التحوُّلات والأنماط الفنيّة لصور الفتيات في الحروب العربيّة «من الحداثة إلى ما بعدها»

هند الصوفي

المقدِّمة

لم يكُن من الأمر اليسير الحصول على صور الطفلات والفتيات في الفنّ، وخصوصاً في خلال الحروب العربيّة، إذ غالباً ما تتصدّر النساء موقعاً مهماً في التصوير، أمّا البنات إنْ وُجِدن فهنّ ملحقات بالأمّهات والعائلة. من أجل القيام بهذا البحث، تمَ إجراء مسح شامل للنتاج الفنيّ العربيّ منذ أواسط القرن العشرين وحتّى يومنا هذا، بهدف إيجاد صور تُمكِّننا من استنتاج خصوصيّةٍ ما لصُور الفتيات. هذه الخصوصيّة من شأنها أن تتمظهر من خلال الفروقات الجندريّة ما بين الصِّبيَة والبنات، أو من التباينات ما بين النساء من أعمار مختلفة، أو من جرّاء الاختلافات بين المُجتمعات التي تنتمي إلى الثقافة العربيّة.

كاد البحث أن يتوقّف مراراً نظراً لشحّ الصور من جهة ولانعدامها أحياناً. لكنّ مخاوفنا قد تبدَّدت بعد حصول العدوان الإسرائيليّ على غزّة في أيّار/مايو 2021. فقد أفرز العدوان أدواراً وأشكالاً جديدة للفتيات، شكّلت مخرجاً لائقاً لهذا البحث. وقد لَمَسْنا وتتبَّعنا عن كسب مظاهرَ لفتياتٍ مراهقاتٍ قدّمنَ مُبادراتٍ جماليّة نضاليّة مختلفة من حيث الشكل والمحتوى.

لائحة طويلة من الصور القابلة للتأويل مكَّنتنا من الإجابة عن عنوان هذا البحث. كيف تمثّلت

الفتيات العربيّات بريشة الفنّانين؟ وهل اختلفت الصور عن النساء اللّواتي كنّ منذ فجر التاريخ في المشهد كموضوع مباشر في دلالته أو كفكرة أو استعارة ما؟ ما كانت المعاني المستبطنة في وجود الفتيات كعنصر فنيّ، وكيف استغلّ النضال السياسيّ هذا المجال؟ هل تطوّرت النظرة التقليديّة التي راجت في مرحلة سابقة بالنسبة إلى الفتيات، وفي أيّ اتّجاه؟ وإلى أيّ مدى أسهمت الفئات الفنيّة المستحدثة في المضي بتجارب خلّاقة؟ وما كان وقع التحوُّلات الثقافيّة الاجتماعيّة والاقتصاديّة السياسيّة والتكنولوجيّة والفنيّة معاً، أكانت محليّة أم عالميّة؟ ما هو الدور المعاصر لفنٍّ يُواكِب التقلُّبات وكيف تجلّى أثره؟ هل أسّس لخصوصيّة ثقافيّة في المجال البصريّ/Visual Arts (المسمّى المعاصر للفنون بعد احتوائها للتطوُّرات التكنولوجيّة، والتغيير الحاصل في أشكالها وفئاتها)؟ وهل أحدث انقلاباً في أدوار الفتيات؟

أسئلة سيُحاوِل هذا البحث المتواضع دراستها وتحليلها والإجابة عنها، فاتحاً المجال للجدل والنقاش والتنقيب المستمرّ.

قُسِّمت الدراسة إلى ثلاثة أجزاء. في الجزئيّة الأولى، قمنا بقراءة تاريخيّة على عجالة تتعلّق بصور البنات في تاريخ الفنّ بعامّةٍ، كونه المرجعيّة العالَميّة. أمّا الجزئيّة الثانية فخُصِّصت لدراسات صور الحروب والنِّزاعات خلال مرحلة الحداثة العربيّة ووصف وتحليل لدور الفتيات في دواخلها. أمّا الجزئية الثالثة والأخيرة، فقد ركّزت على المتغيِّرات التي أحدثت انقلاباً وتقلُّباً في الأدوار المنمَّطة للفتيات، في مرحلة ما بعد الحداثة. قد لا تتلاءم ساحات الحروب والنِّزاعات مع صور الطفولة، ولكنّ سير الأحداث بات يستفزّ ويستنفر كلّ الطاقات وكلّ الأعمار. وسوف نبيِّن كيف أنّ الفتيات **تحوَّلنَ** من مجرّد أداة تُستَغلُّ في النضال الاجتماعيّ/السياسيّ، ومن متدرّجات على دروب المعسكرات، ومن وقود للحروب، إلى طاقات وطنيّة فاعلة في الواجهة.

اعتمدنا في منهجيّتنا نظريّات التحليل السيميولوجيّ من حيث تفسير العلاقة ما بين الجزء والكلّ ومن حيث استنباط نظم المعاني ودراسة الرموز والعلامات والإشارات. كما استندنا إلى المقاربة الاجتماعيّة للفنّ مع بورديو/Bourdieu، ونظريّة «الحقل الفنّيّ» لتحديد الفنون وتصنيفها من حيث ارتباطها بالسياق الاجتماعيّ العامّ وبالظواهر التي تتحكّم في قراءة النماذج المختارة. وكانت لنا مجموعة راجحة من الأعمال تعود لفنّانين وفنّانات كلاهما من الملتزمين، كلٌّ على طريقته، ينتمون غالباً إلى المشرق

العربيّ. فتضمّنت اللائحة أعمالاً من مصر والعراق وسوريا ولبنان وفلسطين بخاصّة. ومن البديهي أن تكون فلسطين قد استحوذت على العديد من النماذج كونها في حالة حربٍ شبه مستمرّة بعد اغتصاب الأرض والإعلان عن الدولة العبريّة/1948 من قبل العدوّ الصهيونيّ، إضافة إلى أنّ معظم الفنّانين العرب تعاطفوا مع القضيّة الفلسطينيّة وقدّموا الأعمال الفنيّة لنصرتها. ونظراً للكمّ من الأعمال التي مثّلت الفتيات في كنف فنّ ملتزم مع القضيّة الفلسطينيّة، زخرت فلسطين بأكبر كّمٍّ من الوثائق. وفي الخاتمة، استعنّا بنظريّة توماس كون/Thomas Kuhn، للشرح عن الانزلاق والانزياح الحاصل بين أنموذجٍ سابقٍ ونحو أنموذج جديد، بفعل تغيُّرات متشابكة ومعقَّدة ومتعدِّدة.

ويجدر بنا إضافة التوضيح التالي المتعلِّق بمرحلة الحداثة العربيّة واختلافها الزمنيّ مع الحداثة الغربيّة. ومن المسلَّم به أنّه فنيّاً، بدأت الحداثة الغربيّة من العامّ 1960 حتى 1980، حيث عقبتها مرحلة ما بعد الحداثة. أمّا في العالم العربيّ، فكان لنا مرحلة بدأناها «بالنقل» عن الغرب، منذ بدايات القرن العشرين. لكنّ هذا النقل ما برح أن تزامن مع حركة من التعريب والتكييف الفنيّ الإبداعيّ في محاولة لإيجاد خصوصيّة عربيّة، لذا قد نتكلّم على خطاب حداثيّ عربيّ منذ منتصف القرن العشرين استمرّ وبلغ ذروته في منتصف الثمانينيّات. أمّا حقبة ما بعد الحداثة العربيّة، فهي لم تتبلور قبل التسعينيّات حيث أسهمت الثورة التكنولوجيّة بتحديد معالمها وتمكين الفنّ العربيّ من المشاركة والمثاقفة على الصعيد الدوليّ. **فعليّاً تمَ دراسة هذه النقطة في كتابنا الأخير حيث بيَّنّا على وجود تفاوت زمنيّ ما بين الحداثة الغربيّة والعربيّة في مجال الفنّ والإبداع، كان قد ذكره سابقاً العديد من النقّاد الفنيّين العرب**[1].

من ناحية أخرى، نودّ التأكيد أنّنا لن نتمكّن من عرض كلّ الصور المختارة[2] في عيِّنة هذا البحث، ولو أنّنا ذكرنا بعضها لنبرز بعض النقاط التي تُفيد الدراسة، واكتفينا حينها بالعرض الوصفيّ الذي يفيد الاستنتاج العام.

(1) هند الصوفي، **الاتِّجاهات الفنيّة في العالَم الغربيّ والعربيّ منذ القرن الخامس عشر وحتّى الألفيّة**، (الجامعة اللّبنانيّة، 2016) (المقدّمة).

(2) اخترْنَا هذه الصور من المُتاح على الشبكة العنقوديّة من أجل البحث العلميّ، وقد استحصلنا على إذنٍ من فنّانين عدّة نشكر منهم سليم معوّض، يوسف عبدلكي، ولؤي كيّالي، ونبيل عنان. أمّا من توفّى منهم، فلم نتمكّن من الاتِّصال بورثتهم.

الفتيات والحروب: حاضرات في الغرب وغائبات في الشرق العربيّ

منذ حضارات الأنتيك والكلاسيكيّة الأولى، كانت النسوة خير موجِّه في اتِّخاذ قرار الحرب. وقد تُستدَعى بعض النساء المشهود لهنّ في عالم الغيب، وتخضعنَ للمنشِّطات كي تلامسن الإشارات من حركة الطبيعة والكون، بحيث تتمكّن من توجيه الحاكم في اتِّخاذ قرار الحرب أو السلم. إلّا أنّ الطفلات غالباً ما كنّ ملحقات، إنْ كان في مشاهد الاغتصاب والاقتتال (الصورة 1)، حيث تدلّ لوحة خطف نساء «السابين»، (من الميثولوجيا الرومانيّة)، لمشاهد الاستلاب والاغتصاب والعنف بين عشيرتين، والضحايا هم النسوة والأطفال.

الصورة 1

نيقولا بوسان، خطف السابين، زيت، 1635

أمّا في القرون الوسطى، فقد رافقت النسوة والشابّات الرجال إلى معسكرات الإيمان وصولاً إلى القدس. وفرد لهنّ الفنّ صوراً من البطولات والإعجاب، ذكرها المؤرِّخ

السوريّ ابن الأثير[3]. هذا ولم تغب الفارسة البطلة جان دارك عن الوجدان العام حيث دافعت عن بلادها ضدّ الإنكليز حتّى الاستشهاد. حملت النساء في ذاك الزمن السلاح دفاعاً عن الممتلكات والعائلة، وبخاصّة في غياب الزوج، وعندما كانت قضيّتها عادلة لم تكن تلام على أفعالها القتاليّة، إذ حرّم العرف والدّين على المرأة أن تشاركَ في الحروب. ولنا العديد من المصوَّرات حول الفارسات من النسوة.

كما كرّست حقبات الباروك في القرن 17، منصّة ممتعة لمواضيع العنف التي استحوذت على الذائقة الفنيّة آنذاك، فأُعيد رسم الاغتصاب والسبي لنساء «السابين»، وتألّقت جوديث (من العهد القديم) ببطولتها في قطع رأس قائد الجيش الرافدي بهدف تحرير شعبها. موضوع مشبَع بالرموز الجنسيّة والشهوانيّة وما يتأتّى عن مشاهد الخطف والسبي والفانتازيا في مخيِّلة الناظر.

في الحقبة الرومنطيقيّة وأجواء القرن التاسع عشر منذ بداياته، شكّلت أعمال دولاكروا/ Delacroix (1798 ـ 1863)، الفنّان والكاتب حول الحرب التركيّة اليونانيّة/1897، حالة من التعاطف الأوروبيّ العامّ. فاليونان أوّلاً هي منشأ الفلسفة والفنّ والديمقراطيّة. التفَّ الكُتّاب الأوروبيّون وشارَك منهم لورد بايرون/Lord Byron في الحرب في ميسولونجي (قرية يونانيّة تحوي قلعة حاصرها الأتراك). وإذ توفّي هناك، اختلطت في الوجدان العامّ الأوروبيّ مشاعر حول مصير هذه المدينة الضحيّة، مع تراجيديا موت الشاعر والكاتب، فاشتدّت المقاومة، لكنّها استسلمت مخلِّفة صدمة عند جيل من الشباب المثقَّف 1824م. ومن أجمل أعمال ديلاكروا «مجازر سيو»، حيث أعلن عن اصطفافه السياسيّ، أمّا «اليونان على دمار ميسولونجي»، فهو عمل تعبيريّ يستلهَم من شعر بايرون وكتابات فيكتور هوجو. دولاكروا هو الفنّان المتيَّم بالتعبير عن أجواء الشرق، لكنّه كان يسعى لتحقير ممارسات شعوبه، وذلك من وجهة نظر استشراقيّة.

في هذه الأعمال، يُشكِّل الرجوع إلى الاستعارة وإلى الرموز مفتاحاً، حيث إنّه في صورة هذه الشابّة الصغيرة بالزي التقليديّ اليونانيّ، وهي واقفة على حجرة كبيرة وعلى آثار دماء النحر، استدرار لتعاطف الناظر. تبدو الفتاة كالعذراء على مذابح الأضاحي،

(3) *Les Croisades*, Revue Electronique, N*9, p.126, EB: 834cd39c-5e32-46bc-89163b098f7d7508.
ممكن مراجعة ابن الأثير، **الكامل في التاريخ**، ، حرَّره أبو الفداء القاضي (بيروت: دار الكتب العلمية، 1987).

يحيط بها رأس مقطوع يدمي وأيد تدلّ عليها من بين الأنقاض. صدرها المكشوف وخوفها واستنجادها بالمشاهد، كلّها من العلامات التي تفتح مجالاً للإثارة والتأكيد أنّها أمام مصيرٍ مجهولٍ مفتوحٍ على كلّ الاحتمالات (الصورة 2).

