

المحور الرابع
نساء ومال في الفنون



الحقيبة النسائية

تاريخ ودلالات

كنت لا أزال شابة في ستينيات القرن الماضي، عندما قادني فضولي إلى دخول مسرح الأوديون في باريس لحضور مسرحية صاموئيل بيكيت: «أه أيتها الأيام السعيدة!..»
“Oh! Les beaux jours”

كانت الممثلة الرائعة مادلين رينو، وطوال المسرحية، تبعثر محتوى حقيبة يدها على المسرح لتستخرج منها قصة حياتها. وبينما كانت تغرق أكثر وأكثر في رمال الذكريات وغبار الأيام ووحشة العمر، كانت الحقيبة تطفو وكأنها المحاور الوحيد، وموقع البداية والنهاية في مسار كل المسرحية كما في حياة البطلة ويني.

عندما خرجت من المسرح، رمقت حقيبتني - وكانت مجرد كيس مزخرف بهيبيبة الستينيات - بتعجب الصبا المتعجل وقلت لنفسني: «أكل هذا في الحقيبة؟».

وبعدما مرت السنوات وتراكمت في ذاكرتي - كما على مدى أيامي - ذكرى كل الحقائق التي حملتها والتي رافقت أحداث حياتي، طفت على ذهني استغاثات مادلين رينو، واستوعبت عمق العلاقة التي تربط النساء بحقائبهن، آخر حديقة سرية لهن في هذا العصر.

فما الذي يعطي الحقيبة صفة التطابق مع حياة النساء في تمثالاتها الواقعية والرمزية، البائسة والجميلة؟

١- تاريخ حديث:

ان حقيبة اليد هي بالتأكيد امتداد عملي لذراع النساء وأجسادهن. فهي البيت المتنقل للنساء العاملات، هي البطن الذي يخبئ، هي الغرفة الخاصة بأدوات التجميل واشياء النساء الحميمة، هي مخبأ الرسائل والأوراق العابرة، هي بالتحديد المال الخاص، وإمكانية حرية أنفاقه.

فتاريخ الحقيبة النسائية كما نعرفها اليوم، إنما هو تاريخ استقلال المرأة وعلاقتها بالعالم المعاصر، لا بل تاريخها المعاصر في ملكية المال وفي حرية استخدامه، ولذا فهو وإن يعود في بعض مظاهره إلى العصور القديمة، إنما هو تاريخ حديث تجلى مع خروج النساء إلى الحياة العامة، ودخولهن مجال العمل، وتعاملهن مع مال العصر الذي تحوّل مع تحوّل الأزمنة من ليرات ذهب إلى بطاقات تأمين.

٢- معضلة الأسماء:

ان التسميات تجعل من كتابة تاريخ الحقيبة، كتابة متوزعة، مشتتة ومتفرعة، في اقصاها المختلف عن مهمات هذا «الكيس» ومحتوياته ودوره وطريقة حمله.

وتتنوع دلالات الأسماء بتنوّع وظائف هذا «الكيس» وطرق حمله، وأوقات حمله، ونوعية محتواه، وأماكن حفظه. وتختلف في الغرب عنها في المشرق والمغرب وآسيا وافريقيا، لكنها تتشارك في هوية واحدة: هي تحتوي دوماً على ما نعتبره أساسياً للحياة أو للعمل، على ما نعتبره نادراً وثميناً، أو على ما نعتبره سلطة وسحراً.

في الشرق نجد الصرة، والقفة، والسلة والجراب، والكيس والصندوق والبججة والشقبان، والكشه، والجيب، والحزام والضبوة، والشنطة والجزدان والمحفظة، كما نجد «أكياساً» خاصة للماء مثل القربة والراوي وللزبد مثل الأوكا والدبّا، وللحبوب مثل الميزوده، ولظهر الجمل مثل المزوال والعدل والخرج وغيرها.

وفي المغرب نجد الزبور والعقرب والشكاره. وفي الجزائر نجد الجبيرة والهجر عند الطوارق.. وغيرها من «الأكياس» التي رافقت الإنسان في خروجه وترحاله.

في الغرب، نجد الجيب وكيس الاحسان Aumônière وكيس المعصم Ballantine وكيس الرحالة Baluchon، وكيس الكتف المزدوج Besace والبورصة Bourse للمال والأختام والنذور ونجد الكيس الكبير Cabas وكيس الزنار escarcelle والكيس المخرّم Réticule، وكيس التطريز sac de broderie وكيس الماكياج minaudière وكيس البخيل لصعوبة فتحه Bourse d'avare. والكيس العربي sarrasin المستوحى من الحملات الصليبية على الشرق.

كما نجد حقائب السفر، وحقائب مهن الارتحال، كمهن البحار والراعي والجندي والتاجر وغيرها.. وتوفّر المراجع الغربية للباحث مادة غنيّة بسبب وفرة الدراسات، وغزارة المتاحف، والمجموعات الخاصة التي حفظت «الأكياس» القديمة.

في اليابان نجد بقجة الهدايا Furoshikis، وفي أفريقيا نجد أكياس السحر وأكياس الكلام والأكياس الملونة التي تحملها النساء على رؤوسهن متدلّية حتى الظهر والشبيهة بأكياس المكسيك المقدّسة baluchon التي تحمل على قمة الرأس. وحتى أكياس آلهة اليونان التي تحوي الريح تحمل أيضاً أسماءها فهي Sakkos التي يحملها الإله Eole وهي Besace التي يحملها الإله هرمس Hermes حامى المسافرين والتجار الذي يشفع حتى بالسارقين.

ان هذا الاجتياز السريع لأسماء «أكياس» العالم يؤكد على أهميتها كشواهد انثروبولوجية واجتماعية هامة، تنبئ من خلال اسمها، وشكلها، ووظيفتها عن بيئتها كما عن التطور الاجتماعي والاقتصادي لكل هذه المجتمعات، وبالتحديد من خلال المقاربة والمقارنة في التطابق أو في الاختلاف.

٣- تاريخ «الكيس»:

إذا استنطقنا تاريخ الإنسانية القديم لوجدنا أن تاريخ الحقيبة إنما هو تاريخ انتقالها من أيدي الرجال إلى أيدي النساء، وتاريخ تحوّلها من داخل الثياب إلى خارجها، تاريخ انتقالها من أيدي العمال والفقراء والرحالة إلى أيدي الموسرين، قبل انتشارها و«دمقرطتها» في القرن العشرين، واستتثار النساء بها، واكتنازها للتمثلات النفسية والدلالات الاجتماعية.

سنحاول بسرعة رصد هذا التاريخ من خلال مرحلتين:

مرحلة العصور القديمة، حيث نتعرّف إلى ما تقدمه لنا الحفريات الأثرية

والمتاحف وتاريخ الفنون والحضارات.

مرحلة العصور الحديثة، حيث نتعرّف إلى ما يقدمه لنا التاريخ والتراث والرسوم والصور الفوتوغرافية والروايات والأفلام ومشهد شوارع العالم المعاصر، وشهادات النساء في علاقتهن بالحقيبة.

أ- مرحلة العصور القديمة:

بدأت الحقيبة، مع بدايات الملكية، على شكل كيس يشبه الصرة المشدودة المصنوعة من الجلد أو من القماش. يحملها الرجال وتحتوي على ما يشكّل ثروة إنسان ما قبل التاريخ وسبل بقائه: أحجار الصوان وبعض المأكّل، وربما بعض التعاويذ والحصى.

وإذا استنتقنا الحفريات الأثرية والمتاحف والمراجع القديمة لوجدنا في ما بين النهرين وفي محفورات جدارية في قصر آشور نازربال الثاني، وفي قصر سرجون الثاني صوراً لأشخاص مجنحين يحملون بأيديهم شكلاً يشبه حقيبة النساء الصغيرة المعاصرة، وبينما نجد فقط تمثالاً في تل حلف لإلهة - امرأة تحمل حقيبة، فإن التماثيل التي كانت توضع في أساس المعابد في أور، كانت تحمل سلة على الرأس. أما إلهة الخصب في ماري، فهي امرأة تحمل جرّة يتفجر منها الماء.

