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).

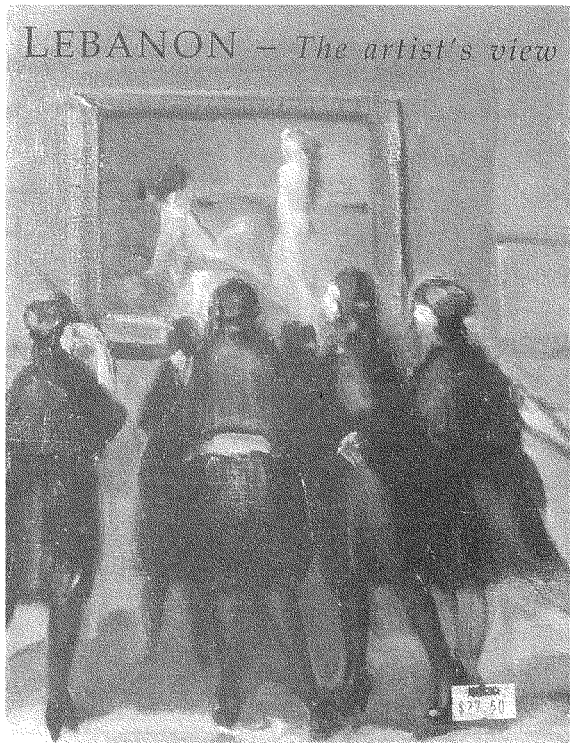
رَسَمَ فنّانو تلك الفترة عدةَ لوحات تُبْرز نظراتِ مجتمعهم إلى الفنّ، وبخاصّةٍ تلقّي هذا المجتمع لتصوير العاريات في اللوحات. إنّ الافتراضات حول شخصية الأمة وآفاقها والعوائق التي تعترضها تشكّلُ جميعُها، اليومَ، أساسَ تأويلاتٍ لوحاتٍ كلوحة الأنسي هذه. ولكنْ قبل أن نَسْتخدم اللوحاتِ لنَشْهد على شخصية فنّاني 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.

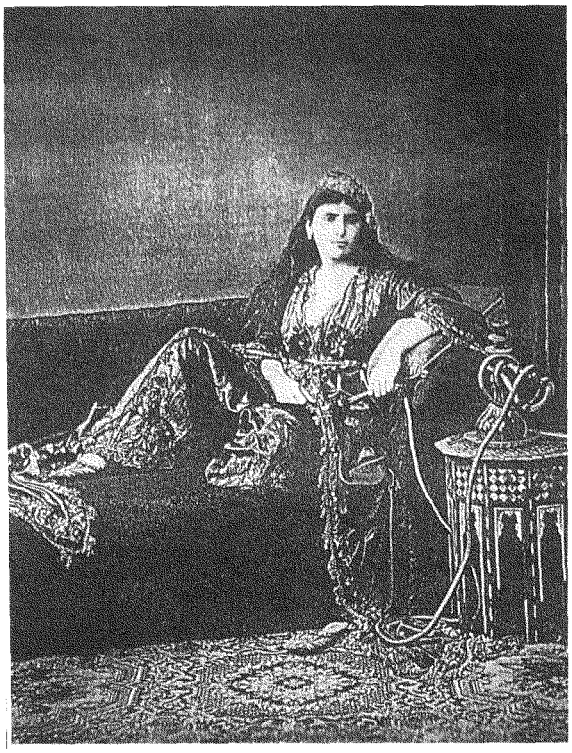
والاقتصادية أثّرتْ في الأدوار الجنسية والجُنُوسية، وأدّت إلى أن تكون هذه الأدوارُ سببًا وموضوعًا للتأزّم.[١] وأصبح التنظيرُ في مسائل الجُنُوسة جزءًا من عدة أَجَنْداتٍ للتغيير، قوميةً أو نسويةً أو عمّاليةً أو دينيةً لذا لم يكن ممكنًا للوحة فرّوخ، في خضمّ كلّ تلك التساؤلات عن الدور «المناسب» للمرأة وأهميةِ 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.