

حضور الصورة في المجتمع السوري الحديث و أثر الرقيب الديني عليها

محمد عمران⁽¹⁾

تمهيد

لا بد من الإشارة، قبل البدء في قراءة هذا المقال البحثي، إلى أمرين مهمين: الأول يتعلق بمعنى الصورة التي نقصدها في بحثنا، والذي حددناه هنا ضمن سياق واضح، وهو الإنتاج الإبداعي للفنان من رسم ونحت بشكل أساس، وذلك لأن الإحاطة بكل أشكال الصورة يستدعي منا دراسات مطولة تشمل السينما والفيديو والإعلام... إلخ؛ أما الأمر الثاني فيتعلق بمفهوم الرقابة على الصورة، وهو أمر معقد ومتشعب، ويصعب رصد آثاره في مناحي الحياة كلها. فتلك الرقابة الناتجة عن تفاعلات مختلفة تتفاوت بحسب المدة الزمنية (مثل قياس حضورها وتأثيرها قبل الثورة / الحرب، وخلالها). وهي متغيرة بحسب طبيعة المجتمع وشكل السلطة الحاكمة. وإن كانت هذه الرقابة ذات طابع ديني إلا أنها قد تتحالف أحياناً مع الرقيب السياسي. فضلاً على أن هذه الرقابة غير متجانسة حتى ضمن المجتمع السوري الواحد. فحضورها، على سبيل المثال، يختلف بين المدينة والريف.

لذلك فقد اخترنا في القسم الأول من البحث أن نستعرض بإيجاز تاريخ تلك العلاقة القديمة بين الصورة والرقيب الديني، وموقف الديانات التوحيدية منها. أما القسم الثاني فيستعرض، في محوره الأول، بعضاً من أشكال الصورة وتفاعلها مع المجتمع السوري الحديث، وتأثير الرقابة الدينية والسياسية عليها. أما المحور الثاني فسنخصصه للحديث عن التجربة التشكيلية السورية الحديثة من منظور العلاقة مع الإرث الديني مستعرضين بعض التجارب لفنانين تشكيليين من مختلف الأجيال، والتي تظهر في أعمالهم الفنية تأثيرات محلية سواء من خلال التأثير بمفهوم الأيقونة المسيحية أو المنمنمة الإسلامية أو من خلال استحضار رموز وإشارات دينية أو استعادة مشاهد دينية أو تاريخية ذات أهمية.



تفصيل من أحد الرسوم على جدران كهف شوفييه في فرنسا، 33 ألف سنة.

(1) محمد عمران: فنان كاتب سوري.

القسم الأول

تاريخ العلاقة بين الدين والصورة

من الصعب علينا نحن البشر الذين نعيش اليوم في عالم تحتله الصورة بطريقة غير مسبوقة؛ أن نستوعب كيف أدرك أجدادنا الأوائل قوتها حين رسموا صورهم الأولى على جدران الكهوف. كانوا يعتقدون، برسمهم مشاهد الصيد، بأن الحيوانات ستستسلم لهم في الواقع. هذا الاعتقاد المبكر بسلطة الصورة يرسم، ربما، تخطيطاً استهلالياً لمفهوم الدين.

وعلى مر العصور على الرغم من اختلاف الأزمنة وتنوع الحضارات إلا أن أشكال التعبير عن المعتقد كانت تمر، بشكل أساس، من خلال فنون الصورة. والفنان، صانع الصور، لم ينتج منذ بداية إدراكه إلى وقت ليس بالبعيد فناً يحدد عن التوجه الذي يخدم رجل السلطة أو رجل الدين. فقد كانت الإقطاعيات الزراعية والملكيات الإلهية التي أحدثها الملوك وأدار شؤونها الكهنة تمثل القوة والنفوذ المطلق الذي يسخر كل طبقات المجتمع الأخرى لخدمته. وكان الحق الإلهي للملوك هو التبرير اللاهوتي للحكم المطلق.

تصوّر رجال الدين فكرة خلق الإنسان، ووضعوا رؤيتهم عن الكون، ورتبوا الأحداث فيه، واستثمروا مخيلتهم إلى أبعد حد، فجعلوا لكل شيء على هذه الأرض إلهًا. فهناك إله للحرب وللصيد، وإله للموت، وآخر للولادة، وإله للخصوبة والجنس، وأيضاً للبحر والنهر وللقمر وللشمس، وهناك آلهة لها هيئات حيوانية ونباتية، وأخرى بشرية، وأيضاً هجينة نصفها بشر ونصفها حيوان... إلخ. وكان لا بد من تمثيل مادي لهذه التصورات، فجسد الفنان صور الآلهة وسلالتهم من ملوك وحكام وأباطرة على هيئة تماثيل ونقوش ورسوم لتعبدها العامة وتقدسها، ومن ثم تحطمتها إذا ما انهار حكمها وفقدت سلطتها.

موقف الديانات التوحيدية من الصورة

يمكننا القول إن المسيحية من بين الديانات التوحيدية الثلاث التي تصالحت مع فكرة التصوير، وقبلت الصورة بوصفها عنصرًا مقدسًا وأساسيًا في الكنيسة.

لكن هذه المصالحة وهذا القبول لم يتمّ إلا بعد خلافات لاهوتية عميقة بين أنصار الأيقونة ومعارضها. فلم يترسخ مفهوم تقديس الصورة في الكنيسة الغربية حتى القرن الخامس حيث أدان البابا غريغوري الكبير تحطيم الأيقونات.

«مع أن المسيحيين الورعين عارضوا التماثيل الكبيرة المماثلة للحياة، فإن أفكارهم عن الرسوم كانت مختلفة كثيرًا. واعتقد بعضهم أن الرسوم مفيدة لأنها تساعد جموع المصلين على تذكر التعاليم التي تلقونها، وتبقي ذكرى الأحداث المقدسة حية في الذهن. وهذا الموقف اتخذ على العموم في القسم اللاتيني الغربي من الإمبراطورية الرومانية، وتبناه البابا غريغوري الكبير الذي عاش في نهاية القرن السادس»⁽²⁾.

