

I - لبنان في المعرض (لندن وباريس ١٩٨٩)

تُزَيَّن غِلافَ كاتالوغ بالإنكليزية صدرَ عام ١٩٨٩ بعنوان: لبنان: نظرة الفنان صورةً لست نساءً متشحات بالسواد، يتحلّقن حول لوحة قماش تُبرز امرأتين عاريتين مضطجعتين على شاطئ البحر (راجع الصورة ص ٦٣). الصورة مقصوفة من لوحة للرّسام البيروتّي عمر الأنسي (١٩٠١ - ١٩٦٩)، عنوانها: «في المعرض»^(١) ولكنّ اللوحة الكاملة تُظهر صالة عرض بغرفة ثانية، حيث رجلٌ وامرأة يتحدّثان. يشرّح التعليق في الكاتالوغ الصورة على النحو التالي (أنظر اللوحة ص ٣٦):

«في هذه اللوحة يستطيع المرء أن يرى فئتين من النساء. الأولى... تحدق إلى لوحة قماش لامرأتين عاريتين. حين ظهرت امرأة عارية للمرة الأولى في لوحة في معرض في لبنان سبّب ذلك ضجةً عظيمة... إن الأنسي يحاول أن يبرز التباين بين امرأة مدنيّة لبنانية حديثة راقية بلباسها العصريّ الـ 'نيولوك' وهي تُنظر بحماس إلى اللوحات المعروضة، وامرأة تقليدية بالمقارنة، من الجبل ربّما، بثياب سود، ومصدومة قليلاً بما تراه»^(٢)، إذن، بحسب المعلق المجهول الاسم، أظهرت لوحة الأنسي ثقافتَي «الجبل» و«المدينة» المختلفتين، بل المتناقضتين، وذلك عبّر إظهار التباين في نظرة كلّ منهما إلى الفنّ. وقد عبّر كثيرون ممّن شاهدوا هذه اللوحة معي أثناء بحثي الميدانيّ (١٩٩٧ - ٢٠٠٣) عن ذلك «التباين» بشكل أوضح: «الجبل» بالنسبة إليهم يعني الدورّ، في حين أنّ «المدينة» تعني المسيحيين أو المتأثرين بهم. هذان التباينان الاجتماعيان (جبل/مدينة، درزي/مسيحي) رُصيفا في بنية اللوحة نفسها فوق تباينات أخرى: أحمر/أزرق، قريب/بعيد، شلة/زوج من الناس، زحمة/هدوء، تقليديّ/عصريّ، شرقيّ/غربيّ. بكلمات أخرى، رغم أنّ هذه اللوحة تُظهر عشرة أشخاص فقط في

لحظةٍ محدّدةٍ من الزمان، فإنّ منظّميّ معرض «لبنان: نظرة الفنان» عدّوها صورةً مصغّرةً عن المجتمع اللبنانيّ بأكمله.

الجدير ذكره أنّ هذا المعرض كان من تنظيم «الجمعية البريطانية - اللبنانية». والهدف، كما تقول الجمعية في مقدّمة الكاتالوغ، هو تجسيرُ الهوة بين مَوْقعٍ مرادفٍ للتحلّل الاجتماعيّ (لبنان) من جهة، ومَوْقعين من مواقع الحضارة (لندن/باريس) من جهة ثانية. وبهذا، كان يُنظر أنّ تشهد لوحة الأنسي على تطوّر لبنان الثقافيّ من خلال إبراز التباين بين جمهورٍ معارضه المبكّرة (في الثلاثينيات) وأحفادهم متذوّقي الفنّ بعد مضيّ عقود. لكنّ لكي تمثّل اللوحة القديمة ما شاء لها الكاتالوغ الجديد أن تمثّل، تمّ إسقاطُ عنصرٍ حاسمٍ منها: ألا وهو حركة نظرات الزوّار في المعرض. فالحال أنّ الوحيدين الذين يُنظرون بحماس إلى لوحة القماش المعروضة للمرأتين العاريتين هم القادمون «من الجبل ربّما، بثياب سود». وأما الرجل والمرأة «النيولوك» فمستغرقان واحدهما في الآخر تماماً. فكيف اخترع المعلق في الكاتالوغ علاقةً بين الناظر والفنّ تستند إلى اللباس لا إلى حركة الرأس؟! إنّ لوحة الأنسي في هذا التعليق، إذن، لم تُقصّ قصّاً لتوضّع على غلاف الكاتالوغ فحسب، بل تعرّضَ خطأً لنفسه للاختزال أيضاً!