الصورة 2

أوجين ديلاكوا، اليونان على دمار ميسولونجي، زيت، 147 x 208، متحف الفنون الجميلة ـ بوردو، 1826

في العصر الحديث، وتحديداً في خلال الحروب العالَميّة، أنشأت بريطانيا العظمى أوّل تجمُّعٍ لفنّاني الحرب العالَميّة الأولى، بهدف البروباغندا السياسيّة أو الترويج الشعبيّ، ضمَ فنّانين من الجنسيّن، بهدف إقامة معارض للترويج. شكّل مضمون هذه الأعمال إضاءة إلى دور المرأة العصريّة، وتكامل الأدوار والانخراط في الحروب. صور طالت

الصبايا المتطوّعات في الصليب الأحمر والخدمة العامّة، الممرّضات والطبّاخات ومِهن التنظيف والتوضيب، المُساهِمات بالتقديمات الاجتماعيّة، العامِلات في المصانع لتأمين مستلزمات الحروب، وغيره... أضاءت الأعمال على الأدوار الجديدة للمرأة الطالبة، وسائقة الباص، ومديرة البحريّة الملكيّة[4]...

ليونتين غابان/Léontine Gabain (1883 ـ 1950)، انتخبت رئيسة لجمعيّة الفنّانات وقدَّمت صورة لبنت مصابة في المستشفى، تُعالَج بمادّة Penicillin/البينيسلين (اختراع جديد آنذاك)، كذلك الموضوع الذي يتقدّم بتحيّة للإنجاز العلميّ والطبّيّ.

وبالطبع، لا يُمكِننا تجاهل العلاقة بين الأحداث السياسيّة العامّة وموضوعات الفنّ، تحديداً بعد الحربَيْن العالَميّتَيْن، حيث طاوَلت العلاقة معظم القضايا الاجتماعيّة[5]. فعَلَا صوتُ الدادائيّين (1920) ضدّ الحرب وضدّ الفنّ، عبَّر بيكاسو (1881 ـ 1973) عن ضراوة المأساة بالأسود والأبيض، في الغيرنيكا، حين ألهبت قنابل الطيران الألمانيّ قريته وتداخَلت فيها الثيران والنيران (والثور من التراث الإسبانيّ وهو بموته بات الفداء لانتصار الإنسان، وهنا يُمثِّل القوّة الغاشمة للشعب). اعتبر النقّاد هذا العمل رسالة للعالَم ووثيقة تدين العدوان لم يسبق أن وصل إليها فنّان على مدى التاريخ[6]، و«تُنادي بالسلام في كلّ زمان ومكان»[7].

أمّا دالي في عمله «طفل **الجيوبوليتيك** يُراقب ولادة الإنسان الجديد، 1943»، فهو يستعمل هذه المفردات إشارة إلى النزعة الاستعماريّة والهَيمنة السياسيّة والعسكريّة الأميركيّة على العالَم الجديد. وما الشابّة التي تحمل الجنين وتُمتحن في الولادة والعنف، إلّا رمزٌ للأمّ الطبيعيّة أيّ الأرض... وقد صوَّر الفنّانون في حقبة الحروب، حال المومس وبشاعة المُجتمع في أوروبّا، أمّا في أميركا فقد راج بوستر البروباغندا ودَور الأطفال والنساء في دعوتهم للالتفاف حول الجيش الأميركيّ.

(4) Jack Lazenby.*Women of the wars: five female artists who depicted women's contributions.*Posted 02 Sep 2020.

(5) زينب عبد العزيز، **لعبة الفنّ الحديث** (القاهرة: الزهراء للإعلام العربي، 1990)، ص 61.

(6) Elizabeth Cowling, *Picasso Style and meaning* (N-Y 2002), 573-575.

(7) حسن فؤاد، **بيكاسو معجزة الفنّان والرجل** (القاهرة: مؤسّسة روز اليوسف، 1974)، ص 72.

الصورة 3

ليونتين غابان، ضحية القصف الجوّي، 1944،
IWM (Imperial War Museums)، إنكلترا

ذهبت الحداثة الفنيّة نحو استبدال الأشكال بالرموز والعلامات والميداليّات والشارات العسكريّة والإشارات الدّينيّة، بالأرقام والرموز والأعلام والأسماء، وذلك للضحايا والجنود، ولوضْعها في لغز انتصر فيه اللّون على الرسوم التشخيصيّة. وختاماً لهذه الجزئيّة الافتتاحيّة، نستخلص ما يلي:

في مرحلة ما قبل الحداثة، كانت الفتاة رمزاً للخوف ووسيلةً لاستدرار العاطفة الشعبيّة، أمّا في حقبة الحداثة، فشاعت صورة الشابّة العصريّة المتألِّقة بالمسؤوليّات الإداريّة والمجهود الحربيّ الفعليّ والمُشارِكة في القرار... هذا من الجانب الغربيّ، أمّا في عالَمنا العربيّ والإسلاميّ، فنتساءل عمّا كان الوضع عليه.

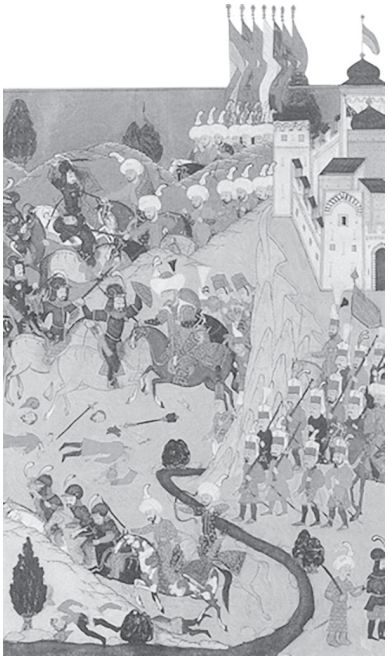
عرفت الفنون في الحضارات الرافديّة بخاصّة، والفرعونيّة بعامّةٍ، مشاهد الحروب بإسهاب، ولكنْ لم نتمكّن من رصد وثائق مصوَّرة للفتيات أو لأدوارهنّ. من ناحية أخرى، ترك لنا الموروث الإسلاميّ مخزوناً وافراً من المشاهد الحربيّة في منمنمات تنتمي إلى مختلف الحقبات التاريخيّة، والأسلوبيّة، العربيّة منها والفارسيّة والتركيّة والمغوليّة والهنديّة. هذه الكُتب المصوَّرة تسرد فصولاً من الأحداث الروائيّة والتاريخيّة والمنجزات العلميّة؛ حيث كانت الجيوش هي التي تتصدَّر المشهد دائماً، سواء أكان الهدف هو التمظهُر أم الاستعداد للحروب أم الرجوع المنتصر. وفي هذا العالَم بالذات، المخصَّص للأبطال، كانت النساء غائبات عن مشاهد الحرب، ولم يكُن لهنّ وجودٌ يُذكر (الصور 4 و5).

الصورة 4

منمنمة سليم نامة، معركة تشالديران، 1525 (إيران)

الصورة 5

معركة نيكروبوليس، 1396 (إيران)



2 ـ مرحلة الحداثة: الفتاة هي رمز للأرض المُغتصَبة ووعاء لإنجاب الشهداء والأبطال

عندما نتكلّم على الحروب العربيّة، قد نذكر منها النِّزاعات التي حصلت حيال الاستقلالات العربيّة كحقبة أولى، والتي تجلّت بأعمالٍ كلاسيكيّة أو حداثيّة تشخيصيّة (Figurative) وقد نضيف إليها بدايات الحروب العربيّة الإسرائيليّة (بعد الاستيلاء على الأرض وطرد السكّان) كمرحلة أولى للتحوُّلات التصويريّة (منذ العقد الرابع من القرن العشرين). وسوف نتوسّع في هذه الجزئيّة المخصَّصة لصور الفتيات في مرحلة ما ندعوه الحداثة العربيّة، أو مرحلة التحرُّر السياسيّ والاستقلال، وهي مرحلة زاخرة بالانقلابات العسكريّة، بأحلام الشباب حول بناء الدول العصريّة، الصناعيّة والمتقدِّمة علميّاً، هي مرحلة احتوتها عقيدة القوميّة العربيّة، التي تبنّاها الفنّ العربيّ والهمّ الإبداعيّ بشكلٍ خاصٍّ.

البداية من مصر كمحور فكريّ للأمّة العربيّة

عرفت البلدان العربيّة نقلةً نوعيّة نحو الحداثة، تمثَّلت بتعليم الفتيات وانخراط المرأة في سوق العمل وفي الشأن العامّ ولو بشكلٍ خجول. حصل ذلك نتيجة التأثُّر بالثقافة الغربيّة، وبخاصّة إبّان الانتداب والاستعمار البريطانيّ والفرنسيّ. رَسَمَ مصطفى فرّوخ من لبنان (1901 ـ 1957) الشابّة اللّبنانيّة تحوك الأعلام الوطنيّة، منوِّهاً بدَورها في صناعة الاستقلال والمُشارَكة في النضال والتحرُّر. كما لعبَ الفنُّ التشكيليّ دَوره فى التعبير عن الثورات المحليّة وتخليدها، فهو لا ينفصل عن حركة المُجتمع ولا ينعزل عن الشعب. قد تختلف الأمور بين بلدٍ عربيّ وآخر باختلاف الأحداث وحالات الاستبداد. ففي مصر، عاش الفنّ التشكيليّ أزهى عصوره مع ثورة 23 يوليو 1952، وارتكز على آثار الأحداث الغزيرة في تاريخ مصر وانعكاسها على الأمّة العربيّة (تأميم قناة السويس، العدوان الثلاثيّ، بناء السدّ العالي، هزيمة 5 يونيو، حرب الاستنزاف...). تفاعَلَ الفنّانون وتكاتفوا وسجّلوا «تأريخة» للثورات، تمثَّلت بإصدارِ كاتالوغٍ حول معاني الملحمة الوطنيّة بمُشارَكةِ 100 فنّان[8]. ورَصَدَ عبد الهادي الجزّار (1925 ـ 1966) الحراكَ الاجتماعيّ من خلال العظماء

(8) كاتالوغ «**مئة فنّان يحيون ثورة 23 يوليو**» (القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ، 1953).

الذين يصنعون أقدار الشعوب. وقدَّم محمّد حامد عويس (1919 ـ 2011) «لوحة الميثاق» لصياغة المستقبل الزاهي للأمّة.

يذكر التاريخ الدور المهمّ للكاتب والمفكّر ثروت عكاشة، الذي شغل منصب وزير الثقافة والإرشاد القومي آنذاك فانطلق الأدب والشعر والمسرح والغناء والنحت والتصوير إلى آفاقٍ جديدة برعاية الدولة[9]. حقبة زخرت بشخصيّاتٍ مُبدِعة منها أم كلثوم وعبد الوهاب وعبد الحليم. إنّه الحلم الوطني الكبير والحلم العربي الأكبر الذي غذّته الإيديولوجيّة القوميّة. فعليّاً، كوَّنت الثورةُ مفردات هذا الوعي القومي، والتزم الفنُّ بها وتفاعلَ معها.

جاذبيّة سري (1925) هي مثالٌ لتحرُّر النساء والوعي الشعبيّ والسياسيّ والانخراط في الشأن العامّ. شَملت أعمالُها الفنيّة الطفلة والمراهقة المصريّة في إطار تمرُّد عائلات الفلّاحين. فحفظت للمراهقة مكانتها من ضمن النضال المُجتمعي، فيما تؤكِّد لوحات لها كـ «**تمرُّد بنات الأكابر**» و«**أم صابر**» (وهي بطلة وشهيدة الاستعمار الإنكليزي، 1919) على **التزامها السياسيّ**. فقد رَسمت أطفالَ الفقراء وأرجوحاتِ البنات، لكنّها تحت وطأة هزيمة العام 1967 وما رافقها من شعورٍ بالإحباط، بَدَت وكأنّها سئمت من النضال، فانكفأت إلى أنّ تحقَّق انتصار العام 1973 في الحرب ضدّ إسرائيل. هذه الفنّانة حرصت على المُساواة بين الطفلات والصبيان، وانتقدت عمليّة تهْيِئة الفتيات منذ الصغر على أدوار الأمومة. جاءت أعمالها بمنزلة نقدٍ اجتماعيّ لفنّانة مِقدامة تنتمي إلى أسرة تقليديّة ميسورة أجادت في وقتٍ مبكّر لغةَ الشعب وكانت داعية تحرُّر، فأثنت على أصالة الفلّاحة المصريّة. لوحاتها تثرثر وتسرد حكايات الجدّات، أجادت فيها بالزخارف والتفاصيل، التي تخترق الوجدان والخيال المُجتمعيّ. ففي خلفيّة «**عائلة متمرّدة**» (الصورة 6)، تبدو الفتاة امتداداً لهذه الفلّاحة الشابّة المتمرّدة، ذات النظرة الرّادعة، التي تُجاهر دون حياء بالرضاعة أمام الناظر. وهناك وحدة بين الزوجَين، ووحدة بين الأمّ والجدّة والطفلة ترمز إلى تواصُل الأجيال، وإلى تهيُّؤ الطفلة لدَورها المُستقبليّ، هي الرمز للحياة والاستمرار.

(9) https://gate.ahram.org.eg/daily/News/visited November 5-2020.

الصورة 6

جاذبيّة سري، عائلة فلاّحين متمرِّدة، 1958 (مصر)

القضيّة الفلسطينيّة والمحور العربيّ

في سياق الهمّ العربيّ، شكّلت القضيّة الفلسطينيّة محوراً سياسيّاً جامِعاً للأمّة وما زال. دعونا نقرأ صور الفتاة في هذه المنظومة النابضة بالتمرُّد والعنف والحقّ بالحياة. صور تُمثِّل الفتاة الضحيّة المُستلَبة من سيادتها ووجودها، تماماً كالأرض المُغتصَبة التي ترمز إليها.

