الثبات والتحولات في أيقونية الذكورة

هند الصوفي

«إنا إناث لما فينا يولده
فالحمد للّه ما في الكون من رجل
إن الرجال الذين العرف عينهم
هم الإناث وهم نفسي وهم أملي»

ابن عربي

تشهد التمثلات الذكورية في الفنون البصرية/التشكيلية منعطفات وتحولات متجددة من حيث تبدلات الخطاب عن الذكورة/الأنوثة، ومن حيث أشكال التعبير الفني المعاصر. هذه التحولات تأخذ منحى يختلف بين الشرق والغرب. وذلك بديهي ولو أن المجتمعات الكونية بغالبيتها بطركية، لكن الخطاب النسوي في الشرق ما زال عاجزاً عن التغيير في العمق الاجتماعي ولم يبلغ نضج التمرد النسوي الغربي الذي حرض على مبدأ اعتبار الذكورة محوراً ممثلاً للكائن البشري. الأمر الذي دفع البحث عن الذات الذكورية.

فكان اتجاهاً كرم الذكورة والرجولة بمنحى «يونغي» (جذور الذكورة وعلاقتها بالآخر من الرجال). واتخذ الاتجاه الثاني مبدأ مناهضة النسوية ومكتسباتها في مجال الحقوق، وجاء الاتجاه الثالث مناصراً لقضية المرأة، يسائل الذكورة في امتيازاتها الطبيعية

من أجل تحقيق العدالة. من جهة أخرى، فإن تنامي أنواع اجتماعية دخيلة على ثنائية الذكر/الأنثى أمست ظاهرة «متوالدة» ومتكاثرة في الغرب (كالمثليين والكير)، أنماطها رافضة للتسلط الذكوري (ناهيك عن «المستنسخين» ولا نعلم شيئاً حتى الآن عن ميول هذا النوع البشري الجديد)، خلافاً للشرق حيث ما زالت هذه الفئات مضطهدة.

في ظل هذا النظام العصي على التغيير، يتكلم البعض عن أزمة ذكورة، والآخر عن أزمة علاقة على ضوء التحولات المتسارعة. ما هي التجليات البصرية، وما هي البنى التي تتحكم بالأشكال والمواضيع والرموز؟ فالعمل الفني قبل كل شيء هو «شيء من الحضارة»(١).

يحاول البحث أن يتناول بشكل عام **قراءة لتحولات الحديثة والمعاصرة على مظاهر الذكورة في الفن التشكيلي العربي**، وذلك من زاوية **نظريات الفن**، ومقاربة التحليل السيميائي. كما يرمي إلى الكشف عن أشكال «**المختلف**» في التعبير بين غرب متحرر وشرق مقيد. ما هي **الثوابت؟ ما هي المتغيرات** التي يستشرفها التصوير الفني، وما هي **سمات «الذكورة»** في أعمال فنانين يحاولون بناء هوية خاصة بهم، هوية قد تكون على تناقض أو تباين أو حتى تطابق مع أشكال الذكورة التقليدية.

سوف نرتكز على عيّنة من الأعمال الفنية المعاصرة المشهود لها جمالياً، ينتمي بعضها إلى أنساق **التعبير التواصلي الفني الجديد New Media Art** (فن التجهيز Installations، التكنولوجيا الرقمية وVirtual realities، فن المفهوم Conceptual Art وما يحمله من قضايا وفن التصوير). لذا سوف نستبدل مصطلح الفنون التشكيلية ب**«الفنون البصرية» لشمولية المعنى واستيعابه مختلف أشكال التعبير المعاصر.**

لن نتمكن من عرض كل الأمثال التي سنرتكز عليها، مكتفين ببعض من النماذج الحديثة والمعاصرة. وقد نستدل بأعمال لا تمثل أشكالاً ذكورية لكنها حامل لشيفرة من الدلالات الذكورية. يقول «دريدا» إن الإشكاليات تتطلب دراسة الشيء ليس

(١) Pierre Francastel, Peinture et société, Paris: Denoël Médiations, 1977, 357.

بنفسه بل «بما يحيط» به. وإن موقع المعاني المتباينة بين ما هو داخله وخارجه ينتمي إلى منظومة القيم التي تتحكم بالخبرة الجمالية وبالأطر الثقافية لعمل ما[٢].

إذاً، سوف نتناول العلاقات الجمالية بما يتعلق بمعاني الذكورة فقط، علّنا نتمكن من استنتاج خصوصيات ما، خصوصيات شكلية أو لاشكلية، تطال ملامح الرجولة والأبوة والفتوة، إلى أبعاد الفحولة والنوع الجنسي، إلى ما وراء الأعمال من قيم الهيمنة والتسلط والتملك الذكوري. لقد قمنا بعملية «**قياس**» ومقارنة مع أشكال التعبير الغربي. كما سجّلنا لقاءات مع الفنانين/ات أنفسهم، لاستنباط معاني الذكورة لديهم/هن، ولتبيان لاوعيهم/هن في إعادة إنتاج الأنماط الذكورية الفنية وذلك من خلال تفكيك وتفريغ وتحليل المضامين.

يقسم البحث الى جزءين أساسيين. يتناول أولهما لمحة تاريخية عن مظاهر القيم الذكورية في تاريخ الفن الغربي، الظاهر منها والباطن مع التركيز على نماذج معاصرة وما بعد حداثية. وينتهي بعرض لسمات وخصوصيات المظاهر الذكورية في الفن الغربي بشكل عام. أما الجزء الثاني، فيتناول التمثلات الذكورية في الفنون الموروثة والمعاصرة العربية، لنستخلص أشكال المفارقات الثقافية مع الغرب وإشكالية التحولات الراهنة مع الثوابت الموروثة.

١

الفن الغربي: إشكالية التسلّط الذكوري والجسد العاري

منذ بدء التصوير وُجدت رموز النوع والجنس، فالعلاقات الإنسانية والغريزة الشهوانية هما دائماً في حاضرة الظواهر الفنية. لذلك تجلّت مفاتن الجسد والتساؤل عن الذات والنرجسية والهوامات والقلق والمخاوف في وفرة من الرموز والإشارات التي تدل على النوع والجنس. يبيّن جان-بول ديمول (عالم في العصور الحجرية)، في كتابه الصادر حديثاً عن نشأة التمثيل البشري، أن هناك رابطاً وثيقاً بين المجتمعات المنمطة وتطور الفن، ويرى أن أولى التصاوير كانت لنساء اختزلن إلى رموز جنسية تأكيداً على قدرة الذكور بتصوير ما يجذبهم. ومع انتظام المجتمعات

(٢) Jacques Derrida: **The Truth in Painting**, U. Chicago Press, 1987, pp. 57- 69.

أمست التمثيلات الإنسانية «**سياسية**»، وينفي نفياً قاطعاً أن يكون أي مجتمع قد أعطى **السلطة والألوهة للمرأة** ومن ثم تم انتقالها للرجل، مبرراً «لقد كن عاريات أمام الثور المقرن الذي يمثل المبدأ الرجالي»(٣). دائماً كان هذا الجمع بين المرأة والحيوانات المفترسة (الموت). ويضيف أن التمثلات النسائية تضاءلت لصالح الرجل والمحارب، فالأسلحة والحصان والعربة والعصفور والتيس من الثيميات المتداولة الدالة على القوة الذكورية والسلطة.

في عصور الأنتيك الإغريقية، جسدت الذكورة بالرجل الشاب العاري، مثال الجمال والصحة. هو البطل، المنتصر، الإله ذو الكتفين العريضين، ذو العضلات المشدودة والمدورة، كل ما يهيب ويدل بشدة على القوة والحضور والجرأة، يقف بلا تصنع، مرتاح بعريه، خالد في زواله. هذا المثال الإغريقي له حسابات قدسية مبنية على المعادلات الرقمية الحسابية، وعلى مبادئ الانسجام التام. يرمز في هيكليته الجمالية على القدرة والحياة، حيث جسد المرأة اليانع غير مكيف للدفاع عن الذات كما الذكر. في هذا المناخ من حرية «الجسد» المعروض، تحددت مفاهيم «الذكورة»، وكانت هنالك نصب فالوسية عملاقة (القرن الثالث قبل الميلاد)، وشاب ذو ثلاثة أعضاء جنسية على سبيل المثال، أحدها منتصب، يجسد العضو الذكوري كحامل للمني.

الفن الروماني نحت الأباطرة على الأحصنة، رمزاً للقوة والاخضاع والانتصار. ومن العادات البطركية بامتياز تلك الطقوس التي كانت تقام للأجداد (الذكور). بعد الموت، كانت تصنع لهم قوالب (من الشمع) تحفظ في قاعة خاصة، ويصطحب الأبناء هذه المجسمات في مراسم الجنازات القائمة استمراراً للنظام الأبوي.

وفي التواصل مع النهضة، تصدّر العري مجدداً مواضيع الفن، وتحول إلى اداة راقية لمتعة النظر والشعور باللذة وهيمنة الذكورة. بين الرجوع إلى الميثولوجيا وجدلية المعتقد المسيحي، وجد كم هائل من المصورات «الذكورية» التي حددت فيما بعد معالم المسار الحداثي اللاحق، واضعة **الجسد الإنساني والعري في أعلى سلم**

(٣) Jean-Paul Demoules, **Naissance de la Figure**, L'Art du Paleolithique a l'age de fer, Editions Hazan, paris 2007, pp.150-200.

الإبداع. إنه زمن **النبوغة!** والإلهام إلهي (أفلاطون)... وللفنان النابغة مطلق الصلاحيات. فاتجهت الرموز إلى إثارة الحواس الجنسية لدى المشاهد حتى في المواضيع الدينية التي تصدرت مواضيع الفن: الشهيد سان-سيباستيان يحمل علامات «مخنثة»، لوط وبناته، سوزان والكهول...، إلى جانب مشاهد الميثولوجيا (الخطف، العنف، البصبصة والتلصص، العلامات المثلية والأندروجينية عند دافينشي وميكلانج...).

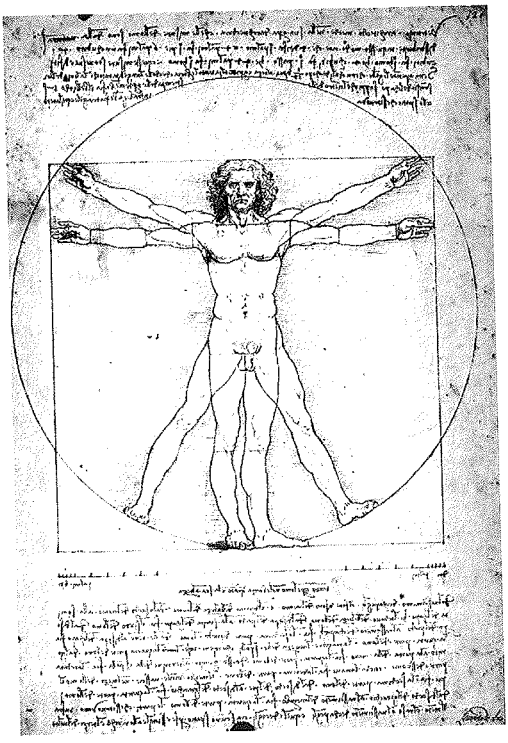
يعتبر Vitruvian Man، (صورة رقم ١)، مثالاً للنظام والقواعد والجسد الذكوري المهيم. فتطابق الشكل مع المضمون لا يمكن الحصول عليه في تمثيل جسد المرأة التي تأتي دائماً في المرتبة الثانية. الرجل يعني الهندسة والأرقام والنظم العليا، والمرأة الطبيعة والمادة والحواس. من هنا **يسهل تحويل قيم الرجولة في الجسد الذكوري**. في المثال المذكور وضعيتان للرجل، واحدة ضمن المربع (الكمال)، والأخرى ضمن الدائرة (الكمال أيضاً)، تتطابقان في أكثر من نقطة حيث يلمح الفنان عن إيحاءات إيروتيكية مثلية...

مع الباروك، ازدادت الإشارات والعلامات الذكورية. «القديسة تيريزا» امرأة في نشوة الجسد، تبهرها الرؤية، وما السهم (رمز العضو الذكوري) الموجه إلى جسدها من قبل الملاك (رمز الحب الإلهي) إلا إشارة إلى مسبب النشوة.

هذه الحقبة هي أيضاً غنية بمناظر الملذات السادية والمازوشية (الشهداء المعذبون، المسيح المصلوب بعد الجلد، الخ...)، ومشاهد «النوع» داخل البيوت Scènes De Genre، (الاغتصاب، والعذرية المفقودة...).