إذا كانت للوحة الفنية حياة اجتماعية^(٣) فإنّ حياة لوحة الأنسي هذه مع المجتمع اللبنانيّ تُشير إلى الكيفيات التي قاس بها الناس أنفسهم بناءً على تفاعلهم مع الفنّ. حين كان الأنسي يرسم لوحته قبل عام ١٩٣٢، كان الفنّ ممارسةً مستوردةً من حيث إنّ التقنيات والموادّ والموضوعات والمصطلحات والمراجع تُجلب عمداً من مكانٍ آخر. وهذا لا يعني أنّه لم يكن في بيروت أناسٌ يشعرون أنّ الفنّ أمر هامٌّ وجزءٌ طبيعيّ من مجتمعهم وطموحاتهم، لكنّه يعني أنّ خيار ممارسة الفنّ كان خياراً محفوفاً بالمنازق: الأمر الذي قد يفسّر لماذا

١ - يعود تاريخ هذه اللوحة إلى ما قبل شباط (فبراير) ١٩٣٢، بحسب كاتالوغ لـ «معرض عمر الأنسي» (مدرسة الصنائع والفنون، ٢١ - ٢٨/٢/١٩٣٢). إذ يرد عنوان اللوحة (A l'exposition) في الترتيب الثالث من المعرض. ويصف مقال صدر في مجلة «المعرض» (١٩٣٢/٢/٢٨، ص ٢٠) عن معرض

الأنسي هذا المشهد بدقة، الأمر الذي يُثبت أنّ تاريخ اللوحة يعود إلى عام ١٩٣١ لا ١٩٤٥ كما ظنّ منظّمو معرض «لبنان...»

٢ - Lebanon - The Artist's View: 200 Years of Lebanese Painting (London: Quartet Books, 1989), p.148, f.207.

٣ - Arjun Appadurai (ed), The Social Life of Things (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

رَسَمَ فَنَانُو تلك الفترة عدّة لوحات تُبرز نظرات مجتمعهم إلى الفنّ، وبخاصّةٍ تلقّي هذا المجتمع لتصوير العاريات في اللوحات. إنّ الافتراضات حول شخصية الأمة وأفاقها والعوائق التي تعترضها تشكّل جميعها، اليوم، أساس تأويلات لوحات كلوحة الأنسي هذه. ولكن قبل أن نستخدم اللوحات لنشهد على شخصية فنّاني جيل الأنسي وأفاقهم الإبداعية والعوائق التي تعترضهم، علينا أن نتساءل إن لم تكن ممارساتهم الفنية نفسها جزءاً من صياغة هذه المفاهيم أصلاً. وبكلمات أخرى، إلى أي حدّ كان السعي إلى جعل الرسم عنصراً ضرورياً لأيّ مجتمع حديث جزءاً من تشكيل المفاهيم التي نستخدمها اليوم لتحليل الفنّ الذي موضوعه لبنان؟

من أجل معرفة جذور هذه المفاهيم، وفهم تأثيرها في علاقات الثقافات بعضها ببعض، من الضروري أن نُدرِك تاريخياً كيف تمّ تبني الفنّ من قبل المجتمعات غير الأوروبية. في هذا المجال تقدّم بيروت العشرينيات والثلاثينيات، أي فترة الانتداب الفرنسي، عدداً وافراً من اللوحات والمعارض يُمكننا من تأمل الكيفيات التي استخدم فيها الفنّ لقياس المجتمع.

II - كَشَافَةٌ فِي الْمَعْرُضِ (قَبِيلَا إِيَّاس، بَيْرُوت ١٩٢٧)

استُهلَّ أولُ معرض تشكيليّ أمام الناس في بيروت بتلاوة القرآن الكريم^(١) الزمن ١٩٢٧/١/٨. وأدّى المعرض واجباً مزدوجاً أمام جمهور الكشّاف المسلم في بيروت: إذ احتفلوا ببدء السنة الجديدة، وبعودة عضوٍ مميّزٍ فيهم هو مصطفى فرّوخ (١٩٠١ - ١٩٥٧) الذي كان قد نال شهادةً في الرسم من أكاديمية الفنّ في إيطاليا. اعتُبرت المناسبة تكريماً للطرفين معاً: فقد أُنشئ على فرّوخ لنيله إقراراً أوروبياً بموهبته، وامتدح الكشّاف لكونهم أوائل المحتفين به احتفاءً لائقاً. في كلمة الافتتاح قابلَ رئيسُ الكشّاف محيي الدين النصولي بين موقف الكشّاف هذا، وموقف لأحد الأساتذة المشايخ سبق أن منَع فرّوخ حين كان طالباً ابتدائياً من أن «يمسّ قلماً أثناء صفّه مخافة أن يصوره فيُحسّر [أي فرّوخ] في النار، لأنّ التصوير - على زعمه - حرام». ثم حضّ النصولي مستمعيه على عدم التمسك «بتقاليد بالية ضيقة الصدر»، بل «أن نمشي مع الحياة فنحيا، ويحيا الفنّ الذي نكرّمه في مساء أول يوم من أيام العام الجديد». وختّم بالقول: «أمّا نحن أبناء العصر الجديد فإننا للفنّ مُشجّعون، وعليه مُقبّلون»^(٢).

