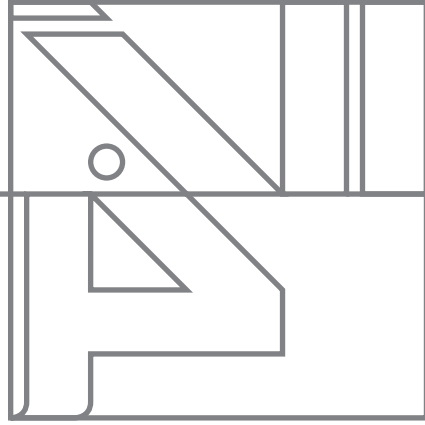


١
صيف
٢٠١١



مجلة فصلية تصدر عن مؤسسة 40

صاحبها

أدونيس وحارث يوسف

هيئة التحرير

أدونيس

كمال بلّاطه

حارث يوسف

صاحب الامتياز

أدونيس

المدير الفني

كمال بلّاطه

المراسلات

info@alakhir.org

ISBN 978-1-85516-791-9

التوزيع في سوريا

دار التكوين

التوزيع في سائر العالم

دار
الهاقي

كمال بلاطه

عين الآخر وصورة الذات حول لوحة من أعمال هاني زُعرَب'

في سنة ٢٠٠٩، فاز هاني زعرَب بمنحة رينوار، وسُنحت له فرصة قضاء ثمانية أشهر كفنان مقيم في إيسوا، القرية التي وُلدت فيها زوجة رينوار حيث أبدع الانطباعي الفرنسي كثيراً من لوحاته في محترف حديقة البيت الذي اشتراه هناك سنة ١٨٩٥. ثمّة اليوم، في مقبرة هذه القرية، مثوى رينوار الأخير وحولَه قبورُ زوجته، وأولاده الثلاثة بيار، وجان، وكلود.

ضمّت هيئة التحكيم، التي زكّت زعرَب للحصول على المنحة، كلاً من صوفي رينوار دوان، وهي ابنة حفيدة الرسّام، وليونيل بيسارو، ابن حفيد كاميل بيسارو، ومايا بيكاسو، ابنة فنان القرن العشرين. وقد قُدِّمت المنحة عبر جمعية رينوار التي أنشأها إيفانجيلين وكلود رينوار (ابن بيار) سنة ١٩٨٦، من أجل الحفاظ على تراث المعلم الكبير. وكان الفنان الغزّاوي أول فنان عربيّ يحصل على هذه المنحة.

أما قرية إيسوا، التي تقع في إقليم شامباني في شمال شرقي فرنسا، فإنها تهجّع في واد يتاخم نهر أورس، أحد روافد نهر السين. اشتهر هذا الإقليم، على مدى أكثر من أربعة قرون، بإنتاج خمور عالية الجودة، وخاصة نبيذ شاردونني، وبينونوار، علاوة على الشامبانيا الفاخرة. أما مكان الإقامة والمحترف اللذان قُدِّما للفنان فيطلان على النهر، على مرمى حجر من منزل رينوار القديم، الذي سيحوّل، بعد حين، إلى متحفٍ خاصّ.

رَحّب كلُّ من هاني وصابرين بحماس شديد بفرصة إقامة مؤقتة في قرية رينوار،

وخاصة بعد أن أخذت شقّتهما الباريسية ومكان عمله تضيقان تدريجياً عليهما منذ ولادة ابنهما قدسي الذي صار عمره الآن سنتين. ذلك أنّ هاني، الذي كان قد نشأ في منطقة هي من المناطق الأكثر ازدحاماً سُكّانياً في العالم، وبعد قضاء ثلاث سنوات (تعلم خلالها شروط البقاء على قيد الحياة والتعايش ضمن كوزموبولية العاصمة الفرنسية التي عجّت بالناس، وتعدّدت فيها الإثنيات)، وجد أنّ قرية إيسوا منحه فرصة نادرة للعمل بهدوء وتواصل. يُضاف إلى ذلك ما وعدت به هذه الفرصة من مغامرة في التغيير والتحدّي، لا سيما وأنّها القرية التقليدية بسكانها الأصليين الذين لا يتعدى عددهم ٧٠٠ شخص.