في القرن التاسع عشر، طغت التفاصيل السادية على تعابير الرومانسيين والمستشرقين منهم. في «سوق العبيد الشرقي» لجيروم، هنالك هوام لتملك الجسد الأنثوي العاري. ترى ليندا نوكلين أن في هذا التمثيل «**هدفاً** يقع في أساس التمثلات المصورة في الفن الغربي»(٤). يقول الفنان «لا تعتقدوا أنني شخصيا، أو أن **أي فرنسي آخر**، يمكنه أن يشارك في ممارسات كهذه، لكنني اكتفي بإلقاء الضوء على أنواع بشرية «غير مضطلعة»، تتعاطى تجارة النساء العاريات- ألا تعتقدوا **أنها ظاهرة مثيرة**...». في هذا العمل توصيف أيقونوغرافي لعلاقات القوة، وهي في

(٤) Linda Nochlin, **Femmes Art et Pouvoir**, Ed. J. Chambon, Paris 1993, pp.24-27.



صورة رقم ١

مسلمات الإخضاع الذكوري (**هيمنة الرجل** على المرأة، و**تفوّق الرجل الأبيض** ودعوة المشاهد كي **يتماهى** مع إخوانه الشرقيين...).

مع الانطباعية تحدّى «مانيه» القيم الأخلاقية التي تفرق بين العاري (Nu) والمتعري (**Naked**). ففي «الغذاء على العشب»، تتردد صورة الفتنة والإغراء من خلال سيدة عارية في الطبيعة بين رجلين مستترين، لا سابقة كهذه في تاريخ الفن إلا ورفضت، هي «الموديل» السلبية، الجامدة، المطواعة المستسلمة أمام الرجل المتسلط. فالقوة والضعف هما مدركان طبيعيان لفروقات الجنس. يقول فوكو «إذا كانت القوة يُستطاع تحمّلها، يكون ذلك فقط بشرط أن تخفي جزءاً كبيراً منها»(٥).

(٥) Michel Foucault, **Histoire de la Sexualité**, Gallimard, Paris, 1981, pp. 113-115.

الأنساق ذكر والخامات أنثى

بالعودة إلى «دريدا»، فهو يلحق الطراز الفني بالذكورة، والخامة المقاومة بالمرأة. أما الأدوات الذكورية فهي القلم، أو الفرشاة أو أي آلة حادة (ومدلولها القضيب الجنسي الذكوري)... كان رينوار أول من استدرك هذا التمفصل بين الإبداع والذكورة، سأله أحدهم «كيف تصور ويداك تعانيان من التكلس؟»، -«أستعين بالقضيب» (خاصته)... أما «كاندينسكي»، فيعبّر بهذه الكلمات الغريبة «أتعارك مع الخامة،... أسيطر عليها إلى حين انصياعها لرغباتي. في البدء، تقف كالعذراء العفيفة الطاهرة... وتأتي الفرشاة العنيدة لتتغلب (بضرباتها) هنا، ومن ثم هناك، بكل ما أوتيت من قوة، تماماً كالأوروبي المستعمر...». عملياً يبدأ الفنان/المستعمر عملاً إبداعياً، وذهنياً يقوم بفعل اغتصاب الخامة البيضاء/المرأة، وإخضاعها لهوامه.

استبدل بيكاسو المرأة الخاضعة بالمرأة المسيطرة التي تأسر الرجل بسحرها، فخاف منها وانتقم، هشّم وشوّه معالمها. فكانت نساء التكعيبية قبيحات، مهددات... طالما عبر الفنان عن هذا الخوف برموز نسائية باترة.

هو الزمن الذي عبّر فيه هتلر عن كرهه للفن الحديث وادعى على الفنانين بالنقص في النظر، وأمر بخصيهم للحد من هذه العاهة، بيكاسو كان في أعلى القائمة... فرأى أن يناضل، أن يكون البطل: هكذا قاوم بيكاسو هاجس البتر متماهياً بالثور، **رمز الرجولة المغتالة**.

ومن المعروف أن الخوف من البتر متأصل في الفن الغربي («جوديث»، البطلة اليهودية التي قطعت رأس «هولوفرنس» قائد الجيش البابلي، من أجل تحرير شعبها. والرأس الذي يقطع غالباً ما يكون «صورة ذاتية للفنان»). أما الذي يقوم بعملية البتر فهو غالباً الأنثى. وإذا ما رجعنا إلى موضوع «سامسون» حيث قصت «دليلا» شعره بعدما فتنته، قامت «دليلا» بدور المرأة الخاصية، لقد فقأت عينيه (رمز واضح للخصيتين).

مع السريالية، تصدرت هوامة الفنان. «الاغتصاب» ل «ماغريت»، يصور وجه امرأة تحمل ثديين مكان العينين، وعضواً جنسياً مكان الفم، الخ... في «المحيط» رجل عارٍ، ضخم وملتحٍ، يحتل ثلاثة أرباع مساحة اللوحة، العضو الذكوري منتصب على شكل امرأة صغيرة... ل«دالي» أيضا انحرافاته ال«سادية-مازوشية»، ف«العذراء

الشابة تحت تأثير المخدرات»، هي ثابتة في فضاء تتطاير فيه الأشكال الذكورية الجنسية، بعضها منتصب على فخذيها وعلى المؤخرة والبعض الآخر في حال الانتظار...

استعمل كلاين فكرة المرأة الفرشاة. عام ١٩٦٠، قدم عروضاً فنية في باريس، (فن الحدث، Happening) مستعيناً بأوركسترا من ٢٠ عازفاً وثلاث موديلات عراة طلاهم بالفرشاة مشدداً على الحوض والصدر، ومن ثم طبع الجسد على ورق أبيض أمام الحضور. ما يسترعي الانتباه: برودة المرأة وانعدام التعبير على وجهها، فيما سيطرت يد الفنان على الجسد. الفرشاة هي فالوسية تشيِّئ الجسد، وتتقاوى عليه[٦]...

هلّلت حركة «البوب-آرت» للحياة اليومية في المدينة من خلال المنتجات الصناعية وفرضت قيماً ذكورية من خلال هذه المفردات (الزنانير الجلدية، الموتوسيكل كوسيلة للرجال فقط منذ نشأتها، استغلال لمظهر المرأة في الفن والإعلان).

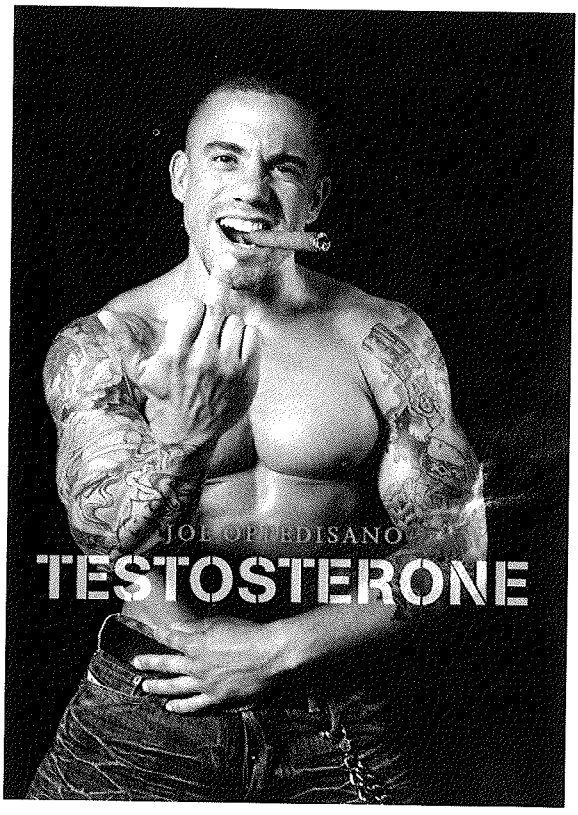
التمثلات الغربية المعاصرة

بعد الستينات أصبحت النسوية التزاماً أكاديمياً واجتماعياً- سياسياً، واحتكرت النساء سجالات الجندر. أعاد الفن النسوي النظر في منظومة الذكورة محاولاً تفكيكها وبناء هوية أنثوية ذاتية. ماذا كان من الذكورة في البصريات الغربية المعاصرة؟

- عام ١٩٩٣، مجموعة من الشباب من الجنسين في هونغ كونغ نظموا نشاطاً بوسائل المالتي ميديا، تحت عنوان 'AhMen'، (لعب على اللفظ المشفر). دعي الشبان والشابات لإعادة النظر في مفهوم النوع، ولتجسيده في الفن. ماذا كانت النتيجة: كلام عن الفن والذكورة، بعضهم أعاد إنتاج صور من فن النساء بطريقته الذكورية (أفلام قصيرة)، والبعض الآخر حاول التعبير عن هويته الجنسية مسائلاً ذاته[٧].

(٦) Lynda Nead: **Female Nude**, Routledge, N-Y, 1992, p.73.

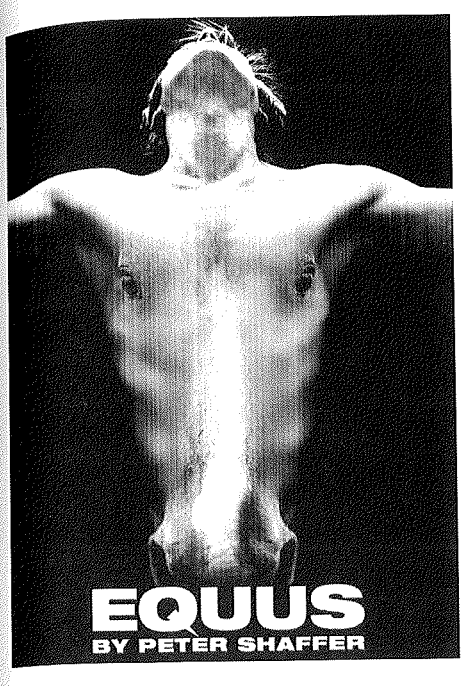
(٧) Ù http://www.theage.com.au/news/arts/balls

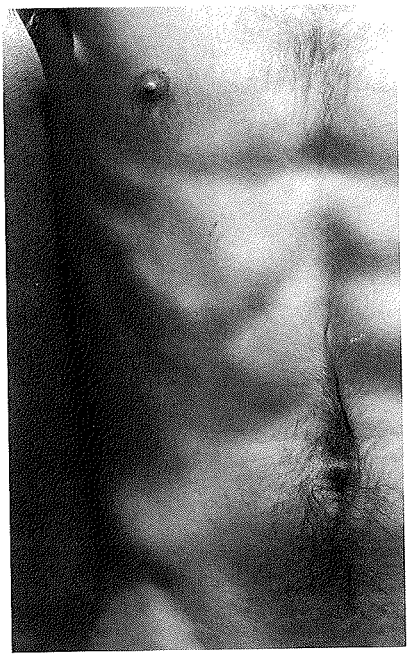


صورة رقم ٢

– رعت Arena Magazine في Power House، بنيويورك (٤/٢٠٠٧)، معرض The Male Gaze (التأمل الذكري). عرض عشرون فناناً أهم ما بجعبتهم عن مفهوم الذكورة: المثلية، وصور المشاهير ... أعمال مثيرة، محرضة، ومتحدية، معرض هو بمثابة انفجار ثقافي عن حصيلة المئة عام الأخيرة.

– Equs (صورة رقم ٢) لبيتر شافر: فيلم شائك يتكلم عن علاقة بين طبيب نفسي وشاب يعمد إلى فقء أعين الأحصنة لتفقد البصر. يكتشف الطبيب اللغز الكامن وراء هذا الفعل، ويعزوه إلى العلاقات المتشابكة في الروحانيات والدين والجنس والشغف لدى الشاب. الصورة تمثل أحد أوجه هذه العلاقات وهي تطابق بين الحصان القوي الفحل والشاب المنتقم الضعيف.



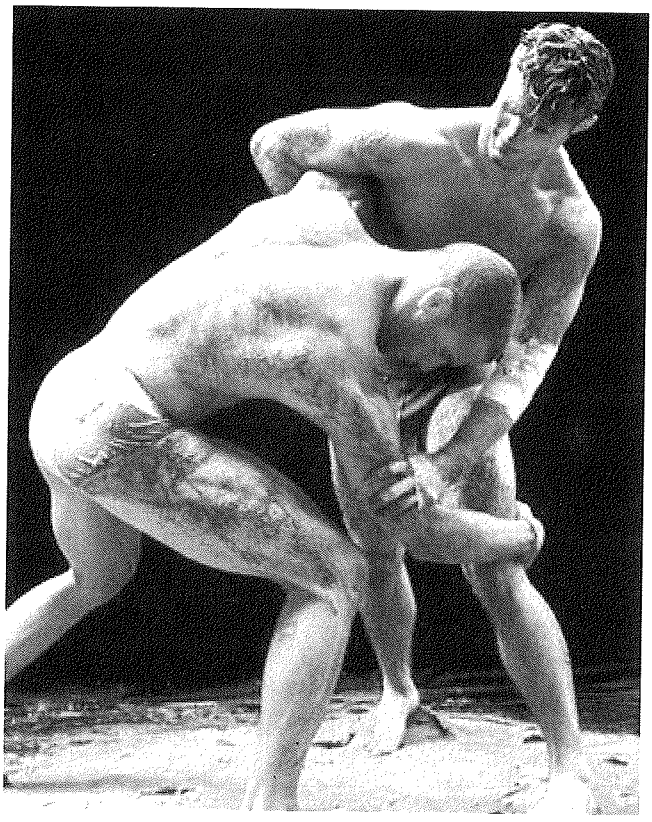


صورة رقم ٥

– **جو أوبيديزانو** أنتج لمؤسسة **Bruno Gunder Publishing**، **"Testosterone"** (الصورتان ٤ و٥). العمل مجموعة من الصور لشباب... تمثل إحداها شابا ذا عضلات مدورة، متصنعة، مزخرفة ب«تاتو». التاتو على اليدين والكتف (قدرات خارقة). «السيجار» من جهة أخرى هو رمز التسلط ، أما «الجينز» فيذكّر بصلابة وبطولة الكاوبوي. وفي انتشاره المعاصر ومشاركة المرأة في ارتدائه تعبير جلي عن تمكين النساء من جهة وعن موافقة الذكور على هذا الاغتصاب النسائي لأحد أهم رموزهم.

