُقِّيتْ جميعُها بوصفها «فنًا» (وهو ما يبدو أنّ المعلِّقين عَنَوا به النقلَ الدقيقَ للملامح الشخصِ، أو المكانِ، أو الشيءِ، على سطحٍ صغيرٍ محمولٍ ذي بعديْن). وعليه، فإنّ تبنّي الكشّافة الواعي لنموذجٍ أوروبيّ لم يُقصد به طمسُ التقاليد الاجتماعية السابقة (من مثل التجمُّع والاستضافة والتكريم)، وإنّما سعى الجمهورُ إلى أن يكونوا «مُسلْمين» و«مشجِّعين للفنّ» و«أبناءَ العصر الجديد» في الوقت نفسه، كما قال النصولي.

## III ـ سجينان في المعرض (الجامعة الأميركية في بيروت، ١٩٢٩)

يبدو الترويجُ لمجتمعٍ جديدٍ، من خلال مشاهدة لوحاتٍ فنيةٍ، أكثرَ وضوحًا في معرض فرّوخ الثاني (الجامعة الأميركية في بيروت، ١٩٢٩). يشدّد فرّوخ في مذكّراته على أنّه في هذا المعرض أَحَبَّ أن يتّجه «بالفنّ وجهةً قوميةً نحن بأشدّ الحاجة إليها.»[٣] وما قَصَده بـ «الوجهة القومية» يتبيّن في طريقة استخدامه الجديدة هنا للمرأة العارية، مقارَنةً بالمعرض السابق. ولكنْ يجب أولاً الأخذُ في عين الاعتبار المكانةَ التي احتلتها العارياتُ nudes في التدريب

١ ـ «بريد **الكشّاف**،» مجلة **الكشّاف**، ١٩٢٧/٣/١، ص ٥٠. وليس ثمة ما يبيِّن وجودَ مَعارضَ أسبقَ

٢ ـ محيي الدين النصولي، «خطاب الرئيس،» المصدر السابق، ص ٥٢.

٣ ـ مصطفى فرّوخ، **طريقي إلى الفن** (بيروت مؤسسة نوفل، ١٩٨٦)، ص ١٥٣

الفنيّ الأكاديميّ: فثمة إيديولوجيةٌ مثاليةٌ مُرسَّخةٌ عبر تعليم الفنّانين الذكور (بعد استبعاد الإناث من هذه الممارسة) أن يلاحظوا الطبيعةَ من خلال التمعُّن في الجسد البشريّ، وأن يصحِّحوا أيَّ عيبٍ فيه، وأن يَمْحوا كُلَّ ما يَحُول دون أن يكون جسدًا بديعًا كاملاً. ولقد عُدّ هذا التدريبُ التعبيرَ الأرقى عن سيادة الذكور على الطبيعة، ذلك لأنّه يتطلّب قدرةً على تجريد المثاليّ من الوجود الماديّ الجسديّ، وعلى تصعيد «الشعور الرائع» بالرغبة التي يَشْعر بها الذكورُ «بشكل طبيعيّ» أمام جسدِ امرأةٍ عاريةٍ تمامًا. وبهذه التجربة يصبح الجسدُ العاري naked body عاريةً مثاليةً ideal nude، ويغدو الرسّامُ الذَّكَرُ فنانًا.(١)

في لوحة فرّوخ «السجينان» (أنظر اللوحة ص ٣٦)، لسنا إزاء عاريةٍ سمراءَ تَحْمل الجرّةَ كما كان عليه الأمرُ في معرض فرّوخ أمام الكشّافة، بل إزاء امرأةٍ بيضاءَ تُلقي ـ بكسلٍ ـ جسدَها السمينَ نصفَ العاري على ديوان. في يدها حبلُ نرجيلة، وعيناها تتطلّعان إلىّ كناريّ في قفص على عتبة نافذتها. إنّها «امرأة شرقية،» على ما يسمِّيها فرّوخ في مذكّراته،(٢) وكما يشير جَسَدُها وخلفيةُ اللوحة المعلوم أنّ الكناريّ في الرسم الاستشراقيّ رمزٌ للشرق، ورمزٌ بشكلٍ خاصّ لسجن الحريم وحتى لو لم يكن الجمهورُ المحلّيُّ يَعْرف ذلك، فإنّ عنوان اللوحة كان سيقودهم إلى هذا الاستنتاج وقد كَتَبَ فرّوخ في مذكّراته أنّ المرأة تدرك أنّها سجينةٌ كالكناريّ، إلاّ أنّ سجنَها غيرُ مصنوعٍ من القضبان بل من الاستعداد المتأصّلِ فيها للاستلقاء ـ كأيّ شيءٍ آخر ـ داخل حيّز الحريم

من حيث البنية، تَسْتند لوحةُ «السجينان» إلى أعمال فنية سابقة عن المحظيّات odalisques، مثل لوحةِ أنْغر «المحظيّةُ الكبرى» (١٨١٤) ولوحةِ يوجين غيرار «مَشْهدُ الحريم» (١٨٥١)، وكانت شائعةً في بطاقات البريد الاستشراقية في تلك الفترة (أنظر البطاقة ص ٦٥)،(٣) مع أنّ فرّوخ قَرَّبَ موضوعَه ـ أي المرأةَ ـ من الناظر ووَضَعَها في مكانٍ أشبهَ بالمنزل منه بالمحترَف ولئن بَدَتْ لوحةُ فرّوخ ثمرةً لعلاقةٍ أَصْدقَ بالواقع، فإنّه لم يَنْطلق في رسمها من ثيمةٍ استشراقيةٍ مستعارةٍ فحسب، بل استعار الجسدَ نفسَه أيضًا، ذلك أنّ إنتاج هذه اللوحة في حدّ ذاته تَطَلَّب ـ ويا للمفارقة! ـ إدخالَ جسدِ امرأةٍ «أوروبيةٍ» حقيقية فها هو فرّوخ يتحدّث في مذكّراته عن ضِيقه أثناء العمل على «السجينان» بصيغوبة رسمِ متقَنٍ لفخذِ امرأةٍ، وذلك لتعذُّر وجود «مودال» يَرْسم عنه بسبب القيود الاجتماعية المفروضة على عري النساء. لكنْ، لحسن الحظ، أعاره

صورة فوتوغرافية، ١٩٢٧/١/١، في ڤيلا آحمد آياس
(من مجموعة هاني فرّوخ)

صديقٌ «أجنبيٌّ» متعاطِفٌ زوجتَه، فتمّت اللوحةُ بنجاح: بالفخذ وكاملِ الجسد (٤)

اعتَبَر فرّوخ هذه الحادثةَ مثالاً على «التربية والتهذيب» اللذيْن آمن أنّهما عنصر أساسيّ في حياة الشعوب الأوروبية على امتداد أجيال.(٥) وشَدَّدَ على أنّه لم يَنتظرْ أن يتبنّى «الناسُ هنا» مثلَ تصرُّف صديقه الأجنبيّ، غير أنّه أبدى إعجابَه بالتضحية التي قدّمتْها زوجتُه للفنّ، وبخاصةٍ أنّ اللوحة رُسمتْ بهدف حضّ النساء على التحرّر من الأَسْر المنزليّ، والإسهام الكامل ـ من ثمّ ـ في المجتمع. لقد أراد فرّوخ من لوحة «السجينان» أن تكون مرآةً نقديةً تُعرَضُ أمام الطبقة البيروتية المثقفة التي تُعتبر نساؤها ـ كما يصفهنّ ـ متطوِّراتٍ ومدينياتٍ بطرقٍ شتّى، مع بقائهنّ خاملاتٍ في العلاقات، وماديات في الدوافع وقَصَدَ فرّوخ أن يؤدّي التصويرُ الحسيُّ القويُّ لـ «نموذج» المرأة الشرقية المادية إلى تمكين الناظرين من استراقِ السمع إلى همساتها القلقة، ليقرِّروا التماهيَ معها وإكمالَ حكايتها بتطوير حياتهم هُمْ.

غير أنّ المفارقة اللاذعة، الماثلةَ في اضطرار فرّوخ إلى استعارة جسد امرأةٍ «أوروبية» من أجل معالجة الوضع الاجتماعيّ للمرأة «الشرقية،» تشير إلى إشكاليةٍ أعمق. فقد يَفْترض الناظرُ، عندما يرى تصويرَ فرّوخ لهذه المخلوقةِ البالغةِ التأنيث، أنّ دَوْرها بحسب التصنيف الجُنُوسيّ (الجندريّ) واضحٌ ومعلوم، في حين أنّ تصنيف «المرأة» في حقيقة الأمر كان في عام ١٩٢٩ ـ ولثلاثةِ عقودٍ سَبَقَتْ ذلك التاريخَ ـ موضوعًا للجدال الحارّ ومايزال وقد بَيّنتْ إليزابيث تومپسون وأكرم خاطر كيف أنّ التغيّرات الاجتماعية

---

١ ـ تعبير «الشعور الرائع» مقتبس من الناقد الفرنسيّ شارل بلان في.
Tamar Garb, **Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late 19th C. Paris** (New Haven: Yale University Press, 1992).

٢ ـ فرّوخ، مصدر مذكور، ص ١٧٣

٣ ـ See Malek Alloula, **The Colonial Harem**, trans. Myrna & Wlad Godzich (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), and Mounira Khemir, "The Orient in the Photographer's Mirror," in **Orientalism: From Delacroix to Klee,** Roger Benjamin (ed), (New South Wales: The Art Gallery of New South Wales, 1997), p.189-233.

٤ ـ فرّوخ، مصدر مذكور، ص ١٧٢

٥ ـ المصدر السابق، ص ١٧١ أنظرْ أيضًا «مذكرات فنان» في **صوت المرأة**، المجلد ٥، العدد ١٠ (تشرين الأول، ١٩٤٦)، ص ١٨.

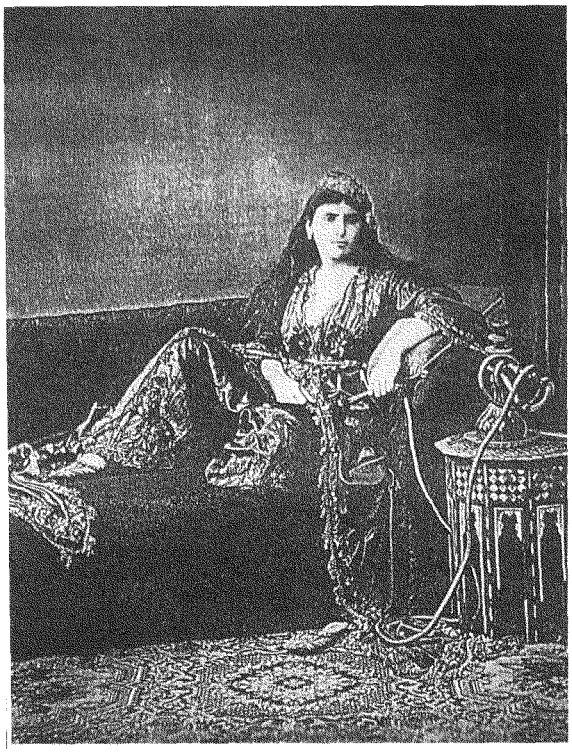
والاقتصادية أثّرتْ في الأدوار الجنسية والجُنُوسية، وأدّت إلى أن تكون هذه الأدوارُ سببًا وموضوعًا للتأزّم.[١] وأصبح التنظيرُ في مسائل الجُنُوسة جزءًا من عدة أَجَنْداتٍ للتغيير، قوميةً أو نسويةً أو عمّاليةً أو دينيةً لذا لم يكن ممكنًا للوحة فرّوخ، في خضمّ كلّ تلك التساؤلات عن الدور «المناسب» للمرأة وأهميةِ نوعها الجنسيّ كرمز للنظام المنزليّ والسياسيّ، أن تكون مجرّدَ تصويرٍ لمنزلٍ حقيقيّ في بيروت، بقدْر ما كانت تحذيرًا للناظرين (وبأكثرِ الأشكالِ إيهامًا بالواقعية) لكي يستدركوا أحوالهم.

لقد خَتَمَ كمال النفي تقريرًا كَتَبَه عن هذا المعرض لجريدة **الأحوال** البيروتية بالتعليق التالي على هذه اللوحة: «... فَهُما، والحقُّ يقال، سجينان لا يزال محامياهما يتقاضيان أمام الرأي العامّ إلى اليوم للدفاع عن قضيتهما.»[٢] وبعد أن رثى للمرأة في بعض البيوت انحباسَها «إلى اليوم،» أشار إلى أنّ مسيرةَ التقدّم كان عليها أن تمحوَ هذه الوصمةَ الاجتماعيةَ قبل زمنٍ طويل. وهكذا يستدعي معرضُ الصور هذا، من جديد، إحساسًا بضرورة التطوّر «الحضاريّ» الملحّ كما أنّ الكاتب أعلاه يَفْترض أنّ المعرض يقدّم تجربةً تمكّن الناظرين المحليّين من قياس أنفسهم أثناء عملية النظر إلى الفن والاستجابةِ له

## IV ـ نساء في المعرض، مدرسة الصنائع والأدب، ١٩٣٢

لننظرِ الآن إلى لوحة الأنسي لا من موقعٍ شَهدَ الحربَ الأهليةَ اللبنانية، بل من موقع تُقدّمه معالجةُ فرّوخ الريادية لمسألتَي العُري والأنوثة في مجتمعه. فحين عَرَضَ الأنسي لوحتَه «في المعرض» في مدرسة الصنائع في كانون الأول (ديسمبر) ١٩٣٢، كان هذا الفنانُ الذَّكر يقدّم نفسَه من خلال ارتياد الجسد الأنثويّ كموضوعةٍ للفنّ فهو يُبْرز براعتَه وثقتَه بنفسه فنانًا من خلال استخدامه الجريء للألوان، ورسمِه الرشيقِ للشخصيات، وريشتِه اللعوب، وتوليفِه القدير. ومثلما استولت لوحةُ «السجينان» لفرّوخ على الجسد الأنثويّ لتُحيلَه مجازًا يَقْتحم الوضعَ الاجتماعيّ، وميدانًا لاستعراض عضلات فرّوخ الفنية (وإلاّ فما أهميةُ رسم الفخذ بمثل ذلك الإتقان؟)، قدّمَ الأنسي مَشْهدًا لنساءٍ يتأمّلن وضعَهنّ كإناث، فيه تتجلّى حساسيتُه الفنيةُ ويَبْرز في الوقت نفسه تعليقُه على مجتمعه.

ولكنْ إذا كانت لوحةُ «السجينان» تُرسل في الجمهور قشعريرةً نتيجةً لتوقُّعهم أنثى محتشمةً، فالهزّةُ أعظمُ حين يَرَوْن في لوحة «في المعرض» للأنسي «محجَّباتٍ» يتأمّلن مكشوفاتٍ. والحال أنّ



الأخوان عبد الله **سيدة تركية**. حوالى ١٨٨٠، بطاقة بريدية.

المشهد الذي يقدّمه الأنسي يتردّد بين ثنائية العري/اللباس، كما يتردّد بين أزياء مختلفةٍ من الملابس، لكنّ شيئًا من ذلك كلّه **ليس** نقيضًا للآخر إنْ دَقَّقْنا النظرَ فعلى سبيل المثال، فإنّ لباسَ «التفتة» الأسودَ، الذي ترتديه النساءُ الستُّ، وكعوبَهنّ العاليةَ، وجواربَهنّ الحريريةَ، هي ـ خلافًا لما يظنّه البعض ـ نموذجٌ عن «الموضة الجديدة» New Dress التي اعتمدتْها بورجوازيةُ بيروت تلك الفترةَ، وهي مزيجٌ من أزياء باريسية ومحلية.[٣] وأما الثوب ذو الياقة العالية الذي ترتديه المرأةُ المتغزّلة، وقبّعتُها الشبيهةُ بالعمامة، فَهُما استجابةٌ باريسيةٌ للوعي بالأزياء الشرقية [٤] وأما الشابُّ المتغزّلُ فيرتدي بذلةً زرقاءَ فاقعةً، ويَعتمر **أيضًا** طربوشًا أحمر. وفي حين نلاحظ أنّ «الحريم» الستّ يتمشيْن خارج «سجنهنّ،» فإنّ علينا أن نلاحظ كذلك أنّ المرأة «الغربيةَ» ليست بتلك المثقفة، ولا صاحبَ الطربوش بذلك الانطوائيّ

هنا أقترح أنّ المصادفة البحتة لا يُمْكن أن تبرِّر وحدَها وجودَ هذه المفارقات في مشهدٍ واحد، وأنّ القول بنقيض ذلك يقلّل في حقيقة الأمر من ثقافة الأنسي ونفاذِ بصيرته. الأحرى أنّ إدراكنا لكون

---

١ ـ Elizabeth Thompson, **Colonial Citizens** (New York: Columbia University Press, 2000); Akram Khater, **Inventing Home** (Berkeley: University of California Press), 2000.

٢ ـ كمال النفي، «معرض فرّوخ في الجامعة الأميركية،» جريدة **الأحوال**، ١٩٢٩/٦/١.

٣ ـ من مقابلات شخصية كثيرة أجريتُها مع نساء مُعتبَراتٍ عشن في تلك الفترة، ومنهنّ عواطف سنّو إدريس (في ٢٠٠٠/٧/٢١)، وأنيسة روضة نجّار (١٦ و٣٠/٧/٢٠٠٠)

٤ ـ Peter Wollen, "Out of the Past: Fashion/Orientalism/The Body," in: **Raiding the Ice-Box: Reflections on 20th C. Culture** (London: Verso, 1993), p.1-34.

هذه المفارقات ليست تناقضاتٍ حاسمةً يدفعنا إلى الشكّ في أن يكون أيٌّ من أنماط اللباس والعيش الموصوفةِ أعلاه أمرًا «طبيعيًا.» علاوةً على ذلك، فإنّ العريَ في لوحة الأنسي موجودٌ في لوحة القماش الصغيرة المؤطَّرة (حيث الفتاتان المضطجعتان على الشاطئ)؛ أيْ أنّه معروضٌ لإثارة الفكر، لا للحلول محلّ الواقع. فَتَحْت النظرات المحدِّقة لا يعود العريُ رمزَ «الفن الراقي» الأوحد، ولا دافعًا للتطوّر «الحضاريّ» الملحّ.(١)

## V ـ فلاّحون في معرضيْن: مدرسة الصنائع والفنون (١٩٣٣ ـ ١٩٣٤، ١٩٣٥)

أما في تحفة فرّوخ الكاريكاتورية القارصة «تذكار من معرض فرّوخ» (١٩٣٣ ـ ١٩٣٤)، (أنظرْ اللوحة هنا)، فلا شكّ أنّ المشاهدين المحلّيين عَرفوا من الملابس ـ الشروال، والسترة، و«المشّاية،» والمنديل، والطربوش، وإلى ما هنالك ـ أنّ زائريْ هذا المعرض هذه المرة كانا من أبناء الجبل، وربّما من الدروز، أيْ رمزًا لمقاومة الأهداف الفرنسية المسمّاة على سبيل التهذيب بـ «الرسالة التمدينية» la mission civilisatrice (٢) فالفلاّح والفلاّحة في رسم فرّوخ يُبْديان تخلُّفَهما من خلال وقفتهما لمشاهدة نسخةٍ لفرّوخ عن لوحةِ بول شاباس، «فَجْر،» كانت قد عُرضتْ في مدرسة الصنائع والفنون في كانون الأول (ديسمبر) ١٩٣٣ (راجع الصورة ص ٦٧)، وتُظْهر بنتًا عاريةً تستحمّ. الفلاّحان محنيّا الظهر بخُنوع، عيونُهم واسعة، وحواجبُهم مرفوعة. الفلاّحة تَرْفع إصبعًا إلى شفتها في ما يبدو استغرابًا. والفلاّح يطوي يديْه على ما بين رجليْه مُنْكمشًا، فيكون انعكاسًا ضعيفًا مخنَّثًا للبنت التي يَنْظر إليها. ولقد أوْقف فرّوخ فلاّحيْه بطريقةٍ تمكِّننا من رؤيتهما ورؤيةِ البنت العارية في الوقت نفسه (عَكْس الأنسي الذي أدار لنا ظهورَ النسوة المتفرِّجات في لوحته «في المعرض»)، وكأنّه يقول لنا ـ من نظراتهما إلى لوحة القماش التي رسَمَها تحيةً لفنّانٍ شهيرٍ (شاباس) يَعْتبره معلِّمًا له ـ(٣) إنّهما لا يتبنّيان موقفَ الاستمتاع بالجمال «المثاليّ» الذي تجسِّدُه البنتُ العارية. والأرجح أنّ فرّوخ لم يَقْصد بذلك «التذكار» **تصويرًا** واقعيًا لزائريْن حَضَرا معرضَه فعلاً، وإنّما كان **تصوُّرًا** مبالغًا فيه يَجمع أسوأ ردّاتِ فعلِ زوّار المعارض.

ولكنْ ثمة تمثيلٌ مختلفٌ تمامًا لموقف الناظرين المحلّيين من الفنّ، بَرَزَ في شباط (فبراير) ١٩٣٥ في معرضٍ لعمر الأنسي في مدرسة الصنائع والفنون. فلوحة «بدويّان في المحترف» (أنظر اللوحة

مصطفى فرّوخ **Souvenir de l'exposition**، حبر على ورق
(من مجموعة هاني فروخ)

ص ٣٧) تُظْهر بنتًا وصبيًا، بشكلٍ جانبيٍّ حادّ، يقفان على سجّادةٍ شرقيةٍ ويحدِّقان إلى حائطٍ من اللوحات (إحداها لوحةٌ للأنسي نفسه عن جمالٍ تَشْرب من حفرةِ ماء). في الثلاثينيات كان البدو يحاولون أن يَنْدمجوا بصعوبة في المجتمع المدينيّ، وكانوا يتجوّلون ويبيعون حليبَ ماعزٍ أو حشائشَ، ولكنّهم لم يكونوا موضعَ ثقةِ أبناء المدينة عامةً. وقد أصرّ أشخاصٌ رأوا اللوحةَ معي أنّ البدو لم يكونوا يُدْعَوْن إلى دخول المحتَرَف، وإنْ وافقوا أحيانًا على أن يكونوا «مودالاتٍ» لقاء بعض المال.(٤) ومع ذلك، فإنّ هذه اللوحة تضع بدوييْن داخل محترف الأنسي نفسِه، موحيةً أنّ البدو ليسوا «خارجَ المكان» (بلغة إدوارد سعيد)، خلافًا للوحةِ فرّوخ «تذكار...» التي أَظْهرتهم مجموعةً هامشيةً تَدْخل عالمَ الفنّ. حتى ثيابُ البدوييْن في لوحة الأنسي على صلةٍ وثيقةٍ ـ كما تُبيِّن ألوانُها ـ بما يحيط بها، ويَحْظى ما يرياه باهتمامهما الحارّ. وفي حين عَمَّقَ فرّوخ في «تذكار...» من إحساس الزائريْن الجبلييْن بالاغتراب، بأَنْ رَسَمَ عالمَ الفنّ بخطوطٍ مستقيمةٍ وزوايا قائمةٍ خلافًا للباسهما الفضفاض السيّال.. بل هما يُلقيان بظلّهما على لوحة شاباس نفسها، فإنّ البدوييْن في لوحة الأنسي يَنْظران إلى اللوحات الفنية بوجومٍ مُشْرقة. وفي حين يبدو أنّ فرّوخ يَضيق بتلكّؤ بعض مجايليه عن قبول عالم الفنّ الذي تَرْمز إليه لوحةُ شاباس عن

---

١ ـ Linda Nochlin, "Body Politics: Seurat's Poseurs," in **Representing Women** (London: Thames & Hudson, 1999), p. 216 - 237.

٢ ـ «في معرض فرّوخ،» جريدة **النداء**، ١٩٣٢؛ كرم ملحم كرم، «ريشة العملاق في يد الصعلوك،» جريدة **الأحوال**، كانون الأول (ديسمبر) ١٩٢٩
Philip Khoury, **Syria and the French Mandate** (Princeton: Princeton University Press, 1987), p. 151 - 167.

٣ ـ كان شاباس رئيس جمعية الفنانين الفرنسيين عام ١٩٣١ حين شارك فرّوخ في صالون الجمعية.

٤ ـ **الكلية**، العدد ٢، المجلد ٧، ١٩٢٠/١٢/٢٠، ص ٣١؛ مقابلة مع نهى ديّا (٢٠٠٠/٧/١٠)؛ مقابلة مع أنيسة روضة نجار (مصدر مذكور)؛ مقابلة مع سليم حشّاش (٢٠٠٠/٨/١)؛ مقابلة مع منى الأنسي، بنتِ أخي الفنّان، وكانت قد عاشت معه أثناء طفولتها (٢٠٠٠/٩/١١)

الفتاة العارية، فإنّ الأنسي يبدو وكأنّه يقول إنّ الناس، على تنوُّع خلفياتهم، قادرون ـ إنْ دُعُوا ـ على اعتناق طريقةٍ جديدةٍ للتعامل مع محيطهم من خلال الفنّ. وأمّا جمهور لوحة الأنسي فمدعوّون، هم أيضًا، إلى احترام البدو في دورهم الجديد كمُشاهدي فنّ.

## VI ـ خلاصة

يُمْتدح فرّوخ والأنسي، إلى جانب فنّاني عصرهم، لأنّهم أسّسوا مدرسةً وطنيةً و«حافظوا على هويّتهم الوطنية وعلى ارتباطهم بتراثهم وثقافتهم»[1] بيْد أنّ لوحاتهم الأولى التي تُظْهر تفاعُلَ الناظرين مع الفنّ تبيِّن أنّ هذا التأويل «الوطنيّ» لا يتلاءم مع واقع الأمور: فالحقّ أنّ الأنسي وفرّوخ لم يكونا يحافظان على الثقافة الوطنية بهذه البساطة، وإنّما كانا يعرِّفانها ويَصِفانها، بالتفاعل مع جمهورهم. علاوةً على أنّه في هذا المكان الجديد (المعرض) المخصَّص للاتصال بين الفنان وجمهوره، نشأ خطابٌ حضاريّ يَهْدف إلى الدفاع عن بعض جوانب المجتمع أو تغييرها بل في بعض الأحيان استحْضَرَ الفنّانُ الفنونَ الجميلةَ مؤشِّرًا على مكانة مجتمعه في سلّم الحضارة المزعوم، في حين اعتُبِرت ردودُ فعل الجمهور على اللوحات في أحيان أخرى هي ذلك المؤشِّر. ولمّا كان الرسْم بالنسبة إلى الفاعلين الطموحين وسيلةً لتأمُّل مجتمعهم والتدخُّل فيه معًا، فإنّ على اللوحات ألاّ يُنظَرَ إليها بوصفها محضَ انعكاس للمجتمع المحلّيّ وإنّما أن تُعَدّ «هي نفسُها مراجعَ أولى»؛[2] أيْ رسومًا توضيحيةً لوضع اجتماعيّ، بمثل ما هي تحريضاتٌ على جعل المجتمع نفسه رسومًا توضيحيةً لأفكار أولئك الفاعلين. بهذا المعنى ليس خطأً ألاّ يَرى الناظرون المعاصرون الطربوشَ على رأس المتغزِّل في لوحة الأنسي «في المعرض،» أو أن يتجاهلوا الكشّافةَ الذين كانوا أولَ المحتفين بحاملة الجرّة السمراء العارية الصدر في معرض فرّوخ يومَ رأس السنة الجديدة، أو أن يَفْترضوا أن البدويّيْن في محترف الفنان خارج مكانهما الطبيعيّ. ليس ذلك خطأ، بل الأحرى أنّه اختزاليٌّ... عن قصد

إنّ عرض هذه التفاصيل بصورتها الكاملة (بعد أن «قُصّت» ماديًا وخطابيًا) يصبح أمرًا ملحًا حين نواجه الاستخداماتِ الحاليةَ للفنّ بوصفه مؤشرًا اجتماعيًا ففي أوائل عام ٢٠٠٣، مثلاً، قام منظِّمو متحف سرسق في سياق معرض استعاديٍّ لفرّوخ، بتعليق كاريكاتور الجبليّيْن قرب نسخة فرّوخ للوحة شاباس. وتحت الكاريكاتور كتبوا عنه، وذكروا لوحةَ الأنسي «في المعرض،» على اعتبار أنّ اللوحتيْن تتضمّنان الرسالةَ نفسَها، وهي تصنيفُ المجتمع اللبنانيّ إلى فئتين: الأولى تَرْفض رسمَ العاريات (وتَرْفض معه الفنَّ العالي... و«الحضارةَ»)، والثانية تناضل من أجل تجاوز هذا «التخلّف.» ولكنْ حين نُواجَه بمثل هذه الاختلافات المانوية المغرية التي تحثّنا على أن ننضمّ إلى هذا الطرف أو ذاك، فمن المهمّ أن نَذْكر أنّ الفنّ كان أداةً جاء بها أشخاصٌ معيّنون من أجل نقدِ مجتمعهم والدفع باتّجاه إحداث تغييرات معيّنة فيه. قد لا يكون خطأً

مصطفى فرّوخ **غروب حسب بول شاباس**، زيت على قماش، ١٩٣١

تمامًا أن نرى في هذه الأعمال الإبداعية مجردَ انعكاس طبيعيّ للمجتمع اللبنانيّ، لكنّ ذلك بالتأكيد اختزالٌ لمفهوم الفاعلية agency (عند الفنانين والناظرين معًا) ولمفهومَي الهوية والإبداع وحين نَنْظر إلى لوحتيْ «السجينان» و«في المعرض» فإنّ علينا أن نضع في الحسبان أنّ الفعل في الرسم كان ـ ومايزال ـ فعلاً في المجتمع

**بيروت**

**كيرستن شايد**

نال الدكتوراه في قسم الأنثروبولوجيا في جامعة برنستون في أيلول (سبتمبر) تعالج أطروحتُها تاريخ الفن ولبنان من منظور أنتروبولوجي حصلتْ على بكالوريوس في تاريخ الفن من جامعة كولومبيا (نيويورك)

١ ـ Wijdan Ali, **Contemporary Art from the Islamic World** (Amman: The Royal Society of the Fine Arts, 1989), p. 198.

٢ ـ Leo Steinberg, **The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion** (New York: Pantheon, 1983), p. 4-9, 108.

# «باريس ـ بغداد»؟
# الفنون التشكيلية والحداثة في العراق

سيلڤيا نايف

ترجمة: رندلى عيد

إنّ كيفية إدارة حداثة فنية ذاتِ جذورٍ مستورَدة مسألةٌ لا تَقْتصر على العراق، ولا على العالم العربيّ أجمع، بل تُطْرح في كلّ البلدان التي لم تكن المُنْشِئةَ الأولى لهذه الحداثة. وفي ما يخصّ العالمَ العربيّ بالتحديد، طُرحتْ هذه المسألةُ في كلّ مكان، وغالبًا ما كانت الأجوبةُ متشابهة. وفي العراق بشكل خاصّ، شَهِدَ مفهومُ الحداثة، الحداثةِ المتجذّرةِ في الثقافة المحلية، مناقشةً وتنظيرًا يَفُوقان ما شهده في البلدان العربية الأخرى.

