

البورتريه في الثقافة العربية

إشكالية البحث:

إن كانت البورتريه كنوع فني تقوم على تصوير الهيئة البشرية والتماثل مع مرجع حي بهدف محاكاة سماته الفيزيائية والمعنوية فهذا يفترض أن الممنوعات الدينية تطالها أكثر من غيرها من أجناس التصوير القائمة على المحاكاة. هل يعني ذلك أن الثقافة العربية حيث يلعب العامل الديني دوراً أساسياً لم تعرف البورتريه؟ أم أن هذا المنع كان طارئاً لم يؤثر على شكل تعبير فني كان موجوداً في أرضية الحضارات القديمة التي قامت عليها الثقافة العربية وتطور بشكل ملموس في المجتمعات الحديثة المتأثرة بالغرب؟

ولئن كانت البورتريه موجودة بأشكالها المتنوعة في الحضارات القديمة التي عرفتھا المنطقة، فما هي الأسباب التي دفعت الإنسان القديم لاعتماد هذا الجنس التصويري الذي سيملاً أرجاء القصور والمعابد والمدافن بتماثيل وصور تمثل الآلهة والملوك والبشر؟ هل هي القناعة بأن للبورتريه بعداً سحرياً يؤدي إلى استحضار الكائن الذي تمثله أو بعداً تمجيدياً يقوم على استحضار ذكراه والإبقاء عليه حياً في الذاكرة؟ إن فكرة الخلود والتخليد كانت ولا شك المحرك الأساسي لفن البورتريه منذ العصور القديمة حين كانت أعراف التصوير المثالية

حنان قصاب حسن

وقوانين المجابهة تمثل الكائن النموذجي، بطلاً أو ملكاً أو قديساً أو إلهاً متجهماً مهيمناً أو محبباً مبتسماً، إلى العصور الحديثة حيث ما زالت البورتريه تلعب دوراً في تمجيد الحاكم وتملك الحبيب، لكن التوجهات الواقعية كانت موجودة في بعض الأحيان وترتبط بالمنظومة الفكرية التي تتولد من الأرضية السياسية والاقتصادية لأشكال الحكم. في هذه الحال ما الذي يتغير حين تصبح البورتريه مجالاً للعرض والطلب في سوق الفن الخاضع لأهواء الزبون وللقدرة الشرائية؟ وهل يرتبط فن البورتريه، وهو أكثر فنون الصورة التصاقاً بفكرة التكليف، بمكانة الفنان في المجتمع حرفياً كان أو مبدعاً، وبموقعه في دورة الإنتاج الفني؟

وإذا ما نظرنا إلى فن البورتريه التصويرية أو النحتية أو الفوتوغرافية في الثقافة العربية الحديثة المتأثرة بالغرب، هل يمكن لنا أن نعتبر البورتريه من بين فنون الصورة أكثرها تعبيراً عن تطور المجتمعات العربية فكرياً وسياسياً واقتصادياً؟ وما هي علاقة فن البورتريه بالحراك الاجتماعي وصعود البورجوازية والتحويلات العمرانية المدنية وتطور التكنولوجيا وتقنيات التصوير الرقمي؟

هذه الإشكاليات التي سنعالجها ضمن البحث تفترض مقاربات مستمدة من علم الجمال والفلسفة، من تاريخ الفن والحضارة، ومن التحليل السيكلوجي لعلاقة المتلقي بالعمل الذي يراه.

البورتريه في الثقافة العربية

علاقة الصورة بالأصل

يتضمن تعريف البورتريه فكرة مثول الشخص المراد تصويره أمام الفنان الذي يبدأ بتنفيذ صور سريعة تخطيطية للنموذج ثم يخضعها لمعالجة تشكيلية حسب المادة التي يعمل بها.

في هذا التعريف تبدو مسألة حضور النموذج أو الموديل أمراً أساسياً، ما دامت البورتريه كنوع فني تفترض مسألة تصوير الهيئة البشرية والتماثل مع مرجع حي بهدف محاكاة سماته الفيزيائية والمعنوية. كيف يكون الأمر إذن في حالة الأعمال التصويرية أو النحتية التي نجدها في قصور الحضارات القديمة ومعابدها، والتي يمكن أن تصنف على أنها بورتريه رغم أنها لا تنطلق من نموذج حي حاضر أثناء تنفيذ العمل؟ فتماثيل الآلهة التي أكسبها العقل البشري هيئة إنسانية في تلك الحضارات هي بشكل أو بآخر بورتريه تم تنفيذها من المخيلة، ووفقاً لأعراف النحت في كل واحدة من

هذه الحضارات، ولل فكرة الدينية السائدة. كذلك الأمر بالنسبة للأيقونة التي تُعتبر شكلاً من أشكال البورتريه الدينية تصور العذراء مريم ويسوع المسيح والقديسين، وتكون متخيلة بسبب البعد الزمني الذي يفصل الصورة عن المرجع الذي تمثله. ولئن نقلت الروايات المتواترة أن مار لوقا قد رسم على الطبيعة ثلاث أيقونات للعذراء مريم صور فيها ملامحها الأصلية ونالت موافقتها، فصارت بذلك تحمل قوتها الروحانية وتنقلها إلى كل الصور التي لها الملامح الأصلية نفسها^(١)، فإن هناك روايات معاكسة عن أيقونات لم تنفذها يد البشر في محاولة لتبرير قدرة هذه الأيقونات العجائبية على الشفاء والرعاية.

تبرز العلاقة بين الصورة والأصل بحدّة أيضاً حين يتعلق الأمر بصور شخصية للملوك والعظماء تُنفذ بعد قرون من رحيلهم حين لا يكون هناك ما يعطي فكرة عن ملامحهم الفيزيائية. قد يقوم الفنان في هذه الحالة بعمل توثيقي مسبق يلمّ فيه المعلومات المتناثرة في الكتب عن شكلهم أو تدفعه لاختراع قساماتهم الصورة المكرسة في الخيال الجمعي عنهم. فحين أراد توفيق طارق في بداية القرن العشرين^(٢) أن يصور آخر ملوك غرناطة أبا عبدالله الصغير، تخيله رجلاً مربعاً مترهلاً الجسد جالساً بتراخ بين الجاريات والراقصات في ديكور من الأقواس يشبه ما نعرفه عن قصر الحمراء في الأندلس. إن الفنان في هذه الصورة لم يتخيل الملك من النصوص التي قرأها عنه فقط، وإنما أحاطه بكل التفاصيل التي تبرر ضياع الملك وفقدان الأندلس، وبهذا كان له موقف من الشخصية التاريخية يتجاوز مسألة شبه الصورة بالأصل، كما يتجاوز مسألة الجمال التي تشكل أحياناً معياراً هاماً من معايير البورتريه. مسألة الجمال أيضاً نسبية ويمكن أن تكون مضافة بفعل شعور الإعجاب، أو بتأثير من توجهات المثالية في الفن. لقد كان المصورون الشعبيون يتخيلون الأبطال الذين توصلهم إنجازاتهم الخارقة أو محبة الناس لهم إلى مرتبة تفيض عن مرتبة الناس العاديين، فيصورونهم على هيئة مثالية فيها من الجمال والقوة والكمال ما يشي بالرغبة في تمييزهم عن البشر العاديين؛ ومن الطريف أن هذه الصور تظهر دائماً في فترات الانكسار لتعكس الحاجة إلى البطولة المفقودة. ويكفي مثلاً على ذلك أن ننظر إلى صور أبي زيد الهلالي الذي اكتسب في

(١) يقال إن واحدة من هذه الأيقونات التي رسم فيها لوقا العذراء مريم هي تلك التي تمثل المسيح طفلاً يستند على الذراع اليسرى لأمه، في حين يضع يده اليمنى إلى جانب صدرها. وقد انتشرت هذه الوضعية بشكل كبير وتكررت في صور العذراء والمسيح طفلاً بسبب هذا الاعتقاد حتى صارت من أعراف الأيقونة. ويقال إن زوجة تيودوس الثاني حصلت على هذه الأيقونة في فلسطين وحملتها معها إلى القسطنطينية.

