

الخطاب الأدبي بين تحليل الخطاب الفني للاستشراق

تَشَكُّلات الصُّورة وَمَثَلَات النَّسَق

Analysis of the Artistic Discourse of Orientalism."
Formations of the Image and Representations of the System

د علاء عبد المنعم إبراهيم*

جامعة قطر - قطر

nouari.bala@univ-batna.dz

ملخص:	معلومات المقال
تتأسسُ الفرضيةُ الرئيسةُ للدراسة على أن إدراك الصورة الحقيقية للشرق في مدونات الاستشراق الفني لا يمكن أن يتحقق سوى بإدراك حالة التفاعل الحيوي على مستويي الإنتاج والاستقبال بين عمليتي التشكُّل بوصفها ممارسةً إنتاجية، والتمثُّل بوصفها موجهًا ثقافيًا ذا منزع سلطوي؛ فإذا كان التشفيرُ الإبداعي للممارسة الإنتاجية قد شكَّل النص المرئي تحت وطأة ضغوطات النسق الثقافي المهيمن الذي يظل متوارثًا خلف تلك التشكُّلات، فإن الكشف عن ماهية هذا النسق على مستوى القراءة النقدية لن يتم سوى بالمقاربة التحليلية المُفكِّكة لتلك التشكلات الجزئية.	تاريخ الارسال: 2025/01/29 تاريخ القبول: 2025/05/22
في ضوء هذا التصور لحدود العلاقة بين المتن الفني الاستشراقي ومشمولاته، والوظيفة النسقية الثقافية لهذه المتن، ستنصرف همة هذه الدراسة إلى ملاحقة مظاهر التمثيل الفني	الكلمات المفتاحية: ✓ الاستشراق- ✓ النقد الثقافي ✓ التمثُّل

✓ نسق ثقافي

للأنساق الثقافية – وخاصة المضمرة منها- المنغرس في بنية عدد من لوحات المستشرقين عن الشرق العربي، وما تحتويه من مظاهر تشكيلية وتفصيل جمالية- تُعادل ما يُطلق عليه الغدّامي الجملة الثقافية- مع التسليم مُجددًا بوجود جملة من الدلالات التي لا تلغها الدلالة النسقية "فهذه الدلالات وما يتلبّسها من قيم جمالية تؤدي أدوارًا خطيرة من حيث هي أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسّل بها لعمل عملها الترويض الذي ينتظر من هذا النقد أن يكشفه" بما يحولها إلى نصوص مرئية مُخاتلة تتماهى مع مبادئ المراوغة والمواربة وتأجيل المُغزى، وما ينسلّ عنه من تفرّعات كالإرجاء والتناقض ولا نهائية الدلالة.

Abstract :

Article info

This The central hypothesis of this study is based on the notion that understanding the true image of the East in artistic Orientalist discourse can only be achieved by recognizing the dynamic interaction at the levels of production and reception between formation as a productive practice and representation as a cultural directive with an authoritative inclination. If the creative encoding of the productive practice has shaped the visual text under the pressures of the dominant cultural system—one that remains concealed behind these formations—then uncovering the essence of this system at the level of critical reading can only be achieved through a deconstructive analytical approach to these partial formations.

In light of this perspective on the relationship between the Orientalist artistic corpus, its contents, and its systemic cultural function, this study will focus on tracing the manifestations of artistic representation of cultural systems—particularly the implicit ones—embedded in the structure of several Orientalist paintings depicting the Arab East. These paintings contain formal elements and aesthetic details that parallel what Al-Ghadhmi refers to as the cultural sentence. At the same time, the study acknowledges the presence of a range of meanings that are not negated by systemic meaning.

These meanings, along with their aesthetic values, play critical roles as masks behind which systems hide, using them as a means of carrying out their disciplinary function—one that critical analysis is expected to expose. This transforms them into elusive visual texts that align with the principles of evasion, ambiguity, and the deferral of meaning, generating derivatives such as postponement, contradiction, and the infinite nature of signification.

Received

29/01/2025

Accepted

22/05/2025

Keywords:

Comparative

Orientalism Cultural
Criticism Representation
- Cultural System

■ المُقَدِّمَة (في ماهية التَّشكُّل والتَّمثُّل)

خضعت الأعمال الفنية التي أنتجها الفنانون المستشرقون عن العالم العربي إلى قراءات متعددة، واستُدرجت إلى منطقة المراجعة مرات عدة؛ حيث تم الاشتغال عليها من منظورات جمالية، وشكلية، ووظيفية، وأبستمولوجية، غير أن المساءلات المعرفية والطروحات النقدية التي يثيرها هذا المنتج الاستشراقي لا تتوقَّف عن الظهور، والأسئلة التي يولِّدها التفاعل المستمر معه لا تكاد تنقضي، خاصة في ظل الجدل المتجدد حول حدود إخفاقات التجربة التاريخية التي ميَّزت علاقة الشرق والغرب، والتي عززتها حالة الاستقطابات الثقافية التي يشهدها العالم المعاصر، مما شكَّل حافزاً للاشتباك مع هذا المنتج الفني بغية توطيد غايات مُتوافقة حيناً، ومُتناقضة في أحيان كثيرة، كإدانة الأطر الفكرية والثقافية للآخر الغربي المُستعمر، أو لفضح هشاشة القشرة البراقة التي تُؤطر المراكزيتين الغربية والشرقية. ومن ثم فقد صارت الحاجة أكثر إلحاحاً لتوظيف قلق التساؤل المشروع حول الصلة المنطقية بين الخطاب الاستشراقي الفني - بوصفه خطاباً جمعياً - والأنساق والقيم الثقافية الثابتة داخل مَنَوتجاته، سبيلاً إلى تحرير الرؤى النقدية من شرك الفرضيات التي يستحكمُ بها هاجسُ تأكيد تفوق الأنا في مُقابل الآخر أو تبني خطاب المظلومية المُبرِّرة لتراجعات الذات عبر بوابة الآخر.

وقبل مباشرة أي فعل تحليلي للعلاقة الاختزانية التي تكوَّنت بين مدونات الاستشراق الفني ومظالماتها النسقية، فمن الضروري النظر إلى هذا المنتج الفني الاستشراقي من منظور أكثر رحابة، لا يختزل قيمته الوظيفية في كونه انعكاساً لرؤى جمالية فنية أو أبعاد ذاتية - على أهميتهما - بل أيضاً بوصفه تمثيلاً لتصورات ثقافية، ومساحةً للتجاذب بين إحياءات النص وخطابات الواقع الاجتماعي والتاريخي وارتداداتهما.

فالخطاب الاستشراقي كغيره من الخطابات، يوثق حمولته المعرفية والفلسفية والثقافية في مختلف تداييره، ومنها الفن، فاللوحة التي رسمتها ريشة الفنان المستشرق تخزن بالضرورة وعياً بالعالم الذي تتمثله أو تتخيَّله، وترجم تفاعلاً بين الذاكرة الفردية المُنتجة والذاكرة الجمعية المُنتجة عبر تراكمات لذاكرات فردية تلتئم في حركات دائرية على مدار زمني مُتمدد ومُتجدد، بما يبرئ للتعاطي مع تلك اللوحات بوصفها بنى صُغرى تتفاعل في مدار فني واحد يتعالق بوعي الفنان - الفردي والجمعي - وممارسته، دافعةً له لرسم "صورة توثق أثر المُتخيَّل والمرجع، وتشكِّل نسقاً وعلامات تنفتح على التأويل، لتغدو الصورة شكلاً بلاغياً ... يروم فهم العالم، فكل صورة ترتبط بالذاكرة وخلفياتها القاعدية المتصلة بالإدراك تعد هوية نسقية"¹.

تتأسسُ الفرضية الرئيسة للدراسة على أن إدراك الصورة الحقيقية للعالم العربي في مدونات الاستشراق الفني لا يمكن أن يتحقَّق سوى بإدراك حالة التفاعل الحيوي على مستويي الإنتاج والاستقبال بين عمليتي التَّشكُّل بوصفها ممارسةً إنتاجية، والتَّمثُّل بوصفها موجِّهاً ثقافياً ذا منزع سلطوي؛ فإذا كان التشفيرُ الإبداعي للممارسة الإنتاجية قد شكَّل النص المرئي تحت وطأة ضغوطات النسق الثقافي المهيمن الذي يظل متوارياً خلف تلك التشكُّلات، فإن الكشف عن ماهية هذا النسق على مستوى القراءة النقدية لن يتم سوى بالمقاربة التحليلية المُفكِّكة لتلك التشكُّلات الجزئية، والمُتجاوزة لسحر الألوان وآليات المراوغة المُوظَّفة من أجل التمويه على مضموماتها، فبنية النص المرئي تتشكل عبر حركة متبادلة التأثير بين فضائه الفني الداخلي وسياق ثقافي خارجي أشمل، بحيث تصير قراءة العناصر المُشكَّلة للمعمارية النصية - مظاهر البناء وآليات الهيكل والتنظيم - مفضيًّا إلى مقارنة معنى قابل للمناقشة والاستقراء والتحليل والاستيعاب حول الأنساق والقيم الثقافية ذات التأثير النافذ في هذا الخطاب الفني.

في ضوء هذا التصور لحدود العلاقة بين المتن الفني الاستشراقي ومشمولاته، والوظيفة النسقية الثقافية لهذه المتن، ستنصرف همة هذه الدراسة إلى ملاحقة مظاهر التمثيل الفني للأنساق الثقافية - وخاصة المضمرة منها- المنغرس في بنية عدد من لوحات المستشرقين عن الشرق العربي، وما تحتويه من مظاهر تشكيلية وتفاصيل جمالية -تُعادل ما يُطلق عليه الغدّامي الجملة الثقافية²- مع التسليم مُجددًا بوجود جملة من الدلالات التي لا تلغيها الدلالة النسقية "فهذه الدلالات وما يتلبّسها من قيم جمالية تؤدي أدوارًا خطيرة من حيث هي أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسّل بها لعمل عملها الترويض الذي ينتظر من هذا النقد أن يكشفه"³ بما يحولها إلى نصوص مرئية مُخاتلة تنمّاهي مع مبادئ المراوغة والمواربة وتأجيل المُغزى، وما ينسلّ عنه من تفرّعات كالإرجاء والتناقض ولا نهائية الدلالة التي يصعب تطويقها⁴.

ولتحقيق هذا الهدف المُتغيّا ستتعاطى الدراسة مع مدونة فنية واسعة النطاق تضم عددًا وفيرًا من أعمال الفنانين المُستشرقين حول الشرق العربي ومفرداته- التي جسدت في المجمل صورة فنية تشكيلية عكست رؤية الآخر للحضارة العربية، متكئة على مزج وخلط وجمع بين الواقعي والمُتخيل- مستهدية في مقارباتها التحليلية بالتصورات المفاهيمية والأدوات الإجرائية للنقد الثقافي⁵، الذي ينظر إلى العمل الفني بوصفه "حادثة ثقافية" تتمثّل⁶ أنساقًا ذات سلطة مهيمنة، وينظر إلى الذات الفنية بوصفها "ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة أولاً، ثم إن خطابه يقول في داخله أشياء ليست في وعي المؤلف، ولا هي في وعي الرعية الثقافية، وهذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب"⁷ دون أن يعني هذا أن القراءة الثقافية بديلة للقراءة الجمالية⁸.

تتوزّع الدراسة على ثلاثة محاور رئيسة - تتضمّن محاور فرعية - وذلك على النحو التالي:

• أ. فن المُحتَمَل..النص المرئي من المُهادنة إلى المُفارقة.

- أ-1- صياغة اليومي..تنازع نسقي الاكتشاف والإشباع.
- أ-2- رهانات الالتفات..وبصمات نسق التّغريب.
- أ-2-1 الرفاعي، العزّاف، الاحتفالات..صناعة العجائبي.
- أ-2-2 "لوحة سرينادة في القاهرة"..مرايا المُتخيل ونسق المُمانعة.

• ب. الحرملك..التورية الثقافية وتخصّص الذاكرة.

- ب-1 الحرملك الفني.. من التحيز إلى التمرّكز.
- ب-2 لوحات الحرملك بين نسقي الفُحولة والمُقاومة.
- ب-3 "مشهد الحريم الشرقي" النسق السلطوي في مُواجهة نسق الحنين.

أ. فن المُحتَمَل..النص المرئي من المُهادنة إلى المُفارقة

هل بمقدرة الفن وهو يتمثّل الحيوانات اليومية بسيرواتها المنتظمة أن يكون مَنبعا متدفقًا للإبداع؟ وهل بإمكان القراءة النقدية - لتلك الأعمال الفنية التي تزعم مواكبتها للوقائع ومضاهاتها لأشخاصه ومفرداته- أن تستلّ منه دلالاتٍ دافقة تتأرجح بين مستويات دلالية مُنضّدة على نحو لا يحجب أحدها الآخر، وتُبين عن القيم الثقافية التي تجسّد في وجهها الظاهري والمضمّر الموقف من الكون والحياة وما يشوبها من تحيّزات صريحة ومواربة؟ وكيف يُمكن لأعمال تصوغ شفرتها الجمالية على ادّعاء التجرّد من الخيال أن تكون في جوهرها مرايا للمُتخيل؟

تستثير اللوحات الفنية التي رسمها العديد من المستشرقين للحياة اليومية في العالم العربي، وما تضمنته من مشاهد واقعية - لحيوات قاطني القصور والبيوت والشوارع والحارات والأزقة - هذه الأسئلة وغيرها، وتستثير بمواكبتها - على ما يكتنف هذا الأمر من صعوبات- أجوبة ناقصة ومكتملة، يُتوقع أن تظل جميعها مُمتاحة من فهم لطبيعة النص المرئي بوصفه نصاً مُهادناً يستجيب للمنطق التوثيقي، ويتناغم مع مفاهيم الانعكاس والمحاكاة، ويوطد علاقته بجملة من القيم الثقافية الظاهرة التي يكشفها للمتلقي ويدفعه للتعاطي معها، لينفذ إلى الشروط العميقة للتأثير فيه.

ويبدو من الضروري هنا - من وجهة نظر الدراسة- إعادة ضبط البوصلة القرائية لتلك الأعمال، وتبنيها من زاوية مختلفة تتكى على وعي أشمل بالطبيعة الانزياحية/ العدولية للفن، وسلطانها النافذة، التي تدفع المبدع إلى دمج نصه المرئي بأبعاد وقيم ودلالات تتأبى الانصياح لمبدأ المباشرة، وتعمل على تحويله إلى نص مُفارق - مهما بدت علاقة التشابه مع نظيره المرجعي- يشتبك مع واقع مُحتمل أكثر من اشتباكه مع واقع مُتحقق الوجود، وهو ما يُمكن أن يُطلق عليه "فن المُحتمل" حيث التركيز على منطقة العالم الافتراضي المُحتمل، أي على منطقة رمادية تكاد تهاوى عندها الحدودُ الفاصلة بين الواقعي والمُتخيل، وتتآكل فيها المسافات بين المرجعي والمأمول.