السلاسل تتدلى قرب العضو الذكوري هي إيحاء لعلامات جنسية إيروتيقية سادية ومازوشية. هذا الفنان الذي تربى في عائلة كاثوليكية إيطالية محافظة، درس في معهد أزياء وعمل كمصمم ثم بدأ التصوير وتعلم فن الإضاءة والتأليف، وأنجز «الهرمون الذكوري»، عمل بمثابة فانتازيا ذكورية خالصة.

من رجال البوليس (رجال السلطة) إلى أنصاف الأبطال في صور شباب، يروجون لأزياء في البارات (مكان للرجال)، بعدوانية وجو مشاكس، وأوحال وأحبار



صورة رقم ٣

سائلة أو ذات ملمس غريب على الأجساد نصف العارية، وإلى المراهقين يروجون أزياء الرياضة ودائماً تكون الوضعيات عدائية متعاركة، معنفة... وتتجسد الإشكالية في جدلية العنف والجنس، والذكورة والقوة. الدم السائل والتاتو، والثياب المجعّدة والمشرطة، ورجال وعضلات تتحدى... ومقاسات فوق عادية برموزها وحضورها وكل ما يجعل منها مخلوقات جنسية، أنصاف آلهة ووحوش، كما هو حال الفنان وهواجسه.

– **ماريا فريبرغ**، سويدية طلب منها متحف «بلانس آرت» عمل **تجهيز** ل«ايلاند بارك رمب». فأنشأت صورة عملاقة (٣٢ متراً) «أتلانتر» لرجل يرتدي طقم العمل على المبنى (صورة رقم ٣).

تبحث الفنانة عن أبعاد السلطة الذكورية المركبة ونقاط القوة فيها. تنجز أفلام (فيديو أرت) لالتقاط أي أداء ذكوري. رسالتها شاعرية، منهجيتها حاذقة، وسؤالها «كيف يمكن أن تمثل الذكورة». في عالم الأعمال، يعتبر الطموح والتنافس توصيفاً ذكورياً. بهذا المعنى، الرجل العملاق الموظف في الطقم (اليونيفورم علامة السلطة في المؤسسات)، هو من أهم «دعائم المجتمع». وأثلانتر هو «أتلس»، إله جغرافية العالم، إنه يحمل العالم على كتفه: إذن إن أهم هوية للرجل المعاصر هي **أنه من دعائم وحاملي عبء المجتمع**.

في «أسطورة القوة»، صورة لعملاق عارٍ وحيد، رأسه وكتفاه فوق رغوة الماء. بدا للفنانة أنه « **صورة القوة والصلابة**». لكن، بعد النظرة الأولى نتساءل هل هو فعلياً متماسك وواثق الخطوة؟ يتحرك في الماء ببطء، يبدو قلقاً وفي وحدة بين أحضان الطبيعة الهوجاء. فتكتشف أنه فعلياً صغير جداً ولو أنه الرجل القوي. فجأة يتحول الرجل إلى ٤ رجال في **طقم العمل** على سطح الماء، المنظر سريالي بامتياز. لماذا هاجس الطقم، لأنه للرجل المنتج الناجح. ولكن لماذا تنقل الرجال إلى هذا المكان حيث يفقدون توازنهم؟ لا ينظرون إليك، لا يتواصلون معك، كل منهم منهمك بذاته وبقائه... يبحث هذا العمل «**أسطورة القوة**» **في دواخل** الرجال والثقة الظاهرة فيهم ونقاط الضعف لديهم. والجواب يأتينا من الفنانة التي ارتكزت على **خطاب بوش** وعلى العناصر التي يستعملها، واستنتجت أننا نصغي للخطاب، لكننا لا نتنبه للبيئة والأشكال غير اللغوية المحيطة بالخطاب، ورأت أن حركة **فم بوش في التواصل هي الأزمة**. فلا معنى للكرافات الملونة/ ولا للخلفية الحاملة لرموز قوية... بوش هو موظف تماماً كالأتلانتر وكأسطورة القوة...

– **روزمري تروكل** فنانة تستعير من خامات الحياكة إلى جانب الرموز الذكورية لتعبر عن رؤيتها في بناء هويتها. في عمل جديد لها بالفيديو آرت، درست التأمل الذكوري لامرأة جميلة «ممكيجة» في إحدى صالات فندق رائج. صورت نظرات الرجال إليها، ولعبة الصيد الذكورية، إنها لعبة النفوذ والجذب الجنسي. تحاول الفنانة أن تزيل حجاباً عن التصرفات الذكورية كي تكشف وتكتشف هوية الرجل، لا تبدي أي حكم، إنها مجرد قراءات جديدة في أنماط اجتماعية رائجة...

هل من سمات ذكورية ثابتة في الفن الغربي

على ضوء ما تقدمنا بعرضه، تتلخص سمات الذكورة في الفنون البصرية الغربية بما يلي:

أولاً – **العري محور أساسي من محاور الفن الغربي**، وتأمل الجسد العاري هو ظاهرة غربية بامتياز، إلى جانب كونها ذكورية بامتياز. العري هو تمثيل الفن وليس موضوعاً للفن، بهذا المعنى، العري هو المفهوم بالذات Connotation. تستنتج كلارك: «غالباً ما تكون المرأة العارية والرجل هو الناظر».

ثانياً – **بين العقل والجسد**: إن العقل الذي يصنع الأشكال يلحق بالذكورة، أما الجسد فإنه مفعول به ويلتحق بالأنثوي. وإذ ينتمي الذكر إلى دائرة القدرات العليا للإبداع والعقلانية، تنتمي الأنثى لدائرة النقل والإنجاب. وبإمكان العري الذكري أن يرتقي إلى فئة «السامي» أو المهيب والجليل والعظيم، وهذه الرفاعة هي فئة ذكورية بامتياز كما «الجميل» هو فئة تتعلق بالأنثى.

ثالثاً – **جدلية الرسم واللون هي علاقة ذكورية/أنثوية بامتياز**. فالرسم يخضع للعقل وهو ذكوري، واللون له بعده العاطفي وله بالتالي الدور الأنثوي في الفن، كما أنه بالمبدأ خاضع للرسم. أما التصوير فهو حصيلة الجماع بين الرسم واللون، تماماً كما الرجل والمرأة يؤكدان استمرارية الإنسانية. من هذا المبدأ، على الرسم إخضاع اللون وإلا تاه وضاع كما ضاعت الإنسانية بحواء. وإذا كان اللون يميز الطبيعة السفلى، فالرسم وسيلة تعبير طاغية. اللون هو لفنان الرسم الشعبي وللجاهل وللفئات الدنيا، هو تلك الجميلة الجذابة الساحرة التي تغوي المشاهد، دون اللجوء إلى التفكير العالي والمعرفة الواسعة، إنه «نبع اللذة، يجذب الناظر يفتنه كالأنثى، سحرها حواء وخطيئتها الأولى»[٨]، (استعمال لمفردات جنسانية)، بينما الرسم يرتبط بالعقل والفكر، وهو الأنبل.

إن إعادة اعتبار اللون أثرت في الفكر الفني، أنتجت ممارسات إبداعية لا سابقة

(٨) Charles Lebrun, Sentiments sur le Discours fait par M. Blanchard sur le Merite de la couleur, 219pp, Grammaire des arts du desssin, Ensba, Paris, 2000, 53-46. Voir aussi revue Artistique, Radana Zvarkova, 6 oct, p.3l

لها، كسرت القواعد، وباتت فرادة العمل مرتبطة بحنكة التأثيرات. هل يمكننا الاستنتاج أن الفن التجريدي الذي استبدل الموضوع باللون والفكرة، هو تمثيل تطغى الأنوثة على الذكورة فيه؟ طبعاً لا معنى في هذه المغالاة، لأن التجريد يحمل أرفع السمات الذهنية والفكرية، ولأنه نتاج لفنان فريد ذكراً كان أم أنثى، وكل فنان/إنسان هو تركيبة ثنائية النوع تختلف باختلاف مكاييلها.

رابعاً – **التلصص والبصبصة** من خصائص الفن الغربي منذ القدم. إن العهد القديم غني بقصص المبصبصين والمتلصصين، حيث العارية لا تعلم أنها عرضة للنظر أو أن خوفها يزيد شهية الناظر القابع في زوايا العمل. في الكثير من الأحيان، عمد الفنانون إلى اصطحاب العارية بالمبصبص ومهمته الإيحاء إلى الناظر. البصبصة والعجز سواسية، والمتلصص هو الذكر، وهو الفنان العاجز...

خامساً – **صور الجماع**: رأى البعض في مواضيع الجماع ما يعبّر عن العجز الجنسي. هذا الموضوع المربك، يفصح عن معاني العناق والعاطفة والحنوّ. فعلياً، نعيش في زمن لم يعد الفنان يخادع بالمواضيع العاطفية. أو يختبأ خلف مواضيع الميثولوجيا والدين والنوع الاجتماعي.

سادساً – **الانحرافات الجنسية** متواجدة بكثرة في الفن الغربي منذ العصور الإغريقو– رومانية. «الستير» ـ **Satyres** ـ أنصاف بشر وأنصاف ماعز يعتبرون رمزاً حياً للغرائز الحيوانية لدى الإنسان. من ناحية أخرى، لحورية البحر رمز آخر للمفاتن الجسدية التي تفتن المخيلة الذكورية. وإن مواضيع «لادا والتم» حيث يتجسد الإله بشكل حيواني ليقترب من المرأة كانت من أجمل التصويرات الغربية الكلاسيكية والباروكية. المرأة هي التي تقترن بالحيوان (علامة الذكورة والفحولة المنحرفة) لمتعة الناظر المذكر... كلها هوامات ذكورية توحد ما بين الحيوان والمرأة/الشيء.

وأخيراً، هناك شكل آخر من الانحرافات الجنسية (سفاح القربى) في «لوط وبناته»، إضافة إلى العلاقات مع الخنثى Hermaphrodite (بناءً لأفلاطون، كانت الطبيعة مؤلفة من ٣ أجناس ثالثهما فئة تضم جزءا من الآخرين، وانقرض هذا الجنس فيما بعد). إن المرأة التي تتصرف وكأن لها عضواً ذكورياً تهدأ مخاوف المشاهد الذكر، إذ لا يكون لديها أي نية لسلبه عضوه الجنسي.

العلاقات المثلية كانت مشفرة في السابق خلف المعاني الدينية والميتولوجية («ميكلانج» في صورة القديس «جان» يشد إليه التيس وقد استبدل النعجة به، ويرمز التيس إلى الشهوة الجنسية من خلال فحولته)، كما الانحرافات السادية والمازوشية (أوجاع وألم أبطال المواضيع الميثولوجية والدينية، الجنازير والأسهم الدامية تقيد الشهداء وتنزف دم القديسين). فمنذ الزمن الإغريقي، كان أبطال الفن المثلي أزواجاً، «برياب» هو إله الجنائن والعنب، وابن ديونيسيوس وافروديت (أمه) يمثل الرجولة في حين يرمز أدونيس للجمال الأنثوي. كما يذكر التاريخ انتانيوس الجميل المقرب من الأمبراطور أدريان وقد رفعه إلى درجة الآلهة، وهو اليوم أيقونة المثليين.

نشهد اليوم تحرراً من الخطيئة، وخطاباً رافضاً للنظام الذكوري في فن المثليين. يختار مابلثورب موضوعاته ضمن منظومة السادو- مازوشية، ويختزل الشباب إلى أشياء جنسية تبث بعريها إحساساً مثلياً إيروتيكياً، «الجسد الأسود يهمني بالشكل الذي يداعبه النور، وبالجنس الذي يفوح منه، وليس بالشخصية الموجودة داخله». تأثر بالمنحوتات الإغريقية العارية (ذوي اليد المقطوعة)، وصور المعوقين والمشوهين والأقزام، وحقهم في الجنس. فالمثال اليوناني الذي يعبر عن الجمال والرفاعة والقوة يشكل جاذباً للفنان الحديث العامل بمنظورات جمالية جديدة وبهويات مركبة. والحصيلة أوثان ايروتيكية تعبّر عن «العنف الرمزي» الذي يتكلم عنه بورديو.