ونظراً لمعرفة هاني وصابرين المحدودة باللغة الفرنسية، فإنّهما، إذ كانا يستاءان أحياناً من بعض تصرّفات الباريسيين العامة، التي كانا يصادفانها في اتصالاتهما اليومية، فقد رحباً بإقامة بين أهل الريف بعيداً عن سكان المدينة الكبيرة. ولم يطرأ على بال أي منهما أنه، بالإضافة إلى عدم تمكنهما من اللغة الفرنسية، فإن أيام الشتاء الأقصر هناك، وأشهر الثلج الطويلة ستزيد من عزلتهما عن المجتمع المتجانس الذي ينتمي إلى مكان إقامتهما المؤقت. فبعد أن اعتادا على حياة منعزلة نسبياً في العاصمة الفرنسية، فقد كان تواصلهما مع أهل القرية يقلّص علاقاتهما الخارجية إلى الحد الأدنى.

ما فاقم عزلة هاني في هذه القرية النائية، التي تركت أثراً مميّزاً في اللوحات التي أنتجها أثناء إقامته هناك، كان الغياب القسري لصابرين وولدهما. فمِنذ وصولها إلى فرنسا، اضطرت صابرين إلى أن تعود كل ستة أشهر إلى الوطن، وذلك لكونها من مواليد مدينة القدس. فهي ككل عرب المدينة الذين انحدروا من عائلات مقدسية، إذ لم يُعترف بهم كمواطنين في المدينة التي وُلدوا فيها منذ أن استولت إسرائيل على المدينة القديمة وضواحيها سنة ١٩٦٧. وهكذا عدّت السلطات الإسرائيلية أهل البلد الأصليين من العرب مجرد 'مقيمين دائمين'. وبالتالي، مُنحوا بطاقات هوية تُحدّد وضعهم كمقيمين ليس إلا. وبما أن السياسات الديمغرافية الإسرائيلية لم تتوقف أبداً عن مناصرة أغلبية يهودية في القدس، على مرّ السنين، فقد استخدمت السلطات الإسرائيلية كافة أنواع الحجج والذرائع لكي تتمكن من سحب بطاقات الهوية هذه، بينما قامت، في الوقت نفسه، بمصادرة المزيد من الأراضي في الحدود البلدية التي توسّعت يوماً بعد يوم على امتداد ما سُمّي بـ 'القدس الكبرى'. وهكذا وجد أكثر من أربعة آلاف عربي من القدس أنفسهم، بين عشية وضحاها،

غرباء في مسقط رأسهم. فاضطرت صابرين، لكي تتجنب سحب بطاقة هويتها وفقدان حقها في المواطنة في مدينتها الأم بحجة إقامتها في الخارج، إلى أن تقوم بتلك الرحلة إلى الوطن مرتين في العام حيث تقضي، في كل مرة، شهرين مع أسرتها. ومنذ ولادة قدسي أخذت تصطحب الطفل معها.

أمّا هاني، الباقي وحيداً في إيسوا أثناء أشهر الشتاء الأكثر اكفهراراً، حيث كانت تمرُّ الأيام القصيرة بأكملها من دون أن ينطق بكلمة إلى أحد، فقد اكتسب الوقت الوافر للتأمل في تجربة كيانه كغريبٍ دخيل في محيطه الفرنسي. وفي الحال بدأت تأملاته تتحسس طريقها نحو التجسُّد التعبيري في لوحاته.

على مدى عدد من الأسابيع، بعد مغادرة صابرين وقدسي، عمل هاني زُعرِب على لوحة كبيرة لا تنتمي لا إلى متوالية 'ستاندباي' السابقة ولا إلى متوالية 'درس في الطيران' التي تلتها، والتي أنتج معظمها أثناء إقامته في قرية رينوار. ولقد كشفت هذه اللوحة عن مميزات فريدة خاصة بها، خاض بواسطتها الفنان عراكه مع وضعه الحياتي. على حين أن موضوعها الفني طرح أسئلة وجودية طالما عذبتُه منذ أن بدأ يشعر بوجوده كدخيل في المجتمع المحيط به حيث انقطع عمّا ألف، وعمّن أحب.

ونتيجة هذا المناخ العام الذي وجد نفسه فيه، فإنَّ جلَّ الأسئلة التي أرقته في تلك الفترة كانت تدور، دون وعي منه، حول موضوع الذات والآخر. لم ترتبط الأسئلة هذه المرة بالسيولة التبادلية بين ذاته والآخر الجمعي، كما يتجلى ذلك في اللوحات السابقة، ولكنها ركزت، بدلاً من ذلك، على الكيفية التي يُمكن أن يتحقَّق بها الوعي بالذات عبر أعين الآخرين، كما بين بول ريكور^٢.

