الفصل الخامس

مشكلة الفن الإسلامي

جوديث إرنست

عندما ننظر إلى المسلمين والثقافات الإسلامية في سياق العصر الحديث، فإننا نواجه مفهوم الفن الإسلامي. وتوحي العبارة بأن البند أو النتاج المصنّع الذي هو قيد الدراسة هو إسلامي ـ في أصله، وفي تعبيره، وفي استخدامه. ومع ذلك، فكيف نستطيع الإبقاء على مثل هذا التعريف الديني للمنتجات المصنعة ببراعة، والمبتكرات الفنية المصنفة في المتاحف بعدّها «فناً إسلامياً»؟ فمن أجل استيعاب فهمٍ للدين شامل للثقافة، اصطنع الباحثون مصطلح «إسلاموي» أو «متأسلم»[1] مشيرين إلى أن كلمة «إسلامي» قد تكون مرتبطة بالممثلين أو بالمصالح، ولكن يتم التعبير بها من قِبَل جمهور غير إسلامي أو جمهور يكون عنده الخط الفارق بين الولاء الإسلامي والولاءات الأخرى مغبشاً وغير واضح. ولقد استُخدم المصطلحان «إسلامي» و«متأسلم» لوصف المجال الجمالي. ولكن هل يساعداننا على فهم ما هو إسلامي بشأن الشبكات الإسلامية؟ وهل تصبح مثل هذه الشبكات إسلامية بسبب مؤلفيها، أم بسبب جمهورها، أم بسبب محتواها؟

سأقدم في هذه المقالة بضعة أمثلة توضيحية لفنانين يرتبط عملهم عند مستوى معين بالإسلام. وسوف أسأل: كيف تصبح طرقنا المعتادة في تحديد عملهم وتعريفه مفصلة في سياق ثقافة عالمية مشبكة معاصرة؟ فعندما ننظر إلى الإسلام من خلال عدسة الفن والفنانين فإننا نبرز بشكل حاد ومركز أسئلة حول الطريقة التي تساعد بها المصالح والهويات على تشكيل وإعادة تحديد ماهية الفن الإسلامي في سياق العصر الحديث. وإذا كان الفن وسيلة للتعبير عن الذات، فكيف يؤثر الجانب التماسّيّ للدين على الأفكار الخاصة بما يشكل فناً إسلامياً؟ وهل أثرت حالات تقدم تقانة

obeikandl.com

الاتصال والأسفار على الشبكات المعاصرة للفن والفنانين المعرّفين بأنهم إسلاميون؟ إنني أزعم أننا نستطيع (من خلال تأطير أسئلة عن الواسطة والتقنية، وعن الأسلوب والمحتوى، ومن خلال متابعة قضايا الرعاية والتراث) أن نبدأ في تفكيك ألغاز بعض الطرق المعقدة التي يعمل بها التوتر الإسلامي / المتأسلم في عالم القرن الحادي والعشرين المشبّك.

إن الفنانين والحرفيين المهرة، المسلمين منهم وغير المسلمين، كانوا دائماً مطلوبين. فقد كانوا ينتقلون من مكان إلى مكان، تبعاً للرعاية والتوقعات والجوائز. وفي بعض الأحيان كانوا غنائم حرب، وكانوا أحياناً امتيازاً وحقاً مقصوراً على الإمبراطورية؛ وفي أحيان أخرى كانوا ببساطة يذهبون إلى حيث يوجد العمل. وحتى عندما كان الفنانون يبقون في مكانهم، فإن وصول أشخاص جدد، وخاصة حكام جدد كان يغير المشهد الفني. ففي الهند في القرن الثاني عشر الميلادي، على سبيل المثال، كان الحرفيون المسؤولون عن قطب مينار خارج دلهي عمالاً هنوداً من تلك المنطقة استؤجروا لبناء نصب تذكارية تعكس قوة حكامهم المسلمين وسابقاتهم الحضارية. وكان الفنانون والحرفيون، بسبب تنقلهم، يميلون إلى البقاء على الحدود التي تلتقي عندها الثقافات وتتمازج. ومع ذلك فإن قابليتهم الحركية نفسها، وخاصيتهم المطواعة كانت تضعهم ـ في الوقت نفسه ـ في مركز شبكات جديدة وورشات عمل معادة الصياغة، ومدارس ذات خلائط وتقانات جديدة، وأساليب، وموضوعات تنجم عنها فنون تركيبية، وحرف، ومنشآت معمارية جديدة.

إن نطاق قدرتنا على الحركة والتنقل في عصر المعلومات قد تغير بشكل جذري. فتقانات الاتصال جعلت السفر الافتراضي بديلاً ذا جدوى للذهاب الفعلي من مكان إلى آخر. ومن الناحية النظرية فنحن جميعاً ـ أو على الأقل الذين لديهم منّا وصول إلى المكتبات الحديثة، والإنترنت، والتلفزيون، والهواتف، والسينما، وتجهيزات الحداثة الأخرى ـ لدينا إمكانية الوصول إلى تاريخ وثقافة كل زمان ومكان. ومثل هذا الوصول يفترض بالطبع مكانة في صفوف النخبة. والوقع أن ما نفكر فيه «كفنّ» معاصر، سواء أكان فناً مرئياً، أم موسيقا، أم أدباً، أم رقصاً، أم مسرحاً، أم فيلماً، يفترض مسبقاً

وجود نخبة عالمية منهمكة في إيجاده. فما هي العواقب المؤثرة على الشبكات الإسلامية من كون الفنانين الآن قادرين على التنقل بحرية في كثير من أنحاء العالم، ويستطيعون بطريقة أو بأخرى أن يتصلوا مع التقاليد المرئية والأدبية لأي منها؟

إن شخصاً مثل جي بونار، أحد خبراء العالم في تصميم الزخرف المعماري الإسلامي، هو نتاج هذا الوصول المتنامي والقدرة على التنقل التي لم يسبق لها مثيل. إن سيرة حياته تعيد تحديد المعنى المقصود من الفن الإسلامي / المتأسلم. ففي أثناء طفولته في منلوبارك، بكاليفورنية، كان يتسلى برسم أنماط هندسية معقدة بصورة لاهية غير واعية. وفي سنوات مراهقته اكتشف التصاميم الهندسية الإسلامية، ثم درس في كلية الفنون الملكية بلندن، حيث حصل على شهادة الماجستير في عام 1982. فتخصص في التصميم الهندسي وفن الزخرفة العربي. وتعاون مع خطاط معماري من باكستان، ومع نحاتي خشب في كشمير الباكستانية والمغرب، ومعماريين حديثين من الشرق الأوسط وأوروبة، وخزافين في تركية، وعمال مختصين بالرخامفي الهند. وهناك عناصر من أعماله المصممة موجودة الآن في المسجد الحرام بمكة المكرمة، وفي المسجد النبوي في المدينة، ومسجد مزار داتادربار في لاهور بالباكستان. وفي كتاب سيصدر قريباً يوضح الخطوط الأساسية لنظرياته حول الأساليب العملية التي استخدمها الحرفيون المهرة في الماضي؛ كي يستمدوا منها أنماطاً هندسية إسلامية وزخارف أصيلة ومعقدة.

وبما أن المباني الحديثة مصممة ومنشأة بإجراءات ومواد ذات تقنية عالية، فإن إنشاءها صعب على أولئك المعتادين على قيم إسلامية أو متأسلمة. وكما لاحظ جي بونار، فإن موازنة عوامل الإنشاء التكنولوجية المعقدة مع الأساليب التقنية التقليدية التي لا يزال يتمسك بها الحرفيون تشكل تحدياً مستمراً ودقيقاً وجوهرياً لتصاميم بونار المعقدة. وتأمل في وصف بونار لتصميم وإنشاء مشروع القباب المنزلقة المتحركة للمسجد النبوي في المدينة:

> تعهدت بتنفيذ هذا المشروع مؤسسة الإنشاءات سوندر كونستركشن وليخباو، التي يترأسها الدكتور بودو راش في شتوتغارت بألمانية. وقد

> استغرق تنفيذ مشروع القباب المنزلقة عدة أعوام حتى اكتمل. وكان الفريق الذي عمل فيه يتكون من عدد كبير من الأوروبيين، وعدة أشخاص من إنكلترة والولايات المتحدة، ومجموعة من حفاري الخشب المغاربة الشديدي المهارة، مع أشخاص من فنزويلاّ، ومصر، والمملكة العربية السعودية، وأوزبكستان، والصين، والهند. وليست لدي أي فكرة عن التكوين الديني لكل هؤلاء الناس، ولكنني أفترض أن معظمهم كانوا مسلمين ومسيحيين، وأعرف بالفعل أنه كان في المجموعة شخص واحد على الأقل بوذي.