تتجذر "المُفارقة"⁹ -بوصفها تقنية فنية- بتمظهراتها المتعددة ودرجاتها المتأرجحة بين الخفوت والانزياح، في هذه المنطقة، بحيث إنها لا تمارس نفوذها من خلال طاقاتها البصرية أو محمولاتها الدلالية فحسب، وإنما عبر انتظاماتها بوصفها استراتيجية فنية، تستمد فاعليتها من تواترها وهيمتها على الفعل الإبداعي ذاته، وتغلغلها في تضاعيفه، لتحوّله إلى نص مُفارق لا وفق معنى الانفصال والقطيعة، وإنما وفق مفهوم "الشعرية" بامتداداتها التي يصعب تطويق تفاصيلها، فالمفارقة تشكل "مطمحا في غير حالة للاحتفال بدرجة أعلى من الشعرية"¹⁰، مع التأكيد على أنه لا يُتوقع من الأعمال الفنية الناضجة أن تؤسس بنيتها المفارقة عبر صيغ بسيطة تنطبع بالصفات الجزئية والانعزالية، وإنما يتوقع منها أن تتسم بالطبائع الكلية الاندماجية والحركة الدووية، التي تستند في تشكّلها إلى مبدأي التعارض، التراكم؛ بحيث تتناسل المفارقات في إطار علاقتي التماثل والتخالف الداخليتين، دون أن تصل لدرجة الإشباع التي تؤثر سلباً في الاستجابة الجمالية. إن هذا الفهم للنص المرئي في حضوره المفارق يرهن استكشاف القيم الثقافية المتغلغلة فيه-باعتباره هدف الدراسة المركزي- باستيعاب آليات اشتغال المفارقة وتأثيراتها - بحكم طابعها المركب، والمتعدد المكونات- ومقاربة تحققاتها في مستويات النص المرئي وفق ما ينتجه النص ذاته، من توالد في وضعياتها وصورها، وفهم العلاقات والتفاعلات الممكنة بينها، وهو ما ستشغل به الدراسة في الجزء التالي.

أ.1- صياغة اليومي..تنازع نسقي الاكتشاف والإشباع (مُفارقة الموجود والمأمول)

تنبجس أعمال العديد من المستشرقين من اليومي والعاور في حياة الذات العربية، تتميز ببساطتها، وطرافتها -في بعض الأحيان- وقربها الشديد من الإنسان العادي والمهمش، تحجم في الأحيان معظمها عن اختراق النفس وخباياها، تتواطأ مع الغريب المتواتر، وتهتم بشكل متساو بتصوير الأشياء والإنسان، وتعيد صياغة اليومي بتحيزات ثقافية تتجلى جيئاً وتواري جيئاً.

تعكس موضوعات "الحياة اليومية" التي قاربها لوحات المستشرقين العديد من الأبعاد الحضارية للبلاد العربية على مستوى الأشخاص والبيئات والمفردات والطبائع، حيث تمتع الشرق بتنوع كبير في العناصر البصرية مثل الملابس، العمارة، والزخارف، وهو ما أثر بشكل كبير في فنون أوروبا وفنانيها.

كان من الطبيعي أن يجذب هذا التنوع اللافت انتباه الفنانين، ويشحذ همهم، ويحفزهم إلى استثماره في أعمالهم لتقديم مشاهد مُدهشة وملونة، تختلف عن الحياة اليومية في أوروبا بضبايتها الرمادية وسكونيتها الرتيبة.



1881-Frederick Arthur Bridgman- "لعبة مثيرة للاهتمام"



1891-Ludwig Deutsch- "المشروب المنعش"



1891-Ludwig Deutsch- "شارع السنداقية"



1859. Carl Haag- "بدوئي من الصحراء"

لقد غدا الشرق العربي مصدر إلهام للفنانين المستشرقين، ليس فحسب لاستكشاف مواضيع جديدة مثل تصوير الأسواق والحمامات والمشاهد اليومية التي كانت غريبة وغير مألوفة للجمهور الغربي، وإنما لاستبصار ذاته عبر معاينة صورة الآخر الثاوية في وعيه الفردي وما يترجمه من وعي جمعي أكثر تشددًا.

إن تحديد النسق الثقافي الناشب في مفاصل العمل الفني وتضاعيفه، هو ممارسة قرائية تستمد فاعليتها من محددات متعددة وأدوات مختلفة، وتملك الحق في الارتكان إلى منظورات مختلفة تفضي إلى قراءات متعددة، قد تبدو متناقضة في ظاهرها ولكنها تعكس آليات اشتغال التفاعلات النسقية وتبادلها مظاهر التأثير والتأثر، والممانعات الجدلية على مسرح العمل الفني، وبقابلية بنائها التفسيرية والإيحائية لتفجير دلالات تستعصي على التثبيت؛ حيث "يحق لنا أن ننتظر من الدوال التي تشير إليه والأشكال التي تعبر عنه أن تظل متمسكة بفضائها الأحادي الصافي، أم فرادتها الإشارية، أليس من المنطقي أن يفرض المدلول المكثف المشتت - على انسجامه - طابعًا تعدديًا على الدوال"¹¹ بما يضاعف مُستطاع المعنى وطاقته التفسيرية.

فعلى سبيل المثال يمكننا النظر إلى توجه الفنانين المستشرقين إلى تصوير اليومي والمعيش بوصفه وليد رغبة موضوعية لمعرفة الإنسان بعامة، والإنسان الآخر بخاصة، والتعرف إليه، وإلى واقعه، ويمكننا النظر كذلك إلى خروج الفنان المستشرق إلى الشرق باعتباره سبباً في إدراك الذات أنها لا تعيش بمفردها في هذا العالم، وأن سياقها الحقيقي لا يتحدد بالمساحات الجغرافية الضيقة التي طالما حصرت نفسها فيه، وإنما يتحدد بمساحات التوافق - أو التعارض - مع الآخر.

وسيترتب على هذا المنظور تحديد النسق الثقافي المهيمن هنا في "نسق الاكتشاف" المعرفي، لا اكتشاف الآخر فقط، وإنما اكتشاف الذات المُتَحَقِّق عبر نافذة الآخر، فارتحال الذات الغربية إلى سياق الشرق والتعاطي مع شخصيات ذات حمولات أيديولوجية وممارسات سلوكية متباينة، يمثّل ارتحالاً للذات داخل نفسها، فذات الفنان الوافد لا تكتفي بفعلي المشاهدة والرصد، وإنما تتجاوزهما منغمسة في شبكة العلاقات الجديدة التي تغدو هي نفسها إحدى عناصرها المركزية، وبمقدار قدرتها على الوعي بحدود المسافة الفاصلة بين مفردات سياقها الغربي ومفردات سياقها الشرقي الجديد يتحقّق لها بلاغة اللقاء أو عدمها، ولتغدو القاهرة أو دمشق أو مراكش مجرد انعكاسات "للشرق" بوصفه الفضاء اليوتوبي الذي يحقق هذا الاكتشاف الإنساني ويسمح بالإفادة من ثراء الجدل الفكري بين العالمين.

غير أن تعديلاً في منظور الرؤية، سيعيد النظر إلى المنتج الاستشراقي من زاوية إرادة السلطة والتمركز حول مدارات الذات، وخدمة المصالح، والشعور بالتميز، وإقامة فواصل معرفية وأخلاقية مع الآخر المختلف والمغاير، وبالاستناد إلى منظومة قيم تكرّس هيمنة ذات المستشرق الفنان/المبدع/الباحث، وهيمنة منظوره الحضاري والعرق، مما سيفضي إلى توالد الوعي بأن ثمة نسقاً ثقافياً يتوارى خلف هذا النسق الظاهر السابق - "نسق الاكتشاف" - نسق أقل سطوحاً، وأكثر نافذية، يدخل في حالة تنازع مع النسق السابق داخل ذهنية المبدع بمقصدية أو دونها.

إنه "نسق الإشباع" الذي هو نسق كلي ينزع إلى التشكّل عبر نسقين فرعيين؛ أولهما: إشباع التوقعات الجمالية والمعرفية للمتلقّي الغربي - باعتباره المتلقّي الهدف - لأعمال تتناول موضوع الشرق واستثارة حساسيته الجمالية، وثانٍهما إشباع الرغبة الملحة في إعادة الدهشة لكل ما هو مألوف، أو بصيغة أكثر اختزالاً تحويل المتن المرئي إلى عملة ذات وجهين، فهو الشكل البصري المُتَعَيّن والمتحقق، بقدر ما هو المُتَخِيل الذهني المُتَغَيّا.

ونمثل هنا بلوحة "عند البئر" لجورج إدوارد روبرتسون Robertson George Edward (1864-1920) التي استُقبِلت في أوروبا حينها

بترحاب شديد.



"عند البئر" Robertson George Edward, 1864-1920

تصطاد عينُ الفنان تفاصيل هذا المشهد الروتيني لعدد من النساء الشرقيات وهن يمارسن واحدة من الأنشطة اليومية الشائعة في المجتمعات الشرقية، وهو "جمع الماء من البئر" وهو موضوع مكرر في أعمال العديد من الفنانين المستشرقين-وتضمخها بتقنيات فن التصوير عند "روبرتسون" بداية من ضربات الفرشاة الدقيقة، وتحديد أطر المكان ومحتوياته، ومؤشرات الزمن، وعناصر الإضاءة، وتصوير لغة الجسد، والتدرجات اللونية التي تضفي عمقاً على المشهد، والتنوع في اختيار الألوان؛ حيث الألوان الدافئة العاكسة لأجواء الطبيعية للسياق الشرقي العربي، كما يتجلى في ألوان الأرضية مثل البني، والألوان الأكثر إشراقاً التي تبرز الشخصيات والأزياء التقليدية الملونة، مما يضفي على المشهد حيوية وجمالية. كما تعكس اللوحة أيضاً اهتمام الفنان بالتفاصيل المعمارية والطبيعية، التي تحيط بالبئر بوصفه مركزاً للوحة وللحياة في حضورها المرجعي.

تشكّل الدهشة المواقفة لعملية التلقي عنصراً حاسماً لتأمين التعاطي الإيجابي بين النص المرئي ومُستقبله، وعلى الرغم من تعدد الطرائق التي يمكن عبرها استثارة دهشة المتلقي، فيمكن القول بمزيد من الاختزال إن المعرفة الجديدة المكتسبة هي أحد العناصر المهمة في هذا السياق، ويبدو من الجائز كذلك، إقامة علاقة عكسية بين مألوفية المشهد المُستقبل وتفعيل حالة الدهشة، فكلما كان موضوع النص قريباً من واقع المستقبل أصبح توقُّع تفتح لحظات الدهشة أقل والعكس صحيحاً، وهو ما ينطبق بالضرورة على أعمال تتخذ المُعطى والمنوالي مادةً لها.

نلفي انفسنا هنا بإزاء فئتين من المتلقين؛ الأولى تشمل المتلقي الغربي المنتمي إلى سياق حضاري مختلف يتألف من وقائع يومية وقيم ثقافية متباينة مع نظيرتها المصوّرة، مما يبيّئ إلى توقُّع سهولة مهمة الفنان في استثارة هذه الدهشة المتغية، وضائلة المجهود المبذول في حقن العمل الفني بمزيد من العناصر المدهشة، وهو أمر صحيح جزئياً باعتباره ينطبق على نسبة معتبرة من المُستقبلين الذين لا يملكون الخبرة المعرفية الكافية نحو الشرق ومفرداته، أما الفئة الثانية من المتلقين، فستشمل المتلقي العربي الخبير بواقعه والمدرّك لملايساته، والمُعاش لأحداثه وشخصه وأشياءه، ويشمل هذا النوع وبدرجات أقل معرفياً/مرجعياً وأكثر جمالياً -في بعض الأحيان- شريحة واسعة من

المُستقبلين الغربيين الذين تراكمت لديهم خبرة التعامل مع المتون الإبداعية - خاصة الأعمال الفنية التصويرية التي اعتمدت موضوع الشرق مادة لها، والتي كانت تلقى رواجاً كبيراً في تلك الفترة في أوروبا- التي صاغت الشرق عبر أدوات محددة وأطرته بأطر اكتسبت قدراً من الثبات، وذلك بغض النظر عن مدى تمثل تلك الخبرة المكتسبة للواقع ودرجة ذلك التمثيل.

إذا كانت الفئة الأولى من المستقبلين قد هيأت -بفضل معرفتها المحدودة بالشرق- نجاحاً استقبالياً لتلك الأعمال، فإن الفنان يلقي نفسه منخرطاً في مباراة ذهنية مع الفئة الثانية التي تتنازعها رغبتان؛ الرغبة في استقبال أعمال تتأطر بحدود خبرتها الجمالية تجاه الشرق ومفرداته، والرغبة في تجاوز المألوف/المعتاد.

تفرض هذه الحالة الملتبسة أمرين يتداخلان لتأسيس إشكالية على مستوى الفاعلية الإنتاجية للنص؛ أولهما الحاجة الملحة لدمج هذه المشاهد اليومية المصوّرة بمُحفزات الإدهاش لتجاوز عراقيل التعاطي الفاتر/ السلبي معها خاصة من المتلقين ذوي الخبرة، والأمر الثاني هو الصعوبات التي تكتنف عملية حقن هذه المشاهد المصوّرة بمثل هذه المُحفزات نتيجة تقلص المسافة بين المُصوّر والمتلقي بتأثيرات خبرته البصرية المتشكّلة والمتراكمة عبر عمليات استقبال سالفة.

ينزع "روبرتسون" - المُدرِك لما يكتنف عملية الإنتاج من صعوبة نتيجة الملباسات السابقة- إلى حلحلة تلك الإشكالية من خلال اتباع ما يمكن أن يُطلق عليه استراتيجية "إعادة الإدهاش" الهادفة إلى إعادة تأهيل المشهد المصوّر لضمان نجاعته الاستقبالية، وذلك بمراعاة مُحددات عديدة؛ أبرزها البنية الموضوعية للمشهد، مما يوجّه إلى المناورة عند تحديد الأدوات الموظّفة لتحقيق هذه الاستراتيجية، فعلى سبيل المثال يبدو من العسير أن تُشحن هذه النوعية من المشاهد ذات الحس الواقعي بطّاقات تخيلية زاعقة تأتي بمرافقة تقنيات مجاوزة كالتهريب والأسطرة إلخ.