وستستعاد تاريخياً - وبكثرة - صورة الرجل حامل صرة الثروة، وبالمقابل صورة المرأة حاملة السلة أو حاملة الجرّة في الشرق، قبل أن تعرف المرأة حقيبة اليد المعاصرة.

في مصر، نجد مزارعاً في رسم جداري من الأمبراطورية القديمة وهو يحمل كيساً معلقاً برقبته، بينما تحمل امرأة على رأسها سلة القرابين، في مرحلة الأمبراطورية الحديثة.

وبينما يتقدم هرمس عند اليونان حاملاً على طية كوعه كيساً يحتوي رسالة زوس إلى العالم نجد بقايا أكياس وصرر من الجلد حفظت منذ القرن الرابع ق.م. تحت جليد روسيا، من حضارة الشيت.

أما في الحضارة الرومانية، فإننا نجد في محفوره جدارية من القرن الأول م. صورة امرأة تحمل حقيبة تشبه حقائب اليد المعاصرة، ونجد في الموزايك من القرن الثاني م. رسوماً لنساء ترمز إلى الربيع وتحمل سلة، أو تحمل جرّة. ومن

القرن الثالث م. نجد لوحة تمثّل خادماً يتقدّم في خضم احتفال لمصارعة الحيوانات وهو يحمل صينية كبيرة، مدّت عليها صرر المال لمكافأة المنتصرين، وقد كتب عليها رقم المبالغ المالية التي تحتويها.

أما إذا توجهنا إلى الآثار العربية الإسلامية وإلى المخطوطات القديمة، فإننا سنجد بالتحديد في قصير عمره الأموي - من القرن الثامن - رسماً جدارياً لامرأة تحمل سلة وفي قصر الحير الغربي - من القرن الثامن - رسماً لامرأة تحمل منديلاً وكأنه سلة تحوي ثمار الأرض.

وتبدأ الصور الإنسانية بالإنحسار عن الفنون الإسلامية بسبب تأويل النص الديني، ولذا نجد زخرفة خشبية فاطمية من القرن الثاني عشر تمثل رجلاً يحمل سلة على كتفه. وفي مخطوطات مقامات الحريري - من القرن الثالث عشر - نجد صورة فريدة لكان يقف على بابه تاجر مع حمّال يحمل بقجة على الكتف وقد كتب اسمها بقربها وصورة لحمالين ينقلان سلاً على الكتف، وصورة لأبي الحارث في الحج وهو يحمل حقيبة على ذراعه.

وبالرغم من تطوّر العملة الإسلامية وانتشارها، وبالرغم من قصص التجار والخانات في التاريخ العربي، وبالرغم من كتب التاريخ التي تزخر بالأقوال: «فأمر له الحاكم بمئة دينار»، فإن النماذج البصرية للصرّة التي كانت تحتوي على المال والثروة نادرة جداً.

ولو تصفّحنا بتأن كل صور المنمنات الفارسية، فإن «الكيس» الوحيد الواضح إنما هو «جراب» سهام الفارس على متن الحصان.

ثم تنوّع تاريخ الحقيبة انطلاقاً من تنوّع الحضارات والقارات والبلدان، وتحت تأثير الظروف البيئية والاقتصادية والاجتماعية، والدائقة الجمالية.

وعندما افتقدنا في الشرق النماذج التاريخية الباقية تجلّى لنا أن مفهوم الحفاظ على التراث اليوم هو وللمفارقة مفهوم حديث عندنا. ولعدم اهتمام المجتمع العربي بالأدوات اليومية العادية واستنطاقها لكتابة التاريخ، تندر المتاحف التي تحفظها والدراسات التي تهتم بوصفها وتحليلها. فنحن مع رياح الحداثة ومنذ بداية القرن الماضي، رمينا غالباً كل ما كان يذكّر في البيوت، بعيش الماضي وتقاليد. ولم تحفظ إلا الأشياء الثمينة أو الأواني والأدوات التي وعت قيمتها التراثية بعض العائلات.

ب- «الكيس» في الغرب:

لقد طغى التاريخ الأوروبي على النماذج التي حفظتها المتاحف، وأرخ لمراحل تطوّر الحقيبة كما أثر على نشر نماذجها في القرن العشرين.

لذا سنذكر سريعاً في البدء مراحل المتعددة قبل أن نتوقف مع ما توفر لنا من مراجع وصور لرسم تاريخ الحقيبة في الشرق.

من المال المخبأ في طيات الثياب والأكمام، إلى الجيب المخفي داخل الثياب، إلى الجيب الواضح الذي كان يعلّق بالزنار مع المقص والمفتاح، تحول «الكيس» في القرن الثاني عشر إلى ما يسمى كيس الاحسان المطرّز الذي يضيف على حمل المال معنى المساعدة والخير. وكان صغر الكيس مع دقة تطريزه يؤكّدان على انتماء حاملته إلى الطبقات العليا بينما يشير كبر الكيس وطريقة حمله إلى انتماء حاملته إلى الطبقات العاملة.

ثم تنوّعت طرق الحمل، حسب الحجم، والطبقة، والوظيفة، وانقسم تاريخ الحقيبة منذ القرن السابع عشر بين الجنسين، فوضع الرجال أموالهم في جيب ملصق بالثوب لتحرير اليد، بينما وجدت النساء الحل في جيب يشبه الاجاصة ويعلّق على كل ورك تحت التنانير الواسعة المقوّسة.

ولكن مع ظهور موضة ثياب الأمبير في معرض باريس ١٧٩٠، وهي ثياب تنسدل مستوية من تحت الصدر حتى الأوراك، ظهرت الحاجة إلى «كيس» من نوع آخر، فظهرت الحقيبة النسائية المحمولة باليد والمسمّاة Réticule. سخرت منها الصحافة وأسماها Ridicule أي المثيرة للسخرية وعلّقت احدى الصحف الإنكليزية على هذا التحوّل: «بينما تغرق أيدي الرجال في جيوبهم، تحمل النساء جيوبها».

ثم تسلمتها الموضة، فطوّرت في موادها وقبضاتها، وطرق فتحها واغلاقها. وفي سنة ١٨٠٥ كانت كل امرأة تخرج من بيتها تحمل حقيبة يد خاصة وقد استوحى شكلها من حقائب السفر المتينة، مع قفل ومفتاح ومقطع داخلي لحفظ الأموال الورقية.

في القرن العشرين أصبحت ماركة الحقيبة وعراقتها، وموضتها، توحى بثروة صاحبها، أكثر مما تفصح عنها، وتحوّلت الحقيبة من اكسسوار إلى حاجة، وظهرت الايقونات الكلاسيكية للموضة عند مصممين كبار مثل فويتون Vuitton الذي كان يصنع حقائب سفر نابليون الثالث، وهرمس Hermes صانع السروح الارستقراطية

الذي استوحى أحجام حقائبه، من الحاجة العملية إليها على الخيل أو في السيارة، وبرادا Prada وغوتشي Gucci وفندي Fendi مع حقائبهم المتقنة التي ازدهرت بسبب قدرتها على التطور والتطابق المرن مع تحولات العالم الحديث.

فبعد الحرب العالمية الثانية، عندما تعذر الحصول على الجلد، استخدم غوتشي Gucci القماش القطني وأخرجت شانيل Chanel السلاسل الذهبية من تايوراتها، لصنع قبضات حقيبتها الشهيرة في الخمسينات.

كما ظهرت حقائب خاصة للسهرات، كائنات الليل المزخرفة، والحقائب العبثية، والحقائب الأميركية الكلاسيكية المتوافقة مع حركة المرأة العاملة والعصر الاستهلاكي السريع.