وكانت عملية التصنيع توازناً أيضاً بين المهارة الحرفية التقليدية وآخر تطورات الفن الصناعي الحديث. فزخارف الورود في داخل القباب نحتها حرفيون تقليديون ذوو خبرة عالية ومهارة كبيرة في نحت الخشب في المغرب. وتم استخدام أكثر من مئة منهم مدة أكثر من عام. وقد جيء بالخشب من شجر الأرز في جبال أطلس. ولم يكن من الممكن إضفاء الجمال على هذه القبب لولا براعة هؤلاء النحاتين. وبالمقابل لم يكن من الممكن الاستفادة من هؤلاء الحرفيين التقليديين لولا الهندسة والصناعة التقنية العالية وغيرها من مكونات هذه القبب. فهناك صعوبات حقيقية فعلاً في المزج بين الإنتاج الحرفي وبين فن العمارة الحديث. وفيما يتعلق بالتصميم فإن الحرفيين التقليديين على وجه العموم لم يكونوا مدربين على العمل خارج نطاق أسلوبهم الإقليمي، ويجدون من الصعب أن ينشئوا أعمالاً تستخدم تصاميم غير معروفة عندهم. كما أن الإنتاج ينشئ مشكلة عند إشراك حرفيين تقليديين في مشروعات حديثة كبيرة، ودون التدريب والخبرة فإن من الصعب الارتقاء إلى المتطلبات الإنتاجية لمشروع كبير، أو دمج تراكيب وإلصاق مثبتات تتماشى مع مستويات الإنشاء الحديثة. وبالمثل، فإن نقص المهارات الحاسوبية كثيراً ما يجعل نقل المعلومات صعباً. وإلى أن تكتسب ورشات عمل إضافية في بلدان مثل المغرب خبرةً في مشروعات كبرى ومتطلبات إنتاجية فإن الإجابة عن هذه الاهتمامات هي الإشراف الدقيق على مواقع العمل نفسها.

إن العصر الحديث قد جعل مثل هذا التنويع بين فرق التصميم ممكناً أكثر من أي وقت مضى. غير أنه مع الانتشار السريع لاستخدام الإنترنت لإرسال واستقبال

المعلومات الرقمية، فقد وجدت بوصفي مستشاراً أن أسفاري إلى مكاتب زبائني صارت أقل. وصار عملي من مكتبي وورشتي أكثر. وبالرغم من أن هذا جيد بالنسبة لحياتي العائلية، فإنه ليس مثالياً دائماً في تسهيل تبادل الأفكار العابرة للثقافات الذي أعتمده. (ورقة غير منشورة) .

وكان من أشد التحديات التي واجهها بونار في سياق القباب المنزلقة وتكليفه بتصميم زخارف «إسلامية عامة موحدة»، أي زخارف يعترف الجميع بأنها إسلامية، ولكنها لا تنتمي إلى أي منطقة جغرافية أو مرحلة تاريخية على وجه التحديد. وكان في هذا صعوبة كبيرة على وجه الخصوص، إذ إنه من الناحية التاريخية لم يكن هناك أي شيء يمكن تسميته «إسلامياً عاماً». إذ إن الأساليب والأشكال المحددة كانت ترتبط دائماً بأماكن معينة، وإمبراطوريات، ومدد زمنية. وفيما يأتي وصف بونار للمأزق الذي واجهه:

> كانت أصعب جوانب مشاركتي في هذا المشروع هي التصميم الأولي لطراز إسلامي عام من التشكيل الوردي (انظر الشكل 5-1). كانت خلاصة التصميم، الذي أعطي لي في عام 1988 تتطلب إنشاء أسلوب زخرف وردي يتم التعرف عليه مباشرة بأنه إسلامي عند المسلمين من جميع أنحاء العالم، ولكن لا يمكن نسبته إلى أي مرحلة أو منطقة من العالم الإسلامي. فبالنسبة للموقع ـ وهو المسجد النبوي الذي يزوره ملايين الزوار من جميع أنحاء العالم ـ فقد شعرت بأن خلاصة التصميم كانت ملائمة جداً. وكانت فكرة الزبون أن الزخرفة يجب أن تشمل المسلمين جميعاً، فلا تستثني أحداً. وكان استكمال مفهوم التصميم شديد الصعوبة، ولكنه ناجح جداً.

وفي تصميم هذا الموضوع، حاولت أولاً أن أحدد العناصر التي تتكرر في كل أنحاء تقليد الاصطلاح الوردي، ثم أستخدم تلك العناصر المشتركة بطريقة تنشئ لها صفة جوهرية. وشعرت بأن خصائص تركيب مملوكي للزخرف الوردي تلبي تلك الأفكار الجوهرية ـ فكانت تلك نقطة البداية ـ ولكن يجب بعد ذلك إضافة أشكال الورود

obeikandl.com

وأوراقها وغيرها من التفاصيل الرابطة من أجل بث الحياة في التصميم. وكان المقياس مهماً جداً كذلك؛ لأن التفاصيل يجب أن تكون بسيطة، بحيث يمكن رؤيتها من مساحة كبيرة ـ 15 متراً ـ ومع ذلك يكون للتصميم الشامل طابع يجعل الناظر إليه يدرك أنه إسلامي.

وقد تقبل سكان المدينة والزوار معاً القباب المكتملة وأسلوب زخرفها في المدينة. ويقال: إن الاستنساخ هو أعظم أشكال التقليد. وقد قيل لي: إن هناك موضوعات وردية مماثلة لهذا الطراز الإسلامي العام من عمل مصممين غيري، صارت تستعمل في مشروعات مختلفة في منطقة المدينة (ورقة غير منشورة).

إن رحلة جي بونار هي نفسها إبراز مسرحي للطبيعة المشبكة للمجتمع الحديث والفن الإسلامي والمتأسلم كذلك. فبونار فنان أصله من كاليفورنية، وقد درس أساليب الزخرفة الإسلامية وتقنياتها في لندن، ويعيش الآن في نيو مكسيكو. وهو يرسم تصاميمه على الحاسوب بالتعاون مع مهندسين معماريين في أوروبة والشرق الأوسط (وبالطبع بمساعدة البريد السريع فيدكس، وأجهزة الهاتف، والبريد الإلكتروني). وقد طور تصاميم بالاشتراك مع الخطاط الباكستاني رشيد بطّ. وهذه التصاميم، التي يعدّ بعضها «إسلامياً عاماً» يجري تطبيقها على قطع البلاط، والرخام، والمعدن، على أيدي حرفيين تقليديين من جميع أنحاء العالم. ومن بين زبائنهم مقاولون ترعاهم الأسس التي تدعم أقدس المزارات الإسلامية[3].

ومن الناحية التاريخية، فإن طريقة التشبيك المتمثلة في عمل بونار كانت ممكنة دائماً، ولو أن التنافرات الجغرافية لم تكن ذات بروز دراماتيكي صارخ في الماضي كما هي حالتها اليوم. وهناك أمثلة كثيرة لأناس تمكنوا من أن يكونوا شركاء أصليين كاملين في تقليد «أجنبي» لم يكونوا يصلون إليه في السابق. وتأمل حالة راقصة الباليه المثيرة آلطينا أصيلمو راتوفا، من آلما آتا في قازاخستان، التي مثلت دور البطلة جولييت في باليه كيروف الروسي في لوس أنجيلوس. وتأمل أيضاً حالة الشاعر الأميركي كريستوفر لين الذي يكتب باللغة الأوردية، ويشارك في قراءات شعرية في الهند باسم مستعار هو «فيرانج نيو يوركاي» أي «أجنبي من نيو يورك». فمثل هؤلاء

الناس الملتزمين والفاعلين يقلبون فكرتنا رأساً على عقب بخصوص من هو الداخلي ومن هو الخارجي، وخصوصاً عندما يتنقلون بين الثقافات في الاتجاهين كليهما.