وإذا كان إدراك المفارقة لا يتم سوى بإدراك التعارضات على مستوى الشكل خاصة في حالة اعتماد المفارقة على الغموض، وإذا كانت المفارقة كذلك غالباً ما ترتبط بالتظاهر بالبراءة¹²، فإن الوعي بحدود هذه المفارقة الفنية وارتداداتها يرتفع بإعادة النظر في التفاعلات المتداخلة بين أهداف الفن وموضوعه وآلياته وعلاقاتها المتشعبة مع المتلقي، ومن ثم يصبح الالتفات إلى محور طرائق تقديم الموضوع، وليس الموضوع نفسه، هو المسار الذي تسلكه الأعمال لتحقيق غايتها، بموازاة فهم عميق لكيفية استثمار هذه العلاقة الخاصة بين المتلقي والخبر -على اختلاف درجة خبرته- وموضوع اللوحة؛ بحيث تتحول هذه الخبرة الموضوعاتية إلى ميزة تجعل أدنى درجة من درجات انحراف الصورة المُقدمة حول هذا اليومي المتراكم معرفياً- أو إعادة تقديمه عبر صيغة مُغايرة- وسيلةً من وسائل إعادة إنتاج الدهشة، المتكئة على إعادة تقديم المعروف عبر آلية ناعمة وناجزة تراعي شرط عدم صدم المتلقي بفداحة التغيرات التي أصابت واقعه (المتخيل)، ودافعةً له في الآن ذاته نحو التفاعل مع أعمال يعرف موضوعاتها جيداً.

وهنا يأتي دور المفارقة الفنية في لوحة "عند البئر" التي تمتص هذا الوعي الوظيفي وترجمه عبر طريقتها الخاصة فتستبدل بهذا الانحراف المتغيّناً تهيئاً مشهدياً، أو بصيغة أخرى تثبت المشهد المُحِيل إلى نظير مرجعي بالمعنى المادي والتاريخي، وتعيد إنتاجه بصرياً لتجاوز احتمالية أن يكون غير مرئي بفضل حركيته المتواصلة في سياقه الواقعي.

يدفع الفنان باتجاه إحداث تغيرات قلقية في موقف المتلقي لكي يرى غير العادي في العادي، منطلقاً من وعي عميق بأن إحداث تبدلات على مستوى فعل التنبير¹³- الذي يعكس شكلاً من أشكال الانحياز المادي والذهني - سينتج عنه توالد تبدلات على مستوى المواقف الذهنية، ومن ثم يسعى الفنان إلى إعادة المتلقي إلى وضعيته الأليفة بسحب خارج الإطار النصي وحرمانه سلطات الرصد ومنحها إلى "عين/الفنان/الكاميرا" (بالمفهوم التصويري) وهو ما من شأنه توسيع المسافة بين المشهد والمتلقي، لدفعه إلى إعادة قراءته وإنتاجه وتقويمه مما يضمن حداً أدنى من الإدهاش، ومزيداً من تنامي الوعي بالآخر والذات، وما يكتنف هذا الأمر من تفاعلات صامتة.

على الرغم مما عكسته اللوحة من دور اجتماعي مهم تنهض به المرأة في السياق الشرقي المرجعي والغربي الذهني، وكذلك الارتباط اللازم بين الذات النسوية والماء الذي يشكل مصدراً للحياة خاصة في مصر حيث النيل رمز العطاء والحياة والخصوبة، ومصدراً كذلك للعمران البشري والتآلف بين أفراد المجتمع بوصفه بؤرة الرخاء والسلم الاجتماعي وتقريب المسافات بين البشر وهو ما ينعكس في اللوحة عبر تمثيل الأحاديث الجانبية بين مجموعة من النساء، على الرغم من هذه المظاهر ذات النوازع المعرفية المهمة، فإن هيمنة العنصر

النسوي على الصورة يمكن قراءتها من منظور ثقافي باعتبارها أحد تأثيرات "نسق الإشباع" وبصمة من بصمات الرؤية الغربية المحدودة للشرق؛ حيث سعى "روبرتسون" إلى تقديم صورة رومانسية وهادئة للحياة الشرقية، تنسجم مع النظرة الغربية التي رأت الشرق فضاء ساحراً وهادئاً ومنسجماً، فضلاً عن التماهي مع صورة الشرق من المنظور الغربي الذكوري باعتبار الشرق العجائبي المغوي، كذلك تعكس صورة المرأة التي جسدتها اللوحة عدم قدرة الفنان المستشرق على الانعتاق من تأثيرات سياقه الغربي، أو محاولته لتعويض علاقة متلقيه بالمتن المصور ببث جملة من القرائن المستندة إلى المتخيل أكثر من الواقع ولكنها تظل أكثر ألفة للمتلقي الهدف، وهو ما تكشفه ملامح النساء الأوروبيات التي تفعم بها اللوحة، فضلاً عن ملابسهن ذات المنزع الروماني القديم. ويتعاضد هذا التأثيري الإشباعي عندما نلغي تجرد صورة الرجلين داخل اللوحة من تلك البصمات الغربية على مستوى الملامح والملابس التي ألفتها عند تصوير النساء، وهو تجرد لا يمكن التعاطي معه وفهمه إلا من زاوية كونه خارج دائرة اهتمام الذات المبدعة، مقارنة بنظيرتها الأنثوية التي توارت خلف سحائب المتخيل والمأمول. كذلك يبث الفنان كذلك جملة من القرائن ذات المسحة العجائبية المعضّدة لموقفه أمام متلقيه كما نلاحظ في تصوير قدرة المرأة على حمل جرة الماء فوق رأسها بمهارة شديدة وهي تواصل حديثها مع صديقاتها، في مشهد استعراض صرخ يغازل توقعات المتلقي وذاكرته المشحونة بمعالم الشرق الساحر وأهله الغرباء.

ينزع نسق الإشباع هنا إلى تجاوز أطر الممارسة الإنتاجية للفن لينفتح على مُساءلات أوسع تتعلق بالانخراط في عملية تفكيك الأسس النظرية والابستمولوجية المؤسسة للمعرفة المعاصرة عن الشرق بوصفها "لا تعدو أن تكون اختراعاً أوروبياً للشرق، وتمثيلاً أوروبياً للشرق؟ بمعنى: بأي وجه ليست تلك المعرفة غير نمط من الخطاب يتم تحت وقع إرادة سلطة تظل في أغلب الأحيان مُتخفية ومنتشرة في الوقت نفسه؟ كيف نتحرر من صورة الآخر التي صنعها تلقى غربي معين لتاريخنا (الآخر كتمثيل واختراع وتجربة ومنافس وأداة تعريف، وصورة وفكرة، وشخصية، وشيء مقابل) وحولها إلى بنية نموذجية للحكم على هوية شطر غير يسير من الإنسانية"¹⁴

بقي أن نشير مجدداً إلى أن حديثاً عن تأثيرات النسق الثقافي المهيمن وآليات اشتغاله المُخاتلة والمراوغة على مستوى القراءة التحليلية الكلية للمنتوج الاستشراقي، لا تلغي الممارسة التجريدية التي لجأ إليها الفنان المستشرق في تصويره للعديد من ملامح الحياة الشرقية، وتلوينها بانطباعاته وانفعالاته هو، في استجابة مباشرة لارتدادات تأثير المشهد في ذاته وشحن تجربته الشعورية، لتتحول اللوحة إلى منتوج يصلنا عبر انفعال الفنان بالمشهد المصور لا عبر رؤيته الحسية لتفصيلاته فقط، فالمادة المُقدّمة تخضع أولاً وأخيراً للرؤية الخاصة للرسم، باعتبار أن الأصل في التجربة الشعورية "ليس الانطباع الحسي — أي الصورة التي تنطبع على الذهن عندما يرى الفنان الشجرة — ولكن تأثير الانطباع الحسي أو الانطباعات الحسية في النفس وهو ما نسميه بالمعنى أي بدلالة تفاعل الذهن مع الكائنات والحياة الحافلة من حوله"¹⁵ وهو بذلك يصوّر انفعاله بالصورة لا الصورة كما هي في الواقع، فمنبع الذاتية هنا هو تفرّد الريشة التي تقدم إلينا التجربة في لحظة مُحدّدة يتم التركيز عليها، لحظة تتجمّع فيها انفعالات التجربة النفسية، تلك الانفعالات التي تتحكّم في الصورة المُقدّمة.

إن القيمة المضافة للمفارقة المنتجة والمتولدة في الآن ذاته في "لوحات الاستشراق حول اليومي والمعيش في الشرق" يتحدد في إعادة تنظيم الواقع، والسعي نحو احتفاظ المرصود بالحيوية اللحظية والحساسية التكرارية، فعين الفنان هي التي تصنع المفارقة عندما تُسقط على المشاهد المعتادة تحولات القيم التي أثرت فيها، وحركة الزمن كما استوعبتها، ومبادرات التشكيل التي تبنتها، ونلمح مظاهر هذه المفارقة مجدداً في لوحة "حامل المياه وامرأة عند الصنبور" لأميديو بريزيوسي (Amadeo Preziosi 1816 - 1882) التي عكست حالة التنازع النسقي بين تمرير المعرفة الجديدة والانسجام مع المعطيات الجمالية للمتلقي كما يفهمها الفنان تتناول اللوحة الموضوع السابق ذاته، ولكن عبر مشهد مُفارق، يتأسّس على السيولة الرمزية للماء، التي تطال الحياة بجوانبها المادية والاجتماعية والرومانسية، ويمثل تدفقها أساساً للحياة، واستمرارية التاريخ، وتواصل الأجيال.



"حامل المياه وامرأة عند الصنبور" 1858 - Amadeo Preziosi

تتكئ العملية التكوينية للوحة الفنية من مزج فريد بين عناصر الاختيار من المنظور، واستخدام العناصر المشكّلة، وتركيبها في نسق منتظم ينتج دلالة ما، فالصورة من الوجهة السيميولوجية "علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين..مادة التعبير وهي الألوان والمسافات، وأشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشخاص والأشياء، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية، وأبنيتها الدلالية المُشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى"¹⁶ ويتعرّز العمق الدلالي للوحة عندما يُدفع المتلقي إلى المُشاركة في إنتاج لذة العمل باستكمال العناصر الغائبة؛ وهو أمر يترهن بما يمنحه له الفنان من أدوات المشاركة، حيث زاوية الرؤية وأوضاع الشخصيات وقرائنها الحسية، وتفصيل الأفضية المكانية والزمانية، يدعو الفنان متلقيه لتوظيف خبرته الجمالية لإنتاج المشاعر والدلالات.

وهو ما تحققه بكفاءة عالية لوحة "بريزيوسي" فنلبي المرأة محافظة على حضورها القوي داخل اللوحة متمتعة بهاءٍ خاص تعكسه الألوان الذهبية المختارة لملابسها، وسلطةٍ مهيمنة يؤثر لها تحكمها المادي في صنبور الماء، وتحكمها العاطفي في شخصية الرجل التي تكسو ملامحه مظاهر الاستسلام والاستكانة، بما يعكس الاحترام والتأثر في الآن ذاته.

تبدو اللوحة أقرب إلى مباراة ذهنية بين نسقي الاكتشاف والإشباع، والأدوات التي يستخدمها كل نسق للنيل من الآخر وهزيمته، وإذا كان قوة "نسق الاكتشاف" تكتسب من ظاهراته، وأولية حضوره القرائي، فإن جوهر "نسق الإشباع" وسلطته تستمد من اشتغاله على القراءات الثانية، يتم هذا كله بحس خافت ولكنه فعّال، وبطرائق فنية ناعمة ولكنها ناجزة، وعبر قيم دلالية مبتورة ولكنها موجّهة لاستكمالها بسهولة.

يفصل الماء وتدفعه بين الشخصيتين المصورتين، لكنه فصل شفيف ينسجم مع الغطاء الشفيف الذي تغطي به المرأة وجهها، دون أن يُقطع التواصل، إنه الفصل المؤدي إلى الوصل، والمتجاوز لمفهوم الطبقية في تعارضه مع المنطق الحياتي؛ فبمراعاة مقتضيات السياق التاريخي المرجعي للوحة، يصعب تخيل أن المرأة المنتمية إلى طبقة اجتماعية برجوازية هي التي تقوم بملء الماء بنفسها، ويصعب تصور أن تتأكل المسافة بينها والرجل "السقا" إلى هذا الحد الذي يسمح بتبادل الابتسامات والأحاديث دون الانتباه للماء الكامل للقدر. وبفضل الابتسامة التي تملو وجه الرجل يتحوّل المشهد إلى أمثلة تتناسل عبرها الدلالات ذات النوازع الواقعية بمعاونة الممارسة التأويلية التي تربط بين خطاب النص الذي "يزود القارئ بقرائن تفهم بصفة ارتدادية. ومن شأن هذه القرائن تغذية نشاط القارئ التأويلي"¹⁷ وخطاب المرجعية المكانية والزمنية، فقريّة الابتسامة/ الضحك تملك مبررات التعاطي معها بوصفها أحد تجليات نسق "المواجهة المُخاتلة" المُتغلغل في الوعي الجمعي للذات المهمشة وذهنيّتها الذوقية والعقلية، وقد استمد هذا النسق فاعليته واستمراريته من شراسة صراع الذات مع واقعها المفعم بمظاهر القبح والقهر، حتى صارت مواجهة هذا الواقع ضرورة وجودية تستلزم استدعاء أدوات "سلوكية/قولية/إشارية" تمنح الذات كفاءة لمواجهة المواقف بالغة الصعوبة، وتضمن لها توازنها النفسي وتمكنها من مواصلة رحلتها المجابهة لصعوبات شتى وعوائق متراكبة، فالضحك بوصفه مُنتجاً مُتولّداً عبر أدوات وممارسات متعدّدة منها الاستئناس والمراوحة يصير مُهيأً لمقارنته بوصفه تجلياً لنسق "المخاتلة" الذي تتبناه الثقافة الشعبية في أثناء صراعه المستمر من أجل البقاء في إطار المعارضة الثقافية التي تعيد ترتيب أدوات الصراع بين المتن والهامش بعيداً عن لعبة المكاشفة - بتبعاتها الخطيرة - ضد المنطق النسقي المهيمن "فإنه لما كان الإنسان أعمق الموجودات ألماً، فقد كان لا بد له أن يخترع الضحك"¹⁸

يبدو أن المرجعية الذهنية الغربية للفنان هي التي هيمنت على النص المرئي وتشكيلاته الجمالية، ووجهت إلى تحديد الاختيارات في التعبير عن القضايا ذات التأثير الناجز في سياقه كالعلاقات الإنسانية، والانزياحات الاجتماعية التي أصابت دور المرأة والمسافات الطبقية المتأكلة، ليغدو النصر في تلك المعركة حليفاً لنسق الإشباع، إشباع التوقعات الجمالية والمعرفية للمتلقي دون قطع العلاقة الشكلية مع المنبع الشرقي.