(2) إرنست غومبرتش، قصة الفن، عارف حديفة (مترجمًا)، (المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار، 2016)، ص 135.

وفي الكنيسة الشرقية انحسر فن الأيقونة ثم أعيد الاعتبار له بقرار من المجمع المسكوني السابع عام 787م، لتعود الأيقونة إلى صلب الحياة الكنسية بعدما كان الموقف الرسمي قد حظرها، وعمل على تحطيمها، ومصادرتها، وملاحقة المدافعين عنها، وقتلهم.⁽³⁾

يعود هذا العداء للصورة، في الأصل، إلى الديانة اليهودية التي حرمت بشكل واضح عبادة الأصنام والصور، وعبادة الآلهة والمخلوقات والحيوانات والأجرام السماوية والبشر. لقد حذر العهد القديم اليهود من التأثر بمعتقدات الكنعانيين، وبناء على ذلك فقد حظرت صناعة الصور خوفاً من عبادتها استناداً إلى الوصية الثانية من وصايا النبي موسى العشر «لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً، ولا صورةً ما ممّا في السماء من فوق، وما في الأرض من تحت، وما في الماء من تحت الأرض»⁽⁴⁾.

في الإسلام تبدو العلاقة معقدة أيضاً مع الصورة، حيث إن الرقيب الديني ينوس ما بين التحريم والتحليل بحسب الظرف والمكان والزمان. ولكنه كان واضحاً كما كانت اليهودية من قبله في مسألة تحريم النحت أو الصور المجسمة كغرض للعبادة، وهذا يرد في النص القرآني «يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجسٌ من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون»⁽⁵⁾. في المقابل لم يرد أي نص في القرآن يحرم الصورة سواء كان رسماً أو نحتاً ويستشهد الفقهاء المتنورين بأيات تمجد الصورة كاعتبارها من نعم الله على نبيه سليمان "ولسليمان الريح غدوها وأسلفنا له عين القطر ومن الجن من يعمل بين يديه بأذن ربه ومن يزرع منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير. يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات اعلموا آل داود شكراً وقليل من عبادي الشكور"⁽⁶⁾.

ويبدو أن تحريم التصوير كان واضحاً في الأحاديث المنسوبة للنبي محمد. حيث ذكرت كتب السنة بكثير من الإسهاب موضوع تحريم الصورة. فقد ورد حوالي مئة وسبعين حديثاً بهذا الخصوص، بعضها يتكلم عن المصورين بوصفهم مرتكبين للكبائر، لأنهم في تجسيدهم للصور البشرية أو الحيوانية يزاحمون الله الخالق المصوّر، كما في هذا الحديث «من صور صورة فإن الله يعذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبداً» أو «أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون» وبعض الأحاديث تتكلم عن تحريم الصورة مثل "إن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه كلب، ولا صورة، ولا تماثيل، ولا جنب... إلخ.

في المقابل، يشكك بعض الباحثين من صحة هذه الأحاديث، ويرون أنه لم تكن هناك قضية خلافية واضحة حول الصورة زمن الرسول باستثناء حادثة تحطيم الأصنام الشهيرة في الكعبة، والتي كانت أسبابها واضحة. وتحريم الصورة لم يظهر إلا في وقت متأخر، أي بعد نحو قرن ونصف من وفاة النبي محمد، وهي المدة التي بدأ فيها الفقهاء بجمع الأحاديث. ومن الأدلة على حضور الصورة تداول الناس في الجزيرة العربية، منذ زمن الرسول حتى بداية الخلافة الأموية، للعملة الرائجة في تلك الحقبة والتي كانت تحمل صور ملوك وأمراء البيزنطيين والفارسيين.

(3) راجع موقع بطريركية أنطاكية وسائر المشرق للروم الأرثوذكس، المجمع المسكوني السابع، www.antiochpatriarchate.org

(4) سفر الخروج (4:20)

(5) سورة المائدة، آية 9

(6) سورة سبأ، آية 12

نستطيع أن نقول إن الصورة التشخيصية قد رُفضت لاحقًا في القرون الأولى من الإسلام لأسباب اجتماعية أكثر من كونها دينية وذلك بتأثير من رجال الدين الذين تخوفوا من ابتعاد الناس عن مسار الإسلام، حتى إن بعضهم حظر حضور الصورة بالمثل وان كانت تجسّد أشكال نباتية. كان الاعتقاد أن التقشف والزهد والابتعاد عن أي شكل من أشكال الترف يمثل جوهر العقيدة وان هذا النموذج الصارم يميز هوية الدولة الإسلامية الجديدة عن جاراتها من الديانات والمعتقدات التي تمجد الصورة.



