«البياتا/Pietà» اليمنية
بين الأرخيتايب والثورة العربية

هند الصوفي
الجامعة اللبنانية
hindsoufi@hotmail.com

الملخص

تقرأ هذه الدراسة وقع الربيع العربي على التعبير الإعلامي الفني في الغرب، من خلال الصورة الفوتوغرافية للإسباني ساموبل أراندا، لقبت بـ«بياتا»/ Pietà اليمن أو «البياتا» المنقّبة، والتي نالت جائزة التصوير الفني الإعلامي لعام 2013. التقطت الصورة في أحد جوامع صنعاء، لوالدة تضم ابنها المصاب. ينطلق البحث من فرضية الرجوع إلى الذاكرة الجماعية وإلى النموذج الأصل (الأرخيتايب)، فالبياتا/ Pietà (الشفقة) تستمد قوّتها من تجذرها في الذاكرة الشعبية، وهي من الثيمات المسيحية للألم والموت، تمثّل مشهد بعد حياة وآلام السيد المسيح، حيث تتفقد الأم الثكلى العذراء مريم ولدها بعد الصلب وقبل البعث. راج هذا العنوان في ثيمات الفن الغربي بدءا من القرن الرابع عشر، واصبح شائعا في عصور النهضة. ولا تزال البياتا مصدر إلهام للفنون عامة وراجت في مجال الإعلام والإعلان والتصوير الفني، كما سنرى خلال الدراسة. سوف نستعين بمنهجية السيميولوجيا للتأويل واستنباط المعاني.

الكلمات المفاتيح: الربيع العربي؛ الصورة الفوتوغرافية؛ «البياتا»/ Pietà؛ النموذج الأصل أو الأرخيتايب/ Archétype؛ الذاكرة الجماعية؛ ما بعد الاستشراق؛ الفن؛ اليمن.

Abstract

La Piéta yéménite entre l'archétype et les révolutions arabes

Hind Al Soufi

L'insurgence arabe s'est délenchée soudainement avec pour discours la dignité humaine. Il serait tôt de parler d'un automne arabe. Cependant, dans cette étude, on propose d'analyser l'impact de ces soulèvements sur le media occidental à partir d'une analyse approfondie de la "Piétaislamique", photo prise par Aranda qui remporta le prix de la photo artistique du media 2013. Elle représente la mère en douleurs portant le niqab avec dans ses bras son fils blessé torse nu. Une Piéta «sublime»… Les soulèvements arabes ont provoqué une interaction de l'Occident qui essaie de déchiffrer les codes et les secrets de ces «pseudo–revolutions». Comment l'Occident a–t–il visualisé ces insurgences? Un retour à l'archétype est favorable pour mener à fond une étude approfondie, la Piéta étant enracinée dans la mémoire populaire. Le thème est chrétien par excellence, thème de la mort et de la douleur; il s'est propagé durant la Renaissance et continue d'inspirer l'art, la publicité, le média et la photo artistique. Aussi allons–nous utiliser les théories sémiologiques pour interpréter et tirer des significations.

Mots clés: Printemps Arabe; la Piéta; photographie; mémoire populaire; archétype; post–orientalisme; art; Yemen.

المقدمة

بـدأ حـراك الربيع العربـي بانتفاضات شـعبية مفاجئـة تتصدّى للقمع والفسـاد والنيل من الكرامة الإنسـانية. ولما كنا نعيش اليوم ثمار الثورة الفرنسية بعد إنجازها بأكثـر مـن مئتي عام، فإننا قررنا أن نحتفظ بمصطلح حـراك الربيع العربي، قناعة منّا أنه ما زال من المبكّر الحكم عليه، والربيع آتٍ لا محال بعد كل شتاء...

تسـعى هـذه الدراسـة لاستكشـاف وقع الربيـع العربـي على التعبيـر الإعلامي الفني في الغرب، من خلال دراسة معمّقة لصورة إلتقطها الإعلامي والفنان المصور الفوتوغرافي الإسباني سـامويل أراندا، لقبت بـ«بياتا»/ Pietà اليمن أو البياتا المنقبة، تمثّـل أُمـاً مفجوعة تحمـل ولدها المصـاب. صورة أدهشـت العالـم الغربي ونالت الجائـزة الأولى للتصويـر الفني الإعلامي للعـام 2013. والجدير بالذكـر أن «البياتا» أو الشـفقة/ La Pietà، هـي من الثيمات المتداولة بأهمية فـي الفن الغربي منذ القرن

صورة رقم 1: البياتا اليمنية المنقَّبة: ساموبل أراندا، 2011

الرابع عشر، تجسّد مشهدا للموت بعد حياة وآلام السيد المسيح، وبعد درب الجلجلة، حيث تتفقد السيدة العذراء ولدها، تمسكه بحجرها وهو دامٍ بعد الصلب وقبل البعث. أصبح هذا الموضوع أساسيّاً في عصور النهضة وتكيّف مع الأيام وفقاً للأنماط الفنية السائدة، ولا زال مصدرَ إلهام في الفنون عامة، وفي عالم الإعلان والإعلام والتصوير الفوتوغرافي وغيره كما سنرى لاحقا.

حراك الربيع العربي حدّ فاصل لعصر عربي جديد قطعت فيه الشعوب شوطاً هاماً، أعلنت أنها فاعلة واستولت على الميادين والفضائيات العامة محوّلة إياها إلى ساحات بلاغية وفنية تصاغ فيها الشعارات وتتشكل فيها المشاهد. فانطلقت منظومة التغيير لبناء مستقبل مفعم بالطموحات.

وعلى وقع هذه الانتفاضات، بانتصاراتها وخيباتها، تفاعل العالم محاولاً فك الرموز وتأويل الخطابات واستنباط المعاني التي تحملها شعارات الثورة. في ظل هذه المواقف والمفاهيم المتباينة بين الشرق والغرب، كيف انعكست الرؤية في مجال الإبداع، وبأي ذهنية عبّرَ الغرب عن قلقه حيال هذه الانتفاضات، كيف صوّر العالم العربي المنتفض والضعيف والمختلف؟

ننطلق في بحثنا من أهمية الذاكرة الجماعية والنموذج الأصل (الأرخيتايب)، كفرضية أساسية تشكل مرجعاً في التحليل. سوف نستدل من تطوّر أشكال البياتا عبر صلتِها بالأحداث السابقة ومن وقعها على المجتمع الغربي وصناعة الرأي العام فيه. فالصورة غالباً ما تستمدّ قوّتَها من تجذّرِها في الذاكرة الشعبية، وإذ هي مجموعة من العلامات القابلة للتأويل، وفي عمليّة التأويل سوف نستعين ببعض النظريات السيميولوجية للتحليل واستنباط المعاني.

يقسم البحث إلى ثلاث أجزاء. يتناول الجزء الأول العلاقة بين الفن والسياسة مع الاستناد إلى نظريات ليوتارد. في الجزء الثاني، سنرجع إلى النموذج/ الأصل في قراءة تاريخية لـ«لبياتا». أما في الجزئية الثالثة، سنحاول تحليل «البياتا اليمنية المنقبة» بمقاربة جمالية/ سيميولوجية واستنباط معاني الدهشة والروعة والبداعة الكامنة خلف العمل. وفي الخاتمة، سنبين أننا في عهد جديد من الاستشراق، عهد له مقومات خاصة به...

الجزء الأول: الفن والسياسة والعلاقة الملتبسة

رأينا من الضروري أن نضيف مدخلاً حول العلاقة الملتبسة بين الفن والسياسة. هل الفن الحقيقي هو الذي يبتعد عن السياسة أم هو الذي يبدأ منها؟ سؤال ما زال السجال فيه قائما منذ أدبيات القرن التاسع عشر. هناك اتجاه يعتبر أن الفن «النقي» هو الفن الذاتي الذي يعبّر عن الرؤية الداخلية الخاصة بالفنان، وحيث أن السياسة تدور حول النفوذ والسيطرة ولا ثقة شعبية بها، فالفن الأصيل الصادق هو الفن النابع من الاتجاه الفردي للفنان. يذهب الاتجاه الآخر إلى اعتبار الإنتاج الفني مرتبطا بمختلف الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والدينية والإيديولوجية السائدة. لذا، على الفنان أن يتعرض للموضوعات السياسية بشكل مباشر، فالتعبير الفني يحرّك المشاعر ويؤثر بالعامة وعلينا تشجيع الفن الملتزم سياسياً. إن أي محاولة لفرض أسلوب معيّن على الفن – كما كان الحال فيما يعرف «بالاشتراكية الواقعية» – يؤدي حتما إلى حرمان العمل من حيويته. دعونا نقول أن العمل الفني غالبا ما يكون ملتزماً ولكن بشكل غير مباشر، فالفن عملية معقدّة متحرّرة من السيطرة الواعية للفنان.