أما «جيلبير وجورج» من جهة، و«بيير وجيل» من جهة أخرى، يعملان كزوجين مثليين ويتشاركان في مجالات الإبداع المعاصر... هنالك دائماً الرجل والمرأة والفنان هو الثالوث لا يمكن إبعاده. إن ثنائية الجنس لدى الفنان محورية، فقد تبيّنا بعضاً من تواتر السمات الجنسية الأنثوية لدى الفنانين، كما بشكل عام في كل ظواهر النبوغة.

سابعاً - **الخوف من المرأة ومن البتر**: المرأة تفتن... هذا الخوف المتخيل الذكوري موجود في القصص والأساطير، وقد تفاعل مع الخطاب النسوي المعارض لبنى النظام الذكوري المرتكز على إشباع الرغبات. فاستعار الفن النسوي مظاهر الجنس لا بقصد إيروتيكي، بل كوسيلة تعبير مستفزة للآخر، وغالباً ما وقع بين تجاذبات القيم الفنية والتمييزات الجندريةَ. يعتبر الفن النسوي «فناً تفكيكياً»، غايته

تمثيل الهوية النسائية وإنتاج معان جديدة للجسد النسائي (كالعادة الشهرية مثلاً)، فتقول تيكنر إن «العيش ضمن الجسد النسائي مختلف جداً عن النظرة الذكورية له». ولا عجب بالتالي أن تنجز أعمالهن في أساليب النيو ميديا والفن المفاهيمي حيث تحليل الأفكار أهم من الشكل الفني.

في التسعينات، أمست قضية النساء الشاغل الأكبر في فنونهن: زوي ليونارد تتجاوز كل الحدود حين تجسد امرأة ملتحية في دور البين-أب. هذه الاستعارة «الوقتية» لدور الآخر، كي «نفعل» من داخله، تقع فعلياً في تقاطع بين المذكر والمؤنث. إليزابيت بيتون تمثل مخلوقات اندروجين تختارهم من بين الفنانين الأصدقاء، من المشاهير، تحررهم من كل هوية جنسية ثابتة الأبعاد.

إن لوحة «الحمام التركي» ل«سيلفيا سليغه» هي ردة فعل نسوية دالة على الوضع المأزوم للرجولة. فعلياً، مثل أنغر (القرن ١٩) العاريات في الحمام التركي (موضوع استشراقي إثاري بامتياز). بالمقابل، هدفت الفنانة من وضع الرجال العراة في الحمام إلى كشف الهوامات الذكورية وتسخيفها. لم يعد الرجل يقلب نظره في الأنثى العارية بل العكس... أما كالو وليونورا كارينغتون فهما يستعملان الصورة الشخصية والمرايا **للتأكيد على ثنائية النوع في الذات، الذات كناظر ومنظور.** تقول سيمون دو بوفوار إن المرايا هي مفتاح الوضع النسائي. بهذا المعنى، تبحث كالو عن حقيقة جسدها وعن وعيها لهذه الحقيقة.

شرين نشأت إيرانية في الولايات المتحدة عالجت «نساء التشادور»، منى حاطوم فلسطينية،لبنانية في لندن، تقدم تجهيزات ضاغطة، أما غادى عامر مصرية في فرنسا تعري النظرة الغربية التي تحط من قدر المراة وتشيئها، تستعمل أرنب البلايبوي كتوصيف ذكوري... هؤلاء النسوة ولو شرقيات المنشأ، إنما يلتحقن فعلياً بالنسق الغربي ولا يؤثرن على الفن النسائي العربي المعاصر.

في عالم تهيمن عليه الذكورة، هل ستتجاوز النساء هذه المرحلة المفصلية في البحث عن حقيقة الذات لإثبات ذواتهن وإنتاج فن يعبر عن مبدع فريد، لا يهم ما هو جنسه! تقول دانكن[٩] إن «التشويهات والأنساق المشكلة في الجسد الأنثوي هو شكل من انصياع، قمع وقهر المرأة من قبل الرجل... يجب التركيز على مسائل

(٩) Duncan Caroll, **Feminism and Art History**, Harper&Row, N-Y&London, 1982, p306.

التمثيل النسائي للذات وتحديد الهوية الذاتية وإلقاء الضوء على علاقة الجسد بين الجنسين».

ثامناً – **الرموز**: تأخذ رموز الذكورة أشكالاً متعددة، الثعبان رمز مدلوله «الوخز» وتكون المرأة مستلقية، الحيوان، الموتوسيكل، الأكسسسوارات الجلدية،... ومن الممكن القول إن الفن المعاصر يبالغ في سؤال ذاته عبر الأشكال الجنسية، ما يخالف الوضع الكتوم في الشرق.

في **تاريخ الجنسية** لـ «فوكو»(١٠)، يرى أن الفن المعاصر في غالبية إنتاجه هو **مجرد إثارة جنسية لا غير**، وحتى أن العري الذكوري أصبح حاملاً لإيروتيقية لواطية أوجدت لها حركة فنية معاصرة.

٢

في حضارتنا الشرقية، كرمت الذكورة في التعبير التشكيلي بأشكال مثيرة. ففي بلاد ما بين النهرين، كان النحت البارز من التقنيات المتبعة. أما الشكل، فغالباً ما كان عضواً فالوسياً ضخماً منتصباً إلى الأعلى، ينحت عليه ملك على الجبل (المثلث المنتصب أيضا)، في حضرة الآلهة (آلهة الشمس أي الحق والنور). يقف الملك مستشيراً في قراره من يمثل فعلياً أي الإله. في المقدمة، لوحات كتابية تعبر عن الحدث وتؤرخ له. هذه المظاهر الفنية كانت تعبيراً عن ذكورية النظام الحاكم. فالملك بعلاقته بالإله هو ظله وقراره، هو المحارب والمنتصر والبطل، وهو أصلاً ثلثه إله وثلثاه إنسان أو العكس بالعكس كما ورد في أقدم الملاحم (جلجامش)، والكتابات أثر آخر من مزايا الفكر والعقل الملتحق بالذكورة.

في الفن المصري القديم، الفرعون/الإله محاطاً بالرموز الإلهية هو الحق المطلق، وهو الأبدي الذي يخلد بالأهرامات المنتصبة عمودياً. ارتقى الفنانون في تمثيله: الجلالة والهيبة في المقاسات، والجمود في الوضعيات، وخاصة المزج التصويري الجامع للرؤية الجانبية والجبهية في آن واحد، شكل مستحيل للإنسان الواقعي العادي. كانت خطوط الجسد هندسية، حادة للرجال وملتوية دائرية مطواعة للنساء. فالحاد هو ذكوري واللين أنثوي. لذلك فإن المسلات المنتصبة التي اشتهر

(١٠) Michel Foucault, **History of Sexuality**, Ibid, pp. 51-73.

بها الفن المصري كانت على شكل فالوسي مرتفع في السماء، تؤرخ لأروع الإنجازات والأحداث باللغة الهيروغليفية، واللغة والكتابة هما العقل والذهن المتعالقين بالرفاعة والتسامي الذكوري.

في الجزيرة العربية كانت «الأنصاب» أحجاراً منتصبة بفعل الطبيعة وغير مشخصة، لم يصنعها إنسان، لذلك أدهشت العقول بفعل انتصابها المذهل، ورأوا فيها تجليات ألوهية وأعطوها أبعاداً قدسية، فكانت وثناً بامتياز، وثناً هو بدوره إشارة إلى إله غير مرئي. هذا الانتصاب هو دائماً رمز لما هو ذكوري، أبوي، مبدأ روحي متسامٍ، حيث الفن يأخذ بعده اللغوي، وينتقل من المحسوس إلى المعقول...

يقول فرويد في كتابه **موسى والتوحيد** إن الفنون البصرية، كالزخارف والنقوش والنحت، كانت تعرف ازدهاراً كبيراً في ظل سلطة الأم، وبانتقال السلطة إلى الأب عرفت اللغة ازدهاراً كبيراً، وصارت هي أداة الخلق والابتكار، فيما طال تلك الفنون تحريمٌ. ولكن، كما أشرنا في المقدمة، هذه الفكرة دحضت حديثاً مع ديمول الذي أنكر أي عهد في التاريخ لسلطة الأم.

الفنون البيزنطية تواصلت مع الفن الروماني وتجاوزته تسلطاً حيث فاقت الطقوس السنوية للأباطرة قدرة الأيقونة. في زمن تحريم الأيقونات (القرن ٨)، راجت (بقدرة الملوك وسلطانهم) طقوس التكريم لصور الأباطرة، واستمرت هذه التقاليد بعد الانتهاء من أزمة تحطيم الأيقونات، إلى أن ذهب جوستنيانوس ممثلاً المسيح في بعض التصاوير الكنسية (رافينا).

شجب الإسلام التصاوير المشخصة من مبدأ أن الله هو الباري، وأي اجتهاد من الإنسان يصبّ في باب محاكاة لله في خلقه. وحرمت الأنصاب ولو من معجزات الله والأوثان والأزلام (الآلهة المشخصة). التجأ الفن للمصورات الزخرفية والكتابية. في البدء رفض الفقهاء **مبدأ تنقيط الحروف واعتبروه «زخرفاً»**، وزخرف القول هو رداءته وسطحيته، وسخافته نسبة للمضمون. فالخط أو الكتابة هو الأصل والفكر والزبد، والزخرف هو الزائل والغاوي والجاذب. من هذا المنطلق فالخط والكتابة هما العقل والذهن، والمدلول والزخرف هما الشكل، الخط هو الذكوري والزخرفة هي الأنثوي، الخط هو الباطن والزخرفة هي الظاهر، الخط هو المتسامي والزخرف هو الجميل. أخيراً، الخط للنخبة والزخرفة للمرأة والجهلاء وللفئات الدنيا. وحينما رضخ

الفقهاء لتنقيط الحروف، كان ذلك فقط خوفاً من الوقوع في قراءات تضليلية تحريفية للقرآن.

مع ازدهار الحضارة الإسلامية، ظهرت الكتب المصورة (المنمنمات) وشكلت الفن التشخيصي الوحيد في الإسلام. المواضيع علمية وأدبية مزينة بالتصاوير الشارحة للنصوص جعلت من **العالم والعاشق والمحتال الطريف والمحارب أبطالاً لهذه المصورات**. قلة من النساء صورن قبل القرن السابع عشر مع تبادل التأثيرات بالغرب خاصة في إيران وتركيا.

في هذا العالم الخاص بالرجال، كان الغزل فئة هامة من مواضيع الأدب، ويعتبر «حديث بياض ورياض» في القرن الثالث عشر، من أهم المنمنمات التي عالجت قصص الغرام. تتسلسل الأحداث من مشهد الوقوع في الغرام، إلى الفراق والمشاكلات والمراسيل والرسائل... إلى معايشة العشق العذري بكل عذابه وشجونه والتعبير بالشعر والغناء والمناجاة، حتى الاستكانة إلى المرض والجنون وآخر المطاف الوقوع في التوهان والإغماء اللاواعي (نظرة الفناء) كما الصوفي بعد دورانه للتوحد مع الخالق يبلغ النشوة الذهنية.

إن رموز هذا العشق الكبير هي الجنائن والجنة لها أبعاد كثيرة. هي الملاذ الآخر للمؤمنين والمؤمنات الصالحين والصالحات. الجنائن رمز الجنة التي وعد الله بها المؤمنين والمؤمنات، لكنه خصهم دون المؤمنات «بالحور العين» وبملذات الجنة التي لا تحصى وبالعذراوات كل يوم وفي كل ساعة، كما بالغلمان (وإن كان لتفسير هذه الآية تأويل آخر)... الجنة هي المكان الأفضل للرجل حيث ملذاته متواصلة. لذا كثرت في المنمنمات لقاءات الحب الدنيوي والعشق الإلهي في الجنائن، حيث الزهور والأنهار والفواكه والعصافير كما في الصور المجازية القرآنية. ويأتي التصوير بالبعدين يتمم المعاني الدنيوية والروحانية. أما الزخرفة، ببعدها الجمالي، فهي تشكل الحاجب المانع لكل مبصبص مسيء، وهي وسيط لمتعة النظر ولمتعة ماوراء المرئي أي ما نتخيله ب«**عين البصيرة**». والزخرفة هي من أرقى أشكال التجريد، إنها مثال أفلاطوني حامل لدلالات روحانية، أين يبدأ؟ أين ينتهي؟ تماماً كالله الذي لا بداية له ولا نهاية.