## ظهور الفنون التشكيلية «على الطريقة الغربية» في بلادِ ما بين النهرين

كان أولَ مَنْ تعلّم رسمَ «لوحات مَسْند» في العراق هم الضبّاط، الذي تلقّوا تشكيلَهم الفنّيَّ الأولَ في اسطنبول، في الأكاديمية العسكرية: محمد سليم، وعبد القادر الرسّام (١٨٨٢ ـ ١٩٥٢)، ومحمد صالح زكي (١٨٨٨ ـ ١٩٧٤)، وعاصم حافظ (١٨٨٩ ـ ١٩٧٦). غير أنّ فنَّهم كان فنَّ هواة؛ إذ كان مدرسيًا جدًا ومتأثِّرًا بقوةٍ بأحد أساليب الرسم العثمانيّ من تلك الحقبة: قليلٌ من الشخصيات، وثبات في المنظر، وغيابٌ للمشاهد الفولكلورية.[١] (الصورة ص ٣٩)

في الثلاثينيات، أُرسلتْ مجموعةٌ صغيرةٌ من الشباب إلى عواصم أوروبية مختلفة لمتابعة دروس في الفنّ: أكرم شكري (١٩١٠ ـ )، وفائق حسن (١٩١٤ ـ ١٩٢٢)، وعطا صبري (١٩١٣ ـ )، وحافظ الدروبي (١٩١٤ ـ ١٩٩١)، وجواد سليم (١٩١٩ ـ ١٩٦١). وقد تبدو اليومَ مبادرةُ الحكومة العراقية إلى هذا الأمر مفاجِئةً، لكنّ ذلك كان منسجمًا في النصف الأوّل من القرن العشرين مع توجُّهٍ عامّ في المنطقة. فالواقع أنّ تعلُّمَ وممارسةَ الفنون الجميلة في مفهومها الغربيّ كانا يشكّلان جزءًا من «برنامج التحديث» الذي أراد المسؤولون فرضَه على بلادهم.[٢] وقد أَعْرب مصطفى كمال أتاتورك، رائدُ هذه الحركة في الشرق الأدنى، عن ذلك بشكل لا يَشُوبه أيُّ غموض: «إنّ أمة تتجاهل الرسم، أمةً تتجاهل النُّصُبَ، أمةً تتجاهل قوانينَ العلوم الوضعية، لا تستحقّ أن تجد لها مكانًا على طريق التقدّم.»[٣]

## انطلاق حركة فنية محلية

فور عودة أصحاب المِنح ـ وقد أُطلق عليهم لقبٌ ذو مغزى، هو «الروّاد»[٤] ـ أُنشِئتْ معاهدُ تعليم: ففي العام ١٩٣٩، تمّ افتتاحُ قسمٍ لفنّ الرسم في معهد الموسيقى؛ وفي العام ١٩٤١، أصبح هذا القسمُ فرعًا مستقلاً هو «معهد الفنون الجميلة.» في أوروبا، دَرَسَ أصحاب المِنح في كليّات الفنون الجميلة، حيث كان التعليم مايزال يَجْهل إلى حدٍ بعيدٍ التطوّرات التي مَيّزت الإنتاجَ الفنّيّ الغربيّ منذ بداية القرن العشرين. وقد أَسْهم وصولُ بعض الرسّامين البولنديين، برفقة جنود الحلفاء، بدءًا من العام ١٩٤١، أمثال جوزيف جاپسكي (١٨٩٦ ـ ١٩٩٣) وفيليكس توپولسكي (١٩٠٧ ـ ١٩٨٩) وجوزيف ياريما (١٩٠٠ ـ ١٩٧٤) ـ وكانوا يمارسون فنًا متأثِّرًا بتجارب الطليعيين الأوروبيين[٥] ـ في إظهار تطوّر الفنّ الحديث في العراق.

---

١ ـ Istanbul Museum, **The Collection of Istanbul Museum of Painting & Sculpture** (Istanbul, 1996); **Ankara Resim ve Heykel Müzesi/Museum of Fine Arts**, n.d., Ankara.

٢ ـ S. Naef, "Peindre pour être moderne? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe," in: B. Heyberger and S. Naef (eds), **La multiplication des images en pays d'Islam: de l'estampe à la télévision (17e - 21e siècle)**, (Würzburg, 2003), p. 189 - 207.

٣ ـ K. Kreiser, "Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840 - 1916," **Muqarnas**, 14, 1997, p. 113 - 114.

٤ ـ لا يَقْتصر هذا المصطلحُ على العراق بل هو مشترك بين دول العالم العربيّ كلّها، للإشارة إلى أوائل الفنانين الذين مارسوا فنًا على الطريقة الغربية

٥ ـ جوزيف جاپسكي، الذي عاش في فرنسا منذ العام ١٩٤٥، هو الأشهر بلا شكّ.

وهكذا كَتَبَ جواد سليم، أحدُ روّاد الحركة الفنية العراقية في الخمسينيات، عن هؤلاء الرسّامين في يومياته في ١٩٤٤/١١/١٦، قائلاً: «لم يكن هؤلاء طلابَ البوزار في باريس، أو السليد سكول في لندن، بل كانوا ذوي أفكار جديدة ومن الذين يَمْزجون في إنتاجهم الفنّيّ عصارةَ تأمُّلاتهم ودراساتهم بدُنْيا إحساسهم وخيالهم.»[١]

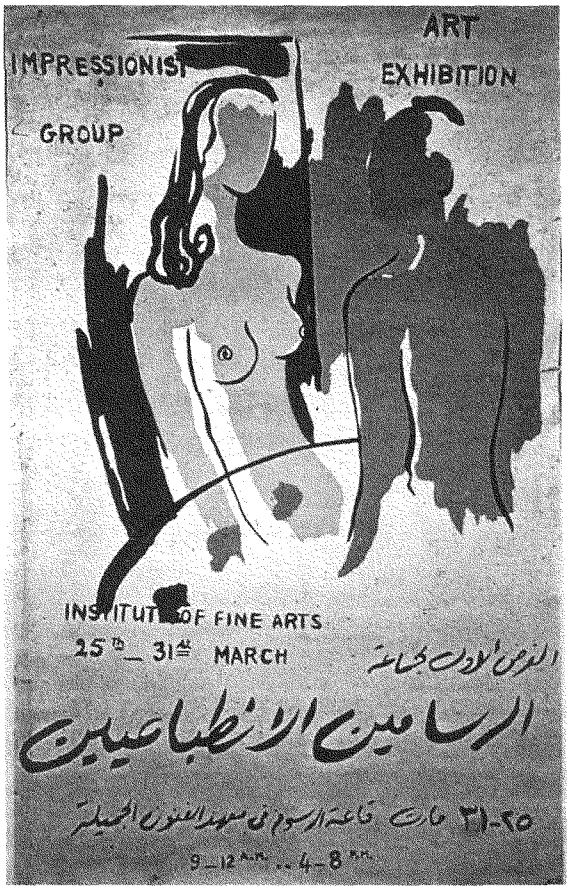
ووفقًا لسليم كذلك، كان الرسّامون البولنديون هم الذين جعلوه يُدْرك ضرورةَ أن يرتدي الفنُّ الحديثُ الطابعَ المحلّيّ.[٢] وهذا ليس أمرًا تافهًا، لأنّ الفنّ العراقيّ سيتطوّر في إطار هذه الشروط اللازم... من دون أن نُفْرِط في تقدير الدور الذي لعبه الرسّامون البولنديون.

## جماعات الفنانين الأولى

ساهمتْ ثلاثُ جماعات مختلفةٍ جدًا من الفنانين في أن تكون قاعدةَ انطلاق الفنّ العراقيّ في الخمسينيات[٣] وفي الاتجاهات التي سيَسْلكها بعدئذٍ. وهي تضمّ «جماعةَ بغداد للفنّ الحديث» و«جماعةَ الروّاد» و«جماعةَ الانطباعيين.» وقد تشكّلتْ كلٌّ من الجماعات الثلاث حول شخصية فنية قوية تلقّتْ دروسَها في أوروبا: فكانت «جماعةُ بغداد» بقيادة جواد سليم الذي سَبَق أن حَضَرَ في باريس صفوفَ مارسيل غومون (١٨٨٠ ـ ١٩٦٢) وفي روما صفوفَ أنجيلو زانيلّي (١٨٧٩ ـ ١٩٤٢)؛ وقاد فائق حسن «جماعةَ الروّاد» بعد عودته من باريس، حيث تتلمذ على يد لوي روجيه (١٨٧٤ ـ ١٩٥٣)؛ وأخيرًا كانت جماعة الانطباعيين تتحلّق للرسم حول حافظ الدروبي، وهو من تلامذة الفنّان الإيطاليّ كارلو سيڤيرو (١٨٨٢ ـ ١٩٥٤).

لم يكن ما ربَطَ الطلابَ بأساتذتهم هو الرغبة في ممارسة أسلوب محدّد أو نوع معين من الرسم، بقدْر ما كان الرغبة ـ بكلّ بساطةٍ ـ في تعلُّم تقنيات فنّ الرسم. ومن هنا فإنّ جماعة الانطباعيين لم تَمتّ إلى الفنّ الانطباعيّ إلاّ بالاسم: فقد كانوا يَعْمدون على وجه الخصوص إلى الرسم مستلْهِمين الطبيعةَ، ويجسّدون هذه الطبيعةَ العراقيةَ ذاتَ الألوان والأضواء الشديدةِ الاختلافِ عن المناظر التي أحبّها الفنانون الانطباعيون الأوروبيون. وكان تعدّدُ الأساليب يَطْبع كذلك الجماعتيْن الأُخريَيْن (أنظر الصورة أعلاه، وصورة سليم ص ٣٩).

لكنّ «جماعة بغداد للفنّ الحديث» لعبتْ دورًا رائدًا على صعيد التنظير الفنّيّ، وذلك عبر نشر بيانٍ خلال معرضها الأوّل في




حافظ الدروبي ملصق لمعرض جماعة الانطباعيين، بغداد، آذار ١٩٥٣

العام ١٩٥١. أما البيان الثاني، الذي صاغه جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ ـ ١٩٩٤)، فقد نُشر في العام ١٩٥٥.[٤] كان البيان عبارةً عن تأمُّلٍ في ما يَنْبغي أن يكون عليه الفنُّ في بلد كالعراق. إضافةً إلى ذلك، أثار مسألةَ الرأي العام المحليّ، الذي غالبًا ما يقع في الحيرة أمام هذا الشكل الجديد من التعبير. فقد ورد في البيان أنّ «الجمهور لدينا يَجْهل أهمية فنّ التصوير كمقياس ليقظة البلاد...»[٥] لذا، بغيةَ تحسيس الجمهور بهذه المسألة، وَجَبَ على الفنان المعاصر بحسب هذا البيان الاستلهامُ من خبرة أسلافه الفنانين (ومِنْ بينهم المُنَمنِم «يحيى الواسطي،» من بلادِ ما بين النهرين في القرن الثالث عشر)، والبحثُ في الوقت نفسه عن حلول فعلية. لم تكن المسألة مسألةَ عودة إلى الوراء: «من ناحيةٍ

---

١ ـ جبرا إبراهيم جبرا، **جواد سليم ونُصبُ الحرية، دراسة في آثاره وآرائه** (بغداد، ١٩٧٤)، ص ٣٧

٢ ـ المصدر السابق، ص ٢٤

٣ ـ Jabra I. Jabra, "Art in Iraq Today," **Iraq Petroleum**, 7/4, 1957, p. 14: "Iraqi art is enjoying a boom."

٤ ـ للاطّلاع على البيان الأول، راجع شاكر حسن آل سعيد، **البيانات الفنية في العراق** (بغداد، ١٩٧٣)، ص ٢٥ ـ ٢٧؛ البيان الثاني، ص ٢٩.

- وكان جبرا ناشطًا أيضًا كناقد فنّي؛ راجعْ جبرا، **الفنّ والفنان، كتابات في النقد التشكيليّ** (عمّان، ٢٠٠٠) الذي ضمّ عددًا من مقالاته عن الفنّ.

٥ ـ آل سعيد، المصدر السابق، ص ٢٥

ما يصبح الأسلوبُ الفنّيُّ الحديثُ هو صميمَ الفكرة التي سنحقّقها »[1] لقد كان الهدف هو خلْق شخصية «فذّة» للحضارة العربية، إذ إنّ الحداثة لا يُتَوَصَّلُ إليها بتبنّي أساليب وتقنيات مميّزة، وإنّما بالتجديد عَبْرَ ما يَقْتضيه الإبداعُ الخاصُّ بكلّ فنّان. وقد أُعطي بيكاسو ولجوؤه إلى الفنون البدائية (فنّ الزنوج، الفنّ الأندلسيّ، إلخ...) مثالاً على ذلك: فبغيْرِ العودة إلى الماضي ما كان بمقدور هذا الفنّان الإسبانيّ أن يكون أحدَ مؤسّسي الفنّ الحديث على الإطلاق.[2] إذن، كانت هنالك حقًّا طريقةٌ تُحْتذى، مفادُها أنّه إذا كان على الفنّان أن يكون عارفًا بالأساليب المعاصرة فإنّ عليه بالدرجة نفسها أن يَعْرف بماذا يريد أن يغذّي عملَه، أي يَنْبغي أن تترافق المعرفةُ الضروريةُ بالأساليب الغربية مع معرفة «الشخصية المحلية.»[3] وبفضل إعادة اكتشاف الشخصية هذه، سيتوصل الفنُّ العراقيُّ إلى تحديد مكانٍ له في إطار الفنّ العالميّ.

يُمْكننا أن نذهب إلى حدّ التأكيد أنّ مفهوم «الطابع المحليّ،» كما تَشَكَّل في بيانات «جماعة بغداد،» استطاع في نهاية المطاف إحداثَ تأثيرٍ في مجمل الإنتاج الفنّيّ ولئن كانت الطرقُ المستعملةُ لإضفاء هذا الطابع الخاصّ على الحداثة الفنية مختلفةً ومتنوّعةً، فإنّه يُمْكننا مع ذلك تحديدُ بعض «اللوازم.» ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ الأعمال الفنية في الأربعينيات والخمسينيات كانت تشبيهيةً فقط، الأمرُ الذي أدّى إلى حدّ ما في الاستعارات من التقاليد المحلية التي عُرفتْ لاحقًا بـ «التراث.»

في لوحات جواد سليم لجوءٌ إلى الألوان الصرفة والأساسية، وإلى الألوان الخاصة بالحِرَف المحلية، وإلى القلم الأسود لإظهار الأشكال ـ وهذه إحدى خصائص النمنمة. وفَضّل سليم كذلك استعمالَ شكل الهلال، وهو شكل رمزيّ بامتياز ولجأ شاكر حسن آل سعيد (١٩٢٦ ـ ) إلى طرقٍ مُشابهة، ولاسيّما عبر رسم نساءٍ يرتدين الأثوابَ التقليدية (أنظر اللوحة ص ٣٨) أما إسماعيل الشيخلي (١٩٢٤ ـ )، وهو من «جماعة الروّاد،» فقد تمكّن من تحديدِ طريقةٍ خاصّةٍ عَبْرَ أسلبة النساءِ المرتديات العباءةَ. وهناك مرجعيةٌ أخرى في عدد كبير من الأعمال، هي مرجعيةُ تراثِ حضاراتِ بلاد ما بين النهرين القديمة التي دمجتْها التيارَاتُ العلمانيةُ في تلك الحقبة بالخطاب القوميّ.

صباء العزاوي **جمالية الشهيد**

## متمرّدو الستينيات

حَمَلَت الستينيات معها نصيبَها من الأمور الجديدة: فإلى جانب «المعهد،» أُنشئتْ «أكاديمية الفنون الجميلة» في العام ١٩٦٢. وقد رفض فنّانو «جيل الستينيّات» الشباب فنَّ «الآباء المؤسِّسين» الذين بدا لهم قديمًا وجامدًا على مبادئه. وكان ذلك يَنْطبق بالتحديد على «جماعة المجدِّدين» التي قَدَّمتْ أربعةَ معارض بين العامَيْن ١٩٦٥ و١٩٦٨.[4] كانت أعمالُ هؤلاء الفنانين، بميْلها إلى التجريد، تريد التعبيرَ عن حالات نفسية، عن اللاوعي. أما تقنيًا فقد تخلّى أعضاؤها عن الرسم بالألوان الزيتية التي كانت مستعملةً بكثرةٍ آنذاك، ولجأوا إلى وسائل أكثر معاصرةً ـ أو بعبارةِ أحدِ أفرادِ الجماعة، سالم الدباغ: «كنّا نريد الخروجَ على التقليديةِ، التقليدية التي كانت موجودةً بالفعل، والتي كانت تقدَّم من خلال عناصر الشكل form والشمس والخيمة.»[5]

كانت سنة ١٩٦٧ نقطةَ تحوّلٍ صادمةً في الثقافة العربية، وما كان يُمْكن إلاّ أن تؤثّر في الفنون التشكيلية في العراق أَطْلقتْ جماعةٌ من الفنانين، في بيانٍ نُشر في تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٦٩، مفهومَ الفنّ الملتزم في معركةِ العالم العربيّ ضدّ التهديد الإسرائيليّ إنّها جماعة «نحو الرؤية الجديدة،» التي انتسب إليها ضياء العزّاوي (١٩٣٩ ـ )، ورافع الناصري (١٩٤٠ ـ ) وإسماعيل فتّاح (١٩٣٤ ـ ) وصالح الجماعي (١٩٣٩ ـ )

أرادت هذه الجماعة العثورَ على سبيل يُخرج المبدعين العرب من حال الخمول والقلق اللذيْن سيطرا عليهم جرّاء الهزيمة العسكرية وقد رأتْ أنّ على الفنان أن يصبح، بما لديه من إمكانات، فاعلاً في

---

١ ـ آل سعيد، مصدر مذكور، ص ٢٥

٢ ـ المصدر السابق، ص ٢٥ و٢٧.

٣ ـ المصدر السابق، ص ٢٧

٤ ـ جماعةُ المجدِّدين هي جماعة غير رسمية نسبيًا، وكانت تضمّ إبّان المعرض الأول كلاً من: سالم الدبّاغ، وصالح الجماعي، وصبحي الجرجفجي، وعلي طالب، وفائق حسن (وجميعُهم رسّامون)، وطالب مكي، ونداء كاظم (وهما نحّاتان)، وطاهر جميل (وهو مصوّر فوتوغرافيّ)

٥ ـ شاكر حسن آل سعيد، **فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق**، المجلد الثاني (بغداد، ١٩٨٢ ـ ١٩٨٨)، ص ٥٦.

الصراع الذي تواجهه الأمةُ العربية. والواقع أنّ «الرؤية الجديدة» كانت، بشكل خاص، رؤيةً للدور الذي يتوجّب على الفنّان أن يَلْعبه في المجتمع. فبحسب هذه الجماعة، على الفنان أن يكون في العالم، لا أن يقف على الحياد، وأنْ يظلّ في ثورةٍ دائمةٍ على هذا العالم ليتمكّن من نقده ومن نقدِ كلّ أشكال الظلم والقمع، إلى حدّ التضحية بحياته دفاعًا عن أفكاره، تيمُّنًا بالشهيد الصوفيّ الحلاّج الذي حُكِمَ عليه بالموت في القرن العاشر الميلاديّ. إنّ الفنّ ليس عبارةً عن نشاط فرديّ، بل اجتماعيّ؛ ومن هنا أهميةُ الالتزام. كما حَدّدت «الرؤية الجديدة» العلاقةَ بالتراث الفنّيّ كالتالي: «لن نُقتلَعَ من جذورنا بل سنمدّها في الأرض عميقةَ الغور، عميقةَ الصدق، مليئةً بالحياة النشطة. ليس التراث فنًا ديكتاتوريًا يشدّنا إليه ويَسْجننا داخله ما لم نَمْتلك الموقفَ الحرَّ إزاءه. إنّه العجينة السهلة التي تعمل بيد الفنان الخلاّق.»[1] إذن يجب، بحسب «الرؤية،» رفضُ كلّ ما هو متحجّر، كلّ طريقةٍ مقنّنة للرجوع إلى الماضي

لم يكن «البيان» عام ١٩٦٩ مجرّد ردة فعل على حرب ١٩٦٧، بل كان يَعْكس أيضًا الروح المتمرّدة التي مَيّزتْ تلك الحقبةَ في العالم برمّته. من المهمّ الإشارةُ إلى هذا الأمر، لأنّ العالم العربيّ غالبًا ما يُعْتبر «خارج الزمن والتاريخ،» في حين أنّ تطوّر الحركات الفنية يُشير إلى أنّ الفنانين لا يتجاوبون فقط مع الظروف المحلية بل يأخذون بعين الاعتبار أيضًا الحركاتِ الفكريةَ والسياسيةَ على المدى الأوسع

والحال أنّ رسوم العزّاوي في الفترة بين ١٩٧٨ و١٩٧٩، والمهداةَ إلى الفلسطينيين الذين ماتوا في العام ١٩٧٦ في مخيّم تل الزعتر،[2] أو الرسومَ التي أنْجزها في إطار موضوع «جمالية الاستشهاد،» تَعْكس بشكلٍ واضحٍ مفهومَ هذه الجماعة «للفنّ الملتزم.» (راجع الصورة ص ٧٠)

## نقطة التحوُّل الهويّاتية

طَرَحَ ظُهورُ التجريد في بداية الستينيات مشكلتيْن ملموستيْن: أُولاهما مشكلةُ لغة الفنّ التجريديّ، التي كان الجمهورُ لا يفهمها، وثانيتُهما مشكلةُ معنى هذا الفنّ في بلادٍ لا تَمْلك تراثًا تشبيهيًا متجذّرًا ليتكوّن الفنُّ التجريديُّ ردًا عليه.

سعيًا إلى إيجاد حلّ لهذه المعضلة، من بين أمور أخرى، عَمِلَ شاكر حسن آل سعيد، وهو عضوٌ سابقٌ في «جماعة بغداد للفنّ الحديث،» مع فنانين آخرين، على غرار رافع الناصري وضياء

جميل حمّودي **تاميم النفط يحرّر الشعوب**، ١٩٧٤

العزّاوي، على نشر بيان «البُعد الواحد» عام ١٩٧١. وكان القصد من ذلك رجوعًا إلى بُعدٍ «للخط،» وهي كلمةٌ متعدّدةُ المعاني. ولقد رأى موقّعو البيان أنّ على استعمال الحرف العربيّ أن يساعد في تخطّي مفهومٍ للعمل التجريديّ بقي حتى ذلك الوقت تقنيًا ومؤسلبًا فحسب. وسمح الربطُ بين استعمالِ الحرف وفنّ الكتابة، الذي هو الشكلُ الفنيُّ الأكثرُ رُقِيًا في الحضارة العربية، باستئناف الصلة مع قيم هذه الحضارة، مع التراث (أنظر الصورة أعلاه). وأدّى النجاحُ الذي حقّقته هذه الطريقةُ الجديدةُ في فهم التجريد، وعُرفتْ باسم «الحروفية،»[3] إلى أن تتخطّى بأشواطٍ حدودَ العراق ومَعارضَ «جماعة البُعد الواحد» الثلاثةَ في بغداد،[4] لتُصْبح هي الحركةَ الفنيةَ الوحيدةَ التي انتشرتْ عبر العالم العربيّ.[5]

لكنّ المقدّمات الفكرية في السبعينيات غدت مختلفة: فإذا كانت المسألة بالنسبة إلى جواد سليم تَكْمن في إعطاء الفنّ العراقيّ بعدًا عالميًا، فإنّ الحروفيين أرادوا العثور من جديدٍ على هوية ثقافية محاها في رأيهم تبنّي الفنّ الغربيّ دونما تكييف مع الواقع العربيّ ـ كما حَصَلَ في بداية القرن العشرين. إضافةً إلى أنّ هذه

١ ـ آل سعيد، **البيانات الفنية**، مصدر مذكور، ص ٣٣.

٢ ـ ضياء العزاوي، **النشيد الجسديّ، قصائد مرسومة لتلّ الزعتر** (بيروت، ١٩٨٠).

٣ ـ أُطلق على هذه المجموعة هذا الاسم تيمُّنًا بجماعة صوفية، بالاسم نفسه، كانت تَسْتخدم الحروفَ في ممارساتها في القرون الوسطى والواقع أنّه منذ بداية الستينيات، اكتشف شاكر حسن كُتُبَ الصوفيين وتأثّر بها

٤ ـ في الأعوام ١٩٧١ و١٩٧٣ و١٩٧٥

٥ ـ Silvia Naef, **L'art de l'écriture arabe. Passé et présent** (Geneva, 1992), p. 33.

الحركة، الناجمةَ عن المقتضيات المحلية والخاضعةَ لها، كانت على توافقٍ مع سياق دوليّ نادى بعد تمرُّد الستينيات بالعودة إلى الجذور والأرضِ والأصالةِ والهوياتِ المحلية. إنّ القراءة التي نقترحها لـ «الحروفية،» إذن، هي أنّها محاولةٌ لخلقِ حداثةٍ تَغْرف من المحليّ ولكنّها تَنْدمج في نهاية المطاف بالتيارات الثقافية العالمية في تلك الحقبة، رغم الطابع «الغرائبيّ» الذي قد يبدو على هذه الحروفية.

## البعث، والحروب، والحصار

تولّى حزبُ البعث الحُكْمَ في العام ١٩٦٨، وسرعان ما أقرّ بالفائدة التي يُمْكن أن تكون للفنون التشكيلية في تحقيق أهدافه الخاصة. وتجسّد ذلك مع تأسيس «معرض الحزب» منذ العام ١٩٧٤، الذي كان عليه ـ وفقًا لصحيفة **الثورة** اليومية ـ أن يَقْبل فقط الأعمالَ التي تَعْكس نضالَ الحزب وإنجازاته.[١] واضحٌ أنّ هذا التوجّه كان يشجّع الفنّ التشبيهيّ (أنظر الصورة هنا). وقد أَسْهم تحالفُ البعث مع الحزب الشيوعيّ والأكراد بين ١٩٧٣ و١٩٧٨، بشكلٍ غيرِ مباشر، في تعزيز هذا الميل. ذلك لأنّ عددًا كبيرًا من الفنانين المقرَّبين من الحزب الشيوعيّ كانوا ينادون بفنّ واقعيّ وفي متناول الجماهير، على نحوٍ ما نظّر محمود صبري منذ نهاية الخمسينيات.[٢] وتبلورت العودةُ إلى الفنّ التشبيهيّ في بداية السبعينيات مع بروز جماعتيْن نادتا به: «الأكاديميون» (١٩٧١) و«جماعة الواقعية الحديثة» (١٩٧٣). فقد أراد «الأكاديميون» إعادةَ تقييم الفنّ الأكاديميّ الذي رفضه معظمُ الفنانين المعاصرين. وأما «جماعة الواقعية الحديثة» فنَظرتْ إلى الفنّ نظرةً أكثرَ إيديولوجيةً، إذ رأت أنّ عليه أن يكون في خدمة الجماهير: على رسالته أن تكون مفهومةً وأولويةً في العمل، وأما البحث في الشكل فثانويّ فقط هذا، وقد نَشَرَتْ كلٌّ من هاتيْن الجماعتيْن بيانًا عَرَضَ أفكارها.[٣]

وَضع النظامُ البعثيُّ سياسةً فعليةً لترويج الفنّ، ذاتَ حدّيْن: فمن جهة، تمّ افتتاحُ عدد من المعارض والمتاحف في بغداد وفي الأقاليم؛ وقُدّمتْ منحٌ ومساعداتٌ حكومية أخرى إلى الفنانين؛ واحتوت المراكزُ الثقافيةُ العراقيةُ، ولاسيّما في لندن وباريس،

محمود أحمد **الشمر**، ١٩٧٠

صالاتِ عرض، وكانت تُصْدر نشراتٍ أدبيةً وفنيةً.[٤] كما جرى ترويجُ الفنّ العراقيّ كذلك عبر نشر كُتُبٍ وكتيّباتٍ مثل كتاب **الفن العراقي المعاصر**، الذي طُبع في العام ١٩٧٧ في لوزان بلغاتٍ عدة.[٥] وفي العام ١٩٧٩ أُسّستْ أرشيفاتُ الفنّ التشكيليّ في بغداد، وكانت مهمّتُها الحفاظ على كل الوثائق الخاصة بالفنّ والفنانين في البلاد (رسائل، سجلّات رسمية وخاصة، إلخ). لكنْ من جهة ثانية، عندما ازدادت قسوةُ النظام وشُنّت الحربُ على إيران في الثمانينيات، فُرض على الفنانين تعظيمُ النظام بنُصُبٍ ضخمة ولوحاتٍ عن صدام حسين.[٦]

صَعّبتْ حربُ الخليج في العام ١٩٩١، ونظامُ العقوبات الدولية المفروضة على العراق، الممارسةَ الفنية كثيرًا، لكنّها لم تَطْمسها. ووفقًا لمحمد حسين عبد اللّه (١٩٦٥ ـ ) فإنّ صعوبة العثور على المواد الأولية اللازمة للعمل كانت مشكلةً مشتركةً بين كلّ الفنانين البلاد.[٧] إضافةً إلى ذلك، اضطرّ الكثيرُ من الفنانين إلى بيع أعمالهم بأقلّ من سعرها الطبيعيّ ليتمكّنوا من العيش.[٨] وهذا أحدُ الأسباب، لا كلُّها، التي أدّت إلى بقاء سوق الفنّ على قيد الحياة خلال سنوات الحصار بل تمّ افتتاحُ صالاتِ عرضٍ جديدة أيضًا.

حال عزلُ البلاد على الصعيد الدوليّ دون اطّلاع الفنّانين على الأمور الجديدة وعلى التطوّرات الحاصلة في البلدان الأخرى ـ

---

١ ـ ذُكِر في آل سعيد، **فصول من تاريخ** . ، مصدر مذكور، المجلد الثاني، ص ١٣

٢ ـ محمود صبري، «الفنّ العراقيّ بين عهديْن،» **الثقافة الجديدة**، العدد ٧، ١٩٥٩

٣ ـ آل سعيد، **البيانات الفنية**، مصدر مذكور، ص ٣٧ و٤١ ـ ٤٢.

٤ ـ مثل **أور** في لندن، و**رسالة بغداد** في باريس وقد كانت **أور**، بخلاف نظيرتها الفرنسيةِ الأصرحِ في دعائيّتها، صحيفةً ثقافيةً جيدةً نسبيًا، وكان ضياء العزاوي هو المسؤول عن إدارتها فترةً طويلة.

٥ ـ نزار سليم، **الفنّ العراقيّ المعاصر ـ الكتاب الأول: فنّ التصوير** (لوزان، ١٩٧٧)

٦ ـ A. Chang, "A New Freedom,..." 28/4/2003, www.abcnews.com

٧ ـ من مقابلة مع محمد حسين عبد الله أُجريتْ في تونس في ١٩٩٣/٧/١٧

٨ ـ Vogel, "Verzweifelt gesucht: ein Nachfolger," **Die Zeit**, 36, 1/3/1995, p.5.

