

**في معاني الشراء  
والاقتناء والأبعاد  
الرمزية لتساوير  
المرأة والحلى  
(قراءة مقارنة)**

أصابعك الملساء كانت مناجماً  
ألملم عنها لؤلؤاً وقرنفلاً..  
يروّعني أن تصبجي عجريّةً  
تنوء يداها بالأساور والحلى...

(نزار قباني)

تعتبر الحلى فنا بصريا (art visuel)،  
بمعنى أنها تضيف شحنة رمزية قد يتعذر فهم  
ابعادها. هي زينة للجسد والملابس والشعر،  
صلتها بالجسد حميمية تصبغه بشيء من  
الجازبية والشهوانية، ومسحة من التآلق  
والتقدير أوحى الانتماء. إن تاريخ البشرية  
مليء بنماذج من الحلى تختلف من ثقافة  
لأخرى وتحمل دلالات متطورة وفقاً للمتغيرات.  
هي دالٌ على هوية تخص مجموعة بشرية،  
طبقة أو مرحلة عمرية أو حتى انتماء ديني  
ورتبة خاصة أو حامل لمخارج طقوسية. قد  
تكون في بعض الأحيان علامة متبادلة بين  
عاشقين، أو تدل على رتبة اجتماعية... ولها  
طابع عالمي متفاعل مع متحول ثقافي خاص  
بكل جماعة.

لابس الحلى والزينة يرمي الى ان يتعرف  
عليه الآخر. فغالباً ما تدل الحلى على الغنى

هند الصوفي

وعلى الثراء من حيث المواد النادرة التي تستعمل في صياغتها، أما الأحجار الثمينة والكريمة، فلها لغة خاصة سوف تكون جزءاً من قراءتنا. قد تكون تعاويذ واحجة للمعالجة، وقد تكون تعبيراً عن السلطة والقوة. أما لماذا انجذب اجدادنا إليها، فلا عجب، حين أن للون جاذباً خاصاً. الخضرة توحى بالخصوبة، خصوبة الطبيعة، والحمرة بشغف الحياة والزرقة بالسماء والروحانيات، أما الصفرة فهي الشمس والدفع والحياة. منذ البدء، أكدت الاحجار علاقتها بالماورائيات والقدرة الالهية. فحامل الماس في الهند يتقي السم والحرق والثعابين على سبيل المثال...

ما هي حقيقة الأبعاد الرمزية للحلى والجسد المزين في الصورة الفنية؟ ما هي المدلولات الكامنة وراء التفاصيل والتصاميم والتي هي نتيجة اختلافات ثقافية. وإلى أي من الاتجاهات يتكون انزلاق المعاني وفقاً لـ «كون» - Kuhn - بين عصر وآخر وثقافة واخرى؟

سوف يحاول هذا البحث إيجاد بعض الأجوبة على الأسئلة المطروحة والحفر في ما وراء الشكل واللون ليصل إلى مضامين قد تفيد الباحثين من حيث اشكالية العلاقة بين الحلى والمرأة. وننطلق من الفرضية التي تعتبر الحلى منتجا نادرا يتألف من مواد ثمينة تدل بشكل اساسي على ثراء صاحبها وتهدف الى التجميل والتزيين.

وبما أن الدراسات المتعلقة بالفنون المحلية غير متوفرة، سوف نتوسع في تحليل ايقونوغرافيا الحلى في الفن الشكلي الاسلامي أعني - Art Figuratif Musulman - في استعمالها أو في غياب استعمالها كعنصر تشكيلي مكون للعمل الفني، وذلك مقارنة مع المتشابهات في تاريخ الفن الغربي. هل عالجت المنمنمات الاسلامية الحلى كعناصر من البيئة المحلية؟ ولماذا الغيت من قاموس بعض المدارس الاسلامية التي اسرقت من ناحية أخرى في استعمال العناصر المزخرفة للهروب من عالم الواقع إلى عالم الروحانيات؟

يطرح هذا البحث أيضاً أسئلة من حيث العلاقة الجدلية المعروفة بين المرأة الشرقية وزينتها المسرفة بالحلى في حين تتمثل المرأة في الفن دون الحلى. في المقابل نرى الفن الغربي وتحديداً فن الاستشراق يصور المرأة الشرقية ويبالغ في تزيين جسدها بغوى الحلى، حيث أن المتخيل العام الغربي مليء بصور الفحش

والثراء للمجتمعات الشرقية. فما هي فعليا الأبعاد الجمالية وما هي نظم المعاني لكل من هذه التساوير؟

### الحلى والجسد في فن التصوير: مقدمة ايقونولوجية

منذ العصر البابليوتيكي، رافقت الحلى التزيينية النوع الانساني وزينت الجسد. كانت التعاويذ السحرية تلاصق الصيادين من أجل الحظ والتبرك وتفعيل الخصوبة. بكل أشكالها، أنجزت الحلى بمواد لها صفة الدوام، من العظام إلى قرون الغزلان والأسنان والأصداف، وقد وجدت العقود والخواتم، والأساور منذ ٨٠٠٠ ق.م...

الحضارات القديمة غنية بتمثيل الحلى في المشاهد الفنية. فالبوذيون يتحلون بالاحجار الثلاثة (التيرياتنا) للحماية الذاتية (صورة ١). فعليا هي إشارة إلى البعد التألمي والاستلهاام الصحيح (الماس يعبر عن بوذا، وعن العقل المتحرر بالمعرفة).

وفي زمن الأنتيك (Periode Antique)، ازدادت صور الفراغنة بألف لون: الزمرد الازرق لاتقاء العين الشريرة، (تصميم «عين الاله» ٣٠٠٠ ق.م، ما يزال رائجا). وفي بلاد ما بين النهرين، صورت الآلهة في الميثولوجيا الاشورية والأكادية والبابلية مع أشكال من الحلى على الأجساد العارية. «ايريشكيغال» ملكة العالم السفلي، لها تاج ذو قرون متعددة، تترزين بالعقود والأساور وتقدم رموز السلطة الى الملك (العصاة والعرش والتاج والحلى)، تجتاز ٧ ابواب، وعليها أن تتعري عند كل باب، إلى أن تصل إلى الباب السابع عارية، فقط كان العقد يزين صدرها (صورة ٢)...

أما الملكة شوب-أد في أور (٢٩٠٠ ق.م)، فقد جملت بسلاسل من الذهب المزين بأحجار اللابيس (Lapis-Lazuli)، وبطلق الازن المنسدل حتى الكتف، كرمز لشجرة الحياة...

طور الرومان وقبلهم الأتروسكيون تقنيات الصنعة التي تميزت بأناقة خاصة. وللتاج عندهم بعد ديني يبارك حامله. لذا اعتاد أساقفة بيزنطة بعدهم أن يقلدوا الملك التاج في احتفال رسمي عام، لتشريع سلطته. عرفت الحضارة البيزنطية اشكالا فاحشة من الثراء في تزيين الثياب وفي صياغة الروائع من القلادات التي احتكر اقتناؤها لصالح العائلة المالكة وبعض المقربين.