بدأ الكشّاف بتلبية دعوة رئيسهم الحارّة، فجعلوا من مشاهدتهم للوحات فرّوخ المعلقة - وهي نسخة عن لوحة لتيتيان، ولوحات عن

شخصيات بعينها، وواحدة تُظهر منظراً لمدينة، وواحدة تبين امرأة سمراء عارية الصدر تحمّل جرّة وتبتسم (راجع الصورة الفوتوغرافية ص ٦٤) - آيةً على احترامهم «للفنّان النابغة...» ولحداثتهم همّ وانفتاحهم أيضاً. وسواء عدّ الجمهور تلك اللوحات صادمةً، أو مألوفةً، أو تذكاريةً فقط، فإنها تُلقِيَت جميعها بوصفها «فنّاً» (وهو ما يبدو أنّ المعلقين عُنوا به النقل الدقيق لملامح الشخص، أو المكان، أو الشيء، على سطح صغيرٍ محمولٍ ذي بعدين). وعليه، فإنّ تبني الكشّافة الواعي لنموذج أوروبي لم يُقصد به طمس التقاليد الاجتماعية السابقة (من مثل التجمّع والاستضافة والتكريم)، وإنّما سعى الجمهور إلى أن يكونوا «مُسلمين» و«مشجّعين للفنّ» و«أبناء العصر الجديد» في الوقت نفسه، كما قال النصولي.

III - سَجِينَان فِي الْمَعْرُضِ (الجامعة الأميركية في بيروت، ١٩٢٩)

يبدو الترويج لمجتمع جديد، من خلال مشاهدة لوحاتٍ فنيةٍ أكثر وضوحاً في معرض فرّوخ الثاني (الجامعة الأميركية في بيروت، ١٩٢٩). يشدّد فرّوخ في مذكراته على أنّه في هذا المعرض أحبّ أن يتّجه «بالفنّ وجهةً قوميةً نحن بأشدّ الحاجة إليها»^(٣) وما قصّده ب «الوجهة القومية» يتبين في طريقة استخدامه الجديدة هنا للمرأة العارية، مقارنةً بالمعرض السابق. ولكن يجب أولاً الأخذ في عين الاعتبار المكانة التي احتلتها العاريات nudes في التدريب الفني الأكاديمي: فثمة إيديولوجية مثالية مُرسّخة عبر تعليم الفنّانين الذكور (بعد استبعاد الإناث من هذه الممارسة) أن يلاحظوا الطبيعة من خلال التمعّن في الجسد البشري، وأن يصحّحوا أيّ عيبٍ فيه، وأن يمحووا كلّ ما يحول دون أن يكون جسداً بديعاً كاملاً. ولقد عدّ هذا التدريب التعبير الأرقى عن سيادة الذكور على الطبيعة: ذلك لأنّه يتطلّب قدرةً على تجريد المثالي من الوجود الماديّ الجسديّ، وعلى تصعيد «الشعور الرائع» بالرغبة التي يشعُر بها الذكور «بشكل طبيعيّ» أمام جسد امرأة عارية تماماً. وبهذه التجربة يصبح الجسد العاري naked body عاريةً مثاليةً ideal nude، ويغدو الرسامُ الذكّرُ فنّاناً^(٤).

في لوحة فرّوخ «السجينان» (أنظر اللوحة ص ٣٦)، لسنا إزاء عارية سمراء تحمّل الجرّة كما كان عليه الأمر في معرض فرّوخ أمام الكشّافة، بل إزاء امرأةٍ بيضاء تُلقِي - بكسل - جسدها السمين نصفَ العاري على ديوان. في يدها حبلٌ نرجيلة، وعيناها تتطلّعان إلى كناريّ في قفص على عتبة نافذتها. إنّها «امرأة شرقية»، على ما يسمّيها فرّوخ في مذكراته^(٥)، وكما يشير جسدها

١ - «بريد الكشّاف»، مجلة الكشّاف، ١٩٢٧/٣/١، ص ٥٠. وليس ثمة ما يبيّن وجود معارضٍ أُسبق.