وتأثرت أحجام الحقائب وطريقة حملها بحركات تحرر النساء منذ بداية القرن العشرين، مع الحقيبة المعلّقة بين الكتف والورك لتحرير اليد على الدراجة أو في العمل. كما أثرت حروب القرن العشرين وظهور المواد البلاستيكية منذ الثلاثينات وثورات الشباب منذ الستينات، وميل الثوب إلى البساطة منذ السبعينات، على أحجام الحقائب وموادها وأنواعها.

ولقد ارتبطت بعض حقائب القرن العشرين التي تجمع بين النوعية والندرة وعراقة التقنية بأسماء شخصيات نسائية جعلتها من رموز السلطة كما مع مرغريت تاتشر، أو من رموز الجاذبية، مع اللايدي ديانا وحقيبة ديور، وجاكلين أوناسيس وغريس كيلي وحقائب هرمس.

وترددت أسماء وأنواع الحقائب وألوانها ورمزيتها في العديد من الروايات الأدبية في القرن التاسع عشر عند بطلة تولستوي أنا كارنينا، وعند بطلات فلوبيير وجورج صاند. وظهرت الحقائب في لوحات فنية عديدة للدلالة على الثروة، أو الفضيلة، أو العلاقة المريبة بين المرأة والمال والرجال، أو للخيانة مع كيس يهوذا. واستخدمت سينما القرن العشرين في أوروبا المعنى الرمزي والنفسي والواقعي للحقيبة في الأفلام السينمائية. ونجد أمثالاً لذلك عند المودوفوار في حقيبة الموضة في فيلم الكعوب الرفيعة Talons aiguilles وعند ستيفنسون في حقيبة العجائبية لماري بوبنز Mary Poppins، وعند آنييس فاردا في حقيبة التشرّد في فيلم «لا سقف ولا قانون» Ni toit ni loi وعند هيتشكوك في حقيبة المكتب في فيلم «لا ربيع لمارني» Pas de de printemps pour Marnie.

ج- «الكيس» في الشرق:

العَبَّ: قد يكون المثل الشعبي المتداول «خلي مخزنك عبك» أصدق تعبير عن الموقع الذي كانت تحمل فيه النساء أموالها. وقد أخبرتني سيدة لبنانية مسنة من جبل لبنان أنها كانت حتى خمسينيات القرن العشرين، تخبئ نقودها، حين تخرج للتسوق، في حمالة صدرها، مثلها مثل العديدات من سيدات جيلها، وكانت لا تجد حرجاً في ادخال يدها في عبها لدفع قيمة مشترياتها والتي كانت غالباً من الأقمشة أو مستلزمات الأنوثة من تجار الحيّ الذين يعرفونها.

وقد يكون المثل الشعبي الآخر: «من العبّ للجبية» دلالة على بقاء المال في يد واحدة، ودلالة على موقع أمين ثان لحفظ المال هو الجيب. ويشكّل تعليق كيس المال بالرقبة أو تعليقه بالزنار استعادة لموقعي الصدر والخصر في الحماية والخصوصية.

في المقابل، كان الرجل يخبئ أمواله في كيس صغير من الكتان داخل طيات حزامه العريض. هذا الزنار الذي كانت تجارته سائدة ومتبادلة بين سوريا ولبنان والأردن وفلسطين وقد تيسّر لي في بداية ستينيات القرن الماضي أن ألتقي تاجراً من الأشرفية كان لا يزال يورّد هذه الأحزمة إلى الأردن والضفة. وهي عبارة عن قماشة طويلة يصل طولها أحياناً إلى ثلاثة أمتار ويزيد عرضها عن المتر، نسيجها قماش دمشقي مقمّم وملوّن، يلفها التاجر على خصره وهو يدور يساعده شخص آخر على طيّها بعناية وتدرّج، ليخفي في عمق طياتها كيس نقوده البسيط والمكتنز بالمال. وفي مرحلة لاحقة عندما أزال الحداثة ثوب الرجال التقليدي، وبالتالي استخدام هذه الزنانير، أخذت النساء تستفيد من اتساع هذه القماشة التي فقدت وظيفتها، لتخيطها كعباءات واسعة. وربما كان الحزام هو الوسيلة الآمنة لحفظ المال، لالتصاقه بالجسم، عند تنقل التجار في خانات المدن البعيدة. ولذا فإنّ تعبير «أيدي بزنارك» قد يحمل معنى الاعتماد المادي والمعنوي وحميمية المعاملة.

يظهر هذا الزنار العريض في العديد من محفورات القرن التاسع عشر، حيث نجده فوق الشروال الواسع على خصر أمير من لبنان يعود لسنة ١٨٥٤ وقد علّق به جيب صغير مزخرف، قد يكون علبة للعطوس أو للخردق، أو على خصر الحارس وقد اعتمتر فيه خنجرًا أو على خصر رجل من أحياء بيروت من بداية القرن العشرين وقد لفّه على قنبازه أو على خصر مكاري وهو الوحيد الذي علق بوضوح كيس نقوده.

في العَبِّ، أو في الجيب، أو في الزنار، كان التصاق الملكية أو الثروة أو النقود، بالجسد، عند ملاقاته غرباء في الخارج، ضماناً للحماية والسرّ، وكانت أيدي الرجال والنساء حرّة، غير مجبرة على إظهار الثروة أو الامساك الظاهري بها.

البقجة: وهي غالباً قطعة قماش مربعة، تربط من زواياها الأربع المتعارضة، وتحمل باليد عند موقع العقدة. هي «كيس» عرفته بالضرورة الشعوب في مراحل تطورها، وسيلة سهلة وعفوية وفي متناول الجميع لنقل الحبوب أو الطعام أو الثياب أو الممتلكات الثمينة.

ولكن البقجة عرفت ثلاثة أنواع من التاريخ في العالم العربي، تاريخاً سلطانياً باذخاً في المناسبات، وتاريخاً شعبياً متنوعاً في الحياة اليومية، وتاريخاً متقشفاً عشوائياً في التنقل والهجرات.

فالبقجة العثمانية، المصنوعة من الحرير أو الساتان الثمين، والمطرزة بخيوط الذهب والفضة المسماة «صرما» وبموتيفات بالغة الدقة والجمال، وبكتابات وخطوط فنية، كانت بقج السلطانات والمحظيات والنساء الثريات وهي الوحيدة التي حفظتها العائلات والمتاحف. كانت أساسية في جهاز العروس، وتستخدم لنقل الثياب أو الجواهر وكل ما هو دقيق وهام وقيم. كانت ثمينة لتحتوي الثمين.

أما بقجة النساء العاديات والتي يبدو أن أهم عنصر فيها هو متانة قماشها، فكانت تحملها النساء الشرقيات في الذهاب إلى الحمام أو تحملها الخادمة أو التابعة أو تحملها النساء المرتحلات والمهجرات، كيساً عملياً، خفيفاً، إنما ينوء بثقل محتوياته.

الشقبان: أو الكيس الذي يُحمل على الظهر، وأحياناً على الرأس، وقد ألصقت به صفة الفقر، وصفة الشحاذة عند النساء «شقبان النوري» وصفة التجارة الصغيرة المتنقلة على الظهر عند الرجال «الكشة».

والشقبان عبارة عن كيس مستطيل من القماش العادي نراه في رسوم المستشرقين حيث تحمل النساء ثيابها للغسيل على ضفاف النهر، أو نراه على الرأس في صورة أخرى لشوارع بيت لحم.

وقد عرفت الكشة ازدهاراً كبيراً على أكتاف الرجل مع هجرات اللبنانيين إلى أميركا في بداية القرن العشرين، حيث شكّلت الكشة شعاراً للمهاجر اللبناني في

جهده المستميت للبقاء والعيش الكريم، ونرى نموذجاً عنها في التمثال القائم على مدخل مدينة بيروت لتكريم المهاجر الأول.