دائماً كانت في القصص الأدبية، مناظر الطرب، فالموسيقى تنتمي إلى العلوم الرياضية كالفلك والحساب والهندسة (صفات الذكورة). كانت حلقات السماع

الصوفية ومناظر الطرب في الهواء الطلق وفي القصور والقاعات والصيد... الموسيقى رمز من رموز الجنة حيث وعد الله المؤمنين والمؤمنات بسماع النبي داوود الذي أبكى الناس وروض المخلوقات بموسيقاه، وكانت ترافق العشاق لإضفاء مناخ روحاني على علاقتهما، تماماً كالعروض الراقصة لمتعة ليس **الناظر** بل **المبصر** بعين البصيرة، لأنه في هذا المكان، لا مجال لشهوانية الجسد، وكل ما هو مصور محجوب ومستتر بشكل أو بآخر.

رموز الفحولة والرجولة وجدت ليس من باب الإثارة الجنسية كما الغرب، ولكن بمعطى الفكر الاستمراري للبشرية والمتمثل بامتياز بمشهد «الوضع» في مقامات الحريري، موضوع لا مقابل له في الفن الغربي. نشهد تفاصيل لولادة متعثرة في ست غرف من المنزل، تسرد كل غرفة مشهداً في علاقة مركبة مع المشاهد الأخرى. في الطابق السفلي، المشهد الرئيسي في الوسط، امرأة في وضعية الولادة، ساقان منفتحتان، والداية بقربها منهمكة في تسهيل الوضع تساعدها امرأة أخرى، وعلى الجانبين الخادمات يهرعن لتأمين المستلزمات من ماء ساخن وبخور... في الطابق العلوي نرى الزوج العالي المقام في قلق وخشية مما يحدث، يقف من جهة أبو زيد، بطل القصة، يدعو ويصلي ويكتب حجاباً من أجل سلامة الوضع، ومن الجهة الأخرى، يبحث العالم الفلكي ليتنبأ للمولود عن حياته ومساراته. إن البنية التأليفية جعلت (خلافاً للواقع حيث تفصل النساء في الغرف العلوية – موقع الخاص–، ويستقبل الرجال في الغرف السفلية المخصصة للعام) عالم الرجال في الأعلى وعالم النساء في الأسفل، وذلك تكريماً للمجتمع الذكوري الممثل بالقدرات الفكرية المعرفية الدينية والسحرية والسلطوية (صاحب البيت). حينما يتمثل العالم الدنيوي بالنساء وبالنجاسة. المرأة الواضعة ليست عارية إلا بما توجب كشفه، مزينة بالحلي كاملة (العقد، الأساور، الخلخال) وكلها رموز مثيرة للرغبات الذكورية.

قد يأخذ مشهد الوضع شكلاً مجازياً في صورة البطة الجالسة على البيض (كتاب **الحيوان** للجاحظ)، أو عائلة البط المكونة من الذكر والأنثى والصغار في مسيرة أنيقة. هنالك أيضاً «زوج» من طير النسر في ممارسات عشقية تجاذبية. كما أن الجدرانيات والفسيفساء، غالباً ما تمثل الأسد (رمز الذكورة) ينقضّ على الغزال (رمز الصبية اليانعة).

من الرموز الذكورية أيضاً البطل، والمحارب والأحصنة والأسلحة المحصنة

بالكتابات الحامية الحافظة من كل شر، والقلاع والجمال رمز الصبر والرجولة... هنالك أيضاً «**المخصيون**» في المنمنمات التركية وكانت لهم فنون ورقصات خاصة بهم يعرضونها في المناسبات الخاصة أمام الجماهير.

في كل هذه المنمنمات، لا مجال للمكشوف والعاري. الثوب حجاب ذو بعدين، يستر الجسد وأسراره، مسطح مزركش استغنى عن الثنيات المكسمة، خلافاً للمنحوتات الكلاسيكية التي تكشف تفاصيل الجسد أكثر مما تحجبهم. والحجاب هنا لإ**لغاء الجسد**. أما الزخرفة الهندسية وعلاقتها بالعقل الرياضي وعالم المثل، فهي تأخذ البصيرة إلى ما وراء المصور. إن دورها الأهم هو **دور الحجاب**. بالنظر إلى الزخرفة النباتية، في السجاد والأرض والجنائن والعمارة، فهي حجاب آخر يَعِدُ الناظر بجنان الخلود وبالحياة الأبدية حيث الإشباع الكلي للرغبات. دائما الزخرف حاجز حاجب للحقيقة العليا، هو زائل، يحمل مضامين الحياة الأبدية والأرقام الخفية، ووسيط لمتعة بصرية.

في المنمنمات لا يوجد أي دعوة للمشاهد إلى داخل اللوحة. إن نظرات الأشخاص تتجاهل الناظر وتتحاشى أي التقاء معه، تفادياً لأي إغراء أو غواية.

بالطبع وجدت استثناءات للتصاوير الإسلامية في جدرانيات قصير عمرا. هذه المرأة العارية والتي تحمل طفلاً ينظر إلينا هي موجودة في الحمام، مما يشرع وجودها لعلاقة المكان بما هو مدنس ونجس لكنها رسومات محدودة ولم تتردد بعد تكوين الجمالية الإسلامية.

نحن في حضرة «**جمالية الحجاب**»[١١]، حيث «الجمال ما هو محتجب» كما يقول جاكوبسون. **الحجاب بنية ثقافية**، وهو حاجز أمام عبادة الصورة وأمام أي نظرة تحمل إثماً وتغني عن ذكر الله...

ثقافتان متفارقتان لهما رؤية مختلفة عن العالم المحسوس، **ثقافة الظاهر** الغربية، ترى في المحسوس حقيقة الإلهي، **وثقافة الحجاب** حيث يلتقي المرئي باللامرئي. «الحجاب» هو «المكتوب» في الثقافة الشعبية، وغايته الحفاظ على المحبوب، له أبعاده السحرية، لا يفتح (ضم الياء)، لا يقرأ، قوته باطنة فيه، ما يجعل النساء خاصة تلتجئ إلى «الكاتبين» لحل مشاكلهم الجنسية (كي تسحر، كي تنجب،

(١١) انظر هند الصوفي، «ايقونولوجيا الحب والجنس»، كتاب **باحثات** ٨، ٢٠٠٢.

كي تفتن...)، والرجال من أجل استمرار الفحولة.

ثقافة الحجاب هذه، تحجب مشاهد الذكورة الظاهرة وتفصح فقط عن قيم الرجولة. فالرجولة أخلاق تعطي للإنسان، ذكراً كان أم أنثى، قيمة إضافية، مقوماتها الخشونة والصبر والتواضع وعدم الإفصاح عن المشاعر، ومعانيها إنسانية فيها الرقة والتعقل، وميزاتها التسامح والعفو ومساعدة الآخرين، بينما ترتبط مزايا الذكورة بالقوة الجسدية. الرجولة هي المواقف البطولية لمناصرة الضعيف وإكرام المرأة وعدم اعتبارها وسيلة للمتعة...

بين قيم الرجولة وهيمنة الذكورة

على ضوء ما تبيّن لنا من سمات الذكورة والرجولة في المتخيل والموروث، فإننا سوف نستعرض بعضاً من **الأعمال الحديثة والمعاصرة** العربية لاستنباط التحولات الحاصلة في أبعاد الرجولة والذكورة. وسنبين أنه مهما بدا التأثير الغربي فاعلاً، فإن مظاهر العري والبصبصة والظواهر الجنسية غير واردة، كما الخطابات الرافضة لها من نسوية ومثلية غير جاهزة.

١- **من دونية المرأة إلى الخوف منها**: العم خميس فنان فطري. والفطرية تعبير عفوي بعيد عن الفن المنظوم والأكاديمي، وجد في كل العصور، إنه فن الوجدان العام والذاكرة الشعبية، تحول مع الحداثة إلى منظومة تشكيلية مستقلة بحيث أصبح يعرف بفن البداهة أو فن «العصاميين» (Autodidacts). هواة غير محترفين، مارسوا مهناً بسيطة مثل روسو الجمركي، والخادمة سيرافين، وعبّروا عن الحياة بصفاء كالأطفال ذوي المخيلة الجياشة، وصوروا **دون هدف مسبق**، بروح متحررة من النسب واللون والشكل والتشبيه. كان أبولينير أول من لفت الأنظار إلى الفطريين وعالمهم الفوق- واقعي، معتبراً إياهم من الممهدين للسريالية. يرتبط الفن الفطري وجدانياً ببداءة الفن، من هنا كان اختيارنا للعم خميس (صورة رقم ٦). يصور مشهداً لقروية تقود بالعصا ركوب هي مزيج من إنسان وحمار. الرجل/الحمار والمرأة يخاطبان المشاهد، هو خائف مازح ومحتال (هو أيضاً ينوه بعصاه)، وهي مغالية في سيطرتها على الموقف، والقرويون يهرعون للتأكد مما يحدث.

الحمار يعبّر عن القوة الحيوية (صفة ذكورية)، لكن مدلولاته القابعة خلف

علامات الصبر والخضوع والغباء هي نسائية بامتياز. يرفع نيتشه مكانة الحمار الى «الحكيم»، يربطه بالقائد الرافض للقيم المادية الظاهرة والمتمسك بالبساطة. من ناحية أخرى، فالحمار رمز لعدم الإخلاص واللهو بالملذات الدنيوية حيث كانت الزانية تجول على الحمار لتكون عبرة لمن يريد.

ما هي التحولات في موضوع هو جديد من نوعه؟ مجدداً الخوف من المرأة، ولكن هنا يختلف الأمر، **فالمرأة هي المستقوية في هذا الزمن، زمن الاستعمار** الفرنسي الذي مكنها بالعلم والعمل، مما زعزع البنى البطركية. من زاوية أخرى، كانت المرأة تستعمل في النضال من أجل القضايا الوطنية، تحديداً لأنها محصنة في المجال العام. فإن عبرت، لا خوف، إنها مجرد امرأة، بينما يخشى الرجال غضب المتسلط والمستعمر. في لبنان كانت «مريانا» شخصية كاريكاتورية في الصحافة اللبنانية الناشئة (أوائل القرن العشرين) تنتقد وتحكي وترفض وتحرض. فالمرأة هي **الفتنة** بمعنى المسببة للعراك كما هي **الفتنة** بمعنى الجاذبة والساحرة. المرأة هنا هي **البطلة/الذكورية، تجسد دور الرجل العاجز**، هي **الرجلة هنا**، ولكن فقط بانتظار استرداده لقوته (العصا التي يحملها).

٢- التأثر بالمعالم البصرية الغربية في تمثيل الذكورة:

تزامنت التجارب الحداثية مع مشروع العروبة والقضية الفلسطينية وبناء الثورة القائمة في بعض الأقطار، إضافة إلى مشاريع الليبراليات النامية. كانت التمثيلات الذكورية في الفن تنشد للكادح والعامل والمناضل والمزارع وبشكل أساسي وخاص **للمقاوم** من أجل القضية العربية. لكن الحداثة العربية هي زمن الرجوع للتراث وتأصيله، والبحث عن الهوية المحلية والمغامرة التشكيلية واكتشاف الذات، كما **التصاهر مع الفن الغربي واستلهام المتشابه معه إضافة إلى حزف أو تقريب المتغاير معه.**

فالرموز المستهلكة الغربية في تجسيد العلامات الذكورية باتت من مكونات القاموس التشكيلي العربي. مصطفى الحلاج من سوريا يرسم الحصان يجتاز الجسر باللون الأسود/الرمادي وتدرجاته، فقط علامات الفحولة المتمثلة بالأعضاء الجنسية لونت باللون الأحمر. في أعماله الكثير من الذكورة والقليل من الكلام، الديك، الحصان، الطيور الجارحة، الرجل المهيب ذو المقاسات الجليلة يذكر بميكلانج

وطرازه المعروف بال«مهول والمفزع»، الأطراف الكبيرة للرجل دون المرأة، العزة للرجل والتواضع للمرأة، كل ذلك تعبير عن الرجولة المهيمنة والأنوثة المحجمة...

عنترة من الأبطال/ الرموز الأكثر التحاماً في المتخيل الشعبي، لهذا السبب بالذات ولأنه المنتصر الدائم اختاره رفيق شرف من بين موضوعات الفنون الشعبية ليعبّر عن المخلص في زمن العجز والنكبة العربية. غرف الفنان من طراز الفن الشعبي التصويري مضيفاً إليه قيماً رائجة في التشكيل الغربي. فعنترة التصاوير الشعبية لا يتجاوز حدود القصة بمضمونها الملحمي الدرامي وطرازها الثنائي الأبعاد، حيث عبلة في جهة وهو في أخرى. كما الرموز تقليدية متوارثة: التفاحة للغواية الأنثوية، والسيف والحصان تعبيرا عن قيم الرجولة والشهامة والكرامة والبطولة والانتصار والدفاع عن الفقراء والمعوزين.