(٢) اللوحة من مقتنيات المتحف الوطني في دمشق.

الخيال الجمعي هيئة الفارس القوي الذي تقف على شاربيه النسور وتتدحرج تحت أقدامه رؤوس القتلى من الأعداء، وكل الصور الشعبية التي تتناقلها الأيدي وتمثل الخليفة علي بن أبي طالب على هيئة شاب مليء بالقوة يشع النور من وجهه، أو مار جرجوس راكباً فرسه حاملاً رمحه يقتل به التين، وصولاً إلى صور عنتره وعبله التي نفّذتها ريشة المصور الشعبي أبو صبحي التيناوي في دمشق.

إن تصوير النموذج بشكل واقعي أو مثالي كان في تاريخ الفن المعيار الذي يتحدد من خلاله مسار الفن والعلاقة بين المُتخيل والواقع ومفهوم الجمال وشكل إنتاج الأعمال الفنية، وتأثير الجهات الراعية للفن (السلطة الدينية أو الملكية أو الدولة أو الأفراد)، وموقف الفنان من العالم. وهذا النوع من الطرح يفترض النظر إلى البورتريه بمعناها الجمالي والفلسفي والديني والاجتماعي والاقتصادي والسياسي، مع مراعاة تطور الأساليب الجمالية والتقنيات المتبعة وحركة المجتمع.

المحاكاة ومفهوم الجمال:

لقد طرح أرسطو مسألة المحاكاة كمعيار للفن يحدد أساليبه والتراتبية بين أنواعه؛ وكعملية مؤثرة على المتلقي من خلال الإيهام الذي يؤدي إلى التمثل (وهنا نعود إلى بورتريه البطل). كذلك عالج أفلاطون المحاكاة في بعدها الفلسفي حين تطرق إلى حقيقية الفن معتبراً أن فن التصوير لا يتعدى مظهر الموضوع ولا يصل إلى الجوهر وهو مجرد وهم. وحتى في حال التطابق الكامل، أي في فنون خداع البصر، تظل المحاكاة كذباً وقيمة أقل مرتبة من المضمون المصور. يفترض ذلك ألا يعالج الفنان إلا مواضيع جميلة، وهذا ما عناه باسكال أيضاً حين قال: «أي ادعاء نجده في فن التصوير الذي يستثير الإعجاب من خلال الشبه بأشياء لا نعجب بأصلها على الإطلاق!». أرسطو كان حاسماً في هذا الموضوع حين قال أن ليس جمال ما يُمثل هو الذي يصنع جمال العمل (يمكن صنع لوحة جميلة تمثل شيئاً بشعاً للغاية) ما دامت المتعة الجمالية تتولد من استكمال العمل ومن كماله، أي من نوعية الفعل الفني نفسه.

وهنا نطرح السؤال المحير: ماذا كان يحاكي الفنان حين صور الآلهة على شكل بشر؟ ولماذا كانت صور الآلهة والملوك على تلك الدرجة من الجمود المرعب في حضارة الرافدين، وعلى درجة عالية من الهدوء والدعة المبتسمة في الحضارة المصرية؟ إن الإنسان في علاقته بالخارق قد حاول أن يطوِّعه وأن يؤنسنه ويعطيه هيئته لاتقاء الرعب المتولد عن الإحساس بوجوده الغيبي. وما الرسومات الأولى التي تم العثور عليها في أعماق كهوف ما قبل التاريخ إلا مثلاً على الوظيفة السحرية للفن كاستحضار للمخيف وكترويض له. لقد اخترع اليونانيون القدامى لآلهتهم أشكالاً

وصفات لها سمات البشر نفسها، وصوّروا مجتمع الأولمب على شكل رجال ونساء لهم صفات البشر الفيزيائية نفسها، فجملّوا بعضهم إلى الحد الأقصى وأكسبوا بعضهم الآخر هيئة مرعبة أو مضحكة. أما الحضارات الأقدم فكانت لها مع الآلهة قصة أخرى.

تصوير الآلهة

كانت التماثيل والصور في حضارة ما بين النهرين تمثل الآلهة والبشر بالصورة نفسها وتخضعهم للأعراف النحتية نفسها. فالهيئة بشرية جامدة، والملامح صارمة والجسم ثقيل بدائي ينتصب وكأنه ميت لا حياة فيه. ولا تتميز الآلهة عن الملوك إلا بغطاء للرأس له قرون وبرمز محدد يعيّن وظيفة كل إله. فإله الشمس "شمس" يحمل في يده منشاراً، ومردوخ يقف فوق نسر له رأس حية، والإلهة جولا يرافقها كلبها باستمرار^(٣). أما عشتار، ولها ما نعرف من تميّز في حضارة الرافدين، فكانت وحدها تقترب كثيراً من البشر بهيئتها الأنثوية وبثدييها المكشوفين في حالة الإرضاع، وهي تشبه في ذلك إيزيس في الحضارة الفرعونية، والتي كانت تُصور وعلى ذراعيها ابنها حوروس مما جعل المسيحيين الأوائل في مصر يبجلونها ظناً منهم أن صورتها هي صورة العذراء تحمل المسيح.

لقد كانت فكرة الرعب من العالم الآخر بعد الموت في حضارة الرافدين، وطبيعة النظام العسكري الصارم وكثرة الحروب وقسوة العيش وراء ذلك التصوير المتجهم الذي ارتآه القائمون على نحت صور الملوك والآلهة؛ في حين أن القناعة بالخلود بعد الموت وباستمرارية الحياة في العالم الآخر كانت تبرر تلك الابتسامة الغامضة التي ترتسم على شفاه الفراعنة في التماثيل التي تصورهم داخل سراديب المدافن أو على أبواب المعابد والقصور. أما المرأة، مصدر الخصب وأصل الحياة فكانت الاستثناء الذي لا تطاله الأعراف الصارمة... المرأة كانت أقرب إلى البشر.

أعراف التصوير

لقد اختار المصريون القدامى لألهتهم هيئة حيوانية، في حين أن أهل الرافدين جعلوا الآلهة تشبه البشر (الذين كانوا في صورهم المنحوتة لا يشبهون البشر كثيراً). لكن السمة المشتركة في تنفيذ البورتريه في الحضارتين كانت هيمنة الأعراف

(٣) من كتاب المعتقدات الدينية عند الشعوب:

World Religions from Ancient History to the Present, edited by Geoffrey Parrinder, New York, 1971.

ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة عبد الغفار المكاوي، سلسلة عالم المعرفة رقم ١٧٣ ص. ٢٠.

التصويرية التي فرضت نموذجاً محدداً وموحداً Prototype فألغت بذلك الصفات الفردية وتركت هامشاً واضحاً ما بين العمل الفني والواقع. ففي المنحوتات البابلية تتماثل الوجوه ويبدو الأسرى بمنظر متشابه كما أن الملوك يحملون جميعهم الهيئة نفسها التي تمثل القوة والعضلات المفتولة. كانت البورتريه المنحوتة لديهم تخضع لأعراف شكلية تجعل الأجزاء المميزة للوجه مثل الأنف والعينين تُعطى حجماً أكبر مما يمكن أن تكون عليه في الواقع لأنها مصدر العلاقة بالعالم المحسوس، في حين يتم تصغير الجبهة والذقن. كذلك فإن الأيدي تتشابك في وضعية موحدة كما تتساوى الأردية في الشكل وتتنظم في حجم الطيات، في حين تأخذ اللحية والشعر طابعاً هندسياً يبتعد بالتمثال عن أية مطابقة للطبيعة. وبشكل عام كان قانون المجابهة يُحترم بشكل صارم بحيث يبدو النموذج في العمل النحتي متجهماً بصدوره إلى المتفرج بعيداً عن أية محاولة للإيهام بأن هذا العمل عفوي ومستقى من الحركة الطبيعية في الواقع.

على الرغم من هذه الأعراف الصارمة التي تلغي الفروق المميزة على صعيد الشكل، كانت هناك بعض الملامح الفردانية التي تجعلنا نظن أن بعض التماثيل نُفذت انطلاقاً من نموذج محدد بشري، وعلى الأخص في المنحوتات الجدارية الناتئة التي تحمل مشاهدها بعضاً من الحيوية لا نجدها في التماثيل المستقلة. كذلك فإن بعض التماثيل كانت مرفقة بأسماء تميزها مثل تمثال مستشار حاكم إيبه إيل Ebi-il الذي عُثر عليه في مدينة ماري في سورية وهو موجود في متحف اللوفر، أو تمثال رئيسة الجوقة أور نانشييه Our-Nanshé الموجود في متحف دمشق. ولعل تمثال الملك آشورناصربال الثاني المحفوظ في المتحف البريطاني يشكل استثناءً في كل تاريخ النحت في المنطقة لأن مَنْ صنعه قد قصد إبراز الطابع الملكي المميز لهذا الحاكم. فشفتاه غليظتان فيهما قوة العزيمة وعيناه قاسيتان يقظتان وعنقه غليظة وقدماه كبيرتان متزنتان في وقوفهما على الأرض، وكل التفاصيل فيه توحى بالملك القوي المرعب الذي كانه في الواقع.

يمكن أن نقول إن هذا التشابه في الهيئة بين الأفراد في الصور التي تمثلهم هو انعكاس لنظام سياسي قوي وقمعي فرض نمطية في السلوك وفي ممارسة الشعائر، وصور عالم الآلهة وعالم الأموات أيضاً خاضعين للتراتبية نفسها. ويذكر جان بوتيرو في كتابه **بابل والكتاب المقدس** غياب التقى الفردي في مجتمعات ما بين النهرين «فلا صلوات عفوية ولا مناجاة ورعة ولا صيغ مبتكرة وصادقة من التفاني؛ كل ما نعرفه محدّد بشدة ضمن قواعد، أو يبدو لنا كذلك. حتى أناشيد وتراتيل الجوقة المحفوظة والعديدة جداً، والتي كان لها مكانها في الطقوس والتي ما يزال بعضها (وهي نادرة)

جميلاً إلى حد ما، جميعها تقريباً في نهاية المطاف تكرارية وباردة»^(٤).

البعد السحري للصورة

كانت البورتريه في بلاد ما بين النهرين ذات طابع ديني لأن النظرة إليها والتعامل معها لم يكن ينبع من كونها مجرد صورة، بل كان الناس يرون أن الحياة تدب فيها بمجرد اكتمالها. كانت التماثيل في هذه القناعات تحظى بالعناية التي تقدم للبشر فتتنظف وتلمّع وتُدهن بالعمور وتُقدم لها القرابين. كذلك فإن الخشية عليها من التدمير كانت تشبه الخوف على الأحياء من الموت، ولذلك كانت توضع في المعابد ضمن متاهات من الأروقة تجعل الوصول إليها صعباً. في أوقات الغزو كانت تُنقل من مكان لمكان لئلا يستولي عليها الأعداء، وفي الطقوس الدينية كان يتم نقلها في احتفالات مهيبه يتم فيها تمثيل مسرحية موت الإله وبعثه المقدس. كان يتم النظر إلى هذه التماثيل على أنها تجسيد بالهيئة البشرية للآلهة مع قناعة راسخة بأنها ليست مجرد عمل نحتي وإنما كائنات لها ما للكائنات الحية من رغبات ونزوات.

كذلك كانت للبورتريه في الحضارة الراقية القديمة وظيفة التمايم والطلاسم، فقد كان الناس يحملون معهم صور الآلهة لإخافة الشيطان وإبعاده، في حين أن «صورة الشيطان كانت توضع في قارب وتلقى في الماء بعد أن تُتلى عليها صيغة خاصة»^(٥).

البعد الديني للصورة

في هذا الشرق الذي عرف الحضارات الكبرى وولادة الأديان التوحيدية في استمرارية مدهشة انتقلت الممارسات المتعلقة بتبجيل الصورة، والخلط ما بينها وبين الأصل، واستخدامها كتعويذة إلى العصر المسيحي حيث كان بعض المؤمنين يعتقدون بالقدرات العجائبية للأيقونات ويجلّونها ويتعاملون معها وكأنها تمايم يحملونها معهم في السفر وفي الحج ويضعونها على جدران المحلات، وهذا ما يفسر قرار الكنيسة بمنع الصور وتحريمها الذي أثار فيما بعد حرب الصور الشهيرة^(٦). تكرر ذلك المنع

(٤) جان بوتيرو، بابل والكتاب المقدس، محاورات مع إيلين مونساكريه، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ترجمة روز مخلوف، ص. ١٩٦

(٥) ديورانت، ول، قصة الحضارة، المجلد الأول (نشأة الحضارة) ترجمة د. زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٥، الطبعة الثالثة، ص. ٢٢٧

(٦) استمر قرار تحطيم وتحريم الصور الدينية ما بين عام ٧٢٦ وحتى ٨٤٣ مع فترة توقف قصيرة دامت ما بين ٧٨٧ و٨١٣. ولقد اجتهد بعض المسيحيين ومن بينهم يوحنا الدمشقي الذي رأى أن بين الصورة والأصل يوجد اختلاف في الطبيعة لكن التشابه بينهما يجعل عبادة الصورة أمراً مشروعاً ما دامت الصورة تستحضر الأصل الذي تنجج العبادة له. وقد تولد عن هذا الجدل مبادئ أساسية لفن الأيقونة مثل الأمانة للنموذج كما كرسه التقاليد، واعتناق أسلوب مقدس وروحاني قادر على التعبير عن وجود المقدس.