ولكننا نفاجاً، عند استقرائنا المنمنات الإسلامية، ومحفورات «غرافور» القرن التاسع عشر، والتمعن في لوحات المستشرقين، وحتى في كتاب «وصف مصر» لحملة نابليون، نفاجاً بالوقوع على العديد والمستفيض من تفاصيل الحياة اليومية، ونادراً جداً ما نقع على رسوم لأكياس أو لحقائب نسائية شخصية.

إنما إذا توقفنا عند تقاليد المجتمع الشرقي وعاداته، وطبيعة ثياب النساء، ووضع المرأة الإقتصادي والإجتماعي، لوجدنا أولاً أن صورة الشارع كانت دوماً ذكورية، والمرأة المحصنة لا تخرج من البيوت إلا نادراً، وان خرجت فإن اتساع ثوبها وغطاءه يخفيان طبيعياً وجود أي جيب أو أي صرّة مال. وان توجهت المرأة إلى الحمّام، فالخادمة هي التي تحمل عنها الصرّة.

وغالباً ما رسمت المرأة وصوّرت داخل البيوت. إذن هي في الداخل لا تحتاج إلى حمل صرّة المال، وقد تكون ثروتها في ملكيتها القائمة وغالباً في الجواهر التي تتزيّن بها وأحياناً داخل الصندوق الشرقي المطعم والمزخرف.

ومن المستغرب أننا لا نجد في المنمنات الإسلامية، وحتى في القاجارية الفائقة التزيين والتلوين، أي صورة لكيس أو لحقيبة نسائية. كما انه ومن المستغرب أيضاً ألا نجد في لوحات المستشرقين التي عنت بنقل كل تفاصيل الحياة المترفة والعادية، وكل تفاصيل ثياب واكسسوارات النساء في الشرق أي شكل لكيس أو لحقيبة.

فالمرأة الثرية المدللة داخل البيوت والمرأة المحظية و«الأوداليسك»، تؤطر طبيعياً بين الاركيّة، والمروحة، والقهوة، والخادمة السوداء المطيعة، وتتمدد مظاهر ثروتها على ثيابها وفي جواهرها الثمينة، وفي البعض القليل من اللوحات نجد قربها الصندوق الخاص الصغير الذي يمكن أن يمثل للمرأة داخل الأسوار ما تمثله الحقيبة للمرأة في الخارج.

لكننا في اللوحات الاستشراقية كما في المحفورات، نجد أيضاً نساء خارج البيوت، لكنهن النساء العاملات، الفقيرات، الكادحات، الناسجات، بائعات الخبز أو الماء والأمهات المثقلات بهنّ أولادهن.

ونلاحظ بالتالي أن نساء العمل والفقير لا يحملن كيساً للمال، انهن يحملن القفّة

أو السلة أو جرار الماء أو الاثنتين معاً كما نرى في صور فوتوغرافية من القرن التاسع عشر.

والجرّة نموذج تاريخي متكرر يحمل دلالة الحياة العادية، وانتقال النساء المقبول والمبارك خارج البيت لتوفير الماء للعائلة، كما يمثل خروجها الوظيفي و«الأخلاقي» الوحيد. لقد رافقت الجرّة أيدي النساء، في الرسوم الأثرية القديمة ومنذ أسطوره باندورا حتى نساء القرى على العين ومن محفورات المستشرقين حتى لوحات الفنان عمر الأنسي بقيت هذه الصورة تتردد كلازمة في كل الأغاني اللبنانية والشعبية حتى القسم الأول من القرن العشرين.

٤- مجتمع «أكياس» متنقلة:

حيال هذا المجتمع الحضري والريفي، كان هناك المجتمع البدوي المتنقل المترحل الذي يعتمد أساساً على حقايبه وأكياسه والتي تتمحور حولها موارده الاقتصادية وعاداته الاجتماعية وجماليات حياته.

وحسب التقاليد، فالرجال والنساء، يحملون أو ينقلون أكياساً لكل منها وظيفته الخاصة. فهناك أكياس خاصة لحمل المصحف ونقل البخور، وللأعشاب الطبية والشاي والقهوة والبلح والرّزّ والعملات وخاصة الملح كما وجدنا أكياساً من الجلد بدون خياطة تسمى كبريت لأنها تحوي أعواد الثقاب أو أحجار الصوان.

ونلاحظ أن العديد من الأكياس مستطيل الشكل، بشرائط طويلة تسهل حمله، وقد صنعت من جلد الجمال أو نسجت كما ينسج السجاد، وكأنها سجادة صغيرة منمنمة. ولا يفوتنا أن حرفة الحياكة كانت غالباً من عمل النساء، ولذا فإن ذوق النساء وابداعهن وحفظهن للزخرفة التقليدية هو الذي زيّن هذه الأكياس.

ان حرفة السدو مثلاً في الكويت، وهي حياكة ملوّنة مزخرفة، تقوم بها النساء سواء في نسج الخيمة أو في نسج العدول، وهي أكياس لحفظ الطعام، أو في نسج المزاد وهي أكياس لحفظ الثياب.

ونتوقف عند كيس يظهر لنا أسلوب النسج البدوي المتداول والمتميز بالمثلثات المتلاقية، وعند كيس آخر صنع من جلد الجمل المصبوغ باللون النيلي وزين بإضافات قطنية ودوائر حريرية وحلى فضية وشراريب القماش الملون، وقد طرزت عليه المثلثات الثلاثة التي تشبه ما نجده على ثياب عسير المطرزة.

ونجد نموذجاً لكيس قبيلة بني سالم في الحجاز وقد زيّن بأزرار قمصان بيضاء وبإضافات من قماش أحمر وبصفوف من الحلى الفضية وشراريب الصوف، وهو كيس بالغ الزخرفة يستخدم أيضاً إضافة لصفته الوظيفية، بتعليقه على عمود أمام الخيمة لإعلان مناسبة أو حدث.

عدا الأكياس التي كانت توضع على ظهر الحيوان عند الانتقال والترحّل، فحضارة البدو والقبائل، حضارة «أكياس» وحقائب يحملها الرجال والنساء معاً على السواء، وهي تحمل ثروة الجميع وشروط بقاء القبيلة متحالفة مجتمعة.

في المغرب، نجد فوق الثياب التراثية للرجال، «الزبور» المطعم بزخارف من الجلد الملون المقصوص والمطرّز ونجد «العقرب» وهو كيس مستطيل واسع الانتشار عند القبائل و«الشكارة» وهي كيس بشرائط طويلة يعلّق على الكتف، ويرافق الثوب المغربي التقليدي، ونجد الآن منه نماذج فائقة الثمن.

٥- حقيبة اليد، تاريخ جديد، تاريخ آخر:

كانت حقيبة اليد النسائية الخاصة، قد عرفت باكراً في أوروبا وتنوّعت أشكالها ووظائفها.

لكننا في الشرق لا نستطيع أن نتكلم عن حقيبة نساء حديثة إلا مع هبوب رياح الغرب التي تأثر بها لبنان منذ منتصف القرن التاسع عشر والتي تجذّر تأثيرها طوال القرن العشرين.

يذكر سمير قصير في كتابه «تاريخ بيروت»، ان معالم الحداثة ارتسمت في بيروت نتيجة الاتصال بأوروبا منذ منتصف القرن التاسع عشر، وتجسّدت في أساليب الهندسة المعمارية وأثاث البيوت والسلوكيات الجديدة، وخاصة في تبدّل اللباس، فحققت الموضة الأوروبية وخاصة الفرنسية تقدماً حثيثاً بالتزامن مع صعود البورجوازية التجارية، وتجذّر تأثيرها في مرحلة الانتداب الفرنسي.