٢ - محيي الدين النصولي، «خطاب الرئيس»، المصدر السابق، ص ٥٢.

٣ - مصطفى فرّوخ، طريقي إلى الفن (بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٦)، ص ١٥٣.

٤ - تعبير «الشعور الرائع» مقتبس من الناقد الفرنسي شارل بلان في:

Tamar Garb, Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late 19th C. Paris (New Haven: Yale University Press, 1992).

٥ - فرّوخ، مصدر مذكور، ص ١٧٣.

وخلفية اللوحة. المعلوم أن الكناري في الرسم الاستشراقي رمزاً للشرق، ورمزاً بشكل خاص لسجن الحرير. وحتى لو لم يكن الجمهور المحلي يُعرف ذلك، فإن عنوان اللوحة كان سيقودهم إلى هذا الاستنتاج. وقد كتب فرّوخ في مذكراته أن المرأة تدرك أنها سجينه كالكناري، إلا أن سجنها غير مصنوع من القضبان بل من الاستعداد المتأصل فيها للاستلقاء - كأي شيء آخر - داخل حيز الحرير.

من حيث البنية، تستند لوحة «السجينان» إلى أعمال فنية سابقة عن المحظيات odalisques، مثل لوحة أنغر «المحظية الكبرى» (١٨١٤) و لوحة يوجين غيرار «مشهد الحرير» (١٨٥١)، وكانت شائعة في بطاقات البريد الاستشراقية في تلك الفترة (أنظر البطاقة ص ٦٥)،^(١) مع أن فرّوخ قرّب موضوعه - أي المرأة - من الناظر ووضّعها في مكان أشبه بالمنزل منه بالمحترف. ولئن بدت لوحة فرّوخ ثمرة لعلاقة أصدق بالواقع، فإنه لم ينطلق في رسمها من ثيمة استشراقية مستعارة فحسب، بل استعار الجسد نفسه أيضاً؛ ذلك أن إنتاج هذه اللوحة في حد ذاته تطلب - ويا للمفارقة! - إدخال جسد امرأة «أوروبية» حقيقية. فها هو فرّوخ يتحدث في مذكراته عن ضيقه أثناء العمل على «السجينان» بصعوبة رسم متقن لفخذ امرأة، وذلك لتعذر وجود «مودال» يرسم عنه بسبب القيود الاجتماعية المفروضة على عري النساء. لكن، لحسن الحظ، أعاره صديق «أجنبي» متعاطف زوجته، فتّمت اللوحة بنجاح: بالفخذ وكامل الجسد.^(٢)

اعتبر فرّوخ هذه الحادثة مثلاً على «التربية والتهديب» اللذين أمن أنهما عنصر أساسي في حياة الشعوب الأوروبية على امتداد أجيال.^(٣) وشدد على أنه لم ينتظر أن يتبني «الناس هنا» مثل تصرف صديقه الأجنبي، غير أنه أبدى إعجابّه بالتضحية التي قدّمها زوجته للفن، وبخاصة أن اللوحة رُسمت بهدف حضّ النساء على التحرر من الأسر المنزلي، والإسهام الكامل - من ثم - في المجتمع. لقد أراد فرّوخ من لوحة «السجينان» أن تكون امرأة نقدية تُعرض أمام الطبقة البيروتية المثقفة التي تُعتبر نساؤها - كما يصفهن - متطورات ومدنيات بطرق شتى، مع بقائهنّ خاملات في العلاقات، وماديات في الدوافع. وقصد فرّوخ أن يؤدي التصوير الحسي القوي لـ «نموذج» المرأة الشرقية المادية إلى تمكين الناظرين من استراق السمع إلى همساتها القلقة، ليقرّروا التماهي معها وإكمال حكايتها بتطوير حياتهم همّ.