الذي أحاط بالصورة في المسيحية إلى الدين الإسلامي حيث كان التخوف من استمرارية عبادة الأوثان وراء تحريم تصوير الهيئة البشرية. وفي الحالتين كان المنع ينبع من علاقة الصورة بالأصل والخشية من قدرة المحاكاة على خلق يوازي الخلق في ممارسات تشبه في بعض جوانبها وفي تأثيرها عمل السحر.

قد تكون الأديان التوحيدية قد لعبت دورها في انزياح حضارة الصورة لصالح حضارة الكلمة، وقد تكون الثقافة العربية التي صارت إسلامية بمنطق الأكثرية قد تحولت من أشكال التعبير التصويرية التي ميّزت جذورها القديمة إلى أشكال تعبير لغوية تعطي للبلاغة والسجع والترادف ومحسنات البديع في الشعر والنثر المكانة الأولى، وحين تلامس الفنون المكانية، تجعل للتوشيات والنقوش موتيفات نباتية وموضوعات تجريدية مستقاة من آيات القرآن وأبيات الشعر تحتل المواضع التي كانت الصورة تشغلها. لكن البعد السحري للصورة ما يزال حتى يومنا هذا، كما في كل الحضارات الأخرى، حتى أكثرها عقلانية، يتداخل مع الفناعات العلمية ومع الموانع الدينية، وإلا كيف نبرر اليوم الحجب التي تُكتب في الأوساط الشعبية لاستحضار الحبيب من خلال صورته، وكل المعتقدات الشعبية الغيبية التي تُكسب التماثيل والأيقونات قدرات عجائبية، والتي تجلب الناس من أصقاع بعيدة للبركة؟ لا شك في أن التخوف من الخلط بين المادة الجامدة والروح، أي بين الصورة والأصل حين يصل ليلامس المقدس هو الذي جعل الأديان تفرض تلك الموانع الصارمة على تصوير الأشكال البشرية خوفاً من أن يتحول الفنان إلى ما يصل به إلى مرتبة الخالق، والعمل الفني إلى مرتبة الخلق... ألم يصرخ مايكل أنجلو بتمثال موسى بعد أن أنهى نحته قائلاً: تكلم!!!؟

البورتريه بين النمطية ومشابهة الواقع

في مصر القديمة اكتسبت البورتريه معنى آخر ووظيفة مختلفة: فالتماثيل الموضوعية في سراديب معابد المراحل الأولى من الحضارة الفرعونية لم تكن بورتريه جنائزية تهدف لتخليد ذكرى من يموتون، وإنما كانت لها وظيفة سحرية ميتافيزيقية تفرض التشابه ما بين الصورة والأصل. فالوظيفة المفترضة لهذه التماثيل هي أن تجعل قرين الميت أو ما يسمى بالـ «كا» يهتدي إلى جسده في مرحلة العبور نحو الخلود، ولذلك كان لا بد من الحفاظ على التشابه بين البورتريه وبين الأصل، وهذا يفسر النزعة الطبيعية في تصوير الأشخاص في تلك الفترة. في المراحل اللاحقة، وحين فقد الفن وظيفته السحرية لتصبح النصب التذكارية للملوك من متطلبات عبادة الآلهة أو الحاكم، ومن أدوات الدعاية، تراجعت محاكاة الطبيعة لصالح المثالية في

تصوير النموذج الملكي الذي كان يجب أن يمثل بكثير من الوقار والجلال وفقاً لأعراف تصوير الملوك لا وفقاً لمنطق التشابه. وحسب أرنولد هاوزر «كان من المؤلف تكليف الفنان بالعمل نفسه مراراً وتكراراً /.../ وطلب النوع نفسه من الصور الملكية واللوحات التي تصور الأشخاص. ونظراً إلى أن أصالة الموضوع لم تكن تلقى أبداً تقديراً في مصر، بل كانت في الواقع محرّمة بصورة عامة. فإن مطمح الفنان بأسره كان مركزاً في دقة الأداء وانضباطه»^(٧)، ولذلك سادت النمطية في البورتريهات في هذه الفترة. ويذهب هاوزر في هذا التبرير إلى حد عقد مقارنة بين سير الملوك المنقوشة على جدران المعابد والتي تحتوي على وصفات جاهزة لتمجيد أهميتهم وعلى تعابير لغوية لاشخصية لامتداحهم، وبين الطابع النمطي لقسمات وجوههم وصورهم المتشابهة التي تحترم معايير العظمة المثالية، وهي المعايير التي فرضتها تقاليد مقدسة بعيدة عن الواقع وعن العصر والتي تمنع تصوير أفراد هذه الطبقة كما هم عليه في الحقيقة وإنما كما ينبغي أن يبدو للآخرين...

قانون المجابهة والنزعة الإيهامية:

من هذه المعايير التي تحولت إلى أعراف تصوير ونحت قانون المجابهة^(٨) الذي يرسم علاقة مباشرة بين العمل والمتفرج و«يطالب الجمهور باحترامه ويبيدي احترامه للجمهور» حسب تعبير هاوزر. كانت المجابهة في الفن تشبه أصول التصرف والسلوك التي تشكل أعراف اللياقة السائدة في البلاط. ويضيف هاوزر أن «كل فن ملوكي وكل فن قائم على المجاملة يحرص على إضفاء الشهرة والمدح وينطوي على عنصر من مبدأ المواجهة أي مواجهة المشاهد، وهو الشخص الذي كلّف بالعمل والسيد الذي تكون مهمة الفنان إرضاءه. فالفن يتجه إليه مباشرة بصفته ذواقة لا تؤثر فيه ألوان الخداع المصطنع الذي يتبدى في النزعة الإيهامية». ويقارن هاوزر بين مبدأ المجابهة في الفن وبين الممثل الذي يتحدث مباشرة مع الجمهور ووجهه للأمام مؤكداً على أن العملية

(٧) أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، الجزء الأول ترجمة د. فؤاد زكريا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ص. ٥٠

(٨) قانون المجابهة حسب ما يفسره أرنولد هاوزر في كتاب الفن والمجتمع عبر التاريخ هو القانون الذي يتحكم في تصوير الشكل الإنساني والذي اكتشفه يوليوس لانغ Julius lange وأدولف إرمان Adolphe Erman والذي يتحتم بمقتضاه أن يكون الصدر بأكمله متجهاً إلى المشاهد في أي وضع يصور منه الجسم بحيث يكون الجزء الأعلى من الجسم قابلاً للانقسام إلى نصفين متساويين عن طريق خط رأسي وهمي. ومن الواضح أن هذه النظرة المحورية التي تتيح مشاهدة أكبر جزء ممكن من الجسم تحاول أن تقدم أوضح الانطباعات الممكنة وأقلها تعقيداً، لكي تحول دون أي سوء فهم لعناصر الصورة. هناك من يبرر المواجهة بالافتقار إلى البراعة الفنية لكن عودة هذا الأسلوب للظهور في فترات كان الفن فيها متطوراً كفاية يدحض هذه الفرضية. (أرنولد هاوزر، المرجع المذكور، الجزء الأول، ص. ٥٤)

برمتها هي خيال بحت وأنها ترفيه يجري وفقاً لأصول متعارف عليها مسبقاً^(٩) لأن الذي كلف الفنانين للعمل ذواقه خبير لا يحتاج لأن يخدع.