والرأي الآخر يقول بأن الفن «الحقيقي» يجب أن يبقى بمنأى عن السياسة خشية الارتهان، وهذا ما يُلقب بمبدأ الفن للفن. وحين يساند الفن بشكل مباشر القضايا السياسية يَسقُط جمالياً ويصبح فناً «رجعيا» كالواقعية الاشتراكية أو الماركسية. نقد الفيلسوف الماركسي ماركوز هذه النظرية معتبرا أن الفنان هو الأساس، وأن الشكل الجمالي هو بالتعريف ناتج عن الحرية الإنسانية. فعلياً، كانت السياسة دائما تنظر بريبة إلى الفن، الأمر الذي جعل هتلر يقتحم دنيا الفن التشكيلي، ومن قبله لويس الرابع عشر ونيرون، طاغية روما، اللذان قدما مشاهد على خشبة المسرح. فالمبدعون يخلقون عوالم مثالية تدفع بالناس للتحليق في فضاءاتها.

منذ قرن من الزمن، لم يعد «الجميل» هو الرهان الأساسي للفنون، أصبح «الجميل» شيء ما يتعلق «بالرائع». أعلن ليوتارد في كتابه Le Différent/ 1988، أفول «الجميل» ودخول الفن في عصر «الرائع». فما الذي حدث كي يصبح «الرائع» حقلاً وحيداً للفنون؟ يجاوب ليوتارد:

«هي «الجملة» كفكرة جمالية محضة بلا مفهوم ولا كاتب ولا جمهور. أن

نكتب جملا أو أن نسكت عن جمل أخرى، ذاك هو الرائع الذي يكمن في وضعيات الخلاف والتضاد. إن شعور الرائع/ المدهش لصيق بما يحدث، وهنالك الخلاف الذي يولد في صميم اللغة، اللغة التي لا تلبي المعنى...فيكون الفن هو الميدان الشرعي لإنقاذ شرف الفكر ولإنجاز ما بعد حداثة مشرّفة».

يضيف ليوتارد، يتحول الفن إلى سياسة، «أنه كلما أمسك سيزان بفرشاته، تغيرت الرهانات.. الزمن هو اللوحة نفسها»... وللرائع تسميات أخرى منها «العجيب، البديع والمدهش»، حيث يتحرّر الفنّ من كلّ وصاية، ينتصر على الفنان والجمهور والرسالة والدلالة معاً، ويلعب دور المسيح المنقذ. يقول نيغري في المرجع نفسه إنّ الفن هو «فعل جماعي للتحرّر والإبداع تدفّق حيوي للوجود، وما ندعوه بالسياسة هو الزمن المتجدد»[1].

لا شك أن الأعمال التفاعلية المعاصرة قد خلقت شبكة من العلاقات بين الفن والجمهور، وجعلت من الفنان «مهني متخصّص في التواصل، مضمّد لأوجاع المجتمع...»[2]. يرى غيرز، الكاتب في مجال التواصل، أن ذلك من شأنه ردم الفجوة بين الفن والسياسة لأن العمل الفني يحمل الكثير من الغموض في الفكر العام. على كل حال، ونحن في أوائل القرن الواحد والعشرين، لا تزال العلاقة بين الفن والسياسة معقّدة تحمل ثقل السنوات السابقة. وحيث أن الفن دخل مرحلة الفراغ من المعنى ومن الالتزام وفقا للباحث جيل ليبوفسكي، وحيث أن الأعمال الفنية بلغت حدود الترف وساهمت في تجميلية/ Esthetism وجوه البؤساء وفي الدعوة للرأفة وتوطيد العلاقات الاجتماعية[3]. كتب جاك موران في مجلة الـ Humanité (27 نيسان، 2000)، «أن المستعمرين كانوا يعرضون الفن الإفريقي بهدف السمو بطقوس قديمة (أي العبودية) ولأجل إرضاء الإنسان الغربي. فنحن إنما نحقق ما نريد من مشاريع، من أجل وجود الآخرين.. ما هو «متخفي»، يجب أن يرقى إلى الوجود من

(1) Lyotard, Jean–François, the Different: Phrases *in* **Dispute**, University of Minnesota Press, 1988, pp. 9–17.

(2) Jochen Gerz, **Les mots de Paris: l'Anti Monument**, Actes Sud, Paris, 2002, pp. 10–15.

(3) Henri–Pierre Jeudy et Laurence Carré**, L'art social et l'espace public**, Programme interministériel de recherche, Février 2000, Introduction.

خلال الفنان الذي يبدعه»[4]. هذا ما سنسعى إلى التوسع به.

يختار الفنان الصورة الميثية/الأسطورة، كي يكشف للعالم عن ماهيتها، عمّا لا نراه، من هم خارج الفضاء العام، المستبعدين... يتطلب ذلك أن يرمز إليهم بشكل مقدس، أن يستعين بالصورة الشبح/Simulacre، صورة الموت الغائب، صورة المكبوت الجماعي، فتلك هي ميزات الفن المعاصر[5].

إن بعض الممارسات المعاصرة تجعل مجداً فنياً من شيء عادي ترفعه إلى مستوى «الجميل»، أثراً ما يتحول إلى أسطورة[6]. هذه النزعة التجميلية للواقع أصبحت هدفا للفنان من أجل التواصل، فهو يُبْدع صورة مختلفة ويقوم بتجميلية/ Estheticising الواقع[7]. تعتبر هذه الممارسات خيارات ذات طبيعة سياسية، تصبح تاريخا قيد الإنجاز وسوف نتعامل مع هذه المعارف في مجال التوسع بالبحث.

الجزء الثاني: أم الآلام أو النموذج الأصل/ (الأرخيتايب) قراءة تاريخية

1- "بياتا» مايكل أنجلو

إن الرجوع إلى النموذج الأصل أو البدئي نهج يرشدنا إلى معارف تتعلق بتصوير أم الآلام، موضوع دراستنا. فالمشاعر الجمالية التي يثيرها العمل الفني هي حامل لذكريات الماضي، يشدّها الفن من عالم النسيان ويرفعها إلى عالم الواقع. في الفن المِصري الفرعوني، تصرخ إيزيس أم الموت وملاذ المرضى والمحتاجين، موت زوجها لتعيد تركيب أشلائه من جديد، وتجهش في البكاء الحادّ وتذرف الدمع على ابنها هورس. أما في بلاد ما بين النهرين، لا يزال بكاء عشتار يدوي في آذانِنا وهي ترثي عشيقها تمّوز، نموذج لأسطورة أدونيس وعشتار، إلهة الحب والجمال... من جهة أخرى، ترك لنا الفن الإغريقي ميراثاً من النواح والآلهة المفجوعة. قتل أبولون أولاد Niobe السبعة

(4) Jochen Gerz, L'art, **violence de la mémoire**, entretien in revue *art press,* n°179, Avril 1993.

(5) CollTristan Trémeauet Amar Lakel, Intervention Colloque International **L'art contemporain et son exposition**, Centre Georges Pompidou, Paris, octobre 2002.

(6) Henri–Pierre Jeudy et Laurence Carré, *Ibid.*, introduction.

(7) Christian Ruby, **L'État ésthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts**, éd. Labor, Bruxelles, 1999. Cite aussi dans Aline Caillet, La convivialité, une esthétique relationnelle, in journal *parpaings* n°23, mai 2001, éd. Jean–Michel Place.

عقاباً لها، فتموت بأبهى وضعية مثالية للجمال الكلاسيكي، فما كان من زوس، أب الآلهة إلا أن حوّلها إلى صخرة تنبع منها المياه، على قدر ما ذرفت من الدموع.

في إنجيل رابولا السرياني (586م، محفوظ في فلورنسا)، نرى النموذج الأقدم للأمّ المفجوعة، وفي الفن الغربي تصادفنا أحياناً شخصيات دينية أو رعائية معاصرة للفنان ترافق السيدة العذراء في ألمها.