بقى أن نشير إلى أن العديد من التناقضات التي بُثت في أعمال المستشرقين عن الشرق، يمكن أن تجد في مفهوم "التنازع النسقي" تفسيراً لها؛ فالفنان المستشرق قد تعرض بدرجة أو بأخرى لتأثيرات التنازع بين العالمين الشرقي والغربي وعدم القدرة على فك الاشتباك بينهما، مما أنتج حالة من التواطؤ سعت إلى المزج أو الخلط بين العالمين عبر المنتج الفني في محاولة إلى تأكيد التفوق أو حتى التعبير عن التكافؤ" فقد كانت تطلعات الفنان المستشرق نحو الشرق هي البوتقة التي انصهرت فيها حضارتان، مما أدى إلى خلق تراكبات معرفية وجمالية، وبالتالي خلق عالم خيالي يجذب الحقائق العاطفية العالية، تميزت اللوحات الاستشراقية بشخصية مميزة وفريدة عن بقية الاتجاهات أو الأنماط، وقدمت العديد من الأفكار الجمالية والمعرفية والفنية التي تتبع نفس النهج الاستشراقي¹⁹ الذي أدى في الحالتين إلى "إقحام لأنساق حضارية في شبكة من الأنساق المختلفة، وهنا لا تُقصى فقط الشروط التي تمنح هذه الأنساق فاعليتها، إنما يؤدي ذلك إلى تدمير الأنساق الثقافية الأصلية؛ فالأولى تُجرّد من محاضنها، والثانية تنهار لأنها تُستبعد وتحل محلها أنساقٌ أخرى"²⁰ ولأن هذه الذات تملك أدواتها الإبداعية فقد رشّحت هذه الأزمة من شوائها الفردية لتجعلها أزمةً جمعية يتم تشفيرها عبر دوال تعبيرية حاضرة في صورة لوحات فنية تشغل علاقاتها المتشعبة مع سياقها الأبوي الشرقي وبصمات مستلهمة من سياق غربي أو تصوراتهِ نحو الشرق.

2-أ رهانات الالتفات.. وبصمات نسق التغريب

إذا كانت الأمور غير المألوفة تمتلك طاقات جذب خلاقة لعين متلقيها، وإذا كان استقطاب تلك الأمور وحيازتها لاهتمام المتعاطين معها من خارج سياقها أمراً منسجماً مع الفطرة البشرية، وطبيعة الذات الإنسانية المجبولة على حب المجهول والخوف منه في الآن ذاته، فإن استقطاب تلك المشاهد المنطوية على عناصر -منفردة أو مجتمعة - غير معتادة للذات الغربية يصبح أمراً منطقيّاً، خاصة عندما

تكون تلك الذات ذاتاً مبدعة تملك أدواتها الفنية التي تمكنها من تجسيد تلك المشاهد وإعادة إحيائها لتصدير ذلك الشعور إلى المتلقي، مستجيبة في ذلك لتأثيرات نسق "الالتفات".

غير أن تشكُّلات الصورة المقدَّمة لهذا المُلتفت إليه، تدفع باتجاه طرح تساؤلات مشروعة حول حدود الجرعات ذات المنزع التغريبي التي بثها الفنان المستشرق في شرايين عمله، ونسج خيوط الأسطورة حوله، وعلاقة ذلك بمحاولة تحويل الواقع وتصويره إلى مساحة برهانية على المتخيل من من مركزية وعي الأنا الذي يصنع الآخر في مخيلته.

أ-2-1 الرفاعي، العراف، الاحتفالات.. صناعة العجائبي

يطرح "نسق الالتفات" تفسيراً لهذه الوفرة الكمية والكيفية التي ميزت أعمال الفنانين المستشرقين في تعاطيهم مع موضوعات ومشاهد المنوالي واليومي لقطاع عريض من العرب، خاصة البسطاء المتأصلين في ملابسات الوعي الشعبي ومرجعياته الثقافية المائنة، مثل الرفاعي (ساحر الأفعى)، والعراف، والاحتفالات الدينية والاجتماعية، والألعاب الشعبية، وما ميزها من ممارسات مصبوعة بالحس الشعبي وشديدة الالتحام بوعيه المتماس مع عالم الغيبيات وملابساته التهويمية الثرية التي تتجاوز الإطار الحسي للموجودات إلى ما له علاقة بالوجود في عالم الأذهان، حيث "حرص بعض المستشرقين في القرن التاسع عشر على تسجيلها، حيث كانت تمثل ظاهرة غريبة أو مُستغربة عن ثقافتهم الغربية، بالطبع بعضها كان عن واقعية حادثة، وبعضها الآخر تخيلية تفتقر لرمزيتها الشعبية والمجتمعية"²¹



ساحر الأفعى - Charles Wilda 1883



السوق - Charles Wilda 1887



شارع قاهري - Arthur von Ferraris 1892



1895-Franz Xaver Kosler العراف



1884-Jean-Léon Gérôme ساحر الشعابن



1885-Charles Wilda قارئ الطالع



1906-Ludwig Deutsch العراف



1888-Charles Wilda اللعبة

الخطاب الأدبي بين تحليل الخطاب الفني للاستشراق،
تَشَكُّلات الصورة وتمثُّلات النَّسَق



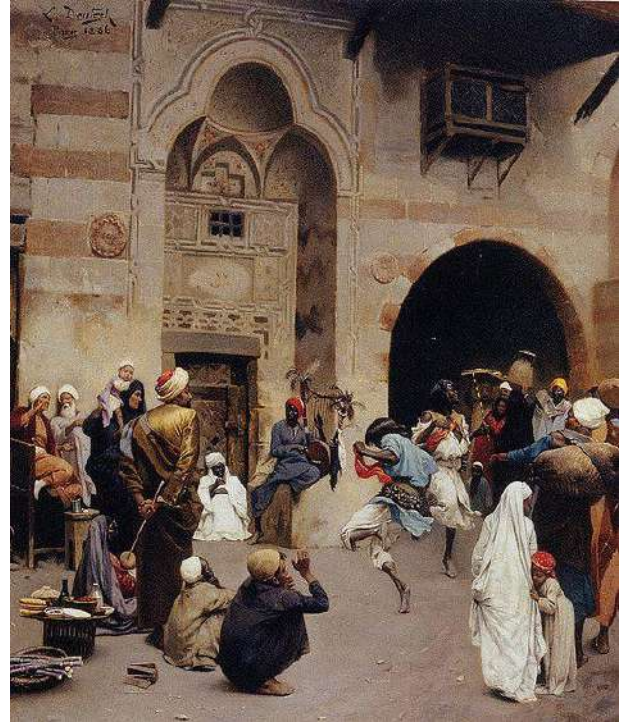
عرض ما بعد الظهر - Rudolf Ernst 1854–1932



المؤدين - Franz Kosler 1898



حفلة زفاف - Fabbio Fabbi 1861-1946



الرقصة النوبية - Ludwig Deutsch 1886



1888- H. Gross- مغادرة المحمل إلى مكة



1864-Robert Dowling- عودة الشيخ وولده من مكة

لقد عملت تلك المشاهد المُستلّة من حياة العربي اليومية على استثارة الطاقة الفضولية للمستشرقين فحرصوا على تصوير أنماط منها في لوحاتهم، خاصة أن هذه الاحتفالات لم تقتصر على الجوانب الدنيوية فقط، بل مزجت بين الروحانيات والحياة اليومية، فعلى سبيل المثال مثلت الاحتفالات في مصر وتنوعها ظاهرة لفتت انتباه الفنان المستشرق الذي وجد نفسه محاطاً بجملة من الاحتفالات ذات النوازع الموروثة من المصري القديم مثل عيد وفاء النيل عيد شم النسيم والنيروز أعياد الحصاد، وذات النوازع الدينية مثل الاحتفالات القبطية عند المسيحيين كعيد الفصح عيد العنصرة عيد الميلاد، والاحتفالات عند المسلمين كاحتفال خروج المحمل من القلعة ومن ثم عودة المحمل، وخروج قافلة الحج إلى الحجاز ومن ثم عودة الحجيج، واحتفالات المولد النبوي الشريف ومولد آل البيت والشيخ وأئمة الدين، واحتفال الإسراء والمعراج، واحتفال النصف من شعبان، احتفال عاشوراء، وبداية السنة القمرية واحتفالات عيد الفطر وعيد الأضحى، واحتفالات الصوفية واحتفالية رؤية هلال رمضان، فضلاً عن الاحتفالات الاجتماعية الشعبية كاحتفالات الزواج ميلاد (سبوع) الطفل وختان الذكور، ومراسم الدفن والموتى عند الأقباط المسيحيين وعند المسلمين.

وبقدر ما عكست تلك الاحتفالات البعد الثقافي الثري للمجتمع المصري العربي، وبقدر ما عبرت عن الوحدة والجماعية، سواء في الأحران أو الأفراح، في العمل واللهو. بقدر ما أثارت انتباه المستشرقين، حتى كتب المستشرق بولوكا في القرن الثامن عشر لا يوجد في العالم بلد مغرم بالاحتفالات مثل مصر، فلا يمر يوم لا نرى فيه احتفالاً²²، وبقدر ما عكست كذلك سطوة هذا "النسق الأسطوري" على أنثربولوجيا الذات العربية المرتكزة في كثير من الأحيان إلى بلاغة الأسطورة وعبق النبوة، وتحوله إلى مرتكز من مرتكزات الوعي الثقافي الشعبي خاصة، وأحد مرجعيات التفسير للعديد من السلوكيات والممارسات التي يعجز العقل عن تبريرها، أو إحدى الحيل التي تجد فيها الذات ملجأ لتجاوز ضعفها في مواجهة/مقاومة الواقع القبيح، وتبرير سكونيتها في مواجهة الحركات المتصاعدة لقوى السياق المحيط كشكل من أشكال مواجهة الفيزيقي بالميتافيزيقي.

يبدو الفنان واعياً بالأبعاد الكامنة خلف هذا النسق، ويبدو كذلك مرتاحاً لتوافر هذه المادة التصويرية الخام التي تخدم أهدافه النفعية/ الترويجية، ومن ثم يتحول في لوحاته إلى محاولة تمثل النسق، بمراعاة أن التمثّل "ليس مشروطاً بقيام المدرجات في حالتي الحضور والغيبه وإنما يتعداها إلى عوالم التوهم والرؤيا وما يدانها²³، فما بين الحدث الواقعي والتضفير العجائبي له تتشكل البنية التشكيلية لتلك اللوحات؛ حيث تُقدّم اللوحات من منظور انتقائي يمزج المعرفة بالدهشة، ويعتمد إلى التركيز على مثيرات الغيبي ومرتكزاته، وطقوس الممارسة دون الالتفات إلى تفسير رمزيها أو مرجعيتها – بفضل طبيعة الفن المصورّ- ويسعى إلى تقديم عالم مفعم بالحس الأسطوري المستند إلى إرادة خفية لا يمكن فهمها أو تقديم تفسير لها، محققاً انتاجيته الجمالية والمعرفية بالعزف على محوري الثابت والمتحول للمشاهد المصور، مما ينقل المتلقي من إطار الشكل الثابت المتعارف عليه، إلى تخوم السياق العجائبي المغازل لمرتكزاته

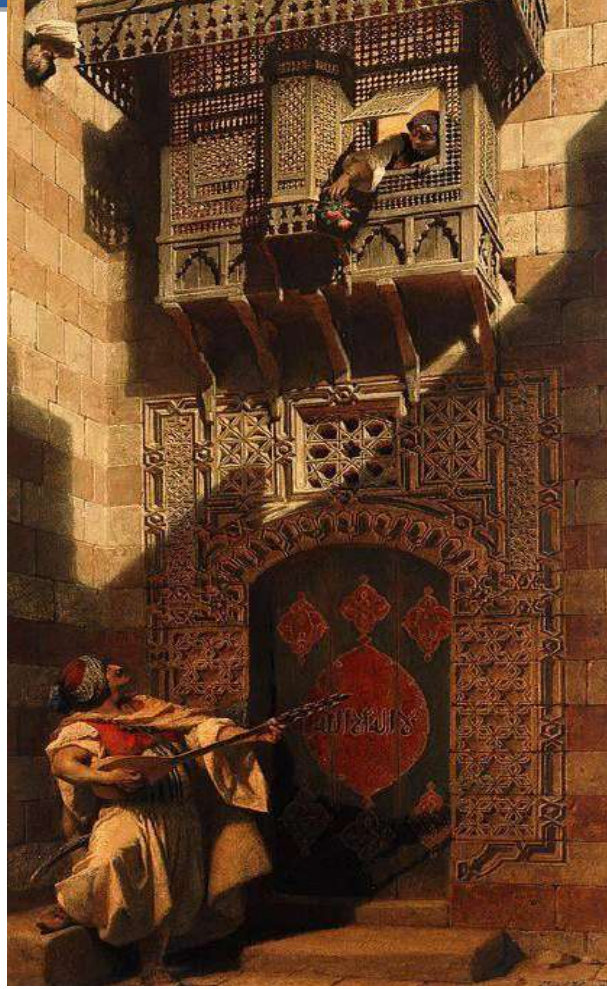
الغيبية، لتغدو المصوّرات كائنات منفصلة/متصلة عن خبرات المتلقي الذهنية، وهو أمر طبيعي فالأسطورة تستند إلى الواقع قبل تحليلها في أفق الغيبي فهي "ليست معتقداً زائفاً يناقض الواقع، فهناك من يرون فيها نمطاً حدسياً رفيعاً للفهم الكوني يشتمل على حقائق عميقة ويعبر عن مواقف جمعية من مسائل جوهرية"²⁴

ويحرص الفنان على تعزيز الصلة بين هذه المصوّرات ومرجعياتها الواقعية من جانب والذات الشرقية في حضورها الجمعي من جانب آخر، وهو ما يتجلى بوضوح في تشكُّلات الشخصيات داخل اللوحة والقرائن المسندة إليها والتي تعكس تأثيرات هذه الممارسات عليهم وانفعالهم بها وتماهيهم معها، أعجاباً تارة واستغراباً تارة ودهشة تارة واستسلاماً تارة أخرى، كاشفاً بذلك -بمقصدية أو دونها- عن أحد أهم المضمّرات النسقية الثقافية في السياق العربي وهو نسق "الأسطورة" أي تأسيس/صناعة الأسطورة الذي "لم يكتبه كاتب فرد وإنما وجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصراً نسقياً يتلبس الخطاب ورعية الخطاب"²⁵، فالذاكرة الإنسانية بطبيعتها "ميالة إلى الاستراحة من الحقيقي والواقعي، وتخلق في آن واحد مخرجاً تخيلياً فوق واقعي يتجسدان في الأسطورة والحكاية والسير وكل الأشكال التي تتمتع بالصفة الإبداعية التخيلية"²⁶.