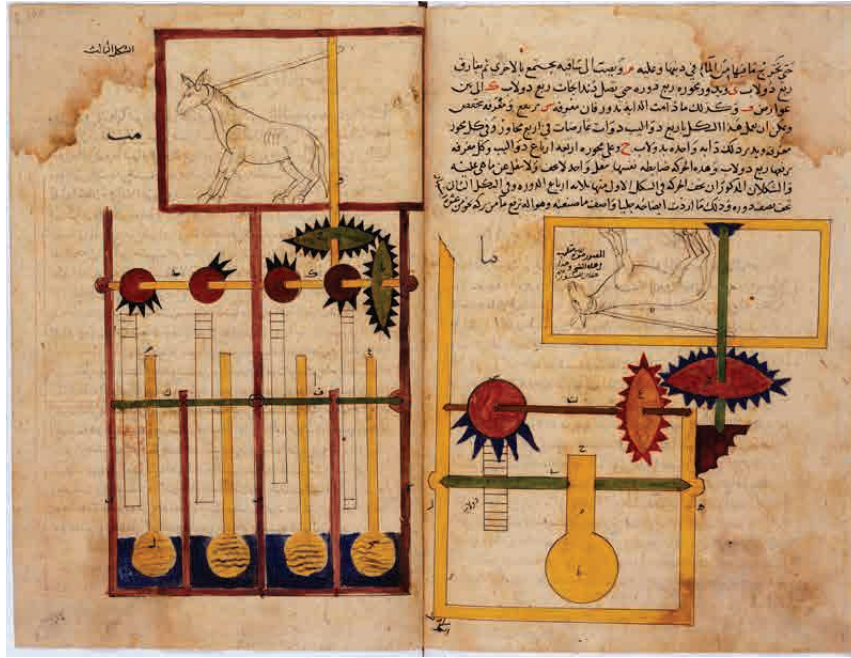
تفصيل من أحد الرسوم الجدارية في قصر عمرا.

لم ينقطع التصوير على الرغم من تلك الرقابة المتشددة. ولعل الرسومات الجدارية المزينة لقصور الحير الغربي، وقصر عمرا أيضًا، وغيرها من الآثار المكتشفة في تلك المرحلة، دليل على حضور الصورة التي أصبحت مع نهاية القرن التاسع، بداية القرن العاشر، أكثر شيوعًا في فنون الإسلام، وبدأت تأخذ حيزًا أوسع في الحياة العامة. علينا أن نشير إلى أن هذا الانتشار للصورة لم يكن متجانسًا في كل البلاد التي انتشر فيها الإسلام، وإنما تباين بحسب المكان والزمان.

مع بداية تداول الورق، الوافد من الصين عن طريق سمرقند منتصف القرن الثامن، وانتشار استخدامه لاحقًا في القرن التاسع والعاشر، بدأ فن المنمنمات الذي تطور كمحصلة تلاقح فنون التصوير المحلية، وبشكل خاص الأيقونة مع فنون الحضارات التي انتشر فيها الإسلام بمثل الصينية والفارسية والهندية وغيرها. ليشكل إلى جانب العمارة والزخرفة والخط هويةً بصريةً جمالية خاصة بالإسلام.

وإن كانت المخطوطات المصورة المبكرة قد اهتمت بالصورة بوصفها رسمًا توضيحيًا للأطروحات العلمية القديمة مثل مخطوط «الكواكب الثابتة» لعالم الفلك عبد الرحمن الصوفي 903-986م أو مخطوط «معرفة الحيل الهندسية» للجزري 1136-1206م غير أنها تجاوزت وظيفتها التفسيرية لتدخل في صلب الحياة الاجتماعية مثل مقامات الحريري التي رسم أشهر نسخها المصور البغدادي محمود بن سعيد الواسطي عام 1237م، والذي قدم لنا تصورًا فريدًا عن طبيعة الحياة في المجتمع البغدادي في تلك المرحلة.

«ابتدأت روح الجدة والابتكار من تجاوز الموضوعات الدينية التي التزمت بها رسوم الأيقونة المسيحية، عابرة إلى أنواع المعارف العلمية والطبية كالجراحة العينية والتوليد والحجامة والتشريح، ثم العقاقير والحشائش، العلوم النباتية والبيطرة، والأفواق والأعداد والفلك والميكانيك والعباب اللهب والساعات المبرمجة و«الروبوهات» والنواعير وآلات الحيل الهندسية والأسلحة»⁽⁷⁾



من مخطوط معرفة الحيل الهندسية للجزري، 1315م.

نستطيع أن نقول، بناء على ما سبق، أن حضور التصوير التشخيصي، (ونقصد الرسم أي الصور الثنائية الأبعاد) لم ينقطع في الإسلام، وإن كان قد شهد أزمنة من التآلق أحياناً والخبو أحياناً أخرى. غير أن وظائفه كانت مختلفة عن تلك التي كانت لها في المسيحية. فالصورة خدمت الكنيسة، وما زالت، وحضور الصورة كغرض طقسي تعبدي مستمر. بينما في الإسلام لم تكن الصورة في خدمة الدين بالمعنى الفعلي للكلمة، وقد تكون للقواعد الصارمة التي فرضها الرقيب الديني الذي حدد سياق حضورها دور في إكسابها بعداً أكثر تجريداً.

«لذا فإن الحديث عن «مسألة الصورة» في الإسلام يبدو غير دقيق، ويشير إلى رؤية متأثرة جداً بالفكر المسيحي الغربي، حيث يتم تبجيل الصورة»⁽⁸⁾.

(7) أسعد عرابي، «الخصائص الجمالية للمنمنمات الإسلامية»، مجلة الحياة التشكيلية، العدد 71، ص 45

(8) Silvia Naef, Y a-t-il une « question de l'image » en Islam ?, (Paris: Téraèdre, 2004), p. 113.

القسم الثاني

المحور الأول: حضور الصورة في المجتمع السوري وعلاقتها مع الرقيب الديني/السياسي

لطالما كانت العلاقة مع فنون التصوير من رسم ونحت إشكالية في مجتمعاتنا العربية. فالرقيب الديني حدد مسار حضورها، وقننها بحسب الفتاوى الفقهية التي تجتمع على كراهية الصورة وبالذات التصوير التشخيصي، على الرغم من تباين هذه الفتاوى بين تحريم أو تحليل ضمن شروط محددة. تدخل هذا الرقيب ذو الطابع السياسي في تفاصيل الحياة كلها، ووضع نموذجاً صارماً يرسم فيه شكل علاقتنا مع المجتمع، ويحدد من الحريات بحسب مصلحته. نستطيع أن نقيس وضوح سطوته بمراجعة واقع المرأة المتردي على سبيل المثال.

مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وللسلسلة من الأسباب أهمها التغيرات الثقافية التي فرضتها الحداثة والتطور التقني، أصبحت الصورة حاضرة أكثر في الفضاءين الخاص والعام. حيث وجدت المجتمعات العربية نفسها في مواجهة وضع متغير تماماً. وكان عليها، بقبولها نموذج الحياة الحديثة، أن تتعامل مع واقع يعترف بالوجود المطلق للصورة. في المقابل ظلت فتاوى تحريم الصورة نافذة التأثير في المجتمعات العربية ذات الأغلبية المسلمة، وخاصة في فئة المتدينين.

فعلى سبيل المثال أثار النصب المقام في مدينة البصرة الذي يجسد شخصية الوالي العثماني مدحت باشا الذي حكم العراق بين عامي 1869 و1872 كثيراً من اللغط، ليطلق مفتي بيروت عام 1910 فتوى تحرّم إقامة تماثيل للميتين «أن الاقتداء بالنموذج المصري لإضفاء الشرعية على مثل هذه المبادرة غير مبرر على الإطلاق، فحتى علماء مصر لم يرحبوا بهذه المبادرة، بل أمروا بإزالة «الصنم» القائم في ميدان الأزبكية بالقاهرة»⁽⁹⁾ ويقصد هنا النصب التذكاري الذي يجسد شخصية إبراهيم باشا.

أما سورية التي كانت تحت سيطرة الإمبراطورية العثمانية في تلك المدة، فقد خلت من النصب التذكارية، باستثناء الأعمال التي لا تحوي على معالم تشبيهية كالنصب الذي أقيم عام 1907 بمناسبة افتتاح خط التلغراف بين دمشق ومكة، والموجود في ساحة المرجة في دمشق، وهو من تصميم الفنان الإيطالي رايموندو دارنوكو. ومن ثم لم يعد المجتمع السوري على حضور النصب التشخيصية في الفضاء العام إلا لوقت لاحق مقارنة بمصر التي كانت سباقة إلى الحداثة، حيث استحدثت كلية الفنون الجميلة في القاهرة عام 1908، وشيدت فيها النصب على يد الفنانين المحليين في وقت مبكر، أمثال النحات محمود مختار الذي أبدع مجموعة من الأعمال النصبية مثل تمثال الزعيم الوطني سعد زغلول أو تمثال نهضة مصر وغيرها.

قد يكون النحت، وبشكل خاص الأعمال النصبية التشخيصية، أكثر الفنون الجميلة تعبيراً عن تلك العلاقة المضطربة بين المجتمع المحافظ والتصوير. فعلى الرغم من أهمية التماثيل بوصفها أعمالاً ثلاثية الأبعاد غرضها الأساس إضافة الجمال على الفضاء العام إلا أنها كانت، وما زالت، غير مرحب بها بشكل عام بوصفها تحيل إلى فكرة «الصنم».

يبين الباحث المصري محمد عبد العزيز مرزوق في كتابه «الإسلام والفنون الجميلة» المطبوع في مصر

(9) المصدر نفسه، ص. 82/83

أواسط القرن الماضي على وضوح تشدد الفقهاء في تحريم النحت «يجمع علماء الدين الإسلامي على حرمة الصور المجسمة ما لم تكن صغيرة تتخذ لعبًا للأطفال، أو ناقصة الخلقة لا تستطيع أن تعيش إن قدر ونفخت فيها الروح»⁽¹⁰⁾

ولطالما شجّع هذا الموقف المتشدد من النحت جمهور المتحمسين من الراديكاليين على ارتكاب جرائم التخريب بحق التماثيل. والأمثلة كثيرة على موضوعنا، وخاصة في المرحلة المعاصرة للأسف. لنتذكر حادثة تحطيم طالبان تمثالي بوذا في وادي باميان في أفغانستان عام 1998 أو تحطيم تمثال أبي علاء المعري في مسقط رأسه في معرة النعمان من قبل الفصائل الإسلامية المتشددة في إدلب قبل سنوات عدة، أو جرائم تنظيم داعش من تفجير ونهب وسرقة للإرث الثقافي سواء في العراق أو في سورية. فخلال سيطرته على مدينة تدمر عام 2015 دمر التنظيم المتشدد معبد بل، وتمثال أسد اللات، وغيرها من تماثيل الآلهة، إضافة إلى معبد بعل شمين، وقوس النصر وغيرها من الآثار، والحجة دائمًا هي مخالفة الشريعة الإسلامية.

لم يكن الدافع إلى تحطيم التماثيل فقهياً على الدوام، فأحياناً أفعال التخريب تكون تعبيراً عن الاحتجاج والغضب. كتخريب نصب رموز السلطة المستبدة (صدام حسين في العراق وحافظ الأسد في سورية)

لقد شكلت هذه التماثيل النصبية، إضافة إلى صور «البورتية»، أدوات السلطة الرمزية في السيطرة على الفضاء العام. لذلك كان من البدهي أن يقوم الشعب مع بداية الانتفاضة بتحطيمها في محاولة لاستعادة المكان/الفضاء العام. في المقابل قامت السلطة الأمنية في سورية، بعد تكرار حوادث تحطيم صور وتماثيل «القائد المؤسس» باسترجاع ما سلم منها، خلال زمن الاحتجاجات الحاشدة، لتعيدها لاحقاً إلى أماكنها السابقة بعد إعادة بسط سيطرتها على المدن المنتفضة، لتعود صورة الآلهة/الزعيم حاضرة بشكل جلي في الفضاء العام.

في المقابل لم تشهد الأعمال النحتية التزيينية المتموضعة في الحدائق والساحات وفي بعد المدن والبلدات السورية أعمالاً تخريبية واضحة إلا ما ندر، بمثل حفر الأسماء أو الكتابة عليه... الخ.. هذا النوع من التخريب يشير إلى نوع العلاقة بين الأفراد والفضاء العام كما أنه يحدث في المجتمعات كافة.