ومن الطريف أن المقارنة التي يجريها هاويز بين قانون المجابهة في النحت والتصوير وبين التوجه للجمهور في المسرح تجد صداها في كتابات ديدرو عن «الجدار الرابع» الذي يوحى في المسرح بأن الجمهور غير موجود، وأن الفاصل بين الخشبة وصالة المتفرجين هو بمثابة جدار وهمي لا يشعر الممثلون بوجوده فيتصرفون وكأن المتفرج غير موجود. وليس من قبيل الصدفة أن البورتريه الطبيعية المحررة من الأعراف والتي يبدو فيها الأشخاص مستغرقين في النشاط الذي يقومون به ليوهموا المشاهد أن المصور التقط صورهم دون معرفة منهم قد ظهرت في القرن الثامن عشر، وكتب عنها كثيراً ديدرو نفسه الذي وضع نظرية الجدار الرابع.. وقد تقصى مايكل فريد هذه العلاقة التي تتراوح ما بين المجابهة والاستغراق ضمن البورتريه في كتابه «موقع المتفرج»^(١٠) حيث بيّن أن تاريخ الفن يتراوح بين الرغبة في التوجه المباشر للمتفرج في علاقة تكسر الإيهام وتبيّن المسرحية، وبين الاستغراق في العمل الذي يغيب المتفرج ويجعل الشخصيات تتصرف كما لو أنها في عالم خاص بها.

صورة الزعيم والعلاقة مع السلطة:

والتغير في العلاقة بين العمل الفني وبين ناظره تكون في هذه الحالة انعكاساً لتغيرات جذرية في الوضع السياسي والاقتصادي وفي علاقة الفرد بالسلطة. فعلاقة المجابهة التي نجدها في البورتريه الملكية في عصر السلطة المركزية في مصر وبلاد الرافدين نجدها أيضاً في عصرنا الحديث حيث تأخذ صور الرؤساء والزعماء نفس الطابع المجابه والمتجهم والرسمي. ولا تظهر الابتسامات على وجوه هؤلاء إلا في فترة الانتخابات حين يستدعي الموقف مدهانة المتفرج وإقناعه بالتصويت، تماماً كما تكثر في الحملات الانتخابية الوعود بعلاقة أكثر «طبيعية» مع الشعب تحقق مطالبه.

هذه الصور التي تبدو في مدننا الحديثة عرضة للتكاثر والتوالد حتى لا يكاد يفلت

(٩) إلى جانب المجابهة هناك صيغ جاهزة تعبّر عن الطابع التقليدي للبورتريه الخاضعة للأعراف في المملكة الوسيطة: فأرجل الإنسان ترسم جانبا على الدوام، ويتم النظر إليها من إبهام القدم. كذلك تكون الرجل المتحركة والذراع الممتدة أبعد عن المشاهد، والجانب الأيمن للشخصيات المصورة هو الذي يواجه المشاهد دائماً.

(١٠) مايكل فريد، موقع المتفرج:

FRIED Michael, La Place du spectateur, esthétique et origine de la peinture moderne, NRF essais, Gallimard, 1990 pour la traduction française.

منها البصر في كل مكان هي وسيلة لتكريس الحضور المهيمن والطاغي للسلطة، ولتوليد الإحساس برقابتها التي لا تغيب. تكون صور الزعيم في بعض الأحيان تماثيل عالية مهيمنة تتوسط الساحات، أو تماثيل نصفية تحتل زوايا المكاتب الرسمية، أو تكون لوحات جدارية كبيرة تمثل الزعيم وسط رعيته المحبّة، أو بورترية فوتوغرافية رسمية توضع في المكاتب والمدارس والجامعات بعد أن تخضع لعملية رتوش هامة من قبل المصورين. كما يمكن أن يقوم برسم صور الزعيم حرفيون طامعون في الامتيازات فينشرونها على جدران المدن والقرى وعلى الأبنية والمحلات فتأتي خالية من الجمال، بدائية أو مشوهة، لكن السلطة تقبل وجودها كتعبير عن «محبّة الشعب الخالصة». تتكاثر الصور السلطوية في فترات القلقة السياسية. تظهر بكثرة على زجاج سيارات التاكسي وعلى واجهات المحلات يوزعها أشخاص معينون ولا يقدر على رفضها أو إزالتها أحد، حتى إذا ما حصلت انقلابات سياسية صارت حملة تبديل الصور واستبدالها انعكاساً لتغير الولاءات السياسية. عمدت بعض الأنظمة لتحنيط زعمائها بعد موتهم وأحاطت بأضرحتهم بالتبجيل الذي كان للفراعنة، كما أسقطت أنظمة أخرى عدداً من التماثيل في احتفالات صاخبة صوّرتها عدسات المراسلين ونقلتها أقنية التلفزيونات كإعلان عن نهاية مرحلة وبداية عهد جديد. وما حالات التشفي والتمثيل التي تتعرض لها الصور والتماثيل للزعيم المخلوع سوى شكل آخر من أشكال الخلط البدائي ما بين الصورة والأصل. وحدها متاحف الشمع تحتفظ للزعماء المخلوعين بتماثيل شمعية شبحية الأبعاد لا تلائمها سوى الظلمة، وقد بدأت متاحف الشمع تجد مكانها في بعض البلاد العربية.

ينسحب وضع الصور الدعائية للزعماء على المرشحين لانتخابات المجالس والبلديات حين تستحيل المدينة برمتها إلى فضاء ملوث بالصور تجهد فيما بعد للخلاص منه بعمليات الإزالة والكشط والحف. الصورة في الانتخابات تبدو أهم من الكلمة، فالبيان الانتخابي يحتاج إلى قراءة وإلى فهم وتحليل، وكثيراً ما يغيب بغياب القناعة بجدواه، في حين أن الصورة تبقى حاضرة، تتوجه لعامة الناس لإقناعهم بالتصويت بناء على الشكل الخارجي وحده، وفي هذا شيء من الصحة ما دام أن المقاعد في تلك المجالس هي أيضاً «صورية» حين تكمن السلطة الحقيقية في مكان آخر. نوع وحيد من أنواع صور الزعيم كان يحمل شحنة من النقد قاسية انتشر بحالة استثنائية في بعض البلاد العربية هو البورترية الكاريكاتورية التي تمثل الرؤساء والزعماء وأصحاب السلطة والقرار بشكل مشوه مضحك. يمكن أن تكون أعراف الكاريكاتور بمثابة حماية لأصحاب تلك الرسوم تمنع عنهم العقاب، أو أن فسحة الديموقراطية قصيرة الأمد في شرقنا السعيد هي التي كانت تسمح بهذا النوع من

البورتريه الهجائية الذي كان دائماً يتلازم مع حرية الصحافة، وعلى الأخص الصحف السياسية الساخرة التي انتشرت في الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين.

لكن صورة الزعيم يمكن أن تعلق على الجدران بدافع القناعة السياسية والمواقف الإيديولوجية، كما في حالة صور لينين أو ماركس التي كان اليساريون العرب يعلقونها على جدران بيوتهم بمحض إرادتهم ودون دفع من أحد. ولعل صورة تشي غيفارا الشهيرة التي التقطها ألبيرتو ديبيز المعروف بكوردا تمثل الحالة الوحيدة لصورة زعيم اعتقت من إيديولوجيتها المرحلية ومن إطار الزمان والمكان، لتصبح رمزاً عاماً للرفض والثورة استمر لدى شباب اليوم ودعاة العولمة البديلة يرفعونها في تجمعاتهم ويطبعونها على قمصانهم.