ويمكن للعبق العجائبي الذي يلف تلك اللوحات أن يواصل دورة في استثارة الطاقات التأويلية القرائية، من زاويتين تبدوان متناقضتين، أولاهما تتماهي مع نسق "ترهين الذاكرة" المرتبط بالرؤى المركزية الغربية التي شكلت مرجعيات ذهنية للفنان الغربي في أثناء تعاطيه مع مفردات الشرق، والتي طالمها اضفت على الشرق صفات متحجرة، "إحداها هي الفرق المطلق بين الغرب العقلاني المتطور الإنساني الفوقي، وبين الشرق المنحرف الضال المتنامي وذي التطور الناقص الدوني"²⁷، أما الزاوية الثانية فينظر من خلالها إلى الغموض الذي يلف هذه المشاهد -والذي يمثل تبئيره من طرف الفنان الغربي انخراطاً ذا مغزى- بوصفه ممارسة ذات أهداب ثورية مقصودة لذاتها تتمثل "نسق المعارضة" الذي يدخل في مواجهة مُحْتَدِمَة مع المنظومة الذهنية للوعي الجمعي، فإذا كانت الجماعة -أيًا كانت شرقية أم غربية- قد فرضت جملة من القيم والسلوكيات والقوانين على الذات وألزمتهما بها بوصفها أطر ذات معايير مثالية، وفاعلية تفسيرية، فإن عجز هذه الأطر عن تقديم رؤى تفسيرية مقنعة للذات حولها وضعياتها الاقتصادية والاجتماعية بل والإنسانية، يكشف خلافاً في هذه المنظومة الذهنية وأطرها، ويفضح وهمية استئثارها بالمعرفة، مما يرشح لتوافر منظومة أخرى أكثر إحكاماً، وهو ما يخول للذات تبرير معارضتها للمنظومة المهترئة، أو على أقل تقدير عدم الالتزام بها، وهنا يغدو تشويش العقلاني فعلاً لا يتغيّب نفي المنطقي وإنما نفي التهميش، إنه أحد أشكال الانزياح عن الواقع أو قلبه بغية الإرباك لمنطق الأحداث وسيرورتها، وفضح زيف الرؤية النخبوية عبر دفعها لمواجهة رؤى متعالية على شروط الواقع والمنطق.

أ-2-2 لوحة سرينادة في القاهرة...مرايا المتخيّل ونسق الممانعة

تعد لوحة "سرينادة في القاهرة" للفنان البريطاني كارل هاغ Carl Haag (1820-1915) - الذي يعتبر من أبرز الفنانين الذين اهتموا بتصوير الحياة اليومية في الشرق الأوسط خلال القرن التاسع عشر- بنيةً تمثيلية -أو بصيغة أخرى نموذج بنائي مُصَغَّر لطبيعة الخطاب الفني المُتَمَتِّية إليه وتشبّعها بسماته التقنية والأيدولوجية- للعديد من اللوحات الفنية التي استند تشكّلها إلى عنصر الموسيقى، كما أنها تعكس تأثيرات المدرسة الاستشراقية التي انتشرت بين الفنانين الأوروبيين فيما يتعلق بتصوير مشاهد الحياة في الشرق بعيون غربية، ترى الواقعي في مرآة المتخيل. وتقيم علاقاتها في الواقع الحاضر الحي كما تقيمها أيضاً في التاريخ المصنوع في لاوعي الجماعة عبر فترات طويلة متلاحقة، تجعله جوهرًا يرشد الوعي ويحركه.



"سرينادة في القاهرة" (Carl Haag) 1893

في لوحة "سرينادة في القاهرة" نلقي انفسنا بمواجهة مشهد حركي يتم ترهينه، بمعاونة الموسيقي التي تؤدي دورًا مركزيًا في جعل المشهد المصور يعكس الرغبة الحميمة في التواصل الروحي مع الآخر أو بالأحرى مع الأخرى، متأطرًا بالحس الرومانسي المؤسس على مفهوم "الحب" المعادل لفعل الإبداع في بنيته العميقة، ومولدًا لصراع درامي أثير بين العاطفة الذاتية للإنسان الفرد المتطلع للإشباع الذهني والوجداني وإرضاء نفسه، وبين السياق الجمعي الذي يعيش في إطاره، مضطرًا للخضوع في كثير من الأحيان لتقاليده، بما ينقلنا إلى "نسق الممانعة" المضمر في تضاعيف اللوحة، والذي يستخدم الفن كأحد أدوات التمرد على السياق ومواجهة تحدياته التي تحول دون تحقيق الوصل المتغيًا.

يتموقع العاشق أسفل شباك المعشوقة مناجيًا لها عبر نص يمكننا تخيله شعريًا على أنغام موسيقى خلاصة تصدر عن الآلة التي يحملها، لتصل رسالته الرهيفة إلى آذان المحبوبة التي تطل من النافذة وتقدم لها مكافأة الوصل (باقة الورد الحمراء) من الواضح أن الصورة المقدم انعكاسًا لمراة متخيل الفنان الغربي، لكنها تظل مشدودة إلى الواقع بفضل غناء تشكلاتها الموفولوجية، كالتفاصيل المعمارية، من الأقواس والمشربيات إلى الزخارف الهندسية والنقوش الإسلامية، فضلًا عن الملابس العاكسة للأزياء التقليدية لتلك الفترة، كما أن تكوين اللوحة موزون بشكل يوجه نظر المشاهد نحو التفاعل بين الشخصيات الرئيسية في اللوحة، كما تؤدي تيمة الحب الخلاقة دورًا مركزيًا في الحفاظ على البعد الواقعي للوحة، فالحب يمثل الخيط الذي ينتظم علاقات الشخصيات والأفضية داخل اللوحة "وهي بهذا تحقق درجة من الواقعية أعلى من تلك التي تحققها الأشياء المحايدة، أو تلك التي تتحدد بحقيقتها الهندسية، وهي لذلك تخلق واقعًا وجوديًا جديدًا"²⁸.

تستند كفاءة تمثيل نسق "المُمانعة" هنا إلى الفضائين الزماني والمكاني اللذين يؤديان دورًا مهمًا في تدعيم هذه الصورة النسقية، بما يقدمانه من تبرير لجعل التحايل والمراوغة سبل لمواجهة السياق وسلطته بوصفه سياقًا جامدًا يفتقد إلى المرونة، ولهذا نلغي الفنان حريصًا على استثارة طاقاته الفنية لتصوير الأفضية الزمانية والمكانية وتفصيلها لضمان تحقيق أكبر استفادة ممكنة في التوجيه الدلالي للمشاهد، وإن كان ذلك على حساب بُعد واقعية المشهد، فيتم اختيار النهار فضاء للقاء، وهو أمر لا يخلو من مخاطرة انكشاف الأمر خاصة مع تردد أصداء الموسيقى في الأركان، يتجاهل الفنان تلك المخاطر المتوقعة أو بالأحرى يضعها أمام عين المتلقي ليعيد تأسيس صورة الشخصية عبر محوري الرومانسية والمغامرة بما يضمن تناغمها مع مفردات ذائقة المتلقي الناضجة بقصص الحب والمغامرات التي يجب أن يخوضها البطل في سبيل التواصل مع محبوبته، وهنا تتحول الموسيقى إلى تأدية دور المُساعد الذي "يساعد الفاعل على تحقيق رغبته"²⁹، وهو "واحد من العوامل الستة في النموذج العاملي لجريماس³⁰. وتكمل الظلال هذا الدور المساعد عندما تغطي كامل المساحة التي يتموقع فيها البطل في مقابل الضوء الساطع الذي يهيمن على مساحة وجود المرأة في انسجام شفيف لثنائية (الحضور والغياب) يتمرد المشهد على النسقية السلطوية بمساعدة الموسيقى التي لا يمكن أن تقف في مواجهتها الأبواب الموصدة، في مغازلة دلالية لمفهوم الحرية التي ترتبط جذريًا بالحب، ففي مقابل فضاء الباب الموصد بقوة والذي يقف بإزاء المحب، يتم استحضار فضاء الشباك الموازي، الذي بقدر ما يسهم في شحن النص بجرعة رومانسية ترتكز على فعل الإعجاب، بقدر ما يؤثر لتقديم الحب على الشهوة بأشكالها كافة، ويستبدل بالسير في اتجاه المنافع الوقتية السير في اتجاه الارتقاء الروحي، والتحفز للمغامرة والتمرد على الممنوح لصالح المأمول، بقدر ما يعمل على تفعيل عنصر المفاجأة، فالشباك يتيح رؤية الجزء ومن ثم تعتمل في نفس الرائي الرغبة في التعرف على الكل، وعليه تتولد الرغبة الداخلية- والمبرر الفني- للتحايل بهدف تجاوز، وتحقيق الاستجابة لسلطة الحب.

ب. الحرملك...التورية الثقافية وتحصين الذاكرة

لقد حظيت المشاهد المرتبطة بموضوع الحرملك باهتمام شديد من قبل الرسامين المستشرقين، وشكّلت أحد الموضوعات الرئيسية التي حرصوا على معالجتها في أعمالهم على اختلاف جنسياتهم وجنسهم، وهو أمر يمكن إدراكه بسهولة بمعاينة التضخم الكمي والكيفي للوحات المتعاطية مع هذا الموضوع مقارنة بموضوعات أخرى؛ وبطبيعة الحال فقد كشفت تلك الأعمال في سياق تصويرها لموضوعها الرئيس عن جملة من ملامح المجتمع المؤطر لها، سواء تعلق الأمر بالبعد المادي كالملابس والبيوتات والعمران أو الاجتماعي الطبقي أو الإنساني الممثل في العلاقات الاجتماعية بالإضافة إلى الأبعاد القيمية والمحمولات الرمزية، التي يمكن تبينها عبر إعادة قراءة تلك التشكلات الجزئية في تراكيبها وتفاعلاتها، بما سيفضي إلى النظر إلى ذلك البعد الموضوعاتي في المنتج الاستشراقي بوصفه أحد تجليات التورية الثقافية ذات المنزع المراءوغ، وما يتعالق بها من محاولة تحصين الذاكرة- الغربية- من الاختراق بتحويل التخييل بكل تجلياته ومظاهره الفنية إلى خزان لها ينسجم معها ويعيد تشكيلها عبر حركة دائرية لانهائية.

ب.1. الحرملك الفني...من التحيز إلى التمرکز

لقد حول الاستشراق الفني موضوع الحرملك- وما يتعالق به من مفردات ومشهديات وقيم- إلى وظيفة نسقية لا تقتصر على جانبه المادي التصويري المشهدي، وإنما تحوله إلى ممارسة فنية ذات صيغة تداولية جمعية محكومة بجملة من المحددات التي يؤدي التركيز على بعضها أو كلها إلى تدفق الدلالات المقصودة والقيم الثقافية المُرسّخة، أي بصيغة أخرى يمكن النظر لموضوع الحرملك داخل منظومة الممارسة الفنية الاستشراقية بوصفه أحد تجليات التورية الثقافية ببعديها المعلن والمضمر والتي بقدر ما تعكس قيمًا ثقافيًا شرقية بقدر ما تعكس قيمًا ثقافيًا أكثر إضمارًا تنطلق من حضاناتها الغربية وسياقاته بتقلباته وتحولاته التاريخية التي كانت أسرع من نظيرتها الشرقية.

ويتجلى هذا الأمر بشكل أكثر وضوحًا بطرح السؤال المنطقي حول الأسباب التي جعلت موضوع الحرملك يحظى بهذا القدر من الاهتمام؟ وهل الأمر يرتهن بأهداف تجارية ترويجية أم بانحياز إلى قيم توثيقية ذات أهداف متباينة تراوح بين الرصد والنقد، والكشف والاستكشاف.

تبدو الإجابة حول تلك الأسئلة مرتبًا بالوعي بأمرين، أولهما الرغبة الملحة للفنان الغربي في الضمان المبدئي لفاعلية الممارسة المستقبلية لعمله وتعبيد الطريق إلى نجاعة فعل التلقي دون أي معوقات معرفية أو ثقافية أو جمالية، وثانيهما إدراك حالة التجاذب التي يمكن أن يكون الفنان المستشرق قد تعرض لها، وهي حالة متشعبة تجمع بين جملة من الثنائيات مثل (الواقعي والمنتخيل)/(الفني والتجاري) / (المنظور الشرقي والغربي) / (الحياد والتحيز)/(المرصود والمأمول) تبدو الإجابة على هذا النوع من الأسئلة مرتبًا، بتفكيك جملة من الأسئلة الفرعية وأولها يتعلق بالمرجعيات الواقعية لتلك المشاهد

هل تذرعت هذه اللوحات بالحس الواقعي أو بصيغة أخرى هل كانت تلك اللوحات تجليًا واقعيًا لحياة الحرملك الداخلية؟ يبدو النفي هو الإجابة الأكثر منطقية، وهي إجابة بقدر ما تعكس خللاً في التعاطي بواقعية مع المرصود بقدر ما تعكس خللاً ثقافيًا موازيًا؛ فالحرملك يشكل ثقافيًا من منظور شرقي منطقة محظورة على الغرباء من غير أصحاب البيت وفي هذا تفسير لمفهوم الحرملك المشتقة من كلمة "حرام" وما تشير إليه من تحريم الاقتراب من المنطقة والاطلاع على من فيها إلا لمن سمح له، ويعكس اختيار اللفظ بمرجعياته الدينية وإيقاعه الحاد في الوجدان الشرقي وتعالقاته الذهنية الرغبة للمحاحة في التطبيق الصارم لقواعد الحظر والمنع والحجب، وقد تم ترجمة هذه الرغبة عبر جملة من الإجراءات الاحترازية وبدرجات متفاوتة تراعي الرتب الاجتماعية لأصحاب تلك البيوت لضمان عدم الاختلال بها سواء أكان الأمر مرتبطًا بالتصميم الداخلي لمنطقة الحرملك وطبيعة الرعاية (الخدم فيها) وغيرها من الأمور.