في القرون الوسطى، غدا الماس رمزاً للمصالحة والسعادة بين الزوجين. أما

الزمرد فهو رمز للحياة الجديدة. لكن اللؤلؤ يبقى سيد الأحجار واثمنها، رموزه أساسية في محافل الزواج ويعبر عن دموع آدم وحواء، وعن العفة والبساطة (١). راج آنذاك تزيين الملابس بالجواهر والأحجار الكريمة. ومنع القانون الملكي أي مواطن عادي (بسيط) من ارتداء هذه الألبسة. ولكن بما ان الحلى كانت تستعمل كإشارات للزواج والحب، وجدت نماذج بديلة غير اصيلة تميزت بالجودة استعملها الفقراء كما البعض على ثياب الكفن.

لقد ارتأينا أن نخصص هذا المدخل التاريخي لفهم تطور الدلالات والرموز في بحثنا عن الحلى والمرأة في التصوير الفني، في الغرب والشرق.

### رمزية الحلى في الفن الغربي

في استعراض لغرض الحلى في العمل الفني، لا بد من الرجوع إلى بعض الأعمال التي تفصح عن ذاتها وعن مخارج رموزها. وحيث أن عصر النهضة في المجال الفني يعتبر المحطة الإنسانية الأساسية في تكوين الفن الغربي، كان لا بد لنا من مساءلة بعض المشاهد واستنباط المعاني المبطنة حول الحلى وعلاقتها بالمرأة.

في هذه الفترة، قام الفن على قاعدة الانسجام بين مواضيع الدين والميثولوجيا الاغريقية. فلا مجال صريح لعرض الحلى في هذه المشاهد الا ما خصص لتتويج السيدة العذراء، لأن الكلاسيكية الاغريقية بجلتها المسيحية حافظت على خطوط الجسد الصافية، لا يعكر مزاجها زخارف وعناصر، فلا يتوه المشاهد عن القيم الأساسية الكامنة في مبادئ التجسيم والتاليف والانسجام بين الأحجام والكتل. وحين اهتمت السلطة الزمنية والطبقة الميسورة بالاقتناء الشخصي للأعمال الفنية، خاصة في المناطق الخاضعة للنفوذ البروتستانتي (لا مشاهد دينية في الكنائس)، صورت المواضيع الدينية بحلة اجتماعية وبشكل مجازي من أجل الاقتناء الخاص ومن خلال نقل الواقع للعديد من الشخصيات المعاصرة كما صورت (مثال بورتريه فان دير فايدن، صورة ٣).

كل شيء يدل على اليسر والبجوحة والمركز الاجتماعي المرموق لأبطال المشاهد. الزينة والحلى اكبر دلالة على ذلك، اضافة الى خلفية العمل والاقمشة الغالية والزخارف المذهبة. في الحقيقة، إن وجود الحلى هنا ليس إلا تحذيراً للمؤمنين من

أجل نبذ القيم المادية، فالحياة فانية (المدلول الديني). وإذا كانت الحلى دالاً على ثراء وقوة صاحبها، نرى هنا أن المعنى الحقيقي الكامن وراء العمل لا يمجّد المرأة بتاتاً. يقول Tinagli (٢) «في ذلك الزمن (عصر النهضة)، كانت النساء مسلوبات القوة، ولو غنيات. وبالتالي فإن أي صورة فنية للمرأة مرتبهة لصالح المشاهد الرجل ورهن للتأمل الذكوري». إذن إن وجود الحلى وإن كانت تأكيداً جلياً ليسرة العائلة، لكنها حتماً استغلال للجسد الأنثوي في عرض ما يملكه الزوج من قوة وثروة. غالباً ما تكون هذه الحلى هدية من الزوج أو من عائلة المرأة، وعرضها هو دلالة على رفعة الجانبين وليس على سلطة صاحبها...

وفي «المدين وزوجته» لفان أيك (صورة رقم ٤)، يبدو المغزى دينياً مجازياً، إنه دعوة إلى الفضيلة. فالرموز المسيحية واضحة تنبذ البخل وتحيي الصدق والامانة (الميزان لوزن الخطايا يوم الدينونة)، يزن الرجل الحلى واللالي والذهب والعملات، امام أعين المرأة التي كانت تقرأ الكتاب المقدس (صورة العذراء والطفل على الكتاب)، فيتوه نظرها، وخلفها العديد من الرموز التي تذكرها بالخطيئة الأولى (الشمعة المنطفئة والفاكهة). من ناحية أخرى نرى الماء في الجرة والسبحة، وهما رمز لطهارة العذراء، أما العلبة الخشبية فهي مستوعب يتضمن أدوات ذات أبعاد قدسية. دائماً كانت المرأة تستعمل للملاحة وللتذكير بخطيئتها الأولى. بينما الرجل الذي يتعامل هنا مع المال والحلى ويدين بالربى لا يطوله أي ملامة. يهدف هذا العمل إلى فضح الرذيلة في الحياة الزائلة ونبذ حب المال والذهب والحلى.

وفي بورترية «مزدوج» لفيليبو ليبي (صورة رقم ٥)، تضع العروس حلية مشكولة على كتفها وعلى شعرها، وهي هدية تقليدية من العريس متبعة في إيطاليا. يقول ديل كانت "Deil Kent": «عندما يعطيها اللباس والحلى يدخلها في عشيرته، ويثبت بتلك الإشارات حقه المكتسب عليها» (٣). فعلامات الثراء هذه تخص الزوج، وحده يمكنه وهبها أو مصادرتها في حال العوز. أما اللؤلؤ الذي تترزين به، فهو يدل على هويتها الاجتماعية الراقية، على العفة والطهارة والعذرية. وتأكيداً، ذلك الكلب الصغير رمز لإخلاص المرأة. يذكر القديس برناردينو في فلورنسا أن «خيانة المرأة أسوأ من خيانة الزوج لأنه ليس لديها من فضيلة أخرى لتفقدتها» (٤)، «في حين يتمتع الرجال بالعديد من الفضائل». وللتأكيد على أهمية العفة، يقول غوين "Gwen" إن هذه المرأة النبيلة بثوبها الأحمر تدل انها جاهزة للزواج، وقد نضيف أن الثوب

الأحمر دال ضروري، لكنه غير كاف، نظراً لأهمية الرموز الأخرى ومن بينها اللولو... رافايل في بورترية «السيدة فيلاتا» (صورة ٦)، يرسم ابنة الخباز، عشيقته. أهمية الحلى في ذلك الوقت انها تضيف كرامة ونبلاً على حاملها. هذا العقد الرائع الصنع، يدل على جمال العنق ويزيد الأناقة والجمال. كما أن السلاسل المذهبة هي رقي بالغ اجتماعياً للرجال والنساء، لكنها غالباً ما ترفق باللؤلؤ عند النساء (لدلالة اللولو).