وهو ما بيّنتْه الفنّانةُ العراقيةُ هنى مال اللّه.[1] وقد تمّ ذلك في حقبةٍ جَعَلت فيها العولمةُ، وكذلك الاهتمامُ المتزايدُ بثقافات «الآخرين،» دخولَ الفنانين غير الأوروبيين إلى الأسواق الغربية أقلَّ صعوبةً، على ما تُظهر المعارضُ الكثيرةُ المنظَّمة حول فنون بلدان الجنوب واتّضحتْ حالةُ «الاكتفاء الذاتيّ القسريّ» التي فُرضتْ على الفنّ العراقيّ في عدد من الأعمال التي عُرضتْ في باريس عام ٢٠٠٠.[2] فعند التجوُّل في المعرض، الذي ضَمَّ أعمالَ بعض ألمع الرسّامين العراقيين في السنوات الأخيرة، على غرار إسماعيل فتّاح أو عادل كامل أو علاء بشير، كان من الصعب تفادي الشعور بأنّ الإنتاج العراقيّ بقي مسمَّرًا في الحالة التي كان عليها منذ عقدٍ سابقٍ ولم يَتبع التطوُّراتِ التي شهدتْها المنطقةُ وبقيةُ العالم (راجع الصورة هنا).

قد لا تكون ثمة ضرورةٌ للتذكير بأنّ الوضع الراهن صعبٌ. وفي مقالة نشرتْها المجلة الفرنسية **ماريان** في تموز (يوليو) من العام ٢٠٠٣، تكلّمتْ مارتين غوزلان عن تدمير متحف الفنّ الحديث أو الـ «بوبُور العراقيّ،» الذي تعرّضَ للنهب التامّ بعد الحرب الأخيرة واختفت الأعمالُ الثمانية آلاف التي كان يحويها.[3] إحدى العواقب المترتّبة على النهب فقدانُ جزءٍ كبيرٍ من التراث الفنّيّ في المئة سنة الأخيرة. والجدير ذكرُه أنّ الأخبار التي انتشرتْ عبر الإنترنت ذَكرتِ الدورَ الذي لعبه أحيانًا رجالُ الدين في تفكيك تماثيل فنانين مشهورين، مثل «سيّدة النهر،» وهي تحفة للنحّات الشهير خالد الرحّال (١٩٢٦ ـ ١٩٨٦). ويُقال إنّ نُصُبًا أخرى اختفت على أيدي النهّابين. إلاّ أنّ مبادرات جامعي التحف الفنية الأفراد، مثل محمد زنبان الذي ذُكِر في مقالة مارتين غوزلان، يُمْكن أن تعوِّض نسبيًا عن الأضرار التي تسبّب بها النهّابون[4] أو تَسْمح على الأقلّ بالاحتفاظ بذاكرة جزئية عن هذا العنصر الأساسيّ في الثقافة العراقية الحديثة. كما أنّ معرض «بغداد النهضة، الفنّ المعاصر في العراق،» الذي نُظّم في تشرين الأول (أكتوبر) ـ تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٣ في صالة عرض M في باريس،[5] أعطى لمحةً عن حيويّة الإنتاج العراقيّ الحديث ويُمْكن أن نَأْمل كذلك بأنّ سقوط النظام الدكتاتوريّ سيَسْمح للفنانين، بعد استتباب الأمن والاستقرار، بالسفر بحرية والاتصال ببقية العالم من جديد. وهذا ما قد يؤدّي مجددًا إلى إنعاش روح الإبداع والحداثة التي دَمَغت الفنونَ التشكيليةَ العراقية فترةً طويلة.

**جنيف**

اسماعيل فتّاح **بدون عنوان**، ١٩٩٩


**سيلڤيا نايف**

أستاذة في جامعة جنيف. نالت شهادة الدكتوراه عام ١٩٩٣ ونشرتْها في كتاب بالفرنسية عام ١٩٩٦ بعنوان **بحثًا عن حداثة عربية: تطوّر الفنون التشكيلية في مصر ولبنان والعراق** (سيصدر قريبًا بالعربية). ولها كتاب آخر بالفرنسية أيضًا بعنوان **فن الكتابة العربية ـ الماضي والحاضر** (١٩٩٢). وتمة نسخة أطول من مقالتها هنا نُشرتْ بالفرنسية في العدد رقم ٢٦ (ربيع ـ صيف ٢٠٠٣) من مجلة **Passarelles**


١ ـ H. Mal Allah, "Consciousness of Isolation," in M. Faraj (ed.), **Strokes of Genius: Contemporary Iraqi Artists** (London, 2002).

٢ ـ معرض الرسّامين العراقيين، دار بلدية باريس، الدائرة التاسعة، من ٢٢ يونيو (حزيران) حتى ١ يوليو (تموز) ٢٠٠٠.

٣ ـ M. Gozlan, "Ces artistes qui veulent ressuciter un siècle d'art moderne à Baghdad," **Marianne**, 325, 14-20/7/2003, p. 62 - 65.

٤ ـ المصدر السابق، ص ٦٥.

٥ ـ Cf. catalogue: **Baghdad Renaissance, Art Contemporain en Irak** (Paris: Editions Jean-Michel Place, 2003).

# جغرافيات الهوية:
# المكان والذاكرة في الفنّ الفلسطينيّ المعاصر

تينا شيرول

ترجمة: الآداب

في سياق البحث عن هويتي، أنا المتحدِّرة من أصولٍ بريطانيةٍ وفلسطينيةٍ، حين كنتُ طالبةً في غولد سميث كوليدج في لندن، بدأتُ البحثَ في أعمال الفنانين التشكيليين الفلسطينيين. كان أحدَ الأمور التي جَبَهتْني هو الغيابُ اللافتُ للتوثيق وللنصوص الخاصة بهذا الموضوع. ولكنّي اليومَ لا أجد الأمرَ غريبًا؛ ذلك لأنّ غالبيةَ ما كُتب عن الفلسطينيين يركِّز على تحليل التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، في حين لا يسلِّط الضوءُ في البحث الأكاديميّ على المسألة الثقافية. ومن هنا لا يَمْلك الفنُّ الفلسطينيُّ، بعكس الفنّ الأوروبيّ، خطابًا مكرَّسًا في تاريخ الفنّ يستطيع أن يبني على أساسه نقاشًا وافيًا.

فَرَض عليّ غيابُ التوثيق والنصوص تحدِّيًا فوريًا، وأدّى إلى أن تبدأ مقاربتي من الأعمال الفنية نفسِها، لتتقدَّم من ثم في حلقاتٍ حلزونيةٍ لفهم السياقات الخاصة بصناعة هذا الفنّ والعواملِ التي توثِّر في الفنانين.

شَهدت الفترةُ بين الانتفاضة الأولى (١٩٨٧) والانتفاضة الثانية (٢٠٠٠) تنوُّعًا كبيرًا بين الفنانين الفلسطينيين في الاهتمامات ومسالكِ التعبير. قد يبدو للوهلة الأولى أنّ الممارسات الفنية الفلسطينية غيرُ مترابطة أبدًا، وهو ما لن يكون وضعًا غريبًا بسبب تشتُّت الفنانين الفلسطينيين في أربعة أرباع الكون. ولكنْ برغم الحقائق الجغرافية والسياسية المختلفة، ثمة همومٌ متشابهةٌ لدى الفنانين الفلسطينيين سأناقشها في هذه الدراسة المقسومة إلى قسمَيْن: البحث في سياقات إبداع الفنانين أولاً، ومن ثم البحث في الثيمات الأساسية لأعمالهم الفنية ثانيًا

❖ ❖ ❖

حتى أواخر الثمانينيات كان الفنانون الفلسطينيون مشغولين بالحفاظ على هويتهم الثقافية، وعلى تمثيلها فنيًا. ولذا أنشأوا، في مجال رسم المناظر الطبيعية والقروية، لوحاتِ قماشٍ طوباويةً تحكي عن عصرٍ ذهبيٍّ لفلسطين. وهكذا احتُفي بالفلاّحين لصمودهم، وجرى تحويلُ عناصر حياتهم المادية ـ كالأكل والحِرَفِ المنزلية وأزياءِ النساء ـ إلى رموز وطنية. وكان أحدَ الرموز الحادة التي تكرّرتْ في لوحاتهم آنذاك صورةُ الفلاّحة التي تجسِّد أرضَ الأجدادِ المضيَّعة منذ زمن طويل، وهي رمزٌ مضفورٌ ضفرًا مُحْكمًا بالخطاب الوطنيّ الذي رَوَّجَ دورًا للنساء كحافظاتٍ للهوية الثقافية الجماعية. في هذه الطبيعة المثالية، المأهولةِ بمجتمع تَسُوده المساواةُ، صُوِّرتْ «فلسطينُ المستقبل» على شكل ماضٍ متخيَّل مرتبطٍ بسرديات حنينيةٍ لجيلٍ شَهِدَ نكبةَ ١٩٤٨ بنفسه. وكان سليمان منصور (١٩٤٧)، ونبيل عناني (١٩٤٣)، وفتحي غَبَن (١٩٤٧)، وكمال مغنّي (١٩٤٤)، وإسماعيل شمّوط (١٩٣٠)، من بين الرسامين الذين اشتُهروا بإبداعٍ مثلِ هذه الموتيفات (أنظر اللوحة ص ٤٠)

بموازاةِ هذه الرسوم، أَنْتج فنانون آخرون أعمالاً سياسيةً أَصْرح، مستخدمين رموزًا كالبنادق، والحَمَام، وقبّة الصخرة، والقبضاتِ المدودة، إلخ. وقد أُنْتجتْ هذه الرسومُ حين كانت التعبيراتُ عن الهوية الفلسطينية ممنوعةً: ففي ظلّ الاحتلال الإسرائيليّ صُنِّفت اللوحاتُ الفنيةُ بموجب مرسوم عسكريّ بأنّها «منشورات،» ومن ثم باتت عرضةً لإجراءات الرقابة التي تَطُول أيَّ مادةٍ مطبوعةٍ أخرى. وبالتحديد يَمْنع الأمرُ العسكريُّ رقم ١٠١، المادة السادسة، سكّانَ الضفة الغربية من طباعة[1] أو نشرِ «أيِّ منشور، أو دعايةٍ، أو إعلانٍ، أو صورةٍ، أو أيّ وثيقةٍ أخرى» تتضمَّن أيَّ مادةٍ «ذاتِ مدلولٍ سياسيّ» إلاّ بعد الحصول على ترخيص من الحاكم العسكري الإسرائيليّ. علاوةً على أنّ ألوان العلم الفلسطينيّ مُنعتْ رسميًا من أن تجتمع في أيّ لوحةٍ واحدةٍ.

المفارقة أنّ كثيرًا من الفنانين ينْظرون اليوم إلى تلك الأيام الخوالي وكأنّها «حقبة ذهبية.» ففي غياب الغاليريات، ومعاهدِ الفنّ، والنقّاد، وبنْيةٍ تحتية فنيةٍ، حَمَلَ الفنانون آنذاك فنَّهم إلى الشعب كان الفنانون هم القوةَ الدافعة وراء المعارض التي نَظَّموها بأنفسهم في المدارس والمراكز الشعبية والجامعات ولم يكن ممكنًا لهذه الجهود أن تستمرّ بغير دَعْم اقتصاديّ من الناس، إذ إنّ مشاهَدَةَ الفنّ في تلك السنوات كانت نشاطًا شعبيًا يُنْظر إليه نظرةً

١ ـ يُعرَّف الاحتلالُ «الطباعةَ» بحيث تَشْمل «الحفرَ على الحجر، والرقنَ على الآلة الكاتبة، والنقلَ، والتصوير الفوتوغرافي أو أيَّ شكلٍ آخر من التمثيل أو تداول التعبيرات والأرقام والرموز والخرائط والرسوم والتزيين أو ما شابه.»

جواد المالحي. **البداية والنهاية**، زيت على قماش، ١٩٨٩

وطنيةً لكونه إثباتًا للهوية واحتفالاً بها. وقد أُعيدتْ طباعةُ كثير من اللوحات على ملصقات (بوسترز) ورزناماتٍ وبطاقاتٍ بريدية، وكانت جزءًا هامًا من الثقافة الشعبية. فـ «جَبَلُ المحامل» لسليمان منصور مثلاً (١٩٧٤)، انتشرتْ بأشكال مختلفة كثيرة، بما في ذلك قمصانُ التيشرت ورسومُ الأطفال عن النكبة، وارتسمتْ في المخيال الجماعيّ صورةً رمزيةً عن التجربة الفلسطينية بأكْملها.

بَيْد أنَّه في حُميّا الاحتفاء بالثقافة أُغفلتْ، في أوساط الفنانين والجمهور، المهاراتُ الأكاديميةُ في الرسم والتنفيذ، ذلك أنّ الأهمية صُبَّتْ على إثبات وجود ثقافة فلسطينية وعلى تشجيع ازدهار الابداع الفلسطينيّ. وسيستمرّ هذا المنحى أثناء النصف الأول من الانتفاضة الأولى، إذ أُلهم كثيرٌ من الفنانين بإنتاج صور عن رُماة الحجارة والتظاهراتِ الشعبية ولكنْ بحلول التسعينيات وَجَدَ بعضُ الفنانين أنفُسهم جُرّدوا من دورهم الاجتماعيّ السابق بسبب الانتفاضة (١٩٨٧)،[١] وأخذوا بالتساؤل عن دورهم في المجتمع وعن مضمون الفنّ، والأهمّ أنَّهم بدأوا بالتساؤل عن موادّ هذا الفنّ

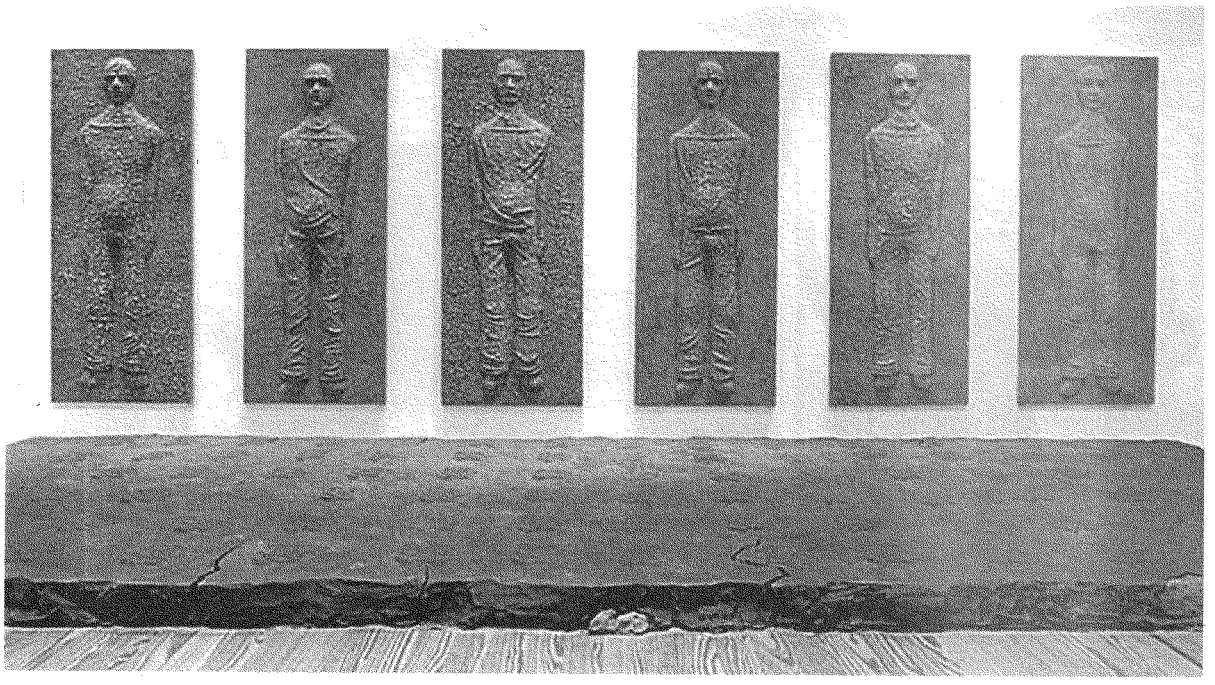
❖ ❖ ❖

قَدَّمت الانتفاضةُ الأولى (١٩٨٧) لكثيرٍ من الفنانين الفلسطينيين في المناطق المحتلة حافزًا على تغيير الموضوعات والوسائل الفنية فجواد المالحي (١٩٦٩)، الذي سَبَق أن أَنْتج لوحاتِ قماشٍ ضخمةً عن الحياة اليومية في مخيَّم اللاجئين الذي جاء منه، بدأ بإنشاء تجهيزاتٍ بمُوازاة اللوحات التي باتت تركّز على التناقضات الداخلية التي يَشْعُرُ بها الأفرادُ (أنظر إلى الصورة على هذه الصفحة) وأمّا ليلى الشوّا (١٩٤٦)، القاطنةُ في الشتات، فانتقلتْ من الرسم إلى إنتاج أعمالٍ فوتوغرافيةٍ وطباعية حريرية لتصوير جدران غزة. كما تحوَّل عددٌ من الفنانين البارزين من استعمال الألوان الزيتية والمائية إلى تجريبٍ أكبر، حين استخدموا موادَّ «طبيعيةً» وأشياء مُلْتَقَطةً. من حبلٍ، وجلدٍ، وخشبٍ، وأصباغٍ طبيعية وهكذا حَلَّتْ مكانَ رموز الوطن الأم الأيقونيةِ السابقة أشياءُ تعبِّر عن ملموسية هذا الوطن وحرَفه وسُطُوحه. فسليمان منصور مثلاً، الذي يَعْمل بالوحل، أنشأ لوحاتِ قماشٍ تُشْبه بقعًا من الأرض وقد انطمرتْ فيها مفاتيحُ وأشلاءٌ من الحياة اليومية واستخدم نبيل عناني الجلدَ والأصباغَ في عدد من رسومه عن المناظر الطبيعية التجريدية. في حين كوى تيسير بركات (١٩٥٩) أشكالَه البشرية في قطع من الخشب.

❖ ❖ ❖

بعد فورة الغبطة الأولى التي أَعْقبتْ وصولَ السلطة الفلسطينية إلى المناطق المحتلة وتأسيسَ وزارة الثقافة، التفت الفنانون الفلسطينيون تدريجًا إلى بحثهم الذاتيّ الذي كانوا قد بدأوه في أوائل التسعينيات ففي أعقاب الفترة الأولى من النشاط الوطنيّ المتصاعد وَجَدَ عددٌ من الفنانين أنفسَهم من دون دعائمهم السياسية السابقة ومن ثمّ أخذتْ معاييرُ تقييم الفنّ بالتحوّل، على ما عَبَّر الفنان تيسير بركات بقوله «الفنان لم يعد يصبح مشهورًا بمجرّد رسمِه للألم!» وأدّى ذلك إلى توقّف عدد من الفنانين الذين كانت الصورُ السياسيةُ الشعبيةُ هي الشكلَ الأساسيَّ لفنّهم، أو إلى إعادة تبنّي الثيمات الفولكلورية التي سادت في الثمانينيات وهكذا توقَّف تمثيلُ الهوية الوطنية عن أن

١ ـ Tina Sherwell, "Articulations of Identity," www.visitingarts.org.uk



سليمان منصور **أنا، اسماعيل**، تجهيز من الوحل والخشب، ١٩٩٧

يكون هو العاملَ المحدِّدَ للعمل الفنيّ أو للممارسة الفنية، وباتت القيمةُ الفنيةُ تُعزى ـ وعلى نحوٍ متزايد ـ لا إلى صورة الفنان المحلّيّ وحدها بل إلى سمعته العالمية ومشاركته في المعارض العالمية.

ترافقتْ «عمليةُ السلام» مع تدفُّق سَيْل من المشرفين على المعارض العالمية إلى فلسطين المحتلّة، بعد أن كان الفنُّ الفلسطينيُّ الصارخُ في مواقفه السياسية قد شكّل لهم صعوباتٍ سياسية حالت دون عرضه في الخارج فيما أَسْهم افتتاحُ غاليريات ومراكزَ ثقافيةٍ جديدة إلى تدهور «رابطة الفنانين الفلسطينيين» التي كانت في السابق مسؤولةً عن تنسيق المعارض المحلية والعالمية، والمركزَ الأساسيَّ للتباحث في أمور الفن. حتى ذلك الوقت كانت غالبيةُ معارض الفنّ الفلسطينيّ تَنْدرج في إطار «التضامن» مع الشعب الفلسطينيّ. لكنّ نوعَ الأعمال الفنية التي بات يُنْتجها منصور وعناني وبركات، إلخ...، والتي يَظْهر فيها تدخُّل اليدِ تدخُّلاً مباشرًا، يُمكن أيضًا وصفُه في سياق «الآخر الغرائبيّ» الذي بدا فنُّه بالنسبة إلى الغرب أقربَ إلى الطبيعة وإلى أشكال التعبير الأصلانية وقد بدأ استخدامُ عناصر البيئة المحلية في وقتٍ أخذت فيه النزعةُ العالميةُ في عالم الفنّ ـ ضمن خطاب «القرية الكونية» ـ تَسْعى إلى أن تُدْرج ضِمْنَها الفنانين العاملين بـ «لغة عالمية» ولكنْ بنكهتهم المحلية الخاصة. خليل رباح (١٩٦١)، مثلاً، اقتَلَعَ عدةَ أشجارِ زيتون ـ وهي رمزٌ فعّالٌ للأرض المقدّسة ـ وأعاد زرعَها في منتزهٍ عالميّ في جنيف، ويواصل استخدامَ أشجار الزيتون والزيت وأوراق الشجر في تجهيزاته كما أَنْتجتْ رنا بشارة (١٩٧١) مجموعةً كاملةً من الأعمال الفنية مستخدِمةً الصُّبّار، الذي يشكّل عائقًا هامًا في وجه الجرّافات الإسرائيلية ويبقى في الأرض معالمَ لا تُمحى تدلّ على قرى سابقة وعلى الهوية الفلسطينية داخل الكيان الصهيونيّ (أنظر الصورة ص ٤٢)

كما أنّ عددًا من معارض الفنّ الفلسطينيّ خلال «عملية السلام» وُضع ضمن إطارٍ سياسيّ إقليميّ معيّن فالمشْرفون على المعارض والمؤسسات الإسرائيلية بَحَثوا بنشاطٍ عن الفنانين الفلسطينيين، ونَظَّموا عدةَ معارض فلسطينية/إسرائيلية مشتركة. ومع أنّ هذه المعارض قَدَّمتْ للفنانين الفلسطينيين فرصةً لإظهار أعمالهم في الخارج، إلاّ أنّها كانت محكومةً بهدفٍ محدَّدٍ هو إعلان «تعايُش الشعبيْن.» فإذا كان هذا المجالُ من صناعة الفنّ الفلسطينيّ مجهولاً بأكمله وغيرَ معترَفٍ به في المجتمع الإسرائيليّ من جهة، فإنّ تنمية عمل الفنانين الفلسطينيين من جهة ثانية يَخْدم الهدفَ السياسيّ الإسرائيليّ في امتصاص الثقافة الفلسطينية داخل الثقافة الإسرائيلية وفي تعزيزِ غياب الاختلاف والتمييز والصراع بين المجتمعيْن. والحقّ أنّ كثيرًا من الفنانين الفلسطينيين كانوا حذرين من المشاركة، أو قاطعوا هذه المعارضَ تمامًا، متنازلين بذلك عن نجاحٍ مضمونٍ. غير أنّ الفنانين الفلسطينيين لم يَتبنَّوا جميعُهم هذا الموقف

كان لا مندوحةَ من أن تؤدّي مثلُ هذه الأَجَنْدات السياسية إلى حَرْف النقاش عن الأعمال الفنية نفسها بل إنّ واحدةً من المشكلات الطاغية التي تواجه الفنانين الفلسطينيين إلى يومنا هذا هي تصنيفُهم المحدودُ لأنفسهم بحسب معايير الهوية الوطنية. فمثلُ هذه المعايير خَلَقتْ وتَخْلق مشاكلَ في عملية اختيار أيٍّ من الفنانين يتوجّب عرضُ أعماله في المعارض. فكيف تَنتخب الفنانين إذا كان المعيارُ الأول المطلوب هو الهويةَ (الجنسية) أو النوعَ الجنسيّ (الجندر)؟ ولكنّ عددًا من الفنانين أثاروا بدورهم نقطةً هامةً من دون «عكّازة» الهوية و«عكّازة» الوضع الخاصّ الذي تجد فلسطينُ نفسَها فيه، ثمة شكوك في أن يكون لبعض الفنانين موضوعٌ لفنّهم أصلاً! غير أنّنا نستطيع أن نتفهّم أنّ هذه المشكلات ناجمةٌ عن

اتجاهات السوق ومتطلّبات عالم الفنّ، وفي سياقِ بحثٍ أكاديميّ ضحلٍ في قضايا الفنّ الفلسطينيّ المعاصر وموضوعاتِه.

❖ ❖ ❖

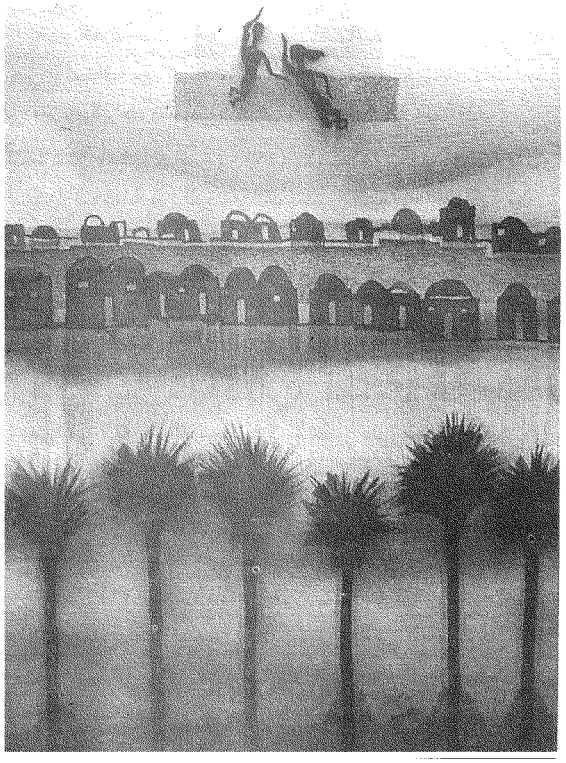
أَنْتقل الآن إلى انشغالات الفنانين الفلسطينيين وأعمالهم ولكنّني أودّ أن أوضح في البداية أنّ حدود البحث تتطلّب أن أُغفل مناقشة أعمالٍ كثيرٍ منهم.

ثمة موضوعتان رئيستان حاليًا في عمل الفنانين الفلسطينيين أينما وُجدوا: الذاكرة والمكان. تَشْمل الذاكرة قضايا الحنين إلى الوطن، وذكرى الراحلين، وإعادةَ تمثيل التقاليد، واستعادةَ الأحداث جماعيًا وفرديًا. وأما المكان، المرتبطُ بقضايا الذاكرة بحبلٍ سُرّيّ، فيُشير إلى علاقات الأفراد بالمواضع، وإلى التواريخ الوطنية والشخصية، وإلى الشوق، وإلى ملموسية الحيِّز الخشنة وحقيقتِه الناتئة.

فأعمال سليمان منصور الوحلية التي بَدأتْ تجريبيةً انتقلتْ، بعد إرهافه لتقنياته في نهاية التسعينيات، إلى ما سوف يعرِّفه بأنّه لغةٌ تعبيرٍ جديدةٌ كاملة. ذلك أنّه شرَعَ بإنشاء أعمال ضخمة، مستخدمًا تقنيات بنائية تقليدية احتفت بالبراعات البنائية المحلية. وقد بدا أنّ هذه الأعمال الضخمة، عبر التجربة الملموسة التي تقدِّمها سطوحُها الغنيةُ المقشَّرة، أطلالٌ معماريةٌ تشْهد على وطنٍ ضاع، وتتحدّث عن ذكرى مكانٍ مُطْمئنٍ في الماضي وعن التوقِ إلى العودة إليه. غير أنّ هذه الأفكار لا تُنقَلُ إلى المُشاهد من خلال الرمزية الوطنية السابقة، بل من خلال جوّ الألوان وملْمَس الموادّ. في هذه الأثناء كان عملُ نبيل عناني بالجِلْد ينتقل باطّراد إلى التجريد (أنظر الصورة ص ٤١)؛ فقد أنشأ أشكالاً نافرةً تشير دائمًا إلى القرية وإلى الفلاّحة كما ظَهرتْ أشكالُ تيسير بركات البشريةُ الخفيفةُ الحركة ـ التي يبدو أنّها تعود إلى ماضٍ عتيقٍ، وإلى هويةٍ ضاربةٍ في التاريخ ـ تتنقّل عبر الأماكن الطبيعية أو متجذّرةً في قشرة الأرض (أنظر الصورة هنا).

ثمة أيضًا أعمالٌ بارزة، لفنانين فلسطينيين بارزين، اشتغلتْ على مفهوم اختفاء المكان والذاكرة وتشظّيهما فقد أَبْدع سليمان منصور سلسلةً من الأشكال الوحلية التي أبقاها على حجمها الحقيقيّ ـ مثلاً جسد «أنا إسماعيل،» الذي يبدو متشظّيًا ومتحلِّلاً في سطح الأرض، ليَفْقدَ هويتَه ويصبحَ والأرضَ واحدًا (أنظر الصورة ص ٧٦). وعشيةَ الألف الثالثة رَسَمَ منصور لوحة «قاطفي الزيتون،» وفيها تَنْخرط أشكالٌ لا لون لها، طافيةٌ على خلفية رمادية، في قطف الزيتون المفارقة أنْ لا منظر طبيعيًا هنا؛ ثمة فقط طقسُ وحركاتُ جَمْع الحصاد. والحال أنّ هذه الصورة المُرْبِكة تناقض تناقضًا صارخًا الصورةَ الطوباويةَ السليمةَ للقرية الفلسطينية التي أَنْشأها منصور في السابق: ففي هذا العمل الجديد لا يكتفي منصور بتفكيكِ مجموعة الرسوم الوطنية السابقة ونقدِها بل يَنْقد أيضًا المزاجَ السائد بعد أوسلو.