تكلّمنا بإيجاز عن النحت بوصفه أحد أكثر فنون الصورة إشكالية، وعلاقته مع المجتمع والرقيب الديني. ولكن ماذا عن باقي فنون الصورة؟ وما موقف الرقيب الديني منها اليوم؟

في كتابها «هل توجد قضية صورة في الإسلام؟» تقول الباحثة السويسرية سيلفيا نايف أنه يمكننا اليوم تحديد موقفين تجاه العلاقة ما بين الفتوى الدينية والصورة: موقف صارم، يمثله أتباع التيار الوهابي الذي يرفض أي نوع من الصور، حتى التصوير الفوتوغرافي (يبدو أن تأثير هذه المواقف المتطرفة ضئيل للغاية، نظراً لشعبية الصورة حتى في البلدان الأكثر تشدداً). وموقف أقل صرامة، والذي يسمح بأنواع معينة من الصور مثل التصوير الفوتوغرافي، أو الرسم ثنائي الأبعاد أي اللوحات، ولكن ضمن شروط وقيود محددين. في المقابل نجد رفضاً للتماثيل يكاد يجمع عليه أغلب رجال الدين اليوم، ما عدا تلك التي تحمل وظيفة تعليمية مثل التماثيل القديمة في المتحف.

قد تكون هذه الفتاوى واضحة، ولا تقبل القياس أو الاجتهاد عند بعض فئات المجتمع الأكثر محافظة. ولكن

(10) محمد عبد العزيز مرزوق، الإسلام والفنون الجميلة، (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، 1944)، ص 18

يبقى الموقف العام تجاه فنون الصورة بصورة عامة إيجابي، ويدلل على ذلك انتعاش الفنون الجميلة والثقافة عمومًا في أزمنة محددة من تاريخ سورية الحديث.

فخلال سنوات الأربعينيات والخمسينيات والستينيات من القرن الماضي شهدت سورية تغييرات سياسية جذرية، من استقلال وانقلابات عسكرية، ومن ثم الوحدة مع مصر، ولاحقًا الانفصال عنها، مرورًا بسيطرة حزب البعث وحرب 67، وأخيرًا سيطرة حافظ الأسد على السلطة. بالتوازي شكلت هذه المدة منعطفًا أساسيًا في مسار حركة الفنون الجميلة، ليس فقط على مستوى تطورها المفاهيمي، ولكن أيضًا على مستوى علاقتها مع المجتمع. فتلك المدة شهدت ظهور الإذاعة والتلفزيون، وإحداث كلية الفنون الجميلة، وإيفاد الفنانين للدراسة في الخارج، وأيضًا افتتاح صالات العرض من مثل صالة الفن الحديث العالمي، والتي يتحدث عنها الباحث عبد العزيز علون بوصفها نقطة تحول في المجتمع الثقافي السوري خلال حقبة الستينيات. فإلى جانب استضافتها معارض الفنانين المحليين والأجانب، كانت تقام فيها الندوات الفكرية والأدبية، ونظمت فيها مسابقة ملهمة الفنانين.



لوحة الحجيج للفنان توفيق طارق، عشرينيات القرن الماضي.

«كانت أروع السنين وأحفل أيام العطاء، وكانت أشد الأيام حزنًا صامتًا وترقبًا لما هو آت، وفرحًا لم هو مرتقب، ولكن الأسى كان أكبر. فالجرح أصاب أكبر طموحاتنا، وهدد آمال المستقبل، وحول الوحدة إلى انفصال. بدأت أيام عقد الستينات بالسنة الأخيرة من عقد الخمسينات، ففيها افتتح التلفزيون العربي السوري، وأصبح الحديث عن الأعمال التشكيلية صورًا بعد ان كان كلامًا، وفيها افتتحت صالة الفن الحديث العالمي وشرعت أبوابها لأول مرة، لآخر تطورات الحداثة، وربطت الإنتاج المحلي بالسوق العالمية (...). وتتقاطر الجماهير على شارع

29 أيار، عند موقف المحافظة في دمشق، ويصعدون عبر الدرج الأزرق الضيق أفواجًا أفواجًا، ويلتفون هناك حول لوحة تجريدية أو يتحلقون حول تمثال إسمنتي تعبيرى. تصبح اللوحة والتمثال ملكًا للرواد ويحملونها في صدورهم. ويدافع المثقفون عن الاعمال الفنية بما لم يفعلوه من قبل. ويجدون أنفسهم في كل معرض جديد، ويحضرون الندوات الفنية..»⁽¹¹⁾



فاتح المدرس، العشاء الأخير 1964.

قد نلمس نبرة حماسة في كلام المؤرخ الراحل علّون وحنينًا للمناخ الثقافي في الستينيات، وهذا يعكس بالأحوال كافة تطور الحراك الثقافي والانفتاح أكثر على أشكال الحداثة كلها. ولكن يبقى ذلك النشاط محصورًا بطبقات محددة من المجتمع يشار إليها بالنخبة. وحتى مع الانتشار الواسع لاحقًا لصالوات العرض سواء الخاصة أو العامة، أو استحداث معاهد الفنون ومراكز التدريب مثل مركز سهيل الأحذب في حماة، ومركز صبيح شعيب في حمص أو لاحقًا في بداية الألفية الثالثة استحداث كليات الفنون الجميلة في حلب والسويداء... إلخ. غير أن هذه المساعي كلها لم تأسس بالمعنى العميق لعلاقة واضحة بين الفنون الجميلة وطبقات المجتمع كافة. فالفرد العادي الذي تثقله هموم الحياة اليومية، والذي يسعى لكسب قوت يومه، لن يهتم بالذهاب إلى معرض أو ندوة ثقافية عن فنان سوري أو زيارة المتحف الوطني... إلخ. وبأفضل الأحوال، إذا توافر الوقت والقدرة المادية، فهو يفضل الذهاب إلى السينما أو المسرح الشعبي للترفيه.