برهان كركوتلي (1932 ـ 2003) من أوائل الفنّانين المُلتزمين بالقضيّة العربيّة والفلسطينيّة، وهو سوريّ الأصل. يدعو الفنّان إلى المقاومة والتصدّي والصمود، مُستعيناً

بشبكة العلاقات التي تربط العناصر الفنّيّة بمنظومة النضال الاجتماعيّ. هذا النضال هو مشروطٌ ومُلتزِم، ويؤدّي إلى مجموعة من الميول والتصرّفات والأخلاقيّات. بعبارة أخرى كلّ ما يعني به بورديو بال «هابيتوس»/habitus. والهابيتوس هو تعبير عن مُخطّطات مُكتسَبة للإدراك والفكر والعمل من أجل إزالة الانقسام بين **الذّات والهدف**. إنّه الكيفيّة التي يتجسّد بها «**المحيط الاجتماعيّ في الخيال الشعبيّ**» من خلال القصص والأساطير والرموز والخطاب الأيديولوجيّ... وهذا المسمّى لدى بورديو يتّخذ لدى دوركايم مصطلح «**الوعي الجمعيّ**»[10]. وهذا ما توقّف عنده ميشال أونفري (Onfray) حين وضع العمل الفنّيّ ضمن الإطار الثقافيّ والاعتراف بتشعُّب الارتباطات المُحيطة به[11].

«كلّنا من أجل فلسطين»/1971، عبارة عن ملصق تضامنيّ مع الشعب الفلسطينيّ (الصورة 7). بالرجوع إلى سوسير، الذي قال إنّ كلّ علامة تدخل ضمن علاقتَيْن، الأولى تركيبيّة وهي حاضرة والثانية ترابُطيّة وهي غائبة/In Absentia[12]. نرى في شيفرة العلامات المستعمَلة، وفقاً للتحليل الباراديغماتي/Paradigmatic، نُظماً من الرموز والعلامات التي تُشكِّل مدخلاً لمدلولاتٍ علائقيّة. فالكُوفيّة والزخارف على ثوب المرأة، كما والحَلَق في أذن الفتاة تُشكِّل شيفرة تنتمي إلى رموز القضيّة الفلسطينيّة المُحقَّة. وما الحَلَق في الأُذن إلّا دلالة على الانتماء. أمّا شيفرة الألوان للثوب الأسود الفلسطينيّ المزركش باللَّون الأحمر الداكن، وزخرفة الكوفِيّة فهي حامل آخر للمضامين ذاتها. ومن المعروف أنّ المرأة هي وفقاً لتحليلات بورديو ومن خلال وضعيّتها تكون في حال من الإخضاع. هي التي ترمز للاغتصاب، إذ غالباً ما تكون وضعيّتها بشكلٍ جالس، أفقيّ، تماماً كالأرض المُغتصَبة. في هذا العمل تُشكِّل الابنة المعرَّضة بفعل عمرها ويفاعتها ورمزيّة عفّتها وبراءتها، الأرض، حاملة معاني التضحية، وبتكليف من الأهل (اليد على كتفَيها، فهي فلسطين، ذات القرار المسلوب). يقول بارت «**يُشير المدلول إلى الدّال، فلا يفصح عن المدلول إلّا من خلال الدّال، لأنّه فحواه الماديّ.. ولا تتشكّل العلامة إلّا من خلال علاقاتٍ مركّبة ضمن أنساق**»[13]، وهنا تُشكِّل (البنت) علامة تربط الدّال والمدلول. وقد نستدلُّ من

(10) Charles Taylor, *Modern Social Imaginaries* (Public Planet Books, 2003), 37-40.
(11) Michel Onfray, *Décadence* (Paris: Flammarion, 2017), 14-20.
(12) Ferdinand de Saussure*, Cours de linguistique générale,* Ed. critique préparée par T. de MAURO (Paris: Payot), 171.
(13) Roland Barthes, *Éléments de sémiologie* (Communications, 1964), 91-135.

خلال الأنساق التي ترمز إلى الهَيْمَنة الذكوريّة، وتقضي بإملاء الفعل، تماماً كما تدلّ عليه حركة اليدَيْن على الكتف الخاضع، هي أيدي الأهل الذين يُقدِّمون الحماية، وهُم فعليّاً يملون على البنت ما يجب أن تفعله.

الصورة 7

إبراهيم كركوتلي، حفرٌ على الخشب 100×70،
جامعة بيرزيت الضفّة (فنّان سوريّ)

كلّ الأعمال التي استهدفت البنات، بما تحمله من دلالات جاءت تُحرِّض على الغضب الجماعيّ أمام جريمة لا تُغتفر، جريمة استباحة العرض والكرامة. لا صراخ، لا انفعال، مجرّد غضب صامت ومأساة وعزم ودعوة للتمرّد ولاسترجاع الحقّ. أعمال فيها معاني التحدّي والصمود، لأطفال كبروا على غفلة، وأصبحوا من مكوِّنات هذا الصمود. بنات يقبعنَ خلف معالِم البراءة يُقدِّمنَ مِن دون حذر، وقلبهم على ماضٍ فات، وعلى ما بات في المخيَّل العامّ من حكايات الجدّات وقِيَم الجهاد.

«الكارثة»/1976 للفنّان توفيق عبد العال/1938 ـ 2002، عملٌ آخر ليس سوى صدىً لنبضات قلبِ شابّة خائفة ولولدَيْن تائهَيْن يهربون معاً بعد نزاعات في مخيِّم تلّ الزعتر(اقتُحِم خلال الحرب الأهليّة من قبل القوّات المسيحيّة التي قامت بمذابح ومَجازر إبادة ضدّ اللّاجئين الفلسطينيّين في أيّار/مايو 1976). ألوان ناريّة مُلتهِبة تُحوِّل لاجئة في مخيَّم إلى تائهة في الطبيعة. يستبيح الفنّان العرض ويفرج عن مفاتن المراهقة الشابّة، تاركاً الناظر المُتعاطِف أصلاً، يُقلِّب النظر متفاعلاً مع أنوثة ثائرة. يقول الباحث Balkaoui، في دراسته حول الجسد الأنثويّ من خلال الصور والدِّعايات، إنّ النساء تُصوَّر باعتبارهنّ ضعيفات، فقيرات أو في حالة من التعثُّر. أمّا بالنسبة إلى Freyer، فيرى أنّ تصوير المرأة في المُجتمع البطريركيّ ليس إلّا دوراً تُجسِّد النساء فيه «الهشاشة» و«الجمال» و«المجال العائليّ»، حيث تمّ تقييدهنّ في «المواقف المصطنعة» من أجل إسعاد الناظر من الذكور[14]. ومن الرموز المُستعملة هنا، نبتة الصبَّير، فهي شوك يُهدِّد، ورمز للأضحية البشريّة، ودعاء للصبر والخلاص. ويستمرّ الفيض النورانيّ متصاعداً نحو العلاء كأنّه استمرار للصمود، أمّا القنديل، فهو إشارة إلى شرقٍ عنيدٍ وغدٍ مشرق. يُضيف بارت أنّ «البحث عن المعنى يسند إلى الأشياء التي لا صوت لها. فالبحث عن الصامت يتجسَّد في كيفيّة إكساب المعنى للأشياء المَخفيّة، وهو ما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموروث الاجتماعيّ والمخزون الثقافيّ الذي يكون في أغلب الأحيان منغرساً في الوعي الجمعيّ»[15] (الصورة 8).

(14) «How Women Are Depicted In Ads?» *International Business & Economics Research Journal*-Vol 5, Numero 10 (October 2006): 59-61.

(15) Ibid.

الصورة 8

توفيق عبد العال، الكارثة: وجوه من المخيَّم، زيت، 1976(فلسطين)

وإذا ألقينا نظرةً إلى حدث استشهاد المُراهِقة لينا نابلسي لدى عودتها من المدرسة، على أثر رصاص العدوّ الذي استهدفها، نرى يافعةً مُستلقية كالمُغتصَبة على العشب الأخضر. يسيل الدم أحمراً ليغسلَ العشبَ الربيعيَّ ببرائتها. وضعيّتها مائلة تدعو الناظر إلى الدخول مباشرةً إلى الحدث، إلى فعْلِ الاغتصاب. «عروس الوطن»/1967 هذه، شاعريّة، مُستلقية مُستسلمة، غنّى لها أحمد قعبور (من كلمات حسن ظاهر): لينا طفلة كانت تصنع غدها... لينا سقطت لكنّ دمها كان يُغنّي للجسد المصلوب الغاضب... يُفسِّر بارت في نصّه (موت المؤلِّف)، أنّه «لا يوجد معنىً نهائيّاً يقترن بالعلامة، لأنّ العلامات تتغيَّر باستمرار بحسب سياقها الاجتماعيّ واللّغويّ.. ما يمنح النصَّ امتياز التعدُّديّة الدلاليّة والتعارض»[16] (الصورة 9).

(16) R. Barthes, *Critique et Vérité* (Paris, Éditions du Seuil, 1966), 24.

الصورة 9

سليمان منصور، عروس الوطن، 60×80 سم، غزّة، 1967 (فلسطين)

إسماعيل شمّوط (1930 ـ 2006)، المعروف بأعماله حول قصّة شعب وحكاياته، رَسَمَ النزوح واللّجوء والهروب المُتواصل منذ النكبة، وذكريات النار وعروسَيْن على الحدود وغيرها... أعمالٌ لن ينساها جيلٌ فلسطينيٌّ بأكمله. تفتّحت عينَاه على الحياة، ليجدَ نفسه في المؤسّسة والمخيَّم والمُعسكَر. «مسيرة شعب»/1980 هو عنوان اللَّوحة الكبيرة (6م طولاً) (الصورة 10)، لوحة تعرّضت للغزو والتشرّد. مَزَجَ الفنّانُ مأساة شعبه وحياته الشخصيّة فتمخَّضت أيقونة الرسم المُقاوِم لفتاة (هي رمز لفلسطين) تُشكِّل العنصرَ الرئيسَ في العمل. عروس منتصرة للعدالة والإنسانيّة، والعرس جامع، والعرس استمراريّة للحياة، والعروس هي الربيع الآتي مهما تأخَّر. أمّا الورد الأحمر فهو الحبُّ والوفاء للمحبوب (القضيّة) حتّى الموت والاستشهاد. رموز الأقصى (رمز جامع للأمّة)، وناس بأعداد جارفة تُهدِّد كلَّ مغتصب جبّار، بالمعاودة إلى بورديو، «المبصور لا يُمكِنه أن يكونَ وحدةً لغويّة.. ومِن دون حضور ما سبق وما يُستَتبَع»[17].

(17) P.Bourdieu, Op, Cit.

الصورة 10

إسماعيل شمّوط، مسيرة شعب، 600×400 سم، 1980، غزّة (فلسطين)

ملحمة الشهادة: البنت المُلحَقة بالثكلى

في هذا الزمن أيضاً، فنّانون من سوريا والعراق انكبّوا على تعداد الشهداء، والأمّهات الثكالى. لكلٍّ مرحلة خصوصيّتها في التعبير لِما تحمله من ردود فِعل حول المُجتمع وتقاليده (وفقاً لمبدأ الهابيتوس لبورديو). لم يمنع الخراب والدمار الملكات الإبداعيّة، وفي عراق الستينيّات والسبعينيّات والحروب الإيرانيّة العراقيّة وما تلاها بعد غزو الكويت، باتت هذه الأحداث مصدرَ إلهام للفنّ[18]. يرسم فائق حسن «جداريّة الثورة» (الصورة 11)، حيث الفتاة الشابّة تتوسَّط حشداً من الأطفال وفي يدها الحَمام الأبيض. يتجسَّد الفعل الثوريّ في هذه الألوان المنتصرة، في فضاء فسيح أمام مشاعر الحريّة، في قفصٍ تُرِك مفتوحاً كي تتحرَّر الطيور. هذا العمل هو دعوة للنهوض من الكبوة، في أُطُرٍ جديدة وعهد منقلِب على الطغاة السابقين ونُظم الاستبداد الملكيّ.

(18) محمود القرغولي، «التجدُّد والإبداع المستمرّ،» مجلّة **تشكيل**، دائرة الفنون وزارة الثقافة، العراق، السنة (2009/2)، ص 2.

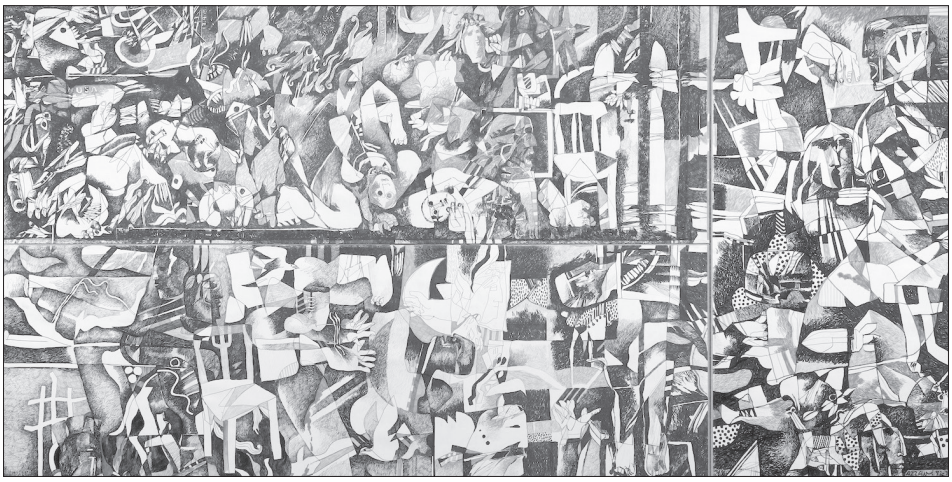
الصورة 11

فايق حسن، جداريّة الثورة سيراميك 10م×7م، 1982، بغداد (العراق)

من ناحية أخرى، تفاجِئنا جداريّة ضياء العزّاوي في صرخته الغاضبة على مجزرة صبرا وشاتيلا (الصورة 12)، التي تمّت بعد استيلاء إسرائيل على بيروت/1982، خلال الحرب الأهليّة. اللَّوحة سرديّة شاهدة على كلّ التفاصيل، أصوات وصراخ من كلِّ الجوانب، أيدٍ ممدودة بيأسٍ وأشلاء متناثرة، نساء وأطفال وصبايا هن الضحايا والأضحية. صُوَر مُربِكة لتراجيديا تفوح منها روائح الموت والدَّمار والكره والإرهاب. في هذا العمل، لا وجود لأيّ فعلٍ بطوليّ، حتّى حمام السلام يفرّ مذعوراً. إنّه دمار الموت الذي يؤرِّخ لأبشع مشاعر العنف والتعذيب. لقب العمل بِـ«غرنيكا العرب» حيث استُبيحت أسمى القِيَم الإنسانيّة وتحوَّلت إلى مجرَّد إشارات لجريمة حرب.