الروحية نفسُها هي التي تَنْبض في سلسلة أشكال جواد المالحي المنمنمة، المعنونة «حضور الغياب،» حيث تَنْفلق أشكالٌ شفّافةٌ من «البرسبكس» لتعودَ فتنضمَّ إليها أنصافُها العاكسةُ لها. هذه الأشكال لا تكادُ تَبينُ، بل إنّنا لا نستطيع تعيينَ مكانِها إلاّ بسبب



تيسير بركات، **حبر وأصباغ على ورق** في التسعينيات (والصورة للفنان)

وجود ظِلالها. وتَشْهد هذه الأشكالُ البالغةُ السوداويةِ على أزمةٍ فاعليةٍ بشرية، وأزمةٍ في علاقة الذات بالآخر. وتقدِّم السلسلة المذكورةُ قراءةً حميمةً لأسئلة الهوية التي واجهت الفلسطينيين في نهاية التسعينيات عقب الانتفاضة الأولى، وبالأخصّ هوية اللاجئين

في أعمال الفنانين الفلسطينيين المعاصرين، يتمّ التعبيرُ عن ارتباط المكان بالذاكرة من خلال فَتَشيّةٍ عميقة حيال الموادّ الطبيعية و«المعثور عليها.» فإذ يَلْتقط هؤلاء الفنانون هذه الأشياءَ اليومية ويصنعون منها فنًا، فإنّهم يشيرون إلى كيفية تعزُّز واستمرار خطابٍ عن الانتماء إلى المكان في ظروف التشرُّد. فشجرة الزيتون مثلاً كانت ومازالت رمزًا هامًا يَسْتخدمه الفنانون الفلسطينيون. وقد صَنعتْ ڤيرا تماري (١٩٤٥) بالطين عددًا كبيرًا من أشجار الزيتون المنمنمة، تبدو وكأنّ أوراقَها وأغصانَها ناجمةٌ عن بصماتٍ بشريةٍ رقيقة (أنظر الصورة ص ٤٠). وبالمثل، يتمّ رفعُ أشياء يوميةٍ عاديةٍ في الظاهر إلى منزلة رمزية، لتُصبح أيقوناتٍ فتشيةً عن المكان والذكريات. فها هو ناصر السُّومي (١٩٤٨)، الذي يعيش في باريس، يَسْتخدم قطعًا من برتقال يافا، واللونَ النيليّ، والصورَ الفوتوغرافية القديمة، في تجهيزاته التي تغدو تحيةً إلى الساحل الضائع من فلسطين وأما أحلام شبلي (١٩٧٠) فتَلْتقط جمالَ مَلْمس الأمكنة من خلال عدسة آلة تصويرها، لتُنشئ ألبومًا حميمًا مثيرًا للمشاعر، مكوَّنًا من خصائص الحيّزات الفلسطينية اليومية الفريدة والمنازل والمناظر الطبيعية الفلسطينية الحالية ومن تجميع هذه الصور الفوتوغرافية الكثيرة تؤدّي سلسلتُها المنمنمةُ دورَ

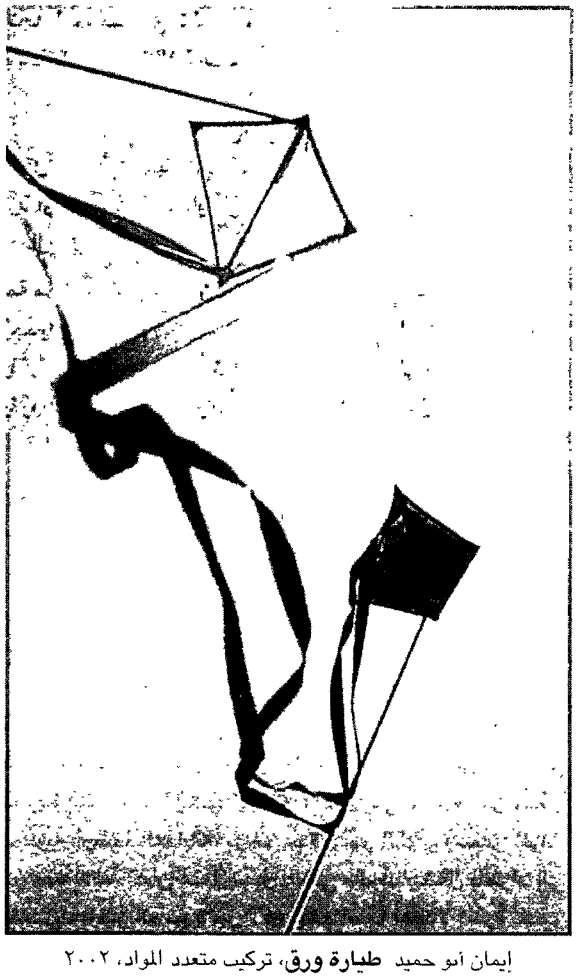
مقاومة عوامل الزمن وفي عملٍ بعنوان «مكان» يصوِّر عيسى ديبي (١٩٦٩) بآلة الڤيديو بيتَه من خلال ثقب المفتاح في شريط الڤيديو هذا تغدو الغرفُ سلسلةً من الصور لأشياء غامضةٍ متشظّية، بما يوحي بالمسافة بين الذاتِ والأماكن المألوفة؛ فالمرء بات بصّاصًا على منزله بالذات، وتتّخذ الأشكالُ والملامسُ دلالةً مُضاعفة.

ويَلْتقط عملُ إميلي جاسر (١٩٧٠) الأخير، وببراعةٍ، فتشيةَ المكان والذاكرة الناجمةَ عن الوضع الفلسطينيّ الوجوديّ: فلأنّها قادرةٌ على عبور الخطّ الأخضر، وافقتْ على أن تَحْمل معها مطالبَ فلسطينيين كُثُر يَتُوقون للعودة إلى وطنهم. بعضُهم طَلَبَ منها أن تذهب إلى أماكن بعيْنها، وآخرون طَلَبوا منها أن تَجْمع لهم بعضَ أصناف الطعام كالمَعْمول، وكانت جاسر توثّق كُلَّ رحلةٍ بصورةٍ فوتوغرافية. ويبيِّن عملُها النهائيُّ أنّ فَتَشيّة العناصر الطبيعية واليومية في الثقافة الفلسطينية لا تَقْتصر على الخطاب الفنيّ، بل الأحرى أنّ الفنانين يتصادَوْن مع ثقافة من الذكريات الاجتماعية ـ وبالأخصّ مع طُرق الحفاظ على الهوية.

لَمْسيةُ المكان ونسيجُه هما اللذان أكْسبا الراحل حسن الحوراني (١٩٧٤ ـ ٢٠٠٣) الجائزةَ الثانيةَ في «مسابقة الفنان الشابّ» التي نَظَّمَتْها مؤسسةُ عبد المحسن القطّان لأول مرة في العام ٢٠٠٠ (أنظر الصورة ص ٤٢). يتكوّن تجهيزُ الحوراني، وعنوانُه «منّا وفينا»، من مكعّبات من الحشيش والتراب موضوعةٍ داخل الغاليري وخارجه، وبأنساق هندسية يُحيل العملُ على تاريخ التجريد في الفنّ العربيّ، وعلى مَصادره في العالم الطبيعيّ. لكنّه يعبِّر أيضًا عن الفتشية العميقة للمكان، حيث تغدو الروائحُ والملامسُ حرِيْفةً عابقةً بالرمزية بالنسبة إلى الفلسطينيين. وبكلمات الفنان نفسه: «يأخذنا المكانُ بعيدًا فقط لكي يعيدَنا. المكان يقول الكثيرَ بصمته، مضيفًا إلى سحره يومًا بعد يوم». اللافت حقًّا هو أنّ الفنانين الذين اشتركوا في مسابقة مؤسسة القطّان لم يكونوا يَعْرفون مشاريعَ بعضهم بعضًا، ومع ذلك كانت الذاكرةُ والمكانُ ثيمتين أساسيتين في أعمالهم جميعًا.

❖ ❖ ❖

منذ اندلاعة الانتفاضة الثانية والفلسطينيون يتعرّضون لخسائر جسيمة في الأرواح والأجساد والمنازل، وإلى سجنهم داخل قراهم وبلداتهم تحت خطر الغارات والاقتحامات الإسرائيلية. ولا شكّ أنّ هذه الظروف تؤثّر في الممارسة الفنية، التي غدت لدى الكثيرين صراعًا لا يصدَّق وفعلَ مقاومةٍ في وجه الموت والفوضى. وقد استخدمتْ ڤيرا تماري السياراتِ المقلوبةَ والمسحوقةَ، التي دُمّرتْ في اجتياح نيسان ٢٠٠٢، لتصنع تجهيزًا في الهواء الطلق. في حين طَبَعتْ رنا بشارة صورَ الإعلام عن الانتفاضة على موادّ مُغوية هي الشوكولاطة. وأما إيمان أبو حميد (١٩٧٦) فأبْدعتْ تجهيزًا من طائراتٍ ورقيةٍ سوداء تُحيل على الطفولة المحرومة والمضيَّعة، وتكون بمثابة تحية إجلال لضحايا الاحتلال؛ ذلك أنّ الطائرات الورقية مربوطةٌ إلى أعمدةِ حديدٍ تمنعها من التحليق بحريةٍ في السماء (أنظر الصورة هنا) في هذه الأثناء خطَّطَ جواد المالحي تلبيةً لدعوة ورشات «برازيرز انترناشونال» (المملكة المتحدة)، ليَصنع حفرةً كبيرةً بطولٍ وعرضٍ وعمقٍ بَلَغَ مترين، في وسطها ضوءٌ صغير. لكنّ المشروعَ لم يُسْمح به لأنّه كان سيخرِّب أرضَ المكان. ويلخّص جواد



إيمان أبو حميد **طيارة ورق**، تركيب متعدد المواد، ٢٠٠٢
(الصورة لإيزابل دولا كروز، من كتاب **الأمل واللحظة الجمالية**، مؤسسة عبد المحسن القطان، ٢٠٠٣)

المالحي هذه المفارقة أفضلَ تلخيص بالكلمات التالية: «هنا لا أستطيع أن أبني مكعّبي في أرضي [فالقانون الإسرائيليّ يَمْنع المقدّسيين من بناء المنازل ـ ت. ش] وهناك لم أَسْتطع أن أَحْفر مكعبًا تحت الأرض لأنّه سيخرّب سطحها كأنّ المرء من دون أرضه لا يستطيع استخدامَ أراضي الآخرين وهذا دفعني إلى أن أنقّب جلدَ لوحاتي نفسها. إنّ على الفنانين الذين عادوا من السفر أن يتأقلموا دائمًا مع المناظر الطبيعية لكي يَفْهموا حدودَ المنطقة التي جاءوا منها ريشتي تَعْرف منحدرات هذه الأرض كما أَعْرف كفّي، ولكنّني لا أشْعر بأنّني غريبٌ في أيّ مكان. إنّنا نعيش مفارقةَ الحدود؛ ذلك أنّ من حقوق الولادة أن نكون خارج المكان»

بهذه الكلمات أودّ أن أختم مقالتي، وأترككم لتتأمّلوا أهمية المكان والذاكرة لكلّ واحدٍ منّا

**شعفاط (فلسطين)**

**تينا شيرول**

فنّانة تشكيلية مديرة أرشيف الفنّ الفلسطيني في مركز الواسطي (القدس) نالت الدكتوراه في الفنّ الفلسطينيّ من بريطانيا

# اكتساب الموت: غايات الفن والمبيت في لبنان

وليد صادق

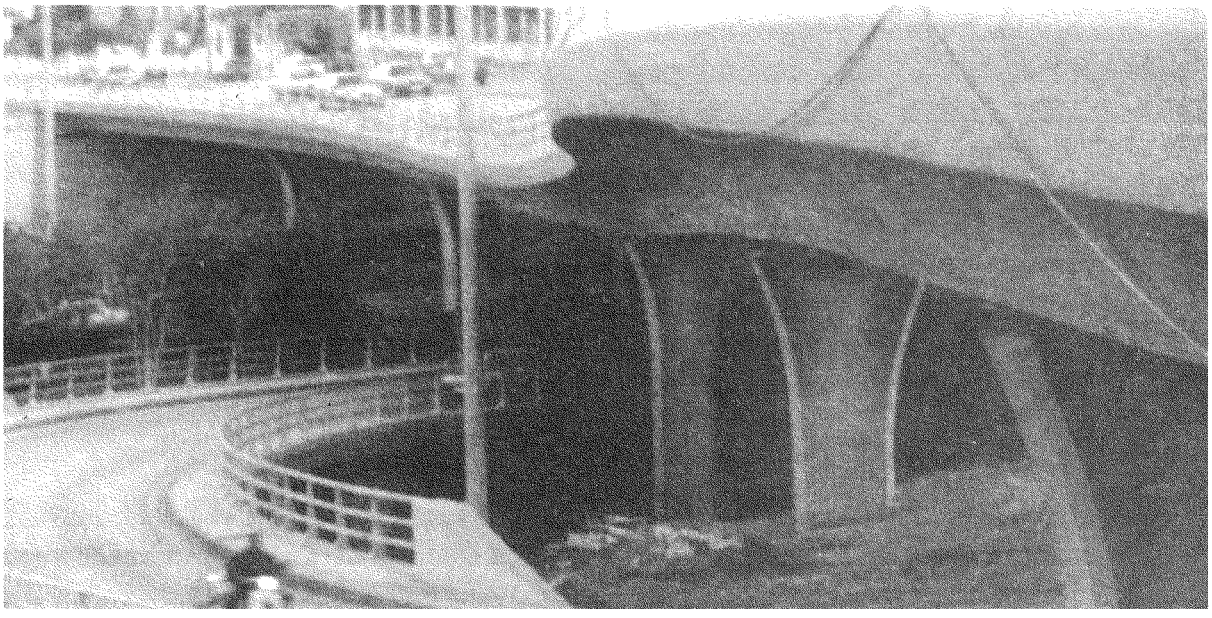
بدت الأيامُ التي أعْقبت انهيارَ برجيْ مركز التجارة العالميّ في نيويورك قاتمةً عجفاء. إذ لم تكن فقط أيامًا تَحامَلْنا فيها على موت ألوف النيويوركيين، بل كانت، أيضًا، شاهدًا على انطفاء أحلام ملايين البشر حول العالم. فالعبور إلى مدن العالم الأول غالبًا ما كان يُوهِمُ بأفقٍ أوسع، حيث قيدُ الحياة فيه أرحبُ وأرْحم. إلاّ أنّ هذا الحلم سرعان ما انقصف، مخلِّفًا سكّانَ دساكر العالم قابعين في صحراء واقعهم. ذلك أنّ حكومات الدول الكبرى لم تكتفِ في أعقاب تلك الحوادث بإقفال مطاراتها ومرافئها في مرحلةٍ أولى، وبالتشدُّد في مراقبة حدودها ونقاطِ العبور إليها في مرحلة ثانية. فهي، وإنْ عبّأتْ جيوشَها وأوْكلتْ إلى شرطتها مهمةَ ضبط أمن مرافئها، قد أثقلتْ عاتقَ الحالمين بالانتساب إلى ثقافاتها، أو بالدخول إليها بحثًا عن ملاذ، بمسؤولية الدفاع عن إمكانية العبور إليها. فإذا كان أمنُ نيويورك من حقّ سكانها، فإنّ نصيب أولئك المتسلِّلين بأمل الانتقال إليها بات المنافحةَ ضدّ خطرِ انسداد الجسور المؤدّية إليها ومنعِها من الإغلاق التام. كذلك بَدَتْ صالاتُ إقلاع المسافرين في مطار بيروت الدوليّ الجديد في الأيام التي تَلتْ تلك الأحداثَ قاتمةً عجفاءَ، أمكنةً للانتظار أكثرَ منها صالاتٍ تؤدّي إلى ممرات تُوصِل إلى جسورٍ تُفْضي إلى طائراتٍ متحفِّزةٍ على مَدارج الإقلاع؛ صالوناتٍ بلهاء شاسعة، نصيبُنا منها الانتظارُ والأرقُ في برودةِ إضاءةٍ بيضاء.

قدْ يكون الانتظارُ والأرقُ جُلّ ما لدينا للدفاع عن حقّنا في استبقاء الجُسُور، وعن رغبتنا في ركوب الأخطار والعبور حين تَسْنح الفرصةُ. غير أنّ الجسورَ المبنيةَ على وجهةٍ واحدةٍ غالبًا ما تُسْفِرُ عن اجْتِماعٍ رابضٍ على خوف. فهي جسورٌ تُظْهِر الأزماتُ وجهَ وظيفتها الأساسيّة، أيْ أن تكون طُرقًا سريعةً للخروج والهروب من مدنٍ الحروبُ فيها مزمنةٌ والمشاكلُ خانقةٌ. فهل تكون الجسورُ غيرَ ذلك؟

في مقالةٍ بعنوان «الحياةُ تحت الجسور بين وهم النقاوة والنجاسة»[1] يضيف طوني شكر مجموعةً من الاعتراضات الجدية يواجه بها مشروعَ «سوليدير» لإعادة إعمار بيروت وسياساتِها الموجِّهة لشبكة الطرقات والجسور المؤدّية إليها. ولئن نُشرتْ هذه المقالة في الشهر الأخير من سنة ١٩٩٨، في فترة تراجعتْ فيها حدةُ المعارضة لمشاريع سوليدير، فإنّها وَجدتْ جدواها حينها في تطلُّبها مجدَّدًا حداثةً موقوفةً قد تتعدّى ـ إنْ أُنْجِزتْ ـ بعضَ تناقضاتِ بيروت ما بعد الحرب. هذا ما حاول «شكَر» الشروعَ به حين استعان بمقولةٍ للمعمار جاد تابت يُعْلن فيها أنّ مشروعَ تحديث بيروت في الستينيات قضى على وحدة الأحياء الداخلية من دون أن يستبدلَها بوحدةٍ مبنيةٍ على المدينة ككلّ. من هذه المقولة يَنْطلق اعتراضُ شكَر على مشروع إعادة الإعمار صارمًا، إذ يرى فيه محاولةً للتنصّل من مسؤولية استكمالِ حداثةٍ مجتزأةٍ، وللتحليق ـ بدلاً من ذلك ـ فوق تناقضات المدينة بجسورٍ معلّقةٍ تَشْبك المناطقَ الثريةَ بمرافئ المدينة الأساسية وبمطارها الدوليّ. أما تحت الجسور فيعيش العمّالُ المياومون والباعةُ والعوامُّ في زحمةٍ لا يرى فيها أهلُ السلطة ورأسُ المال، بحسب كاتب المقال، سوى النجاسةِ وخطرِ الفوضى. لم يتوسّل شكَر في مقالته حشودَ العامة القابعة تحت الجسور ليستهلّ خطابًا ثوريًا ـ فليساريةِ اعتراضه تفاؤلٌ محدودٌ، وإنْ تساهَلَ أحيانًا في وصفِ زحمةِ ما تحت الجسور وجوارها بأنّها مسرحٌ يتصارع فيها أبطالُ العالم الحديث في مشهدٍ تَخْتلط فيه الضجّاتُ والروائحُ وأجسادُ العمّال المتراصّة. غير أنّه حافظ على شكوكه، وراح يتأمّل الشرخَ القاتلَ الذي أطلقتْه مشاريعُ الإعمار وذَهَبَ به سكانُ الأطراف والضواحي اطّرادًا، فأخذوا يُقْلقون فضَلاتِ أحيائهم على بقايا عصبياتٍ لا صَوْلَة لها ولا حول... إلاّ في يأسٍ منبعثٍ كما من تحت الجسور.

قد تكون إضافاتُ مقالة طوني شكر رأت حينها في حِراكِ ما تحت جسور الكولا والبربير والدورة وأوتيل ديو وغيرها سببًا كافيًا لاعتبارها براهينَ على عيشٍ مرتبطٍ بشروطِ الأمكنة ومتنكِّبٍ همومَ وقائعها؛ والدليلُ أنّها مازالت قادرةً على نشر قلق النجاسة في خطاب مشروع سوليدير الطامح إلى شكلٍ من أشكال النقاوة. إلاّ أنّ التذكير بأنّ المدنَ، كما البيوت، لا تعيش دون همومها المتقلّبة وقلقِها المُقيم قد لا يتعدّى الدعوةَ إلى الحذر من مداهنة السياسات السلطوية ومفاتِن رأس المال، وبالتالي إلى استقطابِ حَدّي

١ ـ طوني شكر، «الحياة تحت الجسور: بين وهم النقاوة والنجاسة،» جريدة **النهار**، الملحق الثقافيّ، ١٩/١٢/ ١٩٩٨.



طوني شكر من صورة فوتوغرافية للجسور في منطقة سوليدير، بيروت (عن مجلة **تماس** ١، ٢٠٠٢)

السِّجال. بحيثُ تُوكَلُ الجسورُ إلى أصحاب النفوذ، بينما نَرِثُ ما تبقّى تحتها من خوفٍ وبؤس وحيرة. يبدو أنّه من الصعب تعدّي استقطاب السجال إنْ ما لم نُصِرَّ على أنّ التفكير بالجسور هو أولاً إشارةٌ إلى حاجةٍ ورغبةٍ في الاتصال بالآخر، إنْ في الداخل أو في الخارج. لذا، فإنّ الدفاع عن الجسور، أو ما أودُّ أن أشير إليه بالمَبيت dwelling (ويأتي ذِكْرُه لاحقًا)، يتطلّب أسبابًا موجبةً للاتصال مجدَّدًا بالمحيط وللخروج من القصور والمحميّات التي نَبْنيها، ثريةً كانت أو بائسة. ولئن استمرّت الجسورُ مجردَ مهاربَ أو متاريسَ نتنصّل عَبْرَها من شروط الاجتماع، فذلك لأنّنا لم نصادرْها بعدُ ولم نباشر العيشَ في حَضْرَتِها. فالهروب مازال سهلاً شرطَ أن نَخْرج من مدننا أفرادًا. هذا ما أَعْلمتنا به أحداثُ الحادي عشر من أيلول. لقد اشترطتْ هذه الأحداثُ سلامتَنا بخروجنا فرادى. إلاّ أنّ هذه الفرص القليلة والنادرة لا تتّسع لِتشملَ الجماعة. وما الدليل على ذلك إلاّ زحمةُ ما تحت الجسور.

## في حضرة الجسور

يُرْوى أنّه في صيف ١٩٩٥، وفي إطار معرض لجمعية الفنّانين المُزخْرِفين SAD[1] أُقيم في بناءٍ موقّتٍ رُفِع على إحدى فسحاتِ وسط بيروت، قدّم الفنّان زياد أبي اللمع تجهيزًا عنوانُه Système Fulfill، في أرجائه عتبةٌ تؤدّي لدى عبورها ـ إذا ما تضافرتْ وتزامنتْ شروط عديدة ـ إلى موت المشاهِد المتجوّل. لم تُثْبِت التجربةُ صدقيةَ هذا الادّعاء؛ كما أنّ الفنّان لم يأخذْ على عاتقه حينها مسؤوليةَ تكذيبها، بل سَمَحَ لهذا الادّعاء أن يستمرّ، كمن أراد له أن يعيش سيرةَ خبرٍ غامضٍ يغوص كالسبّاح فيختفي ليعود فيظهرَ أحيانًا في كلامٍ شاجبٍ عن محاكاةٍ مجانيةٍ لعنف الحرب وافتتانٍ طائشٍ بجمالياتها القاتلة. لم تكن تلك المحاكاةُ ولا الافتتانُ ولا الردودُ الشاجبةُ لهما طارئةً على عمل زياد أبي اللمع. إذ سَبَقَ له، في عمله الفنيّ الأول «أيننا؟» صيفَ ١٩٩٢، أَنْ عَبَثَ بهذه الأفكار، فمدَّ الخيوطَ بين أشكالِ الأسلحة وأجسامِ الذخيرة وجمالياتِ الفنّ الحديث وفَتَلها، كاشفًا وجهًا من وجوهِ استوراطنا المريبِ في تبريرِ منطقِ الحرب وتسليمِنا القاتل بتَفَوُّق النزعة العسكرية.[2]

بَيْدَ أنّ استعمال العنف، كما جاء في الادعاءات المحيطة بتلك العتبةِ الآنفةِ الذكر، بدا أنّه قَطَعَ شوطًا وغَيَّرَ اتجاهَه منذ أن ظَهَرَ أولاً في تجهيز «أيننا؟» ذلك أنّ محاكاةَ عنف الحرب الأهلية، كما في التجهيز الأول، جاءت لتشير إلى مقارنةٍ قاتلةٍ بين وحشيةِ صورة الآخر وجمالِ الأسلحة وفعّاليتها: مقارنةٌ سَوَّغت ازدراءَ الطوائف والعشائر والأحزاب بعضها بعضًا، وانحيازَها في المقابل إلى عقلانية الأسلحة؛ وازدراءً تحوّل عداءً مطْلقًا خَوَّلَ فرقَ الطوائف وأفخاذَ العشائر وكتائبَ الأحزاب ممارسةَ التدمير بطريقةٍ عشوائيةٍ، والزعمَ بأنّها لا تصيب ولا تلغي سوى أجسادِ العدوّ وممتلكاته. هكذا استحالتْ أسلحةُ المتقاتلين ورصاصاتُهم العابرةُ في أجواء المدينة، كما تلك الحمراءُ التي كنّا نسمّيها بـ «الحرّاقة،» طلاسمَ فاتنةً تُبعد كُلَّ مؤذٍ ولا تستقرّ في غير قلوب الأعداء! أما في عمله الثاني، فإنّ عنف تلك العتبة تبدو نموذجًا عن رعايةٍ واهتمامٍ كبير عارمَيْن في تركيبِ وإنشاءِ نقطة عبور. إذ إنّ أبي اللمع، بحسبِ ما يُرْوى، نظَمَ عددًا كبيرًا من المتغيّرات جعلتْ من إمكانية حدوث الموت أمرًا معقّدًا وبعيدَ الاحتمال. إنّه عنفٌ شبيهٌ بالعنف الملازم للعيش في المدن الكبرى: عنفٌ نعاشره كلّما اجتَرْنا جسرًا أو رَكِبْنا طائرةً؛ عنفٌ نحاذره ونَجْهد في ضبطه دون أن يَدْفعنا ذلك إلى هجر المدن أو التخلي عن وعود مصادفاتها،

١ ـ حزيران (يونيو) ١٩٩٥، ساحة الشهداء، بيروت

٢ ـ وليد صادق، «من التنقيب إلى العهن في ترتيبات فنّ التجهيز،» الآداب، تموز (يوليو) ـ آب (أغسطس) ٢٠٠١، ص ١١٢ ـ ١١٥

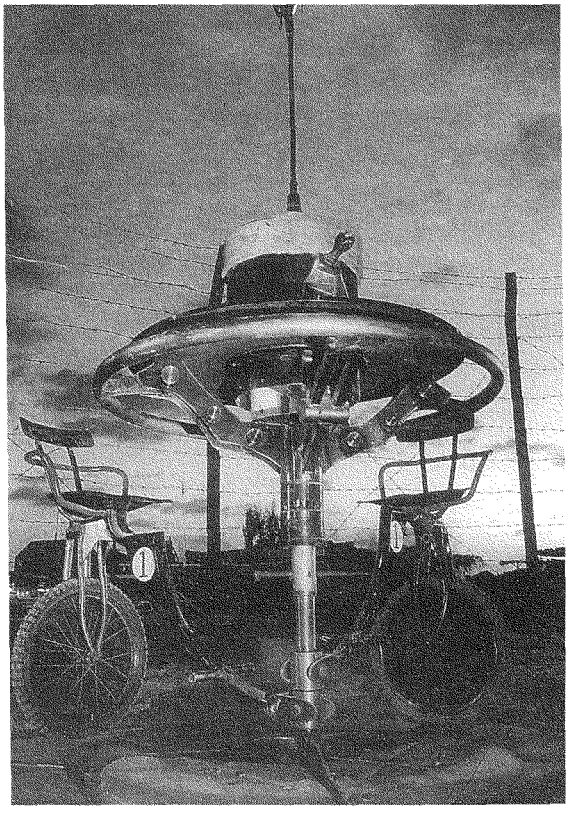
أبشيرةً كانت أَمْ نذيرة. لذا، قد لا يوجد في تحديد العتبة القاتل وعنفِها المزعوم غيرُ دليلٍ على رغبةٍ جاهدةٍ في تأسيسِ نقطةِ عبور. وبالعودة إلماحًا إلى مقالة طوني شكَر، فإنّ الجسور لا تتيح مَبِيتًا ما لم نَجْهدْ في نَظْمِها معالمَ تَنْشأ على حدودها أمكنةٌ يكون العيشُ فيها مُجْديًا. المشروع يبدو إذًا متناقضًا: نبني الجسورَ **لنبيتَ** في حضْرتها لا لنستقلَّها **هربًا**، ذهابًا أَمْ إيابًا. ندافع عنها بوصفها مكانًا للاجتماع. نشيِّدها ونرعاها، عالمِينَ أنّ أخطارها تقعُ في متن طموحاتنا وأنّ عنفَها جزءٌ لا يتجزّأ من معاصرتنا.

## في حضرة الموت

لا بدّ من الالتفات، بحثًا عن المبيت وتأملاً لشروطه، إلى جانب من أفكار الفيلسوف الألمانيّ مارتن هايدغر. ولا بدّ كذلك من القول بدايةً إنّ في مجرد التغزُّل بأفكاره تهورًا ومغامرةً، وبالأخصّ في مرحلة كالتي نعيش اليوم، حيث الدفاعُ عن كلّ ما يمتّ إلى المحليّ بصلة غالبًا ما يَنزلق نحو أصوليةٍ يَمْثُلُ في أفقها طيفُ أسامة بن لادن وربْعِه. إلاّ أنّ اقترابًا كهذا قد يكون ضروريًا، وإنْ في مرحلة أولى، إذا ما أردنا البحثَ عن المحلّيّ لا بوصفه مجموعةً من الماهيات الثابتة، بل كمكان يَعِدُ ـ على ما في التعبير من مفارقة ـ بتذكُّرِ الأحياء بعد موتهم.