غير أنه ليس كل واحد لديه الميل أو الاحتراف ليصبح مشاركاً بارعاً في بعض جوانب ثقافة ثانوية. فمن الممكن وجود عدة أهداف وعدة نوايا مختلفة. فبعض أعمالي الفنية قد زخرفت مؤلفات أدبية من جنوب آسية[4]. وكان هدفي من هذا العمل هو إعطاء جمهور غربي عينة من جوانب هذه التقاليد التي ليس هناك وصول شعبي إليها في الولايات المتحدة. وأنا أحاول بزخرفاتي المضيئة أن أقدم ترجمة بصرية للناس الذين لا يعرفون شيئاً كثيراً عن فن جنوب آسية وأدبها. فعندما أستحضر الإحساس بشكل معين من الرسم الهندي المناسب للموضوع ـ مثل الرسم التوضيحي لقصة صوفية تقع في الهند المغولية ـ فإنني بالرغم من ذلك أعمل بالألوان المائية وورق الرسم الإيطالي المخصص لهذا النوع من الرسم (انظر الشكل 5 - 2) ـ وهي وسائل وأدوات تختلف عن تلك التي يستخدمها رسامو المغول وراجبوت. فأتجنب تحديد أسلوب معين من الخارج، ثم استنساخه بشكل عبودي. وبدلاً من ذلك أحاول العمل «من الداخل نحو الخارج»، مركزة على محتوى القصة ومستخدمة المبادئ التي تمسك بها رسامو المنمنمات الهنود الأوائل. (فأنا أركز مثلاً على تأكيدهم على الخطوط وعلى الأجسام أو التراكيب ذات البعدين، بدلاً من العمق وزاوية النظر) وقد يكون النتيجة شيئاً هجيناً، ليس بالغربي بكلّيته مثل الرسوم التقليدية الهندية ذات الموضوعات نفسها، ولو أن رسومي تعترف اعترافاً واضحاً بنماذجها التاريخية. ويمكن رؤية تهجين مماثل في الرسوم الرقيقة للنباتات والطيور التي كان الأوروبيون في الهند يطلبونها في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فينفذها لهم فنانون من أهل الهند الأصليين. فبينما كان أولئك الفنانون يلبون متطلبات رعاتهم العملية، فإن تلك الرسوم ظلت تعرض بوضوح إحساساً هندياً في أساليب زخرفتها الدقيقة الناعمة[5].

ويستطيع المرء أن يكتشف وجود اختمار فنّي في جميع أنحاء العالم، سواء في الانغماس الكلي لفرادى الفنانين في تقليد فني أجنبي، أم في امتزاج مختلف الدرجات للمحتوى، والثقافة، والأسلوب، والطريقة. فهناك رسامون آسيويون، ومنهم مسلمون،

يستخدمون أساليب غربية من الرسم المجرد بالضبط، وكذلك أميركيون وأوروبيون يستخدمون أشكالاً مرتبطة بالفن الآسيوي التقليدي، ومنهم أولئك المرتبطون تاريخياً بالإسلام. وهناك فنانون في آسية يستخدمون وسائل وأساليب من الرسم المجرد الحديث للتعبير عن موضوعات حديثة أكثر ميلاً «للغرب».

وبينما يستخدم الفنان الإيراني المشهور حسين زندرودي وسائل وأساليبَ حديثة، فإنه يمزجها مع موضوعات أكثر ميلاً للتقاليد، مثل استخدامه التخطيطي المدهش للخط العربي والفارسي؛ ليعرض ما يسميه أحد النقاد « تفاعلاً بين الإسلام والنزعة الحديثة» (هولاندكوتر، صحيفة **نيويورك تايمز**، 27 أيلول / سبتمبر 2002). ففي كتاب **حافظ: رقصة الحياة** (1988)، وضع زندرودي نسخاً من أشعار حافظ منقوشة بالخط الفارسي على خلفية ملونة استلهمها من أساليب الرسم الحديث المجرد. فكانت النتائج المرئية الظاهرة للعيان تذكيراً بالتراكيب الشكلية الخطية الرسمية، وقطع الخط الحديث النابض بالحيوية. ومع ذلك فإن ما يعطي هذا الكتاب أهمية دراميّة بارزة هو التفاعل بين تركيز المترجم وبين فنّ زندرودي. فبينما تركز ترجمات بويلان في الغالب على العناصر الدنيوية الرومانسية الحالمة في شعر حافظ، فإن الفنان يستخدم الأشكال الخطية لإبراز مبادئ ما وراء الطبيعة التقليدية الغيبية المتأصلة في شعر حافظ. وهذا الأمر يشرحه مايكل كريغ هيلمان في كلمة ختامية في آخر الكتاب: « وعلى سبيل المثال، فإن رسم [زندرودي] التوضيحي « لضوء الصباح» ... يضفي صبغة روحية على قصيدة غزلية من خلال تكرار عناقيد من كلمة «الله» المكتوبة وقد تكاثفت فوقها مثلثات متحركة إلى الأعلى على محور عامودي يذكرنا برسمٍ صوفي من عمل زندرودي في لوحة بعنوان «كرامات» (1983)» (ص104).

ولعل أشهر عمل لزندرودي هو رسمه المزخرف للقرآن. فقد فازَ بجائزة اليونسكو الدولية لعام 1972 بوصفه أجمل كتاب في ذلك العام، على الرغم من أن نقوشه شديدة الاختلاف عن الخطوط التقليدية والضوئية المزخرفة للقرآن. وكما في نموذج كتاب **حافظ : رقصة الحياة**، فإن زندرودي يقدم أقدس الكتب الإسلامية بتحسس نقشي زخرفي يجسد للناظر الحديث شعوراً بالجمال والأهمية الجادة المرتبطة بنسخ القرآن السابقة في وقت أبكر بكثير.

وقد درس زندرودي في أيام شبابه على يد المدرس الأرمني الإيراني، ماركوس غريغوريان، الذي كان يملك ورشة عرض فنّي، والذي درس في روما. وقد شجع زندرودي على أن يأخذ فنّ الثقافة الشعبية المحلية على محمل الجدّ، بما في ذلك «اللوحات الجدارية المعلقة في المقاهي». وفي ذلك الحين كان هذا النوع، الذي يصور موضوعات أدبية دينية وشعبية يعدّ عملاً بدائياً مهمشاً بوصفه نوعاً من الفن الخارجي. ومع ذلك ففي عام 1960، أنتج زندرودي نسخته الخاصة به (المصورة في مقاطع مخططة على أرضية صلبة لامعة) من استشهاد الإمام الحسين. وكانت اللوحة تصور القطعة المركزية في النزعة الروحية الشيعية التي يعود تاريخها إلى عام 680م، وقد عنونها «**من هو الحسين الذي يُجَنُّ العالم بشأنه**»؟. (ولم يغفل النقاد عن حقيقة كون اسم الفنان حسيناً كذلك) غير أن زندرودي راح بالتدريج يلهم حركة فنية جديدة تدعى « صاغه خانه». وهي تشير إلى بناء عمومي خيري احتفالي يسقي الماء للعطاش العابرين مجاناً، وهو مقام لإحياء ذكرى الشهداء الشيعة الذين حرموا من الماء في صحراء كربلاء الحارة. ويلاحظ فيريشته دفترى:

إن الزخرف الداخلي والخارجي لهذه المباني ـ التي تقع غالباً في الأسواق ـ قد يتراوح من المقبض النحاسي الأصفر (الذي يرمز إلى قطع يد حضرة العباس الذي حاول أن يجلب الماء من نهر الفرات)، وإناء الشرب، إلى الرسوم والأشياء الدينية، مثل الأقفال أو قطع القماش المعقودة حول هياكل القضبان بوصفها أعمالاً رمزية خاصة من مشاعر التقوى. وبالإضافة إلى عمل المبنى كله بوصفه ينبوعاً للماء فإنه يشكل منشأة تذكارية، وهو تأكيد يومي للإيمان ووسيط بين المؤمنين وتطلعاتهم[6].