حتى أواخر النهضة وإجمالاً في تاريخ الفن الغربي بشكل عام، لم تحظ سيدة بالتصوير كما الملكة اليزابيث الأولى (١٥٣٣-١٦٠٣). هذه الملكة الشابة جلست أمام عيون الفنانين حيث أكلت لهم مهمة وطنية لنقل أدق تفاصيل لباسها وحليها وقوتها ومجدها، ليستشرف الناظر علامات السلطة الكامنة ليس فيها كشخص، بل في نظام ملكها. الصور الأولى وصفتها امرأة صالحة حاملة للقيم والرموز التقليدية (واقفة بعد ان أصبحت ملكة، وباللون الاحمر بدلاً من الاسود حين كانت تصوغ زواجاً لم يتحقق، والكتاب المقدس رمز للشطارة والجدية والتدين، والوردة الحمراء رمز عائلة التيودر، والورد الابيض رمز لبيت يورك وللبتول واللؤلؤ للعفة...). فيما بعد، أضيف لها ايقونوغرافيا الامبراطورية: الإضاءة، التاج، السيوف، الأعمدة، الكرة الأرضية، العصا، ولا معنى لكل ذلك دون الإشارة إلى عفتها وطهارتها المتجسدة من خلال اللؤلؤ والقمر الذي يعبر عن الماء الطاهر رمز العذراء. اكتسبت هذه الملكة حب الناس لها، ولتمجيدها، كانت صورها تهدى لملوك اوروبا، رسمها أكبر الفنانين بدءاً من تيتيان "Titien" الذي عبر عن الفخامة والعظمة بالزخرفة المسطحة، ترى أن سوليفان "Ann Sullivan" (٥) في دراسة لصور الملكة أنه ولو كانت عذرية الملكة أمراً خاصاً بها، لكن وضعها العام يجعل هذا الموضوع من الأمور العامة و«لا تخفيها الملكة»، كما أنها في دراستنا تدل على علاقة صور المرأة بالحلي وبمعانيها المبطنة والمتعلقة بالعفة والعذرية .

تكمن أهمية صور الملكة من حيث حقيقة المدلولات الكامنة وراء رموز الثراء لأغنى وأقوى امرأة في زمنها. اختارت السلطة أن تجعل منها ايقونة للعبادة، على غرار الطقوس التي كانت تقام للعذراء والقديسين. في آخر حياتها رسمت شابة وهي مسنة حفاظاً على العرش. وحيث يعيب تصوير المسنات، نرى أنه ليس من عيب في تصوير المسنين. استمدت الملكة البتول قوتها من عفتها، وأمست بجانب

الألهة. ومن أهم رساميها الصائغ هيليارد "Heliard"، الذي أنجز بورتريهاً من الحجم الكبير بعنوان «بورتريه طائر الفينيق والبطريق ١٥٧٢-١٥٧٦» (نسبة للحلى التي تزينت بها والتي تصور هذه الطيور).

بينت الحفريات المثلوجية أن الطيور هنا هي وسيلة لابراز جمال الملكة من الداخل ومن الخارج. دائماً كان للطير علاقة بالدين، إنه الفضيلة. البطريق الذي قتل ذاته ليطعم أطفاله من دمه، يشير إلى صلب المسيح وإلى تضحية العذراء/الأم وإلى جلد الذات. اما الفينيق، فهو رمز البعث وخصوبة العذراء لانه يحيا ويبعث من رماده دون فعل جنسي. وفي السياق الاجتماعي لعصر الملكة وما يفرضه من تطور وانزلاق (Displacement) في تكوين نظم المعاني، يدل البطريق على الرعاية والحماية للشعب، وبالتالي هو علامة وإشارة "Indice" دالة على الملكة (٦). أما الفينيق، فهو الحاكم، القادر ان يحيا دائماً، ويعبر ذلك عن الخوف ممن سيخلف البتول. ولانه عاش وحيداً، يرمز الفينيق الى الوحدة (كما الملكة). ومع تفاعل اشكالية العلاقة بين البروتستنتية والبابا الذي طرد البتول من الكنيسة، أصبح البطريق يمثل الملكة لأنها الأم التي تطعم كنيستها، والفينيق يرمز لها لأنها أعادت للبروتستنت عزهم. لها الحكم، والشرع، تجمع في نظامها الملكي وهو أرقى نظام للحكم (صورة ٧).

عندما أصبحت اليزابيت امبراطورة البحار بعد هزمها الأرمادا، صورت مع التاج والعصا رمز السيادة والمجد والعظمة، وباللؤلؤ الذي جعلها سيدة البحار، والهة القمر التي تتحكم بالمياه، فأخذت الحلى تصاميم على شكل اقمار وهلال...

اوكل للرسامة «سوفونيزا انغيسولا» Sofonisa Anguisola الاسبانية، مهمة تصوير الملكة، فأسرفت في احاطتها بالميداليات والأعمدة (رمز القوة)، وانطلقت من اسطورة عرشها التي تربط أصول جدها الملك ارثور، مؤسس المملكة، ببروتس الذي أنشأ روما. وهي بالتمام كما كان جدها شيدت امبراطورية، وذلك بعصيانها على الزواج، وبانتصار العفة. فللعة قوتها ولغتها الخاصة في هذا الزمان. ورموز العفة متعددة من حيوان «القاقم» Hermine، ذو الفرو الابيض النظيف، والذي يأبى أن يتوسخ، فيموت؛ إلى «عقد الذهب مع التوبان». كل الرموز تحمل معاني الانتصار والثراء والقوة ولكن المقصود هو مثالية النظام الملكي بقانونه وعدالته (٧). فالسلطة والإسراف في الحلى والثراء حولاً جسد الملكة إلى جسد سياسي هدفه نصررة

بلدها. وكلما تفوقت الملكة في الحكم، وعى المشاهد أنه لا نظام أفضل ولا حاكم أعدل منها.

نستنتج هنا بشكل واضح، كيف أن جسد هذه الملكة الثرية بحلاها وموقعها قد استغل من خلال عفتها، ليتحول جسداً سياسياً، لا يدل على قوتها الشخصية إلا شكلياً، وإنما يدل فعلياً على قوة الامبراطورية. تقول "Susan Doran" (٨): «هذا الجسد السياسي عفيف ظاهر وقوي ومرجعه الانتصار الانكليزي». وقد نضيف أنه قوي ومزين برموز مرجعها انتصار النظام القائم.

... اما «لوكريسيا» (صورة رقم ٨)، وموضوعها فمستوحى من الميتولوجيا الرومانية، فكانت قضيتها متعددة الأبعاد، طالما استثمارها الفنانون مجازياً، دينياً وحتى شهوانياً. يشهد تاريخ الفن أكثر من خمسين عملاً لهذه المرأة المتزوجة التي اغتصبت من قبل ابن الملك. ولأن شرفها دنس، أقدمت على قتل ذاتها، فصورت تنتحر، متلذذة بهذا الفعل الذي من شأنه أن يعيد إليها عفافها المندس. هي عارية أو شبه عارية، ترتدي القماش الشفاف الابيض دليل الطهارة، وسلسلة في عنقها دليلاً للخضوع والاستسلام. تحمل لوكريسيا آلة حادة واخزة، وفي ذلك تعبير عن كل ما هو ذكوري وفقاً لديريدا (١٠)، وتدخل هذه الآلة في جوفها، وهي تبدو وكأنها تحت تأثير النشوة الجنسية.

في خلاصة ما سبق، نستنتج:

- أولاً أن علامات الغنى المتمثلة في الحلى والجواهر لا تعبر إطلاقاً عن اي قوة خاصة بالمرأة، على العكس من ذلك، المرأة هنا هي لأجل عرض ثروة الرجل وسلطته.

- تتمثل المرأة بزینتها وحلاها تأكيداً في عمر شابة، بينما لا يعيب الرجل المسن صوره ولا عرض فضائله. كما ترافق الحلى التي تحمل معاني الفضائل والعفة تحديداً المرأة في وضعيات محددة ولائقة (اليدین المكتفتين، عدم تبيان الأسنان، شد الشعر والنظر للأسفل، وغطاء للرأس في العديد من الأحيان: «على المرأة ان تغطي رأسها ... ، لأن الخطيئة بدأت من خلالها» (٩). إضافة إلى أن العفاف قد أشير إليه بأكثر من رمز وأهمه اللؤلؤ والتوباز، إلى جانب الكتاب المقدس.