يشير هايدغر في نصّه «البناء، المَبيت، التفكير»[1] إلى بعض الشروط التي تتيح التأمُّل بالمحلّيّ، دون أن تكون شروطُه هذه قابلةً للتأقلم بداهةً مع منطق السباقات والمنافسات التي تَرْسم شبكةَ المدن المعولمة ـ وهي الشبكة التي نحاول هنا رصْدَ شروطها والمساجلةَ، في مرحلة أولى، دفاعًا عن جسورها من الإغلاق التامّ. للفيلسوف الألمانيّ انحيازاتُه الصارمة. يقول على سبيل المثال: «إنّنا لا نبيت لزامًا في ما بنيْنا، وإنّما بنيْنا ومازلنا نَبْني لأنّنا نَبيت، أَيْ لأنّنا بيَّاتون.»[2] هكذا تبدو له العلاقةُ مع الأرض ثابتةً وبالغةَ العمق، هذا إذا ما أَنْصتنا، بحسب هايدغر، إلى حِكَم اللغة الخافتة التي تُرْشدنا نحو المبيت في حضنِ ما يسمّيه الفيلسوفُ بـ «الأضعاف الأربعة» Fourfold. وهذه، بحسب تبويباته، ١ ـ توفيرُ الأرض والحفاظُ عليها؛ ٢ ـ تلقّي وتقبُّلُ السماء، فلا نُحَوِّل الليلَ نهارًا ولا نتدخّل في مساراتِ الشمس والقمر؛ ٣ ـ تَرَقُّبُ الآلهة وتوقُّعُ عودة الخير، وإنْ في خضم البلوى؛ ٤ ـ تلقينُ البشر اختيارَ موتهم.[3]

لا شكّ أنّ لهذه الأضعاف الأربعة وقعًا أخلاقيًا وبُعْدًا حنينيًا بالغًا. إلاّ أنّي لستُ واثقًا بأنّنا مازلنا اليوم قادرين على الحديث عن أرضٍ وسماءٍ وآلهة. فنحن، في لبنان الحروبِ الدائمة، مثلاً، نعيش على أرضٍ صادرتْها الخطاباتُ القوموية فأغلقتْها لتعودَ وتُفَتِّتَها نيرانُ الطوائف المتناحرة ودبّاباتُ الجيوش الغازية أو القامعة. أما السماء المهتوكة فلم نتطلعْ إليها منذ زمن، لأنّنا أَوْكلناها إلى آذانٍ مَلولةٍ تُعدِّدُ بلا طائل دويَّ اختراق جدار الصوت. أما الآلهة فاحتكرتْها أديانٌ لا تني تستهلّ خطاباتها الظافرة، وعلى استشهاديين يُقْدِمون على



زياد آبي اللمع *أيننا*، تجهير، ١٩٩٢ (عن مجلة **تماس** ١، ٢٠٠٢)

أقصى التضحيات علّها تُعْتِقُهم من يأسٍ عميم. وأما الموت فلنا منه الكثيرُ لنا مشاهدُ المقابر الجماعية، وصورُ الجثث الفلسطينية الملقاةِ على الأرصفة والطرقات، لا يَقْترب منها أحدٌ دون أن تُقَلِّبَها وتُفتِّشَها أذرعةٌ حديديّ تمتدّ من سياراتٍ مبرمجةٍ عن بُعد، في تقنياتها كمٌّ من الازدراءِ والقرفِ يفوق بأرطالٍ كلَّ حجج الخوفِ وكلَّ الذرائع الداعيةِ إلى الحذر. هذا الموت، الذي نعانيه يومًا بعد يوم ونحاول رصْدَ تبعاته من على مسطّحاتِ الصور الفوتوغرافية، لنا منه ما يَفُوق قدرتَنا على التوثيق والكلام. وهذا دليلٌ على أنّه موت لم نختَرْه. فاختيارُ الموت يأتي مصحوبًا بعيشٍ ذي كلام، إذ إنّ في التحضير للقائه تجاربَ وترتيباتٍ واتصالاً وربما قليلاً من الرُّشْد. هذا الموت المُختار، إنْ أتى، يكون مكتسَبًا يَنْقض اليأسَ لذا، وإنْ كان من الصعب تَسَلُّمُ أو تَفَهُّمُ أضعافِ هايدغر الثلاثة الأولى، إلاّ أنّ الرابع ـ وفيه دعوتُه إلى اختيار موتنا ـ ذو رنّة منبِّهة. وعليه فإنّ الجسورَ وما حَوْلَها من أمكنة ومحلات لا تكون دون مبيتٍ داعمٍ لعَيْشٍ يَسْتحضر في سعيه وتضاعيفِ يومياته موتًا مرتقبًا هكذا يصير المبيتُ نزولاً في المكان حتى الموت؛ وهو ربما شكلُ المبيت الأخير وغايتُه

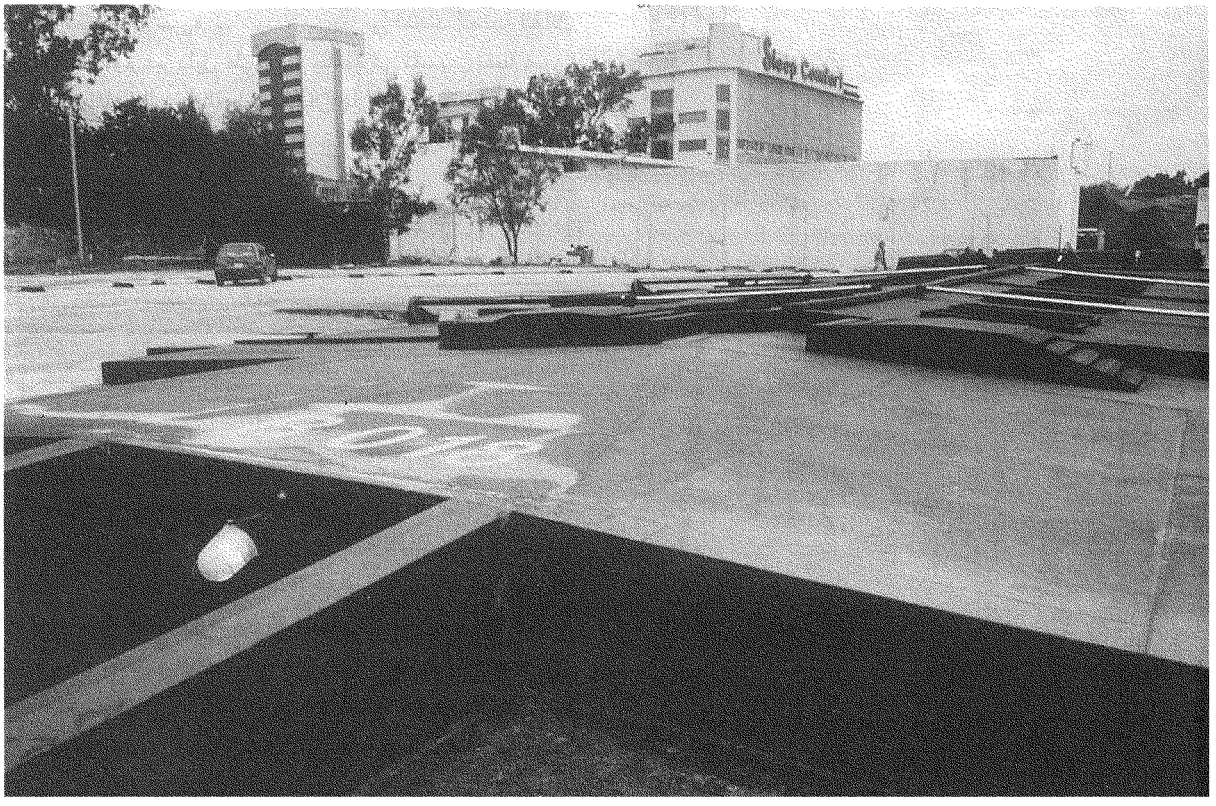
هل لنا، إذن، أن نبيت أخيرًا في حَضْرة موتنا؟ وهل لنا أن نطالِبَ بأن تكون لمدافننا شواهدُ وجداولُ وقصصٌ نرويها؟

---

١ ـ مارتن هايدغر، «البناء، المبيت، التفكير» في: **شعر، لغة، فكر**، ١٩٧١، ترجمة ألبرت هوفستادتر.

٢ ـ المصدر السابق، ص ١٤٨ (الترجمة العربية لكاتب المقالة)

٣ ـ المصدر السابق، ص ١٥٠ ـ ١٥١



برنار خوري **BO18** (الصورة لوليد صادق)

## قصةُ بيّاتة

في إطار مهرجان أيلول الرابع للفنون المعاصرة ٢٠٠٠، فتحت الفنانة رولا حاج إسماعيل، وهي متزوّجة وأمٌّ لطفل، بيتَها الواقعَ في أحد مباني شارع المقدسي في منطقة الحمراء لجمهور المهرجان وذلك لمدة ٤٨ ساعة، يستطيع خلالها مَنْ يشاء منهم النزولَ في بيتها واستعمالَه، فيما تتابع هي روتينَ حياتها اليوميّ.[١] لكنّ الدعوة لم تَنْجح تمامًا. ذلك أنّ المدعوّين، وهم من المثقفين والفنانين ورُعاتِهم، كانوا جميعًا متواطئين معها كفنّانة على حساب الأم والزوجة فيها. فقد مرّوا بها وزاروا منزلَها استجابةً لانحيازاتهم الثقافية:

ذهبوا للبصبصة على عيشٍ من وراء ستارة الفن. إلاّ أنّ روتين يومياتها استحال أصمَّ أمام زوّار الجماعة الواحدة التي تَجْمعهم مسلَّماتُ السلك المهنيّ وتؤطِّرهم انحيازاتُ النطاق الثقافيّ. هكذا تحوّلتْ، على ما أَذْكر، تلك الرغبةُ المُضْمَرةُ في الدعوة إلى رؤية تفاصيلِ حياةٍ عاديةٍ في مرآة الآخر، سلسلةً من الزيارات العابرة والكلام المهذَّب. خطوُنا حينها أنّنا افترضنا، جميعًا، أنّ الدعوة صَدَرَتْ عن فنانة، بينما تبدو لي الآن أنّها كانت صادرةً عن ربّة منزل. كانت دعوةً تَبْحث عن بربريةِ ذئبٍ يَنْفخ بعضَ الفوضى في روتين حياة الخنازير الثلاثة (بحسب عنوان العمل). لذا، لم تَفْشل الدعوةُ إلاّ بقدْرِ ما فيها من ثقةٍ وضعتْها الأمُ والزوجةُ في آخرين، هم زملاءُ الفنّانة، مستبِقةً ـ من زياراتٍ تمنّتْها مستطالةً، وتدخُّلاتٍ توقّعتْها محرجةً ـ بعضَ الكلام تملأ به أرجاءَ حياتها وتزوِّدُها بعضَ الظنّ أنّها ليست مجردَ نزيلة بل بيّاتةٌ. كذلك، لم تَنْجح ربةُ المنزل إلاّ بقدْرِ ما في دعوتها من سذاجة متهوِّرة نَحْنُ اليومَ بأمسّ الحاجةِ إليها لمباشرة الاتصال بالآخر سذاجة هي تمامًا ما تعيه ولا تُعيره شأنًا بعضُ نوادي المعمار برنار خوري ومطاعمه.

## عمارةُ الهدنة

تبدو أعمالُ خوري ميّالةً إلى الغوص والتواري إلى ما تحت سطح الأرض وهذا جليّ على الأقلّ في ناديه الأول B018 (أنظر أعلاه) ومطعمه الأخيرYabani (أنظر الصورة ص ٤٣) فالاثنان يتوسّلان حصانةَ الطوابق السفلى وعزلتَها تشكيلاً لخطابهما المعماريّ وترسيمًا لعبثهما السياسيّ فالنادي بُنِيَ حفرًا، ولا أقول تنقيبًا، في إحدى فسحات منطقة الكرنتينا البائرة التي شَهِدَتْ في مطلع الحرب الأهلية اللبنانية مجازرَ ارتكبتْها ميليشياتٌ يمينية بحقّ فلسطينيين وأكراد ولبنانيين وغيرهم من قليلي الحظ. في تلك التربة يقع النادي وكَمَنْ في داخل علبةٍ محصّنةٍ، يرقص الساهرون على أرضيةٍ قطّعتْها سلسلةٌ من المقاعد تَلْبس شكلَ القبور، عليها شواهدُ هي صورٌ لفنانين عظماء مَضَوْا. لا يَزْعم المعمار خوري، في كلامه القليل ومحاضراته المُختصرة، أنّه يُقيم الأمواتَ. ولا يساجِلُ صراحةً ضدّ أحياء، فيتّهمهم بالزور والتناسي. والحال أنّ هذا المعمار قلّما يدّعي أمرًا على الإطلاق، فهو ميّال، شأنه شأن أعماله، إلى التخفي والتهافت أمام نقد

١ ـ رولا حاج إسماعيل، «مرة في العمر، أو الحكاية الحقيقية للخنازير الثلاثة،» مهرجان أيلول، لقاءات ٢٠٠٠

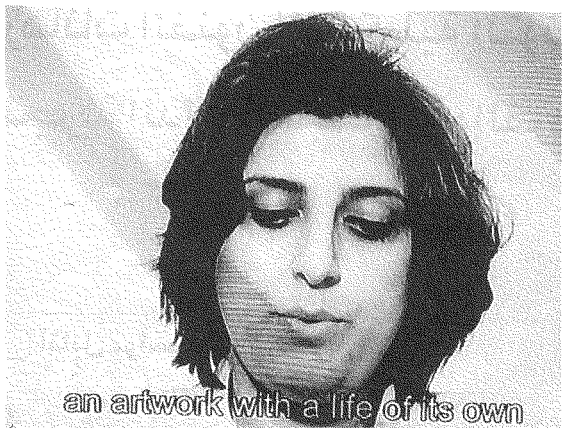
مسائليه.[1] فيبدو في ميوله هذه، كما في خياراته المعمارية، مُتجَلْبِبًا بخُلُقيّات تُذكّر برسوم «الطبيعة الجامدة» في الفن الهولنديّ في القرن السابع عشر، تتجاور في عُبِّها المَلَذّةُ والزُّهدُ، فَتُنْشِد كلما تراءت لها نفسُها الجذلة: «باطل الأباطيل وكلّ شيء باطل.» إلاّ أنّ التسليم باعتبار ناديه هذا، وإنْ غطّته الشهرةُ ورعاه صيتٌ عالميّ، مجردَ وعاءٍ لأسلوب عيشٍ باطلٍ لا تَشْغله ذنوبٌ ولا تُثْقله ذاكرةٌ، قد يكون تخلُّفًا عن المضيّ في قراءة بعض أسباب نجاحه وفِتْنته، وذلك بالرغم من أنّ فظاظةً كهذه ـ ترجمتْ مرارًا على أنّها تهكُّمٌ متماشٍ مع بعض الفنون المعاصرة ـ هي التي شكّلتْ غوايةَ النادي وصيتَه. لذا يجدر بنا التنبهُ إلى أنّ جاذبية النادي تأتي أساسًا من قدرته على توريةِ اضطرابٍ عميقٍ في الاجتماع اللبنانيّ، أو على الأقل في أحد نطاقاته، وإمدادِه بشكلٍ معماريٍّ فريدٍ وبمجموعٍ من الشعائر يتوازى فيها إنفاقُ الجسد بإنفاق الوقت: فالرقص في داخل الـ B018 يبدو انتهازًا لهُدْنةٍ هشّةٍ تَفْصِل ما بين حربيْن، أكثرَ منه مشهدًا للَهْوٍ باطلٍ. هُدْنةٌ في تربةٍ أَوْحلتْها دماءُ كثيرين غابت عنّا أسماؤهم وسئمنا البحثَ عن قصصهم. وإذ نرْقص هناك، فلأنّنا سلّمْنا بلاجدوى البحثِ عنهم أو لملمة نُثار قصصهم. فهم سيُدفنون ثانيةً طمرًا تحت وابلٍ من جثثٍ جديدةٍ سوف ننسى أسماءَ أصحابها أيضًا ونَرْقص، عالِمينَ أكثرَ منّا غافلين، مدةَ هُدْنةٍ أخرى.

صمّم المعمار خوري وأنْجز شكلاً آخرًا للهُدنة في مطعمه الأخير Yabani لم يَبْحث هذه المرة عن قبر جماعيٍّ آخر بل ابتعد عن كلّ جدلٍ قد يستجلبه تماسٌّ كهذا. حَفَرَ وأَرْكَنَ مطعمَه إلى هدوءٍ ما، تحت مستوى طريق الشام بالقرب من تقاطع رأس النبع المُطلّ على جسر فؤاد شهاب. أنزلَ الجزءَ الأساسيَّ من مبناه تحت مستوى أرض المحلة حَيث تَنْتصب من حولها أبنيةٌ تُظلّل أفواجًا من العمّال المياومين وتَنْتظر معهم قدوم مشاريع الإنماء والإعمار. حَفَر عميقًا، فبدا أنّ ما تحت الأرض ليس من زمنٍ ما على سطحها: عالَمان يتجاوران ولا يتّصلان. للأول عزلتُه الناعمة، وللثاني غربتُه وتناقضاتُه. هكذا حالَ المعمار بين مطعمه وهموم السكّان ومرتادي المحلّة. ولئن سَكَن روادُ النادي وقتًا مستقطعًا بينَ مجزرتيْن وتراقصوا، نزل ضيوفُ المطعم إلى زمنٍ يبدو أنّه في حِلٍّ مما يحيط به. أهو خوفُ الطبقة الميسورة من بؤسٍ المدينة، أم احتقارُها لمتطلّبات الاتصال بسكّانها الآخرين؟ يبدو الجواب هنا نافلاً. فالخوف كما الاحتقار ليسا سوى نتيجةٍ عَرَضيةٍ لشريحةٍ اجتماعيةٍ ربطتْ أذواقها وأساليب عيشها بشرائح أخرى مغولةٍ تتشارك معها في رسم آفاق وأسوار نطاقها الخاصّ.

لذا قد لا نغالي إذ قلنا إنّنا في مطعم Yabani نكون قد وَدَّعنا، وربما حسَرنا، معماريًا عَبْرَ من تحتنا، مسرعًا ومتغافلاً، نحو طيب الإقامة خارج هموم الجغرافيا.

## النزول في الأمكنة

الهُدْنة انتهت. ويبدو أنّنا محاصرون ما بين جسورٍ مهدَّدةٍ بالإقفال التام، واجتماعٍ داخليّ يَنْتابه خوفٌ يتجلّى أحيانًا فشلاً بالاتصال بالآخر وغالبًا احتقارًا له. وإنّ استرجاعَ بعض أعمال شكر وأبي




بلال خبيز **المعرفة لا تسبق الجهد**. تجهيز في بينالي البندقية، ٢٠٠٣
(والصورة لوليد صادق)

اللمع وحاج إسماعيل وخوري ليس اليومَ إلاّ محاولةً لقراءةٍ ورصدِ حالةٍ من القلق إزاء وضع أصبح فيه التجاورُ والاحتكاكُ أمرًا يَصْعب تجاهله. إنّه وضعٌ ضاغطٌ يترتّب عليه إمعانُ النظر في مشهدٍ محلّيٍ آفاقُ الحركة فيه ضيّقةٌ ومحدودةٌ. وليس طلبُ الاتصال بالآخر، هنا في الداخل، تعبيرًا عن رحابةِ صدر أو عن انحيازٍ إلى ثقافة كونية وإلى منطق حقوق الإنسان بل هو حاجة كنا سنكون من دونها عُزلاً. وإنّها لحاجةٌ تَنْطبق شروطُها على الفنّ كذلك: فإذا كان المَبيتُ لنا اكتسابًا للموت، فهو أيضًا كذلك للفنّ. هذا ما تعلنه، على الأقل، مجموعُ النصوص المتلوّةِ والمكتوبةِ والمترجمةِ التي تضمّنها عملُ بلال خبيز الفنيّ الأخير، «المعرفة لا تسبق الجهد» (بينالي البندقية، ٢٠٠٣). فمصيرُ الفنّ بات يُشْبه مصيرَ اللبنانيين والعراقيين والفلسطينيين، إذ عليه، من أجل أن يَكْتمل، أن يَكْتسبَ، إضافةً إلى حياته، موتَه الخاصّ. وهذا الموت، الذي يبدو أنّه قد أصْبح من الامتيازات النادرة، يريد خبيز أن يجعله لا فقط مطلبًا لشعوبٍ عربيةٍ تخلّت عن مستقبلها لضبّاطٍ نَصَبَتْهُم قادةً لها قبل أن تُسْلم مصيرَها لجيوش غازية، بل أيضًا شرطًا من شروط الفنّ الذي يدور في السنين الأخيرة في مدارات الرعاية الخاصة التي تُنْشئها المؤسساتُ الثقافية والمهرجاناتُ الفنية العالمية، فيعيد ويحمّله بعضًا من تبعات الجغرافيا. هذا ما يردّده صراحةً ثلاثَ مرات ـ من على شاشةِ فيديو عملاقةٍ معلّقة في إحدى صالات العرض في بيينال البندقية ـ وجهُ المرأة الذابل، وبصوتٍ واضح ونبرةٍ فيها من العصبية ما يكفي للتلميح بأنّه عَرف يومًا ومازال يتذكّر بعضَ النضارة وقليلاً من خلوّ البال. تقول. «نريد أن نحصيَ موتانا ونكتبَ أسماءهم على شواهد قبورهم ونتأكّدَ أنّ العظام المدفونةَ تحت التراب هي عظامُ أصحاب هذه الأسماء. نريد وقتًا متّسعًا للصلاة والحزن، ووقتًا إضافيًا لفرحتنا بالنجاة.»[2]

**بيروت**

**وليد صادق**

فنّان وكاتب من لبنان ولد في بيروت عام ١٩٦٦ يدرّس حاليًا في قسم الهندسة والتصميم في الجامعة الأميركية في بيروت

١ ـ محاضرةٌ قدّمها المعمار خوري في قسم الهندسة المعمارية والتصميم في الجامعة الأميركية في بيروت، ٢٠٠١/١١/٢١، وتلاها نقاشٌ مع الحضور.

٢ ـ بلال خبيز، «المعرفة لا تسبق الجهد،» بينالي البندقية، ٢٠٠٣.

# رهاناتُ الفنون التشكيلية التونسية المعاصرة: تجربةُ الذاكرة الجماعية والفرديات الجديدة

أنابَلّ بواسييه

ترجمة: نيكول الحاج

ثمة كتاباتٌ عديدةٌ تَسْرد وقائعَ تطوّر الفنون التشكيلية التونسية، وتجتمع كلُّها حول تحديدٍ متينٍ للفن. ولكنْ إذا كانت هذه الكتاباتُ تنظِّم، وبشكلٍ مترابطٍ، الحقباتِ الأولى الممتدةَ بين الثّلاثينيات والسبعينيات، فإنّها لا تقدِّم إلاّ عرضًا موجزًا وخارج سياق الصلة بالحقبة المعاصرة. وما سنفعله هنا هو محاولةُ ربطِ الحقبة المعاصرة بالحقبات السابقة.

تميّزتْ نقطةُ انطلاق هذه الدراسة بتصنيفي للعديد من الفنانين بحسب إشكالية الهوية. وقد طُرحتْ عليّ هذه الإشكاليةُ بوصفها العنصرَ الأكثرَ تأثيرًا في تطوّر الفنون التشكيلية التونسية. إلاّ أنّني لم أتمكّن قطُّ من فهم فعّاليتها في توصيف الوضع، رغم وجودها البارز في كلّ حقبة. وقد تعلّقتُ بها معتقدةً أنّ وراء **عدم** تمكُّني ذاك أداةَ مقاربةٍ ممكنةً. وكان أوّلَ مَنْ أثار الشكوكَ في هذا الاعتقاد عددٌ من المفكرين التونسيين الذين رأوْا في إشكالية الهوية موضوعًا أثيرًا أشْعَلَ في الثمانينيات والتسعينيات جدلاً قويًا، ولكنّه اليوم ينتمي إلى الماضي وحده. فكيف أَمْكن، انطلاقًا من هذا التناقض، وضعُ فرضياتِ تحليلٍ للحقبة المعاصرة؟

❖ ❖ ❖

من ناحيةٍ إجماليةٍ لم يبدُ توضيحُ إشكالية الهوية ممكنًا، حتى من خلال دراسة موضوع محدّد مثلِ إنتاج الرسوم.[1] ولتحديد خصوصيّات تمثيل الهوية في الحقبة المعاصرة، اتّضحتْ ضرورةُ إعادة إظهار الخصوصيات المتعلّقة بكل حقبة. لكنّ التركيزَ على الحقبة الأخيرة لم يَسْمح بإبراز الخصوصيات التي تميِّزها عن الحقبات السابقة، إذ يبدو أنّ الحقبة المعاصرة تعيد طرح الرهانات السابقة بقناعةٍ أقلّ

في هذا الإطار برزتْ خمسُ حقبات: الروّاد في الثلاثينيات؛ ومدرسةُ تونس أثناء فترة الاستقلال؛ وجيل الانشقاق[2] بين الستينيات والسبعينيات؛ والفكر الكونويّ universaliste خلال الثمانينيات تقريبًا؛ والجيل الحاليّ الذي يعيد التفكيرَ في الذاكرة الجماعية بدءًا من أواسط التسعينيات.[3]

فلنقدّمْ هذه الحقبات الواحدةَ تلو الأخرى. في الثلاثينيات ظهرت **أولى** محاولات تملُّك ممارسة الرسم التي أدخلها المستعمِرون إلى تونس. فمع الذين نسمّيهم اليوم «روّادًا،» وُلدتْ حركةٌ حقيقيةٌ تزامنتْ مع ولادة الحركة الوطنية (نشأ حزب الدستور التونسيّ عام ١٩٢٠، وحزب الدستور الجديد عامَ ١٩٣٤)، وهي الحركةُ التي كان هدفُها الرئيسيّ إثباتَ وجودها في وجه المحتل الفرنسيّ من خلال المطالبة بحداثة تونسية. لهذه الغاية راح الروّاد يَجْمعون عناصرَ، اعتُبرتْ مراجعَ دلاليةً ثقافيةً تونسيةً قويةً، مع الحداثة الغربية، في مبدإ موحّدٍ هو الهوية الوطنية. ثمة مثالٌ موح بشكل خاصّ في هذا المجال وهو زيُّ الوطنيين في الثلاثينيات، المؤلَّفُ من الشاشية التي تُرتدى مع الزي الغربي. وكما اعتمد الوطنيون الزيَّ الغربيَّ بعد ربطه برمزٍ تقليدي، حاول الرسّامون تحويلَ الرسم إلى ممارسة وطنية من خلال رسم مشاهد شعبية وتقليدية تونسية (أنظر الصورة على ص ٨٥). ومع أنّ الفنانين لم يشاركوا في الحركة الوطنية بشكل ملموس ـ وإنْ فعلوا فنادرًا ـ فإنّ بناءَ الوطن التونسيّ بقي رهانَهم الأساسيَّ آنذاك. ومن ثم تمحورت المسيرةُ الفنيةُ حول فكرٍ نضاليٍّ، باعتماد شكل تعبيرٍ شبهِ متجانس.

في هذا الإطار يَبْرز سؤالان. الأول، لماذا بدت المشاهدُ الشعبيةُ لهؤلاء الفنانين أفضلَ تمثيلٍ لتونس؟ ومن جهة أخرى، كيف يتوافق هذا مع الدور البالغ الأهميةِ الذي سيمارسه الرسّامون الأوروبيون، حتى فترة الاستقلال، في تطوير الفن التونسيّ؟[4]

١ ـ مع بعض الاستثناءات النادرة، يخصَّص أكبرُ جزء من الإنتاج للرسم، المسمّى في تونس «رسمَ المسند [أو الحامِل].»

٢ ـ مصطلح مستعار من علي لواتي في **مغامرة الفن المعاصر في تونس** (تونس: منشورات سيمپاكت، ٢٠٠٠)

٣ ـ يجب أن نحدّد أنّ هذه المجموعات المختلفة لم تُوقف نشاطَها مع وصول نزعة جديدة، ونحن نأخذ هنا في الاعتبار حقبةَ نشاطاتها الأكثر تميّزًا

٤ ـ المقصود رسّامون، أمثال أرمان ڤيرجو وپيار بوشيرل المقيمَيْن في تونس، دعموا الرسّامين التونسيين الأوائل في مسعاهم، وذلك بإنشائهم على وجه التخصيص فسحةً فكريةً أتاحت لممارسة الرسم أن تزدهر

المشكلة المطروحة هنا هي مشكلة الانتساب. فقد كان هنالك تقليد في الرسم في بلاط الباي، مؤلَّفٌ بشكل أساسيّ من رسوم أو تصويرات للباي في تنقلاته أو مُحاطًا ببطانته (أنظر الصورة ص ٨٦). وهكذا اعتَمَدَت السلطةُ البايةُ ممارسةَ الرسم منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر. ورغم ذلك لا نجد في أعمال الثلاثينيات إشارةً صريحةً إلى هؤلاء الرسّامين الأوائل، بل يُعزى أصلُ الرسم التونسيّ بشكل عامّ إلى ثلاثينيات القرن **العشرين** لا إلى ثلاثينيات القرن التاسع عشر. غيابُ الإشارة إلى شكل الرسم ذاك يَطْرح أسئلةً إضافيةً إذا ما قورن بتصوير السلطة البايية على يد بعض المؤرِّخين التونسيين إثر الاستقلال: ففي هذا التصوير تُعتبر السلطةُ الباسةُ هي المصدرَ الحقيقيَّ للدولة التونسية المعاصرة؛ والهدف هو تفادي عزْو الأبوّة الفريدة لهذا المفهوم إلى المستعمِرين الفرنسيين. فلماذا كان فَنُّ الرسم التونسيّ أكثرَ ميلاً إلى إيثار علاقته بالأوروبيين بدلاً من شكلٍ فنيٍّ مرتبطٍ بالاستقلالية السياسية؟

إذا كان هذا الانتسابُ مفضَّلاً على الآخر، فذلك لأنّ الرهانات كانت أقلَّ تعيُّنًا من قِبل العلاقة بالسلطة منها من قبل المواضيع المعالَجَة في الأعمال الفنية. فقد استمدّ الخيالُ الوطنيّ مراجعَه من الثقافة الشعبية، التي كان يُفْترض أنّها لم تَخْضع للتأثير الأوروبيّ. هنا يلتقي الفنانون التونسيون والمستشرقون، وهنا يلعب الانتسابُ دورَه.[1] ذلك أنّ ما كان موضعَ تقديرٍ عالٍ كان الأصالةَ التي تنسبها تونُس الناشئةُ إلى الطبقات الشعبية، في حين رَبَطت الرسوم البايةَ بثقافة نخبةٍ متأثّرةٍ إلى حدٍّ بعيدٍ بالثقافة الأوروبية. صحيح أنّ حاجات الرسامين الأوروبيين والتونسيين لم تكن من الطبيعة ذاتها، إلاّ أنّهم تلاقوا في الوسائل التي تَوَجَّب عليهم استخدامُها.

أما الحقبةُ **الثانية**، حقبةُ «مدرسة تونس،» فتتميّز بمأسسةِ ممارسةٍ حَدَّدَ الروّادُ خصائصَها الأساسيةَ. نشأتْ مدرسةُ تونس عام ١٩٤٥ على يد الفرنسيّ پيار بوشيرل، وقد أُنجز بناؤها في فترة الاستقلال عندما سلَّمَ مؤسِّسُها رئاستَها إلى الرسام التونسيّ يحيى تركي. لا تَخْتلف رهاناتُ الفن التشكيليّ في هذه الحقبة عن الحقبة السابقة، بل ترتكز خصوصياتُها على إنشاء مجموعة تسعى إلى أن تكون هي اللحظةَ التأسيسيةَ للرسم التونسيّ (بموازاة الفعل التأسيسيّ للاستقلال التونسيّ الذي ستستمدّ منه هذه المجموعةُ شرعيّتَها). وسيَظهر هذا السعيُ واضحًا في تسمية الحقبات المختلفة. فحتى يومنا هذا، وحدَها «مدرسةُ تونس» تَمْلك اسمًا خاصًا بها، وأما الحقبات السابقة

عمّار فرحات **Musiciens au repos**، ١٩٧٩

واللاحقة ـ كحقبتَي الرواد وجيل الانشقاق ـ فلا تَمْلك أسماؤها معنًى إلاّ نسبةً إلى هذا المرجع الدلاليّ.