وقد استخدمت حركة الصاغه خانه هذه المنشأة بوصفها رمزاً ثقافياً محلياً وصناعة للأيقونات الدينية، فصارت هذه الحركة مظلة عمل تحتها فنانون إيرانيون عديدون من جيل زندرودي لتشكيل فن وطني حديث متميز. وقد عاش زندرودي منذ عام 1961 في باريس، حيث قام بتطوير أسلوبه الأكثر ميلاً لاستخدام فن الخط. وفي هذا الأسلوب «يتنقل جيئة وذهاباً عبر ألوف السنين من نقوش الخط المسماري العربي، وعبر الثقافات، المحلية الأصلية منها والأجنبية الخارجية. وهو يفصل النص

عن المعنى، وعن الأدب، وعن الدين، بل وعن اللغة نفسها، فيحول الكلمة إلى صورة والوظيفة إلى شكل»[7]. ويستمر عرض أعماله في المتاحف في أوروبة والولايات المتحدة وإيران وغيرها من بلدان الشرق الأوسط[8].

وبينما أخذ زندرودي الأساليب الحديثة المجردة واستخدمها للتعبير عن موضوعات ومحتويات تقليدية، فإن الفنانة الباكستانية الشابّة شاه ضيا سكندر قد استخدمت ـ في أعمالها المبكرة على الأقل ـ تدريباً شاقاً وتقليدياً في رسم لوحات المنمنمات؛ للتعبير عن موضوعات حديثة وشخصية[9]. فقد درست المنمنمات في كلية الفنون الوطنية في لاهور على يد بشير أحمد الذي كان أساتذته هم الأخيرين في سلسلة من الرسامين التقليديين الذين كانوا يرجعون إلى ينابيع الرسم المغولي. وقد علّم أحمد تلاميذه أن يصنعوا فرشاة ناعمة باستخدام فرو السنجاب الصغير، وأصباغاً مصنوعة من مساحيق الحجارة شبه الكريمة. وعندما دخلت سكندر هذا البرنامج كان من المعتقد أن رسم المنمنمات شيء عتيق مضى زمنه. حسبما جاء في دراسة بقلم فيشاخان. ديصاي مبنية على مقابلات أجريت مع سكندر وغيرها من الفنانين «فإن انجذاب سكندر للمنمنمات كان في الحقيقة نوعاً من المقاومة للطراز السائد، وهو الرسم بالزيت على لوحات من القماش» وتوضح ديصاي: «لقد كاد يبدو كأن الاتجاه إلى رسم المنمنمات، مع أسلوبها الذي يقتضي عملاً شاقاً مكثفاً ويتطلب الوحدة والانعزال إنما هو حد أقصى من التمرد أو عمل ريادي متقدم» (2001 آ، ص14). ومن المثير للاهتمام أن اثنين آخرين من أساتذة سكندر في لاهور، وهما ظهور الأخلاق وسليمة هاشمي، أدى نفوذهما المؤثر إلى إدماج رسم المنمنمات في برنامج المنهج الدراسي لكلية الفنون الوطنية في لاهور، بالرغم من أنهما كانا يفضلان الطرائق والأساليب التي تعدّ أكثر حداثة. ومع ذلك فإن ما هو «حديث» كان يعني عندهما أيضاً عاملاً مساعداً على إعادة الترتيب مع ما هو تقليدي. وعندما حصل هذان الأستاذان: ظهور الأخلاق وسليمة هاشمي على زمالات للدراسة في الخارج، وجدا أن المسافة الثقافية التي يقدمها السفر قد جعلت تفكيرهما ينشغل بتقليد رسم المنمنمات وجذبتهما إلى إمكانياته كوسيلة حديثة (ص14).

وفي اللوحة المعمولة بالألوان المائية والمعنونة «لفيفة البردي» التي رسمتها سكندر بوصفها مشروعاً نهائياً لتخرجها في لاهور، استخدمت أسلوبها الدقيق الذي طورته لرسم المنمنمات التقليدية، باستعمال السرد المستمر، أو الصور المتعددة من مدد زمنية مختلفة معروضة في الإطار نفسه. فلم تقتصر على توسيع عرض رسمها «المنمنم» حتى أوصلته إلى أربعة وستين إنجاً، بل لقد استخدمت أيضاً أدوات أسلوبية لعرض أنشطتها المختلفة في أثناء حركتها اليومية في حياة عائلتها – وهذا موضوع حديث في حساسيته.

وفي عام 1993، تابعت سكندر عملها بعد التخرج في التدريب الفني في مدرسة رود آيلاند للتصميم. وهي لا تزال مقيمة في نيويورك، وقد توسعت كثيراً فيما وراء الحدود الفنية التقنية لرسم المنمنمات إلى التراكيب والصور الرقمية الأكبر بكثير. غير أنها حتى في هذه الأشكال، فإن إشارتها إلى الشخوص والموضوعات الزخرفية المرتبطة برسم المنمنمات التقليدية واضحة للعيان. وقد بدأت أيضاً تمزج في أعمالها صوراً مرتبطة بالهند الهندوسية، مما لم يكن مقبولاً في لاهور خلال سنوات دراستها هناك، بالرغم من أن أستاذها بشير أحمد كان يشجع طلابه على الذهاب إلى أبعد من الموضوعات المغولية، وكان هو نفسه مهتماً برسم كانغرا (ديصاي 2001 ب، ص70).

وليس من الممكن حصر اهتمامات سكندر الثقافية في الأنواع الدينية الضيقة. وكما كتبت دانا شيلف، أمينة معرض سكندر في متحف كمبر للفن المعاصر في مدينة كانساس، فإن «أيقوناتها الإسلامية والهندوسية وأسلوبها الهجين في الرسم توحي بأن تجربتها في عالم اليوم تجعلها تعدّ أن كل الأساطير، والحدود الجغرافية، والقوانين الثقافية وشيفراتها، يمكن أن توضع، ويجب أن توضع موضع التشكك والتساؤل (1998). ومع حدوث هذا النوع من الاستعارة والخلط على نطاق واسع في كل اتجاه، فمن الذي يستطيع ادعاء أي ملكية ثقافية؟ ومن الذي تراثه أصيل، ومن الذي تراثه مزيف؟ ففي مقابلة مع فيشاخا ديصاي، تحدثت سكندر عن انشغالها بموضوعات رسم راجبوت بعدّها باكستانية مسلمة، فتساءلت: «عندما تركزين على رسم المنمنمات، وتلتقين بلوحة ميوار من راجستان فهل تتجاهلينها لأنها من بلاط هندوسي أم تتقبلينها لأن أسرتك من راجبوت؟ (ديصاي 2001 ب، ص67-68).

فعلى الرغم من كونها مسلمة من راجبوت، فإنها دارسة فن حديث تعترف بتأثير فنانين آخرين على عملها، في الوقت نفسه من أمثال ديفيد هوكني، وفريدا كاهلو، وآنسيلم كيفر وإيفاهيس.

إن هناك قضايا أكبر تتجاوز النزاع الإسلامي ـ الهندوسي في جنوب آسية، وما يرتبط به من حالات الكفاح في سبيل الهوية الوطنية، أو حتى المسائل العرقية. إن قضايا الهوية الثقافية والملكية هذه ليست جديدة؛ وإن ما يجعلها أكثر بروزاً بصورة درامية في يومنا هذا إنما هو انهيار المسافات الجغرافية والثقافية. والمثال العالمي من جورجيا في العصور الوسطى يعطينا بعض الدلالات. إذْ إن الشاعر شوتارستا فيلي كتب الملحمة الوطنية الجورجية المعنونة: **الفارس في جلد الفهد** في أواخر القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر (1986). وقد زعم أنه كتبها بأسلوب الملحمة الفارسية، التي لم تكن إسلامية المحتوى، إلا أنها في ذلك الزمن كانت مرتبطة بالتأكيد بإمبراطورية متأسلمة. وقد أهدى روستا فيلي عمله إلى ملكته المسيحية تامار (التي ربما كانت عشيقته). وحتى يومنا هذا فإن المثل الأعلى النموذجي الرجولي والنسائي هم أبطال القصة وبطلاتها الرئيسون الأربعة. واثنان منهما عربيان، (كان أحد البطلين عنترة الذي عبرت سيرته وأشعاره المترجمة إلى جورجيا عن طريق فارس وأذربايجان: المترجم)، واثنان هنديان. وبما أن جدي كان جورجياً فإن لي الحق في الادعاء بأن هذا التراث لي. ولكن هل يتيح لي انتمائي العرقي المجرد أن أعتنق تقمصاً عاطفياً لهذه الملحمة العظيمة وما تمثله من ارتباطات جورجية عالمية؟ أم هل يصبح الارتباط العميق ببلد ما والانتماء لثقافته ولغته أساساً صحيحاً لادعاء ملكية تراثه؟