الصورة 12

ضياء العزّاوي، جداريّة «صبرا وشاتيلا/1982»،
حبر صينيّ على ورق ملصق على قماش 3×7، 5، تيت لندن (العراق)



في سوريا، لؤي الكيالي/1934 ـ 1978، لم يبتعد عن الحزن الملفح بالسواد لنساء يبدَونَ على خشبة مسرح، تفوح منهنّ تعابير التمرّد والاستسلام والأسى والغضب (صورة 13). يشدُّنا منظر الفتاتين بين الحزانى، الأولى في حال من المواساة، والثانية في حال من التفكُّر تتوعّد المشاهد مستعينة بالحمام الأبيض. تقحمنا الأقدام العارية والأيادي المتلاشية وحركات الأعين في هذا الجوِّ الدراميّ، إنّها علامات لأصالة الموقف أمام مقام الشهيد الذي تُجسِّدها أمّهات الفاجعة. يُهَيمن بثقله السواد، والتناقض الحادّ ما بين الأسود والأصفر، والوضعيّة والأبصار المحدقة والأيادي تضاعف مشاعر الحسرة، كلّ ما في المشهد يُنبئ برفض الطقوس والأدوار والاستسلام. من ناحيته، يستعرض فاتح المدرِّس الشهيد والجنازة والأهل والناس (الصورة 14)، إنّها نكسة حزيران التي أثّرت كثيرا بالفنّانين.

لا شكّ أنّ لمعاني الاستشهاد أثراً بالغاً في الوجدان العامّ والمخيِّلة الجماعيّة. مِن فلسطين إلى الجزائر، حَظِيَت مشاهد الجنازات والشهداء والثكالى بالصدارة في مواضيع الحرب والمقاومة والثورات. للشهداء المجد، وأنّ للشهادة في الثقافة المحليّة بُعداً ومقاماً

الصورة 13

لؤي الكيّالي: ثمّ ماذا؟/1965، 190×172، دمشق (سوريا)

ساطعاً ومُكلَّلاً بالدخول إلى جِنان الخلود، فالآية تنصّ ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ * فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللهُ مِن فَضْلِهِ وَيَسْتَبْشِرُونَ بِالَّذِينَ لَمْ يَلْحَقُوا بِهِم مِّنْ خَلْفِهِمْ أَلَّا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ * يَسْتَبْشِرُونَ بِنِعْمَةٍ مِّنَ اللهِ وَفَضْلٍ وَأَنَّ اللهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ الْمُؤْمِنِينَ﴾ (آل عمران/169 ـ 171). الشهيد هو الحزن الممزوج بالعزَّة والفخار لدرجة الحسد، يجمع بين عظمة التضحية الممزوجة بالبطولة، وتُسانده عزيمة الأهل وإرادتهم في الاستمرار بمقاومة الذلّ والمهانة. الشهداء ملأوا جدرانَ المُدن والصالات، عيونهم الواسعة ترمز إلى الصوت المفقود في الصدى. تحضر

الأمّ والبنات، يُسائِلنَ القِيَمَ الأخلاقيَة والإنسانيَة. الشهيد هو مشروع عرس أحمر كالدمّ، هو سيميائيّة بليغة تُوثِّق الحاضرَ وتحوِّل الموت إلى حياة. يرحل الشهيد جسدًا ويبقى فكرًا، «إذا متنا من أجله انتفض وعاش بين الأحياء». وتبقى كلمات الشهداء حاضرة في أذهاننا، وتشهد على هذه المنزلة الرفيعة الأحاديث النبويّة أيضاً. والشهداء ثلاثة: شهيدٌ في الدنيا والآخرة، وشهيدٌ في الدنيا، والصنف الثالث هو شهيدُ الآخرة[19]. يذكر فرهاد خسروخفار عن الشهيد في مُجتمع مفكَّك، ويرى أنّه إنسان محبط في أزمته النفسيّة لا يتورَّع عن التضحية بذاته، ويضيف أنّ الحروب هي مناسبة للتحرُّر من الخطايا ومعاقبة الذات بالدم[20].

ننهي هذه الحقبة لنقول إنّ أهمّ موضوعات الأزمات والحروب في حقبة الحداثة العربيّة (حتّى نهاية الثمانينيّات) خصَّصت للشهيد والأمّ الثكلى، أمّا البنت والفتاة فكانت ملحقة بالأمّ. منصّة الشهداء هذه طالت أغلبيّة العالَم العربيّ من فلسطين إلى الجزائر والعراق واليمن وسوريا ومصر، وصوّرت البنات كعلامات هادفة للنضال **واستغلّت الفتيات في القضيّة العربيّة لجهة إبرازهنّ مسلوبات الإرادة، مُلحقات مع إشارات الإخضاع الذكوريّ. لذا فكنَّ يرمزنَ للأرض ولفعل الاغتصاب وكنَّ الضحايا لتأجيج الفعل الثوريّ، وكنَّ الأضحية مهما شاركنَ في النضال الجماعيّ. إضافةً إلى ما سبق فهنَّ الوعاء الحاضن للشهداء من خلال عمليتَي الإنجاب والتربية على مبادِئ النضال.**

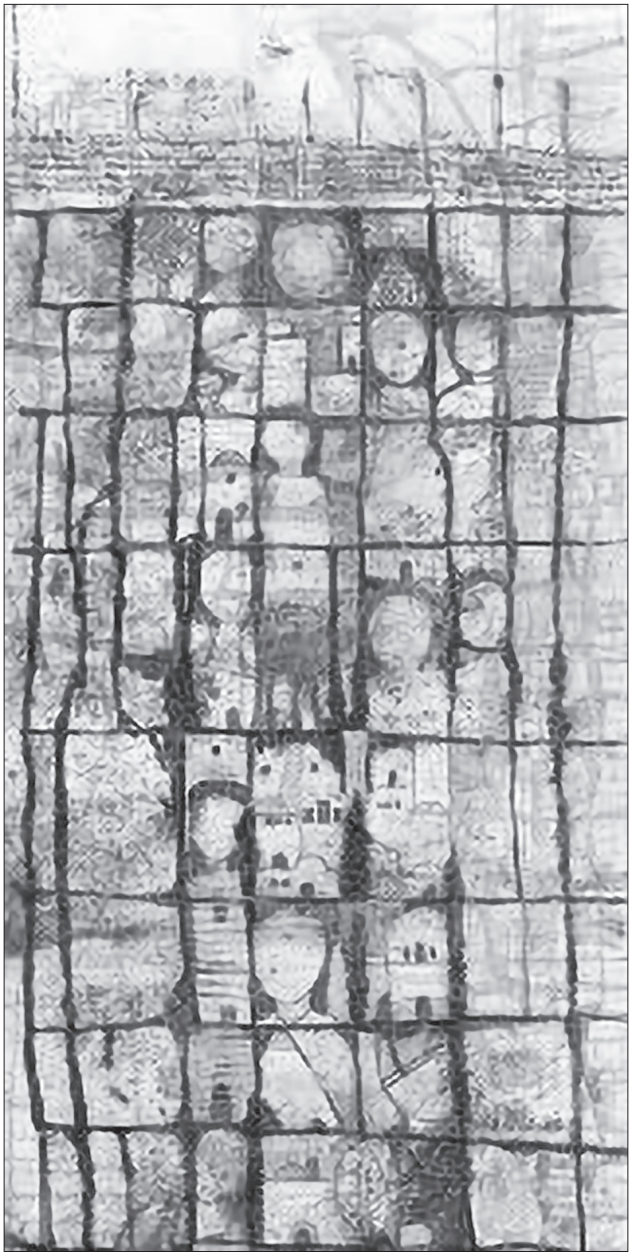
حقبة ولَّت منذ زمن، برزت بعدها تحوُّلات جعلتْ من المرأة والبنات تحديداً فئةً أساسيّة في النضال والقتال والإقناع ولو بأسلحة جديدة أصدرتها الثورة العلميّة التكنولوجيّة. هذا ما سنتوسّع به في الجزئيّة الثالثة والأخيرة. فنّيّاً، مع الحداثة استقال الفنّ من وظيفة التعبير عن روح العصر كما كان في السابق، ليتحوَّل إلى الروح النابضة في العصر.

(19) مجموعة من المؤلّفين، الموسوعة الفقهيّة الكويتيّة، صفحة 273.

(20) Farhad khosrokhavar, L'Islamisme et la mort: le martyre révolutionnaire en Iran, (Paris, L'Harmattan, 1995) Voir aussi: Malika Zeghal, «Saints, héros et martyrs dans le monde musulman», *Archives de sciences sociales des religions*, 130 (Juin 2005): 107-111. mis en ligne le 17 novembre 2005, consulté le 15 mai 2021, 313-314.

الصورة 14

فاتح المدرس، الشهيد والجنازة، 235×125سم، 1967مجموعة خاصّة



3 ـ مرحلة ما بعد الحداثة: متغيِّرات أحدثت انقلاباً وتقلُّباً في الأدوار المنمَّطة للفتيات

إنّ التحوُّل في موضوعات الفنون المُعاصرة وأشكالها بعد حقبة الحداثة العربيّة قد أَحدث نقلة نوعيّة في بنائيّة اللّوحة العربيّة؛ الأمر الذي أدَى إلى النفور من موضوعات النقل الواقعيّ ومن نمطيّة المشاهد (كالنزوح والآلام والموت)، إلى الاستعانة بالتقنيّات الجديدة/New Media، وبالفئات الفنيّة الجديدة (غرافيتي، تصوير فوتوغرافيّ، فنّ الديجيتال والتجهيز والتجميع والفيديو آرت). فوظَّف/ت الفنّان/ة التكنولوجيا لتتلاءم مع مُخرجات الفنّ المعاصر. وقد اكتسب الفنّ المهاجر مع الجيل الجديد من الدياسبورا العربيّة خبرات ومتغيِّرات فكريّة وفلسفيّة نقلها للداخل عبر منصّات مفتوحة. وإذ بالمفاهيميّة/Conceptualism، وهي اتِّجاه غلَب الفكرة على الصنعة، أمست أداة للتمرُّد والتحرُّر من خلال استغلال النصّ الكلامي. كما عبَّرت الاختزاليّة/Minimalism عن حقبة مغايرة وارتبطت الأعمال بجماليّة الزوال (حيث تنتفي عنها صفة الخلود/Masterpiece). وراجت فنون القضايا الإنسانيّة الجامعة كفنِّ البيئة وفنّ الجسد والفنّ المتعدِّد الثقافات. في هذا السياق العام، الذي أصبح فيه الفنُّ «**سياسيّاً**»، ليس بالمعنى الصرف للكلمة، بل بمعنى أن **الفنّ أصبح وسيلةً للتغيير الاجتماعيّ والسياسيَ**، انطلقت الاحتجاجات العربيّة وعرفت تمدُّداً جغرافيّاً عزّزته أدوات التواصل الاجتماعيّ. كذلك، بعد الانتفاضات في فلسطين وتعزيز مفاهيم الديمقراطيّة، أُضيفَت مواضيع جديدة تنادي بكرامة الشعوب وباسم الحقّ الإنسانيّ، وبمناهضة الفساد والاستبداد.

لا شكّ أنّ صُوَرَ الشهداء والأمهات الثكالى قد شكَّلَت ركناً أساسيّاً موروثاً من الحقبة السابقة، لأنّنا أمام موضوع له سطوته وقدرته على استنفار التعاطف المحليّ والدوليّ. استمرّ هذا الموضوع على قائمة المشاهد في زمن الاحتجاجات العربيّة، مضاعِفاً ثقله من خلال التجارب الإبداعيّة. شاركت البنات والفتيات في الصورة ولكن بدورٍ ومدلولٍ مختلفٍ وجديد. فمن ضحايا ورموز لِلاغتصاب، أصبحنَ مشاركات فاعلات في العمل النضاليّ وفي الإبداع الفنِّيّ. وسنتوسّع في هذه الجزئيّة من البحث لتبيان هذه الفكرة.