وعلى الرغم من تطور حركة الفنون الجميلة في سورية إلا أن الرقابة كانت تتدخل من وقت إلى آخر لتفرض بعض المحظورات، مثل استبعاد الموديل العاري في بداية الثمانينيات في كلية الفنون الجميلة. حيث لم يعد الموديل العاري معمولًا به في بداية الثمانينيات لا في مصر ولا في سورية، واستبدل به نموذج حي يرتدي الملابس. قرار

(11) عبد العزيز علون، منعطف الستينات في تاريخ الفن المعاصر في سوريا، (دمشق: بيت الثقافة، 2003) ص 8.9.

المنع لم يكن إدارياً أو رسمياً، وإنما جاء من بعض الأساتذة «الفنانين» من داخل الكلية بحجة تقليص الميزانية المخصصة لحصة الموديل العاري، والذي يعد تمريناً أساسياً في تكوين المعرفة والخبرة الفنية. الحقيقة أن هؤلاء الفنانين الذين يُدينون بشكلٍ أو بآخر للموديل العاري حيث تمرنوا على رسمه في السابق، يرون اليوم أن فكرة الموديل العاري جاءت مع تأسيس مدارس الفنون التي اعتمدت المناهج الأوروبية، وهي اليوم لم تعد تتناسب مع عادات مجتمعنا. ونتذكر في أثناء دراستنا في كلية الفنون الجميلة تعليق أحد أساتذة الرسم بأنه يجب أن نبحت عن هويتنا الفنية في تراثنا الإسلامي، وأنه يجب أن يكون لدينا منهج تدريسي خاص ينسجم مع المنطقة ومع الفن الإسلامي والعربي القيم. وأيضاً تعليق لعميد سابق في كلية الفنون في دمشق حين وصف ساخرًا قسم النحت في كلية الفنون الجميلة بأنه قسم «الأصنام».

تتعدى فكرة الرقيب شكل موظف الدولة الرسمي فأى شخص يستطيع في مجتمع محافظ أن يتقمص حالة الرقيب. مثلما حدث مع التشكيلي السوري أسعد عرابي الذي اضطر إلى طباعة كتابه المرافق لمعرضه (أقنعة الجسد، 2006)، والذي يصور جسد المرأة العاري بطريقة تعبيرية، في بيروت بعد أن رفضت طبعه إحدى دور الطباعة في دمشق، بحجة أن أعمال الفنان تحوي صوراً فاضحة.

المحور الثاني: الصور ذات المرجعية الدينية في التجربة التشكيلية السورية المعاصرة

بقيت الصورة في أوروبا لمدة طويلة مرتبط بالكنيسة، وكانت المشاهد الغالبة في أعمال الفنانين تمثل المسيح كحامل لعذابات وآلام العالم. ولم يتحرر فعلياً الفن من سلطة الموضوع الديني إلا لوقت ليس بالبعيد. ومع ذلك بقيت التأثيرات الدينية حاضرة في أعمال الفنانين الحديثين والمعاصرين.

حيث بقي الفنان الغربي مخلصاً، بشكلٍ أو بآخر، لهذا الإرث الديني، ولكن بما يتناسب مع نظرتة الشخصية، وهموم عصره، وليعبر عن مشكلات حياته اليومية. بمعنى آخر استبدل بموت المسيح «المقدس» الموت «العادي»، كما استبدل بالآلام العظيمة الآلام اليومية. فمشاهد الصلب في الأعمال الغربية الحديثة تأخذ قيمة مختلفة غير مرتبطة، بالضرورة، من حيث المضمون بالبعد الديني الإيماني.

وكنا قد بيّنا سابقاً كيف تطور مسار حضور الصورة في مجتمعنا العربي، وكيف اختلف الموقف الفقهي من قضية التصوير. فعلى الرغم من سلطة الرقيب الديني، وتأثيره العميق في المجتمع، غير أن هذه الرقابة لم تستطع أن تعرقل مسيرة تطور الفنون.

لقد سافر الفنانون في المنطقة العربية إلى الغرب في بدايات القرن الماضي، وتعلموا وتأثروا بالمحترفات والمدارس الغربية، ثم استحدثت معاهد وكليات الفنون في عدد من العواصم العربية، واستجلبت إضافة إلى الخبرات المحلية الخبرات الأجنبية، لتسهم في العملية التعليمية، وانتشرت ظاهرة المحترفات والجماعات الفنية، وأنشئت صالات العرض والمتاحف في مشرق البلاد ومغربها. أسست هذه العوامل مجتمعة لتجربة تشكيلية عربية حديثة.

لا نستطيع أن نتحدث عن سمات جامعة لهذه التجربة، وإن تشابهت أوضاع نشأتها في بعض البلاد، فلكل محترف خصوصيته ومزاياه بل لكل فنان تجربته الفريدة، وإن تقاطعت مع تجارب غيره من الفنانين. لا نستطيع