أما هذه اللوحة، التي تألفت ضمن شكل أفقي، فقد كانت نادرة بالنسبة لفنان طالما تميّزت كافة أحجام لوحاته السابقة بالشكل العامودي. وهي تمثل صورة رجل جلس عارياً في ظلّمة حالكة أحاطت به من كل جهة. اكتسى فضاء اللوحة بكثافة عارمة من السواد التي أحرزها الفنان بواسطة طبقات من الزفت. وبخلاف شكل الرجل الجالس في لوحات متوالية 'ستاندباي' السابقة كلّها، التي هيمن فيها أيضاً سواد الزفت الذي حجب كافة

قسمات الرجل الجالس في كل من لوحات المتوالية، يُلاحظ في هذه اللوحة الجديدة، وإن غُمر المكان فيها بوحشة الليل نفسه، أن وجه الرجل ظهر، هذه المرة، جلياً تحت مسحة من بياض طبشوري، بحيث بدا الوجه وكأنه تعرّض تَوّاً لضوءٍ موضعيٍّ باهر يسمح لنا أن نتبين من خلاله قسمات الرجل بوضوح، القسّمات التي تحدد ملامح الفنان.

وبوساطة وميض غائم تسرّب من الضوء الذي غمر الوجه، نستشف، في ظلمة المكان، انحناءة جسد الفنّان العاري الذي بدا جالساً في خلوته، وقد انخفض رأسه إلى الأمام حتى وصل مستوى ركبتيه. وفيما تمسّكت كل يد من يديه بإحدى الركبتين، كشفت الفتحة التلقائية لساقيه عن عضوه. أما ذراعه الأيمن، فيبدو أنه استحم بإشعاع ضوء أحمر كاد انعكاسه أن يتشبهه بنغمة ضوء لرصد درجة حرارة جسده. وثمة، من فوق الرأس، تدلّى جهاز ميكانيكي يحمل ثلاثة كاميرات فيديو شبيهة بكاميرات المراقبة التي رُكبت أمام الوجه على ارتفاعات مختلفة كما لو أن هدفها أن تُراقب حركات الجسد من زوايا مختلفة. وهكذا، يبدو أنه في اللحظة التي وصل فيها الجالس إلى تلك الوضعية من انحناءته المنخفضة، انفجر في وجهه الإشعاع الخاطف من نور فلاش أوتوماتيكي.

يرى الجالس، من منظور المشاهد، بملامح الفنان وكأنه مُنحَن إلى الأسفل على حين أنه ينظر إلى الأعلى، نحونا. ويبدو في هذه الوضعية كما لو أنه بوغت في لحظة حميمية خاصة به وهو في الحمام. كما توحى حركة الجسد هذه وكأنها التقطت لحظة سماعه فجأة وقع خطوات في الخارج. أو أنه، بعد أن شك بحضور غير متوقّع لشخص خلف باب المغلق، انحنى متديناً إلى الأمام في هذه الوضعية لكي يدقّ عبر شق في الستائر أو عبر ثقب مفتاح الباب. وفي تفحصه هذا تُقابل نظرته نظرتنا. وهكذا، تواجهنا اللوحة بالسؤال: من منّا ينظر إلى الآخر في الواقع، ومن الذي قد ينتابه الشعور بالحرّج في نهاية الأمر - إذا كان لا بدّ من الحرّج؟ - أهو المشاهد أم المشاهد؟

تذكرنا اللحظة الهاربة التي يقبض عليها هاني زعرب في هذه اللوحة بشكل لاواع، بالمثل الذي أورده سارتر في تحليله لموضوع «النظرة إلى الآخر». ففي هذا المثال، حالما يدرك صاحب العين المتجسّسة خلف ثقب المفتاح أن موضوع النظر ينظر بدوره إلى الناظر المراقب، يُعاد إيقاظ الوعي بالذات مرافقاً لما يدعوه سارتر الاحساس بـ«العيب» *honte*.^٢

هاني زعرب

بدون عنوان، ٢٠٠٩

(١٢٠ × ١٠٠ سم.)