ولكي نعزز فهمنا للتأثيرات المعقدة على فنانة حديثة من جنوب آسية مثل شاه ضيا سكندر، يجب علينا أن ننظر في بعض سابقيها في المجال الثقافي مثل رسام القرن العشرين الشهير عبد الرحمن تشوغتاي، الذي ظل يعمل في الهند وباكستان حتى وفاته في سبعينيات ذلك القرن. وكان فنان إيقونات في باكستان المسلمة، ولكن عمله كان يجمع في طياته أساليب متعددة من الرسم الهندي، من الصور البوذية في أجانتا إلى أعمال الرسامين المغول والرسوم ذات الموضوعات الهندوسية لرسامي المنمنمات

في راجبوت. وكانت بعض موضوعات تشوغتاي مرتبطة بموضوعات ذات طبيعة ثقافية إسلامية. وكان يبدو شديد الوعي بالحاجة إلى إنشاء إدراك مستلهم من التراث المغولي بصورة متميزة واضحة في فنه، ومع ذلك فإن مزجه بين أساليب الرسم من شبه القارة الهندية بأكملها له صلة واضحة بارتباطه المبكر في كلكتا مع الحركة البنغالية الجديدة التي قادها ابن أخ رابندرانات طاغور، آبا نيندرانات طاغور[10]. وكان طاغور متصلاً مع آناندا كوماراسوامي، الذي كان بدوره يستمد إلهامه من الحركة الإحيائية للفنون والمهارات الحرفية التي قادها وليام موريس وزملاؤه في إنكلترة. وكان طاغور، ومعه فنانون آخرون من الحركة البنغالية الجديدة، يرغبون في إعادة تقوية الفن الهندي بالنظر إلى النماذج والموضوعات التقليدية الهندية. وجاء فنانون أوروبيون ويابانيون للدراسة في كلكتا، فكان من عواقب ذلك غير المقصودة أن الفنانين الهنود بدؤوا في استخدام الفن الياباني للرسوم المائية، بغسل الألوان عن سطح الورق، مما يعطيه لمعة رقيقة منتشرة (حسين 1994، ص28). وبالرغم من أن تشوغتاي كان معروفاً عنه أنه يحب العمل وحده، بل إنه قد انفصل عن الحركة البنغالية الجديدة في وقت مبكر تماماً، فإن هذه الطريقة اليابانية ظلت أساسية متجذرة في الأسلوب الذي عمل على تطويره طيلة حياته المهنية[11].

إن السؤال الذي تثيره هذه الطريقة اليابانية المستوردة يشمل مدى كون المزج الثقافي للأشكال الفنية قائماً بالضرورة على أساس القرار الوجودي للفنان. فالشيء الذي يبدو للشخص الخارجي شبيهاً بثورات جمالية قد يكون في الحقيقة مجرد تأثيرات عفوية أملتها بالمصادفة الصفات المادية المتأصلة في المواد الجديدة. وفكر في المعايير الأسلوبية المحددة الشديدة الاختلاف التي يراها المرء في الرسوم الفسيفسائية، ورسوم الألوان المائية، واللوحات الزيتية، واللوحات الجصّية الجدارية، فالعمل الذي يرسمه فنان متدرب في الغرب، ويستخدم فيه فرشاة صينية، وأصباغاً صينية وورقاً صينياً قد يبدو شديد الشبه بالرسم الصيني فقط بسبب الخصائص الفريدة التي تنتجها الفرشاة والأصباغ الصينية على الورق الصيني المصنوع من قشر الرز. وفكر في التغييرات الأسلوبية التي حدثت في الرسم الفارسي والهندي عندما بدأ الفنانون

باستخدام الأصباغ الزيتية، كما فعلوا في إيران القاجارية. فهل حدثت هذه التغييرات بسبب نية الفنان المقصودة المتأثرة بالرسم الغربي، أم أنها نجمت ببساطة عن تغير في الوسيلة؟

وكمثل أحدث على العملية نفسها، فكر في الفيلمين الإيرانيين **غابه** و**لون الفردوس**. فكلاهما يمثل افتراقاً حقيقياً عن الطرق الأمريكية والأوروبية في صنع الأفلام. وكلاهما مؤلف من نقوش حوارية موجزة تعمل بشكل منفصل عما هو مرئي على الشاشة، فتؤسس تركيباً شاعرياً بارع الخفاء بدلاً من سرد قصصي. وهما غير مبنيين على غرار نماذج جون هيوستن وإنغمار بيرغمان، بقدر ما هما استحضارات مرئية لشعر تقليدي كأشعار حافظ [الشيرازي] و[جلال الدين] الرومي. غير أنه لما كانت الوسيلة معروفة جيداً عندنا، فإننا نرى في هذين الفيلمين جزءاً من تقليد متواصل في السينما الحديثة، حتى ولو كانت روحهما المعلمة لنا مختلفة تماماً.

ولكن إذا كانت البنغال هي مكان الحركة البنغالية الجديدة، التي يبدو أنها أثرت في تشوغتاي وغيره من الفنانين في باكستان، فإن فناني البنغال في أيامنا هذه (وهي في جوهرها بنغلاديش) قد ابتعدوا أحياناً عن تلك التقاليد المحلية. فمحمد كبرياء، أحد رواد الحركة الحديثة في داكا تخرج من مدرسة كلكتا للفنون في خمسينيات القرن العشرين، تماماً بينما كان رسامون عديدون يعودون إلى البنغال بعد أن أتموا دراستهم في أوروبة. وقد تأثرت أعمال كبرياء في أول الأمر بهؤلاء الرسامين. ولكنه في مطلع الستينيات ذهب إلى اليابان؛ كي يدرس فن النقش والحفر. وهناك غيّر أسلوبه تغييراً جذرياً. فصارت رسومه مجردة صرفة، تستخدم التفاعل بين النسيج واللون من أجل إنشاء تناغم بصري جميل تماماً. وهو اليوم يعدّ واحداً من أبرز الفنانين في بنغلاديش، بالرغم من عدم وجود أي شيء بصري متأصل في أعماله يوحي بالموقع الثقافي المحلي للفنان. وبالرغم من أن رسومه خارقة للعادة فإن من الممكن أن يكون مجرد فنان يسكن في أي مكان من العالم هو الذي أنشأها. والشيء نفسه يمكن القول: إنه ينطبق على تلميذه محمد يونس (انظر اللوحة 5 - 3). فقد تتبع يونس خطى أستاذه فدرس في اليابان، وحصل على شهادة MFA (ماجستير في الفنون الجميلة)

من جامعة تاما للفنون في طوكيو. ومن فناني بنغلاديش الآخرين المعاصرين محمد فخر الإسلام، الذي هو فنان مجرد في رسومه كذلك (انظر اللوحة 5 - 4). وعلى الرغم من أن أعمال فخر الإسلام مرتبطة بصرياً بأساليب غربية حديثة، فإنه يستخدم وسائل لا علاقة لها عادةً بالفن الحديث، بما في ذلك زيت الخردل، وحبر الطباعة، وأدوات عمل مصنوعة من الجلد يستخدمها للنقش على الورق. كما أنه يبين بوضوح أنه يعدّ نفسه في آن واحد مسلماً وفناناً، وهكذا فقد اختار عن وعي مقصود أن يستخدم الأشكال المجردة فقط في أعماله الفنية. ويبدو ذلك للناظر بشكل عابر على أنه تحول مثير للاستغراب والدهشة؛ لأن العمل يبدو غير مستوحىً من المبادئ الإسلامية، بل من الإدراكات والمحسوسات المجردة الحديثة[12].