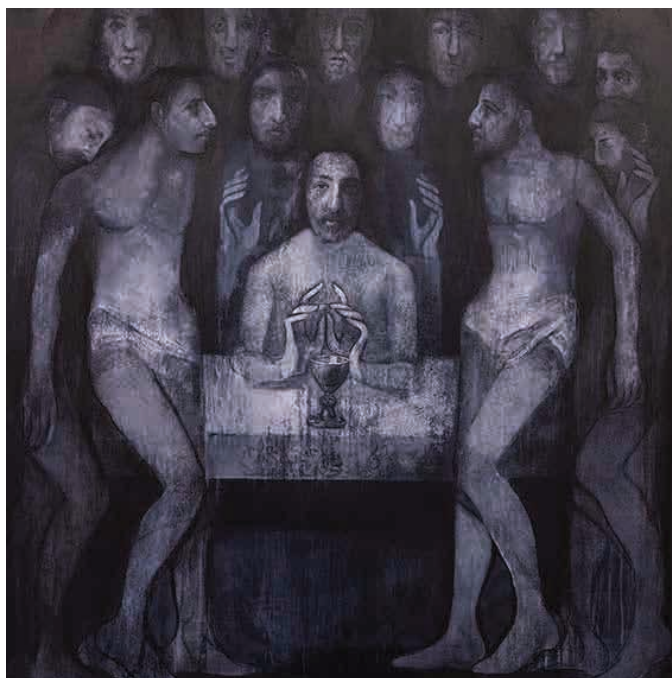
أن نقيس أثر الموروث الديني في هذه التجربة المتشعبة والغنية، ولكننا نستطيع أن نلاحظ أن بعض الفنانين بحثوا في الموروث المحلي (ديني أو شعبي)، واستطاعوا أن يقدموا لوحة عربية معاصرة ذات مرجعية محلية.



لوحة البراق للفنان أسعد عرابي، 2019.

وقد حوت التجربة التشكيلية السورية الحديثة التي بدأت تتوضح معالمها في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، في بعض أعمال مبدعيها، تأثيرات واضحة تستمد مرجعيتها من ثقافة المنطقة، سواء من خلال التأثير بمفهوم الأيقونة المسيحية أو الممنمة الإسلامية أو من خلال استحضار رموز وإشارات دينية، واستعادة بعض المشاهد الدينية.

نستطيع أن نذكر من جيل الرواد الفنان توفيق طارق الذي كرس إلى جانب اهتمامه بموضوعة البورتريه والمناظر الطبيعية بعض الأعمال ذات المرجعية الدينية، كما في لوحة «الحجاج» التي تعود ربما لعشرينيات القرن الماضي. تصور اللوحة بأسلوب واقعي مشهد الحجاج في أثناء رحلتهم الى مكة، لأداء فريضة الحج. هناك عمل آخر لا يبتعد عن موضوعنا للفنان الرائد شريف أورفلي، يحمل عنوان «المصلون في بيت الله». يستحضر الموضوع الديني في أعمال عدد من جيل الستينيات كما في تجربة فاتح المدرس، حيث يظهر تأثير المشاهد الدينية المسيحية والإسلامية في لوحاته كما في مجموعة «أعمال العشاء الأخير» التي عالجهما الفنان بأسلوبه المميز والمتأثر بشكل وآخر بالمنحوتات المدماكية والأيقونة السريانية والفنون الإسلامية الشعبية. وتظهر تأثيرات الأيقونة في بعض أعمال الفنان لؤي كيالي كما في لوحة «قبلة يهودا» عام 1974، حيث صورة المسيح تشبه إلى حد كبير وجه كيالي، بينما يهودا الإسخريوطي، رمز الخيانة، يحاول تقبيله، وتظهر عليه ملامح الشر.



العشاء الأخير، للفنان إسماعيل الرفاعي، 2019

ويعد الفنان إلياس الزيات من الأمثلة البارزة أيضاً عن موضوعنا، وذلك لأن لوحاته ترتبط بالموروث الثقافي المحلي، وبشكل خاص الأيقونة، إضافة إلى كونه من الباحثين والمؤرخين القلائل في تاريخ هذا الفن، وليس فقط بالمعنى النظري، ولكن أيضاً على المستوى العملي، أي فن ترميم الأيقونة. تنوعت تجربة الزيات الكبيرة، ورسم موضوعات عديدة بأسلوب تعبيرى مميز.

الفنان أسعد عرابي أيضاً من الفنانين الذي تأثروا كثيراً بالموروث المحلي، وخاصة المنمنمة الإسلامية ومسرح خيال الظل. وإضافة إلى كون الفنان صاحب تجربة خاصة ومميزة على مستوى اللوحة، فهو أيضاً باحث متخصص في جماليات الفنون الإسلامية. قد لا تظهر رموز مباشرة في لوحات عرابي، لأن همه الأساس بناء لوحة ذات مواصفات عالية على مستوى التشكيل، ولكن المتابع لتجربته يلاحظ كيف أن الفنان تأثر بالمفهوم الاسلامي في بناء لوحته. ولا ننسى حضور المفردات المستمدة من القصص الدينية والأساطير الشعبية المحلية، فيظهر البراق مثلاً في عمل حديث للفنان.

من الجيل الأحدث برزت تجارب مميزة استعارت مفرداتها من الموروث الديني المحلي، كما في تجربة الفنان إدوار شهدا الذي يستوحى من القصص والأساطير والأيقونات المحلية، مركزاً بشكل أساس على جسد الأنثى. تحمل أعماله التعبيرية بعداً رمزياً كما في لوحة بعنوان «سوريا 2011»، حيث يظهر جسد المسيح المصلوب دلالة على الإنسان السوري المعاصر.

تظهر مفردة الصليب مرارًا في أعمال عدة من الفنانين السوريين كما في عمل نحت لماهر البارودي بداية الثمانينيات، حيث تتكدّس أجساد هزيلة لأطفال صغار داخل حدود الصليب. أراد الفنان أن يلفت الأنظار إلى المجاعات التي تحدث في أفريقيا وقتها.

من الفنانين أيضًا الذين استوحوا من المشاهد المسيحية في بعض تجاربهم، وعالجوها بطريقة معاصرة نذكر على سبيل المثال لا الحصر تجارب كل من الفنانين حمود شنتوت، وصفوان داحول، ونزار صابور الذي أعاد إنتاج الأيقونة المسيحية بطريقة مميزة. وأيضًا إسماعيل الرفاعي الذي تأثر بالموروث الديني المسيحي، واستطاع أن يحوله إلى موضوعة شخصية كما في عمله العشاء الأخير، حيث نشاهد كيف أن الفنان استبدل بصورة المسيح وتلاميذه البورتريه الشخصي للفنان بأسلوب واقعي تعبيرى.