الشهيد: من الأسطورة إلى قِيَم السلام (سوريا والعراق)

أسهمت الفضائيّات العربيّة، ومن بينها تلفزيون الجزيرة، في دفْع الشعور الانتمائيّ العربيّ زمن قبل اندلاع الاحتجاجات العربيّة. الجزيرة غطّت الانتفاضة الثانية، والتظاهرات التي أعقبتها في العواصم العربيّة، دعماً للشعب الفلسطينيّ. والجزيرة تتبَّعت الغزوَ على العراق/2003، وعلى جنوب لبنان/2006. ومن ثمّ، تبعتها «العربيّة» مع ارتدادات الربيع العربيّ. وتبيَّن أنّ للخليويّ ولمنصّات التواصُل الاجتماعيّ دوراً أساسيّاً لتوحيد تحرُّكات جيل شاب لا يتعدّى الثلاثين من العمر، جيل مشبك مع العالَم بأسره، ويحمل مسؤوليّة ورؤية لتلاقي الحضارات، خلافاً لما بشّر به هانتنغتون/Huntington عن الدَّمار ما بين الحضارات[21]. جيل غضب من الاستبداد العسكريّ، ومن الاستكانة السياسيّة، جيل يبحث عن الديمقراطيّة ويرى أنّ الغرب متفوّق[22] علميّاً وصناعيّاً. وقد أجمع على هذا الرأي المفكِّرون العرب[23]، ودعوا إلى الاقتباس والاستفادة من تجارب الغرب[24]. في هذا الجوّ المُمتلئ بروائح البارود والحقد والذلّ، أُخرِجَت العديد من الإبداعات المتلاقحة مع الغرب، فهو المرجع وهو المُهيمِن فكريّاً، هكذا جاء الوضع في كلٍّ مِنْ سوريا والعراق، وبخاصّة من خلال الدياسبورا الهاربة من الحروب الأهليّة التي خلَّفتها الاحتجاجات العربيّة.

يوسف عبدلكي من سوريا/1951، (صورة 15)، استكمل مسيرة الشهداء وأعطى لهم المقامَ الأساس. رسم أمَّ الشهيد في مشاهد متعدِّدة، حاملة لصورة ابنها على خلفيّة تحمل كمًّاً من صور الشهداء، هذه الثكلى تخاطب الناظر وهو يتنقل بحركة تصاعديّة من الأسفل إلى الأعلى ومن الأعلى إلى الأسفل. ثلاثة وجوه هي شيفرة موحَّدة تدلّ على الشهيد: صورته، أمّه، ابنته. جميعهم يخاطبون الناظر. ابنة تُعبِّر عن حيويّة جديدة وعن إصرار (حركة اليدين)، تتفهّم ما يحدث وتُحدِّق وتتساءل. لم تَعُد الأمّ أو الجدّة تفرض

(21) Samuel Huntington, *Who Are We?; The Challenges to America's National Identity* (New York: Simon and Schuster, 2004).

(22) Corm, Georges, *L'Europe et le Mythe de l'Occident* (Paris: La Découverte, 2009). lire aussi, Corm, Georges, *Le Proche Orient Eclaté*, (Paris: Gallimard, 2006).

(23) Communication by Lebanese philosopher Nassif Nassar at the discussion of Georges Corm's book «Religious Plurality and Systems of Government in the Middle East», on February 14, 2012.

(24) Hafez, Ziad, «The Arab Renaissance Project: the Debates and Critique», *Contemporary Arab Affairs*, Vol. 4, Number 1, (January 2011).

عليها سلوك خاصّ، كما كان الأمر سابقاً. هذه الطفلة تُشارِك الجدَّة في حركة النظر، تتقاطع معها، تقاوم على طريقتها وسوف تكمل المسيرة.

الصورة 15

الشهيد، فحم، 194×145، مجموعة خاصّة

في العراق تمثَّلت تداعيات الأحداث السياسيّة بعد الغزو الأميركيّ في موضوعات السلام ونبذ العنف والتفلُّت من القيود الفنيّة. مواضيع أبوغريب والأبطال والشهداء والثكالى خضعت لخامات متجدِّدة ولتقنيّات النيو ـ ميديا. لا شكّ أنّ المثال والمرجع

المنتصر والمهيمن هو النموذج الأميركيّ والأمل بالتحرُّر. لقد خاب بسرعة أمل الفنّانين أمام واقع الفوضى والعنف والسرقة وغياب دور الدولة الراعية للفنون. بات موضوع الحرب ثيمة أساسيّة للفنّ، تبحث عن المتعة والغرابة، وكما يُقال «إنّ الجمال في الأثر الفنيّ يقوم على الصيغة الإبداعيّة المتغيِّرة باستمرار»[25].

عنوانٌ شيِّق لعمل جداريّ «هل تعرِفْ؟» مِن «مجموعة السياسات الثقافيّة». هذا الغرافيتي للفنّان حسام السراي، هو سؤال الثقافة في زمن الحرب. اللَّون الأسود لشخصيّات ذات حضور ثقافيّ، والنصّ أحمر غالباً لإيصال فكرة مهمّة. وحدها الموسيقى تتوسّط المشهد لتكسر من رتابة الجدار بالنوتّات المطبوعة. ما هي الرسالة هنا؟ هي ببساطة تقطع أوصال المدينة، وتشويهها من قبل ثقافة المحتلّ الرامية إلى محو ذاكرة الأزقّة. أمّا البنت، فهي قائدة الأوركسترا والألحان، وهي بغداد المدينة أمّ العواصم التي تحلم بغدٍ مشرق. تلعب هذه الفتاة على المخيِّلة والذاكرة لدى الناظر وتُنشِّط المشاعر الوطنيّة.

شاعت موضوعات الحرب في مسميّات الانفجار والمخاض لأشكالٍ غريبة وعناوين هجينة. يُقدِّم علي النجّار/1940 عملاً يحمل عنوان «لا شيء لا أحد... يورانيوم منضَّب». أصبح الفنّ مفاهميّاً/Conceptual وتحرَّر وحملَ فكراً ينتصر للحياة ويحرِّك الجماهير.

هناء مال الله (مواليد 1958) قدَّمت عملاً بعنوان «أسلحة الدّمار الشامل»/2013، وضعت فيه حذاء رياضة مقاسه أنثويّ، على علم أميركيّ منوِّهة أنّ الأحذية هي وسيلتنا للمقاومة. كما التجأت في عملها «الهدهد لاجئ يبحث عن مساحة للعيش وسط الدَّمار»، إلى ترميزات الهدهد، طائر مرتبط **بالنبيّ** سليمان وبصورة النمل في القرآن الكريم، حيث لديه الخبر اليقين. هدهدها يحمل غصنَ الزيتون الذي يرمز إلى السلام (الخبر اليقين). إنّ أغلبيّة تمثّلات الحرب والأزمات الأمنيّة بدت فيها المرأة نمطيّة الشكل، والطفولة هنا **ذَكَر** يُواجِه ويكمل مسيرة العداء والاستعداء، بينما غابت صورة الفتاة وغاب دورها. وممّا لا شكّ فيه أنّ هجرة الفنّ شكّلت متنفساً وفرصة للالتحاق بالاتِّجاهات الشماليّة والغربيّة، وقد استعاض الفنّانون عن الخطاب التقليديّ مستنيرين بثقافة حقوق الإنسان والعالَميّة، مع التأكيد على الرموز الرافديّة ومعاني السلام والأخوّة.

(25) إبراهيم شرف، **الفنّ بناء** (العراق: ابن الرشد، 2015)، ص 153.

الخطاب النسوي: ستّ البنات ونقْد الذكورة (مصر)

اختلف المنظر في مصر، حيث كثر الغرافيتي مروِّجاً للثورة والاحتجاج/2011، ولو أنّه كرَّمَ بداية شهداء الثورة ورَفَعَ خطاب الكرامة. إلّا أنّه أدخل مضامين جديدة طالت الفتيات لم تكُن في الحسبان مسبقاً. من النائحات كرمز للحضارة الفرعونيّة، وللمكان والإشعاع الحضاريّ، تتحوّل الترميزات إلى أدوار جديدة للفتيات: هنّ ينعون موت السلطة (الصورة 16) حيث التجأ الفنّان إلى الموروث الفرعونيّ مع النائحات. ومن الأدوار الجديدة للبنات، توجيه الدعوات إلى التظاهرات والقيام ببرامج التوعية العامّة.

الصورة 16

جداريّة «النائحات»، علاء عوض، القاهرة

شباب الألتراس، مجموعة من فنّاني الغرافيتي، عرفوا بألوانهم الصاخبة، وأعمالهم ذات الأحجام الكبيرة، ورموزهم الخاصّة الّتي تمثّل أندية كرة القدم وتدعو إلى ثقافة الرياضة. إنّ الرسوم والجداريّات الّتي ينفّذها فنّانون مستقلّون، تفسح مجالًا أكبر للتأويل والتفسير والتخيّل. من هذه القضايا المطروحة ما يتعلَّق بالمرأة ودورها. مشروع بادر به الشباب محوره «تحيّة للمرأة والبنت في نضالها الثوريّ»، يهدف إلى التوعية الشعبيّة وإلى تغيير الصورة النمطيّة والذهنيّة التقليديّة. صوّرت الجداريّات «الفتاة» الشامخة والصامدة، كمرادف للوطن والأرض الّتي تمنح الخصوبة والثورة التي تستعيد الحياة. انتشرت تلك

الرسوم تحديداً بعد أحداث «كشوف العذريّة»، ما يُسمّى بأحداث «مجلس الوزراء»، وما تخلّلها من اعتداء على الفتيات، وتحرّش وضرب واعتقال، وبعد حادثة «فتاة التحرير» وكردّ فعل على استنكار حضور الفتيات في التظاهرات (الصورة 17، ست البنات).

الصورة 17

«ستّ البنات» بورتريه لفتاة ترتدي كمّامة ضدّ الغاز، فنّان غير معروف، القاهرة ـ شارع محمّد محمود

نبع الاهتمام بمواضيع ذات طابع جندريّ من جرّاء الأحداث التي يمرّ بها المُجتمع المصريّ. ولعلّ أهمّ حدث يُمكِن الإشارة إليه هو تعرية الفتاة في أحداث مجلس الوزراء/2011، على يد أفرادٍ من الجيش، حادثة عُرِفت في ما بعد بـ «ست البنات» (الصورة 18، الاغتصاب)، فكانت تظاهرة مضادّة، لأنّ ردّة الفعل كانت قويّة للغاية، وبخاصّة أنّ الفاعل هو العسكر الذي مسّ بعرفٍ اجتماعيّ يُحرِّم تعرية الأنثى.

في هذه المقاومة الإبداعيّة الناجحة، تهدف «**الذكورة السامّة**» **إلى السيطرة على المرأة لجعل الرجل** يشعر بالقوّة، لذا يتوجَّب على السلطات تقديم التشريع والقوانين اللازمة، هذا ما تدعو إليه الجداريّات. في عمل آخر يوجد فتاة منقبّة إلى جانبها راقصة، كتأكيد على حقّ المرأة المصريّة في حريّة امتلاكها لجسدها والتعبير عنه. أمّا في الغرافيتي الذي

يُشير لجسم المرأة ويقول: «مهما بان أو مابانش، جسمي حرّ مايتهنش». ومن الصور المهمّة، «انتفاضة المرأة في العالم العربي»، وصور أخرى تقوم فيها الفنّانة المصريّة المشهورة شادية بدور البطلة فؤادة، في فيلم «شيء من الخوف». فؤادة امرأة قويّة، تقوم بفتح القناة أمام الفلّاحين ليقوموا بريِّ أراضيهم، تقول شادية في إحدى الصور «أنا اللّي فتحت الهويس»، كما ترفض شادية الدستور الجديد بعنوان «دستوركم باطل باطل»، وذلك في إحالة للمقولة التي كرّرها النّاس.

الصورة 18

جداريّة التحرُّش الجنسيّ في المُجتمع المصريّ، الاغتصاب، 2015

وكان قد سبق هذه الأعمال مبادرة «**نون النسوة**» المصريّة التي انطلقت عام 2012، واعتمدت على فنّ الجرافيتي لمناصرة القضايا النسويّة وتغيير المفاهيم السلبيّة تجاه النساء. «**جرافيتي حريمي**» هدفت إلى ضخّ رسائل إيجابيّة عن المرأة، مستوحاة من الثقافة المصريّة اعتمدت على أغانٍ وشخصيّات مصريّة مثل أغنية سعاد حسني «**البنت زي الولد**» وشخصيّات نسائيّة مثل «**أم كلثوم**» مع عبارة «أعطني حرِّيّتي أطلق يديّ». إنّ «الفنون» بعامّةٍ والأغاني بخاصّة، تُشكِّل وجدان الأمّة في عنفوان أزماتها؛ تماماً كما نستذكر دائما «سيِّد درويش» في استنهاض عزيمة الشعب. شادي خليل هو واحد من

الفنّانين الذين بدأوا هذه المبادرة عندما لفتت نظره زميلة له قائلة إنّ الغرافيتي المرسوم في الشوارع إمّا أنّه يُهين المرأة أو يتجاهلها. بدوره فكّر أنّ الذكرى الأولى لأحداث كشوف العذريّة التي تعرّضت لها المتظاهرات/2011، هي مناسبة لإعادة اعتبار صورة المرأة من خلال سعاد حسني وأم كلثوم. ويُعبِّر الغرافيتي عن موضوعات تخصّ المرأة بشكلٍ مباشر بوصفه فناً موجّهاً للشارع.

هند خيرة، فنّانة الجرافيتي، ردّت أيضاً على مُحاكمة سميرة إبراهيم بمشاركتها في حملةٍ ضدّ التحرُّش الجنسيّ ورسمت الشكل الخارجيّ لامرأة على حائطٍ في القاهرة، كتبت عليها «ممنوع اللَّمس، الخصيّ فى انتظارك». تتحدّث هذه الجملة عن نفسها بوضوحها وبساطتها الصادمة ورفضها للصورة النمطيّة المستسلمة. بات الفنّ سلاحاً من الأسلحة الفعّالة المستخدمة للمقاومة بشكلٍ مستقلٍّ أو جماعيّ، وبخاصّة في سياق عصر التكنولوجيا. مثالاً، نشرت المصريّة علياء مهدي صورةً عارية لنفسها في غرفة نوم والدَيها، وأَطلقت الهاشتاج nudephotorevolutionary#/صورة عري ثورويّة. أدّى هذا الأمر إلى حركة دعْم من النساء في العالَم العربيّ. في حين أنّ سميرة إبراهيم (تعرّضت لكشوف عذريّة على يد الجيش المصري)، وهي الوحيدة التي أخذت مبادرة قانونيّة ورفعت دعوى ضدّ الجيش، لكنّها لم تَنَل الإعجاب كعلياء، التي صعب إسكاتها، بات الفنّ في الزمن السياسيّ آليّة للتغيير الفكريّ من حيث إنّه **متميِّز قادر على تحريك مشاعر الناس وعلى استفزاز عقولهم**.