«البياتا» (الشفقة) موضوع للتأمل حول الموت، مستلهم من الشاعرية والروحانية، ترجمت إلى اللغة الألمانية بما معناه صلاة المساء، ساعة أنزل المسيح من الصلب، ساعة تدعو للتأمل حول المخلص ودور العذراء في تاريخ الخلاص... يعود أقدم النماذج الغربية لموضوع الشفقة إلى دافيد لاشابيل، في ألمانيا عام 1300. فالتعبير الأليم هنا يستثني كل ما من شأنه أن يصطنع الألم، وقد جسّد المسيح مشنّجاً وصمت العذراء في ألمها ودموعها قمّة في البلاغة والجمال والإلتزام. هذا الموضوع المسيحي بامتياز، يستكمل مواضيع أخرى تتناول العذراء والطفل كالوضع في التابوت والإنزال عن الصليب، هو لحظة من هذه المشاهد. وقد تمَ استعمال البياتا مجازا في مواضيع وطنية للتعبير عن المآسي والويلات والوباء.

في دراسة معاني العلامات، يُحيلنا بيرس، مؤسس علم سيميولوجيا الصورة، إلى المرجع/ Référent[8]، معتبراً أن العامل الثقافي له قيمته في التحليل واستنباط المعاني. ورأينا أن «بياتا» مايكل أنجلو» هي النموذج المتجذّر في الذاكرة الجماعية بامتياز. إنها «الرقّة» والرهافة المحفورتين في الرخام. في العام 1508، طلب البابا جوليوس الثاني من مايكل أنجلو جدارية ليوم الحساب في كنيسة السيكستين، وقد أثار هذا العمل حفيظة الكثير بتعداد العراة والأجساد المفتولة والألوان الصارخة وغير المقبولة. حاول مايكل أنجلو أن يحضّر لنمط وأسلوب جديد عرف لاحقا بالتصنعية/ Maniérisme، وكان أصلاً نحّاتاً يعتبر أن النحت أرقى الفنون على الإطلاق لقربه من الواقع (صورة 2). وفي الرابع والعشرين من العمر، نفّذ رائعتَه «البياتا» (الشفقة)، حيث يترابط الذهني والجمالي، بمقدرة وجودة عالية وبإحساس رفيع. كان لتعاملِه مع مادّة الرخام الأبيض سرّ إلهي، جسد المسيح الممتد أفقياً،

(8) **Écrits sur le signe**, rassemblés traduits et commentés par G. Deledalle, Le Seuil (coll. L'ordre philosophique), Paris, 1978, pp. 29–33.

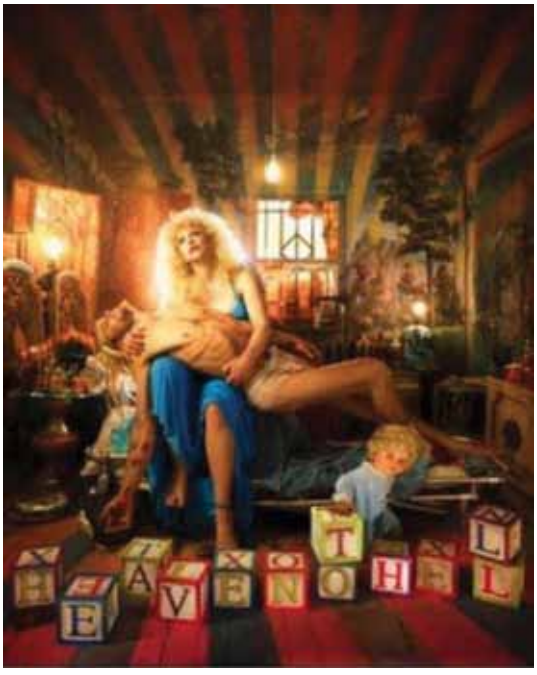
مع العذراء الجالسة عامودياً. الأمّ تبدو شابة، لأنها العذراء التي لم تمُت، لذا لن يطال منها الزمن. في الثوب الفضفاض، تلّف ساقها اليُمنى وتمدّ اليُسرى، وتلامس ثنيّات الثوب بيدها اليُمنى، تبدو رقيقة، شفافة هادئة ناعمة الملمس، جميلة الوجه مع الانحناءة الكلاسيكية المعتادة. تمسُك بالجسد الزائل فتختصر العمل كلَه في حركة اليدين، تدلّ عليه وإليه.تجسّد الوداع الأخير، ووحدة الأم والطفل من أجل خلاص العالم. تبكي، تتعبّد، وتخفي حزناً تحت قناع من الهدوء والرزانة بفضل حبّ الابن المخلص وروحه التي تعانق روحها. تقع هذه «البياتا» في إطار دائري، هو الذي يضفي عليها العظمة واللحمة، فالموت هنا ليس إلا تحضيرا للبعث المنتصر للجسد والروح معا. نرى العذراء محتجبة تماماً في حين لا يغطي ستار المسيح جسده، الجسد الذي ترك الصليب... باختصار «البياتا» هي الحزن ورمز الإنسانية المجروحة.

يعتقد ديدي هوبرمان أن «بياتا» مايكل أنجلو هي شاهد عن جدارة ونضج استثنائين للفنان الشاب. ويصنّفها بأوّل عمل باروكي النزعة (أسلوب ساد في القرن

صورة رقم 2: مايكل أنجلو، رخام، Michel–Ange, La Pietà, 1498–1499, Marble Sculpture, Basilique St Pierre de Rome.

السابع عشر). ويرى أن الفنان قد اهتم بجمالها أكثر من الاهتمام بألمها، وأن حجمها الكبير مع جسد المسيح (على خط يشبه الحرف اللاتيني s)، هو بتوازن عام. ويضيف أن اليد اليمنى تحرك كل قوى العذراء، هي متوترة تلتقط الجسد، أما اليسرى فهي مفتوحة تؤكد على الطبيعة الهادئة والمعطاءة للسيدة[9]. وسوف نرى أوجه التشابه والاختلاف مع البياتا المنقبة.

ما من فنان لم يُقدِم على رسم «البياتا». في زمننا يعتمد الإعلانيون على «البياتا» لبيع الإكسسوار وأغراض الموضة. قد نتساءل بأي ذهنية تستغل الصور الدينية في مجال الفن المعاصر؟ فعلياً يتمّ استغلال قوتها المؤثرة في النفوس. إن استبدال الشخصيات الدينية بأخرى دنيوية (الممثلين مثالا) في نفس الوضعية الموروثة، من شأنه أن يُضاعِف الشحنة التواصلية. مثالاً على ذلك، «بياتا» حبّ كورتنب للفنان دافيد لاشابيل، حيث الشاب يحمل أثر وخز الإبر المهلوسة بدلا من أثر الصلب، والشابة لا علاقة لها بالسيدة العذراء فالاستهلاك هنا هو الدين الجديد (صورة 3).



صورة رقم 3
بياتا حب كورتني، الجنة والنار،
دافيد لا شابيل، طباعة c–print،
2006.

(9) Didi Huberman, **Devant l'image**, Ed. Minuit, Paris, 1990, pp. 47–49.

بين آلاف الصور التي تحيط بنا كل يوم، والتي تتدفق على مدار الساعة، قلة منها تحيا، غالبيتها معرّضة للزوال، تتواصل لحين وتنتهي بعد حين. يفشل العديد من الصور حين تتحدّى الزمن، وتحيا أخرى لتدخل في الأذهان وتتجذر في الذاكرة الجماعية. تحيل الذاكرة الجماعية إلى أحداث من الماضي تحظى بالتفضيل من طرف جماعة تحمل هوية واحدة، ما يجعل نظرتهم إلى الماضي مشترَكة، مرفقة بالحنين والرغبة، تكتنفها الأساطير التي تضفي على الماضي طابع المآل وعلى الحاضر طابع التكرار (كليشيهات ونمط/ Stériotype) وعلى المستقبل طابعَ إعادة إنتاج الماضي، كمدخل للانخراط في الحاضر. تتحكم الذاكرة الجماعية في مشاعر الناس بطريقة أقرب إلى الإستلاب، لا ينفكون عنها إلا بجهد عقلي. هذه الذاكرة، حاملة لعوامل عدّة منها التجربة والدين والطبقة الإجتماعية، بالإضافة إلى المكان والثقافة، لتتحوّل إلى «قيم» هي بذاتها تحدّد روابط الفرد مع المجتمع.وتتراكم هذه الذاكرة بشكل تدريجي، بطيء، وتنتقل من جيل إلى جيل وتتحدى الزمان. تحيا الشعوب وتموت بذاكرتها الجماعية ويتمّ تناولها بشكل عاطفي/ وجداني.

يعتبر يونغ هذا «اللاشعور الجماعي»القاعدة الأساسية للإنسان وشخصيته، وقد رأى فيها صوراً محمّلة بالعواطف القوية والرموز الدينية والاجتماعية. لكن شتراوس يرى أن الفكر البدئي، لا يمثّل مرحلة من مراحل التطوّر بل يمثّل منطق الفكر البشري، في كل زمان ومكان[10]. فما كانت بدايات البياتا الإعلامية التي تناولت مجتمعاتنا العربية المنتفضة وما كان تأثيرها في إنجاز البياتا المنقّبة.

