



المركز القومي للترجمة

# الثقافة العربية المؤدية المعاصرة في المهرجان نرزو واختلاف

تحرير: فران لويد  
ترجمة: حنان الصفتى  
مراجعة: كمال السيد

2435



الثقافة العربية  
المصرية المعاصرة  
في المهجر  
نزوح واختلاف

تحرير: فهاد توبيد  
ترجمة: حنان الصيبي  
مراجعة: كمال السيد

2435

نزوح واختلاف: جمعت الثقافة المرأة العربية المعاصرة عدداً من الفنانين وأمناء المعارض الفنية والقاد والباحثين من مختلف المناطق الجغرافية الذين اهتموا بتنوع الهويات العربية وتتنوعها كما صورها الفنانون العرب المعاصرة في المهجر.

وبالتركيز على الصور التي أبدعها الفنانون العاملون في المهجر في بريطانيا والعالم العربي والولايات المتحدة، يسلط الفنانون الضوء على العمليات التي تشكل مسارياً الانتماء واللاانتماء، وبحكمها النوع الاجتماعي وتتنوع الجغرافيا والعرق والإثنية والدين والجنس، وأيضاً الملامح الخاصة لمختلف بقاع المهجر والطرق المتعددة التي تتم من خلالها موامة وإعادة تقديم الأعمال الفنية المعاصرة من خلال نقاط متحركة ومتقطعة من التماهي.

وبالانتقال إلى ما بعد قضايا "الناظرة" و"الآخر"، فإن هذا العمل يقدم سبلاً جديدة للتفكير ملياً في التداخل المعقد بين السياسات الثقافية للمكان والذاكرة والتجسد من خلال تأمل الملامح المميزة للاختلاف والنزوح في منطقة طالما عانت من إغفالٍ مجحفٍ للثقافة العربية المعاصرة في المهجر.

**الثقافة العربية**

**المرأة المعاصرة في المهجر**

**نزوح واختلاف**

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: أنور مغبث

- العدد: 2435

- الثقافة العربية المعاصرة في المهجر: نزوح واختلاف

- فران لويد

- حنان الصفتى

- كمال السيد

- اللغة: الإنجليزية

- الطبعة الأولى 2015

#### هذه ترجمة كتاب:

Originally published in English as:

Displacement & Difference:

Contemporary Arab Visual Culture in the Diaspora

Edited by: Fran Lloyd

ISBN: 10 1872843220 ISBN: 13 9781872843223,

Part of Saffron Asian Art and Society Series

[ISSN 1740-3103, Series Editor, Sajid Rizvi]

First published in English in the UK by Saffron Books.

English edition copyright © 2001 by Saffron Books, an imprint of  
Eastern Art Publishing.

Arabic Translation © 2015, National Center for Translation

All Rights Reserved

---

حقوق الترجمة والنشر باللغة العربية محفوظة للمركز القومى للترجمة

شارع الجبلية بالأزيربا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٥٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٢٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

# الثقافة العربية

## المربية المعاصرة في المهاجر

### نزوح واختلاف

تحرير: فران لويد  
ترجمة: حنان الصفتى  
مراجعة: كمال السيد



2015

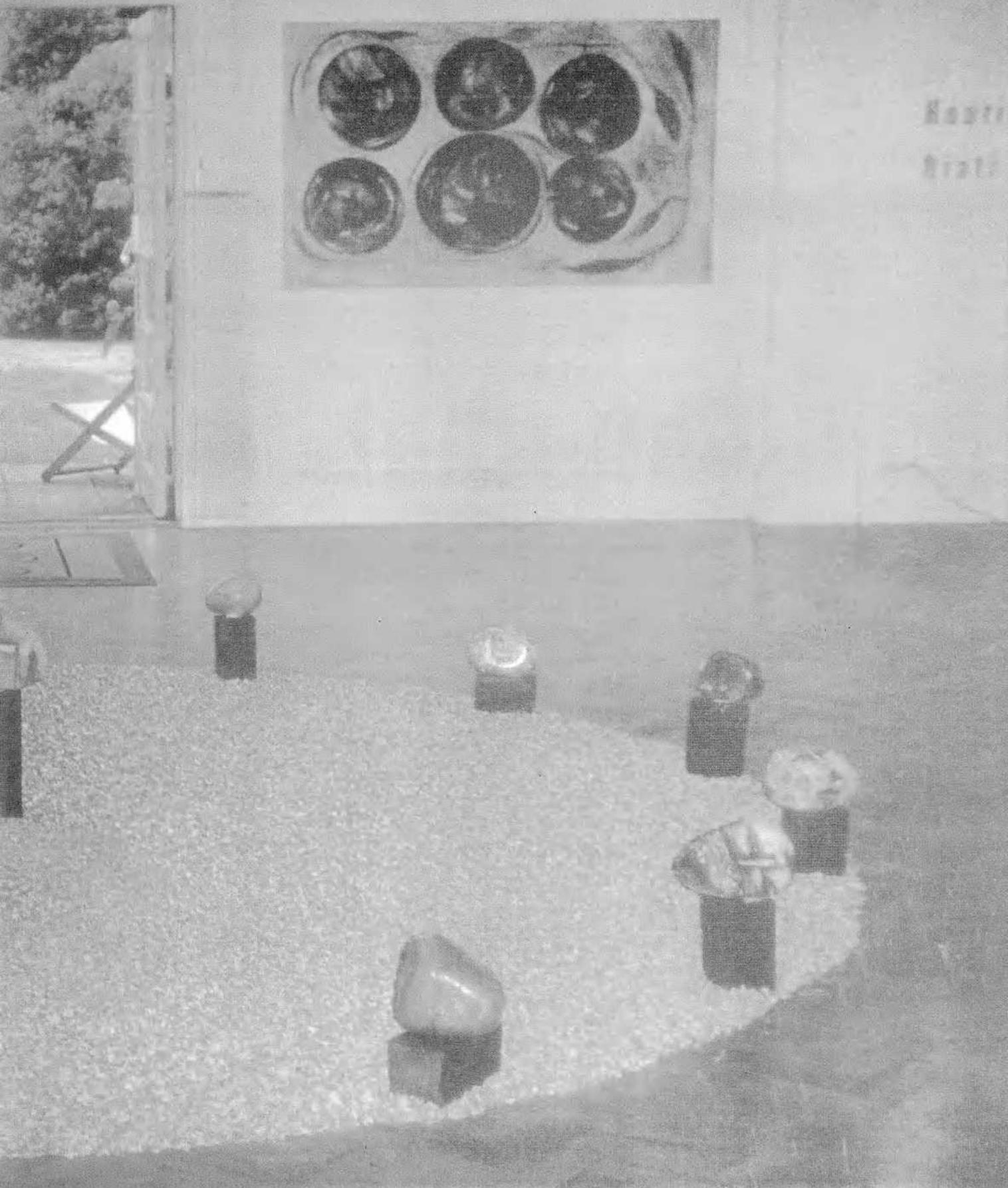


---

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هي اتجهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

## **المحتويات**

9	.....	شكر وتقدير
11	.....	مقدمة: صور ومهجر وأختلف بقلم: فران لويد
33	.....	الأمية والفن: إعادة تقييم مقاهيم الجمال والفردانية في سياق دولي، بقلم: إلس فان دير بلاس
45	.....	الفنانون العرب الأميركيون والتعددية الثقافية في أمريكا بقلم: سلوى مقدادي نشاشيبى
61	.....	الهوية المحمولة والبعد البؤري للذاكرة بقلم: صبيحة خمير
75	.....	أجسادنا: ومشرقنا وفنتنا، بقلم: مى غصوب
91	.....	الفن الفلسطيني: تخيل الوطن الأم بقلم: تينا شيرويل
111	.....	تخيّل الرؤية: منظور شخصي، بقلم: حورية نباتي
121	.....	إعادة تخيّل أنفسنا: الفن والذكريات والماديات - لوحات ملونة، بقلم: فران لويد
181	.....	تخيّل ذاتنا: الفن والذكريات والماديات، بقلم: فران لويد
206	.....	السير الذاتية للفنانات
249	.....	الفن العربي المعاصر: ثبت المراجع



بتول الفكيكي، أطفال المستقبل ١٩٩٩، تركيب من الحجر والحصى الملون من الحوار المعاصر: موقع  
وأداء بتشانجر مانور آن جاليري، لندن، يوليو - أغسطس ١٩٩٩.



صبيحة خمير، الجزيرة السعيدة، ١٩٩٤ (تفصيل)، تصوير من جزيرة الحيوانات.



## شكر وتقدير

لم يكن لهذه الطبعة أن تخرج إلى النور لو لا مُوازنة العديد من الشخصيات والهيئات والمؤسسات، وأخص بالشكر السيدة سومي هيلين كيلن، المشرفة على موضوع "الحوار المعاصر"، وهو عمل اشتراك فيه ثمانى عشرة فنانة عربية، استوحين فكرته من المعرض الفنى الذى عملنا فيه معًا، وجعلن من خلاله العديد من المشروعات تؤتى ثمارها، وهذا الكتاب يُعد ناجحاً لهذا المعرض الفنى. وقد ساعدت السيدة كيلن على دعم هذه الفكرة القيمة، بتنظيم ندوة لمناقشة قضيائنا النزوح والاختلاف والتشريد، والتغيرات الناجمة عن ذلك، وهى ندوة الهوية العربية فى العالم المعاصر، وقد عُقدت فى مركز بروناى للمؤتمرات، جامعة لندن يوم السبت الموافق ٢٤ من أبريل عام ١٩٩٩.

تم التنظيم للندوة بالمشاركة مع معهد تاريخ الفن والتصميم، جامعة كنوجستن ومركز دراسات الشرق الأوسط والأدنى ومعهد الدراسات الشرقية والإفريقية، جامعة لندن، حيث لاقت هذه الندوة دعماً من الأكاديمية البريطانية، مجلس الفنون بلندن، والفنون الزائرة، ومركز دراسات الشرق الأدنى والأوسط، وجامعة كنوجستن.

وأتقدم كذلك بالشكر لكل المهتمين بهذا المجال على مساندتهم، وأتوجه بخالص التحية والتقدير إلى معهد الفنون بإنجلترا لدعمه المادى لهذه الطبعة من الكتاب.

كما أنتهز الفرصة كى أُعبر أيضاً عن تقديرى وعرفانى لكل المتحدثين الذين ساهموا فى إنجاح هذه الندوة، ومن بينهم "غلين تاودروس" مدير المعهد العالمى للفنون البصرية فى لندن.

ولما كانت هذه المقالات التى يضمها هذا الكتاب هي حصيلة أعمال تم تجميعها من خلال تلك الندوة فقد ارتأيت أنه من الواجب أنأشكر كل من ساهم فى كتابة هذه المقالات على مساهمتهم، وعلى عملهم التميز الذى يُعبر عن تنوعات جغرافية متعددة. كذلك أشكُر الفنانين الذين تفضلوا بالإجابة عن أسئلتي واستفساراتي العديدة، ومنحوني الإذن لأعيد إصدار هذا العمل.

كذلك أتقدم بالزىيد من الشكر والتقدير للسيدة "ميلانى روبرت" على مهارتها القيمة فى التسجيل وألثيا جرين هام والعاملين الآخرين فى مكتبة الفن النسائي، بقصر فولهام بلندن لدعمهم لي، ولكتبة أرشيف الفنون المرئية الإفريقية والآسيوية الكائنة فى جامعة شرق لندن لاستخدامى ما لديهم من مطبوعات ثمينة، ولجامعة كنوجستن لما تزخر به من أبحاث مكتنّى من إنجاز هذا العمل. وأشكُر السيد "ساجيد رزقى" المحرر المفوض شكرًا جزيلاً على معاونته الغالية، فى تحرير الكتاب وإخراج هذا العمل إلى النور، وأشكُر كل الزملاء والأصدقاء والطلاب ممن قدموا يد العون لأعيد التفكير فى الثقافة المرئية. وأخيراً وليس آخرًا، أتقدّم بشكرٍ خاصٍ لزوجي باتريك وارين لدعمه لي، وأشكُر كذلك أبنائي، لوك وكاميلى دونكن وبنثان وساسكاي.

وكل من الكتاب والناشرين مدینون للفنانين بما تفضلوا به من السماح باستنساخ أعمالهم، ولدار فلاماريون بباريس للسماح بتقديم قصيدة الأدبية أندريه شيد من (قصائد من أجل النص)<sup>(١)</sup> (١٩٧٠ - ١٩٩١)، ١٩٩١.

(١) poèmes pour un texte (الترجمة)

ماري توما، عد الأجسام (تفصيل)، ١٩٩٥، سلك وجوارب طويلة،  
قماش التول، ليسيس، خيط ٥٠x٢٠، ١٢x٢٢ سم.



## المقدمة

### صور ومهجر واختلاف

فران لويد

نحو واختلاف: يركز كتاب الثقافة العربية المريئة المعاصرة في المهجر على تعدد الهويات العربية وتنوعها كما تعكسها أعمال الفنانين العرب المعاصررين المقيمين في المهجر. ويتدقيق النظر في الصور المقدمة من خلال أعمال هؤلاء الفنانين نجد أن هناك محاور عدّة مُداخلةً جديرةً بالاستقصاء، وأن هذه المحاور حظيت بقدر لا يأس به من الكتابات الحديثة في عدد من المجالات الأكademية. والحقيقة الأهم هنا هي أن هذه الأعمال الفنية تتضمن عمليات مركبة، وفي الغالب متناقضة، تشكل مفهومي "الانتماء وعدم الانتماء"، وبحكمها النوع الاجتماعي وتتنوع الجغرافيات والعرق والإثنية والدين والجنس والطبيعة المتغيرة للمهجر والسبيل المختلفة، والتي بها يتم إعادة تقديم النقاط المتحركة والمترابطة وتجسيدها للتماهي في تطبيقات الفنون المريئة في العالم المعاصر<sup>(١)</sup>.

وعلى نقاش الصور التمثيلية التي تداولت وبخاصة في العالم الغربي، ليست الهويات العربية كُلّه صماءً أو صورةً واحدةً، أو مجرد فكرة مختزلة تحت تصنيفات أحادية، سواء كان التصنيف بحسب الدين أو اللغة أو الموقع الجغرافي أو حتى النوع الاجتماعي<sup>(٢)</sup>. فالهوية العربية مثلاً كل الهويات، تفصّل عن نفسها بسبيل مختلفة، وتجسد في موضوعات معينة أوجدت لنفسها مكاناً متماشياً مع أفكار لا دينية المتمثلة في النوع الاجتماعي أو العرق أو الدين أو الإثنية أو الجيل أو الجنس إلى آخره.

وهذه النقاط المتعددة والمتحركة للهوية الشخصية التي تشكّل من خلال أوجه تماثل واختلاف دائمًا ما تكون من خلال فعل أو رد فعل إزاء نقطة ما أو عدة نقاط أخرى في زمان ومكان ما، ومن خلال تعدد أو ربما في أغلب الأحوال تعارض وقائع تاريخية وسياسات وتفاعلات وتدخلات اجتماعية.

ولا يعني تركيز الضوء على تصوير الهويات العربية في المهجر أن هذا العمل يهدف إلى تحديد أو تثبيت ملامح الهويات العربية في المهجر، أو الاهتمام بالهوية العربية لذاتها، بل تتبع خط سير عملية مستمرة من المواجهة والتحدي والمقاومة التي من خلالها يتم تصوير الهوية العربية ويعاد تصویرها في ثقافة مريئة معاصرة عبر مختلف المهاجر في كل مكان ومن أي مكان. وهذا يؤكد أهمية تصوير الثقافة المريئة باعتبارها حقلًا حيويا يشهد إعادة تشكيل الهويات وتجسيد المعاني بالنسبة للفنان والمشاهد على حد سواء.

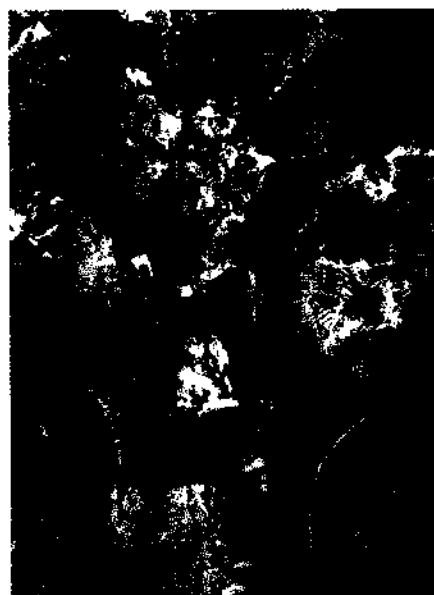
ويبدأ من أن تكون هذه الأعمال مجرد أشياء وصور لا تنبض بالحياة ذات معانٍ محددة وثابتة، تُعتبر الثقافة المريئة جزءاً من نتاج المعرفة، والتي تتميز بانفتاحها الدائم على الجديد من المعاني التي تكون من خلال تلاقى نقاط التماهي والاختلاف<sup>(٣)</sup>.

وعلى الرغم من أن المعاني التي يطرحها الفن متعددة وغير محددة سلفاً، وأنه يوجد عدم تمايز في تحديد وضع الأشياء، فإننا نجد أسلمة عديدة حول أيٍ من الهويات مصورة؟ وكيف تم تصويرها؟ وعلى يد من جاء هذا التصوير؟ ونتيجة مازا؟ ومن خلال مازا؟ ولأي أغراض صارت حاسمة؟...

وفي هذا الصدد، تُلاحظ ندرة المواد الخاصة بالثقافة العربية المُرئية، سواءً في البلدان العربية أم في المهجر<sup>(٤)</sup>. وعلى الرغم من حضور بعض من هؤلاء الفنانين العالميين مثل "مني حاطوم"<sup>(٥)</sup>، الفلسطينية المولودة في المنفى في لبنان (التي تعيش الآن في بريطانيا)، فإننا لا نجد اهتماماً كبيراً بمعارضات الفن المعاصر لدى عرب المهجر<sup>(٦)</sup>. وبالقطع، هذه مسألة صادمة إذا قورنت بالانتشار الواسع والأكثر قبولاً لأدب فن النساء الزنوج المعاصر، وكتابات المرأة العربية، وعدد من المطبوعات التي صدرت حديثاً، والتي تُركّز على الهويات اليهودية<sup>(٧)</sup>.

ولما كان هناك إدراك تامًّا لمخاطر التصنيفات الأحادية المُتحجّرة مثل تصنيف "عربيٌّ" و "أمريقة" وأيضاً رسم الحدود القومية بحسب الأمة أو العرق أو الإثنية أو الدين، فقد اهتمَ المؤلفون ببحث مبررات هذا الإغفال في دراسات تاريخ الفن الغربي<sup>(٨)</sup>.

والفارق هي أنه عند استعراض الهويات العربية المعاصرة من وجهات نظر متباينة نجد أنَّ مجموعة المقالات اللاحقة ترمي إلى تقدير محاولات فصل الموضوعات العربية المعاصرة ورفضها وإياحتها نحو أخصية ثقافية مهمشة أو محرومة، فهي توكل الحقيقة المغفلة دائمًا، التي تقضي بأنَّ الثقافة الرئية المعاصرة تنبع من ربوع جغرافية متعددة بما فيها المهاجر كما في بريطانيا والولايات المتحدة وفلسطين، وأنَّ هؤلاء الفنانين مؤثرون ومنتجون في عالم الفن المعاصر.



### (شكل ١-١)

لیلی کواش - مهجر (تفصیل)، ۱۹۹۲

عبارة عن تشكيلة من الكولاج (مجموعة من القصاصات) ملصقة على القماش ٧٥ × ٩٠ سم.