فنون الشارع باتت تُشكِّل الأرشيف البصريّ لسياسة التحرُّر النسويّ، وتعميم خطاب المُساواة وتعزيز المناصرة للقضايا المحقّة.

فتيات مُبدعات على درب التكنولوجيا

دشّنت انتفاضات الشعب الفلسطينيّ وهبّاته المتعاقبة منذ عقود، حركة ثقافيّة جديدة تعكس مزاج الشارع «الثوريّ». وتأخذ هذه «**المقاومة الثقافيّة**» أشكالاً أكثر إبداعيّة ورمزيّة، بسبب الظلم والقمع الذي يُمارِسه الاحتلال ضدّ شعب يواصل نضاله بشتّى الطّرق وبأصعب الظروف. سوف نُبيِّن في هذه المنظومة الدور المتفاعل لفتيات قرَّرن النضال وفقاً لقناعتهنَّ.

بداية إذا كان من بين الفنّانين مَن يستكمل مسيرة كركوتلي الحداثيّة في فلسطين، فهناك نبيل عناني/1943. في أعماله أمكنة متخصِّصة للبنات والأولاد، إنْ كان في تفاصيل وحنيّات البيوت أو السهول أو في ثنيّات الفساتين التقليديّة، أو في الزخارف والخطوط والموروثات. هذه المرأة «عناق الأم» (صورة 19)، واقفة تحمل البلد والقضيّة والرموز، رأسها على وسادة هي صورة الأرض والبلدات، في جعبتها الحواديت الَّتي تقصُّها على الأولاد والأحفاد (رسوم ثوبها). إنّها الراوية التي تنقل القضيّة، وببلاغتها تُرسِّخها في وجدان الطفلات والصبيان الذين يُزيِّنون الملابس. في خلفيّة العمل، جبال صامدة تعلوها حرارة الألوان والإيمان بالثورة المنتصرة للحقّ. كلّ عمل من أعماله يحمل قصصَ اليوميّات والحنين، وشبح الموت والنعش والاستشهاد.

الصورة 19

نبيل عناني، عناق الأمّ، زيت، 2013

خصّص نبيل عناني مجموعة كبيرة تناولت يوميّات الشباب والشابات، في «آخر أيّام البراءة» (صورة 20)، تبدو الفتيات بغالبيتهن في غيبوبة إلا واحدة تحمل بذور الأمل والسلام المتمثِّل بالحمام الأبيض الذي تتناوله بفخر وعنفوان إذ إنّه مفردة أساسيّة يتوق إليها شعب مؤمن بالحقّ والسلام.

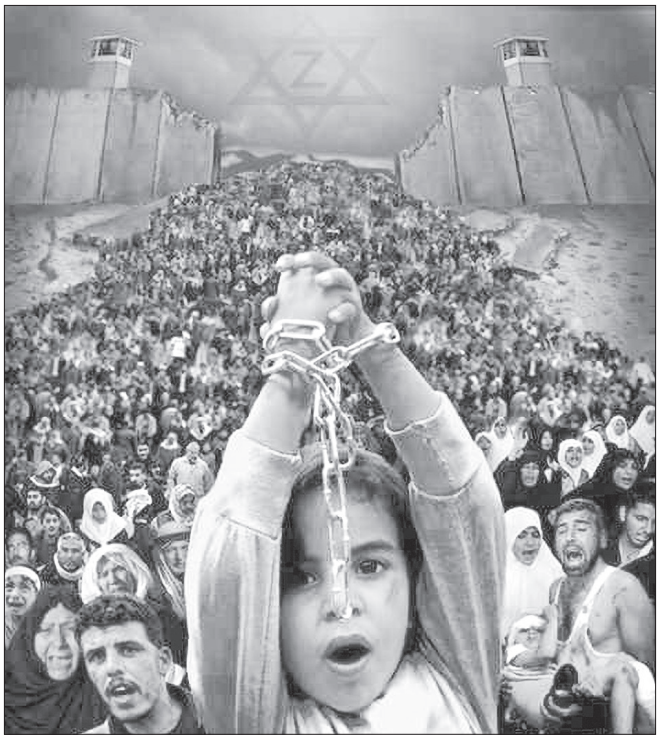
الصورة 20

نبيل عناني، آخر أيّام البراءة، أكريليك، 200×250سم، 2016

يستعين الفنّان الرّسّام والمصوِّر الفوتوغرافي ابراهيم غنّام بتقنيّات المزج بين التصوير الرقميّ والرسم والكولاج (الصورة 21). هذه الطفلة التي تعلوها نجمة داوُد، تقود الأمّة مكبَّلة بالجنازير. هي رمز للمقاومة، وثمرة جهاد سنوات من الفداء. تهتف بإصرار وتستمرّ بنفس الجهاد. وإذا كان محمّد الدرّة (الطفل الذي أصيب في حضن والده) أصبح أيقونة لا تنتسى، باتت الفتيات هنا باحثات عن دور جديد قد يضع حدّاً للدور السابق الخاضع أو المُخضَع، في مُجتمع تقليديّ، يستلهم فيه من الدروس السابقة، لبناء ممارسات خلّاقة.

الصورة 21

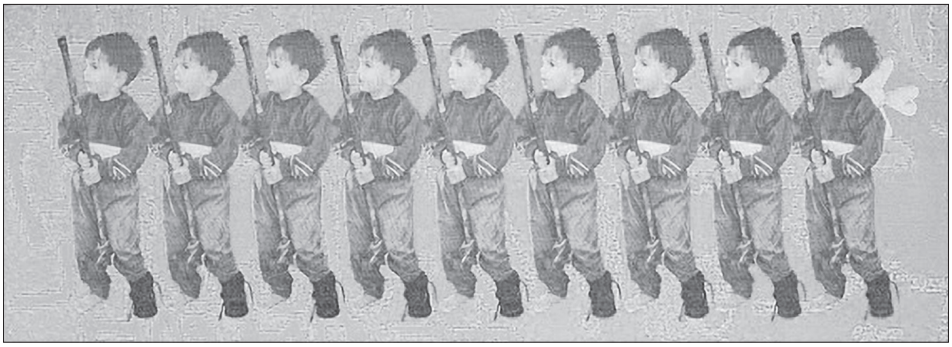
إبراهيم غنّام، تقنيّات مختلطة (فلسطين)



ليلى شوّا/1940من غزّة، هي فنّانة ملتزمة خصَّصت للجندر مشاهد مهمّة. فإذا كانت الصبية رمزاً للانتفاضات والقتال والعسكرة، (الصورة 22)، وكلّ ما يُخالِف مبادئ شرعة حقوق الطفل، فإنّ للفتيات الفلسطينيّات دوراً في صور البنادق التي رسمتها مزيَّنة بالزهور الزهريّة اللَّون (إيحالة إلى الفتيات). فعليّاً، نادت هذه الفنّانة بالمساواة بين البنات والصبيان في التربية والتنشِئة. وأصيبت بخيبة أمل حين لم تلحظ أيّ تغيير في حال أطفال غزّة بعد التوقيع على معاهدة أوسلو/1993 (بمعنى أنّ الأطفال وشرعتهم لم تؤخذ بالحسبان التحسين من استغلال الأطفال في الحروب). فتياتها يتمتَّعنَ بالهدوء والمرح والشكل العصريّ، مِن دون حجاب أمام النسوة المحجَّبات. الفنّانة شوّا هي «بندقيّة» لسلام صامت، وهَبَت سنوات عمرها تنشر الثقافة بين الناس بدءاً بالأطفال. «جدران

الصورة 22

ليلى شوّا، معاهدة أوسلو لم تُغيِّر في حال الأطفال، 2000 (فلسطين)



الصورة 23

ليلى شوّا، 750 مجموعة جدران غزّة، 1994(فلسطين)

غزّة» (صورة 23) هي الأكثر شهرةً من بين أعمالها، منفَّذة بتقنيّة الشاشة الحريريّة «سلك سكرين». آثرنا إلى اختيار هذا النمط من أعمالها عوضاً عن النمط السابق التشخيصيّ، لنبُيِنَ أنّ التوجُّهَ المعاصر لدى فنّاني الحروب والالتزام، في هذه المرحلة الجديدة من

التاريخ العربيّ، هو منحازٌ للفئات الفنيّة الجديدة كوثائق انتماء للفنّ المعاصر، نحن أمام فنّانة تعلن عن انحيازها للفنّ المفاهيميّ (المعاصر) والذي يغلب الفكرة على المهنة مستعيناً بالنصّ المكتوب. من هنا يُشكِّل العملُ الكتابيُّ على جدار الفصل رسالة من شعبٍ منسيٍّ، وتُردِّد أمام من يتَّهمها بعدم الالتزام«إنّ التعبير عن القضيّة الفلسطينيّة، يتمّ من خلال التجربة الذاتيّة للفنّان، وقد غرفتُ أعمالي من التراث الفلسطينيّ مِن دون أن تكون مأساويّة الطابع.. رسمتُ القدس في أشكال عديدة.. وعندما أعرض لوحاتي.. يُدرك المتفرِّج أنّني فنّانة فلسطينيّة مِنْ دون أن أقدِّم صوراً مباشرة»[26]. فنّانة تحاشت السقوط في النمط، ونجحتُ في أن تكون فلسطينيّة وعالميّة بلغة الجمال. رسومها مأهولة بالحكاية الفلسطينيّة بالعادات والتقاليد، وبالدعابة والمرح الأنثويّ، وبالزخرفة واللَّونيّة الصاخبة بالأمل والحياة.

من قلب الدَّمار والموت، تتألَّق الأنوار وتستعاد الحياة، إنّه فنّان الأنوثة المقاومة، عماد أبو شتيه/1965. ولأنّ الصمود لا يكون بالصاروخ والبندقيّة، كان الفنّ عاملاً مساهماً وداعماً للقضيّة في لوحاته. بناء مهدَّم متجسِّد داخل جسد فتاة ترتدي الثوب الفلسطينيّ التقليديّ جعل من هذا العمل قصّةَ نجاحٍ على صعيدٍ عالميٍّ (الصورة 24). هذا الفنان تعلّم بالممارسة، ومزج ما بين الخامات التقليديّة والشاشات الرقميّة، وهو كسائر الفلسطينيّين، يُحاكي «التراث» بدءاً من الثوب والعلم والنقوش وصولاً إلى البرتقال والحصان والقدس وسنابل القمح وبساتين الزيتون ومفتاح العودة. أبرز ما يشدّك في مشاهده هو تلك الشابّات **بِالثوب التقليدي وما يرمز إليه**... أمّا البُعدُ النضاليُّ فلا يختلف فعليّاً عن مَنْ سبقه من الفنّانين إلّا بنمطٍ بصريٍّ أكثر تمايزاً.

تتّخذ شعارات ورسوم الجرافيتي أشكالاً مختلفة على جدران مدن الاحتلال، وتتناول الوضع السياسيّ والأمنيّ وأحياناً الاجتماعيّ والبيئيّ. بسرعة يلصق الفنّانون رسوماً كي لا يتعرّضوا للاعتقال. «أنبوبة رشّ الألوان» هي وسيلتهم في مقاومة المحتلّ وتكريم الأبطال. يُفرِّغون ما بداخلهم على هيئة كتاباتٍ ورسومٍ يتفاعل معها المارّة. ظهر الغرافيتي مع أطفال الحجارة، وتمكّن مِنْ بثّ روح المقاومةً والتحدّي ورفع المعنويّات. وقد وجد الفلسطينيّون في جدار الفصل العنصريّ مساحةً واسعةً للتعبير عن رفضهم للجدار

(26) Saeb Eigner, *L'Art Du Moyen-Orient* (Merrel Publishers Limited, 2010), 129-183.

والاحتلال. «ولا تفرق»، هو شعار هؤلاء المبدعين الشباب الذين لا يهابون سلطات الاحتلال ولا الاعتقالات، الزنزانة أوالخيمة، ما الفرق؟

الصورة 24

عماد أبو شتيه، تصوير ونيوميديا، 182×142، 2014 (فلسطين)

أطفال الحجارة وبنات التكنولوجيا

رأينا أنّ الفتاة الخائفة والتائهة والمهدَّدة كانت مثالاً لصُوَر الفتيات في صُوَر الإعلام (الصورة 25) وفي الصُّوَر الفنيّة خلال حقبة الحداثة. ولكن، في أيّامنا المعاصرة، اختلفت التعابير وأشكال الاستغلال لدور الفتيات، إذ اكتشفن أنّ دورهنَّ هو رهن خيارهنَّ الذاتي.

التعبير على طريقتهنّ، والنضال المختلف عن الصبية أو المتجانس معهم بات يتخذ مواقف لم نشهدها في السابق. المفردات مختلفة، الخطاب متماسك ومتجانس، الشكل مستحدث، والممارسة مفاجئة، فهي نتيجة تراكم واستمرار في العمل النضاليّ. كلّ ما أتاحته وسائل التواصل والتكنولوجيا وثقافة الغرب وخطاب حقوق الإنسان أمسى لغةً عالميّةً في خدمة الفتيات. بهذه الآليّات، سنتكلّم على تجاربَ لشابَات ضدّ الاحتلال حازت على احترامٍ دوليٍّ واعتراف لهنَّ بالحقّ الإنسانيّ.