البورتريه والوعي الطبقي

في فترة أمنتب الرابع مؤسس الثورة الثقافية في مصر الفرعونية، سادت ظروف جديدة في المدينة الحضرية وتحررت التجارة وانتشرت النزعة الفردية في المجتمع، فتراجعت النزعة الشكلائية التي كانت سائدة في المملكة الوسطى لتحل محلها نظرة دينامية طبيعية في مجال الفن. بدأ البحث عندئذ عن موضوعات جديدة وظهرت محاولة تصوير السمات الداخلية للشخصيات، ورسم صور شخصية تعكس حساسية لم تكن معروفة من قبل. كما تزايد الاهتمام بالدقة التشريحية فصورت الأيدي والأقدام بشكل أقرب إلى الطبيعة. كان ذلك التحول بمثابة تطور لا ثورة، لأن الطابع الملكي ظل مسيطراً ويتجلى في احترام قانون المجابهة ومراعاة النسب التي تُحسب وفقاً للمكانة الاجتماعية للشخص الذي يُصور. كان أمنتب الرابع في بورتريهات تلك الفترة يُصور جالساً بين أفراد أسرته في وضعيات مأخوذة من الحياة اليومية، لكن صدره يبقى مع ذلك مستديراً بأكمله باتجاه المشاهد، وحجمه يبقى ضعف حجم الناس العاديين. في الفترة نفسها نجد في اللوحات الحائطية ملامح لنظرة أقل تزمناً من ذي قبل وأقرب إلى التلقائية مثل تلك التي تبدو فيها السيدة بوضعية المجابهة التقليدية لكن الخادم صُور فيها بأسلوب غير متكلف ومن منظور جانبي لا يخضع لهذا القانون، مما يعني أن الأسلوب كان يتباين حسب طبيعة الموضوع وطبيعة النموذج المصور. فأفراد العائلة المالكة يصورون بأسلوب البلاط في حين تأتي صور أفراد الشعب أكثر مطابقة للطبيعة. كذلك يمكن للأجسام في بعض الأحيان أن تخضع لأعراف التصوير الصارمة، في حين يبدو الرأس أكثر اقتراباً من الطبيعة بفضل طريقة النحت التي تجهد لإظهار القسّمات، وتوزيع كتل اللحم في الوجنات بشكل واقعي كما في حال التمثالين الموجودين في متحف بوسطن ويمثل الأول رأس امرأة في حين يحمل التمثال النصفي

الثاني اسم عنخ كا إيف Ankh-ka-ef وكذلك التمثال الموجود في متحف القاهرة ويحمل أسم راهوتيب ونوفريت Rahotep et Nofret، وفيه يبدو الرجل بوجهه المستطيل وأنفه القوي وشفتيه السميكتين مع وجود ظل في موقع الشاربين، أما المرأة فتتميز بوجهها المستدير ورأسها الجميل. ومن البورتريهات الشهيرة المليئة بالحيوية والنضارة التي ظهرت في تلك الفترة تمثال شيخ البلد الموجود في متحف القاهرة، والكاتب الجالس القرفصاء الموجود في متحف اللوفر، وليس عبثاً أنهما كانا من الأعيان الذين بدأوا يكتسبون سلطة في المجتمع تختلف عن سلطة فرعون.

كذلك نجد في فترة السلالة الخامسة تماثيل ذات توجه واقعي وإنساني لا يخلو من الحميمية مثل تمثال الزوجين الموجود في متحف اللوفر وفيه تبدو المرأة صغيرة الحجم تعانق بحنان كبير زوجها الذي يبدو مليئاً بالحياة ونصف مبتسم. استكمل هذا التوجه في السلالة السادسة حيث بدأت التماثيل الملكية نفسها تتحول، فتمثال بيبي الثاني يمثله وهو طفل على حضن أمه (متحف بروكلين) أو جالساً القرفصاء، ويضع إصبعه في فمه (متحف القاهرة). وطبيعي في هذه الحالة أن تكون التماثيل التي تمثل أشخاصاً من عامة الشعب على قدر كبير من الحيوية ومطابقة الطبيعة، مثل تمثال السجين اللببي الموجود في متحف نيويورك بوجهه المعذب الذي يعكس تعابير القلق والتوتر والخشية، وكذلك كل تماثيل الكتبة الجالسين الذين تتجلى فيهم نزعة مطابقة الطبيعة بشكل كبير.

هذه النظرية التي تفسر زوال النمطية في فن البورتريه بتراجع السلطة المركزية في الحكم وبتحرر التجارة وتساعد أهمية المدن وظهور الفردية في المجتمع، تجد برهاناً عليها في الفن التدمري في سورية. ففي مملكة تدمر كان النشاط التجاري قوياً بشكل كبير، وكان الأفراد الذين يشتغلون بالوساطة التجارية وإدارة القوافل يتمتعون بسلطة اقتصادية توازي سلطة الحاكم العسكرية، ولذلك فإن البورتريهات الجنائزية التي توجد بكثرة في مدافنهم كانت تبرز الخصائص الفردية للمدفونين ومقدار ثروتهم كالمجوهرات الثقيلة المنحوتة على تماثيل النساء، والثياب المطرزة بعناية في تماثيل الأغنياء من التجار. ولأن البورتريه الجنائزية كانت قد تخلصت في تدمر من وظيفتها السحرية وتحولت إلى وسيلة لتخليد ذكرى الأموات بعد رحيلهم كانت السمات الفردية فيها واضحة جلية.

البورتريه مرآة لصعود البورجوازية

إن المعايير والأعراف الصارمة في الفن وغياب الطابع الفردي عن الأعمال الفنية وغياب نزعة مطابقة الطبيعة كانت دائماً ملازمة للنظم التوتاليتارية، وترتبط بالطابع

المهيمن والمركزي للسلطة. ولعله من المفيد أن نقفز في التاريخ إلى القرن السابع عشر لنرى أن أكثر الأعراف الفنية صرامة كانت تلك التي فرضها الملك لويس الرابع عشر في بلاطه باسم الكلاسيكية فجاءت الأعمال في فترته متشابهة موحدة الأسلوب. ولذلك كانت البورتريه المخصصة لشخصه ولأفراد عائلته ول كبار النبلاء في زمنه تبرز العظمة والجلال من خلال وضعيات فخمة جامدة وديكور مسرحي مصطنع في الخلفية، في حين تميزت البورتريه في القرن الثامن عشر الذي تلى الكلاسيكية بطابعها الفردي وبعدها السيكلوجي وبلحظية الموقف فيها وبإبرازها خصوصية النموذج من خلال التركيز على الوجه وحده وعلى ملامحه في خلفية حيادية لا تصور شيئاً. وليس من نافل القول أن ذلك العصر، أي القرن الثامن عشر هو الذي عرف صعود البورجوازية وظهور سوق الفن وانتقال مركز الثقل في إنتاج ورعاية الفن من البلاط إلى المدينة، فما عادت الأعمال الفنية تنفذ بتكليف من البلاط وإنما بطلب متزايد من أفراد منحتهم الثروة التي هبطت عليهم القدرة على شراء الأعمال الفنية بل وتكليف الفنانين بها. ولأن البورجوازيين الوافدين حديثاً على سوق الفن كانوا يجهلون المعايير الفنية التي تميز بين أنواع رفيعة وأنواع أقل قيمة، ولأن نزعتهم لإبراز فردانيتهم وتميزهم الحديث كان يتوافق مع فن الاستعراض الأمثل أي البورتريه، صار ذلك العصر عصر البورتريه بامتياز.