وتجربة الفنان بطرس المعري أيضًا الذي استقى واستعار من الأيقونة والفنون الشعبية المحلية بشكل أساس ليعبر عن حال المجتمع السوري المعاصر.

حضر تأثير التراجيديا السورية في أعمال الفنانين السوريين، ومنهم من رجع الى الموروث الديني ليدلل على عمق الألم. كما في عمل ليسوف عبدلكي يحمل اسم «القديس مار يوحنا فم الذهب مسجى في جامع الحسن في حي الميدان في دمشق»، وعمل نحت لفادي يازجي، منفذ عام 2012، ويحمل عنوان «رأس في صحن»، حيث يقترح الفنان، مثلما يشير العنوان، وضع الرأس المقطوع على صحن. مستحضراً مشاهد الرأس المقطوع للقديس يوحنا المعمدان، المدفون بحسب الأسطورة في دمشق.



القديس مار يوحنا فم الذهب للفنان بوسف عبدلكي، 2013

من تجارب جيل الشباب الأصغر سنًا نذكر تجربة الفنان حسام بلان الذي تناول موضوع العشاء الأخير

بطريقة مميزة، حيث عالج الشخصيات بأسلوب تعبيرى يحمل تأثير رسوم المنمنمات، وخاصة عند الواسطي. لم يقدم الفنان موضوعة العشاء الأخير كصورة مشهدية، وإنما توزعت الشخصوخاص بشكل دائري حول الطاولة. ونذكر أيضاً تجربة الفنان إلياس أيوب الذي رسم بأسلوب تعبيرى رمزي مجموعة من اللوحات حول موضوعة العشاء الأخير.



العشاء الأخير للفنان حسام بلان، 2016.

نلاحظ بعد هذا الاستعراض الموجز لبعض أعمال مجموعة من التشكيليين السوريين أن التأثيرات الدينية حاضرة في تجارب الفنانين السوريين من مختلف الأجيال، وقد تكون أقل حضوراً عند جيل الشباب. ويبدو أن مشاهد مثل الصلب والعشاء الأخير أكثر شيوعاً من غيرهما.



لوحة للفنان إلياس أيوب، 2019.

قدمنا في سردنا هذا بعض التجارب التي استطاعت أن تقدم رؤى معاصرة مستمدة من الموروث الديني المحلي، ولذلك لم نتطرق للأعمال الفنية المنفذة لصالح المرجعيات الدينية، وخاصة الأعمال التي تزين الكنائس من أيقونات وتمائيل، وهي كثيرة. ويبقى السؤال هل نستطيع أن نصنف هذه التجارب وغيرها بأنها استمرار لهذا التراث الغني للصورة في منطقتنا، وهل تؤسس هذه الأعمال لهوية بصرية محلية جديدة؟

صحيح أن تأثيرات الموروث المحلي سواء كانت دينية أو شعبية أو مستمدة من حضارات المنطقة القديمة حاضرة في تجارب الفنانين بشكل واضح، وخاصة عند الفنانين من الجيل القديم أو الجيل المخضرم، حيث كان سؤال إنتاج عمل فني حديث ذي هوية محلية سؤالاً ملحاً، وخاصة في زمن صعود الحركات القومية. فنلاحظ، على سبيل المثال لا الحصر، تجربة الفنان محمود حماد في خلق لوحة تشكيلية تركز في تكوينها على مفهوم فن الخط العربي أو تجربة فاتح المدرس، كما ذكرنا سابقاً، التي تأثرت بالمنحوتات المدمائية والأيقونة السريانية والفنون الإسلامية الشعبية أو تجربة النحات سعيد مخلوف الذي استقى بشكل كبير من الأسطورة السورية القديمة.

وإن كانت هذه التجارب قد تركت أثرها في الإنتاجات التشكيلية عند الأجيال اللاحقة، غير أن المقاربة اليوم مختلفة عن الماضي، ويبدو أن سؤال الهوية المحلية أصبح حاملاً لأبعاد جديدة ومختلفة، وخاصة عند جيل الشباب الذي يعيش أغلبه في المنفى بسبب التحول العنيف الذي شهدته سورية بعد الثورة والحرب. وعليه فإن

موضوعات من مثل العنف والهجرة أصبحت اليوم من الثيمات الواضحة التي ترسم ملمحًا أساسًا لهذه الهوية البصرية الجديدة أكثر من أي موضوعات أخرى، بغض النظر إن كان بعضها يعود إلى المورث الديني/ المحلي أم لا.

المصادر والمراجع

1. الحمد. مناف، «رؤية في موقف الإسلام من الفن التشكيلي»، مجلة قلمون، ع12، (2020).
2. د.م، إحياء الذاكرة التشكيلية في سورية، مختارات من مجموعة المتحف الوطني في دمشق من البدايات حتى ستينات القرن العشرين، (دمشق: الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية 2008).
3. علون. عبد العزيز، منعطف الستينات في تاريخ الفن المعاصر في سوريا، (دمشق: بيت الثقافة، 2003).
4. عمران. محمد، صور الجسد المعذب في الفن التشكيلي السوري المعاصر، أبحاث لتعميق المعرفة، (بيروت: مؤسسة اتجاهات، 2015).
5. غومبرتش. إرنست، قصة الفن، عارف حديفة (مترجمًا)، (المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار، 2016).
6. مرزوق. محمد عبد العزيز، الإسلام والفنون الجميلة، (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، 1944).

بلغة أجنبية

Naef. Silvia, Y a-t-il une « question de l'image » en Islam ?, (Paris: Téraèdre, 2004).