وحتى الآن، فإن من بين ما هو مشمول ضمناً في الحالات التي ناقشتها فكرة كون الفنان شخصاً مستقلاً يتخذ قرارات فردية مبنية على أساس أفكاره الخاصة به عن الاستقامة الفنية. ولكن المرء لا يستطيع أن يتجاهل مسألة الرعاية. إذ إن جي بونار، بالرغم من كل شيء، يعمل في سياق نظام رعاية أبوي لا يختلف عن ذلك الذي يمثله بناة النصب التذكارية المتأسلمة العظيمة في الماضي، بل إن الشبه يمتد إلى نقابات الحرفيين التقليديين الذين يكونون تصاميمهم من الحجر، والخشب، والبلاط. فالفنان يعمل ضمن مجموعة من معايير التصميم التقليدية فينشئ عملاً أصيلاً ربما لا يصنفه تعبيراً عن الذات، حتى مع عدِّه إياه تحدياً فردياً وإنجازاً فنياً. أما رعاته فيرون أنفسهم حماةً حديثين لصاحب قيم جمالية إسلامية يضعونها الآن في إطار «إسلامي عام».

فهل يحدد استخدام الراعي أو نواياه للعمل الفني إن كان العمل يمكن أن يسمى إسلامياً؟ من المؤكد أن رغبات الراعي وأغراض المشاهد مهمة. إن كثيراً من الرسوم الأوروبية، ولا سيما الفرنسية، الاستشراقية المنتجة في القرن التاسع عشر تبدو استعراضية ومسرحية بشكل غريب. فهي تعرض تخيلات استعمارية عن الشعوب الخاضعة للمستعمرين على جمهور أوروبي متلهف على تذوق ما هو غريب. ولكن ماذا عن صور العذراء وطفلها المسيح التي رسمها فنانون مغول، والمجموعة

في صفحات مجلدات مع غرائب أخرى من أجل متعة البلاط المغولي؟ من المؤكد أن هذه الرسوم «المستغربة» لم تكن تعدّ مقدسة، مادامت لم تُستخدم بطريقة طقوسية. ولكن هل يجعلها موضوعها دينية؟ ماذا عن نية هؤلاء الفنانين وأغراض رعاتهم؟ فالمسيح يظهر في القرآن، وإذا افترضنا أن هؤلاء الفنانين المغول كانوا مسلمين، وكذلك كان رعاتهم، فهل هذا يجعل هذه الرسوم إسلامية، حتى إن كانت الرسوم قد استخدمت للإمتاع في البلاط؟ وماذا لو كان الرسامون هندوساً يعملون لرعاة مسلمين؟ أم هل لذلك أهمية في الحقيقة؟ لعل هذه الأسئلة تعكس أشياء عن انشغالنا بالهوية الدينية أكثر مما تعكس أشياء عن تفكير الرسامين المغول ورغبات زبائنهم الملكيين[13].

وعندما نفكر في قضية الرعاة في سياق الرعاية الجماعية من قبل مؤسسات فإن الصورة تصبح أكثر ظلاماً وضبابية. وعندما يصبح المحررون مسوقين بشكل جوهري، وعندما يتم إنتاج معظم الأفلام لسوق جماعية كبرى؛ وعندما تستخدم أيقونات البلدان الأخرى، مثل تاج محل، لبيع الكوكاكولا ومنتجات أقمشة نايك Nike، فإن جميع أفكارنا المثالية عن النية الفردية والاستقامة، والانشغال الحضاري الثقافي تصبح معكرة مشوشة. فمع الرعاية الجماعية يصبح الهدف الأصلي في آخر الأمر هو الربح، ولا يملك الفنان الفرد بالضرورة كثيراً من السيطرة الخلاقة. وحتى انشغال المشاهد يصبح موضع تساؤل. والعمل الفني الذي قد يطلبه مصرف أمريكي كبير لتركيبه مع زخارف فرعه في الرياض، حتى ولو قام بعمله فنان من ذلك البلد، هل يُعدّ عملاً إسلامياً / متأسلماً؟

وإذاً فما هو الفن الإسلامي في هذا السياق الحديث المشبّك؟ لقد بدأنا مع جي بونار، الذي يعمل ببعض الطرق ضمن نموذج تقليدي جداً، وأسلوب، وطريقة رعاية، بالرغم من أن عمله مشبك بطرق جديدة. ولعل معظم الناس يتفقون على أن عمله إسلامي، وخاصة أنه كان مطلوباً لنصب تذكارية مركزية الأهمية للولاء الإسلامي والتقوى الإسلامية. وكانت بعض أعمالي ذات موضوعات إسلامية اسمياً، بالرغم من أنها موجهة إلى جمهور غربي غير مسلم. فهل هي إسلامية؟ ربما هي

متأسلمة، ولكن ليست إسلامية. ففي حسين زندرودي الذي أصله من بلد غالبية سكانه مسلمون، نرى فناناً يستخدم رموزاً ونصوصاً مرتبطة تقليدياً بالمذهب الشيعي، ولو بأسلوب تخطيطي حديث جداً وشخصي. كما أن شاه ضيا سكندر قد أخذت أسلوباً تقليدياً جداً يرتبط ثقافياً بالمذهب، فاستخدمته لربط جميع العناصر المختلفة المتعددة الثقافات في عالمها الشخصي، بما في ذلك بعض (وليس كل) العناصر المرتبطة بالإسلام. وقام الرسام الباكستاني عبد الرحمن تشوغتاي بمزج عدة أساليب تقليدية للرسم الهندي، بينما هو ينشئ للباكستانيين المحدثين عملاً ذا شعارات ورموز ثقافية مغولية. ثم علينا أن نقوّم الفنانين المسلمين البنغلاديشيين الثلاثة. فعلى الرغم من بلدهم الأصلي والممارسة الطقوسية والعقيدة الإيمانية المعلنة لواحد منهم على الأقل، فإنهم جميعاً يرسمون بأسلوب تجريدي يمكن أن يستخدمه الفنانون في أي مكان من العالم.

ويمكن إطالة قائمة الفنانين المهجنين. فماذا عن عمل الفنانة الماليزية النشيطة اجتماعياً شريفة زوريا الجريف التي نفذت سلسلة لوحات لإحياء ذكرى الفظائع في البوسنة (انظر اللوحة 5 - 5)؟ فقد استخدمت طريقة الفرشاة الصينية، فرسمت خطوطاً توحي بالخط العربي، تتخلله لمسات فرشاة جريئة باللون الأحمر الذي يرمز إلى العنف الموجه ضد مسلمي البوسنة، ولا سيما النساء. وقد استمدت الإلهام لهذه السلسلة من السور 40 - 46 من القرآن المعروفة باسم «الحواميم» وتبدأ بالحرفين «حمّ» لاستحضار رؤى يوم القيامة والفصل بين الخير والشر، فهي تخط هذين الحرفين في سلسلة رسومها البوسنية، وكذلك كلمة «رحيم» المشتق جذرها من «الرحمة». وتركز الفنانة شريفة الجريف على تفسير يوسف علي لهذه السور، فتتأمل في العلاقة بين الإيمان والكفر، وبين الوحي والإنكار، وبين الخير والشر، وبين الصدق والزيف. وهي تقول عن سلسلة رسومها البوسنية «الرحيم صفة لله لها علاقة بـ «حمّ» فهي ترمز إلى التكامل والتعالف لحرفي الحاء والميم. إذ إننا برحمة الله نستطيع أن ننتصر على الأعمال البشعة والفظائع التي تحدث في البوسنة» (1993). كما أن التأثير البصري الشامل لعملها يستحضر أعمالاً صينية أو يابانية خالية من الخطّ،

ولكن تعليقها الاجتماعي، مشفوعاً بالحروف العربية، يضيف فاعلية درامية فورية مباشرة إلى وسيلة هي في العادة أكثر شفافية وروحانية.

وفي عام 1995 تم نشر الكتاب المعنون: **إظهار الشعور: مختارات من رسوم فنانات إيرانيات**، وقد قام بطبعه مركز الفنون البصرية الذي هو جزء من وزارة الثقافة والتوجيه الإسلامي الإيرانية. وهو يشمل مجموعة هائلة من الرسوم المتنوعة، من أساليب المنمنمات التقليدية إلى الأعمال التجريدية الكاملة، مع كل تبديل أو تعديل بصري يمكن تصوره بين هذين النوعين المتباعدين. وهناك لوحة تدعى فلسطين من رسم بدريه علائي، وهي عبارة عن إعلان خطّي سياسي جريء يظهر نجمة داود ملصقة بالمسامير على بوابة تجعل المشاهد يفترض أن الشعب الفلسطيني محبوس خلفها رهينة (انظر اللوحة 5 - 6). ومن المثير للاهتمام أن الرسامة توقع باسمها مكتوباً بالحروف اللاتينية، مما قد يوحي بأنها كانت تتوقع عرض اللوحة في سوق أجنبية.