غير أن المفارقة اللاذعة، الماثلة في اضطراب فرّوخ إلى استعارة جسد امرأة «أوروبية» من أجل معالجة الوضع الاجتماعي للمرأة «الشرقية»، تشير إلى إشكالية أعمق. فقد يفترض الناظر، عندما يرى تصوير فرّوخ لهذه المخلوقة البالغة التأنيث، أن دورها بحسب التصنيف الجنوسّي (الجندي) واضح ومعلوم، في حين أن تصنيف «المرأة» في حقيقة الأمر كان في عام ١٩٢٩ - ولثلاثة عقود سبقت ذلك التاريخ - موضوعاً للجدال الحار ومايزال. وقد بيّنت إليزابيث تومپسون وأكرم خاطر كيف أن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية أثّرت في الأدوار الجنسية والجنوسية، وأدت إلى أن تكون هذه الأدوار سبباً وموضوعاً للتنازع.^(٤) وأصبح التنظير في مسائل الجنوسة جزءاً من عدة أجداتٍ للتغيير، قومية أو نسوية أو عمالية أو دينية. لذا لم يكن ممكناً للوحة فرّوخ، في خضم كل تلك التساؤلات عن الدور «المناسب» للمرأة وأهمية نوعها الجنسي كرمز للنظام المنزلي والسياسي، أن تكون مجرد تصوير لمنزل حقيقي في بيروت، بقدر ما كانت تحذيراً للناظرين (وبكثير الأشكال إيهاماً بالواقعية) لكي يستدركوا أحوالهم.

لقد ختم كمال النفي تقريراً كتبه عن هذا المعرض لجريدة الأحوال البيروتية بالتعليق التالي على هذه اللوحة: «... فهما، والحق يقال، سجينان لا يزال محامياهما يتقاضيان أمام الرأي العام إلى اليوم للدفاع عن قضيتهما».^(٥) وبعد أن رثى للمرأة في بعض البيوت انحباسها «إلى اليوم»، أشار إلى أن مسيرة التقدم كان عليها أن تمحو هذه الوصمة الاجتماعية قبل زمن طويل. وهكذا يستدعي معرض الصور هذا، من جديد، إحساساً بضرورة التطور «الحضاري» الملح. كما أن الكاتب أعلاه يفترض أن المعرض يقدم تجربة تمكّن الناظرين المحليين من قياس أنفسهم أثناء عملية النظر إلى الفن والاستجابة له.

IV - نساء في المعرض، مدرسة الصنائع والأدب، ١٩٣٢

لننظر الآن إلى لوحة الأنسي لا من موقع شهد الحرب الأهلية اللبنانية، بل من موقع تقدّمه معالجة فرّوخ الريادية لمسألتي العري والأنوثة في مجتمعه. فحين عرض الأنسي لوحته «في المعرض» في مدرسة الصنائع في كانون الأول (ديسمبر) ١٩٣٢، كان هذا الفنان الذكر يقدم نفسه من خلال ارتياد الجسد الأنثوي كموضوعة للفن. فهو يُبرز براعته وثقته بنفسه فناً من خلال استخدامه الجري للألوان، ورسمه الرشيق للشخصيات، وريشته

١ - See Malek Alloula, *The Colonial Harem*, trans. Myra & Wlad Godzich (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), and Mounira Khemir, "The Orient in the Photographer's Mirror," in *Orientalism: From Delacroix to Klee*, Roger Benjamin (ed), (New South Wales: The Art Gallery of New South Wales, 1997), p.189-233.

٢ - فرّوخ، مصدر مذكور، ص ١٧٢.

٣ - المصدر السابق، ص ١٧١. أنظر أيضاً «مذكرات فنان» في صوت المرأة، المجلد ٥، العدد ١٠ (تشرين الأول، ١٩٤٦)، ص ١٨.

٤ - Elizabeth Thompson, *Colonial Citizens* (New York: Columbia University Press, 2000); Akram Khater, *Inventing Home* (Berkeley: University of California Press), 2000.

٥ - كمال النفي، «معرض فرّوخ في الجامعة الأميركية»، جريدة الأحوال، ١٩٢٩/٦/١.

٧ - فلأحون في معرضين، مدرسة الصنائع والفنون (١٩٣٣ - ١٩٣٤، ١٩٣٥)