2- «بياتا» كوسوفو

ليست المرة الأولى التي تصوّر فيها الصحافة الغربية موضوعاً مقتبساً من «البياتا»، في تغطية النزاعات في البلدان العربية– الإسلامية.وهنالك بعض المتشابهات التي تحتّم علينا الدراسة والتعليق. ففي 29/ 1/ 1990، صوّر George Merillon ما لُقِب ب «بياتا» كوسوفو (صورة 4)، ونال أيضاً جوائز عليها. المصوّر من وكالة

(10) Anthony Stevens, **The archetypes,** Ed. Papadopoulos, Renos. The Handbook of Jungian Psychology, 2006, Third Chapter. See also, Jung, C. G. (1934–1954), **The Archetypes and The Collective Unconscious**, Collected Works 9 (1) (2 ed.), Princeton, NJ: Bollingen (published 1981), ISBN 0–691–01833–2.

صورة رقم 4: بياتا كوسوفو، ميريون، 1990.

غاما، التقطها عشر سنوات قبل حرب كوسوفو والغزو عليها من قبل الصرب، أي في زمن لم يستشرف أحد فيه نزاع الصرب والمعارضين الوطنيين. تمثّل الصورة كما لقّبها الصحافي «اليقظة الجنائزية» حول جسد «نسيمي الشاني»، شاب قتل في مظاهرة من أجل استقلال كوسوفو. سمع ميريون أن الجيش قد أطلق النار على المتظاهرين في ناغافك، فذهب إلى الموقع مع فريق التلفزيون الفرنسي. استقبله الأهل يشكون آلامهم وغضبهم، 4 منهم قتلوا و32 جرحوا. في غرفة صغيرة، يرقد الشهيد (28 عاما) جثة هامدة على الأرض محاطا بالنساء: الأم والأخوات والزوجة. ومع ضيق الوقت المتاح أمام فريق العمل، وقبل بدء منع التجوّل، استفاد المصوّر من النور الخافت ومزاج الألم والغضب والفقر والبرد، حدّد إطار الكاميرا ليشمل النساء المرصوصات على بعضهن في عبق الغرفة والتقط بضعة صور لتلك الآلام، انتهى الأمر. غالبا ما ينفكّ الإعلاميون بعد إجراء تحقيقهم في البحث عن لقطة هي الأهم، تقول: «انتهي عندما أنجز الصورة التي تكمل عملي»[11]. بالرجوع إلى

(11) Yan Morvan, **Reporter de guerres**, Ed. De la Martiniere, Paris, 2012, p. 179.

ميريون، فإن الزمان والمكان والحال العام معاً جعلوا من إحدى الصور عملاً خارقاً ذي رسالة شديدة التأثير. عرضت الصورة في ربيع 1990 في مجلة الإكسبرس/ Express، في سياق بعيد عن حوادث كوسوفو، كما نشرت في الفيغارو ماغازين، حتى أن الرئيس الفرنسي ميتران تأثر بها منوّهاً بجماليّتها وبالأمثولة التاريخية التي نتعلمها من هذه الصورة: «كيف يسعنا أن لا نفكر بمانتينا/ Mantegna أو رامبرندت /Rembrand، إن الغضب والألم لهما نفس الوجه، يجب أن نجد حلاً للأقليات فالموضوع حرِج وقابل للانفجار، وقد دوّنت هذه الكلمات في غالبية الصحف ووسائل الإعلام المرئي آنذاك.

في شباط 1991، حاز ميريون على جائزة الصحافة العالمية، في امستردام، والهدف منها تطوير التصوير الإعلامي. فعلياً إن الناظر أو القارئ هو من يَصنَع للصورة أو للنصّ معنىً بحسب بارت/ Barthes[12]، وإن النظرة هي التي تعطي المعنى للصورة. بهذا السياق استبدل العنوان الأساس ب «بياتا» كوسوفو. لا شكّ أن «البياتا» تُحيلنا مباشرة إلى إيقونوغرافية مسيحية لحدث مأساوي يحصل في بلد إسلامي. إنها استعارة لآلام الناس تحت معاني العذراء والمسيح. لكن الصورة هنا للتوثيق، وغالباً ما تعيش أطول من الحدث الذي توثقه. أن نساءل الصورة عن قدرِها بالمعنى الفرويدي هو أساسي للمعرفة، ومن الضروري أن نضعها في السياق التاريخي الخاص بها (أي نزاعات البلقان). وفي سياق صور الصحافة، يتبين لنا أن الصورة ليست فقط من الحاضر، إنها مجموعة من العلاقات في الزمن تظهر حين تكون الصورة «خلاقة».

3- «مادونا» بنطلحة

لم يتوقف الاستلهام من «البياتا» في صور الإعلام الغربي. فالمادونا الجزائرية/ 1997 تشكّل نموذجاً ثانياً نال صاحبُها حسين زورار جائزة العام 1998، إضافة إلى سبع جوائز أخرى (صورة 5). المصوّر جزائري الأصل يعمل لصالح الوكالة الفرنسية للإعلام/ AFP، التقط هذه الصورة التي توجهت للعالم العاجز

(12) Roland Barthes, S/Z, **la casuistique du discours**, Point–Seuil, Paris, 1976, p. 134–135.

صورة رقم 5: مادونا بنطلحة، حسين زورار، 1998.

أمام مآسي الجزائر[13]. بعد مجزرة بنطلحة (مئتي قتيل). نشرت الصورة في أكثر من 750 صحيفة وتحولت إلى أيقونة (بمعنى الصورة المعدة لاعتبارات لاهوتيّة محدّدة تخدُم أغراض العبادة وترتقي بحياة الناظر إليها إلى مستوى الروحية). تعرضت إلى نقـد واتهامات تفيد أن الصحافي قد رتّب الإخراج قبل التصوير. وبالتالي، لا يمكن اعتبارها تسجيلاً عفوياً لحدث واقعي. إضافة إلى أنه ورد بجانبها معلومات مغلوطة. فعلياً، أسف المصوّر لعرض هذه الصورة لما جلبته له من مآسي ومشاكل أدّت إلى منعه من العمل في بلده الأمّ. أصبحت «مادونا» بنطلحة من الصور الأساطير وفقاً إلى بارت[14]، أسـوة بصورتي شي غيفارا ومحمّد الدرّة. رأى الغرب فيها روحيّة «البياتا» وهـي تراثه المرئـي والثقافي. في الجزائـر، تقدّمت «المادونا» بدعـوى ضدّ المصوّر الـذي أسـاء إلى سـمعتها وهي فـي لحظة تخـلّ، وصرّحـت أنها ابنة شـهيد وأخت نقابي معروف، وهتفت «أوقفوا اسـتثمارنا والتلاعب بآلامنا... فأنا جزائرية مسـلمة، أرفض أن أتشـبه بالمادونا...»[15]، كما رفضت لقـب «مادونا» لأنه يخلط بين ثقافتين

Hocine ZAOURAR, cité in **World Press Photo** 1998, La Haye, Benteli , Berne, 1998, p. 7. (13) Roland Barthes, **Mythologies**, Éditions du Seuil, Paris, 1957 – rééd. augmentée, 2010, p. 19. (14) Oum SAÂD, cité par Marie–Monique Robin, **Les Cent photos du siècle**, Hachette, Paris, (15) 1999.

متمايزتيـن. بالرغم من كل ما حصل، أصبحت الصورة منتجاً ثقافياً بامتياز، انضمت إلـى مقتنيات أصحاب المجموعات وأَلهمت الفنانين. أنجز باسـكال كونفرت فيلماً وثائقيـاً دخـل في عـداد مجموعة متحف الفـن الحديث في اللوكسـمبورغ ومنحوتة لهـذه المادونـا الرافضـة للشـهرة، عـام 2002. وأثارت الصـورة الكثير مـن الأخبار والجدليـات، قبـل أن تتحـول إلى أيقونة وقـد وضعتها مجلة الإكسـبرس مع صورة موت الأميرة ديانا...