فمنذ بداية القرن العشرين ظهرت في الصحف اللبنانية اعلانات لمحلات Au petit bon Marché في سوق إياس التي استحضرت من المعامل الأوروبية بضائع جديدة ومنها كما تذكر بالإسم «جزادين وشنّات».

ولكن إذا عدنا إلى التأريخ الفوتوغرافي لهذه المرحلة، فإن صور النساء في الخارج لا تظهرهن مع «الجزادين» في الصورة الرسمية لعائلة غي بارا بالثياب

الطويلة الرائجة في بداية العصر سنة ١٩٠٦ أو في صورته لأوائل الجامعات المتخرجات من الجامعة الأميركية سنة ١٩٢٧ أو في ما وضح في صورة النساء الأنيقات بالقبعات الأوروبية في سباق الخيل في بيروت سنة ١٩٣٣.

يبدأ ظهور الحقائق النسائية اليدوية بوضوح في الصور الفوتوغرافية في لبنان، في أيدي نساء أجنبيات. ففي صورة من ١٩٢٣ نجد سيدة ترافق المندوب السامي الجنرال فيغان وبيار بنوا، وهي تضع على رأسها قبعة وتحمل بيدها حقيبة مستطيلة الشكل بشكل بوشيت Pochette الرائجة في العشرينيات. وفي صورة من سنة ١٩٣٩ نجد مدام بيو زوجة المندوب السامي مع حقيبتها في زيارة للست نظيرة جنبلاط، وفي صورة من سنة ١٩٥٢ نجد السيدة اليانور روزفلت تتفقد أوضاع الصناعة اللبنانية وهي تحمل بيدها حقيبة كبيرة ذات مقبض قصير.

نعود في الثلاثينات إلى صورة المؤتمر النسائي الرابع سنة ١٩٣٠ في مدرسة الصنائع وقد ظهرت فيه بعض النساء تضع على رأسها القبعة الرائجة بشكل جرس وتحمل حقيبة اليد العصرية التي تظهر أيضاً في أيدي النساء في اجتماع نسائي آخر سنة ١٩٣٥.

من الأربعينيات نتوقف سنة ١٩٤٧ عند صورة للرئيس شارل حلو سفيراً لدى الفاتيكان برفقة زوجته التي تحمل حقيبة تؤرخ لطرز تلك المرحلة.

في الخمسينيات، ومع تأسيس مهرجانات بعلبك، ظهرت الأنيقات اللبنانية في صور عديدة برفقة الرئيس كميل شمعون وزوجته، يمسكن بالحقيبة الأنيقة، ويلقبن بالشال على الذراع، أو يحملنها على الحزن في الجلوس أو يعلقنها بالكتف والذراع في زيارة سياحية نهارية لقلعة بعلبك.

في الستينيات وما بعد، ازداد التأثير الأوروبي وازداد استيراد الحقائق التي تنوعت أشكالها فتلونت مع موضة الهيبيّة، وتكرّست بعد ذلك في أيقونات الموضة الكلاسيكية. فكانت شوارع بيروت تشابه شوارع باريس في الأناقة والجمال وكانت بداية خروج العديد من النساء للعمل الذي كان امتيازاً لمن توفر لهنّ التعليم.

مع ازدياد حضور حقائق النساء في شوارع المدينة في السبعينيات وهي تحمل آخر صيحات الموضة العالمية، حصل الانكسار الكبير، إذ بدأت الحرب الأهلية، فكنت ترى أمام الأفران الشعبية صفوف النساء، تحمل الهّم على جبينها وتحمل على ذراعها آخر موديلات حقائق باريس، وكنت ترى أمام البيوت المهذّمة، عجوزاً

متجلبية بالأسود تعان الخراب وتحمل بيدها حقيبة جلدية عصرية ثمينة، كما كنت ترى على خطوط التماس سنة ١٩٨٨، في صورة واحدة نساء يحملن حقيبة يد نسائية عصرية مع أكياس من النايلون، ورجالاً يحملون حقيبة سامسونات يدوية ويجرون حقيبة سفر مع عائلة هاربة من القصف.

فلنلق نظرة اليوم على الشارع في لبنان، كما على كل شوارع العالم. لن نجد امرأة بدون حقيبة يد، وبالتحديد يرافق هذه الحقيبة كيس من النايلون أو من الورق يحوي ثياباً أو كتباً أو مؤناً، وكأنه المرادف أو المرافق الطبيعي لحقيبة المدينة.

ومع تطوّر صناعة الحقائب وانتشارها الكاسح، تنوّعت طرق صناعتها وطرق تقليدها، خاصة في البلدان التي تتقن تاريخياً صناعة الجلد كالمغرب ومصر، والتي تمتلك مهارة مهنية كمنطقة برج حمود في لبنان، فنمت صناعة متقنة وموازية، تبتدع، تنقل، أو تزيّف وتؤمن لكل النساء، مهما كانت قدراتها الاقتصادية، اقتناء حقيبة تحمل روح العصر، أو تشابه حقائب شانيل وديور وفويتون وغوتشي بثمن متهاود ومقبول.

ومما طوّر في هذه الامكانات ازدهار صناعة النسيج والمواد البلاستيكية التي أنتجت الجلد والفرو والنسيج الاصطناعي الأقل ثمناً والأكثر رواجاً والأكثر اغراء في تسارع الموضة وتبدلها المستمر...

لنلق من جديد نظرة على الشارع في لبنان! لن نجد امرأة بدون حقيبة يد، وبالتحديد نكاد نجد بصعوبة موديلاً واحداً في كل الأيدي النسائية التي «تشخصن» حقيبتها انطلاقاً من شخصيتها.

ولكن ما يمنع القراءة المتتالية لتاريخ الحقيبة النسائية في لبنان وفي العالم العربي، فقدان حقائب جداتنا القديمة إلا ما حفظه الحنين، وغياب المتاحف التراثية وندرة المجموعات الخاصة، وغالباً ما نقع بالصدفة على نماذج كحقيبة قماش زهرية صنعتها بيدها امرأة جنوبية لعرضها حوالي سنة ١٩١٠ وحفظتها حفيدتها كذكرى عائلية، أو لحقائب جلدية ثمينة حفظتها الصدفة والخزائن القديمة العائلية.

ولم تستخدم السينما العربية بعد رمزية الحقائب النسائية في الأفلام والمسلسلات ولم تظهر سوى حقائب السفر والهجرة في الروايات العربية المعاصرة.

ان انتشار الحقيبة النسائية الخاصة في القرن العشرين في كل شوارع العالم، إنما ترافق مع خروج المرأة من البيت، وتعليمها، وعملها، وتحررها، وامتلاكها للمال

الخاص الذي تنفقه أو تحجبه حسب إرداتها، حيال العالم الخارجي المستثار بالسرّ الذي تحويه حقائب النساء من جهة وبحرمة هذا «الكيس» من جهة أخرى. ولم تعد الحقيبة للمناسبات، بل أصبحت حاجة يومية، للعمل، للتسوّق، للأناقة، وبالرغم من رواج موضة حقائب الرجال المعلّقة بالكثف في السبعينات، أو حقائب السامسونايث الوظيفية، فقد أصبحت اليوم حقيبة اليد صفة نسائية، تحملها أيدي النساء فقط وتبدّلها مع تبدّل موضة كل مرحلة.

٦- مقابلات ونساء وحقائب:

في محاولة لرصد مواقف النساء من حقائبهن، وردود أفعالهن، أجريت أربعين مقابلة مع أربعين امرأة لبنانية ينتمين إلى طبقات اجتماعية، وأجيال، ومناطق ومهن مختلفة. ركّزت المقابلة على مقاييس شراء الحقيبة، وعدد الحقائب، والألوان المفضلة، وترتيب الحقيبة أو عفويتها، ومحتوى الحقيبة، ومال الحقيبة، والموقف والشعور والتعلّق والتخلي.