فكيف يمكن تصور أن صاحب البيت قد تعامل بتسامح شديد مع منظومة القيم الراسخة، وقبل باتحتاج تلك الإجراءات، وسمح للفنان الغربي (الغريب) أن يلج إلى منطقة الحريم ويجلس فيها لفترات طويلة، تمكنه من رصد التفاصيل كالجواري والمحظيات يتمايلن في غنج ودلال وتصويرها في لوحاته، وهو يدرك المصير التداولي لتلك اللوحات.

يؤيد هذا التناقض تنحية لفرضية أن تكون مشاهد الحريم قد لفتت انتباه الفنانين المستشرقين كما لفتت انتباههم بعض ممارسات الحياة اليومية للشرقي، أو أن تكون تلك المشاهد قد حركت لديهم رغبة نقدها باعتبارها مخالفة لمعتقدات البعض وقناعاته، وذلك ببساطة لأنهم لم يكونوا مطلعين عليها ولم يكن ليسمح لهم بهذا الأمر على المستوى الواقعي، ولكن قد يكون من المفيد في هذا السياق الربط بين ذلك الموضوع والسياق الغربي لا الشرقي وذلك من زاويتين الأولى تتعلق بالرغبة في الدخول إلى ذلك العالم الشرقي المجهول، وتجاوز صعوبات اختراق البيوت المغلقة عبر توظيف المخيلة، والعمد إلى التطرف في توظيف تلك المخيلة الذكورية الغربية بدخول أماكن شديدة الحساسية مثل حمامات النساء، أو الحرملك.

والثانية تتعلق بالمتلقي الافتراضي لتلك اللوحات أو بصيغة أكثر مباشرة، لمن كانت ترسم تلك اللوحات.

فالمتلقي الغربي هو المستهدف من هذه اللوحات، فهو الراغب في التعرف إلى ذلك العالم القابع في الشرق والتي تصله حوله بعض المعلومات الشحيحة المتناقضة في معظمها والتي يظل دائمًا في حاجة إلى ترجمتها بصريًا، وعندما يتوافر موضوع يجمع بين عناصر الغموض والشهوانية والفحولة والعجز والهيمنة... فكان من المتعذر على الفنان الغربي تجاوزه لصالح الحيادية الفنية، ولكن الإشكالية التي تم تبنيها تركز حول الآلية التعبيرية التي يمكن أن يتم التعاطي مع الموضوع من خلاله، وهي آلية ارتكزت بشكل رئيس على الجمع بين تصوير الإغراء الأنثوي والفحولة الذكورية.

لقد كان الغربي في تصويره لعالم الحرملك يتمثل قيمه الغربية أكثر من تمثله للقيم الشرقية في الحقيقة، ولا يترصص بجملة من التحيزات الثقافية بقدر ما يترجم تمرکزًا في مدارات الذات، لقد سُحرت أوروبا "بشرق غير واقعي شرق ألف ليلة وليلة، الشرق الذي وعد.. برحلة بعيدة عن الذات وهروب من الإملاءات الأخلاقية البرجوازية للمدن"³¹ فعمل على ترسيخ تصور الشرق على "أنه أكثر تحرراً من القيود الأخلاقية مقارنة بأوروبا المحافظة في ذلك الوقت" بحسب الكاتب الهولندي (جان دي هوند)، الذي يضيف "أراد بعض الفنانين الهروب من القيود الجنسية، كانوا يرفعون مكانة الشرق واعتبروه مكاناً لم تتأثر فيه الحرية الجنسية بعد بقيود المحرمات الاجتماعية..."³² وهو ما يعد شكلاً من أشكال الإخفاق التي طالما أكد عليها إدوارد سعيد حيث يقول "وأنا اعتبر أن الاستشراق أخفق إخفاقاً إنسانياً بقدر ما هو إخفاق فكري، ذلك أن الاستشراق، إذا كان عليه أن يتخذ موقف تضاد لا يمكن تخفيفه بإزاء منطقة من العالم اعتبرها أجنبية غريبة عن عالمه الخاص، أخفق في توحيد هويته بالتجربة الإنسانية، وأخفق أيضاً في رؤيتها كتجربة إنسانية"³³

ويبدو أن الرهان في الأحوال معظهما تركّز على الترسّخ للقيم الثقافية المستقاة من فهم سطحي للسياق الشرقي، بما يضمن تخدير للضمير الفني للفنان، وتسكين مؤقت لزعته الاستكشافية، ويضمن في الوقت نفسه نجاعة فعل التلقي الذي يظل مرتباً بدرجة كبيرة بالاستجابة إلى توقعات المتلقي والانسجام مع رؤيته الافتراضية حول المرصود، تجنباً للدخول معه في حالة تعطل في القناة التواصلية وما يترتب عليه من تشظية اهتمامه باللوحة "فالنظم الإشارية المتكاثرة في النص... من موضوعية وأيديولوجية وتكنيكية يتوقف بعضها على البعض الآخر"³⁴.

وهنا يتجلى التفسير حول محفزات الاهتمام بهذا الموضوع من جانب الاستشراق الفني، ودور الفنان المستشرق في مغازلة مخيلة متلقيه الغربي وإغوائه بإشباع لوحاته بجملة من القيم الثقافية المستندة إلى تصورات تنسلخ في كثير من الأحيان عن مرجعيتها الشرقية، وتنزع إلى التموقع حول تصورات الذات، خاصة ما يتعلق بقيم الغموض والشغف والشهوانية والفحولة والهيمنة والعجز، إنه نوع من "الجبروت الرمزي ذي طبيعة مجازية كلية/ جمعية.. يقوم بدور المحرك الفاعل في الذهن الثقافي للأمة وهو مكون ثقافي خفي لذائقتها ولأنماط تفكيرها وصياغة أنساقها المهيمنة"³⁵. وقد تجلت تأثيرات هذا التمرکز حول الذات في مظاهر أبعاد عدة أبرزها البعد التكويني التشكيلي للمرأة الشرقية المصورة في لوحات المستشرقين وأعمالهم، تلك المرأة التي غدت قريبة من نظيرتها الغربية المصورة في اللوحات الغربية التي ميّزت الأعمال الفنية في عصر النهضة بأوروبا وما تلاها من فترات تاريخ الفن التشكيلي الغربي، وهو ما تؤكد "المتخصصة في الدراسات الاستشراقية ميغان ماك-دانيال-في أطروحتها عن الحرملك والإمبراطورية العثمانية- أن الرسامين كانوا يعملون، بدافع من مفاهيم الشخصية المجهزة سلفاً، لتخيّل الشرق مكان فتنة ومتعة وإثارة، وبدافع آخر وهو الرغبة في كسب العيش فقدموا لوحات تمزج بين الواقع والخيال لضمان سرعة بيعها بالأسواق الأوروبية"³⁶.

لقد أفضت حالة التجاذب تلك إلى ظهور لوحات استشراقية تتناول موضوع شرقي دون أن تتمثل قيمه الثقافية، وتتعاظم مع مفردات مشهدية لا تستقي حقيقتها من سياقها الشرقي وإنما من روايد تصوّرية غربية المنشأ، وعكست في الآن ذاته نسق "الاستقبال الخامل" أو "العي الثقافي" الناتج عن منح المؤلف المتداول ثقة مطلقة تؤمن بجذواه المُصدّرة من الأجيال السابقة، وهنا تتجاوز الممارسة حدودها الواقعية لتغدو في جوهرها عملية تمثيل لآلية التعاطي مع مفردات البنية الذهنية المتوارثة "هذه التمثيلية التي لا يمكن أن تتملص أو تنفلت من لحظتها التاريخية ومناخها السوسيو ثقافي الذي يحكمها ويلونها ويؤدلجها"³⁷. كما كشفت بوضوح عن نسق "التمرکز" الذي ينتج صوراً ارتقائية للذات- بمقصدية فردية أو دونها- من خلال تصدير صورة مفعمة بالتشويش، ومُختزلة لكثير من مظاهر التشويه للآخر الذي يتم النظر إليه عبر منظور يؤسس نمطاً معرفياً محاطاً بسياج تخيلي يتم تعميمه استناداً إلى النمط التداولي

وليس تبعًا للممارسات التطبيقية المشدودة إلى التجربة برافدي المعاينة والاكتشاف وذلك "استنادًا إلى آلية مزدوجة الفاعلية أخذت شكلين: ففيما يخص الذات أنتج التمثيل ذاتًا نقية، وحيوية ومتعالية، ومتضمنة الصواب المطلق، والقيم الرفيعة والحق الدائم..وفيما يخص الآخر أنتج التمثيل آخر يشوبه التوتر والالتباس والانفعال أحيانًا"³⁸

ب.2. لوحات الحرملك .. بين نسقي الفحولة والمقاومة

تحوز لوحة "في الحرملك" للرسام الإسباني خوان خيمينيز مارتين (1855-1901 Jiménez Martín Juan) مبررات التعاطي معها بوصفها بنية تمثيلية لمعظم اللوحات التي رسمت بريشة الفنانين المستشرقين – خاصة الذكور منهم- وتناولت موضوع الحرملك، والتي بقدر ما تكشف عن توظيف مفردات جمالية غربية ودمغها بظلال شرقية، بقدر ما تكشف عن جملة من القيم الثقافية المضمرة التي تم تمريرها داخل المتن الفني، أو التي تم إسقاطها على واقع شرقي شديد الحساسية. ومن المهم النظر إلى هذه الممارسة – من منظور المقاربة الثقافية- ليس بوصفها ممارسة معزولة، إنها أقرب ما يكون إلى الموقف النسقي الحامل لدلالة مُستترة تترىص بمنْ يكشفها.



1895-Juan Gimenez Martin "في الحرملك"

تصوّر اللوحة قاعة الحرملك في صيغتها المثالية، وفق المنظور الغربي، المُستند إلى معلومات مُجتزأة، وحكايات الرحالة، ومبالغات الخيال الشعبي، حيث يتم تمثّل مفردات تقليدية في الصياغات الغربية للحرملك، الذي طالما نُظر إليه بوصفه الجنة التي يعيش فيها الرجل الشرقي، دون أن نغفل أن اللوحة في تصويرها للمرأة لا تتجاوز الصور المكررة للحريم "اللاتي كن موضوع لوحات للفنانين اللاتين إما إنهن لم تطأ أقدامهن المشرق وتم رسمهن بناء على تصورات ذاتية مستمدة من قالب الأفكار الكامنة وراء صور الأسيرات الغربيات، أو المبنية على النماذج النسائية الأوروبية وفي حفل غربي"³⁹.

حيث يجلس السيد/ صاحب البيت في صدر القاعة، وهو يتابع جارية ترقص، وأخريات من حوله يجلسن في خدمته، يجلس السيد مرتاحًا مستقرًا، مستمتعًا بلحظات المتابعة، وشاعرًا بأمان كامل توفره له خصوصية الفضاء المكاني المغلق، وتوافر عدد من الحرس

والخدم المتأهبين لخدمته، يزين المكان الكثير من الأقمشة والسجاد العربي والثريات والبخور التي تدمغ النص بمزيد من الهاء والأهبة الشرقية المرغوبة.

لا يعتمد الفنان إلى استخدام إستراتيجية التصوير الصريح الكاشف - الذي لجأت إليه العديد من أعمال المستشرقين عند تصويرهم للحرملك الشرقي - في تجسيد العلاقات المتشعبة داخل الحرملك؛ سواء أكانت علاقة السيد/ صاحب البيت بالنساء، أو علاقة النساء ببعضهن ووعيهن بدورهم الوظيفي، أو حتى علاقتهن بالفضاء المكاني الذي بقدر ما يمنحهن يمنحونه.

يتخبر خوان خيمينيز شعرية التصوير التلميعي الذي ينزع إلى استثارة مخيلة المتلقي الذهنية - أكثر من البصرية بأبعادها المباشرة ونوازعها الإثارية المؤقتة- وكذلك قدراته التأويلية ومهارته في إقامة علاقة بين الدال والمدلول وهدف الفنان، وهو ما يضاعف من القيمة الجمالية للنص المرئي.

تؤدي آلية التشكيل الفني للمشهد وتعشيقاته المنضبطة مع شفرة المخزون الذهني المعرفي للمتلقي، وعلى المرتكزات الثقافية للموروثات الغربية تجاه الشرق، دورًا مهمًا في تعضيد نسق "التورية الثقافية" وتغذية النص به، وهو ما يتجلى بشكل أوضح عندما تنتقل إلى مستوى استكشاف إنتاجية الدلالات البعيدة وما تختزله من قيم ثقافية مضمرة.

يحرص النص بكافة الوسائل على تكثيف إظهار قيم "الفحولة" التي يتم ربطها بصريًا بعنصر الذكورة، وهو ما ينعكس في اختيار الألوان النارية-خاصة البرتقالية- التي تشي بالبعد الشهواني، سواء على مستوى الملابس التي يرتديها السيد/ صاحب البيت أو المفروشات المحيطة به، كما يحرص النص المرئي على تأكيد حالة الهيمنة والسيطرة التي تتجلى بوضوح في العمل عبر تحقيق التوازن الكمي لعدد الذكور والإناث في اللوحة، والقيم الوظيفية التي تسند إلى الذكور داخل اللوحة (الحراس/ الخدم) وطبيعتهم الحركية التي تتراوح بين حالات التربص والاستعداد والتهيؤ وقوفًا لا قعودًا أو اتكاء خاملًا، كما هو الحال مع النساء، ويحرص النص كذلك على تعزيز قيم الفحولة بربطها بحالة الاستقرار الكاملة التي يتمتع بها السيد/ صاحب البيت والموقع الفيزيقي الذي يحتله ضمن أرجاء الفضاء المكاني كمؤشر على الهيمنة البصرية - وما تعكسه من هيمنة مادية- على المحيط والتحكم في مفردات المشهد وشخصه، مع تمتعه بالحركية المهادنة التي تعكس قدرًا كبيرًا من الثقة كما يتجلى في الساق الممتدة والساعد المُشَمَّر عنه.