تَطَلَّبَ تحويلُ ممارسة غربية إلى ممارسة تونسية إنشاءَ أسلوبٍ فنيّ خاصّ بتونس، هذا من جهة وتطلَّبَ، من جهة ثانية، امتلاكَ التونسيين للسلطة الفنية التي كانت في يد الفرنسيين حتى ذلك الوقت ـ ويُمْكننا في هذا المجال أن نحدِّد بالأخصّ إنشاءَ صالةِ عرضٍ تجاريةٍ من قِبل الرسّام عبد العزيز غورجي. من خلال ظاهرة المأسسة هذه، نجحتْ مدرسةُ تونس في أن تَرْبط تعريفَ الفن التونسيّ نفسِه باسمها، ومازالت تحتفظ بذلك الربط حتى اليوم.

ولكنْ بمحاذاة المعايير الجمالية التي حَدَّدها الروّادُ ومدرسةُ تونس، تُنسب أشكالُ الفنّ التشكيليّ الأكثرُ ابتكارًا إلى الحقبة **الثالثة** بالتأكيد. فالاستراتيجية التي اعتمدها جيلُ الانشقاق هنا لن تكون استراتيجيةَ ربطِ الرسم كعنصرٍ غربيّ بمراجعَ دلاليةٍ تونسيةٍ وحسب ـ وهو مسعًى يُظْهر بصماتٍ أوروبيةً أهمَّ مما ينبغي في رأيهم ـ بل ستكون أيضًا استراتيجيةَ تحويلِ الوسائط الفنية والمراجع الدلالية الأسلوبية الواحدة للأخرى. وقد أدّى هذا المفهومُ إلى أعمال فنية لا يُمْكننا وصفُها بالتشبيهية ولكنّنا نرى

- في هذا الموضوع راجعْ أطروحات فرنسوا پويون عن الجزائر:

**Les deux vies d'Étienne Dinet, peintre en Islam, L'Algérie et l'héritage colonial** (Paris: éd. Balland, 1997).

«الإستشراق كان المحاولةَ اليائسةَ لإدراك مجتمعٍ لحظةَ انكشافه بالتحديد: مجتمعٍ أصلانيّ من دون فرنسا. ولكنْ أليس هذا أيضًا ما تَوَدّ تَصوُّرَه الجزائرُ المعاصرةُ المتّجهةُ نحو الأصالةِ والجذور والتراث؟ وفي الوقت الذي تَسْعى فيه إلى طمس وجود فرنسا، وطمسِ بصمات هذه المستعمِرةِ الكليةِ الحضور، فإنّها تَسْتخدم تصوّراتٍ جاهزةً مهيأةً تمامًا لإعادة استخدامها» (ص ٢٩٢). راجع أيضًا أطروحات آن ماري تياس عن أوروبا:

**La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle** (Paris: éd. Seuil, 1999).

فيها مراجعَها الدلاليةَ الثقافيةَ بكلّ وضوح. ولعلّ المثال الأبرز في هذا الصدد أعمالُ نجا مهداوي، التي لا يطغى «المعنى» النصيُّ فيها برغم كونها مليئةً بالخط العربيّ (أنظر الصورة ص ٨٧).

يُوجِّه تطورُ هذه الممارسات الواقعَ التشكيليَّ التونسيّ نحو كشف استمراريةٍ فنيةٍ تتجاوز القطيعةَ التي سبَّبَها الاستعمارُ. فلئن التزمَ الروّادُ ومدرسةُ تونس هذا المسعى أولاً باستخدام جماليةِ المنمنمات، فإنّ جيل الانشقاق عمد إلى مَنْهجته. ذلك أنّ هذا الجيل يَعْتمد على تقاليد فنية مثلِ الخط العربيّ الذي ذكرناه، أو على تخومية الهندسة المعمارية ـ التي كانت الموضوعَ الأثير لدى نجيب بلخوجا (أنظر الصورة ص ٤٤). تَهْدف حركةُ جيل الانشقاق، إذن، إلى إقامة علاقة نُسَب بين التقاليد التشكيلية السابقة للاستعمار، والإبداع التشكيلي المعاصر. وبهذا يأمل الفنّانون أن يشرِّعوا ممارسةَ الفنون التشكيلية في تونس، من خلال التأكيد على وجود ثقافةٍ فنيةٍ قبل الاستعمار وهذا يلتقي مع مسعى المؤرِّخين الذين يرَوْن في دولة الباي أصلَ الدولة التونسية المعاصرة.

وهكذا شَهدْنا في المرحلة الأولى تطوُّرَ الإشارة إلى ثقافة شعبية يُفترض أنّها لم تتغير مع قدوم المستعمِرين، فيما تتطابق المرحلةُ الثانيةُ مع تجسُّدِ ثقافةٍ جديدةٍ للأمّة. أمّا الحقبة الثالثة فتتمحور حول بناء استمراريةِ ممارسةِ الفنون في تونس بهدف إلغاء القطيعة التي أحدثتها الحقبةُ الاستعمارية. ويمكننا التأكيد أنّ هذه الحقبات الثلاث الأولى بَلَغتْ هدفَها الذي كان ربطَ ممارسة الرسم بالوطن التونسيّ. ربما في هذه اللحظة بالذات أصبح بالإمكان اعتبارُ وجود ممارسةٍ تونسيةٍ خاصةٍ بالرسم، فلم يعد ثمة جدوى من متابعة السعي إلى تملُّك ممارسة الرسم بوصفها ممارسةً مستورَدةً.

❖ ❖ ❖

يبدو أنّ **الثمانينيات** شكّلتْ نقطةَ تحوّل في المفهوم التونسيّ للفن أكثرَ ممّا فَعَلَ جيلُ الانشقاق. فما هي الأسباب التي جَعلتْ هذه الحقبةَ تؤْثر إيجادَ أنواع تساؤلات أخرى؟ يَظْهر هنا عاملان: من جهةٍ، قادت الحقبةُ السابقةُ، وبحدود قصوى، إلى إنشاء ممارسة خاصة بالأمة. ومن جهة أخرى شَهدت السبعينياتُ تفاقمَ النزاعات الاجتماعية الدالة على وجود شرخ بين المجتمع وقادَتِهِ (الإضراب العامّ في ٢٦ يناير/ كانون الأول ١٩٧٨ الذي كان استكمالاً لتدهور السلطة منذ بداية العقد، ثورة الخبز في العام ١٩٨٤،...). وهكذا فَقَدت الإيديولوجيةُ الوطنيةُ صفتَها الموحِّدة، التي كانت تمْنح تماسكًا للحركات الفنية السابقة.

ما سيبقى بشكل أساسيّ من هذه الحقبة هو علاقتُها المتجددة بالفردية الفنية. فلئن اتّجهت الحقباتُ السابقةُ إلى إشكالية الاستقلال الثقافيّ، فقد كفّت الثمانينياتُ عن أن تعتقد أنّ «التونسة» لا يعبِّر عنها إلاّ صورُ الحياة الشعبية والتقاليدُ الجمالية. وحلّ مبدأٌ موحِّدٌ آخر، الكونويةُ، مكانَ مبدإ الهوية الوطنية التي تميّزتْ بثنائية التقليد/الحداثة. يَفْصل الفكرُ الكونويّ

أحمد عثمان. **محمد الهادي باشا بك**

بين المصطلحيْن ليحتفظَ بالحداثة فقط. ولم يعد هذا المفهومُ للفن يَفْرض على الفنانين أن يندرجوا في الإطار المحليّ ليتمكّنوا من إثباتِ أنّهم فنانون تونسيون، الأمرُ الذي يضع النضاليةَ الفنيةَ ـ التي كانت طاغيةً إلى تلك اللحظة ـ بين هلاليْن وقد أتاح هذا الانفصالُ للفنانين، فيما هم يتفادَوْن المفاهيمَ الفنيةَ السابقة، تطويرَ وسائل جديدة ليكونوا تونسييّن، الأمرُ الذي أكّدَ البداهة الناشئة لدى المثقفين بأنّ المرء يُمْكنه أن يَشْعر بأنّه تونسيّ بكلّ بساطة دون الحاجة إلى ادّعاء ذلك.[1] وإذا تَبعْنا أطروحات آن ماري تياس حول بناء الهويات القومية الأوروبية، أَمْكننا الافتراضُ أنّ الانتقال إلى الكونيّ هو تتمةٌ ضروريةٌ لبناء الهوية القومية، أو أنّ الكونية نتيجةٌ لازمةٌ للقومية.

❖ ❖ ❖

إذا كان التفكيرُ في الحقبة **الحالية** أصعبَ من الحقبات الأخرى فذلك يعود إلى كونها غيرَ مدعومةٍ بفكرة موحِّدة من هذه الخاصية وُلدت الحاجةُ إلى إعادة رسم تطور مفهوم الفن التونسيّ قبل الانتقال إلى هذه الحقبة. يبدو هنا أنّ الهوية تأخذ شكلاً ثالثًا، وهو **تجريب** الذاكرة المشتركة، أكثر منه بناءً مشتركًا لهذه الذاكرة. هذا التجريب يَسْمح، خلافًا للحقبات السابقة، بتعدد الاحتمالات التشكيلية الذي كانت إحدى نتائجه غياب قاسم مشترك بين ممارسات الفنانين.

١ ـ لعلّ هذه الطريقة الجديدة في كون المرء تونسيًا هي ما بَرَزَ في استياء المفكرين التونسيين من تساؤلاتي حول الهوية

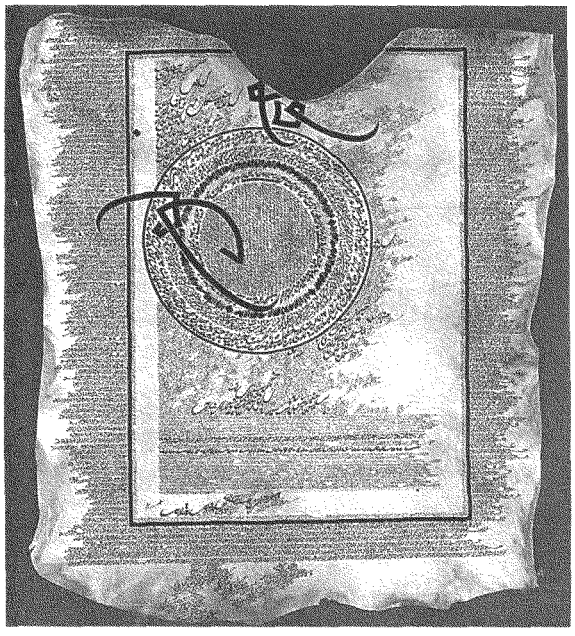
ولكن تظهر ثلاثةُ أشكال من مقاربتهم الخاصة بالذاكرة الجماعية. **الأول** هو إعادة ظهور رموز الهوية، التي كانت قد اختفت خلال الحقبة السابقة. هذا الظهور الجديد هو السبب الأساسيّ في تشويش الرهانات التشكيلية في الحقبة المعاصرة؛ ذلك أنّنا لو ربطنا الظهورَ الجديد بالحقبات الأولى، بسبب استخدام الفنانين الجُدُد للمراجع الدلالية المشتركة مع الفنانين السابقين، فإنّ هذا الاستخدام لم يعد يتناسب وبحثَ الفنانين الجدد عن هوية وطنية. بل يَكْشف إشكالياتٍ تمكنت الحقباتُ السابقةُ، بفضل الهوية القومية وبفضل الكونية، من تجاهلها.

ربما أصبحت اليومَ العلاقةُ بالذاكرة التاريخية أكثرَ صعوبةً. ذلك أنّ تبذيل banalisation الرموز الهوياتية، كما حدَّدتْها الأجيالُ الأولى، أدخل الثقافةَ في علاقةٍ فريدةٍ بماضيها التاريخيّ من خلال تجميدها. وإذا تمكّن الفنانون الذين ينادون اليوم بهذه الرموز من حَرْفها أحيانًا عن وجهتها الأولى، فإنّ السؤال حول معرفةِ ما إذا كانوا فعّالاً قادرين على عرض المجتمع التونسيّ المعاصر يبقى غير مطروحٍ بشكلٍ صريح. بل يبدو أنّ الفنانين يتعلّقون، على العكس، بأدواتٍ رمزية كانت قد أدّت في السابق إلى تعريف الهوية، على أملِ تحديدِ انتماءٍ هوياتيّ قويّ في الحقبة المعاصرة.

هذا النّوع من العلاقة بالذاكرة الجماعية (والتي تدلّ عليها إعادةُ استخدام الرموز الهوياتية) تُمْكن مقارنتُه بما أسماه پول ريكور «اضطرابَ التكرار»: «إنّ محور المشكلة هو استنهاض الذاكرة في خدمةِ البحث وإعادة البحث والمطالبة الهوياتية.» وإذا كانت هذه المطالبةُ ضروريةً في فترة أولى فإنّها تسلّط اليومَ الضوءَ على «هشاشة الذاكرة»، المكوّنةِ على هذا الشكل.[1] وسيَشْهد استخدامُ هذه الرموز على أمانة الفنانين في علاقتهم بالثقافة التونسية بأقلّ مما سيَشْهد على القلق الكامن في التساؤلات عن الانتماء الهوياتي.

يُمْكننا إذًا الافتراضُ أنّ ما يحصل اليومَ ليس نقصًا في الذاكرة، كما قد تحْملنا مقاربةٌ أولى على الاعتقاد، بقدْر ما هو ـ على العكس ـ «مغالاةٌ في تعريف» الهوية التونسية التي تكُون هوامشُ التحرك فيها مقلّصةً جدًا.

إلاّ أنّ الشكلَ **الثاني** من العلاقة بالذاكرة، ويشير هو أيضًا إلى التاريخ الجمالي في البلاد، تمكّن من تفادي هذه المغالاة في الذاكرة. يمثّل عمل أمل بنيس هذا الشكلَ بصورةٍ خاصةٍ. فإذا كانت أعمالُها تَسْتند إلى الخطّ العباسيّ وهندسةِ القرون الوسطى، فانّ مَراجعَها ليست واضحةً مباشرةً في عملها الفنيّ المنجَز، بل هي بالأحرى مصدرُ إلهام (أنظر الصورة ص ٤٥). في هذا العمل تجد العلاقةُ بالذاكرة التاريخية وظيفةً خلاّقةً تغذّي الخيالَ. لم يعد يُستعان بالذاكرة من أجل ذاتها. وإذا كانت الذاكرةُ التاريخية تزوّد الهويةَ بجزءٍ من تعريفها، فإنّ هذه الأخيرة لم تعد خاضعة للأولى.



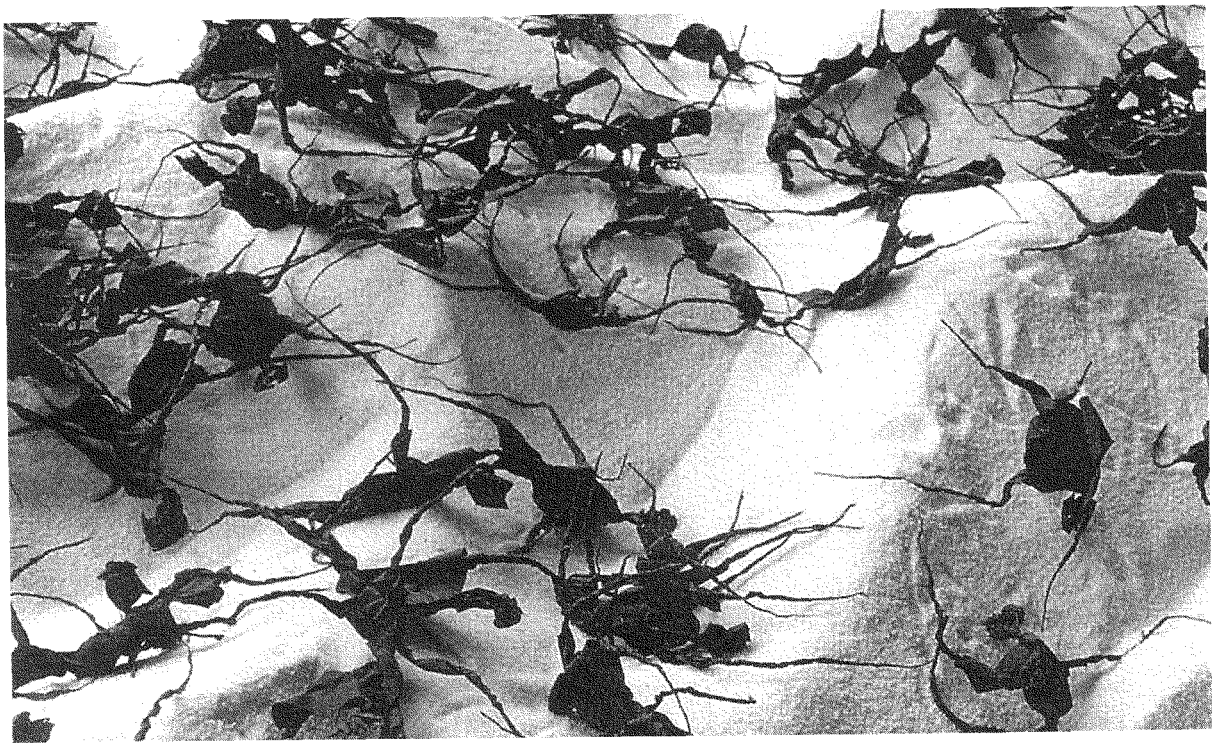
نجا مهداوي **خطّ على جلد**

أما الشكلُ **الثالثُ** فيضع حدًا للتساؤلات الهوياتية من خلال الذاكرة التاريخية. فهو على العكس يبحث عن علاقةٍ متجدِّدةٍ بالمجتمع المعاصر، ويكفّ عن اعتبار هذا الأخير شاهدًا على ثقافةٍ ثابتةٍ حاملةٍ لماضٍ أصيل. هذه النقطة جوهريةٌ لكوْنها تشير إلى تحوّل نماذج تمثيلِ المجتمع التونسيّ التي أوجدها الفنانون، الأمرُ الذي يدلّ على تعديلٍ حقيقيّ للمفهوم الفنيّ. فقد أَخْلتْ ثنائيةُ ازدواجية الحداثة/التقليد المكانَ لتساؤلات المجتمع الذي يَعْمل فيه الفنانُ، متخطّيةً بذلك الرغبةَ في بناءِ هويةٍ وطنيةٍ مثاليةٍ.

سَمَحَ هذا التحوُّلُ بإيجاد نظرة جديدة إلى إشكالية «تخلُّف» الممارسة الفنية التونسية عن تطوّر الفنون في أوروبا وأميركا الشمالية. ولم يلقَ هذا التساؤلُ الحاضرُ في كلّ مرحلة من مراحل تطور الفنون التشكيلية التونسية جوابًا حاسمًا بعدُ. فلمّا كان الفنانون في السابق قد أرادوا الاندراجَ في الحداثة الفنية العالمية، فيما كانوا يسعون إلى الاندراج في مجتمع تونسيّ يَعْتبر ممارسةَ الرسم مستوردَةً، فإنّهم لم يتوصّلوا إلى إدراج أعمالهم الفنية لا في السياق الدوليّ ولا في السياق التونسيّ. وأما الفنانون المعاصرون، فإنّهم من خلال إضفاء طابع الإشكالية على المجتمع الذي يعيشون فيه، بدَوا أنّهم تفادَوْا هذه المعضلة.

يُعتبر عملُ پاتريسيا تريكي ممثّلاً بصورةٍ خاصةٍ لمقاربةٍ تسعى إلى إعادة ربط الذاكرة الفردية بالذاكرة الجماعية والحقّ أنّ التساؤلات حول مكانتها في المجتمع التونسيّ هي التي قادَتْها إلى ممارسة الفن المعاصر: فلكونها من والدَيْن من جنسيتين مختلفتَيْن، ظلّ انتماؤها إلى المجتمع التونسيّ محطَّ تشكيك ـ وهو انتماءٌ صعبٌ تبحث فيه مجموعةُ أعمالها الفنية «ڤورتيكس.» انطلقتْ تريكي من

١ ـ Paul Ricœur, **La mémoire, l'histoire, l'oubli** (Paris: éd. Seuil, 2000) p. 67-111.



فاطمة شرفي من **Golfe**، ١٩٩٢

شخصيتها الخاصة في ڤورتيكس ١، وأخذتْ توسّع المحيطَ في كلّ مرحلة ويتألّف ڤورتيكس ٢، الذي مازال قيد الإنجاز، من لقاءات تَمْزج فيها تريكي الطبقاتِ المختلفةَ لبيئتها العائلية والمهنية وأصدقائها بهدف تجسيد ترابُطها معًا (أنظر الصورة ص ٤٤). ولكنْ إذا كانت إشكاليةُ الانتماء الهوياتيّ حاضرةً بقوة فإنّها ليست موضوعَ بناءٍ مُؤَمثلٍ للهوية التونسية ومن ثم، فإذا كانت مسألةُ هوية الفنانة التونسية عاملاً محفِّزًا على الإبداع، فإنّها لا تجعل عملَها بمجمله يتمحور حولها. يتعلّق الأمرُ في هذا الإطار **بتساؤلات** حول الهوية ـ حيث تُجرى قراءةٌ للمجتمع من خلال الذات ـ لا ببحث عن الهوية. ولو قارنّا عَمَلَ تريكي بعمل فاطمة شارفي فقد نتمكّن من الاشتباه في أنّ الفنانين الذين نجحوا في التحرر من طريق الهوية المسدود قد يكونون بالتحديد أولئك الذين لديهم انتماء ثقافيّ مزدوج سَمَحَ لهم بعدم التعامل مع هويتهم من وجهة الانتماء التونسيّ وحده (فاطمة شارفي تعيش وتعمل في بيرن، سويسرا ـ أنظر الصورة أعلاه). أهذا هو، يا ترى، ما يَسْمح لهم بتفادي القلق الهوياتيّ الذي يجعل آخرين لا يَمْلكون سوى التصريح التالي: «يمكنكم القولُ إنّنا كلّنا نَشْعر بانزعاجٍ في جلودنا»؟[1]

❖ ❖ ❖

واجهتْ أجيالُ الفنانين التونسيين إشكاليةَ الذاكرة، وهي إشكالية تمّ إدراكُها أوّلاً في إطار الهوية الوطنية، ثمّ في إطار الذاكرة التاريخية الجماعية، بيْد أنّها كانت محور بناء لا مجرد تساؤلات، الأمر الذي منع وجود تعددية في الفنّ التشكيليّ. وأما المرور عبر الشخص نفسه فيسمح بتحديد المشكلة، ومن ثم بتبديد القلق الهوياتيّ، في حين أنّ البحث عن الهوية من دون الاهتمام بهذا القلق يزيده حدةً. وهكذا نرى الذاكرة تُفْلت من ماضٍ لا يُمْكن مساسُه، لتتشكّل وتصبحَ ناشطةً في الحاضر. ولمّا كانَ تمثيلُ المجتمع لم يكفّ عن أن يكون ناقلاً للتاريخ فحسب، فإنّه بذلك يَبْلغ الديناميكية الاجتماعية.

إنّ ما عَبَّرَ عنه الفنّانون من خلال طرح إشكالية الهوية ليس الحاجةَ إلى تحديد الهوية بقدْر ما هو الحاجةُ إلى الانفصال عن علاقةٍ بالهوية التونسية حدَّدتْها الأجيالُ السابقةُ بطريقةٍ حصريةٍ جدًا طبعًا هذه القراءةُ التي أجريناها هنا للفنّ التونسيّ ليست وحدَها المحتملةَ، إذ إنّ بعضَ الأشكال التشكيلية لم يتمّ ذكرُها. وإنّما كانت الغايةُ توضيحَ بعض نواحي علاقة الفنّ التشكيليّ بالهوية، وأن نُظْهر بشكل خاص أنّ الهويتين القومية والتاريخية لا يُمْكنهما الحلولُ مكانَ الهوية التونسية. لذلك يجب وضعُ التقسيم التاريخيّ المعتمد هنا في صميم هذه التساؤلات، لا أن يكون تقطيعًا يدّعي القدرةَ على عرض مجمل التساؤلات المطروحة أمام ممارسة الفنون التشكيلية في تونس.

**باريس**


**أنابَلّ بواسييه**

وُلدتْ عام ١٩٧٧ مرشّحة لنيل شهادة الدكتوراه في علم الإنسان، من مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية ـ باريس


١ ـ هذه كلماتُ فنّانة قابلناها بشكلٍ سريعٍ في الشارع الرئيسيّ سيدي بو سعيد، المكانِ الأبرزِ للهوية التونسية كما حددتْها «مدرسةُ تونس»

# إعادةُ إدراج الذات في الشرق الأوسط: «دفاتر الفنّان» لإيتيل عدنان في سياق الحروفية العربية

سونيا ميشار ـ الأتاسي

ترجمة: الآداب

تُشتهر إيتيل عدنان في العالم بأنّها كاتبةٌ في المقام الأول، ولاسيّما بسبب روايتها **ستّ ماري روز**، التي نُشرتْ في باريس عام ١٩٧٧ ونالت استحسانًا كبيرًا وكانت واحدةً من الروايات الأولى عن الحرب الأهلية اللبنانية (١٩٧٥ ـ ١٩٩٠). تَكْتب عدنان بالفرنسية والإنكليزية، وتُرجمتْ إلى لغاتٍ عدة، بينها العربية. ونَشَرتْ أكثرَ من اثنيْ عشر كتابًا في الشعر والنثر. كما أنّها كَتبتْ قصصًا قصيرة، ومسرحيات، وأَنتجتْ أفلامًا وثائقية، وأوبرات. لكنّها أيضًا فنانةٌ بصرية، وهي فوق كلّ شيء رسّامة. وقد عُرضتْ أعمالُها الفنية (التي تتضمّن رسومًا، ولوحاتٍ، و«دفاترَ فنّان،» وأعمالاً خزفية، وسجاجيد) في معارضَ وغاليرياتٍ في الولايات المتحدة وأوروبا واليابان والشرق الأوسط.[١]

بدأتْ عدنان الرسمَ أثناء إقامتها في الولايات المتحدة أواخرَ الخمسينيات، في وقتٍ بلغتْ فيه التعبيريةُ التجريديةُ أوجَها. وكانت من قبلُ مهتمةً بالرسم زمنًا طويلاً، وعلّمتْ مادةَ «فلسفة الفنّ» في دومينيكان كوليدج في سان رافاييل (كاليفورنيا)، قبل أن تصبح رسامةً بنفسها. وهي، خلا بعض الإرشادات الباكرة، فنانة عصامية.[٢] وكانت منذ البداية رسامةً تجريدية، شديدةَ الاهتمام بالطبيعة، وبتجاور مربّعاتٍ مختلفةِ الألوان ـ لا تقتصر على ألوان السماء والأرض في أوقات مختلفة بل تتعدّى ذلك، كما تقول سنيمون فتّال، إلى ما يَحْمل منها نكهةَ الأمكنة ـ يَقْطعها أحيانًا مربّعٌ أحمرُ قانٍ.[٣] (أنظر اللوحة الأولى «شاطئ أصفر، سماءٌ حمراء،» ص ٤٦)

في أوائل الستينيات شَرَعَتْ عدنان بتجريب وسيلة جديدة، هي الورق الياباني (الأوريغامي). بدأتْ أولاً بالرسم عليه، لكنّ المادة الجديدة أَخذت تَشْغلها وتوجِّه انتباهَها إلى الأدب،[٤] فراحت تَسْتخدم الأدبَ العربيّ في رسومها ومنذ ذلك الوقت أَصْدرتْ أكثرَ من ٢٠٠ عمل ممّا يُعْرف بـ «دفاتر الفنان» livres d'artiste.[٥] وبهذه الدفاتر تُعتبر عدنان جزءًا من حركةٍ فنيةٍ في الشرق الأوسط تتّسم بإدخال الكتابة العربية إلى الفنّ الحديث، وتُسمّى عادةً «الحروفيةَ العربيةَ.»[٦]

نادرًا ما تُعتبر عدنان مؤلِّفةً عربيةً أو لبنانية، والسببُ هو أنّها لم تَكْتب بالعربية [٧] لكنْ مع إصدارها «دفاتر الفنان» تلك أعادت ـ بكلّ ما في التعبير من معنى ـ إدراجَ أسلوبها في الشرق الأوسط، وفي سياق الحروفية العربية تحديدًا. فهذه الدفاتر تشكّل نوعًا من العودة إلى الوطن بالنسبة إلى هذه الفنانة التي عاشت كلّ حياتها في ما سمّاه هومي بابا «حيِّزات الما بين» in-between spaces أو الفترات الفاصلة interstices في عالمنا،[٨] على نحوٍ ما تُظهر نظرةٌ موجزةٌ إلى سيرتها

فقد وُلدتْ في بيروت عام ١٩٢٥ من أمٍ مسيحية يونانية من سميرنا (إزمير اليوم)، وأبٍ مسلمٍ سوريّ سبق أن خَدم في الجيش

---

١ ـ وهي معروضة بشكل دائم في المتحف البريطانيّ، ومتحف معهد العالم العربيّ في باريس، ومتحف الفنّ الحديث في تونس، وغيرها.

٢ ـ كان أحدَ أكبر مشجّعيها على الرسم رئيسةُ دائرة الفنّ في دومينيكان كوليدج، آن أوهانلون.

٣ ـ Simone Fattal, "On Perception: Etel Adnan's Visual Art," in: Lisa Suhair Majaj and Amal Amireh (eds.), **Etel Adnan, Critical Essays on the Arab-American Writer and Artist** (Jefferson: McFarland, 2002), p. 90.

٤ ـ Etel Adnan, "The Unfolding of an Artist's Book," in: **Discourse,** vol. 20, 1998, no. 1-2, p. 12.

٥ ـ عدد قليل منها يُعنى بالأدبيْن الفرنسيّ والأميركيّ. ومؤخّرًا أَصدرتْ عدنان «دفاتر فنّان» لا كتابةَ فيها على الإطلاق

٦ ـ شربل داغر، **الحروفية العربية ـ الفن والهوية** (بيروت: شركة المطبوعات، ١٩٩٠)، ص ٨٣ ـ ٩١؛ Sylvia Naef, "L'expression iconographique de l'authenticité (asâla) dans la peinture arabe moderne," in: Beaugé and Clément (eds.), **L'image dans le monde arabe** (Paris: CNRS, 1995), p. 146.

٧ ـ معظم الموسوعات والمختارات في الأدب العربيّ الحديث لا تَشْمل عدنان. لكنّ بعضَ المنشورات، مثلَ العدد الخاصّ من مجلة **ألف** (بالإنكليزية) والمكرّس لـ «النصّ الأدبيّ الهجين» (العدد ٢٠، ٢٠٠٠)، تشير إلى أنّ مفهومَ ما يتضمّنه الأدبُ العربيّ يمرّ في مرحلةِ تغيير.

٨ ـ Homi K. Bhabha, **The Location of Culture** (London/New York: Routledge, 2002), p. 1-2.