وقد جاءت إمكانية تصوير هذا المشروع ردًّا فعل لتغيرات جذرية في أوضاع شئٌ أعقبت زمن ما بعد الحادثة وما بعد الاستعمار، وتسبيّب هذه التغييرات في التأكّل البطيء من الداخل والخارج لكان لها ثقلها وتميّزها في السابق للعالم الغربي جُغرافيًا وسياسيًا وثقافيًا<sup>(٩)</sup>.

وفي زمن الحراك المتزايد سواء بالسفر أو الهجرة أو النفي الطوعي أو غير الطوعي أو تطورات تكنولوجيا الاتصال العالمية، لم يكن ممكناً (إذا كان في الأساس ممكناً يوماً ما) رؤية الهوية الثقافية ملتصقةً بمكان ثابت لبلد ما، له جغرافيتها المعينة أو ثقافته الموحدة. بل تحولت الأنظار لأسباب عدّة نحو وعي بالتنوع داخل هذه الواقع الجغرافي وعبرها لعدد من السبل المختلفة. وقد كان لهذه التغييرات تأثيرٌ جذريٌ على كيفية النظر إلى أنفسنا وإلى الآخرين.

ومنذ كتاب "إدوارد سعيد" المبدع حول الاستشراق، الصادر في عام ١٩٧٨م، هناك زخم من الأعمال المكتوبة حول تصوير المشرق عامًّا والمرأة الشرقية والعربية أو أيًّهما بوجه خاص، باعتبارهما "آخر"<sup>(١٠)</sup>.

وفي حين وفّرت كتابات مُناصرى حقوق المرأة الأنجلو أمريكان عن الثقافة المرئية نقداً له وزنة حول النظرة الذكورية المتعولة المصاحبة للشرق الإمبريالي الفوقي والذكورى<sup>(١١)</sup>، انتقد باحثون آخرون يعملون في مختلف العلوم كلاً من الخطاب الغربي الشمولي الذي يضع أوروبا في المركز، وربطوا الأمة والدولة والنوع الاجتماعي في جغرافيات الحقبة الاستعمارية وما بعدها بِجماعاتٍ ثوريَّة ومحافظة أو بائِي منها<sup>(١٢)</sup>.

إن ما يجب تدارسُه كما ذكرت آنترىال جرويل<sup>(١٣)</sup> هو كيف يمكن للتصنيف بحسب النوع الاجتماعي أن يُمثل ممارسة انطباقية في كل المجتمعات ولا دخل لها بـ "حريات" العالم الأول ولا "قمع" العالم الثالث<sup>(١٤)</sup>.

ومن ثم، فقد تحول التركيز في الكتابات الحديثة من التصنيفات الأحادية، التي تضع الغرب في مواجهة الشرق والمستعمر في مواجهة المستعمَر إلى الوعي ببعضيات أكثر تعقيداً وتعديداً وتناقضًا، حسب الجغرافيات والنوع الاجتماعي والعرق والطبقة واللغة والجنس، حيث تحتل الموضوعات أكثر من وضعية واحدة، فعلى سبيل المثال: فقد تمكن لها الطبقة مثلًا، وليس العرق أو النوع الاجتماعي.

وفي أغلب الأحيان، فإنه انطلاقاً من بعض الدراسات الثقافية ودراسات علم الإنسان، وبعض فروع العلوم الحديثة نسبياً، والأسماء بدراسات ما بعد الحقبة الاستعمارية، تعرض بعض مُناصرات حقوق المرأة مثل زينا لويس<sup>(١٥)</sup> وتميادا يجينوجلو<sup>(١٦)</sup> العلاقات المراوغة بين العرق والنوع الاجتماعي والثقافة في دراساتها للنساء المستشرقات والمرأة والحجاب<sup>(١٧)</sup>.

وهنالك أخرىات مثل إيلا شوهات<sup>(١٨)</sup> وإيريت روچوف<sup>(١٩)</sup> ولزا بلوم<sup>(٢٠)</sup> تُنادي بالحركة النسوية متعددة الثقافات، استخدمنَ تلك المنامع متعددة الاختصاصات، لتحليل السُّبُل المختلفة، التي من خلالها ارتبط التصنيف الإثني والعرقي بقضايا الهوية القومية، وساعد على استحداث وتقسيم الثقافة المرئية في جغرافيات متنوعة<sup>(٢١)</sup> (شكل ٢-١).



(شكل ٢-١)

مليلة أكوزنائى، تبجيل، ١٩٩٠، حفر على الخارصين، ٤٩×٣٤ سم.

أما عن الهوية الثقافية، فإنَّ من أكثر التغيرات التي طرأت بقوة هي الاهتمام مجدداً بالهجر، أي الاهتمام بتحرك شعب أو جماعة من الناس من مسقط رأسهم إلى مكان آخر.

وقد حظيت كتابات ستيرورات هول<sup>(٢٢)</sup> في بريطانيا، وليلها كتابات "بول جيلروي"<sup>(٢٣)</sup> باهتمام بالغ، وركزت على تفكير مفهوم الهوية القومية الأحادية الموحدة، وترسيخ مفهوم المهاجر باعتباره موقعاً للتحول والاختلاف؛ حيث تتشكل مجدداً الهويات الثقافية على الدوام من خلال الظروف الماضية والحاضرة وكرد فعل لهما.

وبالتكامل مع أعمال "هومي ببابها"<sup>(٢٤)</sup> بشأن التهجين (الاختلاط) والبنية<sup>(٢٥)</sup> تناول بعض النهج الفكرية مثل نهج "جيلروي"، بتجلُّ الصدام العقيم بين التقليد والحداثة بتاكيد أولوية الحاضر التي لا يمكن اختزالها<sup>(٢٦)</sup>، والتي مكنت من إعادة النظر جنرياً في التصنيفات والفنان الموروثة.

واستناداً إلى هذا العمل يؤكد أحدث أعمال "نيكولاوس ميرزوف"<sup>(٢٧)</sup> حول المهاجر الإفريقي واليهودي: إنه لم يعد ممكناً النظر إلى المهاجر على أنه المسارُ الوحيد الرابط بين الوطن وجهة النزوح<sup>(٢٨)</sup>.

ويرى العديد من الباحثين في القرن العشرين أن المهاجر أصبح في أكثر الأحوال موطنًا جديداً، والعودة منه فكرة غير مطروحة، أو حتى ممكناً، وأنَّ التهجين الذي يُحدثه المهاجر لن يقتصر فقط على البلد المضيف، بل سيشمل أيضاً أفراد المهاجر أنفسهم<sup>(٢٩)</sup>.

وهذا الوعي بالتفاعلات التاريخية المستمرة بين مختلف المهاجر، والتواتر المتزايد الذي من خلاله يقطن الأفراد مهاجر عديدةً مُتعاقبةً عبرَ دورة حياة واحدة نتيجة لتضاعف أعداد المهاجرين، وكذلك التعقيدُ الإضافيُّ الذي تُطلق عليه "إيريت روجوف" "مهر المهاجر"<sup>(٣٠)</sup>، يشير إلى نقاط تعارض متشابكة للتماهي الثقافي، الذي بدأنا في إدراكه للتو (شكل ٢-١).



(شكل ٢-١)

ميسلون فرج، شقيقنا السواد والذهب، ١٩٨٨

أدوات خزفية مصقوله بمعدن خاص للصقل ذهبي، ارتفاع ٥٧ سم، عرض ٢٨ سم.

وفي إطار مناقشة تجربة "شاندرا تالبيد موهنتي"<sup>(٣١)</sup> وأعمالها في المهرج في أمريكا، لاحظت، على سبيل المثال، أنه لا يوجد تطابق واضح بين جغرافية شخصٍ ما مثلي وعرقه وسياساته، ذلك لأنني أجد نفسي في غالب الأحيان مطالبةً بتعریف هذه العلاقات، وإعادة رسم ملامحها: فالعرقُ والشكل الآسيوي، والبشرة الملونة، مسائل لا تمثل جزءاً من نسيجي، لكنها ترجع إلى تاريخ الإمبرالية والعرقية والجنسانية والقومية وأيضاً الطبقة (الطبقة والمستوى الاجتماعي) ذلك أنها كلها قضايا أتطرق إليها في علاقتي مع الناس البيض والملوّنين في أمريكا.

ومع ذلك تؤكد "موهنتي"<sup>(٣٢)</sup>، وهي تعنى أنَّ التعاريف والمفاهيم لا تمدننا بأصل النسب، أنَّ أصل النسب مسألة عَلَائقيةٌ مائِعةٌ إلا أنها مُلحَّةٌ وضروريةٌ<sup>(٣٣)</sup>.

ومن خلال تأثير الحركة النسوية متعددة الثقافات، التي تجاوزت الحدود القومية والإقليمية، صارت قضايا "الوطن والانتدامة والامة والمجتمع" مسائل شديدة التعقيد<sup>(٣٤)</sup>.

وتتغير مفاهيم الأمة، أو كما يصفها "بينيدكت أندرسون"<sup>(٣٥)</sup> "المجتمعات المتصورة"<sup>(٣٦)</sup>، جذرياً وبطرقٍ لا حصر لها. وفي حين تم إعادة تعريف حدود الدولة القومية في أوروبا ما بعد الكتلة السوفيتية، التي أعادت اصطفافها بأوروبا، فإن الآثار المتضاعفة للقوة الأمريكية، والأحداث الأخيرة في أفغانستان والشرق الأوسط بعد هجمات الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١ في الولايات المتحدة الأمريكية وحرب الخليج والتحالفات الجديدة الناشئة في مختلف بقاع العالم، محلياً وقومياً، كل ذلك قد أثمرَ موقع التماهي أكثر تعقيداً وتعددًا.

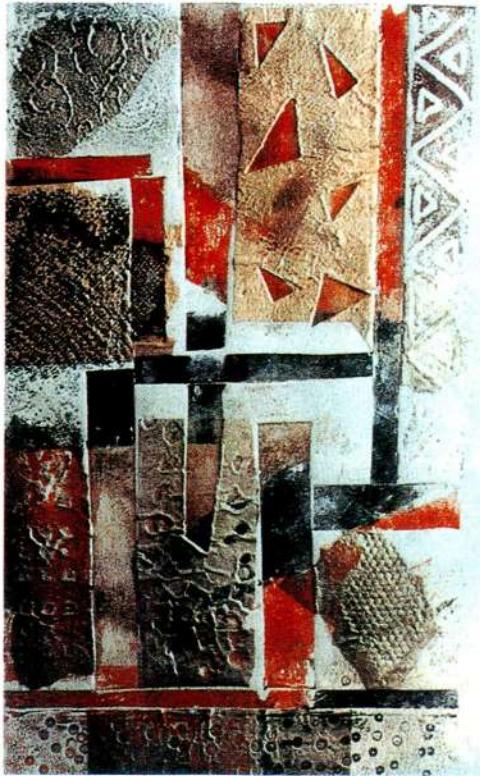
وفي الوقت ذاته، أدى الظهورُ المرتبط بذلك للأصولية الدينية في الأقضية الاستعمارية وما بعد الاستعمارية إلى إضفاء طابع راديكالي على الدين، وعلى وجه الخصوص ما ذكرته "نيرا يوفال دافيس"<sup>(٣٧)</sup> في العلاقة بين الإسلام وبريطانيا، فقد وصلت هذه العلاقة إلى ذروة جديدة بعد مسألة سلمان رشدي، وبعد الأحداث الأخيرة التي جعلت جماعة من الناس كانت تُصنف سابقاً بأصولها القومية والإقليمية، تعتبر الآن جُزءاً من جالية إسلامية مستقلةٍ.

ويفترض تصنيف جاليات الأقلية هذه أنها، من الناحية الدينية، جماعات موحدة داخلياً ومتواقة فكرياً، حيث لا توجد خلافات أو ميراءات حول الطبقة الاجتماعية أو الجنس. وبالتالي<sup>(٣٨)</sup>، وكما تعرض مرفت حاتم، في سياق أمريكا وحرب الخليج، سرعان ما أصبحت التصريحات السياسية المناهضة للعراق تصريحات أوسع تناهض العرب؛ حيث أصبح العرب في مجملهم يمثلون ما يُعادِل " الآخر"<sup>(٣٩)</sup> ثقافياً وسياسياً.

وتحاول المقالات التالية أن تفند النظرة عن التجانس المذكورة سالفاً بالتركيز على الخصوصية الفردية لختلف الجغرافيات والأجيال والتعركزات، فلا يمكن إلصاق هوية ما بأي منطقة أو بلد معين، وتبيّن لنا "صبيحة خمير" في مقالتها أنه لا يوجد موطن أصلي واحد ولا بينَ وحيد، فكلمة عربي ليست مرادفاً لكلمة مسلم، بل هناك عرب مسيحيون ويهود وغيرهم، وعلى العكس من ذلك، وكلمة مسلم ليست مُرادفةً لكلمة عربي، فهناك مجتمعات واسعة تضمُ المسلمين في أقصى جنوب آسيا وإيران، وتزداد بالمثل روابط اللغة تعقيداً عن طريق تنوع اللهجات وأيضاً باثار الحقبة الاستعمارية؛ حيث نجد، مثلاً، أجيالاً كاملة في المغرب والجزائر، لا يكتبون العربية ولا يتحدثون بها<sup>(٤٠)</sup>.

وكما ذكرت سابقاً، فإنَّ قضايا الجغرافيات والوطن مهمة بالمثل بالنسبة إلى المراجعة الحالية التي نقوم بها حول تقديم الفن المرئي ومعانيه، وينذكر عدد لا حصر له من الكتاب أنه حتى وقت قريب، كان يتم كتابة تاريخ الفن من وجهة نظر مركبة أوروبا، التي تصنف الأمم بحسب النظم التصنيفية لدى الغرب<sup>(٤١)</sup>. وكان الفن القديم من الجغرافيات الاستعمارية وغير الغربية يعرض في متاحف باعتباره إثنوغرافيا (أي فن يطرح دراسة الأجناس والسلالات البشرية وعاداتها)، أو كان يعتبر عندما يدخل المعارض الفنية عادة ثقافة تقليدية معزولة عن الحداثة في الغرب.

وهذا الأمر يعد مشكلة لكل الجغرافيات، لا سيما في عصر الاستعمار، وما بعد الاستعمار، التي يحظى الوطن العربي بنصيب كبير منها. فكثيراً ما كان يتم رفض دخول هذه الموضوعات التي يتم تدريسها إلى عالم الحداثة الغربية، أو منحها مكاناً في تاريخها، وفي الوقت ذاته توجد خارج نطاق "التقاليد". وهي إذ تمت إزاحتها مرئتين من خلال الحداثة والتقاليد، تمثل تاريخاً مُغفلَاً للتهجين، لا يزال يتعين تسطير سطوره<sup>(٤٢)</sup> (شكل ١-٤).



(شكل ٤-١)

عزّة القسمى، أشكال هندسية ١، ١٩٩٧، حفر و珂لاج (مجموعة من القصاصات)، ٥٤×٧٥ سم.

وفي النهاية فالقضية ليست إعادة هؤلاء الفنانين إلى التاريخ، رغم أهمية ذلك المشروع وضرورته، ويطلب هذا أيضًا إعادة النظر بصورة جذرية في طريقة تسجيل التاريخ، ومعرفة المنظور الذي يكتب من خلاله هذا التاريخ.

لأنه مثلاً تتساءل "لين براونور"<sup>(٤٢)</sup> مشددة، فإن الشيء الذي يقف على المحك هنا هو شروط الهوية في مفهوم الحادثة نفسها؟ وكيف تتغير هذه الشروط عندما ننظر لتطوراتها خارج المراكز الحضرية لأوروبا وشمال أمريكا أو من وجهة نظر من تم تجاهل دورهم أو محوه؟<sup>(٤٤)</sup>

وإضافة لذلك، فإنه عند الكتابة عن الخرافات الحادثة الغربية التي من قبيل "الحالة الإبداعية والتعبيرية الخالصة"، فإن "ترنه تى مينه ها"<sup>(٤٥)</sup> الكاتبة الآسيوية الأمريكية، والمخرجة والمؤلفة الموسيقية تُعبر ببلاغة عن أنَّ هذه التركيبات الغربية للفنان تنتزع الصفة السياسية من الوسائل الإبداعية (بمعنى إغفال الأيديولوجية: ل遁 العمل يأتي من روئتك، وإلا سيكون عملاً مغشوشاً، أو انس الجواب الجمالي): فالبرجوازيون وحدهم هم من ينغمرون في رفاهية التعبيرات الجمالية). ومن ثم<sup>(٤٦)</sup>، فإن ما تم إغفاله أو اختزاله للعالم التقنى هو مسألة: كيف صنع هذا العمل الفنى؟ بالنسبة لـ"مينه ها" ، ومثلها الكثير من الفنانات المذكورات هنا تعد عملية "إعادة الإبداع" أكثر تعقيدًا؛ لأنها تشتمل على محاولة استنطاق لشيء ما ... أى رحلة قصيرة في عالم ما. وفي أكثر الأحيان يتطلب الأمر أن يترك المرأة العالم المعروفة ويدرب بعيداً إلى حيث لا يتوقع أحدُ ما يُمكن أن يكون<sup>(٤٧)</sup>.

وكما أشرتُ من قبل، تهتم هذه المجموعة المختارة من المقالات، بمثلك هذه التحولات المعنية بفرضية تجنیس الثقافة المرئية. وتمدُّنا كاتبات هذه المقالات بوجهات نظر متعددةً ومن أماكن مختلفة، بمنظورات متعددة عن تصوير الهويات العربية

المعاصرة والقضايا المتصلة بها، فهن لا يُحاولُن تقديم تقديم شامل للوضع الراهن في العالم العربي ولا يَدْعُنَّ أنهن يتحدثُنَّ عن منطقة جُغرافية مُعيَّنة أو مجتمع بعينه. بل على العكس، كان الهدفُ من إعداد هذه المقالات أن تكون خطوةً تنظيريةً نحو تصوير الهُويَّات العربية المعاصرة في مهاجرٍ متعددةٍ.

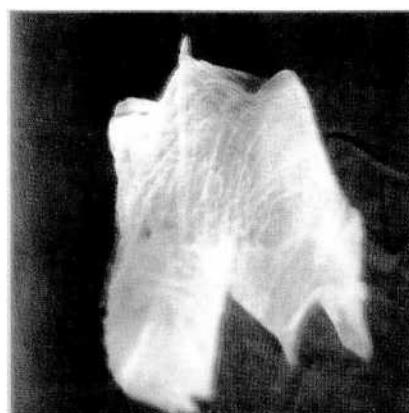
وكانت هذه المنطقة من التنظير غائبة بالكامل من علم تاريخ الفن لاسيما في بريطانيا؛ حيثُ يجري إغفال ممثليها من الفنانين، ولن يُصبح ممكناً النظر إلى الأشتات المتعددة ما لم نمنح هذه الجماعات المختلفة اهتماماً أكبرً (شكل ٥-١).



(شكل ٥-١)

مي غصوب وسهيل سليمان، إحلال، ١٩٩٨، تركيب جصي لثلاث غرف.

وقد جاء الجزء الافتتاحي من هذا الكتاب، بعنوان "نزوح واختلاف" للإشارة إلى تنوع القضايا المتشابكة التي تشتمل عليها هذه الدراسة. فالنزوح يتم جغرافياً ويتمثل في النفي القسري والطوعي، كما يتم ثقافياً ويتمثل في قمع سير الجماعات الأخرى، سواء في الجغرافيات في فترة الاستعمار أو فترة ما بعد الاستعمار أو المهجر (شكل ٦-١).