الصورة 25

صورة فوتوغرافيّة بعد سقوط تلّ الزعتر، 1976 (فلسطين)

عهد التميمي وعمرها 12 سنة، صفعت الجنديَّ الإسرائيلي في أحد المشادّات اليوميّة، مطالبة إيّاه بالإفراج عن أخيها (الصورة 26). قد لا يحقّ للجندي أن يعتقل قاصراً، لكنّها ظلّت تحت المجهر واعتقلت في سنّ الـ16 ربيعاً. هذه العفويّة التي تسمح لفتاة يافعة، كانت لن تمرّ مِن دون عقاب لأيّ مناضل آخر. ولو كان ولد من العمر نفسه، لكان تعرّض لأقصى العقوبات. لكنّ هذه الفتاة، التي تربّت على قصص ليلى خالد (أوّل

امرأة خطفت طائرة ركّاب في مطار بيروت، من أجل الإفراج عن المعتقلين الفدائيّين في السجون الإسرائيليّة، وقد رُسِمَت لها جداريّة على الجدار العنصريّ بين غزّة والكيان المغتصب...) ومنى الكرد وغيرهنّ... قد وصل بها التحدّي إلى تطوير سُبُل النضال واستعمال أساليب القمع المتاحة للظالم والمستبد.

الصورة 26

عهد التميمي تصفع الجنديّ الإسرائيليّ مُطالِبةً إيّاه بإعادة أخيها... (فلسطين)

هي الطفلة نادين عبد اللّطيف من غزّة (10 سنوات)، أيقونة النضال الفلسطينيّ التي غيَّرت قواعد اللُّعبة بذكائها الحادّ وإحساسها العفويّ، وحُجَجها التي تتفاوض بها مع الرأي العام العالَميّ. هذه الطفلة فهمَتْ معنى وسائل الإعلام واستعانت بوسائل التواصل الاجتماعيّ كي تدوّي صرختها في أرجاء العالم. من خلال عدستها البسيطة (خليوي أو غيره)، أرّخَت نادين يوميّاً لتطوّرات العدوان المغتصب على غزّة/أيّار 2021. كلّ ما عاشته من أحاسيس خلال 11 يوماً من القصف مع الأطفال الآخرين والناس المستهدفين مرَّ على الشاشة، ووصل خطابُها للعالم مطالبة إيّاه بإنصاف شعبها وأطفال غزّة، والوضع الفلسطينيّ.

تلميذة الصفّ الخامس الابتدائي هذه، عبَّرت بطلاقة في لغةٍ ليست بلغتها، عن معاناة غزّة وأطفالها خلال التصعيد الأخير. وقد أسهم في إنجاح حملتها إلى حدٍّ بعيد، اللّغة الإنكليزيّة التي تجيدها والتي تعلَّمتها بمفردها من خلال الأفلام على يوتيوب/Utube. وسط الدَّمار الشامل تتجوّل وتنقل الصُّوَر، التقطها الإعلام بالصدفة فتحدّثت مِن دون سابق تحضير، بحزنٍ وصدقٍ لاقا استحساناً. انهالت عليها المُقابلات الإعلاميّة الغربيّة والعربيّة على حدٍّ سواء، وفتحوا لها الهواء مِن دون حساب، «بدأتُ أنقل معاناة أطفال غزّة ومدى ما يتعرّضون له». تابعت نادين ما كانت تقوم به سابقاً، تنشر أفلاماً من تصويرها، فارتفع عدد المتابعات إلى 113 ألف متابع على Facebook، وباشرت بنشر مطالبها على اليوتيوب، «أحلم بدراسة الطبّ لأعالج كلّ الأطفال وأعالج قلوب الناس الكسيرة.. أنا طفلة عاجزة.. عندما أرى الأطفال شهداء وجرحى أدخل غرفتي وأبكي بحرقة على مصير الأطفال ومعاناتهم... أقول للعالم قِفوا معنا ساعدونا.. نتعرّض لظلم مِن دون أن نرتكب أيَّ جرم، مطلبنا بسيط أن نعيش بحريّة وكرامة وسلام. **لا يُمكِننا أن نكون فقط وعاءً لإنجاب شهداء...**»

هذه الصبيّة تتابع جهادَها المختلف، تخاطب العقلَ الغربيَّ بلغته وبمفرداته وحججه، تُصوِّر الأفكار والشواذ والظلم والاستبداد وتُوثِّق لأيّام القهر والعدوان. فهل يُمكِننا أن نعتبرَ أفلام نادين من الفنّ المعاصر؟ وهل أصلاً يُمكِننا اعتبار أعمال الأطفال فنّاً أصيلاً؟

بالطبع إنّ فنّ الأطفال جميل وليس بالأصيل لأنّه لا يملك المعرفة. لكنّ هذه الابنة التي بدأت بالتصوير والأفلام منذ عمر السادسة، أصبح لديها عَين ثاقبة، بالإضافة إلى حسِّها وذكائها وردّات فعلها. فهي ابتكرت نهجاً نضاليّاً مختلفاً، وهي عملت على استكمال لقاءاتها الأولى بأفضل منها، مضيئة في كلّ فيلم عن قضيّة إنسانيّة. فتاة العشر سنوات هذه شعرت بأهميّة دَورها فكانت تُشجِّع الأطفال وتُقوّي مناعتهم، وتتكلّم على حقوقهم بمنطق السلام والحقِّ الطبيعيّ، وتُذَكِّرُ بضرورة تجنيبهم للنزاعات المسلَّحة كما وردت في شرعة حقوق الطفل[27].

فعليّاً طرحت العولمة الغربيّة أنماطاً جديدة في التعبير الفنيّ وعلى رأسها فنون الديجيتال والفنّ الرقميّ. في كتابه «قواعد الفنّ» لبورديو، كتب عن ما أسماه **نظريّة**

(27) Utube, Videos of Nadine Abdellatif Videos.

الحقل، «إذا كان الحقل الفنّيّ هو موقع للصراع حول تعريف مَن هو الفنّان، فإنّنا لا شكّ لن ننتهِيَ إلى إجماعٍ عامٍّ على تعريفٍ عالميٍّ للفنّان، لأنّ كلّ ما لدينا هو مجرّد تعريف محصور بحالةٍ محدَّدة بما وصل إليه الصراع الدائم لفرض التعريف الشرعيّ للفنّان»[28]. يُبيِّن بورديو كيف أنّ التغييرات في العالَم السياسيّ والاجتماعيّ تُؤثِّر وتُحدِث تغيُّراتٍ في بنية المواقع في مجال الإنتاج الثقافيّ وحقله. ويُضيف أنّ أيّ ظاهرة اجتماعيّة أو تجربة إنسانيّة تنطلق من ظروف الاجتماع البشريّ هي بلا ريب مرتبطة به في صيرورته، «إذ لم يعُد يُمكن لأحد أن يتصوَّر اليوم فنّاً ما ينشأ خارج مُجتمع ما.. ولا حتّى داخل هذا المُجتمع، لأنّ كليهما، الفنّ والمُجتمع، يتكوَّنان معاً وينشآن في آنٍ واحدٍ[29].

من ناحية أخرى، يتكلّم ميشال فوكو شارحاً عن جماليّة اللِّقاء في كِتابه «نظام الأشياء» ويقول «إنّ أعمالاً صُمِّمت على قواعد النّاظر إليها من موقع الإشراف والانخراط في الحدث أمامه، تتَّبع جماليّة اللِّقاء»[30]. ففي وجه ليبيراليّة تتنكَّر لقِيَم الآخر، استدعى الفنّ المُعاصِر أفكارَ التحرُّر والنقد إلى داخل **الحقل الفنيّ**، ما جَعَلَه ميداناً لكلّ الطروحات التي تُعيد النظر بالعالَم وتجليّاته، ومساحةً لنقد الواقع المعاش. من هذا المنطلق، يَعتبر «التمرُّد صفةً ملازمةً لفنّاني حقل الفنّ المُعاصر، تمرُّد الضحيّة، حيث كلّ فردٍ له شرعته ومطالبه ودَوره في هذا التمرُّد الجماعيّ... فخرج الفنّ من الحقل الضيِّق ليُصبح تجربةً مُتاحة في متناول الجميع، ما سَمَحَ بترسيخ الحضور الثقافيّ لشعب ما في الحيِّز العام، وتجلّى هذا الحضور في الحقل الفنِّيّ بتعدُّد التجارب التي تجنّبت صورَ الماضي»[31].

وبالرجوع إلى تجربة الطفلة نادين عبد اللّطيف، التي انطلقت بحملتها بروحٍ عارفة وبنبضٍ عليم وبنجاحٍ فريد، ما كان أثر التكنولوجيا، كفنّ وآليّة للتغيير الاجتماعيّ والنضال السياسيّ، على مبادرتها؟

(28) Pierre Bourdieu, *rules of Art*, op.cit, p 367.
(29) Nathalie Heinich, *sociologie de l'art*, Éd. La Découverte (Paris, coll. Repères 2001), 80-86.
(30) Morizot & Mengual, *Esthetique de la rencontre* (Paris, Seuil, 2018), p. 22-23.
(31) Onfray, Michel, La Decadence: *L'avenir de l'art*, (Paris, Ed Flammarion, 2017) pp. 14-20.

صور 27

نادين عبد اللَّطيف تُحضِّر لفيلمها (أيّار 2021)

إنّ البشر هُم وحدهم مَنْ يمتلك الأفكار الغائبة، وبخاصّة في ما يخصّ أجهزة الكومبيوتر. وبالتالي، «لم يعُد الفنّ هو ما يُمكِننا إنتاجه على نحوٍ إبداعيّ بل صار ما نُفكِّر فيه»[32]. يبحث دافيد هارفي في «حالة ما بعد الحداثة» وفي أصول التغيير الثقافيّ، ليَجِدَ واقعاً حلَّ فيه اللّاشكل مكان الشكل، والمتغيّر مكان النمطيّ، والمُصادَفة مكان التصميم»، هذا هو تحديداً ما يُميِّز مُبادرة الطفلة نادين التي انطلقت بفعل عالِم، بعمل شأنه شأن العديد من أعمال ما بعد الحداثة، مبنيّ على الصدفة ويتقبّل «العرضي والمتقطّع والفوضويّ والمُشظّى»[33].

قد يتخطّى الفنّ الرقميّ كلَّ وساطة للتواصُل مع المشاهد، إنّه تحوُّلٌ في الفنّ لجهة التعميم واختراق دواخل النّاظر وذاتيّته، بهدف إثارة مُمارَسةٍ ثقافيّة تفاعليّة، تخدم جماليّة الفنّ المُستساغ. وفي حال ظهوره للحيِّز العامّ، تسقط عنه صفات انتمائه إلى الفنّان ويُصبِح للجماعة التي تتناوله بشتّى المُقاربات النقديّة والإعلاميّة والإعلانيّة والترويجيّة وغيرها. في هذا الجانب، يُمكِننا أن نصنِّفَ أفلامَ نادين التي لا تكفُّ عن تطوير بصريّاتها ومفرداتها في اختيار المكان والزمان والخطاب المؤثِّر، بحكم نوعٍ من أنواع الفنون المعاصرة والمعترَف بها، وأحد مؤشِّرات نجاحها هو عدد التفاعُل الشعبيّ والكمِّيّ معها. تماماً كالفتاة المصريّة التي تُنادي بحريّة تملُّكها لجسدها. إنّ الفنّ المُبدع، من فئة الفيديو ـ آرت/Video Art قد نشأ منذ ستينيّات القرن العشرين، لكنّه تطوَّر واتَّخذ أبعاداً وأشكالاً جديدة بفعل التطوُّر التكنولوجيّ المستمرّ.

وإذا ما أُجيز لنا أن نقومَ بمحاولةٍ تصنيفيّة لِما قدَّمته نادين وسواها من الفتيات والمُراهقات المُناديات للعدالة والإنصاف، نرى أنّ تلك المُمارسات تدخل في صلب الفنون المُتشابكة ما بين الرسم والتصوير والغرافيك والفيديو ـ آرت والديجيتال والهابيننغ أو فنّ الحدث، وهي شكل من أشكال العولمة الفنيّة والتواصليّة التي تطرح تحدِّيات واتِّجاهات جديدة في التعبير، لإنّها خاضعة للتجارب والتطوير من جانب المراكز والأطراف[34]. انتقدت مدرسة فرانكفورت نموذج الوسائط الحديثة المروِّجة لثقافةٍ شعبيّة،

(32) هوبزباوم إبريك، **أزمنة متصدِّعة: الثقافة والمُجتمع في القرن 20**، سلسلة ترجمان (بيروت، المركز العربيّ للأبحاث ودراسة السياسات، 2015) ص 63.

(33) المرجع السابق، ص. 67 ـ 86.

(34) Charlie Gere, *Digital Culture*, Digital Books, p 15.

لأنّها تُمارِس سيطرةً توجيهيّة في أوساط جمهور مسلوب الإرادة. والحقّ يقال إنّه من الصعب التكلُّم عن مُنتَجٍ فنّيّ متفرّد له هالة خاصّة، ولو كان شعبيّاً مُتمرِّداً. لكنّ الصوتَ صادحٌ والأداة بليغةٌ والمنبر ينتمي إلى السياق الثقافيّ. في طرْحِه لانهيار الهالة الفنيّة، عايَنَ بينجامين هذه الحالة ووَجَدَ أنّه أمرٌ يتعلّق بالمشاهد، ممّا يُعطينا الحقَّ باعتبار هذه الأشياء أعمالاً فنيَّة هادِفة جيَّشت مشاعر الناس بشكلٍ عامٍّ واستَنفرتْ عقولهم للانحياز نحو الحقّ[35].