لكن عنترة رفيق شرف هو رمز البطل القومي الذي لا يُقهر، النموذج الأسطوري المنتصر في زمن النكبات والهزائم العربية ورمز الدفاع عن الحق المغتصب وعن ظلم المجتمع الدولي حيال القضية الفلسطينية. هذا البطل المقدام والفارس الشجاع المتواضع في فضائله هو هنا الأمل، أمل الأمة في استرداد الأرض والحق. تتطابق الدلالات ولكن **المدلولات تختلف حتماً**، فالرمز يقبل التطور والتراكم الذي يغني نظم المعاني فيه.

الفنان ملتزم بقضايا عصره، يعيش أزمته الثقافية على طريقته (صور رقم ٧)، دعونا نفكك رموزه لاستنباط شفرة الدلالات. في القراءة الأولى، تبدو الصورة دعوة صريحة من الرجل لمشاركة المرأة في النضال، كلاهما يمسك السيف، والمرأة الحديثة هي شريكة في العمل والجهاد. ربما هذا السبب دفعني إلى اختيار هذا العمل بالذات. لكن القراءة المعمقة أظهرت أن المرأة هنا ليست على قدم وساق، وهي خير وسيط في تسويق القضية...

استناداً إلى بورديو ، هناك منظور عمودي يدير حقل العلالقات ذكر/انثى، حيث هي المهيمَن (بفتح الميم) عليها، وهو المهيمِن (بكسر الميم). تتركب هذه الهيمنة الذكورية في منظومة حاوية لكل أشكال النفوذ والقوى وتحصنها من كل تحول[١٢]. فما هي أولاً العلامات المتشابهة في علاقات الرجل/المرأة؟

(١٢) Actes de la Recherche, N. 84, Maison des Sces de l'Homme, Paris, Sept 1990, pp. 3-31.

القضية وأحدة، الجسدان جالسان، الرؤية جبهية والتمثيل بالبعدين وباستعمال الزخرف، الاثنان يخاطبان الناظر، وقد رأينا كيف أن التراث العربي يتحاشى لقاء المشاهد بالعين. أما التباينات فتتلخص بما يلي: هو في الأمام برأسه وهي في الأمام بجسدها خلافاً للمنظور المتعارف كلاسيكياً، هو يقود الحصان وعبلة ويمسك بالسيف، والسيف هنا تعبير عن القضية التي يناضل من أجلها الرجل والمرأة. ونلفت النظر هنا إلى أهمية النساء في النضال واختزال دورهن فورياً بعد انتهاء القتال. ولكن السيف الذي تتمسك به عبلة يشير إلى عنتر إلى المعشوق، إلى الأداة الواخزة الفالوسية (المدلول)، بيد أن الدال يبدو في دعوة المرأة المتمثلة في عبلة (المعشوقة) إلى االنضال. هو يستعمل يداه (القدرة) وهي تستعمل يداً واحدة (العجز)، هو الرجل في أيقونية سيميائية تعبر عن ارتياح وثقة، وانتصار يجعل منه السيد، الحر، وهي ملتوية في وضع جسدها ذي المعالم الواضحة والجارحة وكأنها تدعو المشاهد للنظر إلى ما يصوره الفنان ويزينه بالزخارف كالصدر مثلاً الذي يحوقه الفنان بالزخارف.

التأثير الغربي واضح في استلهام واقتباس الرموز الجنسية للمرأة من أجل المشاهد الذكر: **شيء لم نكن نشهده في الفن الموروث المحلي**. إن علاقة التبعية بديهية، هو العاشق وهي مركز الإثارة، ففي ملامستها لعنترة، تدعو المشاهد وتروج للقضية والتواصل، هو **الواقع وهي الحلم**، هي العلامة (Indice) لنمط شهواني أنثوي وهو الرمز لنمط ذكوري مهيمن على ذهن الناظر. والرابط بين الرمز والعلامة هو سيميائي، فالعقل الرمزي يفوق الحواس. يقول دانييل بونيو : «الدخول الى النص الرمزي يفوق الإشارة، بمعنى آخر، الرمزي هو محطم الأيقونات Iconoclast، ذهني عصي على التمثيل»(١٣). وبالنهاية هو الموضوع الذكوري، المهيمن، والمثال الأعلى للأمة، القادر، المسيطر، المشرع ، وهي المادة، هي الأرض المغتصبة، دائماً المُرأة هي رمز للأرض والأمة، هي المفتعل فيها.

بالعودة إلى بورديو: النموذج العمودي بمعنى العلاقات الاجتماعية بين الرجل/ المرأة، علاقة طبقية تدرجية في منظومة المهيمن عليه والمهيمن. ومنظور الإخضاع الاجتماعي يتمثل هنا في اتجاهات الصور التي تضع معادلة بورديو في الحسبان:

(١٣) Daniel Bonioux, **Communication par la Bande**, Indices icones symboles, La Decouverte, Collection Textes a l'appui, 1991, pp 49-73.

التأليف الهرمي الأكيد المتوازن والثابت، والخط العمودي جسد رقبة ورأس للرجل.

أما عن الحصان، فهو خير الركوب التي يستشهد عليه المحارب. والحصان هو أيضاً تجسيد لأسطورة الفحولة. الفحل هو الحصان الذكر، والفحل للذكور من الحيوان والإنسان، إنه صفة ذكورية بامتياز، لأنه المحارب والمشاكس والمتعارك قبل أن يكون المنتصر على الرجال/الذكور الآخرين. بالمبدأ يحارب الفحل بسبب الأنثى (الديك بعلاقته بالديكة وبالدجاجات الأخرى). بالمقابل فالفحل من الشعراء هو من ينتصر في المبارزة الكلامية/الشعرية على زملائه. إذن الحصان هو علامة لفحولة عنترة، وانتصار لراكبه القائد المطلق بالمفهوم السياسي **لذكر انتصر على الآخرين**، ولديه مهمة الدفاع عنهم. بناءً لذلك، تقول رجاء بن سلامة[١٤] «إن أسطورة الفحل لا تنحصر بالعلاقة مع النساء ولا بين الجنسين، هي بناء رمزي سياسي للرجولة، لا تتنافى مع الفقه والعقائد، فالقائد يؤنث الرجال الآخرين، الفقراء والضعفاء والهامشيين والمثليين في هذا النظام الجنساني حيث تظل النساء خارج هذه المنظومة».

في جندرة القومية يجب دراسة بناء الذكورة والأنوثة معاً حيث تكون المرأة رمزاً للأمة في الأزمات، والتمثيل الثقافي للعنف يطال الرجال عموماً. يذكر ليو برادي كيف أن مثال الذكورة الأوروبية أخذ شكله من فكرة المواطنة والأمة[١٥].

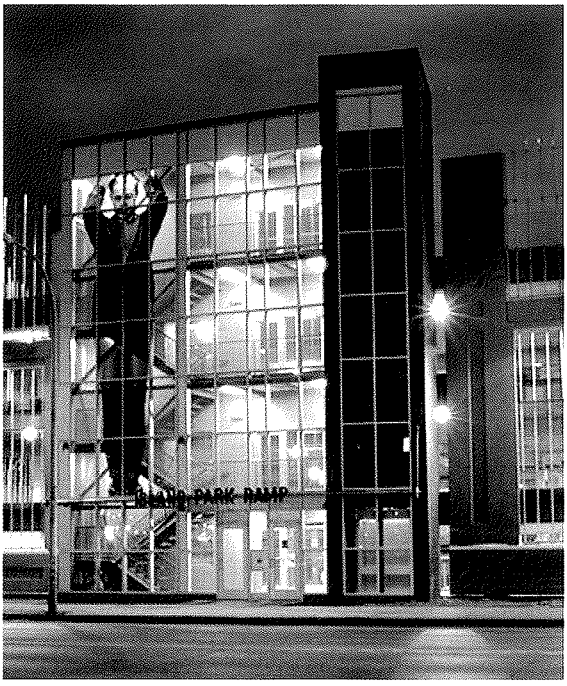
- الذكورة العاجزة :

فعلياً اختار رفيق شرف عنترة كمثال للقضية لأنه رمز المنتصر للرجولة العاجزة المنهزمة في الحروب العربية. لكن العجز العربي كانت له أشكاله وتمثلاته المعبرة.

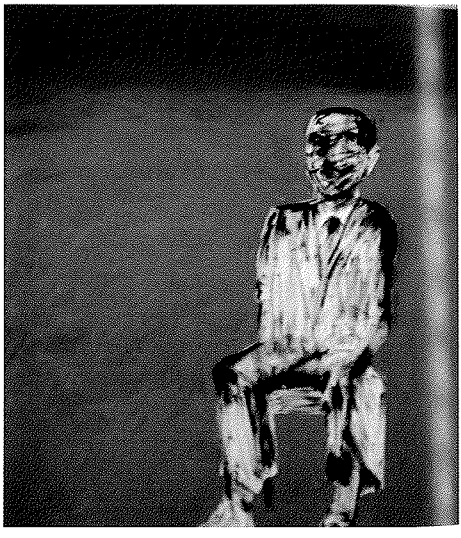
- «المجنون الأخضر» لعبد الهادي الجزار (صورة ٨)، يفكك إشارات وأساطير وقيم المتخيل العام. هذا المجنون يعبّر عن رؤية الفنان الخاصة، يرمز إلى السلبية، إلى أزمة الرجولة، فاللون بارد، سلبي لا مبال، والمجنون هو الإنسان المحطم في بيئته، والعاجز عن التغيير. أما المدلول المبطن فهو مطلب الإصلاح المجتمعي... حامد

(١٤) Fethi Benslama & Nadia tazi: **Virilité en Islam**, L'aube: poche essai, 1998, pp.205-209.

(١٥) Leo Brady, **From Chevalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity**, Knopf, N-Y, 2003, p. 451.



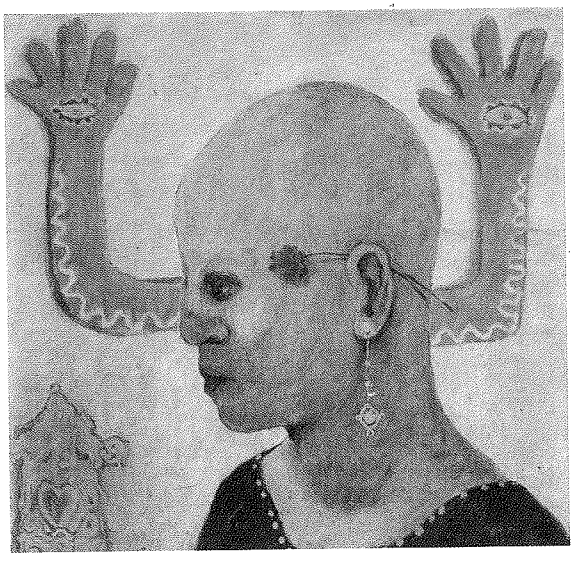
صورة رقم ٤



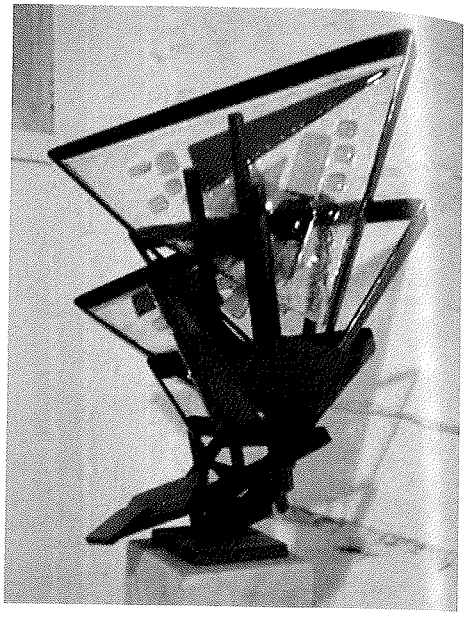
صورة رقم ٧

صورة رقم ٨

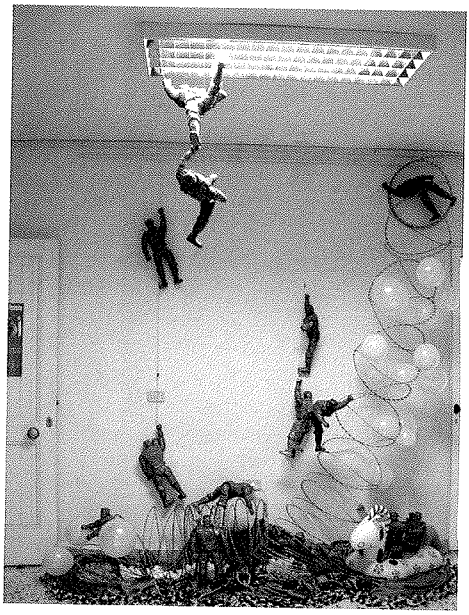
صورة رقم ٦



صورة رقم ٩



صورة رقم ١١



صورة رقم ١٤

© Nabil Saïdi

صورة رقم ١٥

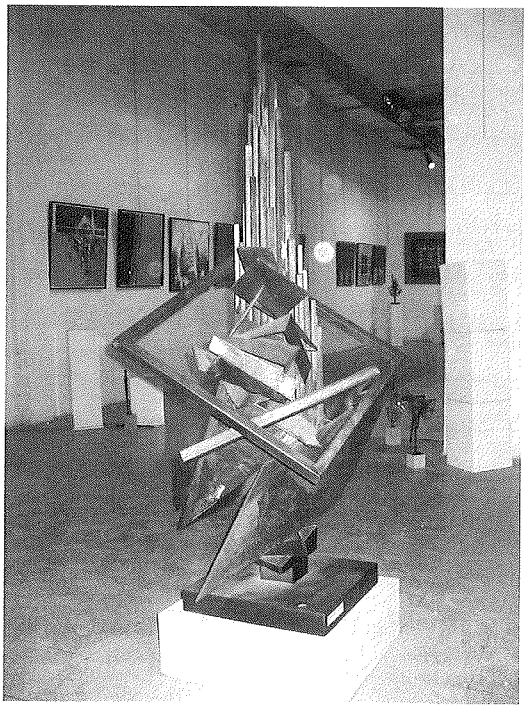
صورة رقم ١٢

صورة رقم ١٣

ندى يعبّر عن المواطن المرتهن، إنه فنان ملتزم بقضايا مجتمعه، خوفه وهواجسه رهينة الطراز والمنطق السريالي الذي يتقنه، وهو العالم بخفايا وأسرار الحرفة الجمالية.