(شكل ٦-١)

سعد جورج، اليوم أسلخ جلدِي  
تفكيك وتجميع، ١٩٩٨ - تركيبات فنية مفصلة - مقاس طبيعي.

ولذا فهناك كم هائل من الكتابات الحديثة حول عبور الحدود الثقافية والجغرافية وتأثير النزوح والنفي: فقد، والثانية، والبيئة، وتعددية الرؤية، والحزن، والمنظورات الجديدة التي يمكن طرحها<sup>(٤٨)</sup>.

وقد رأى كثير من الكتاب أن نزع "الصفة الإقليمية" تمثل منطقة مُتمرة بصفة خاصة بالنسبة للفنانات والكاتبات، ليس فقط لأنه يطلق إدراكات جديدة فحسب، بل لأنه على حد قول "جانيت وولف"<sup>(٤٩)</sup>، يساهم في عملية التحول الشخصي الذي قد يشكل إعادة صياغة الذات" ونبذ العادات الموروثة، وممارسات التعليم الاجتماعي المقيد، واستكشاف صور جديدة من التعبير عن النفس يمكن الارتكاز عليها<sup>(٥٠)</sup>.

وتري مينهـا أن البحث بمثابة توفير لإمكانية المشاركة في تغيير القيم المتلقاة - تغيير الآخرين (دون فرض سيادة عليهم)، من خلال تغيير المرء لنفسه، حتى تبلغ هدفنا بأسلوب يختلف عن أسلوب غزو الآخر باستخدام أقصر الطرق من قمع وإقصاء<sup>(٥١)</sup>.

وعلى حد قول "إنوراد سعيد" فإن القومية رفيق حميم للمنفى، يسعى للدفاع عن طريق التأكيد بقوة على الانتماء، بينما تكمن خارج الحدود بيننا وبين الغرباء مساحة محفوفة بالمخاطر لا تنتمي للمنفى<sup>(٥٢)</sup>.

يبدأ ثنا نجد "تبنا شيرويل" في مقالها حول تصوير العروض الفلسطينية ترى أنه ليس من الضروري مغادرة شخص ما لوطنه حتى يصبح نازحاً<sup>(٥٣)</sup>. فإعادة احتطاط الحدود السياسية للبلاد بالقوة يؤدي إلى إعادة تشكيل المساحة وتغيير حقيقة المهرج داخل المنطقة نفسها وخارجها.

وبالمثل تذكر "سديره" في عملها الأخير أن النزوح والنفي أصبحا المصير لكثيرات من النساء العربيات في موطنهن، كما هو الحال في الجزائر وفي العديد من مساقط رأسهن في المهرج. (شكل ٧-١)



(شكل ٧-١)

زينب سديره، "الاستغماية"، ١٩٩٩، صورة فوتوغرافية تم تشكيلها بالكمبيوتر ٣٠ × ٢١ سم.

ومن الضروري هنا أن نذكر أيضاً أنَّ النزوح يستخدم للإشارة إلى نزوح التُّمرُكُ الأُورُوبِيِّ بحكاياتِ العِظام التي استمرت زمناً طويلاً؛ فمن خلال هذا النزوح الذي أثار قضايا الجنس ظهرت طرقٌ جديدةً تنظر من خلالها إلى أنفسنا وإلى الآخرين، وباستخدام استراتيجية الخطوطين لـ"دريدا" لكسر التعارض الثنائي<sup>(٥٤)</sup> تصف "يجينوجو" بإيجاز هذه العملية "بأنها يمكن من خلالها هُزُّ الهيكل نفسه فقط عندما نقر أن هناك "الغير" والغيرية"، بمعنى أنَّ النزوح هو المرحلة التي تتوقف عندها الرغبة في السيادة، والاستحواذ، والوحدة<sup>(٥٥)</sup>.

بالإضافة إلى أن هذا، يبيّن ما تشير إليه "إيلا شوهات" من "النزوح متعدد الطبقات"، لأنَّ تصنفياته المتعددة تختلف بحسب الإثنية والجنس، كما تستبعد جغرافيات معينة وتفترض أخرى، في حين تجد التصنفيات الاختزالية مثل: يهودي أم عربي أو لاتيني، تخفي التنوع العنصري لطيف متعدد من الصبغات، يشمل الأبيض والأسود والمخلط والأسمر، ولا يسمح هذا التصنيف بوجود معانٍ أخرى لسياسات اللون<sup>(٥٦)</sup> (شكل ٨-١).



(شكل ٨-١)

جانان العيني، بدون عنوان "مشروع الحُجب"، ١٩٩٧  
صورة فوتوغرافية أسود وأبيض، أول زوجين اثنين، ١٢٠×١٨٠ لكل منها.

ويشير الاختلاف، بالملموس نفسه، إلى حِزْمةٍ من الفُروق التي تعمل تاريخياً وسياسياً وثقافياً على الفصل حسب النوع الاجتماعي والعرق والدولة والدين والجنس، وتفرق وتفصل داخل هذه الجماعات وعما حولها<sup>(٥٧)</sup>.

وحتى نتجنب حالة الأحادية وثبتت الهُويَّة حول أيٍّ من هذه الجماعات، نقول إنَّ الاختلاف يعني الإقرار بالمتعدديَّة أي عملية تشكيل الهوية وتحولها، سواء بإقرار تعددية الرعايا من النساء والرعايا من العرب والرعايا من المسلمين. نحن لا نزعمُ أنَّ هذه الأفكار المثبتة للهوية غير مهمة، لاسيما عندما نعترف بالحقيقة القائلة: إنَّ هناك من اضطر إلى التنازل عن حقوقه أو حُرم منها بسبب الجنس والعرق والجنسانية.

وإضافة لذلك، فإنَّه مثلاً تُشيرُ أحدُ الأعمال المكتوبة فإنَّ الاختلاف الشفافيُّ والجنساني لا يمثل تصنيفاً منفصلاً عن دراسات المرأة أو الدراسات الثقافية، أو مجموعة فرعية مُقارنة بموضوع آخر أكثرَ أهمية من قبيلِ الحادثة والاستعمار وما بعد الاستعمار وغيرها، بل يُمثل جزءاً مركزاً وضرورياً لتركيب التصنيف نفسه، وجزءاً تأسيسياً للموضوع ذاته<sup>(٥٨)</sup>. وعليه، وكما تقول "منه ها" بایيجاز: "الصراع دائمًا متعددٌ ومتقاطع، ورغم أنَّ أطراف الصراع محددة فإنَّه لا يُركِّز على جبهة واحدة من جبهات المعركة" (شكل ٩-١)<sup>(٥٩)</sup>.



(شكل ٩-١)

ليلي الشوا، أطفال الحرب، ١٩٩٥-١٩٩٢، ١٠٠ × ٢٢٠ سم  
جزء من أسوار غزة، تركيب من ١٠ مجسمات من الحرير المطبوع.

من الملاحظ أنَّ غالبية الفنانين اللاتي تتم مناقشة أعمالهن هنا من النساء، وإذا كان هذا يعكس جزئياً العدد الهائل من الفنانات العرب العاملات في البلدان العربية وبلدان المهجر، فإنه يُمثل أيضًا اهتمامات كتاب المقالات، وخصوصيات التجربة النسائية في أفضية مختلفة من الحقبة الاستعمارية وما بعدها. وعلى الرغم من أنَّ النوع الاجتماعي ضروريٌّ في تصوير الهويات القومية، وخاصةً أثناء الصراعات الاستعمارية، فإنَّ الدور المركزي الذي احتلته المرأة بصورة مباشرة في الثقافة المرئية لم يحظ حتى وقتٍ قريبٍ إلا بنصيبٍ ضئيلٍ من الاهتمام.

إذ رفضت كاتبات هذه المقالات وكلهن من النساء تصنيف النساء أو العرب تصنيفاً واحداً؛ لأنهن قادمات من مناطق مختلفة، ولديهن خلفيات ثقافية متنوعة، مُعظمُهنَّ عربيات وبعضُهنَّ ليس كذلك، وكلُّ واحدةٍ منها لديها منظورٌ خاصٌ بها، ومختلفٌ في تصوير الهويات العربية المعاصرة، وليس الهدف من ذلك طمس الاختلافات، بل لنكون على درايةٍ بالعملية التي من خلالها تعمل الاختلافات عبر موقع متعددة للثقافة المرئية، ولنفحص السُّبل المختلفة التي من خلالها أيضاً تتم عملية الإقصاء والتضمين. ولهذا تُعدُّ هذه المقالات فرصةً سانحةً لإعادة التفكير في الهوية العربية بكلٍّ هذه الوسائل المختلفة والمتبادلَة لكلٍّ من الفنان والمشاهد. (شكل ١٠-١).



(شكل ١٠-١)

وفاء الهضيبي، مكناس، ١٩٩٨، عمل في مرحلة الإعداد  
رسم وتشكيلات بالحنة على قطعة من الجلد المشدود.

وقد قدمت المقالة الافتتاحية للكاتبة "إلز فان دير بلاس" تذكرة قيمة بما هو على المحك إذا أردنا حقاً تكوين عالم للفن الدولي ذي ثقافات متعددة. وفي محاولة للمضي قدماً أبعد في مناقشة التعددية الثقافية والفن ترجم "إلز" أنه إذا كانا نُريد التغيير حقاً فلابد من إعادة النظر في القيم الثقافية والجمالية المألوفة والسايدة والعمل على تغييرها جذرياً، ويجب أن تُفعَّل تلك التغييرات من خلال المؤسسات التعليمية والفنية وفي داخلها؛ ذلك لأنها هي التي تُدعم وتسيطر وتحكم في الأعمال الفنية وتسمح بدخولها إلى عالم الفن الدولي.

أما مقالة "سلوى مقدادي نشاشيبى" فقد لفتت الانظار إلى ضرورة التركيز على التعدد الثقافي، والمكانة التي حظي بها الفن في أمريكا، والمكانة التي يوليها الفن العربي. واستندت "نشاشيبى" إلى خبرتها الثرية - باعتبارها كاتبة وأمينة متحف عربية أمريكية - لاستعراض مشكلات الأنظمة التصنيفية الإثنية، لا سيما الصعوبات التي تواجه الفنانين العرب الأمريكيين الواقعين بين الغالبية البيضاء والأقلية الإثنية، وكذلك المهمشين من كلا الطرفين، وتشدد على تعدد الفن العربي الأمريكي، والاختلافات بين الأجيال ومصادرها المتعددة. وناقشت "نشاشيبى" أعمال ثلاث فنانات معاصرات، ونادت بالحاجة الملحة إلى إعادة التفكير في أنظمة التعليم الأوروبية المركزية، وسياسات المتحف والمعارض الفنية التي تقضي حالياً هذا التعدد.

وبالانتقال بين مختلف السجلات التي تشتمل على السير الذاتية، رصدت "صبيحة خمير" تعدد الهوية العربية من خلال وحدة اللغة وتتنوعها، وكشفت ملامح المهاجر الواسعة النطاق، وعلاقتها بالذاكرة الشخصية والجماعية، وطالبت "خمير" بضرورة الإبقاء على الصلة بين تاريخ العرب والفن الإسلامي عبر مختلف الجغرافيات والسير، وأهمية رؤية هذه السير تمتد إلى ما بعد استعمار القرن التاسع عشر وحتى القرن العشرين. والتزاماً بضرورة وجود حوارٍ تبين "خمير" إمكانية التعايش في ظل الاختلافات من خلال الرجوع إلى الماضي مثل التاريخ الأندلسى الماضي والتطورات المعاصرة في الأشكال الموسيقية. (شكل ١١-١)



(شكل ١١-١)

صبيحة خمير، حطام سفينة ١، رسم تزيين لغلاف كتاب

جزيرة الحيوانات، ١٩٩٤، ٣٢ × ١٢,٥ سم، مجموعة كتب تصدر كل ثلاثة أشهر، لندن ١٩٩٤.

وانطلاقاً من غياب دور المرأة العربية في الاستشراق الغربي والأصولية، تدعى الفنانة اللبنانيّة الأصل والكاتبة والمحرّرة "مي غصوب" إلى إعادة النظر في التوجّهات الراهنة نحو المشرق والآخر. وإن تتخذ جسد المرأة العربية باعتباره حقلاً رئيسياً للنظرة الفنية، تتّنظر "مي غصوب" إلى الثقافة المرئية من نطاقٍ واسعٍ بدءاً من مُخيّلة المستشراق في القرن التاسع عشر في الرسم، مروراً بالصور الفوتوغرافية المنتشرة للبطاقات المصوّرة لعهد الاستعمار، وصولاً إلى أغلفة الكتب العربية المعاصرة والإعلانات.

وبعدما أشارت "مي غصوب" إلى عددٍ من النظارات المُتضاربة والمُتصارعة في الشرق والغرب، تسأّلُ عما هو المقاموّع والمسكوت عنه؟ وتدعو إلى ضرورة مراجعة الأنظمة التصنيفية المتعودّ عليها والهرمية الطابع.  
(الشكلان ١٢-١ و ١٢-٢).



(شكل ١٢-١)

مي غصوب، المغنيّة الأولى ١٩٩٩، تركيب ٢٠٠ × ٢٠٠ × ٥٠ سم.



(شكل ١٣-١)

مِنْ غَصُوبِ، الْمَغْنِيُّ الْأُولَى ١٩٩٩، تَرْكِيبٌ ٢٠٠ × ٥٠ سَم.

وَاسْتِمْرَارًا فِي مَسَارِ الْجُفْرَافِيَّاتِ وَالْمَهْجُورِ تُتَّبِّعُ "تَنِيَا شِيرُوِيل" فِي مَنْطَقَةِ لَاقْتَ اهْتِمَامًا مُحَدِّدًا عَنِ الْفَنِّ الْفَلَسْطِينِيِّ الْمُعَاصِرِ، وَتَسْتَعْرُضُ، أَثَارَ النَّزُوحِ الثَّقَافِيِّ وَالْاِقْتَصَادِيِّ وَالْسِّيَاسِيِّ عَلَى الْفَنِّ الْفَلَسْطِينِيِّ وَكَيفِيَّةِ تَصْوِيرِ فَلَسْطِينِ بِاعتْبَارِهَا مُوْطَنًا، وَتَسْتَندُ فِي ذَلِكَ إِلَى تَارِيخِ شَعْبِ فَلَسْطِينِ دَاخِلِ فِي الْأَرْضِ الْمُحَلَّةِ. وَإِدْرَاكًا لِأَهْمِيَّةِ التَّصْوِيرِ الَّذِي يُعْدُ جَزِئًا مِهْمَا وَضُرُورِيًّا مِنِ الْخِطَابِ الْوَطَنِيِّ، وَلِقَدْرِهِ عَلَى تَميِيزِ جَمَاعَاتٍ مُعِيَّنةٍ، تَتْسَائِلُ "شِيرُوِيل" كَيْفَ يُمْكِنُ لِهَذِهِ الْأَعْمَالِ أَنْ تُحْجَبَ أَوْ تُخْفَى الْاِخْتِلَافَاتِ عَبْرِ كَثِيرٍ مِنِ الْمَوْاقِعِ، بَيْنَمَا تُبَرِّزُ سِيرًا أُخْرَى مُغْفَلَةً فِي الثَّقَافَةِ الْمَرِئِيَّةِ الْمُعَاصِرَةِ.

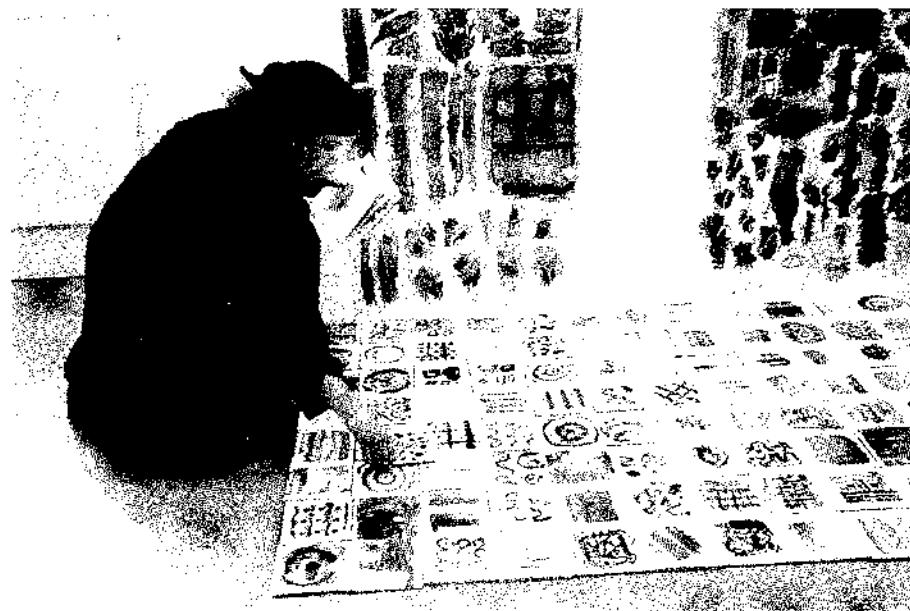
(شكل ١٤-١).



(شكل ١٤-١)

فَريالُ الْأَدْهَمِيِّ، النَّظَرُ لِلْأَمَامِ، ١٩٩٧، أَكْلِيْرِيكُ وَأَلْوَانُ مَائِيَّةٍ عَلَى الْوَرَقِ ٤٠ × ٥٥ سَم.

وتشير المساهمة التالية مجدداً قضية تصوير الهويات وسياسات المكان بطرح الإنتاج الفنى بقوه فى إطار مفترق ثقافى فالفنانة 'حورية نياتى'، الجزائرية الأصل، وهى فنانة متخصصة فى التركيب والأداء (المسرح)، تحدثنا عن نشائتها فى الجزائر أثناء الاستعمار وبعده، وكيف تجاوزت الحدود الجغرافية والثقافية، وهى إذ تقدم رؤى متبصرة جديدة حول التعريفات القومية الموحدة، تؤكد على خصوصيات عملها فى المواقف المختلفة، وأهمية القدرة على الإنجاز فى عملية صنع عملها وفهمه على أنه ذاتية مُجسدَة. (شكل ١٥-١)



(شكل ١٥-١)

حورية نياتى، زباب.. قصة أخرى، ١٩٩٨، تفاصيل تركيب، الحوار المعاصر  
عمل لثمانى عشرة فنانة - تركيب، جاليري هوت باث، باث، ١٦ يناير ١٩٩٩ .

وعلى النقيض ومن منظور مختلف تتركز مسهاماتي على عمل الفنانات العرب المعاصرات العارضات فى بريطانيا 'الحوار المعاصر' عام ١٩٩٩ م ٢٠٠٠م<sup>(٦٠)</sup>، ويستخدم الكتابات الأخيرة بشأن الذاتية والقدرة على الإنجاز، أطروح فكرة الانتماء الثقافى لبحث دور الذكريات والذاديات بالنسبة للفنان والجمهور. ومن خلال تحليل لأعمال حقيقية أبدعت فى مهجر العرب فى لندن، أدعوه إلى إعادة تقييم الذاكرة على أساس أنها عمل من أعمال القدرة على الإنجاز، وتجسيد لها فى الحاضر (ليس مجرد الحنين إلى إعادة إنتاج الماضي). وأهمية دور الذاكرة فى استعادة كل السير المنسية إلى أرض الواقع متجسدة فى عمل الفنانات العربيات المعاصرات. وإضافة لذلك فإننى أعتقد أنه عن طريق الذاكرة تتشكل الهويات والمعانى الجديدة التى يمكن الخروج بها من خلال الفنان والمشاهد.