ومن الفنانات الممثلات في هذا الكتاب نفسه فيروزه غولو حمادي التي شملت لوحتها المرسومة بالألوان المائية المعنونة المعراج تفاصيل تذكرنا بموضوعات فارسية، مثل أزياء الملابس، وغطاء الرأس، والمسابح، وطائر يشبه الفينيق في أسفل اللوحة (انظر الشكل 5 - 7). وصورها وموضوعها الصوفي يشبهان بأسلوبهما ومحتواهما عمل فنانة القرن العشرين الألمانية سولاميث وولفينغ، وكذلك فنانة العصر الحديث الشعبية المعاصرة سوزان سيدون بوليت[14]. ومن اللوحات الأخرى واحدة معنونة **بركة البلاط**، من رسم نرجس رسول زادة نامين، وهي نوع من «رسامة المنمنمات تلتقي ماتيس» تذكرنا بلوحة ماتيس الشهيرة عام 1912 المعروفة شعبياً باسم **السمكة الذهبية** (**السمكة الحمراء**)، المحفوظة في متحف بوشكين بموسكو (انظر اللوحة 5 - 8)[15]. وتستخدم نامين تركيبة اللوحة المنمنمة المسطحة ذات البعد الواحد، والتشكيلة الجميلة لبلاط البركة، مشفوعة باستخدام تقليدي لإطار مصبوغ مرسوم بالزيت والتصوير الجريء على طريقة ماتيس وأتباعه، لإنتاج هذه اللوحة الفياضة بالحيوية لسمكة ذهبية في بركة.

إن هذه المقارنات لا توحي بالضرورة أن رسوم غولو حمادي أو نامين أو أي رسوم أخرى فيها مشابه من أعمال فنانين أوروبيين أو أميركيين هي مستمدة من هذه الأعمال ومنقولة عنها. وبدلاً من ذلك فإن هذا التشابه في الأساليب إنما يمثل كيف صارت الصور والأفكار متاحة على مستوى عالمي الآن، بحيث تعكس وسيلة مشتركة بشكل متزايد. فالتهجين يوسع، ولا يقلص عالم الفن والخيال الإنساني.

ولعل أكثر الصور الحيوية في مجال التنويع الفني والتوضيح التفصيلي لتهجين موضوعات متعددة موجودة في الأعمال الفنية (والكتابات) التي أنتجتها درّ أحمد، المدرّسة في كلية الفنون الوطنية في لاهور بباكستان. فهي تحاول في عملها «أن تصوغ إدراكاً معرفياً للمجتمع الإسلامي في مواجهته للعولمة» (عرفاني 1997، ص245). ففي محاولتها «إعادة التركيب» في لوحتها المعنونة واحد ونصف تستخدم شكلاً بسيطاً ثلاثي الأبعاد يقوم على نصّ بلغة الأوردو يقول (مسجد بقرميدة ونصف قرميدة) كي تستحضر إمكانية المسجد التقليدي البديل المؤقت الذي يستعمله المسافرون والعمال غير القادرين على أداء صلواتهم في مكان للعبادة جيد البناء (انظر اللوحة 5 - 9). وهذه العبارة تستخدم أيضاً لوصف المنشقين غير الملتزمين الذين يتصرفون على هواهم، ولا يحتاجون إلى مسجد رسمي لأداء صلاتهم. وهذا يضفي على لوحة درّ أحمد بعداً سياسياً. وهي معروضة في باكستان بوصفها مرآة تعكس التباين في تاريخ الحريات السياسية في ذلك البلد. وتستخدم درّ أحمد لغة ما بعد الحداثة في مقالتها التي تشرح بها عملها المذكور أعلاه، فتشير أيضاً إلى طريق فن ما بعد الحداثة القادر مفهومياً على تأكيد حساسية المشاعر الإسلامية، وحتى الروحانية الإسلامية المحلية، في أثناء الانشغال باستعراض فكري حديث متعدد الأوجه (درّ أحمد، بلا تاريخ).

هل يمكننا أن نقرر، أو نوضح بالتفصيل على الأقل، كيف يمكننا أن نستخدم مصطلح «الفن الإسلامي» في دنيانا المعولمة؟ فهل إيمان الفنانين هو الذي يصنع الفرق، حتى ولو لم تكن لدينا طريقة لمعرفة مدى إيمانهم؟ أم هل هو انتماؤهم العرقي، سواء أكان بلدهم ذا أغلبية مسلمة أم لا؟ وهل هناك فرق ناجم عن مكان سكنهم المحلي، سواء أكانوا مغتربين أم لا؟ وماذا إن كان الفنان من أبناء أقلية في مجتمع أغلبيته من

المسلمين، مثل شخص مجوسي زراد شتيّ في إيران؟ وهل الموضوع هو الجانب المحدِّد (بكسر الدال)؟ وهل الأسلوب هو المفتاح، وفي هذه الحالة فإننا من المفترض ألا نشمل سوى العمل الذي يتم إنتاجه بأسلوب تقليدي مرتبط بالإسلام؟ وهل الراعي هو عامل التحديد، أم هل من المهم أن ننظر في كيفية استخدام العمل الفني؟ وهل يعني ذلك عدم السماح لأي عمل تجاري، برغم أننا بالفعل نعدّ الخانات، والقصور وكثيراً من المباني الدنيوية من الماضي إسلامية الخصائص بصورة نموذجية؟

وحتى دون النظر في التغييرات الهائلة التي تعرض لها العالم في الخمسين عاماً الأخيرة ـ كالهجرات المتزايدة، وتغلغل وسائل الإعلام على نطاق عالمي، وانتشار أنظمة الاتصالات المعولمة، بما فيها شبكة الإنترنت الدولية ـ التي نجمت عنها بيئتنا الحالية المعولمة، فإن مصطلح «الفن الإسلامي» (الذي صاغه مؤرخو الفن الأوروبيون قبل أقل من قرن مضى) يظل مبهماً وغامضاً ومتقلقلاً ومحيراً. وتعود المشكلة جزئياً إلى غياب ثقافة إسلامية وحيدة متجانسة. وكما رأينا عند جي بونار، فإن بلداً إسلامياً في العصر الحديث كان عليه أن يبتكر فناً «إسلامياً عاماً» وحتى فكرة مفهوم «الإسلامي العام» تستبعد كثيراً من غير المسلمين الذين كانوا دائماً جزءاً من الثقافات الإسلامية. وكما يشير جوناثان بلوم وشيلا بلير في مقدمة كتابهما المعنون **الفن الإسلامي**: «إن تعداد الأشياء التي ليست من مكونات الفن الإسلامي أسهل من تعداد مكوناته.... فالفن الإسلامي لا يشير إلى عصر محدد، ولا إلى فن مكان معين أو شعب معين.... وليس الفن الإسلامي أسلوباً ولا حركة، والذين أنتجوه ليسوا بالضرورة مسلمين.... وبينما كان بعض الفن الإسلامي بلا شك من إنتاج مسيحيين ويهود عملوه لرعاة مسلمين، فإن بعض الفن «الإسلامي» الذي أنتجه مسلمون كان موجهاً إلى مسيحيين أو يهود (1997، ص1). ولعل مصطلح «متأسلم» يقدم لنا مظلة أوسع نعيد التفكير تحتها بهذه القضايا، ومع ذلك فإن هذا المصطلح يفترض مسبقاً تماسكاً ثقافياً وإقليمياً تقوضه التأثيرات العولمية والتلاقح المتبادل للخيارات الفنية نتيجة ازدياد التشبيك في عالمنا.