لم تكُن نادين عبد اللّطيف وحيدة مِن دون سواها في حركة التجديد النضاليّ للفتيات والمُراهقات. كانت أيضاً الهتافات منهنّ والخطيبات الجماهيريّات واللّواتي يلقينَ الأشعار، ما تفوّقت به نادين هو فقط اختيارها الأسلوب والنصّ واللّغة حتّى تهزّ الكيان العالَميّ بأثره.

بالنهاية، في لبنان أيضاً مُمارسات حيال الاحتجاجات الأخيرة تشرين الأوّل/أكتوبر 2019، حيث كانت المساحات العامّة مفتوحة للجميع، مَنْ يُجيدُ الفنّ ومَنْ لا يجيده، مَنْ يكتب الشتائم ومَنْ يسخر من القيِّمين على السلطة. الفتيات كنّ أيضاً حاملات للقضايا والشعارات والهتافات العامّة وحضورهنّ كان لافتاً في كلّ التّظاهرات، وعلى كلّ الشاشات. وتمثيل المرأة كان ملحوظاً من خلال عملٍ تجميعيٍّ لفتاة احتلَّ الساحة الثوريّة كعملٍ نمطيٍّ يَستخدم «موضوع الفتاة» لفكرةٍ رمزيّة ولترويجٍ جماهيريٍّ. ولكن، هنا الثورة أنثى، والنضال امرأة تقود الخطاب والصياغة وتُشارِك في الأفكار والميثاق الثوريّ. مشهدٌ شعبيٌّ ثائر كسر حواجز الخوف، وحرَّر اللّغة التي تفلَّتت مِن كلّ الضوابط والقِيَم العامّة، أصبح الشارع ملك الناس، والحيطان مساحات مفتوحة على حريّة التعبير. تدخُّلٌ بصريٌّ واضحٌ ملأ المساحات العامّة، ووفَّر وسيلة إضافيّة للتعبير عن المطالب الاجتماعيّة المحقَّة ومنها حقوق المهمَّشين والمرأة والفقراء والطفولة... في هذه اللَّحظة الثوريّة احتلّت الشعارات النسويّة الحيطان، ولو أنّ التشكيلَ الفنِّيَّ الثوريَّ لم يأخذ بعَيْنٍ جادّةٍ صُوَرَ المُراهقات وهتافات الطفلات، إلّا مِن خلال الأفلام والفيديو كليب الذي استنهض الهِمَمَ بالأغاني الشعبيّة والثوريّة المؤثِّرة، والتي تؤرِّخ للأحداث بنظرةٍ مُستَحدَثَة.

(35) Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Illuminations, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1968), 217.

فلا جدالَ أنّ الفنَّ يُعَدّ عن كثب شهادة توثيق لميلاد الأُمم العظيمة ومسيرة حياتها؛ ويعكس كالمرآة الشفّافة الصُّوَر التلقائيّة العفويّة الصادقة لحياة الشعوب وتأثيرها وتأثُّرها بمَن حولها! كصورة الفتاة الصغيرة على كتف والدها في التظاهرات، والتي استشهدت لاحقاً في انفجار 4 آب/أغسطس.

فنّان من نمطٍ جديد، تصدّرت أعماله الساحات العامّة، إنّه سليم معوَّض من جيل الشباب الذين استهواهم فنّ المفهوم، حيث كان يؤرِّخ لكلّ فكرة من خلال شخصيّاتٍ غريبة استوحى حضورَها من قلب الساحات الهائجة. وكان وجودُه الشخصيّ في بعض الصُّوَر، هو الذي صوَّر نفسَه على طريقة السيلفي، تجربةً استعملها لأنّه مِن الحدث ومن دواخله، ومن نقّاده ومن مُلهميه ومن مُتابعيه يوماً بعد يوم. هذا الفنّان المُقاوِم والثائر اليوميّ لم يتوقّف، وهو في حالٍ من الاستنفار التامّ، عن أن يكونَ نقيّاً على طريقته في النضال والألوان والخطوط. غالباً ما أتت أعماله ردّات فعل ضدّ ما كان يُعمل باسم الثورة، قد يُوافِق عليه أو قد يرفضه. لقد نظَّم وصاغ ولوّن، كَتَبَ الحلول وشكَّل في الخطوط وتعمّق في المضمون. يسترسل يوميّاً بنصٍّ مغلَّف بالحكايا والقصص والسخرية والنقد الذاتيّ والجماعيّ. لحضوره فرادة، ولأعماله طابعٌ كرتونيّ، اخترنا منه تحديداً ما استلهمه من أعمال «نادين عبد اللّطيف» ومُعاناتها إبّان العدوان على غزّة.

اللَّوحة مشهد جميل يربط العلاقة بين طفلة وبين «حنظلة»، هذا الطفل الكبير المتكلِّم لكاريكاتير ناجي العلي. هل هو حوار؟ مزاح؟ أم فقط تلاقٍ بين الغائب (حنظلة الكلمة النقيّة) والفتاة الثائرة، بين حنظلة الفكر الذي لم يلد والذي تفجَّر ممارسةً لدى الصغار والأبطال. ماذا يقصد الفنّان؟ على الأرجح، أنّه يُحيي هذه الفتاة (وهي صدى لِ«نادين عبد اللَّطيف»)، حيث إنّه يسترجع كلامها الأساسيَّ كما نقلته الأفلام والمقالات والتلفزيونات ويكتبه في نصٍّ. ومن الواضح أنّ أكثر ما تأثّر به الفنّان استعاره من كلمات «نادين» في «**رفضها أن تكون فقط تُنجب أطفالاً للموت بينما هي تريد أن تُصبح طبيبة للحياة... وتحت عنوان طفل وطفلة، الأزرق والزهري هُما في عناق ودِّيٍّ.** يدٌ تمتدّ لتحمِيَ هذا البطلَ الغائب/الحاضر، لتستردَّه، لتحذيَ حذوَهُ. وخلافاً لما سبق من صُوَرٍ، هي التي تُبادر إلى مدِّ يدها وهو مقفل اليدَيْن. تبادل معه الحديث والنظر وكأنّه ما زال على قَيد الوجود (الشهداء هُم أحياء عند ربِّهم يرزقون). من الواضح أنّ صورة البنت

المُناضِلة المُعاصِرة تُضاهي أهميّة أطفال الحجارة الأبطال. خطاب البنات الفلسطينيّات هو «كفى» كما ينصّه الفنّان، كفى لأنّ الفتاة الفلسطينيّة ليست مشروع أمٍّ تقدِّم شهداء وحسب، إنّما هي المناضلة في سبيل الحقوق الكونيّة للإنسان. لم تعُد وسيلة مطواعة، بل هي الدكتورة والعالمة، هي المناضلة على طريقتها... كم هي جميلة تلك الخطوط والأجواء الطفوليّة المفعمة بأمل المستقبل المنتصر للسلام العادل...

الصورة 28

سليم معوَّض، طفل وطفلة كفى، أكريليك، 2021 (لبنان)

الفنّ آليّة للنضال والتغيير متاح أمام كلّ الفئات الاجتماعيّة

ختاماً، طيلة سنوات الحروب الأخيرة، وردت أعمالٌ ليست تحديداً ذات طبيعة سياسيّة محضة، لكنّ عقداً من الحروب قد انعكس حتماً في الأسلوب والمحتوى والشكل الفنيّ، فأنتج مشاهدَ نابضة بالتعابير الإنسانيّة العميقة. هتافات وزلاغيط في الجنازات والزَّواجات

والاحتفالات، حرب وأمل، حضور للمرأة والفتاة، خوف **وصمت** وتغيير مفاجئ وضعنا أمام أنموذجٍ جديد يحمل في ثناياه انزلاقات/Displacementبمعنى كون/Kuhn Thomas، في كتابه المعنوَن «The Structure of the scientific Revolutions» يتوسَّع فيه عن كيفيّة أشكال الانزلاق من أنموذجٍ سابقٍ إلى آخر جديد[36].

عوامل عدّة قد تعرّضت لتحوُّلات، وأثّرت بفعل التراكم والتقاطع، في إحداث تغيير حثيث. فمن جهة يوجد أطفال الحجارة، ولم تكن البنات عاجزات عن النضال، وأمامهنّ الغرافيتي الذي يُكرِّم ليلى خالد هذه الفدائيّة الأولى التي خطفت طائرة، ولم تكن ليلى الكرد المناضلة المراهقة ببعيدة عن توق الفتيات بالتشبُّه بالبطلات. كما أنّ الاحتجاجات العربيّة كانت قد فرزت نماذجَ من فتيات تألقنَ بأدوارهنّ النضاليّة.

من ناحيةٍ أخرى فإنّ التطوُّرَ التكنولوجيَّ ووَضْعَهُ بمتناول الفتيات قد سهّل تواصلهنّ مع العالم ومع التجارب السابقة وقصص النجاح. وقد تطلّبت التكنولوجيا من الجميع إتقان الإنكليزيّة كلغةٍ عالميّة تُسهِّل التواصل مع العالم وتُمَكِّن التعلُّمَ عن بعد في الميادين كافّة.

وفلسطين كسلطة حديثة المبنى، قد أبرمت العديد من المواثيق الدوليّة ومن الاتّفاقات ومن بينها شرعة حقوق الطفل وحقوق الإنسان واتفاقات ترمي إلى ثقافة المساواة. وهي سلطة التزمت بأهداف الألفيّة المُستدامة، الأمر الذي طوّر خطاباً نسويّاً بارزاً ومشرَّعاً. سهّلت هذه الأبعاد الانتقال التصعيديّ والانجرار نحو منظومة أخرى، وتميَّزت بالانزلاق من ذهنيّةٍ جامدة إلى أخرى متحرِّكة. والمرأة الفلسطينيّة التي شاركت في النضال أصبحت شريكةً في القرار ولو بِنِسَبٍ متفاوتة، ومن بين رياداتها ما كان القدوة للنساء العربيّات كالسيّدة حنان عشراوي. هذه الهامات الكبيرة لا بدّ لها مِن أن تُراكِم التغيير وتُجهِّز الأرضيّة للتحوُّل باتِّجاه المزيد من الفرادة والتميُّز على غير صعيد. في هذه المنظومة حيث البنات تألَّقنَ على المستوى العالَميّ، هل يُمكِن للسيطرة الذكوريّة أن تتمادى في سطوتها؟

وفي السياق نفسه، حمل الخطاب النسويّ المصريّ مقارباتٍ جديدةً لجهة تحرير جسد الفتاة أو البنت من العار والعنف الموجَّه إليها. فجسَّدت العديد من الجداريّات

(36) Kuhn Thomas, *The Structure of the scientific Revolutions*, (University of Chicago Press, 1962).

هذه الأفكار التي نفّذها الفنّانون من الرجال تحديداً، حيث قدَّموا التحيّة لِـ «ستّ البنات»، البنت الذي عرّاها الجيش أمام العلن. أمّا في لبنان فكان الخطاب الثوريّ حاملاً للقضايا التمييزيّة ضدّ النساء، وظهرت أصواتٌ جندريّة تُطالِب بحقوق المثليّين والمثليّات في الثورة على كلّ المفاهيم والقِيَم الاجتماعيّة.

في الحقبة السابقة، حقبة الحداثة، رأينا أنّ صورة الفتاة في الحيِّز الفنِّيّ اقتصرت على الإخضاع وتيسير أمور الصمود والمقاومة. فحوّلت النساء من مناضلات وشريكات فعليّات إلى منجبات للشهداء... وبفعل التطوُّرات العلميّة والتحوُّلات الاجتماعيّة تغيَّر دورُ البنت والفتاة من ضحيّة وصورة تُثير التعاطف والشفقة ومن مشروع لأمٍّ ثكلى، إلى فكر بنّاءٍ حرٍّ ومُبدع يُشارك في النضال على طريقته، ويُبدِع كما يُجيد. **ولقد فرح الآباء بهذه الأدوار المستجدَّة كما بدا لنا في الوسائل الإعلاميّة، واحترموا إلى حدٍّ بعيدٍ هذه الأدوار المستجدَّة لفتياتٍ مُراهقات أبدينَ مسؤوليّةً وطنيّةً على قدرٍ من الأهميّة**، وتصبّ في أهداف المقاومة واسترجاع الحقّ. كنَّ الصوتَ الصادح الذي وجَّه الرأيَ العامَّ العالَميّ، وأمسَيْنَ من وقودٍ للثورة والقضيّة إلى مشروع قيادات وبطولات مستوحاة أصلاً من المنظومة الداخليّة، وغيَّرنَ في أحوالهنَّ وأقدارهنَّ.

ترافقت هذه التغييرات المذكورة مع انفجارٍ كمٍّ هائلٍ من الأنماط الفنيّة الجديدة كالأفلام والصورة الرقميّة والفنّ المتعدِّد الوسائط والتجهيز والتجميع... إلخ. كذلك نَما فكرٌ جديد أعطى في الفنّ الأهميّة والغلبة للفكرة والمفهوم على المهنة. فالفنّ المفاهيميّ يحتوي نصاً مؤثِّراً في الناظر.

ومن جهةٍ أخرى، أمسى للفنِّ دور جديد، الفنّ هو أداة للتغيير الاجتماعيّ والسياسيّ. فسح ذلك المجال أمام كلِّ التجارب، معتبراً إيّاها فنوناً هادفة. كلّ ما وردَ كان مُجتمعاً ومتشابكاً يُسهِم في الانحياز إلى منظومة معاصرة تختلف عن سابقتها، قد تقطّع معها بشكلٍ نهائيٍّ وقد تستكمل مسيرتها رويداً حتّى الانتقال بشكلٍ نهائيٍّ إلى أنموذجٍ يتّصِل بتفكيكه للقديم والانحياز عنه وإعادة تركيب القِيَم المتجذِّرة بمفهومٍ مختلف، بحيث تتحرَّر الذهنيّات التقليديّة من الداخل.