وبختطفُ قضايا "النظرة و الغير" تقدّم جميع الكاتبات إذا طرقاً مُستحدثة للتعامل مع التفاعل المعقد بين السياسات الثقافية للمكان والذاكرة، وتجسيد ذلك من خلال بحث الاختلاف والتزوج في الثقافة العربية المعاصرة. كذلك تناولت الكاتبات عدداً هائلاً من السبل التي يمكن من خلالها إعادة النظر في الاختلاف والتزوج بالنسبة إلى عالم سريع التغير والتقلّب، نشهد فيه نزوح الناس وتحرّكهم على نطاق واسع غير مسبوقٍ منذ الحرب العالمية الثانية، استناداً لاختلافٍ ثقافيٍ أو دينيٍّ كما نراه مع الأحداث الساخنة في كوسوفو، أو الوضع الفلسطيني المتاجع وأزمة الجزائر، والعقوبات الاقتصادية

المفروضة على العراق، والاضطرابات الأخيرة التي تهز العالم وتشير قضيّاً الاختلاف بصورة عامة، كيف تنشأ؟ وما مدلولها؟ وما الاختلافات المضطربة؟ ولأنَّ هناك وعيًا شديداً بأنَّ الانتماء دائمًا له صلةٌ بعدم الانتماء فإنَّ مفاهيم الإقصاء والدُّمج لها حساسيّتها الملحة في عالمٍ معاصر تغيرت فيه جذرياً (في فترة ما بعد الاستعمار) الطريقة التي نتعرف من خلالها على أنفسنا وعلى إحساسنا بالوطن والانتماء والهوية.

فدائماً وأبداً ما نجد أنَّ الثقافة المركبة جزءٌ من صراع الهويات، سواء داخل الوطن أو الجماعة أو صراع الفرد، والثقافة المركبة ليست بلا قيمة أو بمعنى عن المصالح الشخصية، ومن ثم، وكما توضّح مقالاتُ هذا الكتاب، علينا أن ننبعط على الدوام لأفكار مثل: الصدق مقابل الفساد، والنقاء مقابل الخلط، والتماثل أو الوحدة مقابل التغيير والتعدد.

وعلى الرغم من أننا قد نعني العناصر الزائفة لتمثيل الهوية وتصوّرها، فإنَّ هذا لا يعني، كما يُؤكّدُ كثيرون من الكتاب<sup>(٦١)</sup>، أنَّه ليس لها تأثيرٌ حقيقيٌّ على كل المستويات، بالتركيز والتعبير الأدائي والانتشار بمخاطبة جمهور أوسع. ونحن ندرك تماماً، كما يذكر "ميرزوف" عدم وجود حدود للمهجر<sup>(٦٢)</sup>، ويمقدّر هويات هذا المهجر تجسيد الآثار الفوضوية والتحويلية للمهجر، والسماح لنا بإعادة التفكير في مختلف الافتراضات والتمرّكات. وتذكر "خمير" أنَّ مخاطر تخطي الحدود وخصوصية العولمة الجديدة قد تُعيد تنصيب وضع القوى الغربية، هناك من ناحية أخرى ضرورة لرفض النظرة الأحادية في تصوير الهويات إذا أردنا التوصل لحالة من المرونة الفكرية على كل المستويات وكل المجالات، ونقد ذاتي متزايد فيما يخصُّ وضع المصطلحات وطرق استخدامها.

ويستخدم نهج وأساليب مختلفة جاعت هذه المقالات لفتح مجالٍ للتاريخ، الذي لا يتعين كتابته فحسب، بل للتأكيد في الوقت نفسه على أنَّ الهويات المتعددة لا تعني بالضرورة هوية مشتّتة. فتصوير الهويات العربية المعاصرة في المهجر هي رغبة في تعين وضعية للمرء وبحث وإعادة النظر في الهويات من خلال الوعي بسياسات المكان، وأيضاً - وذلك لا يقلُّ أهمية - الوعي بالعمل باعتباره موقعًا للاستكشاف وإبراز القدرات والبحث في عالم متغير حيث صناعة الصور والحكم عليها أمر له دلalte. (شكل ١٦-١)



(شكل ١٦-١)

زينب سديره، "الاستفهامية"، ١٩٩٩، صورة فوتوغرافية مُخلقة بالكمبيوتر ٣٠×٢١ سم.

## الهوامش

- (١) للاطلاع على التنظيرات الحديثة لمصطلح "انتقام" في العلوم الإنسانية الاجتماعية وتاريخ الفن ودراسات ما بعد الاستعمار انظر : Reed, Christo- pher (ed). *Not at Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, London: Thames and Hudson, 1996; Naficy, Hamid (ed). *Home, Exile, Homeland: film, Media and the Politics of Place*, London and New York: Routledge, 1998; Mohanty, Chandra Talpade. *Crafting Feminist Genealogies: On the Geography and Politics of Home, Nation and Community in Shhat*, Ella (ed). *Talking Visions: Multicultural Feminism in Transnational Age*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1999, pp485-500.
- (٢) في أعقاب قضية سلمان رشدي، حرب الخليج ومستجدات الأحداث بعد هجوم الحادي عشر من سبتمبر في الولايات المتحدة وتقديرات أفغانستان صارت الصور النمطية للعرب والمسلمين أو ربما العرب أو المسلمين (تصنيف الإنسان إلى: عربي أو غير عربي) أكثر غلبة. انظر على سبيل المثال: مرقت حاتم "الفن الأمريكي غير المرئي: والتجمين العربي الأمريكي والخطابات المناصرة للمرأة في تسعينيات القرن العشرين في Shohat, Ella (ed). *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*, ibid, pp 369-390, and Modood, Tariq "British Asian Muslims and the Rushdi Affairs" in Donald, James and Rattas. Ali (eds), "Race, Culture & Differences", London, California, New Delhi:
- Saga Publications in association with the Open University, 1992, Reprinted 1999.
- (٣) بالنسبة لقضايا الوسائل التعبيرية وعلاقتها بالثقافة المرئية - انظر على سبيل المثال: Bloom, Lisa (ed). *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999 and Jones, Amelia and Stephenson, Andrew. *Performing the Body: Performing the Text*. London and New York: Routledge, 1999.
- (٤) للاطلاع على آخر الابحاث التي تناولت الجوانب المختلفة لـ "آفة العربية المعاصرة" - انظر مطبوعات باللغة الإنجليزية: Ali, Wijdan. *Contemporary Art from the Islamic World*, London: Scorpion Publications - J. Amman: - The Royal Society of Fine Arts, 1989.
- Lloyd, Fran (ed). *Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present*. London: Women's Art Library and I B Tauris, 1999; Lloyd, Fran. *Contemporary Algerian Art: Embodiment and Performing the "Self"*: Houria Nati and Zined Sedira, *Journal of Algerian Studies*, London, March 2000: Nashashibi, Salwa Mikdadi. *Forces of Change, Artists of the Arab World*. Lafayette, California: ICWA, 1994; Tucker, Judith E (ed). *The Presentation of Culture, Arab Women, Old Boundaries, New Frontiers*. Bloomington: Indiana University Press, 1993; Zuhur, Sherita. *Performance, Art, Image and Gender in the Modern Middle East*. Cairo Press and University of Florida Press, 1995: Zuhur, Sherifa (ed). *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East*, Cairo: American University of Cairo Press, 1998.
- (٥) ولدت عام ١٩٥٢ في بيروت، لبنان. من أصل فلسطيني، وتعيش في لندن، بريطانيا، وفي برلين، ألمانيا. (المترجمة)
- (٦) للاطلاع على المزيد من الدراسة المفصلة لأعمال حاطوم بما فيها آثار الفن والتزوّج انظر: Archer, Michael et al, *Mona Hatoum*, London: Phaidon Press, 1997. See Also, The Catalogue essay by Candice Bretz on the American-based Arab Egyptian artist Ghada Amer in *Echolot: oder 9 Fragen an die Peripherie (9 Questions from the Margins)*, Museum Fridericianum, Kassel, Germany, 1998 and the essay on the Arab-Israeli artist Sigal Primer by Irit Rogoff, "Daughters of Sunshine - Diasporic Impulses and Gendered Identities" in Bloom, Lisa (ed), *With Other Eyes*, ibid, pp157 - 183.

(٧) حول الهوية اليهودية، على سبيل المثال، مطبوعات حديثة حول الثقافة المرأة تشمل: Rubies & Rubies: *Jewish Female Identities in Contemporary British Art*, London: Lund Humphries, 1996; Mirzoff, Nicholas (ed). *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*. New York and London: Routledge, 1999; Nead, Lynne and Steyn, Huliet, *The Jew: Assumptions of Identity*, London: Continuum, 2000.

وعلى النقيض كتب القليل عن تصوير الهوية العربية، سواء صورة منفصلة أو كجزء من أشتات متعددة تتضمن الأفريقيان والثقافة المرأة السوداء.

(٨) هذا الإغفال نتيجة لعوامل عدّة. من ناحية هناك تقليد ثقافي عربي حيث تُسّبِّيَّا يضع الكلمة في مرتبة تعلُّق الصورة المرأة، والسياسات الثقافية والسياسية في جغرافيات عربية عديدة تعزّز هذا الترتيب وتنبع امتيازاً للتقليدي ودون شك مسألة الاقتصادات، وبخاصة تجاه الفنانات العربيات. وهي أيضاً نتيجة لأحداث سياسية وتاريخية صورت العالم العربي كمصدر للخطر بالنسبة للعالم الأوروبي الأمريكي، مما بمركزية أوروبية مؤسّيسية في عالم الفن التي تميل لتجاهل الأعمال المقدمة في الجغرافيات العربية والمهاجر. هناك استثناءات جديرة باللاحظة في بريطانيا مثل معارض من كلا العالمين، معرض وايتشيل في لندن عام ١٩٨٦ الذي يضم العمل المتميّز للفنانة الجزائرية الأصل حورية بياني "القصة الأخرى": الفنانون الأفرو-آسيويون في بريطانيا ما بعد الحرب، وفي معرض هايدلبرغ، ١٩٨٩ الذي يضم أعمال مني حنوم، فود إكس فود وينظمها أيدى تشمبرز عام ١٩٩١.

(٩) هذا يتضمن من بين نصوص ضرورة أخرى استعراض الحداثة في عمل ليوتارد جين فرانسو "The postmodern Condition: A Report on Knowledge", Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979; The deconstruction of naturalized western mythologies by Barthes, Roland, *Mythologies*, translated Annette Levers, London: Granada; the critique of western history and concepts of self by Michel Foucault in an *Archaeology of Knowledge*, New York: Pantheon Books, 1972; and the challenges presented by writers in 1980s on the effects of postcolonialism, including Bhabha, Homi K. "the Other Question - the Stereotype and colonial Discourse"; Screen, 24, No 6, November-December 1983; Spivak, Gayatri C, in *Other Worlds: Essays Cultural Politics*, London: Methuen, 1987; Minh-ha, trinh T. *Women Native Other*, Bloomington: Indiana University Press, 1989. See also Young, Robert: *Writing History and the West*, New York and London: Routledge, 1990.

(١٠) إدوارد سعيد: الاستشراق: المفاهيم الغربية حول الشرق، انظر أيضاً: John M, *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester and New York: Manchester, New York: Manchester University Press, 1995, Graham- Brown, Sarah, *Images of Women: The Potrayal of Women in Photography of Middle East, 1860-1950*, London: Quarter Books, 1988.

Nochin, Linda. *The Imaginary Orient*, in *The Politics of Vision: essays on Nineteenth-century Art and Society*, New York: Harper and Row, 1989, (First published in *Art and America*, May 1983). For subsequent feminist writing on Orientalism see note 13 below.

(١١) انظر على سبيل المثال: Kandiyoti, Deniz. *Identity and its Discontents: women and the Nation*" Millennium: Journal of International Studies, vol 20, No 3, 1991, pp 429-43: Kandiyoti, Deniz (ed). *Women, Islam and the State*, Philadelphia: Temple University Press, 1991; Yuval-Davies, Nira and Athias, Floya (eds). *Women Nation-State*, London: Macmillan, 1989; Grewal, Interpal and Kaplan, Caren (eds), *Scattered Hegemonies: Post modernity and Transnational Feminist Practices*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994; Grewal, Interpal, *Home and Harem: Nation, Gender, Empire and cultures of Travel*, Durham, NC: Duke University Press, 1996; Mohanty, Chandra Talpade, Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial discourses" reprinted in Patrick, Williams and Laura Chrisman (eds), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, a Reader*, Cambridge. Harvester/Histories, Third Text, Summer 1998, Reviewing Orientalism.

(١٢) انظر جرويل: عالمة في دراسات المرأة والتوعي الاجتماعي والجنس لدى جامعة بيل بالولايات المتحدة. وتُعدّ شخصية محورية في مجال دراسات المرأة الأكاديمي. كما أنها باحثة نسوية ناشطة وتهتم ببحثها بوضعيّة المرأة في فترة ما بعد الاستعمار والحركات النسوية وحقوق الإنسان. (المترجمة)

Grewal, Interpal. on the New Global Feminism and Family of Nations: Dilemmas of Transnational Feminist Practice" in Shohat, Ella (ed) *Talking Visions*, 1999, p 523.

- (١٥) رينا لويس: أستاذة في الدراسات الثقافية بجامعة لندن للآداب وتنصب معظم أبحاثها حول الدراسات النسوية لحقبة ما بعد الاستعمار. (المترجمة)
- (١٦) ميادا يجينوجلو: أستاذة في العلوم الاجتماعية المختصة بالشرق الأوسط، الجامعة الفنية للشرق الأوسط - أنقرة، تركيا. (المترجمة)
- (١٧) كلتا الكاتبتين قدمتا دراسة وافية للاشتراك: انظر، Lewis, Reina *Gendering Orientalism, Race Femininity and Representation*. London and New York; Routledge, 1996 and Yegenoglu, Meyda. *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. See also Lewis, Reina "Cross-cultural reiterations: Demetra Vaka Brown and the performance of racialized female beauty" in Jones Amelia Stephenson, Andrew. *Performing the body: performing the text*, 1999, pp56-75; and Bernstein, M. *Visions of the East: Orientalism in Film*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997.
- (١٨) إيلا شوهات: أستاذة في الدراسات الثقافية بجامعة نيويورك ولها أعمال كثيرة تناولت قضايا المركزية الأوروبية والاستشراق، وأيضاً التوجهات المختلفة الاستعمارية عبر القومية المستخدمة في الدراسات الثقافية. (المترجمة)
- (١٩) إيريت روجوف: دكتوراه من معهد كورنيل للفنون، عام ١٩٨٧ جامعة لندن، وتتركز أبحاثها المعنية بالثقافات البصرية حول الظروف الجغرافية وفترة ما بعد الاستعمار والعلمة وفترة ما بعد الهجرة. (المترجمة)
- (٢٠) لزا بلوم : من مواليد ٢٠ سبتمبر عام ١٩٦١، أمريكية، محامية حقوق مدينة، شريك ومدير لشركة بلوم القانونية. تهتم بقضايا حقوق الإنسان والتمييز العنصري بجانب قضايا الأسرة والحقوق المدنية. (المترجمة)
- (٢١) Shohat, Ella (ed). *Talking Visions*, 1999; Bloom, Lisa (ed). *With Other Eyes*, 1999; Irit Rogoff, *Daughters of Sunshine - Diasporic Impulses and Gendered Identities* in bloom, Lisa, as above. See also Ella Shohat and Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London and New York" Routledge, 1994.
- (٢٢) ستيررات هول: من مواليد ٣ فبراير عام ١٩٣٢، جاميكا. منظر ثقافي واجتماعي، عاش وعمل في المملكة المتحدة منذ ١٩٥١، ويُعد هول مع آخرين من مؤسسي المدرسة الفكرية التي عُرفت بمدرسة الدراسات الثقافية البريطانية.
- See Hall, Stuart. *Cultural Identity and Diaspora in Williams, P and Chrisman, L (eds). Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A Reader*. Cambridge. Harvester / Wheatsheaf, 1993; Hall, Stuart. *New Ethnicities in Race, Cultural and difference*, Donald, J and Rattans, A (eds), 1992; Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London and New York: Verso, 1993.
- (٢٤) هومي بابا: من مواليد عام ١٩٤٩ ، أستاذ الأدب الإنجليزي والأمريكي، ومدير مركز الدراسات الإنسانية لدى جامعة هارفارد. يعد من أهم الشخصيات التي تناولت دراسات ما بعد الاستعمار المعاصرة. (المترجمة)
- Bhabha, Homi T, *The Location of Culture*. London and New York, Routledge, 1994. (٢٥)
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic*, 1993, pp 202. (٢٦)
- (٢٧) نيكولاس ميزروف: أستاذ الإعلام والثقافة والاتصال لدى جامعة نيويورك، متخصص في الثقافة البصرية. (المترجمة)
- Mirzoeff, Nicholas (ed). *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*, 1999, see also Brah, Avtar, *Cartographies of Diaspora*, New York and London: Routledge, 1996. (٢٨)
- Mirzoeff, Nicholas (ed). *Diaspora and Visual Culture*, 1999 pp 3-4. (٢٩)
- Rogoff, Irit. *Daughters of Sunshine- Diasporic Impulses and Gendered Identities in Bloom*, lisa (ed) *With Other Eyes*, 1999, p 163. (٣٠)
- (٣١) شاندرا تالپاده موہنتی: من مواليد ١٩٥٥، مومباى - الهند، مُنظرة نسوية بارزة لحقبة ما بعد الاستعمار وال فترة الانتقالية، وأستاذة دراسات المرأة لدى جامعة هيلبيتون، نيويورك، وهي الآن رئيسة قسم دراسات المرأة لدى جامعة سيرياكوس. (المترجمة)
- Mohanty, Chandra Talpade. *Crafting Feminist genealogies in Shohat, Ella (ed). Talking Visions*, 1999, p500. (٣٢)
- (٣٣) المرجع نفسه ص ٤٩٩ .
- (٣٤) المرجع نفسه ص ٤٨٥ .

(٤٥) بينديكت أندرسون: من مواليد ٢٦ أغسطس عام ١٩٣٦ . حاصل على إجازة في كلاسيكيات الأدب من جامعة كمبريدج عام ١٩٥٧ ، وبعد عمله مجتمعات تخيلية من أفضل أعماله.

**Andreson, Benedict, Imagined Communities: Reflection on the origin and Spread of Nationalism, 2nd edition, London, Verso, 1992.**

(٤٦) نيرا يوفال رافيس: مديرة مركز أبحاث الburger واللاجئين والانتماء، جامعة شرق لندن. كانت رئيس لجنة أبحاث العنصرية والقومية وال العلاقات الإثنية للجمعية الدولية للعلوم الاجتماعية.

**Yuval-Davis, Nira Fundamentalism, Multiculturalism and Women in Britain in Doland, James and Rattansi, Ali (eds), Race, Culture and Difference, 1992, p284.**

Hatem, Mervat F, the Invisible American art: Arab American Hybridity and Feminist Discourses in the 1990s in Short, Ella (ed). Talking Visions, 1999, p372.

The Algerian-born sociologist and anthropologist Marie-Aimee Helie-Lucas discusses this in "Women Nationalism and Religion in Algerian Liberation Struggle in Badran, Margot and Cooke, Miriam (eds). Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing, Indiana University Press, 1990, pp105-114.