أما في تحفة فرّوخ الكاريكاتورية القارصة «تذكّار من معرض فرّوخ» (١٩٣٣ - ١٩٣٤)، (أنظر اللوحة هنا)، فلا شك أنّ المشاهدين المحلّين عرّفوا من الملابس - الشرّوال، والسترة، و«المشاية»، والمنديل، والطربوش، وإلى ما هنالك - أنّ زائري هذا المعرض هذه المرة كانا من أبناء الجبل، وربّما من الدروز، أيّ رمزاً لمقاومة الأهداف الفرنسية المسماة على سبيل التهذيب بـ «الرسالة التمدينية» *la mission civilisatrice* (٤) فالفلاح والفلاحة في رسم فرّوخ يُبديان تحلّفهما من خلال وقفتهما لمشاهدة نسخة لفرّوخ عن لوحة بول شاباس، «فجر»، كانت قد عُرضت في مدرسة الصنائع والفنون في كانون الأول (ديسمبر) ١٩٣٣ (راجع الصورة ص ٦٧)، وتُظهر بنتاً عارية تستحمّ. الفلاحان محنياً الظهر بخنوع، عيونهم واسعة، وحواجبهم مرفوعة. الفلاحة ترتفع إصبعاً إلى شفّتها في ما يبدو استغراباً. والفلاح يطوي يديه على ما بين رجليه مُكتمشاً، فيكون انعكاساً ضعيفاً مخنّثاً للبنّ التي ينظر إليها. ولقد أوقف فرّوخ فلاحيه بطريقة تمكّننا من رؤيتهما ورؤية البنّت العارية في الوقت نفسه (عكس الأنسي الذي أدار لنا ظهور النسوة المتفرجات في لوحته «في المعرض»)، وكأنّه يقول لنا - من نظراتهما إلى لوحة القماش التي رسمها تحية لفنان شهير (شاباس) يُعتبره معلماً له - (٥) إنّهما لا يتبنّيان موقف الاستمتاع بالجمال «المثالي» الذي تجسّدُه البنّت العارية. والأرجح أنّ فرّوخ لم يُقصد بذلك «التذكّار» تصويراً واقعيّاً لزائرين حَضَرَ معرضه فعلاً، وإنّما كان تصوّراً مبالغاً فيه يجمع أسوأ ردّات فعل زوّار المعارض.

ولكنّ ثمة تمثيلٌ مختلفٌ تماماً لموقف الناظرين المحلّين من الفنّ، برزّ في شباط (فبراير) ١٩٣٥ في معرض لعمر الأنسي في مدرسة الصنائع والفنون. فلوحة «بدويان في المحترف» (أنظر اللوحة ص ٣٧) تُظهر بنتاً وصبيّاً، بشكلٍ جانبيّ حادّ، يقفان على سجادة شرقية ويحدّقان إلى حائطٍ من اللوحات (إحداها لوحة للأنسي نفسه عن جمال تشرب من حفرة ماء). في الثلاثينيات كان البدو يحاولون أن يندمجوا بصعوبة في المجتمع المدنيّ، وكانوا يتجوّلون ويبيعون حليب ماعز أو حشائش، ولكنهم لم يكونوا موضع ثقة أبناء المدينة عامّة. وقد أصرّ أشخاص رأوا اللوحة معي أنّ البدو لم يكونوا يُدعَوْنَ إلى دخول المحترف، وإنّ وافقوا أحياناً على أن

اللعب، وتوليفه القدير. ومثلما استولت لوحة «السجينان» لفرّوخ على الجسد الأنثويّ لتُحْييه مجازاً يفتحم الوضع الاجتماعيّ، وميداناً لاستعراض عضلات فرّوخ الفنية (وإلا فما أهمية رسم الفخذ بمثل ذلك الإتقان؟)، قدّم الأنسي مشهداً لنساء يتأمّلن وضعهنّ كإناث، فيه تتجلّى حساسيته الفنية ويبرز في الوقت نفسه تعلّيقه على مجتمعه.

ولكنّ إذا كانت لوحة «السجينان» تُرسل في الجمهور قشعريرة نتيجة لتوقّعهم أنّي محتشمة، فالهزّة أعظم حين يروون في لوحة «في المعرض» للأنسي «محجّبات» يتأمّلن مكشوفات. والحال أنّ المشهد الذي يقدّمه الأنسي يتردّد بين ثنائية العري/اللباس، كما يتردّد بين أزياء مختلفة من الملابس، لكنّ شيئاً من ذلك كلّه ليس نقيضاً للآخر إنّ دقّقنا النظر. فعلى سبيل المثال، فإنّ لباس «التفتة» الأسود، الذي ترتديه النساء الست، وكعوبهنّ العالية، وجواربهنّ الحريرية، هي - خلافاً لما يظنّه البعض - نموذجٌ عن «الموضة الجديدة» *New Dress* التي اعتمدها بورجوازية بيروت تلك الفترة، وهي مزيجٌ من أزياء باريسية ومحلية (١). وأما الثوب ذو الياقة العالية الذي ترتديه المرأة المتغرّلة، وقبعتها الشبيهة بالعمامة، فهما استجابةً باريسية للوعي بالأزياء الشرقية (٢). وأما الشاب المتغرّلة فيرتدي بذلة زرقاء فاقعة، ويعتمر أيضاً طربوشاً أحمر. وفي حين نلاحظ أنّ «الحريم» الست يتمشّين خارج «سجنهنّ»، فإنّ علينا أن نلاحظ كذلك أنّ المرأة «الغربية» ليست بتلك المثقفة، ولا صاحب الطربوش بذلك الانطوائيّ.