البورتريه في الثقافة العربية الحديثة

لقد كان رواق البورتريه في قصور الأعيان والملوك في الغرب هو الذي يرسم بالصورة تسلسل النسب، أما في الثقافة العربية، فتلعب الدور نفسه شجرة العائلة التي لا توضح قدم العائلة فقط وإنما تجهد دائماً لأن تربط أصولها بشكل أو بآخر بآل البيت أو بقبائل العرب في الجزيرة العربية. وقد يكون معبراً بشكل كبير أن نتوقف عند الفرق بين مفهوم البورتريه الغربي ومفهوم شجرة العائلة في الثقافة العربية، وأن نرى ذلك الانزياح الملموس ذا الأبعاد الدينية والقومية من الصورة الأيقونية التمثيلية (الثقافة الغربية المسيحية) إلى الشجرة كموتيف نباتي (الثقافة العربية والإسلامية)، ومن البحث عن الأصول في البعد الزمني (العائلات الإقطاعية الغربية التي تعود في أصولها إلى القرون الوسطى) إلى البحث عن التمييز عبر علاقة ما، في الزمان وفي المكان، بالجزيرة العربية، نبع الإسلام والعروبة.

لكننا إذا ما عدنا إلى مطلع القرن العشرين حين كان الافتتان بالغرب ما يزال سائداً ويفيض عن الشعور العروبي، لوجدنا أن البورجوازية المدنية في البلاد العربية قد أقبلت على طلب البورتريه المرسومة في فترة كانت فيها بحاجة لأن تؤكد صعودها القوي وحضورها في مجالات عديدة من التجارة والاقتصاد وصولاً إلى مجال الفن.

وكما كان دارجاً في أوروبا في القرن الثامن عشر، تكاثرت على جدران القصور والبيوت الأنيقة في سورية ولبنان ومصر وفلسطين والعراق لوحات لفنانين تشكيليين تمثل صاحب البيت أو زوجته يرتديان لباس السهرة الأنيق، أي في أحسن صورة يمكن للآخرين أن يروهما بها. كانت تلك البورتريهات تعبيراً عن شعور هذه البورجوازية بتفوقها وأهميتها، وكانت تريد من الصورة أن تكون تذكيراً دائماً لها وللآخرين بذلك التفوق وتلك الأهمية. ظلت هذه اللوحات حبيسة القصور والبيوت لم تُعرض على الجمهور العريض إلا في حالات نادرة. ذلك أنه على الرغم من بداية ظهور أمكنة بيع الأعمال الفنية، ظلت البورتريه وحدها موضع طلب مباشر من صاحبها تُنفذ له ولا تباع للآخرين ولا تُعرض في المعارض إلا نادراً. يبحث اليوم مقتنو اللوحات الفنية عن هذه البورتريهات التي تعود إلى الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين لأنهم متأكدون من وجودها، ولأن الأحفاد من الجيل الثالث قد لا يمانعون في كثير من الأحيان من بيعها مقابل مبلغ كبير.

في تلك الفترة، كانت اللوحات المحمولة التي ظهرت في البلاد العربية مع مطلع القرن العشرين فاتحة لحساسية جديدة تختلف عن أشكال التصوير التقليدية المرتبطة بالمنمنمة ورسوم المخطوطات. رسم الفنانون العرب البورتريهات المحفوظة في البيوت لجماليات البورجوازية الصاعدة، كما حفظت لهم المتاحف بورتريهات لنساء لا تُذكر أسماءهن وإنما تُستبدل بعناوين موحية مثل «وجه من بيروت» لتوفيق طارق (١٩٣٨)، «متحف دمشق الوطني»، و«قهوة الصباح» لميشيل كرشه (متحف دمشق الوطني)، و«الخریف» لناظم جعفري (١٩٥٢، متحف دمشق). في مناخ التحرر الذي كان سائداً رسم المصورون نساء عاريات لم يتركوا لوجوههن ملامح كما فعل فتحي محمد في لوحاته المحفوظة في متحف حلب، وبول غيراغوسيان في تلك المجموعة بالأبيض والأسود. عندما بدأت بوادر الوعي السياسي لمشاكل الواقع، تحولت البورتريه من وجوه النساء الجميلات إلى تصوير المتعبين من أبناء الشعب كما فعل لؤي كيالي في لوحاته التي تمثل ماسحي الأحذية وصانعي الشباك، ومحمود جلال في «صانعة أطباق القش» (١٩٥٣)، وأدهم اسماعيل في «الحمال» (١٩٥١) وعمر حمدي المعروف بمالفا في سلسلة بورتريه «الراعي» (١٩٧٦، ١٩٨١). تأثر هؤلاء الفنانون بالواقعية لكنهم نحو أيضاً نحو مزيد من التعبيرية مع مرور الوقت مما جعل البورتريه في أعمالهم تبتعد عن مفهوم الجمال التقليدي، كما في لوحات سعد يكن المشوهة وبورتريهات ريم الجندي الخارجة من المرض وكل الوجوه التعبيرية التي تغيب الملامح عنها في لوحات مروان قصاب باشي، نتوقف قليلاً عند تلك التي تشي بتأثير فرانسيس بيكون الغروتسكي، والتي تحمل اسم «خدوج» (مجموعة الفنان ١٩٦٦).

كذلك مارس الفنانون العرب البورتريه الذاتية بنوع من النرجسية المجلّة كما في البورتريه الذاتية للؤي كيالي، أو بشكل يصل بالذات إلى مصاف الهمّ العام كما في الصورة الذاتية النحتية التي صممها عاصم الباشا بالحجر والمعدن والجص والتي تمثل وجهه مثقلاً بالحجارة المربوطة بحبال مقيدة (مجموعة ميلاء أتاسي).