See for Example, Clifford, James. The Predicament Of Culture: Twentieth Century Ethnography Literature and Art. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1988, and Bloom, Lisa (ed) With other Eyes, 1999, Introduction.

For Further discussion see, For example, The other Story, Whitechapel Art Gallery, 1989, Araeen, Rasheed. New Internationalism in Global Visions, Towards a New Internationalism in the Visual Arts, edited by Jean Fisher. London: Kala/ inIVA, 1994. p3-11.

(٤٧) آلين براندر من مواليد نيويورك: حصلت على الماجستير عام ١٩٨٧ من جامعة كولومبيا. لها كتابات وأبحاث ومقالات عدّة، على مدار العشرين سنة الماضية، حول الفن والثقافة، عملت مشرفة على الفن المعاصر لدى متحف المكسيك الجديد للفنون. (المترجمة)

**Branauer, Aline "Practicing Modernism" in Mirzoeff, Nicholas (ed). Diaspora and Visual Culture, 1999, p254.**

(٤٨) ولدت ترينه تي. مينه ها في هانوي، الهند الصينية الفرنسية، في عام ١٩٥٢ ، وقد تعرّفت في فيتنام الجنوبية خلال حرب فيتنام. درست العزف على البيانو والتلحيف الموسيقي في المعهد الوطني للموسيقى والمسرح في سايغون. هاجرت ترينه إلى الولايات المتحدة في عام ١٩٧٠ درست التأليف الموسيقي، الإثنية، والأدب الفرنسي في جامعة إلينوي، حيث حصلت على درجة الدكتوراه. وقادت بالتدريس في قسم النوع الاجتماعي ودراسات المرأة في جامعة كاليفورنيا في بيركلي منذ عام ١٩٩٤ وفـر قسم البلاغة منذ عام ١٩٩٧ . (المترجمة)

**Minh-ha Trinh T. Cotton and Iron in Ferguson, Russell et al. Out there, Marginalization and Contemporary Cultures, 1990, 9334-335.**

. المرجع نفسه . ٤٧

See for example, Rushdie, Salman. Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991, Granta Books, 1992, (٤٩) Said Edward W. Reflections on Exile, 1984 in Ferguson, Russell et al. Out There, Marginalization and Contemporary Cultures, pp 357-366; Said, Edward W. The voice of A Palestinian Exile, Thirds Text, Vol 3, No 4. 1988: p 39-50, and Bhabha, Homi T. The Location of culture. London and New York: routledge, 1994.

(٤٩) جانيت وولف: سبق لها وعلمت أستاذة بجامعة مانشستر وجامعة ليدز، ورأت ببرنامج الدكتوراه في الدراسات الثقافية والبصرية في جامعة روتشستر بنيويورك من عام ١٩٩١ - ٢٠٠١ . (المترجمة)

**Wolff, Janet. Resident Alien, Feminist Cultural Criticism. Cambridge UK: Polity Press, 1995, p 9. See also Kaplin, Caren. Deterritorializations: The Rewriting of home and Exile in Western Feminist Discourse, Cultural Critiques, No 6, Spring 1987; Kristeva, Julia, Strangers unto ourselves. Trans by Leon S Roudiez, New York: Columbia University Press, 1991; Kaplin, Caren. Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement, Durham, NC: Duke University Press, 1996; Rey, Chow. Writing Diaspora, Bloomington: Indiana University Press, 1993.**

- Min-ha, Trinh T. cotton and iron in Ferguson, Russell et al, Out There, 1990, p332-333. (٥١)
- Said, Edward W. Relections on Exile, 1994 in Ferguson, Russell et al. Out There, 1990, p359. (٥٢)
- Displacement Within has been extensively discussed by several writers, including the Martican revolutionary Fanon, (٥٣) Frantz, Black Skin, White Masks, Translated Charles Lam Markmann, New York: Grove Press, 1952, and the French feminist Kristeva, Julia. Strangers unto Ourselves, 1991.
- (٥٤) التعارض الثنائي (**binary oppositions**) هو آلية من آليات التي تبرز العلاقات بين الأشياء بهيكلتها ( فهرستها وترتيبها ) وفق نسق أحادى يقوم على التعارض بين مفردتين أو علامتين (نهار/ليل، خير/شر، ذكر/أنثى) – المترجمة.
- Yegenoglu, Meyda. Colonial Fantasies, 1998, p8. (٥٥)
- Shohat, Ella (ed). Talking Visions, 1999, p7. (٥٦)
- Teresa de Lauretis (ed), Feminist Studies / Critical Studies, London: Macmillan, 1986. (٥٧) للمزيد من البحث والدراسة بشأن الاختلاف في داخل النوع الاجتماعي انظر:
- Mohanty Chandra Talpade, Unnder Western Eyes, Reprinted in Patrick Williams and Laura Chris- man (eds), Colonial Discourse and Post- Colonial Theory, A Reader, 1993, pp212-4. (٥٨) انظر على سبيل المثال:
- Min-ha, Trinh T. cotton and iron in Ferguson, Russell et al, Out There, 1990, p330. (٥٩)
- See Lloyd, Fran (ed), Contemporary Arab Women's Art, 1999. (٦٠)
- (٦١) انظر على سبيل المثال: Yegenoglu, Meyda, Colonial Fantasies, 1998; Netterton, Rosemary, An Intimate Distance: Women, Artists and the Body, London and New york: Routledge, 1996 and Butler, Judith, Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex, London and New York: Routledge, 1993.
- Mirzoeff, Nicholas (ed). Diaspora and Visual Culture, p9. (٦٢)



## الأمية والفن: إعادة تقييم مفاهيم الجمال والفردانية في سياق دولي

إلس فان دير بلاس

تعرض المناقشات التي تجري في إطار الأممية والفن، وتطرق لموضوعات مثل "أنا والأخر" و"العولمة والفن" و"الفن في المجتمعات متعددة الثقافات" وتحت سماوات مختلفة، لخطر الربابة والكلاشيفات.

ويبدو أنَّ النقاش الدولي يعجز عن التقدم في قضياباً بعينها، مثل مسألة الجودة وإحساس شخص ما بالذنب تجاه غضب آخر يخالفه، ويجب أن نعلم أنه لن يتبدد حرج ما بعد الاستعمار نتيجة التأكيد المستمر على ضرورة عرض المزيد من أعمال الفنانين السود في صالات العرض أو المتاحف، أو ضرورة إدراج الفن العربي ضمن المناهج الدراسية في الجامعات الغربية. ومن ثم أصبح من الضروري أن نولي اهتماماً أكبر للنقاش القائم على التعديدية الثقافية لكي تنهض به لمستوى جديد. وتحقيقاً لهذه الغاية أرى أننا في حاجة إلى إيجاد قيم جديدة نستطيع من خلالها بثُ روح حياة جديدة في حوار فني صار مضجراً.

وبإعادة التفكير هذه نستطيع تحطيم الوضع الراهن لوقف ما بعد الاستعمار، وما بعد الحداثة في عالم الفن، وبهذا يتسعى لنا أن نتبني منهجاً أممياً أكثر صدقًا<sup>(١)</sup>. ومن ثمَّ تتمكن هذه القيم الجديدة من احتلال مكان الثوابت القديمة مثل الأصالة والجودة، وهو مصطلحان يستخدمان دون اهتمام للإشارة إلى كلٌّ من التطورات الجديدة والتاريخية في الفن.

### الأصالة

الأصالة مفهومٌ محوريٌّ في الخطاب الفنىُّ الغربىُّ، كان وليد الفكرة الحداثية التي مفادها أن تكون سابقاً لأوانك – الفرد مبدعٌ أصيل – وأن تأخذ جانب الفنان الذى يعتلى برجه العاج بدلاً من الانخراط فى المجتمع. والأصالة مفهوم له دلائله الغربية الواسعة، وهو دائماً ما يقف في تعارضٍ تام مع فكرة التقليد، التي تُعدُّ في العديد من الثقافات غير الغربية قيمةً عظيمةً معتبرةً عن تقاليد العلاقة بين المعلم والمتدرب الذي يقتدى بمعلمه ويقلده. وفي تلك السياقات، لا تعنى المحاكاة تقليداً أنَّ خصوصية الفنان لا يتم التعبير عنها في العمل.

### الجودة

الجودة أيضاً حكمٌ قيميٌّ، يُستخدم كثيراً في الفن الحديث، ويتردد هذا المفهوم على نحو متهدٍ في النقد الفنى الغربى، ويبدو أنه ليس هناك من يعرف على وجه التحديد مفهوم الجودة بعد، ويرجع ذلك جزئياً إلى زيادة جرعة الفن الواردة من الثقافات الأخرى في السوق العالمية، وقد حاول الناقد الأمريكي توماس ماك إيفلى<sup>(٢)</sup> إعطاء مصطلح "الجودة" إطاراً

مرجعياً في مقاله إعادة تقييم الحكم القيمي المنشور في كتابه "الفن والغيرية" (١٩٩٢م)، وبدلًا من أن ينظر إلى الجودة باعتبارها قيمةً كونية، أكد أنها تتوقف على عوامل مثل الأصل والجنس والمعتقدات والبيئة<sup>(٣)</sup>.

ومع ذلك، لم تثمر محاولة "ماك إيفلى" الجادة لإثارة التساؤل حول هذا المفهوم وإعادة النظر فيه وتقييمه نظرية أكثر واقعية، بيد أن عقب هذه المحاولة وقعت تطورات أخرى في النظرية والممارسة وأصبح الإنتاج الفنى في السنوات الأخيرة أكثر تنوعاً بكثير.

ويبدو أن الرغبة العامة في مراجعة التصنيفات الحالية قد خلقت فرضاً لمشروعات أعمال فنية إبداعية من ثقافات متعددة لتصبح أكثر ظهوراً للعيان. (شكل ١٢ و ٢)



(١٢)

موشيكوا موكونينا لانجا، بدون عنوان، ١٩٩٥، كولاج (قصاصات)، ٧٣ × ٩٣ سم.

وقد عرضت أعمال لانجا التي ولدت في جنوب إفريقيا في متحف جوهانسبرغ الثاني في 12 أكتوبر 1997 - 18 يناير 1998.



(شكل ٢-٢)

مليلة أكوزناري، السلام، 1997، حفر على الخارصين، ٥٢٩، ٥٢٢ سم.

وفي هذه السياقات صار مفهوم الجودة مُجددًا مفهومًا قيًّاً من خلال إعادة التقييم والتقدير، على الرغم من أنه ربما كان ضروريًا أن تتزعز أولًا أي قيمة من مصطلح الجودة، ألا يجدر بنا ذكر الملاحظة التي أبدتها راهب من التبت، وهي أن "أفضل فن يبدعه أكثر الرهبان تقوى" (٤)؟

ولاشك أن قيمة الجودة وضعت مؤخرًا موضع اختبار من زاوية التفرقة بين "فن متدين وفن راقٍ"؛ فمثلاً، عندما علق الرسام "شيرى سامبا" (المولود في عام ١٩٥٦م في زائير) لوحاته الفنية في متحاف الفن الحديث، اشتعل النقاش حول ما إذا كان فنه من ناحية الجودة يرقى لمستوى فن "أنسلم كيفر" (٥) وما إذا يجدر وضع أعمال الفنان الشعبي في متحاف الفن الشعبي.

وفي الوقت نفسه يعدُّ شق "سامبا" طريقه إلى ما يُسمى دائرة الفن الم مشروع دلالةً على أنَّ معنى القيمة في علاقتها بالفن المعاصر عُرضة للتغيير دون أدنى شكٍ.

ولكى نتجنب الوقوع فى نفس الشرك المؤسى الصارم والتقد المتكسر الذى تؤدى إليه مثل هذه المناقشات فإننى أقترح أن نُعلن رسمياً أن المفهومين الأساسيين الغربيين "الجودة" و"الأصالة" فارغان من محتواهما عند الطرق للنقاش حول الأمميه والفن، ولكنى من ناحية أخرى، أدرك تماماً أهمية إيجاد مصطلحات بديلة يمكن استخدامها فى منتديات تبادل الثقافات وتعددتها، ولكى نسلك هذا الاتجاه أرى أنه علينا استغلال الفرصة لإعادة تقييم المفهومين "الجمال" و"الفردانية"، وقبل الخوض أكثر فى هذين المفهومين على أن أتطرق لبعض السياقات عن شواغلى.

والأمر الأهم، هو أن التطورات التى حديث إبان الحقبة الاستعمارية وما بعدها خلقت تبايناً فى الثقافات؛ حيث لعبت بعض هذه الثقافات دور الحكام، بينما وقعت ثقافات أخرى ضحية لغيرها، وهناك ثقافات كانت ولا تزال لديها الثروة الاقتصادية، بينما كانت هناك ثقافات أخرى ولا تزال فقيرة، وهناك بلاد كانت معروفة بتراثها الثانى وأخرى بضحايا ثقافتها.

والآن ونحن على اعتاب قرنٍ جديد أصبح من الضرورى أن تتخلص من هذا التباين بمختلف جوانبه، فمع الظرفية الجديدة فى سبل الاتصال والسهولة المتزايدة فى تحرك مزيد من الأفراد بيسير حول العالم، حيث تصبح التبادلات والمواجهات الثقافية أكثر حدة بجانبيها، الإيجابي والسلبى، لم يعد هناك شيء يمكن أن يعرقل هذا التوجه، بيد أن هذه الظروف تتحث على البحث عن مفاهيم بإمكانها أن تمد هذه المنتديات بأساس ثقافى وفكري مشترك.

## أنا والأخر / الفن بمثابة الآخر

تملك جميع البلدان وكل الفنانين إرثاً ثقافياً له دوره فى تقييم ثقافة المرء نفسه وثقافة الآخرين، وقد تتصف هذه التقييمات عندما نتحدث عن الثقافات الأخرى وثقافات الشخص نفسه، بعدة خصال، مثل: التسامح والانفتاح (أو الافتقار لكليهما) ومركزية العرق والكرم إلى آخره، وهذه الخصال تأثير كبير على التطور الثقافى للبلد وبالتباعية على تطور الفنون، وإذا كان علينا الدخول فى مناظرة فيما بين الثقافات فمن الضرورى أن يتحلى جميع الأطراف بدرحة جيدة من قبل الآخر والانفتاح على أفكار ومؤثرات جديدة، فنحن لا نستطيع تمهد الطريق للحوار والتواصل إذا تشبت كل منا بجذوره، وأخذ على عاتقه إقصاء كل من يخالفه أو يختلف معه، فيجب أن يكون التسامح وليد الوعى الذاتى، وينبغي ببساطة أن يساعد فهم المرء لثقافته الخاصة وتموضعها وتعديها على تفهم أشمل لثقافة الأطراف الأخرى.

يبين واضحًا الآن أن هناك "المرء" والأخر أو "الغير" وقد أضاف الفيلسوف الألماني "هيربرت ماركىز" (1979م- 1989م) إلى هذه الفكرة بعدها ثالثاً فى كتابه "البعد الجمالى، نحو نقد علم الجمال الماركسي" (1978م) عندما كتب يقول "...الفن غير واقعى، ليس لأنه أقل من الواقع الراستن، ولكن لأنه أكبر منه ويمثل "الغير" بصورة كيفية".<sup>(1)</sup>

والثير للاهتمام فى هذا البيان هو أن ماركىز يتعامل مع الفن على أنه شيء مختلف أو "هذا الآخر". يعطينا هذا المنطق نقطة الانطلاق للهروب من نقاش الفن الذى نحن بصدده الأن.

إذا كان الفن هو الآخر فهو عنده قادرٌ على أن يُرينا الحقائق، وأقصد بكلمة "يرينا" هنا كلنا جمِيعاً، ففي اللحظة نفسها التي يظهر لنا فيها أن هناك آخر متفقاً عليه يسمح لنا باكتشاف عموميات مشتركة بتحليل هذا الآخر، كما يعطينا الفرصة لخلق عالم معاصر حقيقي للفن تباعين فيه الثقافات.

### إعادة تقييم المفاهيم القائمة:

الجمال: نستخلص من المناقشات الأخيرة حول الفن أن مفهوم الجمال لم يكن مقبولاً لسنواتٍ عِدَّة. ويبدو أنَّ مجرد الحديث عن الجمال في الأعمال الفنية كان يُعدُّ من المحرمات؛ حيث كان "الجمال" في الثقافة الأوروبية مرتبطة بالرسومات الرومانسية، أعمال ما قبل رفائيل<sup>(٧)</sup> المعروفة وكتابات "شارل بودلير" و"جين أوستن"<sup>(٨)</sup>، وأيضاً "أُضْرحة كانوفا"<sup>(٩)</sup> في مطلع القرن التاسع عشر. لكن هل تمت مناقشة أعمال "جوزيف بوينز"<sup>(١٠)</sup> أو فن المواجهة لـ"ديمان هيرست"<sup>(١١)</sup> من زاوية الجمال؟

لقد نظم صندوق الأمير "كلاروس" مناظرةً بين الصحفيين الهنود وال فلاسفة والفنانين في مارس عام ١٩٩٩ م، في مدينة بومباي<sup>(١٢)</sup>، وكانت هذه المناظرة استعداداً لحدثٍ أكبر يشتمل على تنظيم مؤتمراتٍ وعروض خطط لها "فاند" عام ٢٠٠٠ تحت عنوان "جمال في سياق". وكانت نقطة الانطلاق في المناقشة المبدئية تدور حول أنَّ مفهوم الجمال مفهومٌ نسبيٌّ يختلف باختلاف الثقافة والبيئة والجنس والعادات والتقاليد والتفضيلات الشخصية، كما ناقش فنانو أمريكا الجنوبيّة وكتابها ونقادها بطرح الموضوع نفسه في مدينة المكسيك في فترة لاحقة من العام نفسه.

ولا شك في أنَّ هناك اختلافات عديدة وهائلة بين أساليب كلا الفريقين، فأخذهما يوجد في الهند والأخر في المكسيك، لكنهما اتفقا على شيءٍ واحدٍ، ألا وهو وجوب إنقاذ الجمال من نهاية مخزية، وفور عودته للحالة السابقة له وقابليته مناقشته؛ يمكن أن يكون معلماً مهماً في نقاش العلاقة بين الأممية والفن.

وقد لاحظ الناقد المسرحي الهندي "رستم بهاروشَا" الذي افتتح النقاش في مدينة بومباي بورقة عمل بعنوان "الجمال يتآلم" أنه: "إذا كان علينا أن نستحضر الجمال اليوم في نظرية أدبية مثلاً، فإنَّ هذا لن يكون سوى رد، وعودة لنظرية النقد الجديدة التي استهلقت عن آخرها عبر السنين. وهذا لا يعني أن الشيء الجميل لا يظهر من وقت لآخر باعتباره أثراً وتاثراً وإطراءً لنظرية ما بعد الحداثة، لكنه يظهر خالياً من أي محتوى محدد. أما إذا أخذنا مفهوم الجمال على محمل الجد عندئذ ستواجهنا معضلةً حتمية"<sup>(١٣)</sup>.

وفي حين لم يُغفل "بهاروشَا" إشكالية مصطلح الجمال؛ فقد ساهم في فتح باب النقاش مرة ثانية حول مفهوم الجمال على اعتبار أنه جزءٌ من الجدل الدولي فيما بين الثقافات.

وكان للفلسفه الأمريكي الإسباني المولد "جورج سانتيانا" (١٨٦٢ م - ١٩٥٢ م) وجهة نظر أقل إشكالية بشأن الجمال؛ حيث وصف تجربة الفن "بالذلة" ورأى أنَّ الجمال خُصلةً لا توجد إلا في كيفية تجسيد المرء للذلة وتوثيقها، وذهب "سانتيانا" بعيداً ليقول: ليس هناك شيءٌ أفضل من محاسن الحياة التي تُغزل ضمِّن البناء النسيجي للجمال<sup>(١٤)</sup>.