إن إعـادة تأويل الصور الإعلامية من خلال النحت والأفلام يعني أننا سـنكون في موقع القريب من الألم، ومن آلام الآخرين مسـتندة إلى حائط مستشفى زمرلي/ الجزائر، آيلة للسـقوط، ارتفع صياحُها كي يسـمعها العالم، شاحبة الوجه، تنهَمر في البكاء، تعبير فظيع فِعلي لا إرادي لامرأة حقيقية... ماذا تفعل بنا دموع النسـاء تماماً كمـا تفعـل بنا دمـوع الرجال ولَو حُرمـوا من ذرفهـا؟ المنظر العام مريـب، مجهولة وسـط الضحايا، سـتصبح بإرادتها أُمّاً بالرغم عنها مادونا الجزائر. بتعبير آخر، هكذا أراد الغـرب وإعلامـه الحريـص على الحريّات العامـة، أكانت برضـى المنتهكين أم بالرغـم عنهـم... فعليـاً تصنّف الصورة في منظومـة خارج سـياقها الثقافي العربي – الإسـلامي والجزائـري، ولو أنها توّثق حتمـاً لحدث يخصّ هذه المنظومة. يتسـاءل ديـدي هوبيرمان: «ألسـنا نسـتعمر مجـددا آلام الناس فـي بنطلحة عندمـا نضع هذه السيدة في شبكة من المعاني محورها السيدة العذراء[16].

الإطار محدّد والمسـتوى قريب من النظر ونقطة الارتكاز تقع على «المادونا». أما العمق، فيتجلى في لقاء منظوري لأربعة خطوط هروب تنطلق من الجدار لجهة الشمال إضافـة لبعض الظِلال. يأتي النور من الأعلى، فالزمن محدّد، نصف النهار تقريباً. تضاء الوجـوه أفقياً علـى خلفية مربعات الجدار الأبيـض وتبرز ثنيّات الثيـاب من خلال لعبة الفاتح/ الغامـق والظل/ النور. أما الخطوط والمنحنيات العامـة فإنها تعطي انطباعاً عاماً لمـا هو متحَـرّك أو جانِح، يموجُ في بحر هائج. وحين نُمعِـن النظر في انحناءة الرأس، نـرى فيها علامة تشّـد النظر معها إلى الأعلـى. أما عن التعبير العـام، فإنه الفاجعة وكلّ المأساة في دواخله. تذوب النظرة وتضيع في الفراغ، الفمّ مفتوح في صرخة أو استغاثة

(16) Georges Didi–Huberman, **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1992, p. 105 et 106.

والصـوت مكبـوت... أوقعت هـذه الصورة الفتنـة، جذبت وكان لها سـلطتها ونفوذها، حصدت الجوائز المختلفة في عدة مهرجانات لأنها تختصر معاناة شعب بكامله.

إن تجميلية الألم المتجسـد فـي «المادونا» الجزائرية كما وفـي نفس العنوان في «بياتـا» كوسـوفو وكل الباكيـات فـي عالـم الصحافـة وجوائزها، هو بحث عـن تعالي وسـمو ومثالية للحزن والبؤس الإنسـاني. وكسـائر الفئات الفنية، تفرض الفوتوغرافيا هـذا التوجه التجميلي[17] وتنطبـق على الصور التي أفرزتها الحروب، خاصة تلك التي لا تتخذ صور الموت بالشـكل المباشـر، فتقينا من الهلع الحقيقـي وتجرّنا نحو البعد الجمالي «مفعمة منتعشـة بالجمال المتشـنج». فهل ينبغي أن نسـيء إلـى الناظر أو أن نستثير الشفقة والرأفة؟ «أمام ألم الآخرين، لا يسعُنا أن نَفهم أو نَتصوّر» تقول سونتاغ، ويصـرح هوبرمـان من ناحيته، «كـي نعلم، يجب أن نتصـور»[18]... ويمكننا اسـتكمال هاتين الفكرتين بما يلي: كي نفهم الحدث، يمكننا أن نتصور ونعيشه ذهنّياً على الأقل.

الجزء الثالث: «البياتا» اليمنية المنقبة

يختلـف الوضـع مـع «البياتا» اليمنيـة المنقّبـة، والنِقاب علامة تحمُـل أكثر من تأويل في الصراع الثقافي القائم بين الإسـلام والغرب. تقول نينا برمان، عضو لجنة التحكيـم للجائـزة، «نادرا ما نرى فـي الصحافة الغربية الحجـاب والنقاب في لحظة حميمية، وكأن كل أحداث الانتفاضات العربية اختصرت في لحظة، لحظة كهذه»[19]. إن الألم الإنسـاني يبدو وكأنه يأخذ شـكلاً موحّداً في كلّ الديانات... ولكن للنقاب علامات وإشارات نستنبط منها معاني الخلاف. مما لا شك فيه أن النقاب يدعو إلى وقفـة وتأمل بما أنه علامة تحـوي ما هو متخفـي/ Différance«[20]، وهذا المصطلح الأخير يعود لدريدا وقد ابتدعه للّغة الفرنسية بإضافة حرف (a) إلى الكلمة.

(17) Susan Sontag, Ibid., p. 135.

(18) Didi Huberman, *ibid*.

(19) Pierre Haski, «La «Piétaislamique» du Yemen prime par le World Press Photo,» **le nouvel observateur,** 9/24/2014**.** See also Claire Talon**,** «'Islamic Pieta' under the veil, revolt,» **Le Monde**, 24/9/2014.

(20) Jacques Derrida, «Différence,» **Margins of Philosophy**, Chicago & London: University of Chicago Press, 1982, p. 17.

لماذا أدهشت «البياتا» المنقّبة الإعلام الغربي؟ وهل كان وقعُها على الشعوب ذاتِ الثقافة العربية الإسلامية كوقعها على الشعوب الغربية؟ سوف نتكلم عن النظم الدالة لهذه الصورة وسوف ندرس تباعاً العلامات المثيرة من النقاب والقفّاز والوضعية والمكان والخلفية وكلّ ما من شأنه استبطان المعاني الخفيّة...

لا شك أن تاريخيّة الإعلام الغربي وبحثَه لالتقاط صور مؤثرة تعود الى الذاكرة الجماعية لأمّ الآلام، لهو واضح كما رأينا حتى الآن. لكنْ هذه «البياتا» اليمنية تُثير الشبهات، فهي طبق الأصل صورة أو نسخة/ Replica للنماذج الأصليّة من حيث الوضعية والتأليف (أنظر إلى التشابه الحاد مع رسام «البياتا» الإسباني لويس دي مورالس، (صورة 6). للوهلة الأولى يخيل للمرء أنها مركّبة وأنه قد تمّ إخراج مُسبق لها، على غِرار العديد من «البياتات الإعلانية» السابقة الذكر. الأمر محسوم هنا والصورة عفوية التقطت في الجامع حيث التجأ المصاب وحيث تتفقّده أمّه على الأرجح. أوّلاً وأخيراً، فقط الأمّ قد تتحكّم بهذه الوضعية ولا يمكن للزوجة أو

صورة رقم 6: بياتا، لويس دو مورالس، زيت على خشب، 1560، أكاديمية الفنون الجميلة/مدريد، إسبانيا.

الأخت أن تظهر بهذا الشكل الهجين ولا أن تكشف عن هذا المزيج من الحب والعاطفة والألم في الفضاء العام، دون الاصطدام بالعوائق الثقافية للحياء العام.

في وقت من الأوقات، دار نقاش حول واقعية وضعية «البياتا» لمايكل أنجلو. وتبين أن معظم السيدات يلتقطن الأطفال بهذه الطريقة بشكل محكم. لا سيما أن رأس الطفل/الولد يكون متلقيا جانب قلب الأم... هنا في البياتا اليمنية، تتلمس الأم ولدها غير آبهة لما يحيط بها، وكأنها لا تصدق الحدث، وكأنها تؤكد أن وضعية مايكل أنجلو هي الأساس والحقيقة والواقع.

بالعودة إلى المضمون الفني، فإنه لا يوجد في الفن التمثيلي الإسلامي مواضيع كالشفقة، ولم تكُ يوماً المفجوعات وأمهات الآلام من المواضيع التي عالجها الفن الإسلامي في التصوير والمنمنمات ولا في الخط العربي[21]. من ناحية أخرى، نكاد لا نرى في تاريخ الفن الإسلامي، وضعية تلامس بين الجنسين، والوضعية هنا حميمية. وإن استكملنا في التأليف الهرمي للصورة فهي من تقاليد الغرب لا محال. عندما تنظر إلى الصورة للوهلة الأولى، يمكنك أن تجزم أن صاحبها غربي في الثقافة والمهنية، وفي الإنشاء والتركيب مقارنةً مع صور سابقة متعدّدة للشفقة. أما الإيقاعات، فهي تدور حول حركة الأيدي وثنيّات الثياب تماماً كما في الفن الغربي.