وشكّلت الأجوبة مروحة كاملة من امكانات التأويل واستقراء الدلالات، ولفرادة بعضها أتوقف عند أهم الاجابات:

في اختيار الحقيبة:

- عندما اشترى حقيبة، أتردد طويلاً وأفتش طويلاً، وعندما أجد غايتي أقول: هذه أنا!

- كثيراً ما تنهار مقاومتي أمام حقيبة فانتازي. لن أحملها إلا في مناسبات قليلة، فأحفظها - للتعويض - طويلاً في خزانتي حتى بعد زوال موضتها.

في الموقف من الحقيبة:

- حقيبتني تعطيني الأمان أمام سرعة الأحداث. عندما أمسك بها أحس انها تكلمني، ولا أتخيل نفسي خارج البيت بدونها.

- حقيبتني الواسعة هي بيتي المتنقل والتي تعلّمني بأننا في الحياة نستطيع الاكتفاء بالأساسي والاستغناء عن أشياء كثيرة.

- أحبها كثيراً.. أعتقد انني أضعتها في حضني وأغمرها بذراعي خلال النهار أكثر مما أغمر زوجي وأولادي.

- حقيبتني؟ المهم أن تكون واسعة، بسيطة، تناسب كل وقت، لا تهمني الموضة ولا المناسبات، فلا أضطر لتبديلها مع كل ظرف.

- أنا كالحيوان الأليف، أعرف حقيبتني وأنا مغمضة العينين، من رائحتها.. آه.. رائحة الحقائق.. وخليط محتواها..

- أنا الآن في الستين من عمري ولكنني لا أزال أحتفظ بحقيبة يد من خمسينيات القرن الماضي، كانت في جهاز عرسي... أنظري، انها من الجلد الحقيقي العريق، وقد حملت مثلها ممثلات السينما في ذلك الوقت.

- أخاف عليها كثيراً من السرقة، لا بسبب محتواها، بل بسبب سعرها المرتفع الذي دفعته لأشترتها. أحياناً كي لا أثير شهية النشالين، أضعها في كيس نايلون من التعاونية وأمشي على الطريق وأنا أحمل كنزي في كيس النايلون الرخيص.

وتستفيض النساء في الحديث عن محتوى الحقيبة:

- ماذا وضعت في هذه الحقيبة؟ عندما أبدل حقيبتني لتتناسب مع حذائي، أنسى نصف أغراضي.

- أضع فيها كل شيء.. كل شيء.. طبعاً المال، ولكن ربطة الشعر، فواتير السوبرماركت، ورقة موقف السيارة، حلق صغير اشتريته للتو.. كل من ينظر داخل حقيبتني يعتقد انني متشردة أنام دوماً خارج بيتي أو أنني قلقة ومستنفرة أمام كل طارئ.

- كل شيء.. كل شيء.. وأسميها بقجة النورية وأحياناً جراب الكردي.

- سأفتحها أمامك وأعدد لك محتواها: نظارات شمس، نظارات للقراءة، أجندة، قلم، تلفون خليوي، دفتر صغير، مفاتيح البيت، مفاتيح السيارة، مشط، أدوية لوجع الرأس، أدوات ماكياج، مرآة صغيرة، بطاقة هوية، بطاقة الضمان الصحي، محارم ورقية، بالطبع، دفتر شيكات، بطاقات مصرفية ومحفظة تحمل صورة أحفادي ونقوداً قليلة.

- أحياناً أستعيد حقيبة قديمة كنت قد تركتها جانباً بسبب بعض البقع على أطرافها.. أذكر انني كنت قد قررت اعطاءها لشقيقتي ثم عدلت عن الفكرة. أستعيد هذه الحقيبة، أطلب منها أن تغفر لي تجاهلي، أنسى ما تعاني منه من تشقق على جلدها بسبب رطوبة خزانتي، أحبها من جديد، أفتحها أجد فيها بطاقة سينما لدخول

فيلم في صالة أقيمت الآن في الحمراء، تذكروني بصديق قديم، وحبتي دواء لم أعد أعرف أسمهما، وبطاقة شخصية تحمل اسماً وعنواناً لشخص لم أتصل به أبداً، وورقة خمس ليرات قديمة، عفا الدهر عنها وأصبحت صالحة للمتاحف.

- أذكر حقائب مرحلة الحرب.. كل شيء حتى القطن والسبيرتو وطلاء الأظافر ودواء السعلة، وجوارب وألبسة داخلية صغيرة، وقنينة الماء والباسبور وبطاقات توصية، واحتياطاً حبوباً مهدئة للأعصاب، وخاصة كمشة من الليرات والدولارات.

٧- الدلالات:

ان استقراء هذا التاريخ الموجز وهذه الشهادات المعبرة، تقودنا إلى التوقف عند الدلالات التالية:

أ- انتقال النساء من زمن الحيز الخاص إلى زمن الحيز العام:

يؤرخ ظهور حقيبة اليد النسائية في القرن العشرين وانتشارها في أيدي كل الطبقات والأعمار، لزمن استقلالية النساء، وخروجهن من حيز المنزل إلى حيز الشارع والمدينة، كما يؤرخ لخروج النساء إلى العمل ولحيازة المال الخاص، وبالتالي لحرية التصرف بهذا المال. وقد تكون صورة المرأة التي دخلت مجال العمل قسراً خلال الحرب العالمية الأولى والتي حملت حقيبتها معلّقة بالكثف لضرورات عملية ووظيفية، بداية انطلاق لمفاهيم الاستقلالية وكسب المال الخاص والتفرد باستخدامه.

الآن تشكل حقيبة اليد النسائية دلالة استقلالية معاصرة، بعد دمقرطتها وانتشارها في كل شوارع العالم حيث فقدت الكثير من علائم انتمائها المحلي وتشابهت غرباً وشرقاً في أحجامها وألوانها وزخارفها ومواد صنعها.

ب- قماش، قش، جلد، نايلون، عراقة وتزييف:

لقد امتحن تاريخ الحقيبة المواد المتينة المتاحة في كل زمن، لاحتواء كل ما اعتبره الإنسان ثميناً. فمن جيب القماش، إلى القش المضفور، إلى الجلد، إلى كل المنتجات البلاستيكية، ترافق تطور الاكتشافات التقنية مع تطوّر مواد الحقيبة وأحجامها وألوانها وزخارفها وأقفالها.

وعندما أدركت بيوتات الأزياء، بأن هذا «الكيس» أساسي بالنسبة إلى النساء،

انتزعت من أيدي عمال الجلد وطوّرت جمالياً في أحجامه وموضته وطرق إقفاله. احتفظت الحقيبة الجلدية ذات الانتماء إلى دار أزياء شهيرة بمكانتها وثمرتها الباهظ، مما أفسح في المجال لسوق عالمي للتزييف استطاع أن يؤمن حلم الامساك والتماهي بحقيبة شهيرة لدى كل نساء العالم.

ج- بين العبّ والجيب.. والصندوق والحقيبة:

نستطيع اعتبار الحقيبة النسائية اليوم، سليفة العبّ والجيب والصندوق، إذا اعتبرناهم معاً امتداداً لملكية النساء الشخصية لكل ما هو ثمين.

فالعبّ هو الوسيلة البدائية الأولى ونكاد نقول الغريزية عند النساء لحفظ ما هو ثمين بالقرب من موقع الصدر بما يحمله هذا الموقع من دلالات الخصوصية والتحرير. وما يُحفظ في العبّ يلتصق بالجسم لا يفارقه إلا بإرادة اليد التي وضعتة.

والجيب الذي شكّل قسماً من الثوب النسائي، هو كيس مخفي، غير ظاهر للخارج، يحوي ما تحتاجه النساء في حياتها اليومية، هو لين، طريّ يتحرك مع حركتها، والأهم من ذلك انه لا يفارقها حتى مع انشغالها بأي عمل. «واصراف ما في الجيب يأتيك ما في الغيب» من أمثالنا المتداولة.