إيتيل عدنان ...**One Linden Tree, Then Another**، دفتر فنّان على ورق ياباني، ١٩٧٥، من مجموعة الفنانة (والصورة لسعيد نسيبه)

العثمانيّ. ونشأتْ، نتيجةً لزواج والديْها المختلط، وللوضع الاجتماعيّ ـ السياسيّ المتغيِّر في الشرق الأوسط بعد الحرب العالمية الثانية، وسطَ حشد من اللغات والثقافات والأديان المختلفة ففي البيت كانت تتحدّث بالتركية واليونانية مع أهلها، وفي المدرسة بالفرنسية، وأما العربية فبقيتْ «فردوسًا محظورًا»[١] على نحوٍ ما تتذكّر. وهي اليوم تتحدّث بالعربية ولكنّها لم تتعلّمها بما يكفي لامتلاك ناصية الكتابة بها، برغم جهود الأبِ (الخرقاءِ نوعًا ما) لتعليمها. إذ كان يُجْبرها على الجلوس ساعاتٍ طويلةً لتَنْقل القواعدَ العربية، وكانت تَنْقل الكلمات تلو الأخرى بأمانة من دون أن تحاول حقًا فهمَ معانيها. ثم دخلتْ مدرسةَ راهبات فرنسية، وعُدِّدتْ بتأثير منهنّ. غير أنّ زياراتها المتكرّرة مع أبيها إلى دمشق لرؤية أهله ضَمِنَتْ لها ألفةً عميقةً بالثقافة العربية ـ الإسلامية. تتذكّر قائلةً «لقد اعتدتُ الوقوفَ بين الحالات، أن أكون هامشيةً قليلاً ولكنْ مع بقائي بنتَ البلد.»[٢] بعد نيلها شهادةَ البكالوريا تلقّت منحةً لدراسة الفلسفة في السوربون في باريس. وفي العام ١٩٥٥ سافرتْ من هناك إلى الولايات المتحدة لتلقّي الدراسات العليا أولاً في نيويورك، ومن بعدها في بيركلي (كاليفورنيا). فمكثتْ في الولايات المتحدة حتى العام ١٩٧٢ معلِّمةً للإنسانيات وفلسفةِ الفنّ. ثم عادت إلى بيروت حيث عملتْ محرِّرةً ثقافيةً لـ **الصفاء ولوريان لوجور**، وهما يوميتان لبنانيتان باللغة الفرنسية. لكنّها بسبب الحرب الأهلية اللبنانية غادرتْ بيروتَ من جديد عام ١٩٧٩. ومنذ ذلك الحين وهي توزِّع وقتَها بين كاليفورنيا وباريس وبيروت. ردًا على سؤال عمّا إذا كانت تَشْعر بأنّها منفيةٌ، أجابت: «نعم. لكنّ ذلك يعود إلى عهد قديم جدًا، واستغرَقَ زمنًا طويلاً جدًا، حتى أصبح طبيعةً لي.»[٣]

## الحروفية العربية

ليس لإدراج الكتابة العربية في الفنّ الحديث صلةٌ كبيرةٌ بتراث الخطّ العربيّ، الذي هو جزءٌ من إنتاج فنّيّ محدَّد المعالم ضمن الفن الإسلاميّ. ومعظمُ نقّاد الفن المعاصرين لا يَسْتخدمون تعبير «خطّاطون» لوصف الفنانين المعاصرين الذين أَدْخلوا الكتابةَ العربيةَ إلى رسومهم، بل تعبير «رسّامون،» مضيفين صفتيْن هما «حروفيون» و«كتابيون.»[٤]

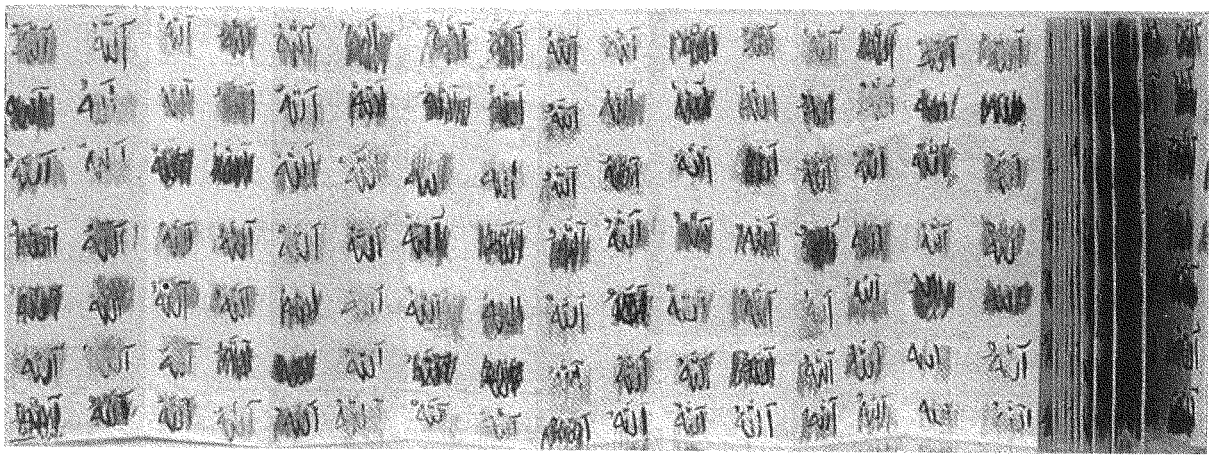
يشير تعبير «الحروفية العربية» إلى حركة فنية عامة بدأتْ في أواخر الأربعينيات وغَمَرت الشرقَ الأوسط بأكمله منذ السبعينيات، ويُمْكن تقصّي جذورها في توجُّهٍ جديدٍ طرأ على تطوّر الفنّ الحديث في الشرق الأوسط العربيّ. فبعد نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ بدأ كثيرٌ من الفنانين يبحثون عن «الأصالة» في الفنّ وعن إمكانيات

١ ـ Etel Adnan, "To Write in a Foreign Language," in: **Electronic Poetry Review** no. 1, 1996.

٢ ـ Etel Adnan, "Growing up to Be a Woman Writer in Lebanon," in: Margot Badran and Miriam Cooke (eds.), **Opening the Gates - A Century of Arab Feminist Writing** (London: Virago 1990), p. 11.

٣ ـ Etel Adnan, "To Write..." op cit.

٤ ـ Sylvia Naef, **L'art de l'écriture arabe. Passé et présent** (Geneva: Slatkine, 1992).



-إيتيل عدنان **اللّه**، ١٩٨٧ (من كتاب وجدان علي، **Contemporary Art from the Islamic World**، ١٩٨٩)

جديدة لمزج التراث بالحداثة.(١) فبرزتْ في هذا المجال جماعتان: «جمْاعةُ الفن الحديث» التي نشأتْ في القاهرة عام ١٩٤٦، و«جماعةُ بغدّاد للفنّ الحديث» التي تأسستْ عام ١٩٥٢. وقد استقطبت الجماعةُ الأخيرةُ فنانين ومثقفين مختلفين تحلّقوا حول الرسّام والنحّات العراقيّ جواد سليم. ويعبِّر بيانُها الأول، الذي كَتَبَه الرسّامُ العراقيّ شاكر حسن آل سعيد، عن التزام هذه الجُماعة التراثَ والحداثةَ معًا، فضلاً عن إيمانٍ عميقٍ بالأفكار الإنسانية

«نعلن اليوم ميلاد مدرسة جديدة في فنّ التصوير، ستستمدّ أصولَها من حضارة العصر الراهن بما تمخّضتْ عنه من أساليب ومذاهب في الفنّ التشكيليّ، ومن طابع الحضارة الشرقية الفذّ. ولسوف نشيّد بذلك ما انهار من صرح فنّ التصوير في العراق منذ مدرسة يحيى الواسطي أو مدرسة الرافديْن في القرن الثالث عشر الميلادي. ولسوف نصل، بذلك، السلسلةَ التي انقطعتْ منذ سقوط بغداد على أيدي المغول... من أجل حضارتنا ومن أجل الحضارة العالمية... التي تتعاون الشعوبُ لإنمائها. وليكنْ رائدُنا تراث العصر الحاضر ومدى وعينا للطابع المحلّي.»(٢)

ضمن هذا السياق تحديدًا توجّه الفنانون العرب شطر الخطّ العربي الذي هو سمةٌ بارزة من سمات الفن الإسلاميّ، بحثًا عن منبع للالهام، ودخلت الكتابةُ العربيةُ الفنونَ التشكيليةَ من جديد.(٣)

وربّما قلنا إنّ صعود الفن التجريديّ في الغرب وافَقَ أيضًا الفنانين العربَ من أجل إعادة اكتشاف الفن الإسلاميّ.(٤) فقد استَخْدم پابلو پيكاسّو وجورج براك حروفًا لاتينية مُفْردةً في كولاجاتهم التكعيبية، وكان پول كليه أوّلَ مَنْ أدْخل حروفًا عربيةً في رسومه.(٥) كما تشير أعمالٌ لأندريه ماسّون، وهانس هارتُونغ، ووولْز، وهانس هاكيه، وآنسلم كِيفِرْ، وآنْتونِي تاپياز، وآخرين، إلى أنّ الكتابة غَدَتْ جزءًا لا يتجزّأ من الفنّ الحديث في أوروبا.(٦)

كان أول مَنْ أدخل الكتابةَ العربيةَ في التصاميم بين العرب جميل حمودي ومديحة عمر. كلاهما من العراق لكنّهما دَرَسا الفنّ في الغرب (الأوّلُ في باريس، والثانية في لندن وواشنطن دي سي)، حيث انخرطا في الفن التجريديّ حين أدْخلا الحروفَ العربيةَ في رسومهم نهايةَ الأربعينيات. ومنذ ذلك الحين وعددٌ كبيرٌ من الفنانين العرب على امتداد الشرق الأوسط وخارجَه يَسْتخدمون الكتابةَ العربيةَ في رسومهم. يقول عفيف البَهْنسي في هذا الصدد إنّ ذلك الاستخدام أصبح من الشيوع بحيث بات يَنْدر تقريبًا أن نجد فنانًا عربيًا تجريديًا لم يَسْتعمل الحرفَ العربيّ شكلاً رئيسيًا في عمله.(٧) ولا شكّ أنّ هزيمة العرب في حرب حزيران ١٩٦٧، وما بَعَثَتْه من انقشاعٍ للأوهام ونقدٍ للذات عميقيْن، كان لها جميعها أثرٌ في زيادة عدد الفنانين الذين يَطْرحون أسئلةً عن هويّتهم كعرب داخل الشرق الأوسط وخارجه فيلتفتون إلى التراث

---

١ ـ Silvia Naef, "L'expression...", op cit, p. 143.

٢ ـ شاكر حسن آل سعيد، **البيانات الفنية في العراق** (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٣)، ص ٢٧

٣ ـ عفيف البهنسي، **الفنّ العربيّ الحديث بين الهوية والطبعيّة** (دمشق/القاهرة: دار الكتاب العربيّ، ١٩٩٧)، ص ٩٤؛ شربل داغر، مصدر مذكور، ص ٤٠؛ Naef, "L'Art de l'écriture...", op cit, p. 38

٤ ـ Naef, ibid., p. 10-11.

٥ ـ Ibid., p. 40.

٦ ـ بين ميشيل بُوتور أنّ الكتابة موجودة في الرسم عبر تاريخ الفن في أوروبا كعنصر مكمّلٍ للتأليف، وظيفتُها تَنْحصر بالعنوان والتوقيع ولكنْ مع بداية القرن العشرين، ومع حصول قطيعة مع التقليد الفنيّ المكرّس في أوروبا، دخلت الكتابة لأول مرة بوصفها عنصرًا لا يتجزأ من التأليف. أنظر كتاب بوتور: **Les mots dans la peinture** (Geneva: Albert Skira, 1969)

٧ ـ عفيف البهنسي، **الفن الحديث في البلاد العربية** (تونس: دار الجنوب، ١٩٨٠)، ص٨٩.

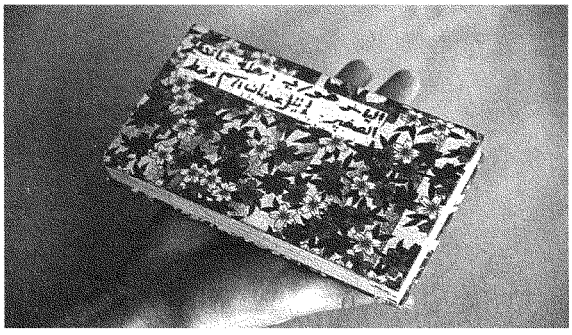
العربيّ ـ الإسلاميّ بحثًا عن إجابات. وفي العام ١٩٧٠ أسّس شاكر حسن آل سعيد، مع فنانين عراقيين آخرين، «تجمُّعَ البعد الواحد» الذي عدَّه استمرارًا لـ «جماعة بغداد للفنّ الحديث.» غير أنّ جهود «التجمّع» من أجل توحيد الحروفيين العرب في ما وراء العراق فشلتْ، والسببُ هو أنّ الخلافات بين الفنانين الذين يَسْتخدمون حروفًا عربيةً بطرقٍ مختلفة ولأهدافٍ مختلفة كانت عظيمة جدًا.[١]

تميِّز سيلڤيا نايف في كتابها **فنّ الكتابة العربية: الماضي والحاضر** بين ثلاثة تيارات في الحروفية العربية: (١) تيّار قريب من التقليد الكاليغرافيّ القديم في الأسلوب والشكل ولكنّه يَستخدم أدواتٍ حديثةً ويؤدّي مضامينَ حديثةً؛ (٢) تيّار تزيينيّ، حيث يَعْمل الحرفُ العربيُّ كعنصر مُتمِّم أو شكليٍّ للتأليف التصويريّ (أو التشبيهيّ)؛ (٣) تيّار تجريديّ، حيث يَعْمل الحرفُ كعنصر أساسيّ في تكوين الرسم التجريديّ.[٢] هذه التيارات تتقاطع أحيانًا، ويجب ألاّ تُعَدّ كياناتٍ جامدةً. واليوم يتواصل اهتمامُ الفنانين العرب بالحروف العربية ـ منفردةً أو كلماتٍ أو تعبيراتٍ أو جملاً كاملةً أو نصوصًا أو مخطوطاتٍ أو كتبًا. وهذا ما يَدْفع الحروفيةَ العربيةَ إلى آفاقٍ جديدةٍ دائمًا، على نحوٍ ما تُبيِّن أعمالُ فنانين أمثال: شاكر حسن آل سعيد، وضياء العزّاوي، ورافع الناصري، وميسلون فرج، ومنى السعودي، ومنير الشعراني، ونجا مهداوي، وحسن مسعودي، ورشيد قُرَشي، وحميد تيبوشي، وآنا بوغيغيان، وجومانة الحسيني، وكمال بلاّطة، وليلى الشوّا، وايتيل عدنان.[٣]

## «دفاتر الفنان» لايتيل عدنان في سياق الحروفية العربية

بدأتْ عدنان العملَ على الورق الياباني في أوائل الستينيات، ولكنّها لم تَنْخرطْ بجدٍّ في إنتاج «دفاتر فنّان» خاصةٍ بها إلاّ بعد هزيمة ١٩٦٧، إذ أتاح لها استخدامُ الكتابة العربية التعبيرَ عن هويتها كإنسانةٍ عربيةٍ حطَّمتها أحداثُ حرب حزيران.[٤]

كثيرةٌ هي «دفاتر الفنان» التي أصدرتْها عدنان عن الأدب العربيّ. غالبيتُها العُظمى تُعنى بالأدب العربيّ الحديث الذي كتبه مؤلِّفون مشهورون أمثال بدر شاكر السيّاب، ويوسف الخال، وأدونيس، ومحمود درويش، وبلند الحيدري، وفاضل العزّاوي، وعالية ممدوح، وإلياس خوري. وفي بعض هذه الكتب استَخْدمتْ عدنان شعرَها هي نفسِها مترجَمًا إلى العربية. وأحيانًا أخرى كان الشعرُ العربيُّ القديم أو أغاني الحب السومرية مبعثَ الإلهام عندها، الأمرُ الذي يَعْكس اهتمامَها بالتراث العربيّ ـ الإسلاميّ وبما يتخطّاه أيضًا.



إيتيل عدنان. **رحلة غاندي الصغير**، دفتر فنان على ورق ياباني، ١٩٩٢ (من مجموعة إلياس خوري)

وأعني حضاراتٍ ما بين النهرين العريقة. وهناك عددٌ من دفاترها يَسْتخدم كلمةً واحدةً: «اللّه.» (أنظر ص ٩١). والحال أنّ تكرار «اللّه» يُذكّر المرءَ بمجالس الذِّكر الصوفية، ويُقرِّب دفاتر عدنان هذه من الخطّ الإسلاميّ أكثرَ ممّا تفعله عادةً دفاترُها الأخرى. الجدير ذكرُه أنّ دفاتر عدنان لا توجد إلاّ في نسخةٍ واحدةٍ لا غير

فيما يلي سيتمّ التركيزُ على «دفتر الفنّان» الذي ألّفته عدنان عن رواية إلياس خوري **رحلة غاندي الصغير**[٥]. هذه الرواية، شأنها شأن **ستّ ماري روز** لعدنان، كُتبتْ أثناء الحرب الأهلية اللبنانية. ودفتر عدنان عنها يعود إلى العام ١٩٩٢، ويتكوّن من فصلها السادس المكرَّس لشخصية «أليس،» العاهرةِ السابقةِ التي أذبلتْها السنُّ والحربُ. وتتشكّل الروايةُ من مجموعة القصص التي ترويها أليس، (أنظر اللوحتان ص ٩٢ و٩٣).

دفتر عدنان الخاصّ بهذه الرواية صغير جدًا عند إغلاقه (١٦ × ٩ سنتيمترًا). لكنّه عندما يُبْسط يصبح لفيفةً أفقيةً طولُها متران تقريبًا، أشبه بأكورديون صغير، تُمْكن رؤيةُ الصفحات معًا أو كلّ صفحةٍ على حدة (علمًا أنّ عدنان تَسْتخدم كلّ صفحة مزدوجة كصفحة واحدة فقط) الكتابة هنا بالحبر الأسود، على خلفيّةِ ضرباتٍ تجريدية بالريشة، وبألوانٍ مائيةٍ بنيّة وصفراء وزرقاء وزهرية. ويَبْرز اللونُ الزهريُّ من بين الألوان الأخرى الأبعد، كما هو شأنُ المربَّع الأحمر الصغير في لوحة عدنان «شاطئٌ أصفر، شمسٌ حمراء.» ويُحيل اللونُ الزهريُّ، المستخدمُ فقط على الجانب الأيسر من كلّ صفحة مزدوجة، على غلاف الكتاب الذي يُظْهر أزهارًا حمراءَ وزهريةً وبيضاءَ ويُضفي على الكتاب لمسةً أنثويةً وهشّةً بعضَ الشيء تَنْسجم كثيرًا مع شخصية «أليس» في رواية خوري. أما الكتابة فنسخةٌ طبق الأصل عن الرواية، وتُمْكن قراءتُها بسهولةٍ

---

١ ـ Naef, "L'art de l'écriture," op cit, p. 60-61.

٢ ـ Ibid., p. 41.

٣ ـ Marie-Geneviève Guesdon, "Regards d'artistes contemporains sur le livre et l'écriture", in: Marie-Geneviève Guesdon and Annie Vernay-Nouri (eds.), **L'Art du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste** (Paris: Bibliothèque nationale de France, 2001), p. 177-203.

٤ ـ أنظر شربل داغر، مصدر مذكور، ص ٨٤؛
Helen Khal, **The Woman Artist in Lebanon** (Beirut: Institute for Women's Studies in the Arab World, 1987), p. 101.

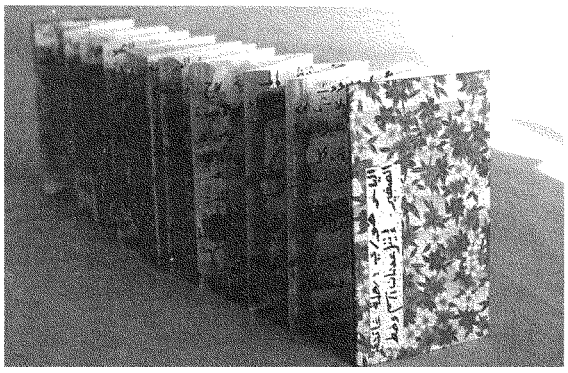
٥ ـ بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩.

كبيرة، غير أنّها تذكّر بخطّ الأطفال. فالكتابة بالنسبة إلى عدنان تتحوّل رسمًا، وتَسْتحْضر ذكرياتٍ عن طفولتها حين كانت تتعلّم العربيةَ على أبيها [1] تستخدم عدنان الخطَّ العربيَّ ـ خطَّها هي ـ لا كنصّ ينبغي أن يُقرأ ألفاظًا فحسب، بل كرسم ينبغي أن يقرأ بصريًا أيضًا، على طول اللفيفة الأفقية الطويلة. من هذه الناحية تُمْكن مقارنةُ استخدامها للكتابة العربية بالتيّار الثالث للحروفية العربية الذي وصفناه أعلاه: إنّها عنصرٌ أساسيّ في تكوين الرسم التجريدي. إنّ دفاتر عدنان، مثلَ بكرةِ الفيلم التي «بَهَرَتْها حين كانت طفلة،»[2] توحي قراءةً بصريةً، إذ إنّ النصّ المدوَّن يتحوّل نصًا بصريًا ينفضّ كالبكرة مع مضيّ الزمن. لكنّ تلك الدفاتر، بعكس البكرة، لا تَفْرض تسلسلاً ثابتًا واحدًا بل تقدِّم تسلسلاتٍ متعدّدةً، بحسب طريقة انفضاضها وطريقةِ تجاوُر صفحاتها.

تقول عدنان إنّ عملها على هذه الدفاتر طوال سنوات قادها إلى إدراك جديدٍ لمفهوم الترجمة. فالترجمة، كما ترى، لا تحصل بين لغةٍ لفظية ولغةٍ لفظية أخرى فقط، بل بين لغة لفظية وأخرى بصرية أيضًا، وبين فنّ وآخر.[3] وبدلاً من أن تكون دفاتر عدنان ترجمة منجَزةً نهائيةً إذا بها تتحوّل إلى ترجمة متواصلة ـ «إلى إحساس بالصيرورة، بالسيولة، بالتحوّل الدائم، كضرورةٍ للعقل: فالعقل لا يَثْبت على هذه اللفيفات قطّ، بل يتنقّل عليها ذهابًا وإيابًا.»[4]

ليست دفاترُ عدنان محضَ أشكالٍ فنيةٍ مختلطة شأن أيِّ «دفتر فنّان» بالتعريف، وإنّما تتحدّى التقسيماتِ المرسومةَ في الخطابات الحداثية بين الأدب والفنون البصرية، ويُمْكن وصفُها ـ مستخدمين مصطلحاتٍ ما بعد حداثية ـ بأنّها «خلائطُ لفظية ـ بصرية.»[5] إنّ ممارسة هدم الحواجز بين الثقافات، أو ما يصفه النقدُ الأدبيُّ ما بعد الكولونيالي بـ «التهجين» métissage،[6] كامنٌ في صميم دفاتر إيتيل عدنان. فهذه الدفاتر تَجْمع التقليدَ الأوروبيَّ في كتابة هذا الجنس الأدبي بالتقليد اليابانيّ في طوي الأوراق، وبالتقليد العربي ـ الإسلاميّ في الخطّ ؛ وهي في الوقت نفسه جزءٌ من الممارسات الفنية المعاصرة ـ أي الرسم التجريديّ عامةً، والحروفية العربية بشكل خاصّ.

إنّ دفاتر ايتيل عدنان ذاتُ طبيعةٍ شخصية. فهي تمثِّل قراءتَها وتأويلَها وترجمتَها لنصّ أدبيّ إلى رسم. وعدنان في معظم الأحيان تعطيها إلى مؤلِّفي النصوص التي اختارت العملَ عليها. والحقّ أنّ قدرة هذه الدفاتر على أن تتحوّل من دفاتر صغيرة عند الإغلاق إلى سطوح كبيرة عند انفضاضها ينسجم مع عيْش إيتيل



إيتيل عدنان، **رحلة غاندي الصغير**، مبسوطًا

عدنان في «حيّزات الما بين» التي تَحَدَّثنا عنها في بداية هذا المقال وكلّ دفترٍ منها لا يَسْهل حملُه من مكانٍ إلى آخر فحسب، بل يُمْكن أيضًا عرضُه أمام الجمهور مبسوطًا على حائط، أو في خزانةِ عرضٍ كأيّ أثر فنيّ؛ ويُمْكن أيضًا أن يُنظر إليه في الخلوة، أو يُنحّى جانبًا كأيّ كتاب.

إنّ هذه الدفاتر في الأدب العربيّ تمثِّل بالنسبة إلى إيتيل عدنان أكثرَ من «مجرد» إدخال الكتابة العربية في رسومها. فلقد ندمتْ دومًا على عدم إتقان العربية إلى حدّ القدرة على الكتابة بها،[7] لكنّ «الرسم بالعربية» ـ كما تقول ـ[8] مكّنها من القبض على «فردوس» طفولتها «المحظور.» إنّ عدنان باستخدامها الخطَّ العربيَّ في تلك الدفاتر، خطَّها هي تحديدًا، كعنصر أساسيّ، قد أعادت إدراجَ ذاتها في الشرق الأوسط ووَصْلَ ارتباطاتها بالتراث العربيّ ـ الإسلاميّ فنيًا. ولنَخْتمْ بكلماتها نفسها. «هذه الأعمال تمثِّل لي المصالحةَ ـ التي لم أكن لأتوقّعها قطّ إلى أنْ حَصَلَتْ فعلاً ـ مع الخيوط العديدة التي تكوِّن نسيجَ حياتي. لقد دمجتُ نفسي في المصير الثقافيّ للعرب بطرقٍ كثيرة غيرِ مباشرة. وإنّني لآمل ألاّ ينتهي بحثي هذا.»[9]

**بيروت**


**سونيا ميشار ـ الأتاسي**

طالبة دكتوراه في جامعة أكسفورد ـ كلية سانت جون، في العلاقات بين الأدب العربي الحديث والفن البصري العربي. لها كتابٌ بالألمانية عن **الذاكرة في روايات إلياس خوري**


---

١ ـ Etel Adnan, "To Write...," op cit, p. 6-7.

٢ ـ Etel Adnan, "Growing up...," op cit, p. 13.

٣ ـ ٤ ـ Etel Adnan, "The Unfolding...," op cit, p. 22.

٥ ـ استخدم هذا المصطلحَ انغبورغ هوستري في كتابٍ حرّره مع أولريتش ڤيزستاين بعنوان **German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century** (Columbia, SC: Camden, 1993), p. 64 - 80.

٦ ـ نحَت هذا المصطلح نقّادٌ أمثال فرانسواز ليونيه، وإدوارد غليسّان، وعبد الكبير الخطيبي.

٧ ـ ذَكَرتْ إيتيل عدنان ذلك في مقابلة أجريتُها معها في ٣١ آب (أغسطس) ٢٠٠٣ في بيت الدين (لبنان).

٨ ـ ٩ ـ Etal Adnan, "To Write...," op cit, p. 5; 7.

# تأمُّلٌ في مناظرِ كردستان

كليمَنْس إيسكالبير

ترجمة: نسرين ناضر

تَهْدف هذه الدراسةُ الجغرافيةُ إلى التعريف بكردستان. التسمية تعني «بلد الأكراد،» وتدلّ على منطقة جغرافية تتداخل فيها حاليًا حدودُ دولٍ كثيرة. غير أنّ كردستان ليست منطقةً جغرافيةً وحسب، بل هي أيضًا بلاد مرغوبة أو مرفوضة أو محظورة، ولكنّها ليست متحقّقةً أبدًا. ولقد تحوّلتْ إلى دافع قوميّ وأسطورةٍ قومية، وإلى مكوِّنٍ للهوية الكردية الجماعية والفردية. هذه البقعة الجغرافية غيرُ المعترَفِ بها دوليًا هي حلمٌ دائمٌ لكثير من الأكراد، وتدعو من ثم إلى التأمّل والتحليل.

أودّ أن أتوقّفَ هنا عند أشكال هذه الأسطورة الحقيقية وصُورها في سبيل فهم أصولها وركائزها. وسأَعرض بحوثًا ميدانيةً حول المناظر الطبيعية الكردية التي تشكّل عنصرًا مهمًا في تركيبة هذه البلاد، وعليها يَرْتكز جزئيًا التعريفُ الجماعيُّ والقوميُّ. ولا تستطيع هذه الدراسةُ برأيي أن تتجاهل الرسمَ، الذي هو أحدُ مصادر تلك المناظر وعناصر توجيهها، ويشكّل أيضًا فاعلاً اجتماعيًا يتقاطع عنده الفرديُّ والجماعيُّ.

فما هو المنظر الطبيعيّ الذي يعبِّر عنه الرسمُ؟ وما هي الطرق التي يتوخّاها الرسمُ للقيام بذلك؟ وكيف يُسْهم الرسمُ في تكوين هذه البقعة أو تغييرها؟ لقد ارتكزتُ في دراستي هذه على أعمال الفنّانين الأكراد في المنفى أو الشتات.[1] وتَسْمح كلمةُ «شتات» أكثرَ من كلمة «منفى» بالتركيز على الانتماء المجتمعيّ للفنانين وعلى بلد المنشإ ـ وهو المفهومُ الذي يدور حوله الشتاتُ: فنظرًا إلى أنّ كردستان غيرُ موجودة كبلد، فإنّ بالإمكان توسيعَ أسطورة الشتات لتَشْمل كلَّ المجتمع الكرديّ الذي غالبًا ما يَشْعر أنّه غريبٌ على أرضه.