1- تحليل «البياتا» اليمنية

إن التناقضات الجليّة هي أيضاً علامات يمكن أن نستحصل منها على المزيد من التأويلات والمعاني. يدهشنا هذا التضاد في ثنائية الأبيض/الأسود وفي ثنائية الملمس العاري/ الملمس المنقب وفي ثنائية اليد العارية واليد المستترة بالقفاز، وهناك أيضا تضادا في سكون المصاب/ فجع الأم. هذه الصورة الغربية الأصل لأبطال يمنيين، هي إعلامية في الأساس، تبدو وكأنها مرسومة يدوّياً خاصة في تقميش الخلفية. يقول ديريدا، إن المعاني تكمن في المحيط وفي الخطوط الكفافية[22]، ويقول بارت، أنه في مجال التصوير هنالك عدة عوامل تتحكم[23]: أولًا ماذا يريد

(21) ممكن الرجوع إلى: Alexander Papadopoulos, *L'Art Musulman*, Bordas, Paris, 1992.

(22) Derrida, *De la grammatologie*, *Ibid*, pp. 90.

(23) Susan Sontag, **A Barthes Reader**, Hill and Wang, New York, 1961, **The photographic message**, pp. 200–205.

الإعلامي أن يعبّر عنه وماذا يريد المُصوَر أن يعبّر عنه لذاته وللآخرين. فالصحفي أراد أن يصنع حدثاً هاماً، فقدّم عملاً راقياً كلاسيكياً ومعاصراً في آن معاً. كلاسيكيّاً من حيث التأليف والتركيب والموضوع، ومعاصراً من حيث التقنية والتناقضات وفئة الفوتوغرافية الفنية الإعلامية. لذا ساهمَ في تجميل الصورة واللعب بخلفيّاتها وإبراز التناقضات فيها. لقد استباحت «البياتا» اليمنية دواخل الناظرين وأثارت من الصدمة والدهشة وقوّة الانفعال ما أثقل فكرهم وأربكه. أما الأمّ والابن فلم يكُ هنا من دور لهما في التعبير عن ذاتيهما. من جهة هي المفجوعة، وهو الحاضر الغائب (حاضر بجسده وغائب بروحه). عادة تستغل الشعوب المتمرّدة وجود الإعلام كي تؤجّج الرأي العام، وتختار الوضعيات الملائمة فتساهم مع المصور بلغة بارت، في مضاعفة القوّة التعبيرية للصورة، وتؤثر في الشكل الذي تود إيصاله للمتلقي أو للآخر. من الواضح هنا أن هذه الأم والولد المصاب فاقد الوعي بالطبع، هما غائبين عن إضافة أي معنى ذاتي للصورة، غير مشاركين في شكلها أو في مضمونها.

وإن استرسلنا في الكلام، فمن تكون تلك المنقبة، لا نعرف ملامحها، نجهل كل شيء حول إنسانيتها، بسيكولوجيتها، هويتها، الوجه متخف، ممحو، شكل شبه مُحرم، يوحي لنا بالشعور بالإثم، ويستدعينا لإعادة النظر بالأنا والآخر، بالعاري والمستتر. ويتفاقم هذا الشعور كلما تجاور النقاب الكلي مع العري الكامل، ليثير القلق بين الجسد الشهواني (المتحرك) والآخر الغائب (الجامد).فإن في هذا العناق الروحي للجسدين معاً، لا وجود لواحد دون الآخر، فهما صورة الفراغ والألم معاً.

2- الغرب والنقاب والمعضلة الثقافية

يرفض الغرب أن يرى في الحجاب عامة أبعاداً روحانية كما في الثقافة الإسلامية حيث الله محتجب، غير مرئي إضافة إلى حجاب كل ما هو ذي مقام جليل[24]. كانت الجواري غير محجّبات، لكن الخليفة غالباً ما كان يكلّم العامة من وراء ستار أو حجاب. وإن كانت اليمنيات منقّبات في الثقافة والعرف، إلا أنه في فترة الحراك العربي، اختارت الملتزمات سياسياً منهن النقاب، حفاظاً على هويتهن

(24) الله في الإسلام لا يخاطب الأنبياء إلا من وراء حجاب: انظر تفسير الآية 51/ **الشورى** ﴿وَمَا كَانَ لِبَشَرٍ أَنْ يُكَلِّمَهُ اللَّهُ إِلاَّ وَحْيًا أَوْ مِنْ وَرَاءِ حِجَابٍ...﴾.

وحجباً للذات أمام الرجال والأهل الذين رفضوا دزِهن في الحقل العام. بالعودة إلى ليوتارد، إن البديع المدهش هنا، هو ذلك اللغز وراء وحدة الثنائي المرأة والرجل بما تحمل من تناقضات. وبما أن دراسة الصورة هي دراسة علاماتها وصيرورة المعاني/ Semiosis فيها، وبما أن ميزة أي علامة أنها تمثّل، تدلّ أو تُشير إلى شيء آخر كما يقول إمبرتو إيكو[25]، ماذا يمثل النقاب للغرب؟

البرقع أو النقاب، شيء مثير للرغبات، رمز للحجب أو الاختفاء، هو موضوع حاضر بامتياز في كل المحافل الغربية، في السياسة والميديا، في النقاشات والأبحاث. اختلفت تسمياته، ولا معنى لكل التسميات ما دام لا يعني للغرب سوى اضطهاد وطغيان للمرأة الضحية. النقاب أصبح شيئاً إسلامياً دولياً، يثير الخوف. تكلّم بورديو عن «القلق واللاعقلانية حيال النقاب والحجاب»، من قبل الفرنسيين، ورأى أمام واقع ارتداء الحجاب الإسلامي ودور الميديا التي لا تعرف إلا البحث عن «المثير والفاضح» متذرعة باستطلاعات رأي محوّرة تحوّل للقضايا الديمقراطية إلى مشاكل»[26].

قد نَجزُم أن وجود النقاب الإعلامي سبب لوجوده الفني، لقد جذب النقاب الفنانين في الغرب وبات حالة من الانسياب الجنوني للحساسيات الإبداعية، شيئا ما قوياً ومهيمناً. قد يكون محاولة عقيمة لفهم الآخر، فهنالك تجارب جريئة ومتطرفة في الفضاء التشكيلي، من الرقص إلى المسرح، ومن عروض الأزياء إلى الكاريكاتور والفن التشكيلي والإخراج... لمدة شهر ارتدت الفنانة التشكيلية بيرانجير لوفرانك النقاب في أداء فني/ Performance، كتجربة ممنوعة محرّمة وبهدف نزع صفة الإسلامي عنه. دوّنت إحساسها بـ«الاختفاء»، واعتبرت هذه التجربة «مقاومة»، مقاومة لأن النقاب مرفوض من الجميع. حتى الرجال لم يحرموا من ارتدائه في مجال الفن. فإن كان لحجب الجمال، هنالك أيضا ضرورة لحجب جمال الرجل.

تصبح المنقّبة رمزاً، لكنها أيضا إشارة جاذبة للغرب. فبقدر ما يخيفه النقاب ويربكُه، بقدر ما ينظر إليه بعين حذرة، خاصة مع الإسلاموفوبيا الصاعدة، وبقدر

(25) Eco Umberto, **Le Signe**, Essai Poche, Paris, 1992, p. (25)

(26) T. Collectif, **Le foulard Islamique en questions, un probleme peut en cacher un autre**, Ed. Amsterdam, Paris, 2004, pp. 45–46.

مـا يبحث عن فهم واكتشـاف مـا يخبئ وراءه من لغز و«دهشـة» شـرقية. هنا صلب الرسـالة التـي توجه بها أراندا للرأي العـام الغربي. فقد اسـتعان بقالب جمالي، أثار الدهشـة بلغـة بليغـة فهمها الجمهور المرسـل إليـه. ترتقـي الأم الخائفـة أو الثكلى لتصبـح أمّ الآلام، وجماليتهـا مسـتمدة من تضـارب هذين البعديـن. وبالرجوع إلى والتـر بنجامـان «كل ما هو محتجب جميـل»[27]، فالصورة ليسـت الواقع، والحواس تخدع، لذا يجب أن نتنبه إلى ما نتلمسه، إلى كل ما نلاحظه، لأننا نغيّر ونحوّل حاله مـن رؤيتنـا ونظرتنـا والمعاني التـي نضيفها للعمل. لا شـك أن الصورة هي وسـيلة للتسـلّط ولشـحن العواطف، فهي قادرة على التواصل بسـرعة، فكلما كانت الأشياء والعناصر مشبعة جمالياً، كلّما أصبحت بليغة ومقنعة.