لم يتغير المشهد الفني لقيم الثراء لاحقاً، بل أصبح أكثر توهجاً. فعصر الباروك (القرن ١٧)، تميز بتصوير المجاز والحلى والإشارات والعناصر الشرقية كعلامات جديدة وعناصر تجديدية (Innovatrice). في هذا الوقت، اعتادت النسوة على وضع حلق الأذن باستمرار. وقد استعمل الماس للسهرات والحفلات وكان متماشياً مع زينة الثوب المزين بالمصاغ، كالقلادة التي كانت تمتد من الصدر حتى الخصر وتثبت بحبكات تتردد على الكم والتنورة. بلغ اللؤلؤ أهمية قصوى حيث أنه هو الذي اعطى اسمه لهذا الطراز الفني الثوري، إذ ان معنى الباروك هو «اللؤلؤة الغريبة وغير المتساوية» في اللغة البرتغالية.

مشاهد النوع (Scenes de genre) والأفكار المجازية ومنها الثراء والغنى هي مواضيع جديدة لعصر الباروك. وإذ كان ارتداء الحلى شأناً ذكورياً بامتياز كما بينت التساووير، وكما نرى في لوحة «التبصير» لفان ايك "Van Eyck" كيف أن المرأة تحاول سلب السلسال الذهبي لشاب غني يتنصت الى قارئة الحظ. أما لوحة «الغنى» لفوويت "Vouet"، فإنها مناسبة مجازية لموضوع ديني. فالغنى هو غنى الروح، والطفل يعني السماء، أسمى أشكال الغنى والمعرفة. هذا الفنان الفرنسي تأثر بالذوق الإيطالي من حيث وضعية المرأة وجسدها الملتوي، تحمل طفلاً ونظراً على الطفل الآخر الذي يمد اليها حفنة من المجوهرات، بينما الجو العام المحيط بها هو غنى بالأشكال المذهبة الثمينة... أما «الغشاش» لجورج دولاتور "G. De La Tour" (صورة رقم ٩)، فهو يبرز ثراء الشاب من خلال لباسه وحليه وجواهره. أما المرأة الغاوية، فهي تتباهى بحلية تثير الناظر إلى مفاتها. نحن أمام ثلاثي يتأمر من خلال الايدي والنظرات، يلعبون بالورق ويلتقطون عين المشاهد لضمه الى مؤامرتهم. كانت هذه اللقاءات هي مجال للمغامرات العاطفية، وتكمن اللغة المجازية في الأخذ بالعبير الدينية الداعية إلى اجتناب النساء والخمر واللعب...

مع طراز الروكوكو Rococco، راجت تصاوير أجواء السهرات التي صورت المرأة الباريسية بالحلى الأنيقة، حيث أصبح «الطقم» "Parure" يتضمن سلسلة ذهبية وقلادة للصدر واسوارتين وتاجاً صغيراً "diademe" و«شكلة» أو «بروش» (١١)، وكانت الحلى هنا رمزاً للتباهي والغوى، والتنافس في الإسراف...

وعندما توج نابوليون امبراطوراً، أعاد موضحة «الطقم الكامل من الحلى» أي "Parure" المؤلف من عقد ومشط الشعر وتاج وحزام الرأس واسوارتين ودبابيس

وخواتم وحلق بدمعة وحلق عادي وحزام. واهدى زوجه العديد منها، قد يذكرنا هذا الحدث بالملكة إليزابيث التي تحولت إلى «جسد أو وعاء سياسي» من حيث أن نابوليون أراد أن يعيد إلى العرش عظمتها.

الملكة فيكتوريا الرومنسية والقومية على حد سواء، تأثرت بالثورة الصناعية. إلا أن النساء في عهدها تمردن على صناعة المكينات وتمنعن من اقتناء الحلى، مكتفيات بالمصنوعات اليدوية. روجت فيكتوريا حلى الأحزان حيث وضعت مشطاً مزيناً بالأحجار السوداء بعد وفاة زوجها، وسجل التاريخ مجوهرات اوجيني "Eugenie" (زوجة نابليون ٣) الأسطورية، بهدف حفظ الذاكرة التاريخية. اما الملكة الكسندرا فقد درجت موضه ما سمي بـ«عقد الكلب»، لحجب علامة على رقبتها.

اختلف الأمر مع الرومنسية وفن الاستشراق من حيث العلاقة الملتبسة بين مفاهيم الغنى والغموض والغراية لهذا الشرق ونسائه المحجوبات. فاختلطت معاني التزين والتملك والثراء الخاص بهذه الحضارة، ولا بد من التوسع من خلال بعض الامثلة.

### امراة الاستشراق: الثراء بين الحقيقة والهوام

الاستشراق كحركة أو كموضوع ألهم فناني القرن ١٩. ينطبق هذا المصطلح على المصورين الغربيين الذين اهتموا بالمواضيع الشرقية. ما يجمع هؤلاء الفنانين يدخل ضمن ايقونوغرافيا الملابس والحلى وتذواق العناصر الشرقية والعدادات وليس تقنيات التصوير ولا الطرز الموحدة على الإطلاق. كان المستشرق يتخيل ابطاله، يرسمهم ويضعهم في بيئة يفترضها أو يتعرف عليها من شهادات المخصيين أو بعض المستشرقات. لم يحظ فنان قط (إلا ما ندر) بمقابلة النساء في الحريم، لم يسمع عنهن، لم يتعرف على عاداتهن وعلى لباسهن مع التفاصيل الدقيقة التي كانت تشحن خياله الغربي بفانتازيا شرقية الإلهام. كان فقط يرى ما يريده، يخطط ما يتخيله ويرفض ما لا يستهويه. هل تجنى على هذا الشرق المدهش، أم فقط عبر بحرية عن رغباته المكبوتة دون قيود؟ ربما، فمن الذي سيحاسبه في رحلته الشرقية؟ وإذا حصل ذلك، سوف يكون فصيحاً بألوانه، بليغاً بأشكاله، لبقاً بتعبيره، إنه الفنان الموهوب والمقتدر في إثارة المشاهد، وفي حرية وفردية اكتسبها من خلال تطور حركة الفكر الأدبي والفلسفي والنقدي والإبداعي.

يتلّقى الفنان وراء شخصية الرجل الشرقي، يستعمله كوسيط لإباحة المحظورات الغربية ويهدف إلى إثارة المشاهد بحيث غدا «موضوع الفن» الاستشراقي وسيلة تحرر من خلال اتهام تعسف الآخر. مما يتيح للفنان حجة للتلاعب على الرقابة، ولعرض شهوانية وإباحية تفوق حدود عقيدته وقيمه.

في هذه الاجواء الشائكة، الزينة والحلى تتلاحم مع أجساد العاريات في أغلب الأحيان، وتوصف المرأة كمخلوق شهواني خاضع. فإن حبس النساء في الحريم لطالما ألهب الشهوات الجنسية والهومات الذكورية. ما دفع الفنان/الرجل إلى نزع النقاب الأسود وافتعال عملية اغتصاب لأغوار المرأة الشرقية بغية إخضاعها لهواجسه.