يعمل الفنان كذلك على حقن شرايين النص بمزيد من المغذيات لقيمة "الفحولة" عبر إضفاء قدر من القسوة المادية على المشهد، من خلال تصوير الأدوات الحربية (السيف والخنجر) التي يتم تعليقها على الجدران في مواجهة الحريم، في ممارسة لا تنسجم بشكل كبير مع منطق الواقع، ولكنها تبدو مُنسجمة بشكل واضح مع رغبة الفنان في تمرير قيمه الإشارية، وكأننا بإزاء دعوة ترميزية مفتوحة لتأمل أدوات السلطة المادية في فرض السيطرة، ببعديها الاحترازي الأولي والعقابي الاستتباعي، وهو أمر تتجلى نجاعته من خلال النظرات التي تحرص إحدى نساء الحرملك على متابعة تلك الأدوات عبرها، وهي نظرات تجمع بين الخشية والدهشة والرغبة والشغف.

إن "نسق الفحولة" الذي تحرص اللوحة على إظهاره يستدعي بالضرورة "نسق الخضوع" ومصاحباته من فقد وعجز، وهو ما يتم ربطه بالعنصر النسوي، حيث تخضع النساء إلى عملية (تشئي) إي تحويلها إلى أشياء تخضع للممارسة التأملية، وتستجيب لسلطة الذات المهيمنة (السيد/ صاحب البيت) وهو ما يتجلى في غياب الديناميكية الحركية لمعظم النساء داخل اللوحة، وترميز اعتمادهم على الآخر بالاتكاء على المساند والأرائك، كما تبدو الألوان المهادنة المُختارة لملايس النساء متناغمة مع رغبة الفنان في تعزيز الشعور بالاستسلام، خاصة مع توافر الدخان النابع من المبخرة الذي بقدر ما يضيف بُعدًا شرقيًا على اللوحة بقدر ما يتناص مع الحكايات الشعبية المرتبطة بالشرق، كخروج الجن من مصباح علاء الدين وتحويله إلى أداة لتحقيق رغائب صاحب المصباح، تمامًا كما هو الحال مع المرأة التي يتم

اختيار موضعها بدقة في مواجهة دخان المبخرة لتمنح انطباعاً ذهنياً بحضورها لتحقيق رغبات صاحب البيت أو السيد، ولا يغيب على الفنان استغلال التعظيم وإخفاء أي ملمح من ملامح النور المُتسرَّب كالنوافذ، للتأكيد على انغلاقية فضاء الحرمك وانقطاع صلته مع العالم الخارجي بالنسبة للنساء، بعكس الرجال الذين يملكون حرية الحركة للدخول والخروج منه كما يتجلى في انفتاح الفضاء الخارجي في الجانب الأيمن من الصورة وهيمنة البعد الذكوري عليه.

ويبقى الجانب الأيمن من اللوحة لافتاً من زاويتين؛ الأولى تتعلق بنمطية الربط الاستشراقي بين موضوع الحرمك والجانب الديني كما يتجلى في رمزية المئذنة بألوانها البيضاء وهيمنتها الفوقية على السياق، وهو ما يتناغم بصرياً مع المقعد الذي يتموقع فيه السيد صاحب البيت والذي ينسجم بصرياً وهندسياً مع الهندسة المعمارية التقليدية ذات المنزح الديني.

أما الزاوية الثانية فهي الأكثر عكساً للقيم الثقافية الغربية التي عانت في سياقها من تقييد اجتماعي وأخلاقي حاولت أن تتجاوزه عبر بوابة الشرق وبيوته المنغلقة، بفتح أبوابها الموصودة على السماء برحابها وما تعكسه من حرية في الاكتشاف والبحث عن الحقيقة.

إذا كان التعارضُ النسقي هو أحد شروط تحقق الوظيفة النسقية – كما يحددها عبد الله الغدامي- "بحيث يكون المضمَرُ منهما نقيضاً ومضاداً للعلني"⁴⁰ فإن نسق "لفحولة" الذي تبدو اللوحة حريصة على تكثيف حضوره مختلطاً بمفردات الشهوانية والسيطرة والهيمنة، لا يبدو تمثيلاً لنسق ثقافي شرقي بقدر ما هو تمثيل لنسقي ثقافي غربي مضمَر وهو نسق "المقاومة المراوغة"؛ حيث تبدو الذات الذكورية الغربية كما يمثلها الفنان راغبة في مقاومة المنظومة الثقافية الغربية السائدة دون الاصطدام بها خاصة في فيما يتعلق بالعلاقة مع المرأة، ضمن سياق تاريخي جديد يمنح المرأة مزيداً من الحقوق ويجرد الرجل منها، وهو سياق يبدو التمرد عليه زمكانياً عسيراً لأسباب تتعلق بسلطة المجتمع الفوقية. ولتغدو الصورة المختارة لتمثيل الذات الأنثوية في الحرمك "انعكاساً لسيكولوجية الفنانين الغربيين في تلك الفترة فتمثيل النساء على ذلك التصوّر كان إسقاطاً لما يريده الرجل وتمرداً على طبيعة المجتمع الغربي، فكانت صورة المرأة الشرقية وفق ذلك الإسقاط تحيطها قدسية جذابة ممزوجة بفتنازيا شرقية في زخرف المكان، طبيعة الشرق، الأزياء الأقمشة الفرش والحريز، الألوان، التنوع العرقي والديني"⁴¹.

تتحول اللوحة وفق هذا الفهم إلى ساحة مواجهة بين المستقبل وآفاقه المقيدة من منظور ذكوري، والماضي ومخزونه المعرفي والسلطوي الماتع من منظور ذكوري كذلك، وهي مواجهة تفضي إلى صراع تبدو نتيجته المباشرة محسومة ذكورياً لصالح الماضي بثرائه المادي وقدراته المتنامية وفحولته البادية، في حين يحضر المستقبل ملتبساً بمظاهر الألم والفقد والعجز والخضوع والاستلاب والتجرد من الاستمتاع بمظاهر الحياة. ومن ثم تتولد حالة من العجز عن التعاطي مع منظومة القيم الثقافية الغربية السائدة وما يسودها من تقييد أخلاقي – مقارنة بفترات تاريخية سابقة- بما يولد صراعاً مستتراً في إطار "المعارضة الثقافية" ضد المنطق النسقي المهيمن، حيث يتجلى نسق "المقاومة المراوغة" داخل حضانة الوعي الغربي عبر مستويات مختلفة ودرجات متصاعدة تحتكم في تحديد موقعها في مورفولوجيا الإبداع الفني إلى عوامل أبرزها البحث عن حضانة سياقية جديدة بديلة للسياق الأصيل (السياق الشرقي) يتم إشباعها برغبات الذات الغربية، في تفعيل ذكوريته، وإعادة ترسيم الحدود بين الرجل والمرأة في إطار علاقة الهيمنة والسيطرة، ليغدو نسق الفحولة نسقاً غربياً مرغوباً أكثر من كونه نسقاً شرقياً مهيمناً، وينسل "نسق الخضوع" من سياقه المعيش لينغمس في نظيره الذهني، الكاشف عن حدود روح التمرد التي تتلبس الذات في مواجهة منظومتها، بما يدفعها للبحث عن بديل يعيد التوازن للذات ويحفظ السياق من الانهيار، أو الموت على أعتاب لعبة التناقضات تلك، وهو ما تدعمه قرينة الظلام المسيطر على معظم المشهد في اللوحة، والمفضي إلى استدعاء الليل وما يرتبط به من دلالات تحيل إلى حالة الخفاء المراوغة بين الوجهين المادي والذهني، هذا الخفاء الذي لا يعني عدم التحقق، وإنما عدم الوعي بألية التحقق. مع استمرار التشبث بما يحمل المستقبل من طروحات قد تفضي إلى إعادة الماضي المستلب.

ب.3. "مشهد الحريم الشرقي" النسق السلطوي في مواجهة نسق الحنين

تصنع العديد من الأعمال الفنية فرادتها التنظيمية بالاستناد إلى عملية التمثيل، المُشغلة بإعادة تقديم الواقع وملابساته، عبر صيغ استعارية تنتج معانيها بالتفاعل مع ممارسة المتلقي لعبة الاحتمالات التأويلية المتناسقة، التي تنتقل فعل القراءة من حيز التأويل المُطابق الذي يراهن على تحري مقصدية المُرسِل الأحادية، إلى التأويل المُفارق الذي لا يلغي سلطة العمل، بل يسترشد بالقرائن المقدمة في أثناء عملية القراءة بما يضمن انسجامها وتماسكها، وعلى هذا الأساس فإن الفراغات تسمح بتعدد تأويلي، يجعل المعنى ليس أثرًا للإنتاج فحسب بل أثرًا للمتلقى أيضًا.

وعندما ينشط العمل الفني ذاك البعد التمثيلي فإنه يفعل ذلك بطريقته الخاصة المتوائمة مع رؤية الفنان، التي تتوارى فيها الرموزُ المباشرة لتلتئم في غلائل المجاز التعبيري. كما هو الحال مع لوحة "مشهد الحريم الشرقي" للمستشرق النمساوي ستيفان سيدليسك Stephan Sedlacek (1868-1936) والتي تستند كفاءتها الجمالية إلى عنصر التكتيف المشهدي القائم على العناية بتفاصيل المشهد، وهو ما لا يؤدي دوره في إعادة تشكيل المشهد ومعطياته فحسب، وإنما إعادة تشكيل هذه المعطيات نفسها في ذهن المتلقي مصحوبة باستثارة طاقات الحنو، وإعادة الاعتبار لها ببساطة وحميمية دالة، حيث لا يتعلق الأمر بزوع تسجيل إلى موقعة الأحداث والتأريخ، بقدر ما يتصل بوسيلة فعّالة لتدوين ما تخّثر في نفس المتلقي من فعل الزمن، واستثارة مكان وجدانه..كوسيلة لنسخ لون من الفن لا يتكى في شعرته على الجمال بمعنى البويطقي..بل يضرب بجذوره في أعماق الوعي الغربي.



"الحريم الشرقي" Stephan Sedlacek - 1900

يعمد "سيدليسك" إلى تحويل اللوحة إلى مشهد يبدو منتميًا إلى الواقع الغرائبي الفنتازي أكثر من انتمائه إلى الواقع، واقع يستقى مادته من "ألف ليلة وليلة"، أو كما يُطلق عليها في الغرب "الليالي العربية" بتأثيراتها النافذة في الذائقة الجمالية الغربية "فالانطباع الغربي الحتمي عن العالم الشرقي ككيان خيالي، شهواني وعنيف، فقد تكوّن منذ منتصف القرن الثامن عشر وحتى العشرينات من القرن

العشرين. كان هذا الانطباع ممثلاً في القصص التي روتها شهرزاد في "ألف ليلة وليلة" بمواضيع الحب والجنس والعنف والخداع والفكاهة (42) لقد منحت "الليالي العربية" خيال أوروبا تشخيصاً كاملاً للشرق الغريب، لأنها انسجمت تماماً مع حكايات المسافرين وآراء الباحثين التي كانت قائمة ومتداولة بشأن الشرق" (43)

حيث تتشابه لوحة "ستيفان سيدليسك" مع لوحة "خوان خيمينيز مارتين" في العديد من العناصر التي يؤدي التائمها إلى الترسخ لثنائيتي الهيمنة والخضوع، فيتم انتقاء الألوان بدقة، فالألوان النارية هي التي تهيمن على المساحة المكانية التي يتواجد فيها السيد أو صاحب البيت، بينما تكسو الألوان المهادنة ملامح المساحة التي تشغلها النساء، وبقدر ما تعكس الزخارف والأثاث المنمق الفهم الغربي المُمْتَح من رغبة في رؤية الشرق كعالم ثري ومترف بقدر ما يؤدي دورة في زيادة الجرعة التغريبية في اللوحة، حيث يتحول الفرش التي يجلس فوقها السيد صاحب البيت إلى ما يشبه الطائر/ الحيوان العجائبي أو السجادة العجيبة في الحكايات العربية التي يمكن أن تنتقل عبرها إلى أفضية مفتوحة مُتَدَرِّعًا بشغف المغامرة واكتشاف المجهول، وتتواصل عناصر التلاقي بين اللوحتين في الحفاظ على قولبة النساء ليس على مستوى الدور الوظيفي فحسب، ولكن على مستوى الملامح الشكلية التي تبدو متطابقة، في انعكاس واضح إلى انمحاء التمايز الشكلي لصالح أحادية الدور المؤدّي.

المفارقة بين اللوحتين تتجلى في تراجع مظاهر الهيمنة الشكلية في لوحة "مشهد الحريم الشرقي" مقارنة بلوحة "في الحرمك" حيث لا مكان هنا للحراس أو لمظاهر السيطرة المادية كالسيف، فضلاً عن الفضاء الذي يتسم بانفتاح لافت على آفاق طبيعي خلاب، يوحي ظاهرياً بقدر من الحرية، وتشكّل المفارقة المكانية بشكل مبدئي عندما يجاوز الفضاء المكاني - بغض النظر عن مستوى الإشارة إليه داخل العمل- دوره المباشر في تدشين الحس الواقعي - فلا يكتفي بأن "يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح" (44)- بل يتعداه لدعم القيم الدرامية للنص بإقامة علائق وشيجة تشمل بقية المقتضيات الفنية، بخاصة الشخصيات، فالفضاء المفتوح لا يتمتع برؤيته سوى صاحب البيت أما بقية النساء فيتم تصويرهن في وضعيات لا تمكنهن من الاستمتاع بهذا الأفق المفتوح الذي يتحول إلى آفاق مخادع لا يمنح الاستقرار إلا لصاحب السلطة المهيمنة ولا يمنح التطلع إلى الآخرين إلا بالقدر الذي يتيحها صاحب السلطة، في استجابة تلقائية لنسقية الاستفحال التي ترى في "الهو" القدرة على امتلاك سلطة المنح والمنع.

إن النسق السلطوي الذكوري الذي تعكسه اللوحة بعناصرها، لا يمكن النظر إليه بعيداً عن فهم أشمل يبرر التعاطي معه بوصفه تمثيلاً لنسق أكثر إضماراً وهو "يضمّر نسقاً آخر يتمثل في نسق التطلع/ الحنين في الذائقة الغربية، الساعي للتمرد على منظومة القيم السائدة في المجتمع الغربي، التي تولت صياغة الذات عبر مسارات تداولية متوارثة، وهو ما يجعل الخروج الصريح عليها انتهاكاً صارخاً يقابله الوعي الجمعي بممارسات عقابية قد تصل إلى حد النفي، تلجأ الذات الفنية إلى طرق بديلة للكشف عن حنينها إلى هذا التصور والتطلع إلى التماهي معه، ويكم الحل فيما يتيح النص المرئي من دهاء فني حاول مخاتلة هذا النسق المحروس بالشرط الثقافي العام بعيداً عن لعبة المكاشفة بإعادة هيكلة العلاقة التراتبية بين المفردات الواقعية والمثخيلة.