الحِجـاب والنقـاب خاصـةً أمـر مرفوض في الـرأي العـام الغربي ومُنِـع بقرارٍ سياسـيّ ولـو أن المسـلمين وجـدوا في ذلـك حكما منافيـاً لحقوق الإنسـان. يقول إدوارد سـعيد «عندمـا نتكلم عـن الحجاب في الغـرب يذهب الزمان والمـكان»[28]. طالبت نائبة رئيس البرلمان الأوروبي «سيلفانا كوخ ميرين» المعروفة بليبراليتها حظر النقاب باعتباره اعتداء على حقوق المرأة، ويسـلبها شـخصيّتها، كما أن تسـتّر النساء لهـو مـن القيم التي لـم يعتد عليها النـاس في أوروبـا. وصرّحت بأنهـا ترتبك كلما صادفـت منقّبة تتقـدم منها، لأنها لا تتبصر بأية نية هي فاعلـة. لكن تجربة «إليزابيث إلكسـندر»، مـن مجلة ماري كلير الفرنسـية، والتـي ارتدت النقاب لمـدة 5 أيام، في محاولة أيضا لفهم الآخر ولاكتشاف اللغز، فقد توصلت إلى ما يلي: «.. لدي أحكام مسـبقة... أول ملاحظة لـي هي أن الزي غير عملي.. يمنـع الآخرين من معرفة ردة فعلـك ومشـاعرك، وعليـك أن تتعامل مع من أمامـك على أنه مـن العميان؛ فهو لا يـراك، وعليك أن تصف له مشـاعرك... الكلمات تصبح هـي اللغة الوحيدة المتاحة بعـد اختفاء لغة الرؤية... في صالة التحرير، خلق ظهوري بهذا الشـكل مسـافة بيني وبينهـم، وجعـل مـن العمـل الجماعي حلماً مسـتحيلاً... فـي المتـرو، كان الركّاب يُمعنـون النظر فيّ.. وكأنني شـخص مسـخ بغيض... النقاب يحول المرأة لشـخص منغلـق»... فـي اليوم الرابع تعتـرف أن الاختفاء الكامل للجسـد والوجـه يمحو من

(27) BuciGluxman Christine, **L'enjeu du beau**, Galilee, Paris, 1987, p. 35–68–102… 72.

(28) www.alarabiya.net/articles/2010/04/28/107138.htmlApr 28.2010, Ref July 2014.

داخلك أي إحساس بالغرور أو النرجسية، .. «جعلني حسّاسة تجاه جسدي.. إن ظهر جزء منه؛ اعتبرت ذلك خدشاً لبراءتي،.. ونظرة الرجال أصبحت عبئاً.. تحوّلت لقنبلة جنسية وكأنني فخ لغواية ما..تحّرش بي أحدُهم قائلاً: ترتدين مثل نساء الحكايات.. مثيرة للهوام ولمعرفة ما هو في داخل النقاب». وتستخلص الإعلامية أن حظر النقاب أمر طبيعي، ولكن تنصح بما يلي «ضعوا أنفسكم مكان الآخر قبل الحكم عليه»[29].

مقال آخر سطره د. هنري ماكوو حمل عنوان «البرقع مقابل الملابس الداخلية للمرأة الأمريكية»، يحيي فيه الحياء كصفة ملازمة للفتاه المسلمة التي تكرس حياتها لأسرتها وتنشئة أولادها، مقابل الانحطاط الأخلاقي الذي تعيشه الفتاة الأمريكية. أثار مقال د. هنري ردود أفعال في الشارع الأمريكي بين مؤيد ومعارض، وأشار إلى الدوافع الخفية لحرب الغرب على الشعوب العربية الإسلامية قائلاً: «إن الحرب في الشرق الأوسط إنما هي لتجريد العرب من دينهم وثقافتهم.. أدافع عن القيم التي يمثّلها البرقع لي، أي التستر، الذي يشير إلى تكريس المرأة إلى ذاتها وإلى زوجها وعائلتها». وأخيرا، ينتقد د. هنري الحياة الشاذة التي تعيشها المراهقة الأمريكية... تجد نفسها منقادة إلى السلوك الذكوري، فتصبح عدوانية، وأخيرا يكشف أن تحرير المرأة هو مجرد ادعاءات، ويصفها بالخدعة القاسية[30].

3- «البياتا» اليمنية: استشراق جديد أم «ما بعد الاستشراق»؟

بداية، كانت صور المستشرقين مع كل ما تحمل من تجاوزات في نقل الواقع، تحاكي متعة الفن الغربي وتنقل لغز الشرق من أجل السطو والتغلب عليه. في الصورة اليمنية لغز ودهشة وروعة، إنها تحاكي صورة السيدة العذراء، لا بل تتماهى معها، ما يدفع الناظر إلى التعاطف مع المنقبة، ليس من باب الموافقة على شكلها، بل لاعتبارها ضحية رجل جلاد شرقي، ومن واجبه أن يساهم في إصلاح وضعها، أما من حيث المدلول، فهي متعة جديدة للناظر الغربي، فبدلا من أن تكون عارية غاوية، إنها منقبة تحتضن لغزا وإرهابا وهواما على طريقتها. حضورها وظيفي

(29) *Ibid*., 29.

(30) www.hurras.org/vb/archive/index.php/t–36982.html, Ref July 2014, 30.

بامتياز، إنه متعة في تحفيز الرغبات الدفينة من خلال الاستعارة، فالنقاب وما يحمل في جوفه من مدلولات متخفية يثير تساؤلات للمعرفة والهيمنة والاستيلاء. تتمثل الأدبيات الإعلامية وغيرها من الدراسات في أشكال من التعبير مهينة، فعندما يقال: «يمثّل العرب والمسلمون العنف، «ونحن في الغرب لسنا مثلهم...» أو «إنهم هكذا ونحن لا...»، إنما تعتبر تلك الأقوال أحكاما مسبقة، تزيد الهوة بين الحضارات. في القرن التاسع عشر تمحورت وسائل الاستشراق في ابتداع صور من خيال الفنان، تخاطب هوامات الناظر الغربي، تدور غالبا حول المرأة الشرقية، موضع الشهوانية الغربية والرغبات اللامحدودة. فالحريم وسوق الجواري والعاريات المستلقيات/ Odalisques، وكل ما لا تسمح بتصويره الرقابة الغربية كان مشاعا تحت عنوان «إنه المجتمع الآخر الهمجي». ولكن في هذا الاستشراق الجديد اختلاف بسيط، هنالك مقابلة فن عربي عابر للثقافات فرض وجوده على الساحة العالمية واختار الغرب أن يتعرف على كل أبعاده وأن يستلهم منها في إبداعه[31]...

ربما من الأجدر أن نطلق على هذا الاستشراق الجديد مصطلحا أكثر دقة «ما بعد الاستشراق». من ناحية مبدئية، أصبح الفنانون العرب موضة ووسيلة الغرب للتعرف عليهم. ويكاد لا يكون من باب الصدفة إعطاء عنوان «إزاحة الحجاب»/ Unveiled، لندن 2009، لمعرض نظمته مؤسسة ساتشي، هدف الكشف عن فنانين عرب أو مسلمين. ويجدر بنا أن نضيف أنه في هذا الزمن المعاصر، من حق الفن غير الغربي أن يصبح عالميا. فعلياً هذا الاستشراق الجديد بدأ بعد 11 أيلول للاستدلال والمعرفة حول الإسلام والإرهاب.

وبالعودة إلى المقاربة الجمالية، كان الجميل ينبثق من تجانس الأجزاء مع الكل وأخذ هذا المفهوم حقه في حداثة القرن العشرين. ولكن، في زمن ما بعد الحداثة، هناك إضافات ناتجة عن كل ما هو معقد، متنوع وهجين بين الثقافات والتقنيات. يرى إدوارد سعيد أن «كل ثقافة هي هجينة»[32]، لذا، فإن كل ما نتلمسه في أشكال الفن العربي المعاصر هو إعادة إنتاج للمتنوع، أو ترداده في تقنيات أو فئات فنية مختلفة كفن الإعلام والإعلان «المرتهن». إنها اللاجمالية/ Anti–

(31) Veronique Rieffel, **Islamania**, Ed. Beaux Arts, Paris, (année non citée), pp. 100–102.
(32) Edward Said, *op .cit* , pp. 71–73.