يتكلم فولنيه "Volney" عن الجمال الشرقي كما عرفه خلال رحلته (١٢)، «المهم ان تكون بيضاء، فتكون جميلة، وجه كالقمر، ردفان مليئان كالتكايات، ... خذ البيضاء للنظر، ولكن للاستمتاع، فخذ المصرية». وقد شبه رقصة العالمة بالطقوس المتبعة للأله باخوس. كما ان الفقيرات من نسوة فلسطين هن بشعات من كثرة المشاغل التي لم تترك لهن اي متاع".

في «خادمة الحريم» لتروبير (صورة ١٠)، دلالات على الخنوع: العري غير المشروع، الضوء على الصدر، الوجه المظلم، اللغز الشرقي، الثراء الفاحش في الأطار العام، الفتنة والهوام والاشياء الغربية والجواهر الأنيقة... يجعل منها مخلوقاً بتصرف الناظر.

في «موت ساردانابل» لدولاكروا "Delacroix" (صورة ١١)، تعبير صرف على رسم الضحايا وهن النساء اللواتي يعانين، يتوجعن أو ينازعن. عاريات (دون مسبب) بينما الملك الشرقي المستبد محتجب في ملابسه وحلاه وثروته. إنه المغتصب الأكبر الذي قرر قتل نساءه وخدمه وحيواناته قبل الانتحار رفضاً للاستسلام الى العدو. ومن خلال هذا العرض، يدل الفنان على المستمتع الأكبر ووراء المشاهد الغربي. طبعاً يعكس المشهد هوام فنان في مشكلته مع المرأة. يقول تالكوت بارسون "Talcot Parson" (١٣) إن القوة ليست فعلياً في شكل المظاهر، بل هي حالة قصوى من هذه المظاهر. وكل عرض لمظاهر القوة هو دليل لانزلاق رمزية القوة في أنموذج خاص. إنه حلم و«الأحلام هي في صنع القوة». إنه هوام القوة الذكورية للتمتع الى أقصى الحدود في مشاهدة هذه اللوحة وعرض الأجسام

الأنثوية فيها. فانتاسما سادية بامتياز تحت عنوان البعيد والغريب. النساء بالحلى هن رهينة هذه القوة وهذا الثراء. والفنان له الحرية التامة كي يستولي على هذه الاجساد المعروضة والمزينة برموز الثراء والغنى. بعبارة أخرى، هذا الهوام هو محق، أو مبني على واقع. فهو قادر على تحويل النزوات الجنسية للناظر ونقلها من مستوى التأمل والفكر إلى مستوى الحركة أو الفعل.

وفي علاقات القوى الجنسية للنظام البطرقي، نقرأ هذا المشهد بأنه اخضاع النساء من قبل الرجال بتحد واستفزاز. الفنان هنا هو الملك يتفرج ببرودة، يستمتع، يحقق ذاته ويحترق في لهب إبداعه وتدميره. والمشهد طلب للمتعة الجنسية بالمثل. وإذا أردنا ان ندرس «المحيط» وليس الشيء بذاته وفقاً لـ «ديدا» (١٤)، فان موقع المعاني المتباينة بين ما هو داخله وخارجه ينتمي إلى منظومة القيم التي تتحكم بالخبرة الجمالية وبالأطر الثقافية لعمل ما. اننا امام أجساد عارية نسائية لا يكسوها سوى الحلى، مفعول بها، على حد فاصل بين ما هو فني وما هو منحرف، منحدر وفاسق. تفضل «ليندا نيد» "Linda Nead" (١٥) استعمال مصطلح التحريف - Obscenity - وتقصد به كل ما هو مفسد، منحل، وكل ما يهدف إلى الإضلال والشر والتشويش للنظم المتعارف بها. فالعمل الإيروتيكي يربك ناظره الذي يتأمل ويتلذذ. هذه اللذة المسروقة هي، من وجهة نظر التحليل النفسي، إنحراف!.. أما الرفعة "Sublime" هنا فهي ذكورية وتتجلى في وضعية الملك المتأمل في ما يحدث أمامه دون أن يرف له جفن.

العري هو شكل، وهو المفهوم، وان وجود الحلى رغم التعري الكامل يتيح لنا أن نرى فيها إضافة إلى ثراء الملك، وهو فعل واضح، وليس ثراء للمرأة على اي حال، على العكس من ذلك، فهي مؤشر لإخضاعها الكامل، ولجعلها مخلوقا غاويا رهنا برغبات الرجل.

في الاستشراق ايضا يمكن ان نرى في رموز الثراء والغنى اداة استعباد للحریم واخضاع لهن، وتزيين يعزز قيم الغوى، وبالتالي سلطة وثناء الرجل المتمثل بشخص ساردانابل. يقوم بهذا الفعل المشيب رجل شرقي ولو ان الغربي يتماهى معه، ويؤكد تفوقه عليه، علما أنه يشاركه فعليا في فعل الاغتصاب.

## ٢- المشهد الآخر: الحلى والمرأة في التصوير الاسلامي

من معاني استغلال الحلى والجسد الأنثوي لسلطة المال والسياسة والمتعة الجنسية، يقدم الفن الإسلامي رؤية مغايرة في استعمال هذه المفردات الجمالية ضمن مواضيعه التشكيلية.

من المعلوم أن الفن الاسلامي يعتمد على الزخارف والزينة التي تحرره من اشكالية التجسيم التي نهى عنها العلماء والفقهاء. طورت الزخارف محملة بفلسفة التوحيد التي تتحكم بكل مفاصل ومخارج الامور الدينية والدنيوية. فلدى استعراضنا للمنمنمات الإسلامية الموجودة في الكتب وعلى صفحات الانترنت وفي المجموعات العامة والخاصة وجدنا أمراً واقعاً أوقعنا في حيرة.

أولاً، تبدو النساء في المنمنمات بشكل محدود إذا ما قيست بنسبة للرجال. في دراسة لـ "Ettinghausen" عن المنمنمات العربية (Skira, 1977)، تضمنت الرسومات مجموعة من ٨٥ صورة، لا يتعدى وجود النساء في سبع منها. هذا الاستنتاج لا يقتصر على كتاب واحد، بل تعداه إلى معظم المنمنمات خاصة تلك التي كانت سائدة قبل القرن الخامس عشر. قد يعود السبب الى مواضيع هذه المنمنمات التي تأطرت في مضامين **علمية أو أدبية** وتكلمت عن الاكتشافات العلمية وعن سير الأبطال الشعبيين أو غيره من قصص الغرام.

إذا، وجدت المرأة حيث كان لوجودها ضرورة (خلافاً للفن الغربي كوريث الحضارة الكلاسيكية بمعنى أنه يركز على التجسيد والعري الأنثوي بامتياز بناءً على الدراسات الغربية، وخلافاً أيضاً لنظرة الاستشراق التي أبدعت صوراً لامرأة غربية الهوية بجسد شرقي الشكل). وعندما صورت المرأة غالباً ما كانت محتجبة، مكتسية، ملتزمة بالرؤية الدينية، فلا كشف عن المفاتن الجسدية إلا في الخاص وفقاً للآية الكريمة «لا يبدن زينتهن إلا لبعولتهن...ولا يضربن بارجلهن ليعلم ما يخفين من زينتهن» (القرآن الكريم (٢٤، ٣١)). لقد كان التصوير العربي والاسلامي عامة موضع رقابة، لذا لم يتجاوز المحرمات، ولم يتطراً إلى مواضيع خلاعية. ونادراً ما بدت المرأة دون حجاب، ربما حين كانت الرواية تقتضي ذلك.