## ولادةُ مَنْظرٍ طبيعيّ قوميّ

يولِّد الإدراكُ الاجتماعيُّ للعناصر المادية، «الطبيعيةِ» أو «البيئيةِ،» والتعبيرُ الاجتماعيُّ عنها، المنظرَ الطبيعيّ. إنّ هذا الأخير مادةٌ ثقافيةٌ مشيَّدة. ومعه، لا نَنْظر إلى الطبيعة من خلال القوى والرموز ـ الدينيةِ في معظم الأحيان ـ التي يُمْكن أن تُنْسَبَ إليها، ولا من خلال طابعها المنفعيّ، بل من خلالِ ما هي عليه (أو ما هي عليه في نظرنا). وأما القيم الجمالية فتُنسب إليه ولا تأتي من تلقاء ذاتها. والمنظر الطبيعيّ مرتبطٌ، منذ البداية، بالفن الذي يمثِّل الطبيعةَ، فيَسْتَجْمله، ويَخْلق «طريقةً للنظر»: «إنّ المنظر الطبيعيّ هو الطبيعة المعروضةُ بجمالية، والمتكشِّفةُ أمامَ مَنْ يتأمّلها بإحساس.»[2] إنّه مادة مشيّدة لتكون محسوسةً ومرهفةً وجماليةً وغنيةً بالمشاعر أو مَنْبتًا لها. لكنّها مسيَّسة أيضًا. ولعلّ الطابعَ المحسوسَ والجماليَّ لهذه المادة هو الذي حَمَلَ القوميين على الاهتمام بالمنظر الطبيعيّ والاستحواذِ عليه: ذلك أنّ الأمة تحتاج في بداياتها إلى أشكالٍ

---

١ ـ الأعمال الأساسية التي تتطرّق إليها هذه الدراسةُ هي للرسّامين رمزي، وتوپال، وبهرام، وبشّار، وريوار، وغازيزاده. وُلد رمزي عام ١٩٢٨ في سنجق الإسكندرون، وغادر بلادَه للدراسة في كلية الفنون الجميلة في باريس عام ١٩٥٣، ويقيم هناك منذ ذلك الوقت وخلافًا للرسّامين الآخرين الذين نَدْرس أعمالَهم هنا، فإنّه نادرًا جدًا ما يَرْسم وطنَه الأمّ. وأمّا توپال فوُلِد عام ١٩٥٠ في قرية في كردستان التركية، ويعيش في ألمانيا منذ عام ١٩٦٨. من أعماله: «ريزا توپال، رسّام كرديّ» (متحف بوخوم كونستسامولونغ في ألمانيا، ١٩٨٠)، و«ريزا توپال، رسام كرديّ من ثلاثة ألوان إلى مائة لون» (هاوس دير كولتورن دير ڤلت، برلين، ١٩٩٠) وأما بهرام فوُلد في بلدة ذات وجود كرديّ كبير في سورية عام ١٩٥٢، وغادر إلى ألمانيا حيث تابع دراستَه في كلية الفنون في مونستر بين عامَيْ ١٩٧٨ و١٩٨٤ وأما بشّار المولود عام ١٩٥٠ فهو أيضًا من سورية. بعد انضمامه إلى المعارضة، غادر بلادَه، وتوقّف في العاصمة الجزائرية، قبل التوجّه إلى باريس عام ١٩٨٣ حيث يعيش الآن من أعماله: **بشار، الأعوام ١٩٧٠-١٩٨٠** (منشورات أداد). وأمّا ريوار، المولودُ في السليمانية عام ١٩٦٢، فقاوَمَ إلى جانب المقاتلين الأكراد وبعد إقامة قصيرة في باريس، اتجه إلى لندن حيث تابع دراستَه في كلية الفنون الجميلة في جامعة ميدلسيكس بين عامَيْ ١٩٩٤ و١٩٩٩، وما زال يعيش هناك وينظّم معارضَ عديدةً أو يشارك فيها. من أعماله مجموعةٌ من القصائد والرسوم بعنوان **كلمات وسطور لإنقاذ وطن** (باريس: منشورات لارماتان، ١٩٩٥). وتابَعَ غازيزاده، الكرديُّ الإيرانيُّ المولودُ في الأربعينيات، دراسةَ الحقوق في طهران، كما تسجّلَ في الوقت عينه في كلية الفنون الجميلة في باريس، وسُجن لاحقًا بسبب رسومه. يعيش الآن في باريس.

٢ ـ J. Ritter, **Paysage. Fonction de l'esthétique dans l'art** (les éditions de l'imprimeur, 1997).

توپال **دون عنوان**. زيت على قماش. ١٩٨٣

وصَوْرَتُه تعْبِّر عنه، لكنَّها تَحْتاج أيضًا إلى موادّ مشحونة عاطفيًا تَجْمَعُ شَمْلَها. فوراء الطابع الموضوعيّ (الذي هو تعبير تشبيهيّ عن الطبيعة)، يتكوّن المنظرُ الطبيعيّ بواسطة **خيارات**: ماذا نريد أن نصوّر، وكيف؟ يتكوّن المنظر الطبيعيّ على صورة الأمة التي يتوجّب أن تَعْكس وإقعَها أيْ أنّ علينا أن نقرأ في هذا المنظر (الذي هو صورة المكان) خصائصَ الأمة (حتى النفسيةَ منها أحيانًا)، ويجب أن يتاح لأعضاء الأمة أن يتخيّلوا «بلدَهم» الذي لم يزوروه اضطرارًا فيتحوّل ذلك المنظرُ من ثمّ إلى رابطٍ أثيرٍ ما بين أعضاءِ الأمة المختلفين، وبين الأمة وأرضها. أخيرًا، يَمْنح المنظرُ الطبيعيُّ لهذا البلد الوجودَ الذي قد تُنْكره عليه الخرائطُ.

يَرْتبط خِلقُ «المنظر الطبيعيّ الكرديّ» بأصول الأمة الكردية، ويجسّده الشعراءُ والقوميون والسياسيون والرسّامون. بالإضافة إلى هذا، يبدو أنّ الخطاب الغربيّ (وخطابَ الخارج بشكل عامّ) عن المنظر-الطبيعيّ والأمة الكرديين قد أغنى خطابَ الأكراد أنفسِهم. والواقع أنّ التسمية «كردستان» موجودةٌ منذ القرن الثاني عشر.[١] لكنْ لم يكن لهذه البقعة الجغرافية يومًا حدودٌ على الخريطة غيرُ متنازَع عليها ونهائيةٌ (فهذه تتغيّر وفقًا لمعايير التعريف ووجهات النظر) ولا يُعبِّر الأدبُ الكرديُّ الكلاسيكيُّ عن منظر طبيعيّ موحَّد لكردستان، بل يشير إليها كبلدٍ أو بقعةٍ جغرافية أو أرض.[٢] وكان وصفُ المناظر الطبيعية يقتصر على المعالم المحلية (وادٍ، جبل، إلخ...) ويُتيح للشاعر غالبًا التعبيرَ عن أحاسيسه. وقد ظَهَرَ الوصفُ الأول لكردستان في القرنيْن التاسع عشر والعشرين، في المصادر الأوروبية والكردية على حدٍّ سواء. إذ وَصَفَ الرحّالةُ الغربيون مشهدَ كردستان، وبدا وكأنّهم يَصْنعون «فرادةَ هذا المكان.» كما بنى القوميون، في الشعر والموسيقى ثمّ في وسائل الإعلام، صورةَ البلد. ويبدو من الصعب تحديدُ أيّ من الفريقين أثّر في الآخر، بل يُمْكن القولُ إنّ هناك تفاعلاً بينهما.

تصوِّر الأسفارُ الغربيةُ هذه المناظرَ الطبيعيةَ الكرديةَ «الضخمة.» وقد عَنْوَنَ توماس بوا أحدَ مقاطعه بـ «الكرديّ يراقب الطبيعةَ من منظار الفنّان»[٣] ويَنْسب الكاتبُ إلى الكرديّ طريقةَ نظرٍ لا يَمْلكها الكرديُّ بالضرورة، وهي طريقةُ نظر رسّام الطبيعة الغربيّ التي يقع على عاتق

١ ـ أُطْلقتْ كلمةُ «كردستان» على الأراضي التي يسيطر عليها السلطان سنجار، وذلك وفقًا لماريا أوشيا
M. O'Shea (Ed), **Kurdistan, Economic and Political Potential** (London: SOAS, 1992).

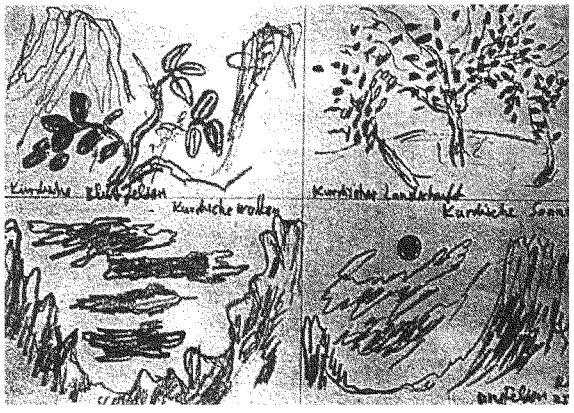
٢ ـ في **شَيريفنايم** (١٥٩٧) لشريف خان بتلسي، أو في الكتاب الشهير **ميم أو زين** (١٦٩٥) لأحمدي خاني، تُذْكر كردستانُ دائمًا مع امتدادات شاسعة جدًا من الأراضي، لكنْ دونما وصف

٣ ـ T. Bois, "L'âme des Kurdes à la lumière de leur folklors," **Cahiers de l'est**, Beyrouth, 1946, No. 5 - 6.

الكرديّ أن ينتحلها.[١] كما كتب: «كردستان بلدٌ ذو مناظر خلّابة، ومواقعَ متوحّشة، حيث يُعوَّض عن الإرهاق ـ بعد تسلّق الصخور الشديدةِ الانحدار ـ بمشاهدة غروب الشمس الساحر، وعذوبةِ الشلّالات الضخمة، وتغريدِ آلافِ العصافير التي تتردّد إلى هذه الأجمات، ومذاقِ الفاكهة من مختلف الأنواع في هذه البساتين التي لا تُحصى.»[٢] وهو يقارن كردستان بسويسرا، ويقول إنّ الإنكليز يقارنونها بأسكتلنده. هذا «الكليشيه» نجده لدى الأكراد المعاصرين، وهذه الصورة متجذّرةٌ في المخيّلة والهوية الكرديتيْن، وفي مخيّلة رسّامنا وهويته. ويشكّل الجبلُ الضخمُ والمتوحش، ذو الوديان والبساتين الخصبة، الخطوطَ العريضةَ للمشهد الكرديّ (أنظر الصورة ص٤٧). وقد كتب شيركو بيكه اس، واصفًا وصولَ الإسلام إلى كردستان: «تبتلع الصحراءُ جبالي.»[٣] وهكذا تصبح كردستان بأكملها جبالاً. وعليه يَحْصل، في حقبة القوميات، تشابهٌ بين خصائص الشعب وخصائص البلد. فلقد بُنيت الأمةُ الكرديةُ على صورة طبيعة بلدها.[٤]

## الرسامون الأكراد ومناظرهم الطبيعية القومية

يبتعد عددٌ من الرسّامين المعاصرين الأكراد عن صورة البلد ورموزه القومية. ويقدّمون، عبر التشديد على وجود مشهدٍ كرديّ «قوميّ» لكنْ أيضًا على طابعه الأسطوريّ والمثاليّ، رؤًى مزدوجةً عن البلد. ولا تختفي صورةُ الجبل المهيب؛ فحتى الأعمالُ الأقلُّ اعتمادًا على التشبيهية تتضمّن الجبلَ، تمامًا كما تتضمّن الرموزَ التراثية والفولكلورية الكردية (النرجس، الحَجَل، الأفعى، الحياكة)، الأمرُ الذي يُبْرز كرديةَ العمل (أنظر الصورة أعلاه) وثمة صورةٌ ثانية محضُ قومية هي تمثيل الشعب وهو يَعْمل في الحقول. فالرمزية السياسية الكردية تَسْتخدم العالَمَ القرويّ، كما تَسْتخدم مناظرَ الجبال الطبيعية الوعرة. ويَرْتبط العالَمُ القرويُّ حتمًا بالأرض، دون أن يكوّن المنظرَ الطبيعيَّ مباشرةً. والحال أنّ ربط الأمة بالأرض صورةٌ كلاسيكيةٌ من بين الرسوم القومية (راجع الصورة ص ٩٥). فالقرويّ رمزٌ للأمة غيرُ مقيَّدٍ بزمن، يَطْبع أصولَها عندما ترى الأمةُ التي في طور التكوّن أنّ عالمها القرويّ في طور الاختفاء. غير أنّ الرسامين الأكراد في الشتات، أكثرَ من غيرهم ربما، تَركوا هذا العالمَ بشكل نهائيّ. فالرموز



توپال **نبتة من الدم الكرديّ**، فحم على ورق ١٩٨٣

**الاجتماعية**، لا الطبيعية كالجبال والهضاب العالية وبعض النبتات، هي التي أصبحتْ تضفي الطابعَ الكرديَّ على المكان في رسومهم. وتقدِّم لوحةُ «الرقص» (لغازيزاده) صورةً كلاسيكيةً عن كردستان: الرقصات الفولكلورية، الحقول المزروعة قمحًا، المُروج المزْهرة، وفي الخلفية، القرية المدرَّجة والجبال. يقول الرسّام نفسُه إنّ «كردستان بأسرها موجودةٌ في هذه اللوحة.»[٥] ويتمثّل الشكلُ الثالثُ من أشكال المنظر الطبيعيّ القوميّ في الحرب التي تُثير حماسةَ الأمة. فالأرض تَنْزف عندما ترى شعبَها يَرْحل ويموت. ويثير مشهدُ لوحة غازيزاده «الكلڤاني المقاتل» حماسةَ الأمة؛ فهو يجسّد نطاقَ النضال القوميّ ودوافعَه في الوقت عينه. ويؤدّي جمالُ الطبيعة إلى إبراز جمال الأمة: «قَبّلَ شابٌّ أرضَ كردستان بشغف. بندقيّته إلى جواره، والسهلُ مليءٌ بأزهار الخزامى الحمراء، رمزِ دم الشهداء.»[٦] إنّ الدم والأرض يمتزجان هنا.

ليس ثمة، إذًا، نموذج موحّد للمناظر الطبيعية الكردية: الإحالة على مسقط الرأس حتمية. وقد عَبّر بشّار عن الأمر أفضلَ تعبير عندما قال: «من هنا أستوحي رسومي: من مشاهد كردستان، داخل سورية، وهي مختلفةٌ تمامًا، لأنّها مقحَمة بين جبال طوروس وسهول شبه الجزيرة العربية. تخيّلوا هضابًا ممزوجةً بالصحارى والجبال.»[٧] بالإضافة إلى هذا، تولّد دوافعُ الرسام وأحاسيسُه مناظرَ طبيعيةً تَنْسجم مع خطابه الشخصيّ. فغالبًا ما يَرْفض

---

١ ـ يُمْكننا أن نأخذ على سبيل المثال أيضًا «لا فورناش،» وهو جبل في ولاية «لادروم» في فرنسا. رَسَمَه رمزي طوال ١٢ عامًا. فبعد مشاهدة فيلم وثائقيّ عن كردستان، قال له أصدقاؤه في فرنسا. «آه، الآن فهمنا.» وقال رمزي (في مقابلة بتاريخ ١٠ فبراير/شباط ٢٠٠١ في باريس): «هم مَنْ جعلوني أكتشف هذا. هناك تشابه في النهاية... هناك رابط بالتأكيد [بين لافورناش] وقرية عمي الجبل» (تَجْدر الإشارة إلى أنّه لا يقول كردستان). ومن هنا أهميةُ النظرة الخارجية.

٢ ـ Bois, op cit, p. 58.

٣ ـ شيركو شاعر كرديّ قوميّ من القرن العشرين. مقتطف من ديوان **ألفا صورة، ألفا كلمة، ألفا سنة** (٢٠٠٠)، وهو عملٌ حول التاريخ الكرديّ بالتعاون مع الرسّام ربوار (أنظر الصورة ص ٤٧)

٤ ـ في القصائد الكردية، يُشبَّه الجبلُ بشعبٍ شجاع وعظيم وصامد مثله. لاحقًا، استُعمل الجبلُ في الخطاب الرسميّ التركيّ لوصف الطابعِ المتخلِّف للأكراد. لكنْ قبل ذلك، كانت الأمبراطوريةُ العثمانيةُ والرحالة الغربيون يَرْبطون ربطًا وثيقًا بين الشعب الكرديّ والجبالِ التي يَسْكنها.

٥ ـ مقابلة مع الرسّام، بولونيا، ١٥ مارس (آذار) ٢٠٠١.

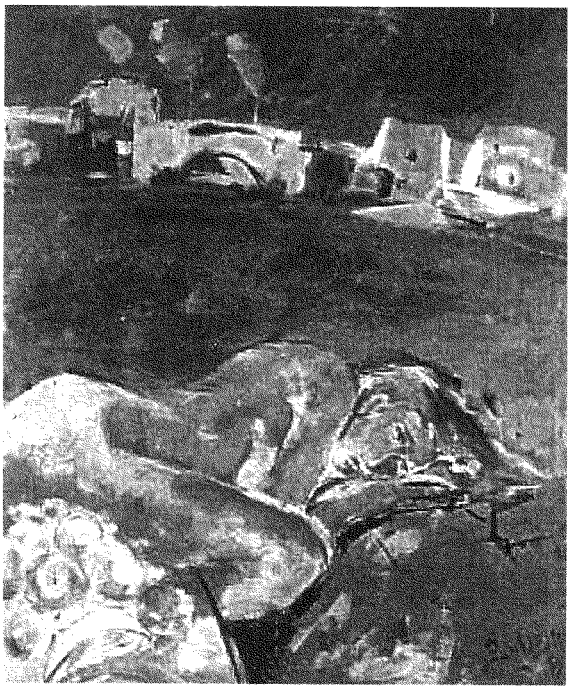
٦ ـ N. Ghazizadeh, **Analyse de ma pratique picturale entre l'Orient et l'Occident (à travers ma peinture),** DEA d'arts plastiques, Paris I, 1986, p. 50.

٧ ـ مقابلة مع الرسّام، أرجنتوي، ١٣ فبراير (شباط) ٢٠٠١.

الرسّامون رسمَ الصور الكلاسيكية للبلاد (النضال، الجبال،...) بما يتلاءم مع الإيديولوجيا القومية.

ومع ذلك فإنّنا نجد عند كل الرسامين بعض الخصائص التي تجعل من الحيّزات الخاصة حيّزاتٍ كردية، فيَرْسمون كردستانًا متفلّتة من قيود المكان. صحيح أنّه غالبًا ما تشير العناوينُ إلى أماكن («المساحات المحروقة،» «ذاكرة الأماكن،» «مشهد القرية،» «منظر طبيعيّ،» إلخ...) لكنْ نادرًا جدًا ما تشير إلى البلد الكرديّ. لا تحديدَ للأماكن في لوحات بهرام وبشّار والآخرين، ولا يَنْدرج أيٌّ من المشاهد في مكانٍ محدَّد، غير أنّ ما يَسْمح بتحديد موقعها إنّما هو خصائصُ «نموذجيةٌ» أو فولكلوريةٌ لا توجد إلاّ في مكانٍ معيّن. ومن ثمّ كانت التقاليد والأنشطة البشرية هي التي تشكّل منظرًا طبيعيًا كرديًا موحّدًا. وعبر غياب أيّ تحديدٍ شاملٍ للمكان، تُمْكننا الإشارةُ إلى منظر طبيعيّ كردستانيّ عام. ويبدو أنّ كل رسّام يكرّس نفسَه في النهاية لرسم حيّزٍ واحد. إذن، هناك حيّزاتٌ ـ أو كردستانُ (كردستاناتُ) ـ بشّار، وحيّزاتُ تويال، وحيّزاتُ بهرام، إلخ، لا **صورةُ كردستان** أو مناظرُ جبلٍ ما أو مدينةٍ ما أو نهرٍ ما (كما نجد في الأدب الشعبيّ وما قبل القوميّ). وعلى الرغم من القيمة الشخصية والحميمة جدًا لهذه الحيّزات المجسّدة في اللوحات، تدلّ بعضُ المميّزات المشتركة على أنّها حيّزاتٌ كرديةٌ ذاتُ قيمة جماعية.

يتمّ التعرّفُ على كردية المناظر الطبيعية بفهم العناصر التي تتألّف منها. تتألّف لوحة «نبتة من الدم الكرديّ» (١٩٨٣) لتويال من أربعة رسوم تَحْمل العناوين التالية: «جُرْفُ الدم الكرديّ،» «منظر طبيعيّ كرديّ،» «غيومٌ كردية،» «شمس كردية على الصخور.» تمثيل هذه العناصر بَسيطٌ جدًا، ولا شيء يوحي أنّها كرديةٌ لولا إشارةٌ في العنوان: فـ «الدم الكرديّ» الذي يَدْخل في تركيبة الطبيعة هو الذي «يُكرِّدُها.» وتتألف لوحة «منظر طبيعيّ كرديّ» من ثلاث شجرات ضخمة فقط، وما يُكرِّدها هو جذورُها التي تتغذّى من الدم ـ بل هي مصنوعة منه. ويلقي الرسّامُ الضوءَ على العلاقة بين الأرض والدم التي يُمْكن أن تُقيمَ أمةً ما: فحتى لو لم يعد الأكرادُ هنا، فإنّهم طَبَعوا محيطَهُم في معالمه الأكثر حميميةً، ولا يُمْكن ـ من ثم ـ التشكيكُ بشرعيّة هذه الأرض. إنّ المنظر الطبيعيّ الكرديّ لَهُوَ من لحم ودم، ولا يتردّد الرسّامون في مزج الدمِ بالأرض، بل وفي مزج الأجساد بالأرض أيضًا، وكأنّ بينها رابطًا جوهريًا ـ سواء كانت أجسادًا حيّةً، أو متحابّةً (لدى ربوار أو بشّار)، أو ميتة (لدى بهرام)، أو مقابرَ تَجْمع الإنسانَ بأرضه عند الموت. أرض الأجداد في هذه اللوحات، إذن، هي الأرضُ التي رَوَتْها دماءُ المدافعين عنها والشهداءُ (وهذه صور متواترة في بدايات الشعر القوميّ الكرديّ).[1] ويمزج ربوار في لوحاته الإنسانَ بالعناصر الطبيعية. وقد رُسمتْ إحدى



بهرام **في ظلال القرية**، زيت واكريليك على قماش، ١٩٩١

هذه اللوحات («بدون عنوان،» ١٩٩٥) على طريقة خريطةٍ جيولوجيةٍ تَصِفُ الحقباتِ المختلفةَ والموادَّ المترسّبة والمتراكمة والمتحوِّلة. من الأعلى إلى الأسفل، جبالٌ، وبعضُ المنازل، وهضابٌ قليلة الانحدار، وثنائيٌّ متعانقٌ، ووجها هذا الثنائيّ. وفي الصورة المعكوسة غرفةٌ وشمس. ويشكّل كلٌّ عنصرٍ إحدى الطبقات الجيولوجية. الثنائيّ ممدّد في وسط اللوحة، وهو يذوب في الأرض ويشكّل جزءًا منها. وتتجذّر الأشجارُ، وهي عبارة عن خطوطٍ عموديةٍ ضخمة، خلف الهضاب ويمتزج الإنسانُ مع الأرض. نحن هنا أمام رسوم تعبّر عن بلدٍ كرديّ. فكيف سيطبّق هؤلاء الرسّامون أفكارًا جديدة على بلدهم؟

## تفكيك المنظر الطبيعيّ ونزع الطابع الأسطوريّ عن البلد

هكذا يتخلّى الرسامون عن موضوع الجبل المهيب، لتحلّ مكانَه الهضبةُ الأقلُّ انحدارًا والأكثرُ اعتدالاً. إنّها مكانُ الحياة والقرية، مكانُ العذوبة (أشجار، طيور، منازل صغيرة مدرَّجة) والعالمِ الشخصيّ والواقعِ المعيشِ للرسّام. إنّه عالمٌ ضائعٌ بالتأكيد: فمن جهة، تركه كلُّ الرسّامين ويؤكّدون أنّهم لن يعودوا إليه؛ ومن جهة أخرى، دُمِّر دمارًا كاملاً (كما يَظهر، مثلاً، في صُور هذه الهضاب، وفي القرى المحطّمة، وفي صورة الموت).[2] وتمرّ إعادةُ

---

١ ـ الأمثلة على ذلك عديدة وقد نَشَرَت المجلّة الكردية **هوار** في الأربعينيات قصائدَ من تأليف م. إ. بوتي نقرأ فيها أنّ عظام المقاتلين الأكراد مدفونةٌ في جبل أرارات، وأنّ مياه نهر دجلة مصدرُها دماءُ الشهداء.

٢ ـ يمكن الاشارةُ إلى بعض مشاهد القرية لتويال. فقد كانت هذه القرى عبارةً عن عالم من الهضاب الناعمة والأشجار والطيور والنساءِ العاملات، وغالبًا ما تتدرّج المشاهدُ من الأعلى إلى الأسفل. ثم رَسَمَ مشاهدَ أخرى من القرى، لكنْ هذه المرّة، من الأسفل إلى الأعلى؛ والأشخاص الذين كانوا يتوجّهون نحو القرى هرَبوا منها لأنّ النيران اشتعلتْ فيها. وفي لوحة «في ظلال القرية،» رَسَمَ بهرام جسمَ امرأةٍ في الصورة الأمامية لإحدى القرى. هل تَحْلم؟ أهي ميتة أمْ نائمة؟ (أنظر الصورة أعلاه)

الإدراك الأوّلي للمنظر الطبيعي برسم حياة قروية، أيْ برسم الأصول التي تضفي طابعًا عذبًا على البلد، ولا تعْمد إلى رسم منظر طبيعيّ فردوسيّ، ولا جبالٍ مهيبة ـ وهي صورٌ مَيَّزتْ خطابًا قوميًا اختفى.

الأصول مفقودة من الناحية المادّية، ولا تعيش إلاّ في الذاكرة. يغدو المنظر الطبيعيّ داخليًا، والحالةُ هذه: قرية مجسّدة داخلَ الحيّز المغلق والحميم لغرفةٍ يَحْلم فيها هرٌّ نائمٌ. مشاهد بشّار هي حيّزات الذاكرة، والأماكنُ التي يَرْسمها هي تضاريسُ من الهضاب والخطوط الأفقية المتعدّدة؛ فالمنظر الطبيعيّ، المؤلّف من خطوط متتالية من الألوان المختلفة، يَفْصل بينها خطٌّ أسود، يجعلنا نفكّر في ذاكرة حسنة التنظيم وفي الطبقات المختلفة التي تكوّنها. وفي لوحات أخرى، تشكّل المنظرَ الطبيعيّ مربّعاتٌ صغيرةٌ ملوّنة، على خلفيةٍ شبهِ موحّدة: هذه المربّعات هي مجموعة من الأغراض الصغيرة المبعثرة (منازل، شخصيات، حيوانات، أشكال مجرّدة) يقف أمامَها شكلٌ بشريّ محدّد. الذاكرة هنا أقلُّ تنظيمًا، ويدفعنا المنظرُ الطبيعيّ إلى التفكير في إحدى الاستعارات التي تشير إلى الذاكرة وعَبَّرَ عنها أفلاطون بتشبيه الذكريات بطيور من كلّ الأنواع والألوان، تروح وتجيء في برج حَمام. الحيّز استعارةٌ من استعارات الذاكرة، فيه تندرج الذكرياتُ. إنّ الحيّز الجغرافيّ هو في طور التفكّك الماديّ وإعادةِ التكوّن الذهنيّ.

عبر جعل البلد يَخْسر من واقعيته وقيمته المشهدية، ينْزع الرسمُ الطابعَ الأسطوريّ عن هذا البلد القوميّ الذي يناضَلُ لأجله. فلدى توپال، الذي رَسَمَ كردستانًا قومية في البداية (مشاهد فولكلورية أو حربية)، ثم بلدًا تتقاذفه رياحٌ معاكسةٌ، فَقَدَ هذا البلدُ ملامحَه، وتحوّلَ إلى مساحةٍ غيرِ واقعية، وشبهِ مناقِضةٍ لفكرة المنظر الطبيعيّ: مساحةٍ يهيم فيها البشرُ في حالة انتظار. وتغدو كردستان ـ أرضُ الميعاد التي يُناضَل لأجلها ـ بلدًا خياليًا يغيب فيه المنظرُ الطبيعيّ (توپال، «النضال الكرديّ لأجل الحرية»، ١٩٨٩). ولدى غازيزاده، يَهْرب البشرُ من الوطن الأمّ، الذي هو مساحةٌ شاسعةٌ بدون رسْم منظوريّ، محا الثلجُ أشكالَها ومعالَمَها (كما في لوحة لبشّار أيضًا؛ أنظر أعلاه).

أخيرًا، تحدِّد مكانةُ الإنسان في الحيّز المرسوم طبيعةَ البلد وشكلَه. ويَظْهر السيلووِيت البشريُّ الدائمُ الوجود، أمام المنظر الطبيعيّ، في إشارة إلى البلد. تنقلب الأشكالُ الكلاسيكيةُ للمنظر الطبيعيّ (وجود بشريّ شبه دائم، غياب الرسم المنظوريّ، غياب التضاريس)، وتتفكّك بهدفِ خلقِ حيّزٍ ذهنيّ يُلقي الضوءَ على ملموسية البلد. وتعزّز التعديلاتُ والانعكاساتُ على الأجساد الحيّة فكرةَ البلد الذي يتمّ تجسيدُه (كما في عمل ربوار): فالثنائيّ، بطلا فيلم هينر سليم «مهرّبو الأحلام»، يسافران من كردستان إلى باريس. وفي نهاية الفيلم والرحلة، تتبدّد الآمالُ التي عَلَّقها العاشقان على أوروبا، ويضيع بلدُهما أيضًا، وتصبح الحقيقةُ الوحيدةُ كيانَيْهما. وحين يمارسان الحبَّ في باريس، في غرفة في أحد الفنادق، تنعكس صورُ العائلة والبلد على جسدَيْهما، وتزداد

بشار. **Jazziah**، زيت على قماش

ضبابيّةً لتتحوّل إلى مجرّد ألوان. يصبح الإنسانُ صورةً عن الذاكرة: فلقد جُرِّدتْ كردستان من أبعاد المكان، لكنَّها تجسّدتْ في الإنسان الذي يحملها في داخله.

يَفْرض الرسّامون أنفسَهم بوصفهم أكرادًا، وتستقي لوحاتُهم من منابع الكردية وتغذّيها وتتأمّل فيها من زاوية جديدة، إذ تُصرّ على الطابع غير الماديّ والخاطئ أحيانًا لكردستان كما يراها القوميون. ونُدْرك تدريجًا أنْ لا علاقة للحيّزات الموصوفة بالمنظر الطبيعيّ الكلاسيكيّ. ذلك أنّ الأرض تمتزج بالروح والجسد، والذاكرةُ وأحلام البشر هي التي تَحْمل الأرض؛ إنّها صنيعتُها الذهنية. ويؤدّي تفكيكُ شكل المنظر الطبيعيّ إلى تفكيك الغرض عينه (كردستان) وإلى توليد/أو تغذية خطاب «جماعيّ» جديد يفكّك أسطورةَ كردستان القومية. وهكذا، من شأن الرسم (والفنّ بشكل عامّ) أن يكون أداةً جديدةً للبحث في العلوم الاجتماعية، لأنّ الشكل الفنّيّ يَدْعم أهدافًا أو خطبًا خارج ـ فنية وجماعية واجتماعية وسياسية.

**مارن لاڤاليه (فرنسا)**

**كليمنس إيسكالبير**

وُلدتْ عام ١٩٧٨ في فرنسا درست الجغرافيا في جامعة تولوز لوميراي حصلت على الماجيستير وDEA في الجغرافيا السياسية من جامعة مارن لاڤاليه. تكتب حاليًا أطروحة الدكتوراه عن أرض اللغة الكردية