وعلى الرغم من أنَّ ما قاله مثيرٌ للجدل بشدة، فإنه يُشير إلى الدور المحوري الذي لعبه الجمال ذات يومٍ في المناقشات الغربية لعلم الجمال.

كذلك، لا تزال كتابات "ميلفييل هيرسكتوفيفيس"<sup>(١٥)</sup> لعام ١٩٥٩، بشأن عدد من الفلاسفة الغربيين محل جدل إلى اليوم، وذلك عندما لاحظ: أن دراساتهم حول علم الجمال تفتقر إلى بُعد التباين الثقافي<sup>١٦</sup> وأنَّ هناك حاجة لتوسيع قاعدة نظرية الجمال وتحطيم حدودها الثقافية الجامدة. وإذا كانت الاستجابة إلى الجمال عالمية في التجربة الإنسانية، يجب أن تُطرح الدراسة كما هي وفي أي مكان وجدهت فيه<sup>(١٧)</sup>.

إذا افترضنا بدايةً أن استجابتنا للجماليات يمكن لأى شخص أن يلاحظها، فحينئذ يُمكن للجمال أن يستخدم جسراً لعبور الحدود الثقافية. فهل يوجد في النهاية من لا يستشعر لذة الجمال؟ وعلى الرغم من أنه قد تتنوع صور التعبير عن الجمال فإنه يُمكن أن يُعد أساساً بنى عليه النماذج الدولية والنقدية حول الفن. إننى لا أفترض مفهوم عالمية الجمال، أو مفهوم الفن العالمي، بل على العكس، كل ما أريده بالتحديد هو توضيح قدرة كل شخص على استشعار الجماليات التي توفر مساحة لنقاوش مثير ومتنوع بشأن ماذا يمكن أن يكون عليه الجمال؟

فعلى سبيل المثال، فإن: جمال الصور الفوتوغرافية الكثيبة للدماء أو للسائل المنوى، التى قدمها الفنان الكولومبى فرناندو أرياس (المولود فى عام ١٩٦٣) واضحةً بالنسبة لى بالنسبة للتشكيل المكون من مئات شرائط عينات الدم، والتى فُحصت عن آخرها لمرض الإيدز، والتى تداخلت معاً وشكلت جسد رجل، إنها لوحةً جميلةً رغم أنها دموية، فهي عمل فنى لمناهضة مرض الإيدز (شكل ٢-٢).



(شكل ٢-٢)

فرماندو أرياس، صور مناهضة للإيدز، ملصق للإيدز، ١٩٩٤.

الفردانية: وهي المفهوم الثاني الذي يوفر لنا زاوية جديدة لمناقشة للفنُ عبر الثقافات، وهذا المفهوم ليس أقل إشكالية من مفهوم الجمال؛ حيث تركز أكثر مقاييس الأصالة والقدرة الإبداعية استخداماً بنسبة كبيرة على مستوى الإبداع الفردي، وهو ما يتضمن أكثر في الرغبة الغربية في القرن العشرين لإيجاد طبيعة من الرواد المبدعين. ولكنَّ آرثر كوستلر<sup>(١٧)</sup> يرى أنه لا توجد أشياء مستجدة، بل هناك مجرد صياغاتٍ جديدةً لأنشياء موجودةٍ بالفعل.

ربما يدعى المرء أنَّ هذا كان واضحاً في عمل آندي ورهولَ الذي جمع بين الفن والتجارة معاً، أو في الفكرة المتناقضة لـ"مارسيل دوتشامب" عن إعلاء الدنيوي للساحة الفنية بوضع الأعمال الجاهزة المبتذلة في المتاحف.

وقد تميز فنُ الطبيعة في أوروبا في مطلع القرن العشرين بالرغبة في جمع الفنُ والحياة معاً، والرغبة في إبعاده في الوقت ذاته عن المجتمع البرجوازي ومؤسسة الفن القائمة آنذاك. وقد كان الإبقاء على هذا الموقف أمراً صعباً ولم يستطع تحقيق أهدافه، إلا أنه أحدث ثورة في عالم الفن، وأعاد النظر في المفاهيم الشائعة للأصالة.

وتميز فنُ الطبيعة أيضاً بكسر الثوابت مجرد تكسيرها، وكان الفنانون من أرباب الحركة المستقبلية فصاعداً على دراية باستحالة بقاء فكرة الإبداع المطلق<sup>(١٨)</sup>.

لقد أصبحت الرغبة في التجديد المستمر، كليسيتها في الفنَ الغربي للقرن العشرين إلى حد أنه إذا وصف شيء بأنه طبقيٌ فإنه يفقد دلالته الطبيعية؛ ولهذا السبب فإنني أبحث عن معيار للحكم على الفن غير درجة أصالتة.

وعلى العكس من ذلك، نجد الفردانية تقدم أساساً أكثر أماناً لحوار دولي، يقوم على درجة أعلى من المساواة بين الأفراد، فاحترام الفرد متصل في مفهوم المصطلح.

وقد أقيمت مُحاضرة، في عام ١٩٩٨م، في إستوكهلم قدمت من خلالها مفهوماً للفنُ من خلال سياقِ دوليٍّ. يعبر الفنان عن فكرة أو افعال ما بوسائل عرض خاصة، فقد يُعبر عن معنى أو شعور ما، أو قد ينقل هذا لمجتمع محلي أو قومي أو دولي؛ حيث يتمتع الفنان بموهبة ومهارة وضع هذه الرسالة أو هذه المشاعر في شكل مصور يرفعها لكانة أعلى تتعدى الحدود الشخصية، ولهذا فهي تجذب جمهوراً أوسع<sup>(١٩)</sup>.

من هنا، يمكن القول إنَّ العمل الفني قد يصبح ممتعاً ليس لكونه أصيلاً أو مبتكرًا، بل عندما يتعدى مجرد كونه شعوراً شخصياً أو تحليلاً موضوعياً، وكما أوضحت سابقاً فإنَّ الفردانية تشتمل على أكثر مما هو شخصي محض كما سبق قوله، فهي ذات صلة بالطبع والبيئة والخلفية الثقافية والمواهب والرغبات. فالفردانية تمضي إلى ما هو أبعد من الأصالة وتقدم أكثر من مجرد ترجمة وتحليل يومي للأمور الدينوية، إنها تمثل خصوصية العمل وخصائص الشكل وأسباب اختيار الموضوع، التي تصبح العمل بصفة الفردانية.

فعلى سبيل المثال، فإنه: إذا أخذنا العمل من قبل الفنانة الإيرانية تشيرين نشأت، يغدو ذلك أكثر وضوحاً؛ حيث تقدم "نشأت" في الشكل (٤-٢)، "الولا، بيقطة" عام ١٩٩٤م،



(شكل ٤-٢)

شيرين نشأت، الولاء بيقظة، ١٩٩٤، صورة فوتوغرافية أسود وأبيض يحبر هندي،  $٢٠٩ \times ٩٩$  سم.

صورةً فوتوغرافية لقدمين عاريتين تتخالهما صورةً مُذرّةً لاسورة بندقية تُطلِّ بينهما، ويتزين أحمرُ القدمين بنقش لأبيات شعرية. وهنا، نرى تنوع خصائص فنهما، فالفنانة هنا امرأة (واختارت عرض قدمي امرأة)، وهي قادمة من إيران، وهي المكان الذي تشعر فيه بالتهديد لكونها امرأة وناشطة (يمكن ترجمة السلاح هنا باعتبار أنه تهديد أو ربما وسيلة للدفاع عن النفس)، وتعيش هذه الفنانة الآن في نيويورك (والصورة تحتوى على خليط من الرمزية الشرقية والغربية)، ويجمعهما معاً أستطيع أن أجزِّ أنَّ هذه الخصائص تمثل فردانية عمل بعينه.

إنَّ الهدف من تقديمِ مُحَفَّزاً إيجابياً للنقاش الفنى العالمي نابع من الحقيقة المؤسفة القائمة بأنَّه لم يتغير سوى القليل في عالم الفنِ الدولي برغم النقاشات المستمرة عبر الثقافات.

ففى هولندا مثلاً لا يتم تدريس الفن غير الغربى فى الجامعات. ففي المجموعات الغربية للفن الحديث يأتى الفنُ غيرُ الغربى فى أدنى مستوياته، ولا يكاد يوجد أمناء متاحف من غير الغربيين فى المتاحف الغربية إلا قليلاً أو نادراً، وفي الجانب الآخر، نجد المكتبات فى آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية ليس لديها إلا قليل من مراجع الفن الحديث المعاصر، سواء فى الداخل أو الخارج.

ولا تتصدر الدوريات الفنية فى الدول غير الغربية إلا نادراً، بينما لا تزال التبادلات بين معارض الفن الحديث على مستوى عالى فى حاجة لاهتمام أكبر.

وقد أجرى "أرثر كيسنتر" الذى سبقت الإشارة إليه مقارنةً بين ثلاثة أشكال من الإبداع: الهزل والاستكشاف والفن، ولقد ناقشتُ باستفاضةً موضوع الفن، أما الاستكشاف فقد ناقشه من زاوية الأصالة والطبيعة والفردانية، ولكن أختتم كلامى أشير إلى أنَّ مناظرات الفن الدولى قد تحتاج أيضاً إلى جرعة جيدة من الهزل، و الواقع، إن "كيسنتر" قارن بين تطهير الملقى الضاحك والمنعنة التى تشعر بها عند معايشة الفن، حيث إنه كما قال أحد مواطنى أمريكا الأصليين للعمود المرسوم المزين بحروف باللغة الطوطمية الموجودة بأحد متاحف الفن الحديث "أعرفك من شجر البرقوق" (٢٠).

## الهوامش

- (١) للاطلاع على دراسة أشمل بشأن "الأمية الحقيقة" انظر إلس فان دير بلس. والأمية والفنون: النظرية والممارسة في The Prince Claus Fund Journal, No.1, The Hague: Prince Claus Fund, 1998, p55-58.
- (٢) توماس ماك إيفلي: ولد عام ١٩٣٩ في ولاية أوهيو، وهو كاتب وناقد وشاعر وروائي أمريكي بارز ومحاضر في تاريخ الفن بجامعة رايس، ومؤسس ورئيس سابق لقسم النقد الأدبي والكتابية بمعهد الفنون البصرية بنويورك سيتي. (المترجمة)
- (٣) توماس ماك إيفلي : Arts and Otherness, Crisis in Cultural Identity, Kingstone, New York: Documentext/ Mcpherson and Company, 1992.
- Martin, Jean-Hubert (ed) et al. Magiciens de la Terre, exhibition catalogue, George Pompidou Center, Paris, 1989. (٤)
- (٥) أنسلم كيفر: فنان ونحات ألماني شهير ولد عام ١٩٤٥ ، واهتم كيفر بدراسة التاريخ والحرمات في الفن والقضايا الجدلية على مدار التاريخ Marcuse, Herbert, The Aesthetic Dimension, toward a Critiques of Marxist Aesthetics, London: Macmillan Press Ltd, (٦) 1979 or Die Permanenz der Kunst: Wider eine bestimmte Marxistische Ästhetik, Munich: Hanser, 1977.
- (٧) رابطة ما قبل روافائيل: تشكلت هذه الرابطة من الرسامين والشعراء البريطانيين عام ١٨٤٨م كاحتياج على المستوى المتدنى للفن الإنجليزى فى هذا الوقت، بهدف إعادة تشكيل الفن من خلال رفض الأعمال التي قام فنانيها بتغيير العناصر القياسية للرسم من اتباع رفائيل ومايكل أنجلو. تميزت أعمالهم بالوله والشوق والآلوان الزاهية. (المترجمة)
- (٨) شارل بودلير (١٨٢١-١٨٦٧) شاعر وناقد فرنسي. كما بدأ كتابة قصائد النثرية عام ١٨٥٧ عقب نشر نيوانه آذهار الشر ، مدفوعاً بالرغبة في الوصول إلى شكل شعرى يمكنه استيعاب العديد من تناقضات الحياة اليومية في المدن الكبرى حتى يقتضى في شبابه الوجه النسبى الهارب للجمال.
- (٩) أنطونيو كانوفا (١٧٥٧-١٨٢٢)، نحات ورسام إيطالي، حيث اشتهر بنته للرخام، حيث ركزت أعماله على التماثيل العارية، تعود أعماله للمدرسة التقليدية. (المترجمة)
- (١٠) جوزيف بويرز (١٩٢١-١٩٨٦)، ألماني الأصل، فنان ومؤرخ ونحات ومتظر. ترکز أعماله على المفاهيم الإنسانية والفلسفية الاجتماعية وعلم الإنسان. له دور كبير في تشكيل مجتمعه وسياساته. (المترجمة)
- (١١) ديميان هيرست: ولد عام ١٩٦٥، إنجليزي الأصل، عضو بارز في المجموعة التي يطلق عليها شباب بريطانيا الفنانين، كما تربع على عرش الفن في التسعينيات من القرن العشرين. تمثل فكرة الموت فكرة محورية في أعماله. (المترجمة)
- Working conferences, in Prince and Claus Fund Journal, No. 2, The Hague: Prince Claus Fund, (١٢) 1999, p6.
- Bharucha, Rustom "Beauty in Context" in Prince Claus Fund Journal, No2, The Hague: Prince Claus Fund, 1999, (١٣) p9.
- George Santayana "The Sense of Beauty" (1898) cited in Bearsley, Monroe C. Aesthetics From Classical Greece to the Present, A Short History, Alabama: University of Alabama Press, 1966. (١٤)
- (١٥) ميلفيل هيرسكوفيتش: هو عالم آثريولوجيا وفلكلور أمريكي، ولد في ١٨٩٥ وتوفي في ١٩٦٢، اشتهر بدراساته عن الزنوج في إفريقيا، والعالم الجديد، والفلكلور، والاقتصاد البدائي. (المترجمة)
- Melville Herskovits "Art and Value" (1959) cited in Bearsley, Monroe C. Aesthetics From Classical Greece to the Present, A Short History, Alabama: University of Alabama Press, 1966. (١٦)

(١٧) أرثر كوستلر: روائي وصحافي وناقد إنجليزي هنغاري المولد، حيث ولد في بودابست لأبوين يهوديين. يعد واحداً من أصحاب الأصوات والأفكار الأدبية والسياسية المهمة في القرن العشرين، اشتهر بروايته (ظلم في الظهيرة) التي تناول فيها تحول فكره الأيديولوجي عن الشيوعية وازدرائه الحكم الكلياني، ونشر في عام ١٩٧٦ كتاب (السيط الثالث عشر) الذي يحضر فيه أسطورة يهود إسرائيل. (المترجمة)

Drijkoningen, Fernand. *Historische Avantgarde*, Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1982. Anthology By F (١٨)  
Drijkoningen and J Fontijn et al.

Van der Plas, Els, "Internationalism and the Arts: Theory and Practice" in the Prince Claus Fund Journal, No1, The (١٩)  
Hague: Prince Claus Fund, 1998, p56.

Koestler, Arthur. *The Act of Creation*, New York: Macmillan, 1964.

(٢٠)





على ظهر الورقة، وعلى هذه الصفحة - دوريس بيطرار، مشاهدة يعقوب، ١٩٩٢ -

(تفاصيل) زيت على ثلات قماشات من القنب  $٤٥٥ \times ١٥٠$  سم

## الفنانون العرب الأميركيون

### والتنوعية الثقافية في أمريكا

#### سلوى مقدادي نشاشيبى

تم نقل الفن الذي يرمز إلى روح الأمم الإفريقية والآسيوية والأميركيتين إلى المتاحف الغربية إبان الفزوالت الإمبريالية للشرق، وبعد مرور قرن من الزمان، بدأ فنانو تلك المناطق يتتسابقون لتقديم فنهم في مؤسسات الفن الغربية. ولا يُستثنى الفنانون العرب من ذلك، حيث يمثل العرض الفني المنفرد لدى هذه المؤسسات قيمة كبيرة بالنسبة للكثيرين، وهذه القيمة تُعزز المستقبل المهني. ويرى العديد من الفنانين أن الاعتراف بهم من قبل عالم الفن الغربي يعزز موقفهم في بلدانهم.

إن التحدى الذي يواجه عالم الفن الغربي اليوم هو الانتقال إلى ما بعد الاعتقاد بأن الفن الإثني يصلح كشهادة للتراث الإمبريالي. وفي سياق أمريكا، يعتبر الاعتراف بالفن المعاصر من قبل الأميركيان غير الأوروبيين شكلاً من التعبير الشخصي لأناسٍ أحرار في استخدام مختلف السُّبُل والتكنيات الدولية.

وحالياً، يُعد هذا التحدى في محله أكثر من أي فترة سابقة، وذلك لعدة أسباب، منها أنه تم تسييس الثقافة طبقاً لاقتصادات النظام الدولي الجديد، وأنها تواجه عالماً مُنقسمًا، ليس فقط حسب الاتجاهات الأيديولوجية، بل أيضاً تقافياً وعرقياً ودينياً. ويجب ألا نغفل وجود عدد متزايد من فنانى الأقلية الذين يُقيمون في النصف الغربي من نصف الكرة الأرضية. وفي الوقت ذاته أدى تحويل الثقافة إلى سلعة تجارية والتطور الحادث في تكنولوجيا الاتصال إلى تغيير مفاهيم الناس بشأن الاختلافات الثقافية؛ إذ أصبح التوصل إلى أي معلومة عن الفن في أي مكان في العالم يتم في التو واللحظة (حرفيًا، بمجرد الضغط على زر الحاسِب). وأدى اتساع نطاق حركة تداول التعبيرات والاصطلاحات محلية وإقليمياً ودولياً إلى اختيار ما يمكن استخدامه منها للتوصُّل إلى تفاصِلٍ. وقد أثارت كل هذه العوامل قضايا جديدة بالنسبة للفنانين العرب الأميركيان يتعين عليهم مواجهتها.

وأحاول من خلال هذا المقال استكشاف بعضٍ من هذه القضايا وإلقاء الضوء على أهمية الهُويَّة بالنسبة إلى الفنانين العرب الأميركيان، كما سأبيّنُ كيف تتجاوب مؤسسات الفن مع الجيل الأول والثاني من الفنانين العرب المقيمين داخل حدود التعدد الثقافي وخارجها، في ولاية كاليفورنيا، التي تُعدُّ أول ولاية أمريكية تبني التعدد الثقافي في الولايات المتحدة.

وقد تحولت الفكرة السابقة، وهي أن الولايات المتحدة كانت بوتقة انتصارات فيها الثقافات، انتهت إلى أن تكون بيضاءً مؤخراً إلى ما تصفه لوسي ليبارد<sup>(١)</sup> في كتابها *النعم الممزوجة* بصحن الحسأ الشهي الذي يحتفظ كلُّ مكونٍ من مكوناته بشكله ونكته<sup>(٢)</sup>.

ويمثل تعريف "لبيارد" توصيفاً أحادى الوجهات للتعدد الثقافي، لكنَّ التعريف يتغير بتغير الشخص الذي وجه إليه السؤال والسياق الذي طرح السؤال خلاه، أضف إلى هذا، فإنَّ مكونات صحن الحساء دائمة التغير، ففي عام ٢٠٠٠م كانت نسبة "البيض" ٥٧٪ مقارنة بـ ٨٠٪ عام ١٩٧٠م<sup>(٣)</sup>. وبحلول عام ٢٠٢٠م سيكون أطفال الأقليات هم الغالبية في ولايات كاليفورنيا وتكساس ونيويورك وفلوريدا.