في عالم التوحيد هذا، قد يكون الرجل متزيناً بالحلى خاصة بالأحجار الكريمة والملونة، وليس بالضرورة بالذهب (بناءً على التحريم الديني، إذ لا يجوز التشبه

بالنساء). لقد صورت الفنون الشعبية وندرة من المنمنمات البراق المتوج، كما ترك لنا الإرث الفارسي صورة للرسول المتوج (صلعم)، لكنها بشكل عام من الاستثناءات في تاريخ التصوير الإسلامي.

ولكن، ما كان محرماً في العام، وجد له احتمالات مغايرة في الخاص. فقد اكتشفت مشاهد نادرة داخل البيوت منها جدارية لراقصتين مزينتين بخلق أذن، موجودة في غرفة الحريم (الخاص) في قصر الجوسق (سامراء العراق، القرن ٩) (صورة رقم ١٧). ولو أن التاريخ تضمن العديد من الروايات التي تكلمت عن مسح الجدران المصورة بين زمن وآخر...

من ناحية أخرى، في كتاب «صور الكواكب الثابتة» للصوفي (١٠٠٩)، يوجد صورة لصبية غير محجبة... وفقاً لـ "Ettinghausen"، هي صورة مقتبسة عن مثال يوناني قديم وعن نموذج نسائي يشبه إلى حد كبير تسريحة المرأة في "Palermé". لكن تفاصيل وثنيات الثياب ترجع للفن العراقي آنذاك، ناهيك عن الوضعية والحركة الراقصة والحلي، إنما ترمز إلى سمات أنثوية تعود تحديداً لخصائص «مدرسة سامراء» التي امتازت بالأشكال الثنائية الجنس "Bisexual"، تشبه إلى حد كبير صورة هرقل وهو يضع على شعره حلياً وسلاسل (صورة ١٨).

أما في مقامات الحريري، فقد وجدنا منمنمة واحدة برزت فيها المرأة مزينة ببعض الحلي. كان ذلك في مشهد الوضع. يصف الفنان هذا الحدث العظيم في منزل أحد الوجهاء. أولاً هذا الموضوع هو من المواضيع المحببة في المنمنمات، فهو من ضمن الأحداث العظيمة التي يحتفل بها الناس "كالأعياد، وطهور الصبي، والولادات: «المال والبنون زينة الحياة الدنيا...». كل أفراد العائلة يشاركون في هذا الحدث العظيم. ولتسهيل حركة المرأة قد فرجت عن صدرها ليتبين لنا عقد من اللؤلؤ الكبير. قد يكون دليلاً على المستوى الاجتماعي للمرأة (صورة ١٢)، أو إلى العادات السائدة في اللباس النسائي...

فعلياً يمكننا استنباط إشكالية في عدم وجود الحلي كعنصر تشكيلي يتجانس مع ايقونوغرافيا الفن الإسلامي المرتكزة بشكل أساسي على الزخارف. إن عناصر المنمنمات تتكون من السجاد والأواني المزخرفة والثياب المزركشة والعناصر المعمارية... فكل ما في هذه الحضارة مزخرف. ومن ناحية أخرى، اعتادت المرأة

الشرقية أن تتحلى بالحلى، وبإفراط أحياناً، إنه الذوق الشرقي، ذوق «الكثرة» "Abondance" والكرم. ولعلاقة المرأة بالذهب والحلى بعد تاريخي يرجع إلى الاحداث المفصلية في حياتها، من الولادة إلى الزواج يقدم إليها المصاغ... درجت التقاليد الشرقية أن تحفظ مصاغها على جسدها، وغالباً ما تكون حرة التصرف به. ومن أهم الحلى الدالة على الثراء هي الـ «مبرومة»، أي الإسورة الدائرية الذهبية التي كانت تجمعها في يدها منذ الصغر ولا تنزعها مهما كبرت إلا للعوز. وحين يتعذر نزعها لأن مقاسها يضيق على الذراع مع الوقت، كانت تكسر لتخلع عن اليد. إذا، ثروتها في ذراعها. إلا أنه لم يكن من السهل ان نرى هذا التمظهر في الفن التشكيلي والتصوير التمثيلي الإسلامي.

تعشق الشرقيات التمظهر بالحلى، انها ثقافة وعادة، وحتى في بعض الفئات الشعبية، كانت الحلى (غير الثمينة) متاحة للفقيرات من أجل التزيين. كيف يمكننا تفسير هذه الظاهرة؟ وما هي المعاني الدالة التي نستنبطها من وراء هذا الخيار الجمالي؟ هل في ذلك مؤشر ثقافي؟ فكما هو معلوم أن العمل الفني هو «شيء من الثقافة» (١٦) وفقاً لفرانكاستيل "Francastel"، والموضوع الفني هو أيضاً علامة لثقافة ما في عصر ما شابيرو "Schapiro" (١٧). يمكننا أن نحاول ايجاد تفسيرات مقبولة في العودة الى منابع القيم الثقافية. فنجد مثلاً:

- المرأة محجبة عادة في العالم الشرقي وفي التصوير الشرقي إلا ما ندر. لذلك فإن زينتها مخفية داخل ثوبها، ولم يكن من مبرر لعرضها. تحض الآية «أن يضربن جلالهن على جيوبهن». وعندما يكون الكشف حاصلًا، فالتصوير يعالج التفاصيل باجتنب التجسيم والحس الشهواني.

- الحلى من الزينة التي تجمل صاحبها، ولا يجوز التمظهر بها، ربما من هذا المنطلق كان بإمكاننا أن نرى سيداً مزيناً بالحلى وليس امرأة مزيّنة.

- ينبغي التوسع في الموقف الديني من مظاهر الحلى والزينة

### في الموقف الديني من مظاهر الحلى والزينة

- بالحقيقة ليس من السهل ايجاد اي مبررات دون الرجوع الى فحوى الدين الذي يشكل الخلفية النظرية للفن الاسلامي. فما هو المفهوم الديني للحلى والذهب والفضة؟

هناك وجهة نظر دينية تتعاطى بازدراء مع «الزينة» والزخرف، فهي من القيم المادية، وزخرف القول هو سطحيته، ألم تدعُ الآية الكريمة «قل من حرم زينة الله التي اخرج لعباده والطيبات من الرزق، قل هي للذين آمنوا في الحياة الدنيا خالصة يوم القيامة، ...» (٧، ٣٢). كما تردد بعض الآيات «... إنه لا يحب المسرفين» (٧، ٣١). من ناحية أخرى، «ان المال والبنون زينة الحياة الدنيا...» (١٨، ٤٦)، و«زين للناس حب الشهوات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة والخيل المسومة والانعام والحرث، ... والله عنده حسن المثاب» (٣، ١٤). ف «الملك لله» وان الله اشترى من المؤمنين انفسهم واموالهم بان لهم الجنة... (٩، ١١١). كما هدد الذين يكنزون الذهب والفضة، ووعد الصابرين، ونبذ المفاخرين «فخر على قومه في زينته، قال الذين يريدون الحياة الدنيا يا ليت لنا ما أوتي قارون إنه لذو حظ عظيم» (٢٨، ٨٠). تبين هذه الآيات عن نبذ الدين للقيم المادية وتدعو المؤمنين إلى تجنب المعاصي التي تتمثل بالمفاهيم التالية:

- «الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم وتكاثر في الاموال والاولاد...» (٥٧، ٢٠). والويل ل...الذي جمع مالا وعدده، يحسب ان ماله اخذه، كلا لينبذن في الحطمة « (١٠٤، ١) ...»