Association Renoir, Essoyes



وتُذكّر اللوحة أيضاً، في سياق مشابه، بمثال آخر قدمه ديريدا. ففي محاولته للإجابة على السؤال: «من أنا؟»، افتتح الفيلسوف الفرنسي كلامه بوصف إحساسه بـ «الحياء» *pudeur* الذي شعر به في أحد الأيام لحظة خروجه من تحت الدوش، ووجد أن قطته تنظر إليه في العراء.^٤

في المثالين كليهما، يُوضّح الوعي بالذات، الذي جاء استجابةً لنظرة الآخر، كيف أن الراصد الذاتي في مثال سارتر، وموضوع الرصد في مثال ديريدا، يمكن أن يتغلبا على «العييب» أو على «الحياء» عند إدراك أن الآخر، سواء أكان إنساناً أم حيواناً، يتقاسم أراضيات تتساوى عليها الذات بالآخر؛ وبالتالي، يؤدي تبادل النظرات إلى توليد علاقة مُتبادلة بين الواحد والآخر.

أما هذه اللوحة التي أبدعها هاني زعرب في إسبوا، فهي لوحته الأولى التي تتسم بكامل خصائص ما عُرف بالصورة الذاتية؛ إذ مثّلت تفاصيلها ما لخصه ديريدا في وصفه للصورة الذاتية *autoportrait* بقوله إنها صورة «ذات، وموضوع، وموقع». لكن الفنان العربي الذي جعل من ذاته موضوع لوحة وقّعها هو نفسه، فقد أسماها «بلا عنوان». لو أنه أسماها 'صورة ذاتية' لأدرجها ذلك ضمن تصنيف العُرف التقليدي للوحة التي طالما ساد نوعها في تاريخ الفن الغربي. وما كان الفنان، على ما يبدو، ليقتصد هذا أبداً. فما كان قد نشد التعبير عنه إنما هو مسألة أكثر تعقيداً أرقته طويلاً وهامت في مخيلته. أعني إدراكه الفطري بأنه الآخر النمذجي في إسبوا حيث اكتشف أن مجتمع القرية بأسرها كان يراقب ذهابه، وإيابه، ودقائق الأمور في حياته الخاصة.

وهكذا فإنّ جهاز الرصد - أي كاميرات الفيديو التي أبرقت بضوء الفلاش في وجه الفنان من غرة - هو بمثابة إشارة مفتاحية تُدخل بعداً رمزياً مستعاراً من العالم الذي صادف أن تواجد أحبّؤه فيه، آنذاك، أي صابرين وقدسِي. إذ يبدو أن الفنان يلمح، من خلال الشكل الضبابي لقلب مبقّع بالأحمر يعوم في الفضاء - بين جهاز المراقبة الأيمن ووجه الفنان - ومن خلال قلب ثانٍ بقّع بالأبيض والأخضر، ويظهر في الواجهة الأمامية للوحة وهو يغطي نهاية ساقه اليمنى، إلى صلة بين عالم إسبوا المحيط، وعالم المدينة الذي شهد ولادة شريكته في الحياة، هذه المدينة التي يحمل ابنه اسمها.

ففي الشوارع، والأزقة، والساحات كلّها، داخل البلدة القديمة لمدينة القدس العربية، نصبت السلطات الإسرائيلية أجهزة رصد مؤلفة من كاميرات الفيديو لمراقبة تحركات أهل المدينة كافة، على مدار الساعة. وفي ظلمة الليل، تُشعل الأضواء الكهربائية الساطعة لتوضيح المعالم، وتتقد الجدران والقناطر القديمة بالضوء الباهر. وبذلك تتحوّل مدينة المقدسين العرب إلى سجن داخل أسوارها. فمنذ أن سقط الجزء الشرقي من مدينتهم تحت السيطرة الإسرائيلية، خضعت أحياءهم برمّتها للعين المتجسّسة لنظام المراقبة بالكاميرات. وفيما ظهرت ملء العين عشرات الحواجز العسكرية ونقاط التفتيش، على طول الضفة الغربية وعرضها، وعند معابر قطاع غزة المحاصر ومخارجه، يبقى أرفع جنود مراقبة مدينة القدس القديمة غير مرّيين. وفي إسوا، حيث كان إحساس الفنان العربي بأن أهالي القرية يُراقبونه على نحو دائم، مثّلت هذه المراقبة الخفية شكلاً مشابهاً للسجن الذي يديره مراقبون لامرثيون.