أما الصندوق، وان حفظ في البيت في موقع لا تصل إليه دوماً الأنظار، فهو يحوي الكنوز الدائمة التي لا تحتاجها المرأة يومياً ومنها الحلوى والمال المقتصد، ولكن الصندوق جامد لا ينتقل ولا يرافق تنقلات النساء.

أما الحقيبة، فهي العبّ والجيب والصندوق معاً، تحمل من الصندوق الصلابة والكتمان، ومن العبّ والجيب سهولة الانتقال، دون أن تحمل من الصندوق جمود المقام ومن العبّ هشاشة الحفظ ومن الجيب حركة الجسد.

أما الاختلاف الكبير فهو أن الحقيبة معروضة للنظر ومستجلبة له. فنحن قد يخفي علينا محتوى العبّ، وقد نتكهن بوجود الجيب، وقد نعتقد بوجود الصندوق، ولكننا نعاين الحقيبة. فالجيب والصندوق كما يصفهما باشلار هما داخل - داخل، أما الحقيبة فهي خارج - داخل أي انها شكل يعرض للعين دون أن يقدم محتواه إليها.

ولذا تحمل الحقيبة النسائية المعاصرة دلالات عبّ الفقيرات، وجيب العاملات، وصندوق الثريات، من خلال المفاهيم الحديثة لمعاني الملكية والفردية والاستقلال.

د- علاقة الداخل بالخارج، السريّ بالمباح:

تبدو الحقيبة النسائية بما تحمله من دلالات وكأنها في جدل الافصاح والاختفاء، فكل حقيبة امرأة في الشارع، دلالة على انها تملك شيئاً لا تريد الكشف عنه، حتى لو لم يكن هذا الشيء يحمل قيمة ما. فهذا الفراغ المخفي هو السرّ، هو المخيلة، هو الشيء الخاص والممنوع.

ان الحقيبة تعرض نفسها للعين كاختزان للثمين، موحية بمحتواها، أو موهمة بمحتواها، دون أن تكشف عنه، وفي هذا التضاد تقارب الحقيبة السرّ، والغواية، والسلطة.

هـ- الحقيبة والجندر:

أن تكوني امرأة معاصرة - ولا فرق بين عاملة وطالبة وسيدة منزل - يعني أن ترافقك حقيبة يدك في كل حل وترحال.

لذا، تضعنا الحقيبة حيال التساؤل عن الجندر أو النوع، وجنسية الاشياء أو الأشياء الخاصة بكل جنس، والتي تمتلكها المرأة كصفة خاصة بها.

في هذا المجال، تبدو الحقيبة اليوم وكأنها صفة جنسية إضافية، صفة أخرى للنساء، علبة أنوثة تمتلك الجاذبية، وفي ذات الوقت تمتلك قدرة الدفاع عن النفس، حيث لا تجرؤ يد غريبة أو قريبة على فتح حقيبة امرأة إلا بإرادتها.

و- دينامية الحقيبة:

ليست الحقيبة اكسسوار زينة أو كيساً وظيفياً، أو قطعة ثابتة بمعزل عن اليد التي تحملها. فللحقيبة ديناميتها الخاصة والفريدة في التفاعل مع المرأة التي تحملها ومع الأشياء التي تحتويها.

ان الحقيبة سجل متواصل لدقائق حياة المرأة في عاداتها وفي مخيلتها، في واقعها وأحلامها، في صدقها وأوهامها، فهي التي تفرض على المرأة الاكتفاء بالأساسي، وتمتحنها دوماً بين الانتصار على بعثرة الأشياء أو الاسترخاء إلى بعثرتها في هذا المجال السريّ.

ان حقائب النساء هي مغارة آمال وأموال، وأوهام وأحلام، وبهذا المعنى فهي حقائب عميقة الغور بلا قعر.

ز- أخلاقيات «كيس» المال:

ان العلاقة بين «الكيس» ومحتواه، جعلت الحقيبة تكتسب معناها من المتخيل المرتبط بما يمكن أن تحتويه، أي المال.

إن كل كيس يحتوي على المال كان تاريخياً مجال تبرير أو شبهة. وإذا استعدنا بعض اللوحات الفنية، لوجدنا «صرّة» مال أخوة يوسف الذين باعوه للتجار، و«صرّة» مال يهوذا الذي باع المسيح و«صرّة» المال في رسوم كاريكاتورية منذ القرن السادس عشر للتعبير عن تداخل المال مع حروب الأديان.

وعندما يرتبط كيس المال بالنساء، تعطى لأول حقيبة تحملها النساء اسم Aumônier أو كيس الاحسان للتعويض بالتصدق على الفقراء تكفيراً عن «خطيئة المياهاة» بحمل المال.

ولا تخلو اللوحات الفنية من تجاور كيس المال والنساء مع الغواية والجنس، ومبادلة اللذة بالمال. لذا، كان حمل المرأة لحقيبة اليد الخاصة، وحتى عشرينات القرن العشرين، يحمل معنى الخروج على التقاليد، والحرية المريبة.

ح- علاقة الحاوي بالمحتوى:

كانت الحقيبة القديمة «كيساً» بسيطاً من القماش أو الجلد، يتميز بصفة المتانة وصحة الاغلاق وحفظ الملكية، ويحتوي على مجوهرات أو ليرات ذهبية أو أموال، تتعارض قيمتها الكبيرة مع تواضع هذا «الكيس». كان المحتوى أثمن بكثير من الحاوي.

ولكن الحقيبة المعاصرة التي تطوّرت في صناعة موادها وأشكالها، أصبحت غالية الثمن، وعلامة انتماء إلى طبقة، تحولت إلى رمز وموقع اجتماعيين، ويكاد ثمنها يتخطى قيمة المال الذي تحفظه. أصبح الآن الحاوي أثمن من المحتوى.

ولكن المال تبدّل في صورته المادية اليومية. فبعد ليرات الذهب الرنانة ووزنها الكبير، وبعد العملة الورقية والنقدية، وبعد دفاتر الشيكات الكبيرة، تحولت ملكية المال الآن داخل الحقائب إلى بطاقات ائتمان صغيرة، إلى مال افتراضي لا يثقل الحقيبة إنما ينبئ بثروة حاملتها.

ط- من يفتح الحقيبة؟

ان هذه الحقيبة المغلقة على أسرار أو ملكية أو أوهام النساء، أصبحت الآن

تفتح قسراً أمام عيون الغرباء، سواء في المطارات، أو في الشارع أمام المؤسسات الكبيرة وكأنها المخبأ المخيف الذي يمكن أن يحمل أكثر الأشياء رهافة وحميمية وأكثر الأشياء عنفاً.

وفي مراقبة لطريقة فتح كل امرأة لحقيبتها أمام حاجز تفتيش، نستطيع التقاط ردود أفعال صامتة ومواقف استنكار مضمّر حيال هذا النظر الطارئ والغريب والمستبجح للسّر. وكأن متطلبات الواقع والأمن، تكسر الأسطورة والحلم.

ي- أبعد من المال.. حقيبتني أنا وأنا حقيبتني:

أصبحت الحقيبة اليوم امتداداً طبيعياً ليد المرأة ولجسدها. ولذا فإن أصعب صرخة تطلقها المرأة برعب هي: أين حقيبتني؟ فالحقيبة اطمئنان واكتمال وكأنها البيت الثاني المتنقل الخفيف الحمل. فالحقيبة «بدوية» رحّالة ولو كانت بين أيدي نساء المدن، مصيرها الانتقال والخروج والعودة، لذا فهي دعوة حرية أو وهم حرية مدجّن. والحقيبة مخيال الأنوثة المعاصرة، لذا يتوازي التأكيد على تماهي شخصية المرأة بحقيبتها مع التكهن بوجود مالها في هذه الحقيبة.