- أما عندما نتكلم عن هذه الرؤية الصارمة التي شكلت مسلكاً للزاهدين أساسه نبذ الإسراف والتبذير، فلا نجد تناقضاً فعلياً مع الآية التي تقول «أما بنعمة ربك فحدث»، والتي نجد في معانيها ترشيداً للإنفاق وعدلاً واعتدالاً ونبذ الشح وايضا الواجب الالهم في الإنفاق على المعوزين من خلال الزكاة والصدقات والخمس...

وفي عدم جواز تحلي النساء بالذهب، فقد تكلم الفقهاء عن هذا الموضوع، وأكثرهم من أباحه، ومنهم من حرمه. إن التحلي بالحلى شأن نسائي، لذا شجب على الرجل التحلي بالذهب والحريير من باب التشبه بالنساء. وبشكل عام، أجمع على ذلك السلف والخلف. أما حجج تحريم الذهب على النساء فهي ضعيفة، وردت فقط في حق من تركت أداء زكاتها، أو أظهرته أمام من لا يحل لها أن تظهره أمامه، أو أرادت به الفخر والخيلاء (١٨). مما يتوافق مع ما ذكرناه سابقاً في تحاشي إبراز هذه المظاهر المادية والغاوية. في الواقع، يقع مبدأ دفع الزكاة على الأموال المكدسة والتي لا يعوزها صاحبها. من هذا الباب تحايلت النساء في اقتناء الذهب والمصاغ





الصوفي: في معاني الثراء والافتناء والأبعاد الرمزية لتساوير المرأة والحلى

---



الصوفي: في معاني الثراء والافتناء والأبعاد الرمزية لتساوير المرأة والحلى

---



الصوفي: في معاني الثراء والافتناء والأبعاد الرمزية لتساوير المرأة والحلى

---



لأنه يدخل في باب الوظيفي والاستهلاكي، وبالتالي لا يتوجب دفع الزكاة عنه، ولا يعتبر من المال المكس.

### هل التصوير الاسلامي مناهض للحلى؟

في مراجعتنا للمنمنمات الفارسية «شيرين وخسرو» و «الشاهنامة»، اتضح لنا أن قلة منها رسمت النساء مصيغات (صورة رقم ١٣)، على سبيل المثال رسمت المغنيات مزينات بالعقود والقلادات، لكن هذه المشاهد الثنائية الأبعاد لا تدعو الى الشهوانية والإيروتيكية التي نشهدها في الفن الغربي. فيما بعد (القرن ١٧)، تأثر التصوير الفارسي بالفن الأوروبي وراجت تصاوير العاشقين. لكن روحية التصوير مختلفة تماماً من حيث المناخ العام والروحانية المتعالية والمتسامية، فالنسوة بالثياب اللماعة هن في أحلام ومتاهات الحب العذري والعشق الصوفي، والمكان جنينة هي رمز للجنة الموعودة والحب الخالد.

يبدو الحال «ايكونوكلاستيا» "Iconoclaste" (بمعنى أنه مناهض لرسم الحلى وتبنيانها كما بدا لنا في تعداد المنمنمات الاسلامية)، وذلك في المنمنمات التركية (صورة رقم ١٤) بشكل خاص. النساء هنا أكثر بساطة والتزاماً بالتشريع الديني. فإذا ما أخذنا موضوع «الولادة» مثلاً، نرى أننا (خلافاً لمنمنمة الواسطي الفريدة من نوعها في أداء هذا الحدث امام عين الناظر مباشرة) أمام حدث يكتمل تحت غطاء السرير وفي زاوية من العمل الفني، والحجاب كامل ولا شيء قد يستفز أو يلفت نظر المشاهد، رغماً من دقة الموضوع الأنثوي في شأنه.

لم يعالج الفن الغربي قط مواضيع الولادة. ولم يهتم بهذه المخارج إلا حديثاً مع بروز النسوية في المجال الفني. هذا لا يعني على الإطلاق أن الفن الاسلامي كان نسوياً، بل اقتصر مواضيعه على الأحداث الروائية والعلمية بشكل عام.

وحدها المنمنمات الهندية كانت مسرفة في تمثيل الحلى كعناصر زخرفية تزيينية، وذلك للرجال والنساء على حد سواء (صورة رقم ١٥). يعود السبب ربما إلى عادات وتقاليد هذه الشعوب. في الكاماسوترا (وهي منمنمة عن علم التمتع الجنسي تدخل في نطاق المنمنمات الاسلامية من حيث طرازها وأبعادها الجمالية) إسراف في الحلى للجنسين، من حيث أبعاده المثيرة على الأجسام التي لم تكن عارية (١٩)...

من المثير أن ننتبه إلى المفارقات الأيقونوغرافية بين الحضارتين الغربية والإسلامية. فبينما ساد مبدأ المحاكاة في الغرب، وتأريخ النظم والعرش والملوك والرؤساء، لم يهتم الفن الإسلامي بالتاريخ إلا من باب المقاربات الأدبية والعلمية، ولم يجد ذاته في تصوير العري، وأما الحلى فحين وجدت دلت على ثراء صاحبها رجلاً كان أم امرأة ( ربما نجد في ذلك أمراً طبيعياً حيث يعتمد في الإسلام مبدأ فصل الملكية بين الزوجين)، وعلى مؤشر لعادات وتقاليدها في الموضة السائدة.

## رموز في تحول

بعد ان اكتشف ميكيموتو في اليابان تقنية زرع اللولو (القرن ١٩)، ارتفعت أسعار الحلى المقلدة مع شانيل ولاليك "Chanel et Lalique"، فلقت بحلى الكوكتيل أو حلى الفانتازيا. وتأثر الأوروبيون بأفلام هوليوود ولباس النجمات، خاصة في الزمن المعاصر مع مسلسلات «الغنى والقوة والسلطة» (دايناستي...). حيث الحلى ليست إشارة غنى وحسب، إنها بقايا من الحضارة والتراث والعادات السائدة. لقد روج الإنتاج الاستهلاكي ديمقراطية الموضة لكل الميزانيات. وطالت الزينة الرجال على حد سواء. فعادت السلاسل المذهبة، كما تصاميم الساعات والهواتف الخليوية، المسابح والأزرار وغيرها...

ولكن بحثنا المتمثل في تصاوير المرأة والحلى يلاقي قصوراً في الزمن المعاصر المتوجه نحو الفن التجريدي واللاشكلي (٢٠). يقول المصمم «بينتون» "Penton"، أن التصميم والفكر هما الأساس، وهما مترابطان في جميع الفنون كما ذكر سوريو "Souriau". لذا فإن مصممي الحلى يستلهمون أيضاً من الفن البصري، والمينيماليسم "Minimalism" بحيث يلعب مدلول الاحجار دوراً في تفسير الاشكال الخلاقة.