لأبد لنا، لكي ندرك طبيعة العلاقة بين جهاز المراقبة التّجسّسي المتخيل في اللوحة ونظام العقاب الذي أنشأته إسرائيل على أرض الواقع، من العودة إلى الدراسة الثاقبة التي وضعها ميشيل فوكو في تحليله لموضوع مرئية وخفاء ناظري السجن. فبحسب فوكو، ليس التهديد بالعقاب الذي يواجهه السجناء من قبل ناظري السجن غير المرثيين أقل وحشية من ذلك الذي يواجهه السجناء من نظراء وحراس السجن المرثيين. وينطلق فوكو، لإيضاح هذه النقطة، من فكرة السجن الذي عُرف منذ أواخر القرن الثامن عشر في بريطانيا باسم 'بانوبيتيكون' *Panopticon*، هذه الكلمة التي جمعت مقاطعها بين معنى المنظر البانورامي العام ومفهوم الفحص البصري الدقيق. وقد تمّ التصوّر المعماري لهذا السجن كبناء دائري يتوسطه برج مراقبة مركزي. ويشمل زنانات انفرادية بنافذة واحدة تطل على البرج. هكذا يُفصل السجناء بعضهم عن بعضهم الآخر بينما يكون مشرف واحد في البرج قادراً على مراقبة ما يجري داخل الزنانية. وبحسب فوكو أيضاً، تم تأسيس علاقة السيطرة على توتر السجنين الناتج عن وعيه بكونه «مرثياً دون أن يتمكن من التحقق من ذلك» وهكذا فعلى السجنين «الأ يعرف أبداً إن كان يُنظر إليه في أية لحظة... [ولكن المهم] هو أن يدرك تمام الإدراك بأنه، على الدوام، موضوع النظر.»^١

يُمكن لعين المشاهد، في سياق هذه الوضعية العامة، أن تتلمّس وضع 'السجين'

المراقب في لوحة هاني زعرب الخارجة عن عُرف الصورة الذاتية وقواعدها. على حين يبدو صاحبها من خلال تفاصيلها وكأنه يخاطب مُشاهده، من دون كلمات، بقوله: «يمكن أن أكون موضوع نظرتك كما يمكن أن تكون موضوع نظرتي. أما لقاء نظرتينا فهو ما يجعل كل واحد منا واعياً بأننا الآخر. والآن، بعد أن جعلتني نظرتك واعياً بأخريتي، أدرك أنني لا أستطيع أن أكون قادراً أبداً على رؤيتك من حيث تراني. ولكن عبر انكشاف العاري، أقدم نفسي لك كشخص ليس لديه ما يخفيه. فأن ترى من أي مكان في العالم الخارجي هو جزء من كونك مُعتَبَراً موضوعاً مستجيباً فيه. وهكذا يمنحني الرسم الحرية من السجن الذي وضعتني عينك فيه.»

حين انتهت مدة إقامة هاني زعرب في إيسوا، توخى الفنان أن يعبر عن شكره وتقديره لجمعية رينوار التي استضافته، فمنح أعضاء مجلس الجمعية فرصة اختيار أية لوحة يشاؤونها من اللوحات التي أنجزها خلال إقامته. وبعد استعراض كامل الأعمال التي رأت النور في قرية رينوار، أجمع أعضاء المجلس على اختيار لوحة «بدون عنوان.»

١ هاني زعرب من مواليد ١٩٧٦ في رفح ، قطاع غزة. يقيم في باريس منذ استضافته عام ٢٠٠٦ في المرسم الفلسطيني التابع للمدينة العالمية للفنون الجميلة هناك. اقتبس هذا النص من أحد فصول دراسة باللغة

الإنكليزية حول أعمال الفنان التي ستشر تحت عنوان *Between Exits: Paintings by Hani Zurob*

٢ *Soi-même comme un autre* (Points, Paris 2009) و *Paul Ricœur, Philosophie de la volonté: Le volontaire et l'involontaire* (Points, Paris 2009)

٣ Jean Paul Sartre, *L'être et le néant* (Gallimard, 1976) p. 259-260.

٤ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, ed. Marie-Louise Mallet (Galilée, Paris, 2006) p.15-793.

٥ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et d'autres ruines*, (Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995).

٦ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, (Gallimard, 1998).