وفي أواخر سبعينيات القرن العشرين بدأت فكرة بوتقة الأنصار في إفساح الطريق للتنوع والمساواة للجميع، من خلال سياسة جديدة عن "التعدد الثقافي". فالتنوع الثقافي هو احترام الاختلاف بين كل الفئات والجماعات: الدينية والمتعلقة بال النوع الاجتماعي والاقتصادية الاجتماعية، واحترام التوجهات الجنسية والعمري والمعاقين جسديا. وقد نجح مناصرو التعدد الثقافي في دعم سياسات إصلاح تعليمية واجتماعية تهدف إلى دمج الأقليات لا إقصائهما. أمّا مناهضو التعدد الثقافي فإنهم يصوروه على أنه شكل جديد من القبلية، التي تُعزز الولاء الإثنى وتنتج المزيد من الانقسام العرقي والعنصري.

وفي أوائل ثمانينيات القرن العشرين بادرت كاليفورنيا إلى حمل لواء التعدد الثقافي، وذلك عندما قامت جامعة ولاية سان فرنسيسكو بتقديم أول مقرر تعليمي عن الدراسات العرقية، وتبعها قرار جامعة ستانفورد بتنقيح فصول الفن الليبرالي لتضم إليه أدبًا من بلدان غير أوروبية، ثم أعقب هذا إدخال برامج التعدد الثقافي في المدارس، وتلتها برنامج لتوفير فرص التعليم والعمل للنساء والأقليات وتحصيص حصص للأقليات، وقد اشتغلت هذه الأخيرة على توفير فرصٍ جيدة للأقليات في قسم الوظائف بحكومة الولاية وفي التعليم العالي. ولكن في منتصف تسعينيات القرن العشرين صوتت جامعة كاليفورنيا بإلغاء برامج توفير فرص التعليم والعمل لطلاب الأقلية في جامعات الولاية. وفي عام ١٩٩٨م، ألغى مدير مدرسة ثانوى في كاليفورنيا الاحتفال بشهر تاريخ السود الخامس من مايو<sup>(٤)</sup>، بسبب حدوث بعض التوترات بين السود والأمريكيين واللاتينيين داخل الحرم الجامعى، وأدى قرار تخفيف ميزانية قسم الدراسات الإثنية مؤخرًا إلى إضرابٍ عن الطعام من قبل الطلاب في جامعة كاليفورنيا في بركليل، وأبرزت هذه الأحداث حدة التوتر الذي أحاط بقضية التنوع الإثنى في الحرم الجامعية، واستفحلت لإشعال المناقشات حول مميزات التعددية الثقافية.

## الجالية العربية في الولايات المتحدة: الوضع القانوني

هل يتعين على الجالية العربية تبني التعددية الثقافية؟ هل سيسفر الاحتفاء بالإرث العربي في المدارس والجاليات عن زيادة عزلة العرب؟ هل يتعين على العرب التماس وضع الأقلية؟ وإلى أي مدى قد تؤثر هذه القضايا على الفنانين العرب؟ يوجد حالياً ما يقرب من ثلاثة ملايين أمريكي من أصول عربية، وقد جات الموجة الأولى للمهاجرين وتضم نحو ٢٥٠٠٠ عربي من سوريا ولبنان قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية، وكان معظمهم يحمل مؤهلاً للتعليم الثانوى أو الابتدائى، وبعد الحرب العالمية الثانية، كان غالبية من أتى من العرب للولايات المتحدة من أصحاب المؤهلات العالية أو المهنيين، ما عدا اليمينيين فقد كانوا من عمال المصانع والمزارعين، وعلى عكس من جاء ضمن موجة المهاجرين الأولى كانت غالبيتهم من المسلمين.

وتضم ولاية ديترويت أكبر جالية عربية في أمريكا؛ جاءت من أصول لبنانية وسورية وعراقية وفلسطينية ويمنية ومصرية، وحسب تعريف مكتب التعداد الأمريكي، فإن الأمريكيين العرب هم أنسٌ ترجع أصولهم لأى دولة من جامعة الدول العربية. ويتمتع العرب الأمريكيان عادةً بتعليم يفوق تعليم العامة في أمريكا، ونسبة من لم يلتحقوا منهم بكليات أقلٌ من المتوسط، ونسبة الذين يحملون درجات عليا ضعيفٌ المتوسط<sup>(٥)</sup>.

ومن الناحية الرسمية يعتبر العرب "من البيض" ولا يتم تصنيفهم باعتبارهم أقليةً فيما عدا المقيمين منهم في ولاية سان فرانسيسكو، حيث فرض عليهم قرار مجلس المدينة عام ١٩٩٩ وضع الأقلية. ويظل وضع الأقلية العربية قضية شائكة بالنسبة للعرب الأمريكيان؛ حيث يشعرون أنه بمقدورهم أن يحصلوا على الهوية العربية والأمريكية معاً دون إلصاق صفة الأقلية بهم، بينما يعتقد آخرون أن وضع الأقلية يشينهم ويحطُّ من مكانتهم الاجتماعية، ويرون أن الدعم الأخير للعرب من خلال مبادرة سان فرانسيسكو للعرب حفظه وعد بتوفير فرص عمل في مجال الخدمات والمشروعات بالمدينة.

## تهميش الفن العربي الأمريكي

يتعرض العرب الأمريكيان لصور نمطية سلبية، وبخاصة في مجال الإعلام، ويتصاعد نقاش الطابع الإنساني وفرض الاغتراب على الأمريكيين من أصل عربي مع كل صراع يندلع في المنطقة العربية ويشتمل على تدخل أمريكي.

ومثال على ذلك ما حدث في أثناء حرب الخليج؛ حيث وصف الشعب العراقي بأنه شعب بلا ثقافة، وبما له من وصف مؤسف يطلق على بلد كان لقرون عديدة المركز الثقافي للعالم<sup>(٦)</sup>؛ فمعرفة الأمريكيين بالثقافة العربية مشوهة، وهي في حدتها الأدنى في أحسن الأحوال.

أماً من الناحية الأكademية الفنية فإن آخر مُساهمات العرب في الفن تتحضر في إسبانيا المسلمة، وحتى ذلك يعزى إلى مغاربة إفريقيا. وفي الواقع لا يملك العرب المعاصرون غير القليل كي يقدموه للفن فيما عدا الإنتاج المكتَف من نماذج مقلدة لفن الفرعوني وهدايا السائحين. وإضافة إلى هذا، همشت الحكومات العربية الفن العربي المعاصر، حيث لم تترك إلا على فنون الثقافات القديمة في المنطقة، وذلك من خلال تمويل المجموعات الفنية الأثرية في المعارض الجوالة باهظة التكلفة.

## الفنانون العرب في أمريكا

وصل المهاجرون العرب الأوائل في فترة الاستيعاب والتمثيل في بوتقة الانصهار مع الغالبية من البيض، وكانت النكهة البروتستانتية الأنجلو سكسونية هي الأيديولوجية الغالبة، وكان هذا الاستيعاب والتمثيل بالنسبة للعرب الأوائل الفارين من الجوع والاضطهاد الديني، وأهواه الحروب، والحكم العثماني الاستبدادي ثمناً زهيداً يدفعونه مقابل بداية جديدة في أرض المعاد. ولكنَّ العرب المهاجرين حديثاً واجهوا فوراً قضايا الهوية في سياق أمريكي من العلاقات الإثنية والجنسانية، فكان على الفنانين والكتاب والموسيقيين العرب إيجاد تعريف يميز فنهم. هل هو فن عربي أو مسلم أو مصرى أو جزءٌ مقتطع من الحداثة الغربية؟ فإذا كان العرب يعتبرون من البيض من الناحية القانونية فهل هذا يعني أن فنهم يجب أن يحظى بمكانة البيض أو مكانة التيار السائد؟

عادة ما تشير هذه الأسئلة معضلة لدى أمناء متاحف الفن الأمريكي؛ لأنهم إذا أقرروا بأن الفن المقدم من العرب الأميركيان يتفق مع المعايير السائدة لعلم الجمال الغربي، فإنه يتبعون عليهم الاعتراف بالفنان الذي يمثله على المستوى الفردي أو الجماعة. وعلى الأقل فقد تم توثيق حالة واحدة على الأقل لفنانة شابة لبنانية الأصل، كانت قد أبرمت عقداً لعرض لوحتها في صالة عرض بلوس أنجلوس، ولكن طلب منها البحث عن مكان آخر لعرض فنها، عندما اكتشف مالك الصالة أنها من أصلٍ عربيٍ<sup>(٧)</sup>.

وعلى الرغم من ندرة هذه الحالات فإنها تقدم صورةً دقيقةً للعزلة التي عانى منها المهاجرون الأوائل من العرب الأميركيان في أمريكا؛ حيث بدأ هؤلاء من الصفر بفرص محدودة لإيجاد تمويل وموارد يتعلمون ويُجريون بها، مع حرمائهم من التقدير والاعتراف للذين تملعوا بهما في العالم العربي. أمّا بالنسبة للفنانات العربيات، فإنّ أمناء متاحف الفن الأميركي وجدوا صعوبة في تصديق أنهن يحظين باعتراف أكبر أو فرص أحسن لعرض إنتاجهن في العالم العربي أكثر مما تجده نظيراتهن الأميركيّة<sup>(٨)</sup>.

ويمكن تصنيف الفنانين العرب في ثلاثة فئات: المجموعة الأولى: تصنف هوياتها بحسب الإرث الثقافي، ربما يتحدثون بلغاتهم، أو لا يتحدثون بها، لكنهم يصرون على الإبقاء على روابطهم بالعالم العربي، وينخرطون في السياسات الإقليمية، وينشطون بين أبناء جاليتهم، ويستلهمون فنّهم من خبراتهم الأمريكية أو العربية أو كليهما معاً.

المجموعة الثانية: وتفضل الانصهار الكلي في المجتمع الجديد، وتعرب عن الرغبة بالبقاء غير مقسمة حسب النوع الاجتماعي أو العرق. ربما يتحدث هذا الفريق العربية أو لا يتحدث بها لكنهم يحتفظون بهويتهم الأمريكية مع ميزة إضافية تمثل في اختيار أساليب وتقنيات أو موضوعات ذات مرجعية عربية، ولكنهم غير مُتصلّين عادة بالعالم العربي، ومعرفتهم بفن وثقافة المنطقة مبتورة عن سياقها.

أما المجموعة الثالثة: فهم مهاجرون متعدّدون ذوو هويةٍ مُهجنةٍ من أحضرّوا معهم خبرة متعددة الثقافات. وهذا الفريق يشتمل على عراقيين أو جزائريين، ومن هاجروا إلى أوروبا قبل مجيئهم للولايات المتحدة. وهم إما أن يتماهوا في المجموعة الثانية أو يحتفظوا بأسلوبهم الخاص الفريد، ومع هذا يتحتم عليهم التعبير عن تأثيرهم بالتجربة الأمريكية.

تدل أحدث البيانات على نجاح الفنانين العرب الأميركيان من الفريقين الأول والثاني: فقد عرض حوالي ٨٥٪ من الفنانين المسجلين في قاعدة بيانات الفن التابعة للمجلس الدولي للمرأة، في معارض جماعية<sup>(٩)</sup> أو معارض فردية في الولايات المتحدة. وكثير من الفنانات ينتسبن إلى تعاونيات فنية، وجمعيات فنون المرأة أو جمعيات الفن الإفريقي الأميركي (فنانات شمال إفريقيا).

وكانت الفنانات اللاتي قابلتهن في منتصف ثمانينيات القرن العشرين يمتنعن عن تقديم أنفسهن كفنانات تمثل أعمالهن الفن العربي خلال معرض جماعي من أجل العرب. واعتبرن على أهمية تنظيم معرض للفنانين العرب، وشعرن أن هويتهن الفنية لا علاقة لها بالمكان الذي ولدن فيه. وقد كانت هناك أسباب عديدة لعزوفهن من الانضمام إلى معرض جماعي للفن العربي<sup>(١٠)</sup>. وجاء تسجيل أسبابهن كالتالي:

- "أريد تقييم فنى على أساس درجة جودته وليس على أساس إثنى".

- "عملت بجدًّا ليتم الاعترافُ بي فنانةً عالميةً، ولو تمَّ تصنيف عملٍ بحسب فئةٍ عرقية ما، فإنه سيُقرأ في سياق مختلفٍ كلباً".

- "لا أريد تسييسًا فنيًّا".

وكانت إحدى الفنانات المولودة في أمريكا والمتزوجة من عربيٍّ عاشت في العالم العربي لسنوات، تعتبر نفسها مواطنةً أمريكيةً ولا ترى مبرراً، من الأساس، للانضمام إلى معارض مجموعة عربية.

وبعد مرور ٢٠ سنة تقريباً وتنظيم العديد من المعارض العربية، نادراً ما أرى مقاومةً لفكرة إقامة معرض جماعيٍّ عربيٍّ، باستثناء المجموعة الثانية التي تندو أقلية على نحو متزايد. وقد عدلَ كثيرٌ من الفنانين الذين رفضوا في البداية الانضمام إلى معارض جماعيةٍ عربيةٍ عن تفكيرهم، ويرجع هذا إلى رغبتهم في أن يُظهروا للأمريكان إنجازات العرب في الفن المعاصر.

ويعرض القسم التالي كيف أنشأ الفنانون العرب الأمريكيان -الكتديون هويةً ثالثةً نشأت من تجاربهم الفردية، والتي ربما لا تتمركز حول محاور عربية.

وليليان كرنوك، فنانة مصرية كندية يُعدُّ عملها نموذجاً لكيف تشكل البيئة أسلوبياً يرتكن إلى تقليد أو أكثر. ويبدو للوهلة الأولى أنَّ عملها الفني الجديد ليس على غرار عملها السابق في مصر قبل انتقالها إلى كندا قبل عامين (شكل ١-٣):

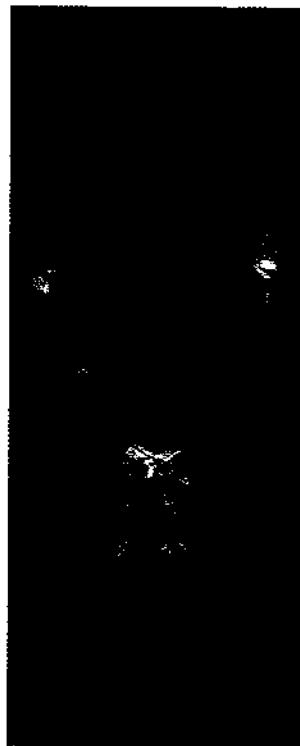


(شكل ١-٣)

ليليان كرنوك، أسود وأخضر، ١٩٩٢، عدة وسائل على القماش المصنوع من القنب ٦٩×٧٥ سم.

حيث كانت الصبغات والمواد الطبيعية في ذلك الوقت، تشغل بال "كرنوك" التي كانت تبحث عن قواسم مشتركة في الطبيعة، الطبيعة التي يتهددها التلوث على نحو متزايد، وذلك من خلال عرض صور من ثقافة النسيج، ومن لحاء أشجار الغابات الكندية ممزوجةً بورق البردي المصري والورق والألياف المصنوعة يدوياً.

وعلى النقيض من ذلك نجد أن أعمال "كرنوك" الأخيرة عبارة عن لوحات أو شاشات عرض لتصميمات هندسية، كما تقدم تصميمات مشابهة لنماذج الدانتلا الرقيقة مُصممةً بالزجاج (الشكلان ٢-٣ و ٢-٤).



(شكل ٢-٣)

ليليان كرنوك، بدون عنوان، ١٩٩٨، أكليريك على القماش القنب، لوحة من ثلاثة لوحات، كل منها  $24 \times 66$  سم.



(شكل ٢-٤)

ليليان كرنوك، بدون عنوان، ١٩٩٨، زجاج،  $360 \times 180$  سم، نموذج لنحت عام، (انظر اللوحة الملونة رقم ٣).

وتصفه بالتالي:

"... لقد تأثرت بتشكيلٍ من الألوان الموجودة بحديقتي في كولومبيا البريطانية، ونسق متنوع من الأنماط المتजذرة في الفن الكندي والفن العربي الإسلامي. ويتمثل التأثير العربي الغالب في إدماج الشكل الزخرفي حيث الجسم المفید جمالیاً أيضاً، وفي الأعمال الجديدة حلّ ترتيب المقاييس الهندسية محلَّ أشكال ومواد الطرح البصري للطبيعة البيولوجية للحاء الشجر، لكن كلًّ من الأعمال القديمة والجديدة تؤكد أن هناك بناءً ضمنياً" (١١).

ونجد نقطة التقارب بين الفن الشرقي والغربي في فن "دوريس بيطار" التي قضت طفولتها المبكرة في لبنان قبل هجرة أسرتها لنيويورك؛ وتنعكس ذكرياتها عن الحياة في بيروت من خلال أنماط من الأبسطة الشرقية والأقمشة الزهرية الفرنسية، وما اعتادت والدتها أن تطرزه، وكذلك المناظر الطبيعية الدافئة.

وفي مدرسة الفن أعادت التعرف على صورة للشرق الساحر من خلال لوحات "ماتيس" (١٢) التصويرية للعرب واستخدامه للنموذج العربي، وعندما كانت تعيش في نيويورك تعرفت على الثقافة اليهودية، وكانت تنظر عن كثبٍ للقصص المذكورة في التوراة. وكان تشابك هذه الثقافات الثلاث العربية والفرنسية واليهودية أساساً لسلسلة من الأعمال التي يمكن للفنان من خلالها نسج حكاية شخصية وتاريخية وسياسية.

ويؤكد "إدوارد سعيد" أنَّ الاستشراق لم يترجم إلى حوار بين الشرق والغرب، بل هو خطاب يستند إلى الخيال الجامح الذي يخدم الطموحات الغربية في الشرق ويُثمر استعماراً للشرق (١٣). ولوحة بيتر "مشاهدة يعقوب" عام ١٩٩٢ م (شكل ٤-٣) تفتح هذا الخطاب بإعادة تشكيل سياق لوحة الفنان الفرنسي "أوجين ديلاكروا" (١٤).



(شكل ٤-٣)

دوريس بيطار، مراقبة يعقوب، ١٩٩٢، رسم بالزيت على ثلات لوحات من قماش القنب  $455 \times 150$  سم.

فقد استخدمت بيطار شخصياتها من عمل الفنان الفرنسي ديلاكروا (١٥) "يعقوب يصارع الملائكة" (١٨٥٧ - ٦١)، بينما كان النص المقدم على اللوحة نفسها من شعر الأسمى (١٦)، والأزهار هي ما علق في ذاكرتها من حدائق جدها في بيروت، وعمل "ديلاكروا" الأصلي الذي رسمه من أجل كنيسة القديس "سولبيس" في باريس عبارة عن مشهد ريفي، ويعقوب والملاك

في المركز منه، وهناك في أقصى اليمين خادم يعقوب يرتدي زياً عربياً، يقف متخلقاً عنه كما تصفه العبارة، بينما نرى يعقوب يرتدي ملابس غربية، وبشرته أكثر بياضاً. ويشير عمل "نيلاكروا" التصويري إلى أنَّ التاريخ الغربي اختار وصف العالم الإسلامي العربي بالغريب والشاذ بدلاً من الاعتراف بأنه نابع من التقاليد المسيحية اليهودية لإبراهيم من خلال ابنه إسماعيل. فقد تم تصوير العربي هنا بالشخص الشُّوّم المترنّم.