تحمل الحلى جمالية العصر الذي تنتمي اليه طبعاً (٢١). فقد أراد إرتي "Erte"، الفنان الروسي النبيل الأصل أن ينجز هدفين: تجميل المرأة من جهة وجعل الفن متاحاً أمام الجميع. اعتبر طليعياً في تصميم الحلى من طراز الأرت- ديكو "Art-Deco". «كل إنسان من شأنه أن يجمل ذاته قدر المستطاع»، هكذا فكر إرتي، الذي أضاف أن الملابس (والجواهر) لها «سحرها الذي يحول لابسها...». اجتهد هذا الفنان

في طموحه واحجاره وأبدع في تمرد، ورفض التأطيرغارفاً من المنمنمات الهندية والفارسية ومن الأواني الإغريقية...

أما دالي "Dali" فقد تفنن بتصميم الساعات السائحة في أعماله. الساعة ترمز للوقت والزمن، وليس للتزيين هنا. إلا أن ستيلا واين "Stelle Wein"، رسمت الاميرة ديانا مصيغة في اكثر من ثلاثين عملاً، أهمها: «هاي بول، هل تأتي أنا خائفة» عام ٢٠٠٣ (صورة رقم ١٦). في كل أعمالها عن الاميرة، وضعت لها الحلى تعبيراً عن شخصيتها الأسطورية... لقد ربطت الفنانة بين موت الأميرة ووفاة والدتها المريضة. لكن النقاد وجدوا أنها تعكس حال الذات، فهي لا تحترم بتاتاً ذاكرة الأميرة الحاملة، على هذا الحكم تجاوب الفنانة: «أرى نفسي فيها». تكون الاميرة مثالا... وحلماً لم يتحقق.

تبنى صورة المرأة انطلاقاً من عدة اصطلاحات من بينها اللباس والزينة. ما زالت المرأة العصرية تطور مواهبها ومخيلتها لتكون جميلة، ويتجسد المثال في بناء المستقبل المهني الناجح. بمعنى آخر، كل ما يناقض الشكل الفاتن والغاوي. فعلياً يساهم الرجل الى حد ما في إعادة إنتاج هذه الثقافة الأنثوية، وما باربي إلا دليل قاطع لهذا الاتجاه، فلم تتغير صورتها إلا بعد اصرار الجمعيات النسوية المستفزة من جوانبها المثيرة، مما أدى إلى تحجيم صدرها ومفاتها وكمالها.

ما زالت الحلى تشكل اناقة ووسيلة للغواء والإثارة. وهي ملاذ متاح لكل الميزانيات. وفي الزمن الراهن، لم تعد المرأة في الفن هي عارضة الحلى، على العكس من ذلك، تعاطى الفن مع العاملة والمنتجة وكرس لها مساحات مستحدثة من الألوان والخطوط...

## لائحة بالصور

- ١- التريراتنا.
- ٢- الالهة ايريشكيغال، بلاد ما بين النهرين.
- ٣- فان دير فايدن، «بورتريه».
- ٤- ميتسيس، «المدين وزوجته».
- ٥- فيليبو ليبي، بورتريه «مزدوج».
- ٦- رافايل، بورتريه «السيدة فيلاتا». ١٥١٦ ، ٦٥×٥٠، فلورنسا، قصر بيتي
- ٧- (Elizabeth I and the Ermine Portrait)
- ٨- «لوكريسيا».
- ٩- جورج دولاتور، «الغشاش».
- ١٠- تروبيير، «خادمة الحريم».
- ١١- دولاكوا، «موت ساردانابل».
- ١٢- منمنمات الواسطي، الوضع.
- ١٣- منمنمة فارسية، احتفال.
- ١٤- منمنمة تركية، الوضع.
- ١٥- منمنمة هندية، عاشقان.
- ١٦- ستيلوا واين، «هاي بول، هل تأتي أنا خائفة»، ٢٠٠٣.
- ١٧- الراقصتان، قصر الجوسق، سامراء، ٨٣٦-٨٣٩
- ١٨- الصوفي، كتاب صور الكواكب الثابتة، ١٠٠٩، ٢٢٣×١٤٧، مكتبة بودلين، اوكسفورد.

## المراجع والمصادر

- 1- Bible Quotes and References: **Dream Interpretation Dictionary**, "Jewels: Christian Dream Symbol".
- 2- Craig Harbison, **Symbols in Transformation**, Princeton, 1969
- 3- Mary Ann Sullivan, **Gender in the visual arts**, web page 2002. sullivanm@bluffton.edu, Paris IVD CRLV.
- 4- Gent, Lucy, and Nigel Llewellyn, **Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture, 1540-1660**, Eds Reaktion Books, 1990, ISBN 0-948462-08-6 Tinagli & Gwen
- 5- Whitney L, **Emblemes**, Wilson, 1987, pp. 238 & suite.
- 6- Ernst H. Kantorowicz, **The King's Two Bodies**, Princeton, 1997,
- 7- Jonathan Woolfson, 'Between Bruni and Hobbes: Aristotle's Politics in Tudor Intellectual Culture', Ed. Basingstoke, 2002, pp.197-222.
- 8- Doran, Susan **"Virginity, Divinity and Power: The Portraits of Elizabeth I"**. The Myth of Elizabeth. London: Palgrave Macmillan, 2003. ISBN: 9780333930847.
- 9- Frances, Astraea, **The Imperial Theme in the Sixteenth Century**, London and Boston: Routledge and Keegan Paul, 1975, ISBN 0710079710
- 10- J.Derrida, **"The truth in painting"**, Chicago and London: University of Chicago Press, 1987, p. 45.
- 11- Hermann Schadt, **Gold smiths' art: 5000 years of jewelry and hollowware**. Arnoldische. Stuttgart 1996, 239 pages.
- 12- Volney, Œuvres : **Voyage en Syrie et en Egypte, 1799**, 3<sup>e</sup> éd. Anne Deneys-Tunney, Henri Deneys, ed. Paris. Fayard, 1998, vol. III, p.p 16-83.  
- Cahiers de la Méditerranée, vol. 66/2003: Irini Apostolou, **"L'autre et l'image de soi"**, L'apparence extérieure de l'Oriental et son rôle dans la formation de l'image de l'autre par les voyageurs français au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris 2003.
- 13- Mary Douglas, **Purity and Danger**, an analysis of objects of pollution & taboo, Routledge & Kegan Paul , 1966, p.121.
- 14- Lynda Nead, **Female Nude**, Routledge, London 1993, 133 pages.
- 15- J.Derrida, ibid. pp. 90...
- 16 -P. Francastel, **Art et Societe**, Denoel, Paris 198
- 17- Schapiro, **Style, Artiste et Societe**, Denoel, Paris 1994.
- ١٨- إسماعيل بن محمد الأنصاري، **إباحة التحلي بالذهب المعلق للنساء**، ٩٦ صفحة.
- 19- Kama-Soutra, Peintre Inconnu, XVIII<sup>e</sup>me S

- 20- Graziella Folchini Grassetto, **Contemporary jewelry**, The Padua School, Arnoldsche, Padova, 2005. 167 pages. (p.20)
- 21- H. W. Drutt English, P. Dormer, **Jewelry of our time: Art Ornament and Obsession**, N-Y, 1995, pages (pp. 29-30)
- 22- R. Ettinghausen, *Arab Painting*, Skira, Geneva, 1977. 209 pages.

### **Web Sites & Pages**

- \* Gaunt, William: *Court Painting in England from Tudor to Victorian Times*. London: Constable, 1980. ISBN 0094618704.
- \* <http://cdlm.revues.org/document93.html>. Consulté le 06 janvier 2009. Auteur Irini Apostolou