■ الخاتمة

سعت الدراسة إلى الكشف عن "صورة العالم العربي في الاستشراق الفني" من خلال التفاعلات بين بُعدي التشكّل الفني والتمثّل النسقي، أي كيفية تشكل الرؤية الفنية عبر التصورات الثقافية وما تضمّره من أنساق، وارتدادات سلطة تلك الأنساق على الممارسة الإبداعية ومنتوجها. وما تنتجه هذه التداوير المرسومة من فتح العمل الفني على فضاءات مُتناسِلة من المعاني غير المنتهية، وما تفضي إليه من اتساع الاحتمالات الدلالية التي تنتظر من المتلقي أن يختار من بينها.

وقد نتج عن مقارنة المتون الفنية الاستشراقية المُحلَّلة جملةً من النتائج التي يمكن إيجازها على النحو التالي:

- عكست موضوعات "الحياة اليومية" التي تناولتها لوحات المستشرقين العديد من الأبعاد الحضارية للبلاد العربية على مستوى الأشخاص والبيئات والمفردات والطبائع، حيث تمتع الشرق بتنوع كبير في العناصر البصرية مثل الملابس، العمارة، والزخارف، وقد جذب هذا التنوع اللافت انتباه الفنانين، وشحذ هممهم، وحفزهم إلى استثماره في أعمالهم لتقديم مشاهد مُدهشة وملونة، تختلف عن الحياة اليومية في أوروبا.
- كشفت تشكلات الصورة المكونة للوحات الفنانين المستشرقين المتناولة للحياة اليومية التنازع بين نسقين، أولهما نسق ظاهر هو "نسق الاكتشاف" المعرفي، اكتشف الذات المُتحقِّق عبر نافذة الآخر، والثاني نسق مضمّر، وهو "نسق الإشباع" الذي هو نسق كلي ينزع إلى التشكُّل عبر نسقين فرعيين؛ أولهما: إشباع التوقعات الجمالية والمعرفية للمتلقي الغربي - باعتباره المتلقي الهدف- لأعمال تتناول موضوع الشرق واستثارة حساسيته الجمالية، وثانيهما إشباع الرغبة الملحة في إعادة الدهشة لكل ما هو مألوف، أو بصيغة أكثر اختزالاً تحويل المتن المرئي إلى عملة ذات وجهين، فهو الشكل البصري المُتعيّن والمتحقق، بقدر ما هو المُخيّل الذهني المُتغيّا.
- تتحدد قيمة المفارقة المنتجة عبر "لوحات الاستشراق الفني حول اليومي والمعيش في الشرق" في إعادة تنظيم الواقع، والسعي نحو احتفاظ المرصود بالحيوية اللحظية والحساسية التكرارية، فعين الفنان هي التي صنعت المفارقة عندما تُسقط على المشاهد المعتادة تحولات القيم التي أثرت فيها، وحركة الزمن كما استوعبتها، ومبادرات التشكيل التي تبنتها.
- يقدم مفهوم "التنازع النسقي" تفسيراً للعديد من التناقضات التي بُثت في أعمال المستشرقين عن الشرق؛ فالفنان المستشرق قد تعرض بدرجة أو بأخرى لتأثيرات التنازع بين العالمين الشرقي والغربي وعدم القدرة على فك الاشتباك بينهما، مما أنتج حالة من التواطؤ سعت إلى المزج أو الخلط بين العالمين عبر المنتج الفني في محاولة إلى تأكيد التفوق أو حتى التعبير عن التكافؤ.
- يطرح "نسق الالتفات" تفسيراً لهذه الوفرة الكمية والكيفية التي ميزت أعمال الفنانين المستشرقين في تعاملهم مع موضوعات ومشاهد المنوالي واليومي لقطاع عريض من العرب، خاصة البسطاء المتأصلين في ملابسات الوعي الشعبي ومرجعياته الثقافية المائزة.
- عملت تلك المشاهد المُستلّة من حياة العربي اليومية على استثارة الطاقة الفضولية للمستشرقين فحرصوا على تصوير أنماط منها في لوحاتهم، وبقدر ما عكست تلك الأعمال البعد الثقافي الثري للمجتمع العربي، وبقدر ما عبرت عن الوحدة والجماعية، سواء في الأحزان أو الأفراح، في العمل واللهو، بقدر ما كشفت عن سطوة "النسق الأسطوري" الراسخة في الذاتين العربية والغربية.
- يمكن النظر إلى الغموض الذي يلف العديد من مشاهد الحياة اليومية للسياق العربي والمبارة من طرف الفنان الغربي بوصفه تمثيلاً لـ "نسق المُعارضة" الذي يدخل في مواجهة مُحتدِمة مع المنظومة الذهنية للوعي الجمعي الشرقية والغربية.
- شكَّلت الموسيقى وعالمها واحدة من المظاهر الحضارية للعالم العربي، والتي التفت إليها المستشرقون وأولوها قدرًا وفيرًا من الاهتمام، وعملوا على رصد أشكال حضورها على نطاق واسع، في ترجمة مباشرة لوعيهم بتأثيرها النافذ في الوجدان الجمعي الشرقي، وسلطتها النسقية الباذخة.
- تعد لوحة "سرينادة في القاهرة" نموذجًا بنائيًا مُصغراً لطبيعة الخطاب الفني الاستشراقي المُنتمية إليه والمُتشبّعة بسماته التقنية والأيدولوجية، والتي استند تشكُّلها إلى عنصر الموسيقى، كما أنها تعكس تأثيرات المدرسة الاستشراقية التي انتشرت بين الفنانين

الأوروبيين فيما يتعلق بتصوير مشاهد الحياة في الشرق بعيون غربية، ترى الواقعي في مرآة المتخيل. وتقيم علاقاتها في الواقع الحاضر الحي كما تقيمها أيضًا في التاريخ المصنوع في لاوعي الجماعة عبر فترات طويلة متلاحقة، تجعله جوهراً يرشد الوعي ويحركه نسق الممانعة.

- حظيت المشاهد المرتبطة بموضوع الحرمك باهتمام شديد من قبل الرسامين المستشرقين، وشكّلت أحد الموضوعات الرئيسية التي حرصوا على معالجتها في أعمالهم على اختلاف جنسياتهم وجنسهم، وهو أمر يمكن إدراكه بسهولة بمعاينة التضخم الكمي والكيفي للوحات المتعاطية مع هذا الموضوع.
- حوّل الاستشراق الفني موضوع الحرمك- وما يتعالق به من مفردات ومشهديات وقيم- إلى وظيفة نسقية لا تقتصر على جانبه المادي التصويري المشهدي، وإنما تحوله إلى ممارسة فنية ذات صيغة تداولية جمعية محكومة بجملة من المحددات التي يؤدي التركيز على بعضها أو كلها إلى تدفق الدلالات المقصودة والقيم الثقافية المرسّخة.
- يمكن النظر لموضوع الحرمك داخل منظومة الممارسة الفنية الاستشراقية بوصفه أحد تجليات نسق "التورية الثقافية" ببعديها المعلن والمضمر والتي بقدر ما تعكس قيمًا ثقافيًا شرقية بقدر ما تعكس قيمًا ثقافيًا أكثر إضمارًا تنطلق من حضاناتها الغربية وسياقاته بتقلباته وتحولاته التاريخية التي كانت أسرع من نظيرتها الشرقية.
- كان الغربي في تصويره لعالم الحرمك يتمثل قيمه الغربية أكثر من تمثله للقيم الشرقية في الحقيقة، ولا يترص بجملة من التحيزات الثقافية بقدر ما يترجم تمرکزًا في مدارات الذات.
- أفضت حالة التجاذب التي عانى منها الفنان الغربي في تصويره لعالم الحرمك، إلى ظهور لوحات استشراقية تتناول موضوع شرقي دون أن تتمثل قيمه الثقافية، وتتعاظم مع مفردات مشهدية لا تستقي حقيقتها من سياقها الشرقي وإنما من روافد تصوّرية غربية المنشأ، وعكست في الآن ذاته نسق "الاستقبال الخامل" أو "العمى الثقافي".
- أدّت آلية التشكيل الفني للمشهد وتعشيقاته المنضبطة مع شفرة المخزون الذهني المعرفي للمتلقي، وعلى المرتكزات الثقافية للموروثات الغربية تجاه الشرق، دورًا مهمًا في تعضيد نسق "التورية الثقافية" وتغذية النص به، وهو ما يتجلى بشكل أوضح عندما تنتقل إلى مستوى استكشاف إنتاجية الدلالات البعيدة وما تختزله من قيم ثقافية مضمرة.
- لا يبدو نسق "لفحولة" الذي تبدو اللوحة حريصة على تكثيف حضوره في "لوحات الحرمك" تمثيلًا لنسق ثقافي شرقي بقدر ما هو تمثيل لنسقي ثقافي غربي مضمر وهو نسق "المقاومة المراوغة"؛ حيث تبدو الذات الذكورية الغربية كما يمثلها الفنان راغبة في مقاومة المنظومة الثقافية الغربية السائدة دون الاصطدام به.
- يمكن النظر إلى النسق السلطوي الذكوري الذي تعكسه لوحات المستشرقين بوصفه تمثيلًا لنسق أكثر إضمارًا وهو "نسق التطلع/ الحنين" في الدائقة الغربية، الساعي للتمرد على منظومة القيم السائدة في المجتمع الغربي.
- عبّر الاستشراق في كثير من الأحيان عبر متونه المتنوعة ومنها اللوحات الاستشراقية عن معرفة السلطة لا سلطة المعرفة، المنخرطة في دائرة التمثيلات والتمثيلات الرامية إلى تعزيز الصورة الثابتة عن الآخر وإضفاء صفات متحجرة عليه.

¹ شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة 1 2005، ص 160.

2 عبد الله الغدامي: النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية - المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، الطبعة السادسة، 2014م، ص 73-74.

3 - النقد الثقافي، ص 78.

- 4 - حاول العديد من الباحثين الحدّ من فوضى التأويل عند دريدا- ومنهم إيزر فولفانغ، لمزيد من التفاصيل انظر إيزر فولفانغ: فعل القراءة نظرية الاستجابة الجمالية. ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000م.
- 5 - يطرح النقد الثقافي نفسه لدى الكثيرين كمهمة مترابطة متداخلة متجاوزة للحقول المعرفية الثابتة "وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، وأيضاً التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضاً أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية، والنظرية الاجتماعية والانثروبولوجية إلخ" أرثر أيزنبرجر: النقد الثقافي - تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية - ترجمة وفاء إبراهيم رمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003 ص 31
- 6 - عنيت الدراسات الكلاسيكية والمعاصرة بقضية التمثيل في صيغتها الفردية - عند كاتب محدد- أو الجمعية قضية محددة لدى عدد من الكتاب- "غير أن ما يميز هذا المصطلح في التحليل الثقافي ينبثق من الاستعمال الذرائعي لنص الرواية، بحيث يغدو التحليل الأدبي أداة يتم توظيفها من أجل أهداف ثقافية عامة، يجري تشييدها من خلال النقد الثقافي" إدريس الخضراوي: السرد موضوعاً للدراسات الثقافية- مجلة تبين للدراسات الأدبية، المركز العربي للأبحاث، الدوحة، العدد، 7، المجلد 2، شتاء 2014 ص 115
- 7 - النقد الثقافي، ص 75-76.
- 8 - يرى ليونارد جاكسون أنه "من المستحيل قيام مقارنة مجردة وشكلانية للأدب، فكل عمل أدبي في العالم هو جزء من ثقافة إنسانية ما، بالمعنى الذي يعطيه الأنثروبولوجيون للكلمة، ولا يمكن أن نضفي عليه معنى إلا ضمن تلك الثقافة" ليونارد جاكسون، شكلان من المادية الثقافية: المادية في الأنثروبولوجيا في الدراسات الثقافية، ترجمة ثار ديب، مجلة تبين للدراسات الفكرية والأدبية، المركز العربي للأبحاث، الدوحة، العدد، 1 صيف 2012، ص 138.
- 9 - مُصطلح المُفارقة من المصطلحات القلقة على مستوى الهوية المعرفية وجهازها المفاهيمي والتطبيقي، ولكن يمكن القول إن سمته الجوهرية هي التخالّف، وعلى الرغم من تعدد التعريفات المتعلقة بالمفارقة في النقيدين الغربي والعربي وهو ما سيتجلّى لاحقاً في أثناء المقاربة التحليلية- فيمكن الاستناد بشكل أولي إلى ما يطرحه دي سي ميويك D.C.Muec أحد أبرز المعنيين بالمفارقة حيث يقول "إن فن المفارقة يكتسب تأثيره مما يكمن تحت السطح، وهذا ما يكسب المفارقة عناية عمق الفن العظيم ورنينه، الفن الذي يقول أكثر مما يبدو أنه يقوله" دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، الطبعة الأولى، 1993، ص 106.
- 10 - عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص 425.
- 11 - صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1997م، ص 143.
- 12 - نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر، د ت، ص 201.
- 13 - اقترن مصطلح التبئير Focalization بفعل الرؤية داخل العمل السردى، وضرورة تمايزه عن فعل السرد بمعناه الضيق، أو بعبارة أخرى بضرورة الفهم الدقيق لحدود الاختلاف بين مقام الرؤية (التبئير) ومقام الكلام (الصوت)، لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى جيرار جنيت: خطاب الحكاية. بحث في المنهج، ترجمة محمد معتمد، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997م، ص 198 وما بعدها.
- 14 - عبد الرزاق بلعقروز: الفلسفة والعلاقة المزدوجة بالخطاب الاستشراقي، العدد 64، 2009، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث التابع لشركة الكلمة للإعلام و النشر المحدودة. نيو صوفيا / قبرص <https://kalema.net/home/article/view/907>.

15 - محمد عناني: الأدب وفنونه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1997م، ص 23.

16 - قراءة الصورة وصور القراءة، ص 7

17 - محمد نجيب العمامي: في الوصف. بين النظرية والنص السردى، الطبعة الأولى، دار محمد علي الحامي، صفاقس الجديدة، تونس، 2005م، ص 176.

18 - زكريا إبراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1970م، ص 9.

19 - Turkish Online Journal of Qualitative Inquiry Fadhil Abbas Kadhik: Orientalist portrayal between reality and imagination

, Volume 12, Issue 7, July 2021, p5075 (TOJQI)

- 403