Esthetism، تتجلى في استعمال الوسائط الهجينة في مرحلة تتاح فيه كل الممرات بين الشرق والغرب. تدعو بوسي كلوكسمان هذه الحقبة بما بعد الاستطيقا النقدية المترابطة باستعارات من ثقافات مختلفة[33]. فإذا كان فنانو الحداثة الغربية أعادوا اختراع الشرق لأجل استكشاف الحداثة الغربية، يبقى أن هذا «الشرق اختراع غربي» وفقا لدراسات إدوارد سعيد،اختراع الغرب العقلاني المتطور لشرق قديم روحاني ولاعقلاني وجب الاستيلاء عليه.

يرى ليوتارد بعبارات مختلفة أن ما بعد الجمالية أخذت مكان اللاجمالية التي «شهدت انهيار القصص الكبيرة». تمَ ذلك مع ظهور تنوّع عالمي للفنون، تنوّع يستمد كونيته من غرابة لها أوجه متعددة، لكنها لا محال هي من مميزات الفن المعاصر في العالم.

الخاتمة: «البياتا» اليمنية بعيون عربية والإبداع الفني

كيف كان للناظر العربي أن يقرأ صورة «البياتا« اليمنيّة المنقّبة؟ بالمبدأ، هنالك وحدة الحزن الإنساني، وبالتالي ما يوقع الأثر في مكان ما، من شأنه أن يؤثر لدى الثقافات الأخرى بالرغم من اختلاف أشكال التعبير والطقوس الاجتماعية والجمالية، فلكل إثنية طريقتها في بناء هذا العالم وقد تختلف النظم الدالة وفقا للمجتمعات. إن صورة الأم الثكلى في الشرق هي فعل ومسلسل يومي، نشاهده على الأخبار حول العنف المبرح. أما أن يكون للناظر العربي حيال «البياتا» نفس الأبعاد التي تتكون لدى الناظر الغربي، فذلك ليس أكيدا. لا شك أن البعد الديني متجذّر وراسخ في الوجدان العام، الغربي أو الشرقي، وفقا لصور وفكر موروث ومختلف.في هذا السياق، يشير «آلان تورين»[34] إلى العودة الكبرى للأديان في البلاد الأكثر تحديثاً كما في البلاد المتأثرة بقوة التحديث الإجباري، أي عالمنا العربي الإسلامي. إذن، تبقى «البياتا» اليمنية متعدّدة المعاني. من ناحية، إن النقاب هو رائج في المنطقة اليمنية تحديدا. والصورة رائجة خاصة مع صعود الإحيائية

(33) Buci–Gluxman, Esthetique de l'hybride, **Revue Art Absolument**, 15 oct. 2011.
(34) Alain Touraine, **Critique of the modernité**, Les Sciences sociales contemporaines, Montreal, 1995, p. 420.

الإسلامية والإسلام السياسي، ونمطية في واقع إعلامنا ولو غائبة من تراثنا الفني، ومما لا شك فيه أنها أدهشت بمعالجتها وأحدثت أثراً وصدمة جمالية.

في حين بدا إبداع التمرّد العربي مختلفاً، جاءت مواضيعه تمجّد الشهداء بشكل خاص، وليس حزن الأم. فتاريخُنا مليء بقيم الاستشهاد والشهادة، وإن مات الشهيد «فليكن»، ستصل صورتُه وتخترق أذهان الملايين لتؤجج الفعل الثوري. كان الاهتمام في «البياتا» اليمنية ينصبّ على أمّ الآلام بالنسبة للغرب، ولكن في هذا الجزء من العالم، الشهيد والمصاب هو الأساس، إنه محمد الدّرة، إنه جسد البوعزيزي الملتهب...، فظلت مواضيع الكرامة والحرية والتكاتف والعيش الواحد والسخرية من الديكتاتور والفكاهة والرسالات السياسية/ الإعلانية ووحدة الأديان واستعارة واقتباس شخصيات وطنية (عبد الحليم، أم كلثوم) وشجب الفساد وحب الوطن والمشاكل الاقتصادية، من أسمى ما صور. وظهرت صور النساء علناً في ثورة يناير في القاهرة، على الجدران العامة، واخترقت النظم البالية والحرمات التقليدية[35].

كما أبصرت النور فئات فنية جديدة أهمها فن الغرافيتي وفنون الملتقيات الإلكترونية. وقد تفاعلت الملتقيات الفنيّة الافتراضية/ Electronic encounters Artistic، وأصبح الفن معها بمتناول الجميع إلى جانب الفئات الفنية التقليدية من رسم وتصوير التي أحيت بمعارضها الثورات مستثيرة حالة جمالية جديدة. أصبح الفن أداة للتواصل وجمع الناس ولتحطيم الحدود بين الرجال والنساء في الشوارع، فالكل ينادي بالمساواة والعدالة. أما الموسيقى والأناشيد والنكات والشعر والأدب فقد عكسوا هذا الواقع الذي لم يحرم الطبقات العاملة من غناء مشاكلها في الشوارع.

تكاثرت الرموز الموروثة والشعبية ذات الأثر الأقوى على الناس. فنشط الحرف العربي والزخارف الإسلامية المستمدة من التراث، إضافة إلى الرموز الوطنية والفرعونية أو غيرها. ولم يكن فنانو الثورة من المحترفين بالضرورة، فغلب الطابع الشعبي والرموز المباشرة على الإبداع والابتكار. فعليا، في عجالة الصياغة للألحان والأشكال أتى حضور الهمّ السياسي والهدف التعبوي على حساب المطلب الفني

(35) محور تعبيرات وأشكال مبتكرة. انظر دراسة منى أباظة في كتابنا.

والجمالي. غالبا ما كانت الألوان محدودة، والرسومات طفولية محكومة بالعلامات الوطنية، كما وكثر الدخلاء على حساب المحترفين. تحت شعار العولمة، تحوّلت الفنون التشكيلية في أغلب أقطار العالم إلى تفاعل الفنان بالثقافة والمجتمع، صرح زياد ماجد أن «الثورات العربية أيقظت حسّاً إبداعياً وتعبيراً فنّياً يواكب قضايا التحرّر ومواجهة القمع والاستبداد... اتّخذ في سوريا أبعاداً غير مسبوقة في جمالياتها وسعة خيالها وجوانب السخرية فيها»[36]. فإن ندرت التجارب الفريدة، يجب أن نؤكد أن المستقبل واعد لأعمال خالدة ستصاغ بهدوء بعيدا عن عفوية الحدث وسيشكل الحراك العربي التاريخي رافعة فكرية وجمالية تؤجج الإبداع العربي في زمن ما بعد الاستشراق. مما لا شك فيه أن المشهد الفني انتعش بوسائل معاصرة لأن فن النخبة لم يفلح أن يتواصل مع خطاب الناس. يقول بيتر كينارد (المعهد الملكي للفنون ورئيس قسم التصوير الفوتوغرافي/لندن)، أصبح مفهومنا للفن «فوق تجميلي/ suresthetisant»، وما يمكن تغييره هو التعرف على الآخر وفنونه.

في ظلّ هذه الدعوات النادرة للتعرف على الآخر ولبناء الجسور والتبادل الفعلي، تعترضنا مشكلة أساسية: إن تاريخ الفنّ المدوّن هو تاريخ الفن الغربي فقط، فهل صحيح أن الفن المعاصر هو الفن الغربي فقط؟ تجاوب بعض الأصوات المعاصرة فقالت إن البلدان العربية – الإسلامية قد فاتتها فرصة التحديث، لأنها أتت سريعة، لكنها التحقت ودخلت في معاصرة غير غربية، سائرة نحو الوجود وثائرة على الموجود. ونختم مع ليوتارد الذي يعتبر أن ما بعد الحداثة، مرحلة لم يفقد الفن فيها قدرته على زعزعة وإزعاج المشاهد، هذا المدهش السامي/المتعالي/ الرائع أو المدهش هو مؤشر للمختلف، غير المعد للتمثيل. مهمة متناقضة، تثير لدى الناظر شعوراً مزدوجاً من المتعة والألم، تلك هي «البياتا اليمنية، «شيئاً ما عميقاً جداً لا تتمكن من تحديد ماهيته. إنه فن ما بعد الحداثة لديه أهمية سياسية (ليوتارد)، لأنه «الساحة المفضلة التي تتحقق فيها تلك المشاهدة»[37].

(36) Ziad Majed, Syria, **the Orphan revolution**, L'orient des livres, Beirut, 2014.
(37) Lyotard, Jean–François. Textes dispersés In **Esthétique et théorie de l'art: Miscellaneous Textes I: Aesthetics and Theory of Art,** Louvain: Leuven University Press, 2012, pp. 122. 192. 220.238.andpp. 29. 406.