إن الفنانين تحددهم قابلية حركتهم الطيعة المرنة. فقد ظلوا دائماً ينتقلون أو يتم نقلهم من مكان إلى مكان. ولعل قابلية التحرك هذه هي سبب وجودهم على الحواشي والحافات التي تلتقي وتمتزج عندها الثقافات، مشكّلة شبكات جديدة ـ من الورشات، والمدارس، والأساليب والأشكال المعادة الصياغة والتكوين. فإذا كان مشروعنا لدراسة الشبكات الإسلامية يعني أي شيء، فإنه يعني أننا لا ينبغي أن نفرط في التحديد الزائد وألا نحاول فصل هذا عن ذاك، وألا نفصل مسلماً عن مسلم، أو مسلماً عن مسيحي، أو هذه المنطقة عن تلك المنطقة، أو هذه المجموعة العرقية عن تلك. وبدلاً من ذلك، يجب علينا أن نجد النقاط التي يتفاعل عندها السكان المسلمون في المجال الثقافي، وظلوا يتفاعلون دائماً، وسيظلون دائماً يتفاعلون مع الناس في أماكن أخرى، بكل ما في ذلك من تعقيد. وبدلاً من تحديد الهويات، أو تتبعها أو دعمها، ينبغي علينا أن نميز المستويات المتعددة التي تغذى عليها المسلمون والثقافة الإسلامية وتفاعلوا في سياقها مع أناس من الداخل والخارج. وليس هذا واجباً أكاديمياً فقط. فعندما نحصر الفن والفنانين في هوية ذات بعد واحد ـ كالهوية الدينية مثلاً ـ فإننا ننزع عنهم الصفة الإنسانية. فيصبح من السهل أن نفترض أن العنصر المحدِّد ـ بكسر الدال ـ في فنهم ـ على عكس فننا ـ هو الدين فقط، دون الإشارة إلى أي بعد من أبعاد الحياة والثقافة الأخرى التي تملأ حياتنا بوصفنا أناساً وتعطينا حقيقتنا بصفتنا مخلوقات بشرية. ولعل المقاربة الأكثر دقة، التي تقدمها طريقة شبكتنا تستطيع مساعدتنا على التغلب على بعض التنميطات المعممة التي هي جزء كبير من فكرة معظم الأمريكيين عن الإسلام والمسلمين.

obeikandl.com

obeikandl.com

الحواشي

(1) مارشال هودجسون هو الذي صاغ مصطلح «متأسلم» (1974).

(2) للاطلاع على وصف خيالي رائع الحيوية لتأثيرات مثل هذه القوى على الفنانين والحرفيين في الإمبراطورية العثمانية في القرن السابع عشر، انظر باموك 2002.

(3) للاطلاع على بعض أعمال بونار، اذهب إلى الموقع:
(http://www.bonner-design.com)

(4) انظر إرنست 1995.

(5) انظر مثلاً كتاب **مهرجان الهند** 1985، ص57، أو بوتز 1998، ص331.

(6) دفتري 2002، ص74. إن مقالة دفتري الممتازة تقدم وصفاً كاملاً للحداثة الإيرانية منذ بداياتها من مطالع القرن العشرين إلى سبعينياته، كما أنه يحدد أماكن الشبكات المحلية في سياق التأثيرات الدولية على الفنانين المختلفين (عن طريق السفر، والدراسة، والمدرسين الأجانب والمتدربين في بلدان أجنبية) وكذلك الجدل الدائر حول «كيف يمكن أن يكون المرء فارسيّاً وصاحب نزعة حديثة؟ وإلى أين يتجه: إلى الغرب أم إلى الماضي، أم إليهما معاً؟» ويوضح الدفتري: «إن هذه الحداثة العصرية، مثل غيرها من الحداثات المحددة ثقافياً التي برزت حول العالم لم تكن متواقتة، ولا مترادفة مع الحداثة التي أنشئت في الغرب. وبما أن حوافزها كانت وطنية ودولية في الوقت نفسه، قد راحت تتطلع إلى الداخل وإلى الخارج كذلك. وفي الفن كانت لغات هذه الحداثة تشمل الواقعية والتجريد معاً، ولكن القضايا الرسمية لم تكن هي مشكلاتها الأولية: كانت المسائل الأساسية في الحداثة الإيرانية تتعامل مع فكرة الهوية.» (ص81 - 82).

(7) المصدر السابق نفسه، ص78. إن هذا الوصف بالطبع لا ينطبق تماماً على الأمثلة المذكورة أعلاه من رسومه التوضيحية لشعر حافظ أو لنسخته من

obeikandl.com

القرآن، التي هي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً باللغة، والمعنى، والأدب، والدين (أو في حالة حافظ بغيبيّات ما وراء الطبيعة على الأقل).

(8) يمكن مشاهدة أمثلة من أعمال زندرودي على الموقع المعنون:
(http://www.zenderoudi.com)

(9) يمكنك مشاهدة أمثلة من أعمال سكندر الأكثر حداثة في الموقع:
(http://www.bombsite.com/sikander/sikander.html) (تم الوصول إليه في 26 أيار / مايو 2004).

(10) للاطلاع على أمثلة من مدرسة الرسامين هذه، انظر نيفديتا وكومارا سوامي 1914.

(11) يمكنك الاطلاع على بعض رسومه في الموقع:

http://megaeast.com/default.asp?section=artand%20culture&pa)
ge=chughati.com) (تم الوصول إليه في 26 أيار / مايو 2004).

(12) يمكنك الاطلاع على عينات الرسوم المعاصرة لفنانين من بنغلاديش على الموقع http://www.chayamachigaro.com/exhibition/bangladesh/)
bangladesh.htm) (تم الوصول إليه في 26 أيار / مايو 2004).

(13) للاطلاع على مناقشة للهوية الدينية الإسلامية بوصفها نتيجة للإحصاء والأرقام السكانية، انظر كارل إرنست 2003، الفصل الثاني.

(14) للاطلاع على أعمال وولفنغ انظر الموقع:
(http://www.lightworks.com/gallery/wulfinghtml) (تم الوصول إليه في 26 أيار / مايو 2004). وللاطلاع على أعمال بوليت انظر الموقع: (http://
mystic-caravan.com/boulet.htm) (تم الوصول إليه في 26 أيار / مايو 2004).

(15) انظر (asp.17-http://www.artnet.com/imagine/feature/tuchman-16)
(تم الوصول إليه في 26 أيار / مايو 2004).

obeikandl.com

الشروح على اللوحات:

اللوحة 5 - 1 **القباب المنزلقة**: لوحة معطاوه الوردية في المسجد النبوي في المدينة في المملكة العربية السعودية؛ من تصميم جي بونار من أجل SL-Rasch Gmb H (تصوير جي بونار؛ أعيد طبعها بترخيص من جي بونار).

اللوحة 5 - 2 رسم توضيحي من «**اليقظة**» بريشة جوديث إرنست. بالألوان المائية على ورق من قياس 10 إنجات × 16 إنجاً (أعيد طبعها بإذن من الفنانة).

اللوحة 5 - 3 بلا عنوان (1999) بريشة محمد يونس؛ زيت على قماش 21×21 إنجاً (من مجموعة طوني ستيوارت).

اللوحة 5 - 4 بلا عنوان (2003) بريشة محمد فخر الإسلام. مرسومة بحبر مطبعة وزيت خردل على ورق 14×11 إنجاً (من مجموعة طوني ستيوارت).

اللوحة 5 - 5 **البوسنة** 9 (1992) بريشة شريفة زوريا الجفري 48×106 سنتمتر (أعيد طبعها بإذن من الفنانة).

اللوحة 5 - 6 **فلسطين** بريشة بدرية علائي. زيت على قماش من قياس 100×80 سنتمتر (من رحيمي 1995).

اللوحة 5 - 7 **المعراج** بريشة فيروزه غولمحمدي؛ بالألوان المائية، من قياس 62×42 سنتمتر (من رحيمي 1995).

اللوحة 5 - 8 **بركة البلاط** بريشة نرجس رسول زادة نامين؛ زيت على قماش، 67×48 سنتمتر (من رحيمي 1995).

اللوحة 5 - 9 **واحدة ونصف** (1996) بريشة درّ أحمد؛ «إعادة تركيب» بالطين النضيج (تصوير فوتوغرافي بعدسة درّ أحمد؛ أعيد طبعها بترخيص من درّ أحمد.

obeikandl.com