هنا أقترح أنّ المصادفة البحتة لا يُمكن أن تبرّر وحدها وجود هذه المفارقات في مشهد واحد، وأنّ القول بنقيض ذلك يقلل في حقيقة الأمر من ثقافة الأنسي وناظر بصيرته. الأخرى أنّ إدراكنا لكون هذه المفارقات ليست تناقضات حاسمة يدفعنا إلى الشكّ في أن يكون أيّ من أنماط اللباس والعيش الموصوفة أعلاه أمراً «طبيعيّاً». علاوة على ذلك، فإنّ العري في لوحة الأنسي موجودٌ في لوحة القماش الصغيرة المؤطرة (حيث الفتاتان المضطجعتان على الشاطئ): أيّ أنّه معروضٌ لإثارة الفكر، لا للحلول محلّ الواقع. فتحتّ النظرات المحدقة لا يعود العري رمز «الفن الراقي» الأوحّد، ولا دافعاً للتطوّر «الحضاريّ» الملح (٣).

١ - من مقابلات شخصية كثيرة أجريتها مع نساء معتبرات عشن في تلك الفترة، ومنهنّ: عواطف سنوّ إدريس (في ٢١/٧/٢٠٠٠)؛ وأنيسة روضة نجار (١٦ و ٣٠/٧/٢٠٠٠).

٢ - Peter Wollen, "Out of the Past: Fashion/Orientalism/The Body," in: *Raiding the Ice-Box: Reflections on 20th C. Culture* (London: Verso, 1993), p.1-34.

٣ - Linda Nochlin, "Body Politics: Surat's Posers," in *Representing Women* (London: Thames & Hudson, 1999), p. 216 - 237.

٤ - «في معرض فرّوخ»، جريدة النداء، ١٩٣٢، كرم ملحم كرم، «ريشة العملاق في يد الصعلوك»، جريدة الأحوال، كانون الأول (ديسمبر) ١٩٢٩. Philip Khoury, *Syria and the French Mandate* (Princeton: Princeton University Press, 1987), p. 151 - 167.

٥ - كان شاباس رئيس جمعية الفنانين الفرنسيين عام ١٩٣١ حين شارك فرّوخ في صالون الجمعية.

يكونوا «مودالات» لقاء بعض المال^(١) ومع ذلك، فإنّ هذه اللوحة تضع بدويين داخل محترف الأنسي نفسه، موحية أنّ البدو ليسوا «خارج المكان» (بلغة إدوارد سعيد)، خلافاً للوحة فروخ «تذكار...» التي أظهرتهم مجموعة هامشية تُدخل عالم الفنّ. حتى ثياب البدويين في لوحة الأنسي على صلة وثيقة - كما تُبيّن ألوانها - بما يحيط بها، ويحظى ما يريناه باهتمامهما الحارّ. وفي حين عمق فروخ في «تذكار...» من إحساس الزائرَيْن الجبليين بالاعتراب، بأنّ رسم عالم الفنّ بخطوطٍ مستقيمة وزوايا قائمةً خلافاً للباسهما الفضفاض السيّال... بل هما يُلقبان بظلهما على لوحة شاباس نفسها، فإنّ البدويين في لوحة الأنسي ينظران إلى اللوحات الفنية بوجودهم مُشترقة. وفي حين يبدو أنّ فروخ يضيق بتلك بعض مجاليه عن قبول عالم الفنّ الذي ترمز إليه لوحة شاباس عن الفتاة العارية، فإنّ الأنسي يبدو وكأنّه يقول إنّ الناس، على تنوع خلفياتهم، قادرون - إن دُعوا - على اعتناق طريقة جديدة للتعامل مع محيطهم من خلال الفنّ. وأمّا جمهور لوحة الأنسي فمدعوون، هم أيضاً، إلى احترام البدو في دورهم الجديد: كمُشاهدي فنّ.