– طلال معلا فنان سوري معاصر **يرسم الصمت والعجز** في زمن التحولات الإجتماعية والثقافية. وجوه شخصية مبسطة (صورة ٩–١٠) متطاولة محصورة في أطر تحد حركتها وتحاول إلغاء وجودها، تحذف ما تستطيع منها، تعيق حيويتها. أحياناً تكون أجساداً نحيلة مقزمة في الغرفة الكبيرة التي تحجم حضورها. الصمت يغلفها، في المقدمة وفي الخلفية، اللون باهت، لا ثرثرة ولا حتى همسة، الرفض واضح وصريح، ولكن بدون صدام وعراك، لا حوار فقط الخضوع والاستسلام.

في هذا العالم الصامت، فقط الإيحاءات والإيماءات الباردة اللامبالية هي لغة التواصل. وراء هذا الصمت أزمة أبعادها متشعبة. لمن هذه الصور المشخصة، العاجزة والمعوقة؟



صورة رقم ١٠

إنها أيقونات معبّرة عن معاناة عميقة لفنان لم يعد له وسيلة تعبير أخرى. ينتقم الفنان ببتر مسببات هذا العجز، الأيدي والذراع . عادة تقطع يد السارق، وقطع يد السارق هنا فعل رمزي. يتخلص الفنان من العجز بالبتر، ولكنه فعلياً يعاني منه ويخشى تواتر العنف الرمزي عليه. ولأن يد الفنان هي إبداعه وعقله وإنتاجه وسلاحه، إذاً هي أداة المعرفة والقوة والذكورة المغتالة... يتصدى الفنان للسارق والباتر الفعلي، **ويمثل الرجولة العاجزة، والذكورة المعاصرة المتحولة بفعل الأنظمة القاهرة والقيم المادية المتنامية وضياع الهوية والذات. يمانع ويقاوم على طريقته. لا سلاح، لا كلام، لا رموز، الصمت فقط كعنوان لمئات من الأعمال ينجزها فنان معاصر عالم، بخمول قاتل، ضاغط، ومنفجر...** هل هو الهدوء الذي يسبق العاصفة؟ أعمال هذا الفنان شائكة في دلالتها على ثوابت في هوية ذكورية متحولة.

- موضوع العلاقة بين الجنسين

إذا ما استثنينا الكاماسوترا التي تعلم الجنس واللذة للرجل والمرأة، يمكن اعتبار موضوع الجماع جديداً في الثقافة العربية. في صلب ثيمة الفنان سعد علي الذي يوظف حكاية تشكيلية لألف ليلة وليلة (صورة رقم ١١) في مشاهد علائقية بين الرجل والمرأة.

أنت أمام عتبة وغرف ومداخل كما في المنمنمة، في الداخل جسدان مكتنزان (شهوانيان كما في ملامح الفن الغربي) يبدوان دون عظام تفيض منهما العاطفة والمشاعر في لحظة اندماج. نلاحظ استطالة غريبة في الأطراف لفعاليتها في التعبير المغاير عن الكلام والنظرات. الجو العام متناغم، العين مصوبة للخارج لا **بهدف مخاطبة المشاهد بل خوفاً وتصدياً لأي اختراق**: «ما يحدث داخل غرفة الدار هو ما احاول تجسيده في لوحاتي»[١٦]. عين واحدة في كل جسد كافية لرؤية العالم. جدل بصري في رأس كبير، أحياناً عدة رؤوس أو عدة أيدي وأرجل، وإيحاءات لأسرار ألف ليلة وليلة: « أكرر بعض الأجزاء من الأيدي والأرجل لإضفاء نوع من الحركة البصرية...». ولكنه فعلياً يضيف مشاهد هوامية للمرأة والرجل على حد سواء (الوجوه المقرنة خلف رأس المرأة، النساء المتعددات للرجل الواحد...).

(١٦) ياسين النصير: **سعد علي وفن العلاقة**، دار المدى، دمشق، ١٩٩٩ ، ص. ٤٠.

لرسوم الواسطي ورباعيات الخيام تأثيرها على هذا الجو كما **لفرويد**. المناخ الشرقي يعبر عن الجانب الروحي، حيث لا جنان في الحياة وكلها جحيم وفقاً للفنان. والجسد مزخرفاً ولو مفصلاً على عكس التشكيل الغربي المتحف بالتعري وكشف الدواخل. الغرفة لاصقة بالأجساد المتمددة الهاربة من القيود، لا فراش لا وسائد، فقط طاقة الأجساد الدافئة. والمقاسات شبه متساوية للرجل والمرأة. أما الوشم، فهو يستر التفاصيل ورمزيته «تنظيف الجسد»، أي جعله حياً يعلن عن هويته. يقول الفنان: «ثمة تراث متراكم يمارس فعله العياني والمعرفي في ذاكرتنا، لا نستطيع إلغاءه أو نسيانه، كما لا نستطيع تفسيره»(١٧)، بهذا المعنى، الأوشام تضمين لشعائر غائرة في التراث، هي **مصابيح الجسد** في الشعر العربي، و**تعاويز للنجاة من الشرور**.

أما الباب، فهو الصلابة التي تشكل نقيضاً لليونة الأجساد والمشاعر، باب الخيال والواقع. في هذا المناخ الشرقي حيث الأنوثة مشبعة بالعواطف، يقول الفنان إن المرأة مهما قويت بأنوثتها لا يمكنها أن تكون وحدها دون الرجل (الموناليزا تضمنت الرجل أيضاً)، ... بينما بإمكان الرجل أن يكون وحده. المرأة ولود، حتى الشيطان يولد منها... إنها بحاجة أن تحكي ، فشهرزاد الكامنة في أعماق كل امرأة عربية لم تنه حديثها لشهريار...

في أعماله تتم العلاقة عبر الذكر والأنثى، أما الروح فهي التداخل الأبدي بين الجسدين. لا شك **أن العلاقة تبدو متكافئة**، لا هيمنة لأحد الفريقين، ولكن الغربة واضحة، ... دائماً هنالك الآخر مشارك على الأقل في الفانتازيا في رأس الزوجين، كل لوحده من جهته...

- الذكورة المنيعة

في أعمال ضياء العزاوي هناك استشفاف لرموز ذكورية تتمثل بالخط الأسود البارز، بالمحاربين والأحصنة في الخلفية. لكننا سوف نركز على تجربة عدنان خوجة في عملين نحتيين تجريديين.

موضوعه **الجرأة**، والمادة **حديد**، معدن صلب أسود قاس وخشن الملمس أحياناً، والتأليف منتصب وقوامه المثلث المتطاول العمودي. يتكلم الفنان عن معاناته

(١٧) ياسين النصير: **سعد علي**، مرجع سابق، ص. ٤٥.

في تطويع الحديد، هذه المادة العصية والصلبة. تعلم الحرفة بكل أسرارها، وبحث من ثم في فنون بلاد ما بين النهرين الغنية في نشأتها وفي أبعادها. هل اكتشف لغة منسية ليخاطب بها المشاهد. العمل وحده يدل على ذاته، مثلثات صغيرة تلتحم على الهيكل الأساسي المرتكز على المربع (أساس الكمال)، تبدو وكأنها **كتابات مسمارية**، تسرد معاناة باحث عنيد وتطلعاته. الكتابة تجريدية غير مقروءة، لكنها ذهنية حاذقة مترددة وطاغية. **المثلثات الحادة** الثاقبة **الوهاجة** كالشعل والألهبة تنجم عن أفكار روحانية. وإذا ما أضفنا قساوة المادة التي طوعها الفنان بإرادته، والتأليف المنتصب الواخز، نستنتج أن كل ما في هذا العمل يوحي بالهيمنة والقوة والذكورة الشاردة وإن بشكل لاواعٍ. هذا الفنان اعتاد تشكيل نماذج بشرية في تجربة سابقة، لكنه لم يحدد قط جنساً لهذه الأعمال (صورة ١٢).

في عمل آخر «السمو أو الجلالة»، أدخل الفنان الزجاج معشقا إياه مع الحديد. في هذا التزاوج بين مادتين متضادتين، اكتشفنا نظماً من المعاني إضافية. فالزجاج الرقيق المنكسر الشفاف **الملون والمزخرف** يحمل **الصفات الأنثوية**، وهو منفلش يتمدد **أفقياً**. بينما المعدن الصلب الأسود المتقشف ذو الملمس المتنوع و**المنتصب، الواخز**، هو حامل لصفات **الذكورة**، وهو متعال في الاتجاه **العمودي**. إن العلاقة بين الاثنين هي علاقة التعشيق والاحتواء، الحديد هو الذي يحمي الزجاج، هو حامله وهو الذي يحدد مداه ويجعله مشعا. لكن الزجاج وإنْ انفرد بزخرفه لا وجود له إلا تابعاً للحديد. هذه الذكورة وإنّ اكتسبت معالم حداثية، لكنها تظل حصينة منيعة في تمسكها بالنظم التقليدية (صورة رقم١٣).

– دور المرأة في إعادة إنتاج الذكورة

زينة الخليل شابة لبنانية، ولدت في الحرب، كل ما يحيط بها هو من ذاكرة الحرب، «لا أتذكر زمناً خلا من حرب. الحرب دائماً على الشاشات، وفي ذاتنا وروحنا ودمنا وفي دواخل إحساساتنا...». في البدء كانت الفنانة تصور الحرب من أجل أن يتذكر الناس. أما اليوم فهي تبحث عن كيفية مقاومة الحرب بعلاقتها بالذكورة.

الفنانة عاجزة لا تتمكن من إحداث تغيير، هي على قناعة بأن العالم واحد وحقيقته الجمال، وعماده الإنسان. تحاول أن تصارع الحياة وعنفها.

يؤكد كلاين أن «إحدى إشكاليات الفن المعاصر تكمن في علاقته المغايرة بالمادة إضافة إلى المقاربة الفكرية». من هنا تلتجأ الفنانة إلى «النيو ميديا» لتعبر عن **الذكورة**: موضوع تعمل عليه وقد اكتشفت **ارتباطه بالحرب**. يمكننا ربما أن نجد أرضاً مشتركة بين «فريبرغ» (التي استنتجت وجود ارتباط متشابك بين السلطة المتمثلة بخطابات بوش واليونيفورم في العمل والذكورة)، وبين الفنانة التي وحدت بين المحارب/السلطة والذكورة. فالمحارب رجل عالمي من كل البلدان، لا يهم، **إنه الحرب ويصنع الحرب**.

تقدم زينة الخليل **تجهيزات** (صورة ١٤) في منظومتين متناقضتين، المرأة والرجل. المناخ العام زهري في ألوانه، وردي في مشاغله، أنثوي في ملامسه، الريش والساتان والأقمشة اللماعة تعبّر عن تاريخ وتراث المرأة الفني، هذا التراث المتعلق بالحياكة والذي لم يعترف به كفن، ولم يؤرخ لمبدعيه. من ناحية أخرى، هناك الزينة والأكسسوارات وعالم باربي والبالونات، عالم الطفولة البريئة، كلها خامات تضيف الصفات الأنثوية إلى العمل. إن وجود المرأة الرمزي ليس للإثارة على الإطلاق، بل لإعادة التساؤلات عن الذات والهوية وللتعبير عن واقع معاش. في هذا المناخ الهادئ الجميل العذب المستسلم، تنتفض حيوية الذكور المتعاركين. اختارت الفنانة الدمى الحربية التي يلعب بها الأطفال، **جنود غلفتهم باللون الزهري**، هذا اللون يسخف الذكر في المفهوم العام، ويضفي عليه سمات أنثوية. رغم كل الأسلحة وأدوات الحرب الميكانيكية التي تدوس على خامات الساتان والريش **المتمددة أفقياً**، ورغم تصاعد التأليف البنائي للمحاربين في حركة **عمودية، تعمد الفنانة إلى تأنيث المشاهد الرجل**.