الصورة والحراك الاجتماعي:

يعني ذلك أن الثقافة العربية الحديثة ما كانت مختلفة كثيراً عن الثقافة الغربية فيما يتعلق بالصورة. فتأثيرات الغرب كانت قوية في بداية القرن العشرين، والمجتمعات العربية عرفت تطوراً غير الكثير من مفاهيمها المحلية. كانت العائلة في الماضي كبيرة، وكان رب العائلة معيلاً والحاكم الذي تخضع لأمرته الأسر الصغيرة من أبنائه وأحفاده والتي تنضوي تحت لوائه وتقيم معه. في الأربعينات، مع التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي جرت في البلاد العربية، وخاصة في العواصم الهامة مثل بيروت ودمشق والقاهرة وبغداد والقدس، تزايدت قيمة المرأة بحصولها على الشهادات وخروجها إلى العمل، وبدأت تعبّر عن رغبتها في الاستقلال برأيها داخل البيت الذي صارت تساهم في نفقاته. أدى ذلك إلى تفتت العائلة الكبيرة إلى عائلات أصغر، وترافق ذلك بحركة عمرانية تميزت بتوسيع المدن وبتشييد أحياء جديدة فيها بيوت سكنية أصغر حجماً غربية الطابع المعماري يستقل فيها الزوجان بغرفة، وتفرد للأطفال فيها غرفة مع غرفة خاصة للطعام وأخرى لاستقبال الضيوف تحتل جدرانها بدل صورة الجد مؤسس العائلة صورة العروسين الشابين أو العروس الجميلة وفي يدها باقة الزهر، حتى إذا ما مضى زمن يسير امتلأت الجدران بصورة الأم تحيط أولادها بذراعيها مثل الدجاجة الراحية، ثم صور الأولاد في تدرجهم من المهد إلى أرائك غرف الجلوس. كان التصوير الفوتوغرافي في الاستوديوهات قد صار عادة ساهم الأرمن في تأسيسها يلتقطون في عمتها بورتريهات فنية تكثر فيها لعبة الظل والنور.

كانت الرغبة في الانعتاق من الحياة التقليدية والانطلاق إلى آفاق جديدة وغربية تجد صداها في انفتاح المخيلة على عوالم إيكزوتيكية رومانسية كرسّتها كتب جبران والمنفلوطي وأشعار علي محمود طه وميخائيل نعيمة، وانتهت في استوديوهات التصوير خلفيات مرسومة تمثل أطلالاً رومانية وشطّان بحار مهجورة. كان ذلك الديكور يُستكمل بملابس مسرحية يستعيرها المتصورون مدة التقاط الصور فيبدوون فيها على شكل ملوك من عصر بائد أو بدو رومانسيين في نظرة استشراقية مستمدة من الغرب إلى الشرق حيث يعيشون. التقطت عدسة اللبناني أنترانيك أنوشيان موديلاته

في وضعيات مبتكرة أمامية وجانبية، جلوساً أو وقوفاً ضمن أكسسوارات مناسبة. اختص زافين ساراداريان بتصوير راقصات الملاهي في وضعيات فنية تقوم على التوازي والتناظر بملابس الرقص. اشتهر ستوديو أزداد في دمشق بالبورترية الفنية والبورترية الرسمية للرؤساء وأصحاب الشأن. حضرت كاميرا حشمة والكواكبي في كل الاحتفالات الرسمية وغير الرسمية فسجلت بالصورة جزءاً من تاريخ المجتمع وتاريخ المدينة. التقط المصورون صوراً للمجموعات التي تقف بوقار أمام الكاميرا في المدارس والنوادي والمناسبات العائلية، كما بدأت تظهر الصور التي يخطفها المصورون الجوالون في الشوارع في نزعة فنية خالصة لا علاقة لها بالريح، أو صار الشارع إطاراً لبورتريهات مدروسة يقف فيها الأشخاص أمام السيارة أو فوقها أو في داخلها منذ أن أصبحت السيارة عنوان الغنى والتميز الاجتماعي.

اليوم، تحولت صور الهوية وجوازات السفر التي كانت تلتقط داخل الستوديو إلى أرشيف يبحث عنه هواة الاقتناء والمؤسسات المختصة في إدراك حقيقي لأهمية الصورة كوثيقة لتسجيل ورصد مرحلة زالت أو تحولت مع تحول العالم. ولّد هذا التعامل الجديد مع الصورة أبحاثاً جدية يقوم بها فنانون ومختصون في علم الاجتماع يبحثون من خلال الصور الفوتوغرافية الشخصية عن مفاهيم معينة حول العمل واللعب وأوقات الفراغ، وحول الجسد في وضعياته الرسمية، وتلك التي لا تخلو من الرومانسية. صنّف هاغوب كالندجيان البورتريهات القديمة حسب الوضعيات أو حسب وضع الأشخاص أو حسب زمن التقاط الصورة. صمم من خلال الصور مجموعات لبورتريهات التُّقطت في بلاد عربية متنوعة لأفراد يعملون في المهنة نفسها أو يدرسون في الكلية نفسها فكتشف تطابق الأساليب التصويرية في العالم العربي أو اختلافها^(١١).

لا مفر من الحنين الذي يحيط بالبورترية الفوتوغرافية التقليدية بوضعيات الجسد المائلة فيها جانبياً، بحركات الأيدي شبه الراقصة والأهداب المسدلة فيها، بالرتوش الواضحة التي تتبدى على معالمها، بألوانها المتقادمة، بالكتابات بحبر «الكوبيا» على

(١١) المقصود هنا ما قام به هاغوب كالندجيان لحساب المؤسسة العربية للصورة ضمن كتاب مابينغ سيتينغ الذي تعاون على إصداره كارل باسيل وزينة معاصري وأكرم الزعتري مع مساهمة من وليد رعد انطلاقاً من فكرة أكرم الزعتري ووليد رعد. نشير هنا إلى الجهد الذي يقوم به هواة ومحترفو الصورة الفوتوغرافية في لبنان وسورية لجمع وتصنيف وتسجيل الصورة وعلى الأخص البورترية والصورة الشخصية ومنهم في لبنان جيلبير الحاج وسركيس باتابوتيان وهدى نعماني واسماعيل رشيد وسيمون شمالي وبدروس دومانيان وممدوح بشارت وجوزف الحاج ومحسن يمين وغيرهم، وفي سورية عيسى توما وحسين المدرس. كما نشير إلى ملحق نوافذ في جريدة المستقبل اللبنانية الذي يفرد باستمرار ملفات خاصة للصورة الفوتوغرافية يقوم بتحريرها محسن يمين وجوزيف الحاج، ومنها استقيناً هذه المعلومات.

جنباتها... هناك شيء ما في هذه الصور الفوتوغرافية يُفتقد في تقنيات التصوير بالكاميرات الرقمية التي انتشرت اليوم.

تغيرت أشياء كثيرة في معنى البورتريه وفي أساليبها وفي حواملها وأماكن تواجدها. ما عادت الصورة الفوتوغرافية بورتريه منذ أن صار التقاطها يتم بسرعة وبدون تحضير وبدون عناية خاصة بالضوء والظل. لحظية الصورة أكسبتها حيوية فائقة لكنها بشكل أو بآخر صارت تفتقد تلك العناية التي تجعل من كل بورتريه عملاً يُحضّر. صارت طباعتها تلغي ذلك الانتظار الفضولي الذي كان يواكب عمليات التحميض والتظهير والتجفيف داخل الغرف المعتمة. صار بالإمكان رؤية الصورة لحظة التقاطها ومحوها عن الجهاز مباشرة إن كانت سيئة، وتسجيلها على الكمبيوتر وإرسالها بالبريد الإلكتروني. لم تعد تُعرض على العيون في إطارات أنيقة ولا عادت تُحفظ داخل ألبومات الصور التي تجمع رؤوس أفراد العائلة والأصدقاء في تلك اللحظات التي يكون فيها التعليق على الصور بمثابة سرد لسيرة ذاتية ولقصة حياة. صارت الفرجة على الصور تتطلب أجهزة كومبيوتر مما أدى إلى انزياح فضاء الصورة إلى ما داخل الشاشة الصغيرة التي صارت وحدها، كمولّد للصور، تجذب الجميع.