ان المقاربة التاريخية والأثرية والانثروبولوجية والجمالية والتقنية والواقعية المعاصرة للحقيبة، وبالتحديد للحقيبة النسائية، من خلال تنوع الأشكال والمواد والزخارف والوظائف، تضع الحقيبة النسائية في مصاف «أشياء» القرن العشرين التي أرخت لاستقلالية النساء ولخروجهن بثقة إلى الحيز العام، بعدما تعولمت بأيدي نساء مدن العالم، وتحولت إلى علامة ثقافية وجمالية، إلى سلطة امتلاك، إلى حلم ارتحال، إلى سرّ انثوي، إلى وعد اطمئنان...

لقد بدأت بصورة وأختم بصورة..

لم يكن اجتياز القرن العشرين سهلاً على نساء الدول التي عانت من الحروب والهجرات المتواصلة، ولم تكن حقيبتها دوماً رفيقة عمل أو غوى. ولذا أتوقف عند صورة فوتوغرافية معاصرة لامرأة هاربة من القصف والعنف، تمسك بحقيبتها وتحميها وكأنها تمسك باحشائها، في حركة غريزية بعيدة كل البعد عن أناقة حمل الحقيبة في شوارع المدن، حركة تعبّر عن معنى الحقيبة في مواجهة الخطر والترحيل، حركة نعرفها نحن نساء البلدان التي تعرّضت للحروب والهجرات... حركة احتضان الحقيبة كطفل عندما يضيع كل شيء!

المراجع

- جلاّد ادغار (اعداد)، اجد هوز ، مدارس لبنان من تحت السندبانة الى العالم، رعيدي، بيروت ٢٠٠٥.
- ساسين فارس وسلام نواف (اعداد)، لبنان، القرن في صورّ، دار النهار بيروت ١٩٩٩.
- يمّين محسن، لبنان الصورة، جروس برس ١٩٩٤.
- يمّين محسن، بريد الشرق، شمالي وشمالي، بيروت ٢٠٠٣.
- فاخوري عبد اللطيف مصطفى، منزلول بيروت، بيروت ٢٠٠٣.
- فاخوري عبد اللطيف مصطفى وعيتاني مختار، بيروتنا، دار الانيس.
- قصير سمير، تاريخ بيروت، دار النهار، بيروت ٢٠٠٦.

BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957.

BORELLI, Laird et STEELE, Valérie, *Sacs Langages du style*, traduit de l'anglais par Solange Roussat, Edition du collectionneur, Paris 1999.

CALAME-GRIOLE Geneviève et GOROG-KARADI, *Laalebasse et le fouet: Le thème des objets magiques en Afrique Occidentale*, Cahiers d'Etudes Africaines, 45, vol XII, 1er cahier 1972.

CHENOUNE, Farid (sous la direction), Le cas du sac. Hermès, Union Centrale des Arts Decoratifs, Le Passage, Paris, 2004.

DAGOGNET, François, Rematèrialiser : *Matières et matérialisme*, Paris, Vrin, coll. Problèmes et controverses, 1985.

FRITSH, Julia, *Objets du voyage et du commerce au Moyen-âge*, Un mois une œuvre, Musée National du Moyen-âge, thermes et Hôtel de Cluny, janvier 2004.

GAY-PARA Jean-Prosper, *La traversée du siècle*, vol 1- 1840-1914, Presses Raidi, Beyrouth.

Les Orientalistes au Liban, vol 4, ed. RAC, Beyrouth.

PICOT Geneviève et Gérard, *Le sac à main, une histoire amusée et passionnée*, éditions du May, Paris 1993.

SEHNAOUI, Nada, *L'occidentalisation de la vie quotidienne à Beyrouth, 1860-1914*, Dar an-Nahar, Beyrouth 2002.

SEYDOU, Christiane, *Une dialectique de l'ex et de l'in ou le motif du sac dans les contes de l'Enfant Terrible*, in Histoires d'enfants terribles : Afrique noire, étude et anthologie, G-P Maisonneuve et Larose, Paris 1980.

THORNTON, Lynn, *Les orientalistes, la femme dans la peinture*, ACR editions, Paris 1989.

اللوحة ١:

من اليسار: قصر أشورنازربال II، القرن الثامن - ملعقة مصرية خشبية، الإمبراطورية الحديثة - زوس وهرمس على آنية يونانية - موزاييك رومانية، القرن الثالث ب.م. - صرّة من الجلد، روسيا، القرن ٤ ق.م. - أكياس السحر في غينيا الجديدة، نهاية القرن ٢٠ - رسم في قصير عمرا الأموي، القرن ٨ - مقامات الحريري، القرن ١٣.

اللوحة ٢:

من اليسار: جيب قماش يربط بالزنار، بداية القرن ٢٠ - كيس يحمل على الذراع، القرن ١٩ - كيس الاحسان، القرن ١٩ - كيس البخيل، القرن ١٩ - مجموعة حقائب من القرن ١٧ حتى ٢٠ - من أيقونات الموضة: هرمس ١٩٣٠، شانيل ١٩٥٥، لايدي ديور ١٩٩٥ - طريقة حمل الحقيبة النسائية من ١٩٠٠ حتى ٢٠٠٠ - نساء أفريقيات في النيجر ١٩٧٨.

اللوحة ٣:

من اليسار: منمنمة فارسية، القرن ١٦ - حراس من لبنان، القرن ١٩ - جزائريات إلى الحمام، لوحة للمستشرق بيسبروك - بقجة عثمانية - الغسيل على النهر، لوحة للمستشرق جول توبان - بائعات الماء والبرتقال في مصر للمستشرق فيلكس كليمان، القرن ١٩ - راقصة في مقهى جزائري لوحة للمستشرق جيرادي - بيت مغربي، لوحة للمستشركة كلايس هرسيغ.

اللوحة ٤:

من اليسار: كيس يدوي من البادية السورية - أكياس بدوية للمال والزينة - اعلان لجزادين وشنط في سوق أياس - الرئيس شارل حلو وزوجته - الوقوف أمام الأفران خلال الحرب - تفتيش الحقائق - مادلين رينو في مسرحية أه أيتها الأيام الجميلة - امرأة مهجرة مع حقيبتها.

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 وتحديدًا 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 البابيلوتيكي، 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 رمزا 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 الإغريقية 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 أنها 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 الخبز، عشيقته. أهمية الحلوى في ذلك الوقت أنها 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 الأحمر بدلاً من الأسود حين كانت تصوغ زواجاً لم يتحقق، والكتاب المقدس رمز للشطارة والجدية والتدين، والوردة الحمراء رمز عائلة التيودر، والورد الأبيض 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 أوروبا، 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

الآلهة. 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 للرسمية «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. فللعفة 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 الغربية وغير المتساوية» في اللغة البرتغالية.

مشاهد النوع (Scenes de genre) والأفكار المجازية ومنها الثراء والغنى هي مواضيع جديدة لعصر الباروك. وإذا كان ارتداء الحلى شأناً ذكورياً بامتياز كما بينت التساوير، 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 ونظرها على الطفل الآخر الذي يمد إليها 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 إليزابيت التي تحولت إلى «جسد أو وعاء سياسي» من حيث أن نابوليون أراد أن يعيد الى العرش عظمته.

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 باجتناّب 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 والحراث، ... 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 النقد 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- ستيلواين، «هاي بول، هل تأتي أنا خائفة»، ٢٠٠٣.
- ١٧- الراقصتان، قصر الجوسق، سامراء، ٨٣٦-٨٣٩
- ١٨- الصوفي، كتاب صور الكواكب الثابتة، ١٠٠٩، ١٤٧×٢٢٣، 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 holloware**. Arnoldische. Stuttgart 1996, 239 pages.
- 12- Volney, Œuvres : **Voyage en Syrie et en Egypte, 1799**, 3^e 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^e 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^eme 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