لقد بيّنت الدراسات مدى نبذ المحاربين للأنوثة ولدونية النساء، كما أبرزت الخوف من تفكك الذات الذكورية في عالم النساء... تتمسك الفنانة بهذه المعالم النسائية، من باب الرفض والاستفزاز والبحث عن مكامن الذكورة. تقول فرنسواز هيريتييه، «الفرد لا يكون إلا نسبة للآخر، علاقة الذكورة هي نسبية مع الأنوثة...». تماماً كما يؤكد هيدغر أن «الاختلاف لا معنى له إلا ضمن أطر الهوية: فالمماثل لا معنى له إلا بوجود المختلف، وهو لا يعني شيئاً إذا لم يبن على اعتراف بهوية ولو جزئية...»، بهذا المعنى تستشرف الفنانة مستقبل الرجولة/ الذكورة بعلاقتها مع المجتمع ومع النقيض، وتستنتج أن معالم الهوية الذكورية لا تزال غير مكتملة. فهي

تعبر عن الحوار المأزوم بين الذكر/ المحارب والنقيض، وعن الصراع بين الجنسين. الجو بشموليته سريالي، رافض للعنف، محمل الذكر الذنب في اختيار قرار الحرب. يؤكد بورديو «أن الإختلاف الاجتماعي هو الذي يوجه الرجال لحب القوة والقيام بهذه اللعبة، كما يوجه النساء لحب الرجل القوي». لذلك فإن أي تحول للتقريب بين الأجناس محكوم بسطحيته... ف«خلف المظاهر الحداثية، يبقى الخطاب القديم سائداً...»، مما يؤكد فكرة بورديو.

هذه الفنانة تلتقي مع توجهات الفنانات المشرقيات في الغرب (تم ذكرهن سابقاً). ولكن في الواقع، ما يحصل يخالف هذه التوجهات النسوية العارضة. **فمجمل الفنانات يعدن إنتاج التمثيلات الذكورية السائدة والتقليدية في المضمون والشكل، يرسمن من أجل المشاهد الذكر، ولطلب سوق يلتزم الذوق العام.** الأسباب تكمن في أكاديميات إعداد الفن التي يديرها الرجل، وفي عدم تعاطي الخطاب النسوي مع جماعات الفن، وفي اعتبار الفنانات أنفسهن من «المتحررات» بسبب الموهبة التي لا تفرق بين ذكر وأنثى. فعلياً النظام الذكوري مهيمن، ويذكر فوكو الذي يربط السلطة بالمعرفة، «أن ذكورة منظومة ثقافة الأكثرية تملك القوة أكثر من ثقافة الأقليات. فالقوة هي لعبة مجموع الصفر (Zero sum game)، ترتكز على مجموعة واحدة. لا يمكن فصل السلطة عن المعرفة»[١٨]. كما يرى بورديو أن الفروقات الثقافية تعيد انتاج التميزات التي تعيد إنتاج القوة. في الواقع، الفنانة المرأة لا تختلف كثيراً عن أمهاتنا وجدّاتنا، امرأة لم تزل صورة الشريك فى وجدانها صورة ذلك الفارس البطل، وهي غير مدركة فعلياً للفوارق بين شهامة الرجولة وتأزمات الذكورة.

الذكوري المزخرف

ثمة قسمة أنثوية داخل كل ذكر كما يوجد نصيب ذكوري داخل كل أنثى. لمعاينة هذا التداخل والتمايز، نتساءل على أي أساس يمكن تصنيف فن ما بأنه أنثوي أو ذكوري؟ الفنانون لا يدخلون في سجال الرجولة المتحولة ولا يتساءلون. والذكورة متعددة بمفاهيمها ومختلفة ومعاشة بأشكال الرجولة والأبوة والفتوة

(١٨) Michel Foucault: **Notion de la Puissance**, pp. 47-57.

والأخويات. وحين يبحث الرجل عن هويته، يبدأ مما هو تقليدي ومتعارف عليه لأن الذكورة ترتكز دائماً على معطيات ثقافية، فلا يكون المرء ذكراً كما يريد، وإنما حسب ما ترسمه ثقافته للذكورة من أدوار وسلوكات...

يتكلم البعض عن اتخاذ الأنثى لعلاماتها البيولوجية موضوعاً ينتج عنه التفرد المتأصل في الجسد المحكوم. ويتكلم البعض الآخر عن تأنيث اللغة لأنها قائمة على أفضلية الذكورة على الأنوثة. وأمام الزحف الحالي من جهة المحسوس على حساب المعقول ومن قِبَل الصورة على حساب الكتابة، يتساءل البعض عما إذا كنا بصدد عودة دائرية (إذا ما صحت هذه الفلسفة!) لسلطة الأنثى على الذكر. فعلياً إن البناء البيولوجي لا يحدد بشكل نهائي الجنس والهوية الاجتماعية، وإن الذكورة لا تزال ملتبسة وفضفاضة ومبهمة، وعلى الرجال أنفسهم أن يساءلوا دواخلهم عنها. أحدهم قد يجد في عدد النساء اللواتي استطاع أن يوقعهن مقياساً لرجولته (ذكورة مضطربة)، وآخر قد يجد في القوة العضلية وملحقاتها مقياساً لرجولته. أما النبل والشجاعة والإقدام فلم يتبق منها الكثير...

تتكلم سوزان فالودي[١٩] عن الثقافة الزخرفية بوصفها التحديد الجديد للذكورة. وتفسر هذه الثقافة بأن الرجال بعد الحرب العالمية الثانية، اكتشفوا أنه حينما كانوا يحاولون إبراز رجولتهم بالتحرر من العدو، خسروا زوجاتهم وصاحباتهم. بالتالي تفككت أعمدة المنظومة الذكورية مما شكل «اهتزازاً وصدمة انفعالية»... وتسمي الثقافة الزخرفية التغيير الاقتصادي المنتقل من الصناعة إلى قطاع الخدمات، أي من الأعمال الشاقة الذكورية إلى عمل أكثر أنثوية. إنه تعبير للعصر... هذه الثقافة الزخرفية المبنية حول الشهرة والصورة والبريق والتسويق تكمن في بيع الذات وليس فعل البيع. لقد أثرت ثقافة الشهرة على الرجال، وتحولت الذكورة إلى شكل معروض أزم هويتها. في مجال الفن، تحددت الذكورة بتمثلات الشباب والجمال والعدوانية بالعضلات، والشهرة. غاب الأب الذي يتماهى معه الشاب... يقول أحدهم وهو مخرج سينمائي، «في **غياب المثل والمثال أختار ميريل ستريب**، المرأة المتأصلة المستقيمة والشجاعة، الموهوبة...».

وترى هذه الكاتبة أن النساء واستقلاليتهم المتعاظمة ليست قضية محورية

---

(١٩) Suzan Faludi: **The Betrayal of Modern Man**, Chatto & Windus, N-Y, 662pp.

لدى الرجال. والمشكلة هي في الشبان وليس لدى البنات المتحررات. فقلة منهم هم فخورون بآباهم الذين باعوهم حلماً في قيم الزعامة في العائلة والأخوة في العمل والسيادة على العالم. ما يحصل فعلياً هو وجود **معايير زخرفية** (الإثارة الجنسية، الشهرة، تشييء الرجل...) لتقييم الأهلية الشخصية. فكان أن تحولت اللمعة الأبوية، ولم تعد صور الذكورة التقليدية ملائمة...

فعلياً لا يوجد نماذج ذكورية محددة المعالم، هنالك الأصوليات الثابتة والممانعة والحصينة لكل ما يهدد كيانها. خطابها ديني ذكوري حيث المشرع هو الأساس، وحيث تبقى صورة المرأة المتحررة، القائدة، تهدد نرجسيته الذكورية. من جهة ثانية هنالك **الذكوريات المتحولة والتي ما زالت في طور الانتقال إلى بارادايم** متحاور مع المتغيرات الثقافية والاجتماعية...

(الصورة رقم ١٥ تدل على رجولة متعاركة مع الغرب ومتحولة لا محال بفعل تطور هذا الغرب المعرفي والتكنولوجي).

ملحق لائحة الصور

صورة ١: **ليوناردو دا فينشي**، «رجل الفيتروفيان»، كتاب دي أركيتكتورا، مخطوط

صورة ٢ و ٣: **جو أبيديزانو**، «تستوستيرون»، سلسلة صور أنجزت من أجل الإعلان، ونشرت في كتاب (تصوير فوتوغرافي).

صورة ٤ : **ماريا فريبرغ**، «أتلانتر»، مبنى، الارتفاع ٣٢م ، (صورة عملاقة). صورة ٥: **بيتر شيفر**، «إيكيوس»، صورة من فيلم قصير (فيديو آرت)، ٢٠٠٠

صورة ٦: **عم خميس**، «دون تعليق»، تلوين مائي، المغرب.(لا معلومات).

صورة ٧: **طلال معلا**: «الصمت»، ٥٥ × ٧٢، أكريليك، ٢٠٠٧ ، سوريا.

صورة ٨: **طلال معلا**، «الصمت»، ٧٢ × ٥٥، أكريليك، ٢٠٠٧، سوريا

صورة ٩: **حامد ندا**، «المجنون الأخضر»، زيت، ١٩٥ ، مصر

صورة ١٠: **عدنان خوجة**، «جرأة»، مجسم حديد، ١٣٠سم، ٢٠٠٣ ، لبنان

صورة ١١: **عدنان خوجة**، «الجلالة»، حديد وزجاج، ٥٠سم، ٢٠٠٤، لبنان

صورة ١٢: **رفيق شرف**، «عنتر وعبلة»، ٨٠×١٠٠سم، أكريليك، لبنان

صورة ١٣: **سعد علي**، «ذاكرة الليلة الاخيرة»، ١٢٠ × ٦٠، زيت على خشب، ١٩٩٧، – «صندوق الدنيا والمعذورة»، ١٨٠ × ٥٠، مجسم ملون زيت على خشب، ١٩٩٧، العراق.

صورة ١٤: **زينة الخليل**، الذكورة، تجهيز، ميكسد ميديا، ٢٠٠٦، لبنان

صورة ١٥: **نبيل سعيدي: ؟؟؟ الرجولة بين الثبات والتحولات؟؟؟؟** (لا معلومات حول الصورة)

BIBLIOGRAPHIE

- Linda Nochlin, **Femmes, Art et Pouvoir**, Ed. J.Chambon, Paris, 1993, 252pages.
- Jean-Paul Demoule, **Naissance de la figure**, L'art du Paléolithique a l'âge de fer, Editions Hazan, Paris, 2007, 200 pages.
- Fethi Benslama & Nadia Tazi, **La Virilité en Islam**, Seuil, Coll. l'aube, Paris 2004, 281 pp.
- Witney Chadwick, **Women, Art and Society**, Thames& Hudson, World of art, Singapore 1998, 384pages.
- Edited by Uta Grosenick, **Women Artists**, Taschen, Cologne, 2001, 576pages.
- Lynda Nead, **Female Nude**, Routledge, London 1993, 133pages.
- Mary Douglas, **Purity and Danger: an Analysis of Object of Pollution and Taboo**, Routledge& Kegan Paul, N-Y, 1966.
- Michel Foucault, **History of Sexuality**, vol.I, Hardmonsworth, Penguin , 1981.
- M. Blanchard, **Grammaire des Arts du Dessin**, Enba, Paris, 2000, **"Le Mérite de la Couleur"** 219pp
- Dominique Mainguenau, **Féminin Fatal**, Descartes&Cie, 1999, I17pp
- **L'Introuvable Egalité**,.Paris 1996, Ed. L'Atelier, Collection "Point d'Appui", 302pp.
- Suzan Faludi, **The Betrayal of Modern Man**, Chatto & Windus, 662pp.
- Jacques Derrida, **Heidegger et la Question**, Flammarion/Champs, 1993, 222pp
- Jacques Derrida, **The Truth in Painting**, U. Chicago Press, 1987, 402 pp
- Françoise Héritier, **Masculin Féminin: La pensée de la différence**, Ed. Odile Jacob, 2008.
- Sigmund Freud, **Trois essais sur la Théorie de la Sexualité**, Gallimard, Paris,1985.
  - **Un Souvenir d'Enfance de Leonard de Vinci**, Gallimard, 1985.
- André Rauch, **Le Premier Sexe**, Hachette, 2000, 297pp
- Pierre Francastel, **Peinture et Société**, Denoël Médiations, Paris, 1977, 357.
- Pierre Bourdieu, **La Domination Masculine**, Seuil, Paris, 1998.

- إبراهيم الجمل، **الفتوة في الإسلام**، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