VI - خلاصة

يُمثّدح فروخ والأنسي، إلى جانب فنّاني عصرهم، لأنهم أسسوا مدرسةً وطنيةً وحافظوا على هويّتهم الوطنية وعلى ارتباطهم بترائهم وثقافتهم^(٢). بيد أنّ لوحاتهم الأولى التي تُظهر تفاعل الناظرين مع الفنّ تبين أنّ هذا التأويل «الوطني» لا يتلاءم مع واقع الأمور: فالحق أنّ الأنسي وفروخ لم يكونا يحافظان على الثقافة الوطنية بهذه البساطة، وإنما كانا يعرفانها ويصفانها، بالتفاعل مع جمهورهم. علاوةً على أنّه في هذا المكان الجديد (المعرض) المخصّص للاتصال بين الفنان وجمهوره، نشأ خطابٌ حضاريٌّ يهدف إلى الدفاع عن بعض جوانب المجتمع أو تغييرها. بل في بعض الأحيان استحضّر الفنّانُ الفنونَ الجميلةً مؤشراً على مكانة مجتمعه في سلم الحضارة المزعوم، في حين اعتبرت ردود فعل الجمهور على اللوحات في أحيان أخرى هي ذلك المؤشّر. ولما كان الرسم بالنسبة إلى الفاعلين الطموحين وسيلةً لتأمّل مجتمعهم والتدخل فيه معاً، فإنّ على اللوحات ألا يُنظر إليها بوصفها محض انعكاس للمجتمع المحليّ وإنما أن تُعدّ «هي نفسها مراجع أولى»^(٣) أي رسوماً توضيحيةً لوضع اجتماعيٍّ، بمثل ما هي تحريصات على جعل المجتمع نفسه رسوماً توضيحيةً لأفكار أولئك الفاعلين. بهذا المعنى ليس خطأ الأيرى الناظرون المعاصرون الطربوش على رأس المتغرّل في لوحة الأنسي «في المعرض» أو أن يتجاهلوا الكشافة الذين كانوا أول المحتفين بحاملة الجرة السمراء العارية الصدر في معرض فروخ يوم رأس السنة الجديدة، أو أن

يُفترضوا أنّ البدويين في محترف الفنان خارج مكانهما الطبيعيّ. ليس ذلك خطأً، بل الأخرى أنّه اختزاليّ... عن قصد.

إنّ عرض هذه التفاصيل بصورتها الكاملة (بعد أن «قُصّت» مادياً وخطابياً) يصبح أمراً ملحقاً حين نواجه الاستخدامات الحالية للفنّ بوصفه مؤشراً اجتماعياً. ففي أوائل عام ٢٠٠٣، مثلاً، قام منظّمو متحف سرسق، في سياق معرض استعاديّ لفروخ، بتعليق كاريكاتور الجبليين قرب نسخة فروخ للوحة شاباس. وتحت الكاريكاتور كتبوا عنه، وذكروا لوحة الأنسي «في المعرض»، على اعتبار أنّ اللوحتين تتضمّنان الرسالة نفسها، وهي تصنيف المجتمع اللبناني إلى فئتين: الأولى تُرفض رسم العاريات (وتُرفض معه الفنّ العالي... و«الحضارة»)، والثانية تناضل من أجل تجاوز هذا «التخلف». ولكن حين نواجه بمثل هذه الاختلافات المانوية المغرية التي تحثنا على أن ننضمّ إلى هذا الطرف أو ذاك، فمن المهمّ أن نذكر أنّ الفنّ كان أداةً جاء بها أشخاصٌ معيّنون من أجل نقد مجتمعهم والدفع باتجاه إحداث تغييرات معيّنة فيه. قد لا يكون خطأً تماماً أن نرى في هذه الأعمال الإبداعية مجرد انعكاس طبيعيّ للمجتمع اللبناني، لكن ذلك بالتأكيد اختزالٌ لمفهوم الفاعلية agency (عند الفنانين والناظرين معاً) ولفهومي الهوية والإبداع. وحين ننظر إلى لوحتي «السجينان» و«في المعرض» فإنّ علينا أن نضع في الحسبان أنّ الفعل في الرسم كان - وما يزال - فعلاً في المجتمع.

بيروت

كيرستن شايد

تنال الدكتوراه في قسم الأنثروبولوجيا في جامعة برنستون في أيلول (سبتمبر). تعالج أطروحتها تاريخ الفنّ ولبنان من منظور أنثروبولوجي. حصلت على بكالوريوس في تاريخ الفنّ من جامعة كولومبيا (نيويورك).

- ١ - الكلية، العدد ٢، المجلد ٧، ٢٠/١٢/١٩٢٠، ص ٢١: مقابلة مع نهى ديا (١٠/٧/٢٠٠٠): مقابلة مع أنيسة روضة نجار (مصدر مذكور): مقابلة مع سليم حشّاش (١/٨/٢٠٠٠): مقابلة مع منى الأنسي، بنت أخي الفنّان، وكانت قد عاشت معه أثناء طفولتها (١١/٩/٢٠٠٠).
- ٢ - Wijdan Ali, Contemporary Art from the Islamic World (Amman: The Royal Society of the Fine Arts, 1989), p. 198.
- ٣ - Leo Steinberg, The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion (New York: Pantheon, 1983), p. 4-9, 108.