وفي لوحة مشاهدة يعقوب "تُعيَّد بيتار" تقديم صور "نيلاكروا"، فلقد تحولت الشخصية العربية من الدُّور السلبيِّ من خلال نقل صورته من جانب اللوحة ووضعها في المركز، ومن ثمَّ فقد صورت العربي باعتباره مُراقباً ومستجوباً للتاريخ، ولكن على الرغم من إعادة تسكين الشخصية العربية، فإنها تظل مستبعدة من المركز وتستخدم باعتبارها ذكرى بقصة إسماعيل بن إبراهيم، الذي يرتبط أبيانياً بإخوه ولكنه دائمًا مقصىً.

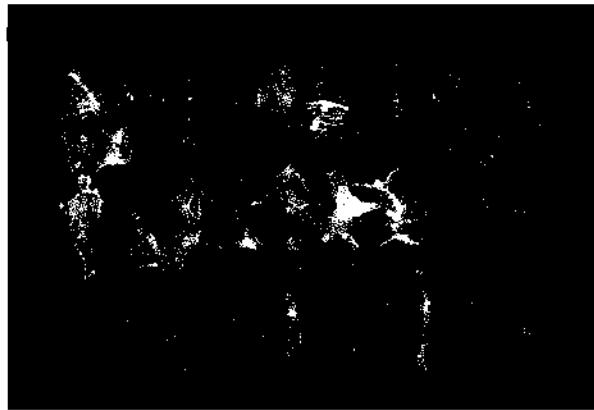
وانطلاقاً من هذا، فإن مشهد بيتار يمكن أن يكون صورة مجازية عن نفي الفلسطينيين وهُويتهم. وهنا، يقول النصُّ العربي: "مَنْ يُنْكِرْ وَجْهَهُ تُنْكِرْهُ كُلَّ عَصَافِيرِ الْجَنَّةِ" (١٧). قد تكون هذه العبارة تحذيراً من إنكار التاريخ، ومن إنكار اليهود اصلتهم بالعرب، أو إنكار العرب لهويتهم.

ويضرب عمل "بيطار" مثلاً مثل عمل الكثيرين من الفنانين العرب بجذوره في ماضي العرب وحاضرهم، إنه عمل شديد التعقيد بالنسبة لل العامة من الجمهور الأمريكي، الذين يصعب عليهم استيعاب مضمونه مما يتطلب الأمر تفسيراً له. ويدمج الموضوعات العربية يواجه الفنان خطأ سوء تفسير أو تقدير مبخوس لجوهر الفكرة المحورية للعمل الفني، وهي مسألة شائعة في الفن المفاهيمي، والأشكال الأخرى من الفن ذي الوسائل المتعددة.

وفي ضوء غياب معلومات متوازنة ودقيقة حول العالم العربي في النصوص المدرسية أو وسائل الإعلام لا تتوقع تفهُّماً أشمل للفن. وقد تفاقمت المشكلة من جراء وجهات نظر معظم المتخصصين في الثقافة العربية؛ حيث يرى كثير من النقاد الأمريكيين والقائمين على متاحف الفن أنَّ المجتمع العربي مجتمعٌ خاملٌ، ولا يُقدِّرون تنوع الجغرافيات ولا يستشعرون التغيرات التي تطرأ على الفنون والثقافة في مناطقه العديدة.

وتُعدُّ "ماري توما" من أبناء الجيل الثاني من المهاجرين العرب، وهي من أصل فلسطيني، وقد درست "توما" تصميم المنسوجات والملابس. وقد ألهم صراع "توما" مع مشكلات الأهمية والوزن، أعمالها التي تستهدف تصوير جسد الأنثى في مصنع ملابس أمريكي. إذ كانت تحتاجُ على نظام تحديد مقاسات في صناعة الأزياء النسائية، والمعايير الرقمية التي تشعر أنها تحبس المرأة في صور نمطية فرضتها صناعة يُهيمنُ عليها الذكور. وهي ترى أنَّ المرأة مضطربة لمناهضة المحاولات المستمرة لإعادة رسم هيئة جسدها، مما يحرمنها في أثناء هذا من حريتها في تحديد احتياجاتها الجسمية والعاطفية. وفي العمل المسمى "عد الأجسام" لعام ١٩٩٥ م (شكل ٥-٢) صنعت "توما" الأجسام المشكلة فنياً بأطُرٍ سلوكية مُغطاةٍ بالياف

ممتدة تُثير عدة انفعالات، وتحتفظ

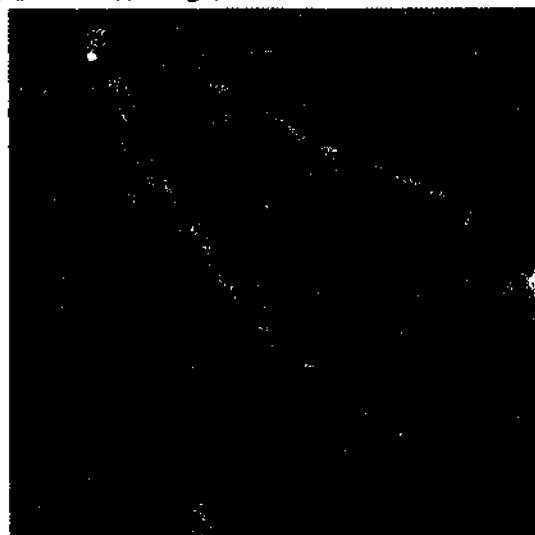


(شكل ٥-٢)

مارى توما، عد الأجسام، ١٩٩٥

سلك وجوارب وتل ودبابيس وخيط  $١٢ \times ٢٢, ٥ \times ٢٠$  سم، مجموعة أعمال للفنانة.

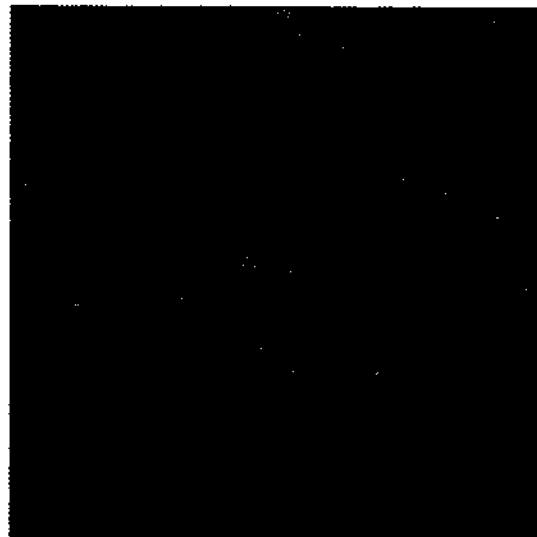
وعلى النقيض من ذلك، هاجرت "غادة جمال" إلى الولايات المتحدة في أثناء الحرب الأهلية في لبنان، وتعود غادة نموذجاً لرسام المناظر الطبيعية التجريبية، وتثير مهارتها الخاصة في استخدام الألوان حالات مزاجية متفاوتة ما بين السكينة في قرى الجبال اللبنانيّة، والأهوال خلال حرب الخليج. وهي كذلك عضو في فريق الموسيقى العربية غير الرسمي في لوس أنجلوس وكاليفورنيا، وقد استوحى أحد أعمالها من الموسيقى العربية الكلاسيكية، مثل العزف على الناي والعود والقانون، ولوحة "المسافر" (شكل ٦-٣)



(شكل ٦-٣)

غادة جمال، السلسلة الموسيقية: المسافر، رقم ٣٤، ١٩٩٨، وسائط متعددة على الخشب  $٣٠ \times ٣٠$  سم.

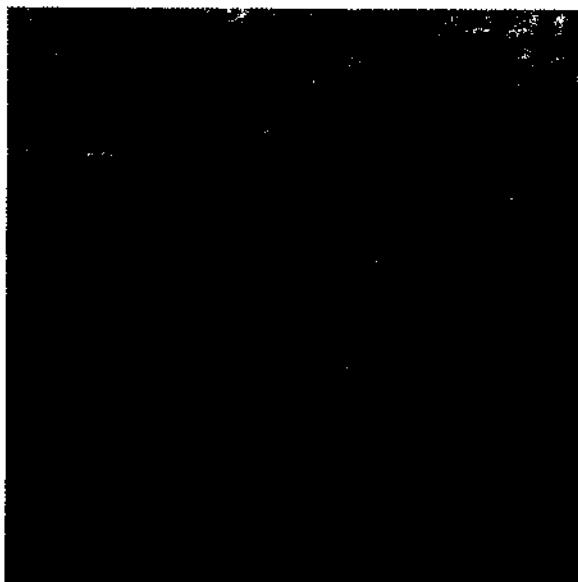
هي واحدة ضمن سلسلة من ١٢ عملاً تترجم مدى تفاعಲها مع الآلات الموسيقية في الموسيقى العربية الأندلسية، كما تجسّد الموسيقى من خلال سجع الألوان بخطوط صافية، والعلاقات المكانية في مساحة تصويرية تستعيد بها المناظر



الطبيعة البانورامية في لوحاتها الأولى (الشكلان ٧-٢ و ٨-٣).

(شكل ٧-٢)

غادة جمال، السلسلة الموسيقية: المسافر، رقم ٢٥، ١٩٩٨، وسائط متعددة على الخشب ٣٠ × ٣٠ سم.



(شكل ٨-٣)

غادة جمال، السلسلة الموسيقية، المسافر، رقم ٢٩، ١٩٩٨، وسائط متعددة على الخشب ٣٠ × ٣٠ سم.

## الفن العربي ومؤسسات الفن الأميركي

هناك سوء فهم شائع بين القائمين على الفن الأميركي (معظمهم من البيض كما هو الحال بالنسبة لكل حماة الفن)، وهو أنهم يعتقدون أنَّ موضوعات الفن القائم من الشرق الأوسط باستثناء إسرائيل هي موضوعات متوقعة، ويُشَبِّه بعضها ببعضًا، وأنها مبالغة في تقليديتها أو غريبتها بما لا يجعلها مختلفة. وللأسف، إنَّ كلمة «مختلف» صارت مُحيرة، فهي تترجم إلى «التنوع» الثقافي، ومن ثم تتفق مع تعريف التعدد الثقافي. ولكن نتварى شكلًا آخر من الإمبريالية<sup>(١٤)</sup> الثقافية فلابد أن تُعنى وتقدر القواسم المشتركة بين الثقافات وليس فقط الاختلافات.

ولا حلًّا أمامنا للتغلب على هذه التوجهات السلبية سوى بالاعتماد على التعليم، فلا يمكن للتعُدُّدية الثقافية وحدها أن تحسن جميع القضايا التي تواجه شعوبًا مُتنوعة. وحتى الآن لم تستهدف برامج التعُدُّدية الثقافية، التعليم في المعاهد الفنية والمتخصصين في الفن أو القائمين على المؤسسات الفنية. وفي هذا السياق يمكن القول أن دعوة «جريم شالمر» إلى تعليم متعدد الثقافات التي تؤكد أهمية تحديد اوجه التماثل بين الثقافات، وتعالج علومًا مثل علم الجمال والنقد الأدبي وتاريخ الفن وأستديوهات الإنتاج الفني في هذا السياق هي دعوة مُجدية<sup>(١٥)</sup>.

ذلك فإن قضايا مثل الت العصب للعرق والتَّحييز والتَّمييز قضايا مهمة. ومن القضايا المهمة وأيضًا التأكيد على تعزيز كرامة الفرد في كل أرثٍ ثقافيٍّ. وينبغي على القائمين على تعليم الفن أن يبحثوا عن معنى الفن وكيفية تبلیغه في الثقافات الأخرى. كما أن هناك عاملًا آخر يجب وضعه في الاعتبار، ألا وهو دور الفنانين في الثقافات الأخرى وما شواغلهم الفنية؟ وكيف يعالجون المشكلات المشتركة لكل الفنانين؟

ولا توجد سوى مؤسسة واحدة تتولى توعية متخصصي الفن وال العامة بالمساهمات المعاصرة للفنانات العربيات، وهذه المؤسسة هي المجلس الدولي للنساء في الفن، وهي مؤسسة تعليمية لا تهدف إلى الربح، هدفها تعريف العامة من الأميركيان والمتخصصين في الفن على السواء بإنجازات الفنانات العربيات. وقد نبع الاهتمام المبدئي بالمرأة من سوء الفهم السائد بشأن مشاركة المرأة العربية ومساهمتها، ليس فقط في الفنون، بل أيضًا في مختلف التخصصات. وكانقصد من عنوان المعرض الأول «قوى التغيير: فنانات العالم العربي (١٩٩٤م)»، هو جذب الانتباه للتغيرات الاجتماعية والسياسية التي يمكن إنجازُها من خلال الفن الذي تبتعدُه المرأة، ونستنتج من العنوان أيضًا أنه خُصص لتغيير صورة المرأة العربية لدى العامة من الأميركيان.

وقد ركز المجلس مؤخرًا على النهج المستخدم لطرح موضوعات بعينها عند التخطيط للمعارض، التي اجتنبت اهتمامًا أكبر وأسفرت ثورة من الأسئلة والمواد الضرورية لمزيد من البحث. ويزود هذا النهج العامة بإحساس مشترك بالإنسانية، ويركز على رُؤُود الأفعال والتجارب المتنوعة والمتحركة في كثير من الثقافات، ويقدم القسم المستحدث للمجلس، وهو قسم الموارد الثقافية والفنون المرئية، خدماتٍ لكل من الفنانين والفنانات. وإلى أن تدمج المؤسسات تاريخ الفن العربي في مناهجها، وتبدأ المتاحف في تعين أناسٍ على دراسة باللغة والثقافات المعاصرة للعالم العربي، سيستمر كلُّ من المجلس وقسم الموارد في عملهما لتوفير المعلومات المطلوبة بشأن المساهمة المعاصرة للعرب عن طريق المعارض والمطبوعات والمحاضرات والندوات.

تلتقي المتاحف في الولايات المتحدة معظم تمويلاتها من نخبة من البيض ومن قد لا يرغبون في تمويل برامج تدعم التعدد الثقافي على حساب الفنانين الأوروبيين الأمريكيين. ويؤكد بعض فناني الأقلية، على سبيل المثال، أن مؤسسات الفن الحديث في كاليفورنيا تلتقي تمويلاً من الدولة لبرامج التعددية الثقافية، لكنها تهتمش الفن المقدم من غير البيض، ويرغبون بذلك من ذلك في رؤية الديمقراطية الثقافية داخل مؤسسات الفن السائدة بدلاً من هذا التهميش.

ولا شك أنَّ أقساماً تعليم إدارة المعارض الفنية قد تبنت موقفاً أكثر تنوعاً مقارنةً بمعارض الفن الحديث، خاصة في تفسير فن الشعوب الأصلية لزوار المتاحف وتعمل باعتبارها جزءاً من برامج الأطفال. أضاف إلى هذا أن جميع برامج الفن الإسلامي تحظى بقدر ضئيل من الاهتمام من جانب المتاحف الفنية، ويساهم عدد ضئيلٍ من العرب الأمريكيان في المتاحف الفنية بالعمل في الإدارة أو يعملون مرشدين فنيين متقطعين داخلها.

ومع ذلك، فإن الجاليات العربية في لوس أنجلوس وديترويت وشييكاغو، وفي عهد أحدث في نيويورك استفادت من تمويل المدينة أو الولاية لبرامج التعددية الثقافية؛ حيث اشتراك سنوياً في العديد من المحافل الثقافية التي تعرض الفن المعاصر بين الحين والآخر في جوٌ غير رسميٌ للاحتفال.

وبالمثل، هناك عدد ضئيلٍ من المؤسسات الثقافية العربية التي تشتمل على فنٍ مرئيٍ يقدمه العرب الأمريكيان، ولكن من النادر المواظبة على عقد هذه المحافل، وعادةً ما يُشكل الفنُ المرئيُّ جزءاً صغيراً من الحديث الثقافي الذي يُركز في الأساس على الموسيقى أو الرقص أو المؤتمرات. وعلى النقيض من ذلك، نجد أن معارض "ألف" في واشنطن، وهي المساحة الوحيدة المخصصة لفن العربي المعاصر قد أغلقت أبوابها أخيراً بعد مُعاناً استغرقت عشر سنواتٍ.

ومن المهم في هذا السياق الإشارة إلى أن معظم الفنانين العرب الأمريكيان استلهموا فنهم من أساليب فنية في العالم العربي، وأن القائمين على تعليم الفن في العالم العربي ينبغي لهم الانتباه إلى ضرورة إدراج تاريخ الفن الإسلامي العربي في المناهج الدراسية، حيث لم يدرج سوى القليل من الجامعات هذه البرامج في أقسام الفنون؛ ومن ثم فإن معظم طلاب الفن ملمون جيداً بتاريخ الفن الأوروبي، ولديهم القليل أو ربما ليس لديهم معرفة بالفن السومري العظيم، أو أسلوب الواسطي، أو أعمال الرواد الأوائل للفن العربي المعاصر مثل محمود مختار وجاد سليم وعفت ناجي وسلوى روضه شقير (٢٠).

وفي الحقيقة، فإننى أدعو إلى أن يتلقى الفنانون دعماً من المؤسسات الحكومية والمعاهد الخاصة لدراسة إرثهم الثقافي، وبهذا يحافظون على استمرار ثقافة تضمن سلامة الفن العربي الحديث، والحفاظ على روابطهم بالماضي ووعيهم بالعوامل الاجتماعية والثقافية المعاصرة للمجتمع الذى يحيون فيه. وبهذا وبهذا الفنانون العرب على ضرورة التمسك بالقيم الثقافية العربية ويزيدون الوعي القومي، ويساعدون من مواطنهم وفي المهاجر على التكيف مع تعقيدات الهويات الثقافية وسيرهم.

وعلى الرغم من أنَّ التعددُ الثقافي لا يمثل إجابةً شافيةً، لكنه بالفعل يدعم الجماعات التي نادرًا ما يجري تمثيلها في التيار العام، وذلك عن طريق لفت الانتباه إلى إنجازاتها. قد يفيد هذا الأسلوب على المدى القصير، أمَّا على المدى الطويل، فينبغي على مؤسسات الفن الغالية أنْ تستخدم مواردها للتنقيب عن أعمال فنية وإنتاجها على أيدي الفنانين من خلفيات ثقافية مختلفة.

وقد شهدت التسعينيات من القرن العشرين، بصورة عامة، زيادة صحيحة في عدد من المعارض الاستكشافية، المستندة أساساً قطريًّا التي عقدت في متاحف فنية أمريكية وتتضمن معارض جوالة، تقدم فن المكسيك وإفريقيا وتايلاند وأمريكا اللاتينية والعالم العربي، وقد انضمت لهم الصين حديثًا. وهذه المعارض لا تأتي بالفن من البلدان الأخرى إلى الولايات المتحدة فحسب، بل تبرز أيضًا أعمال الأجيال الأول والثاني والثالث من المهاجرين من هذه البلدان.

وفي الختام، أودُّ التأكيد على أنه لا يمكننا التوصل لنهاية تعددي حقًا إزاء الفنون إلا بتعليم الفن على كل المستويات. كما يتطلب الأمر تعليمًا يتناول قواستنا المشتركة وليس اختلافاتنا، وفي الوقت ذاته يؤكد الجوانب الإنسانية في الفن في كل الثقافات. ويشير إدوارد سعيد<sup>(٢١)</sup> إلى هذه الحاجة الحالية إلى مجتمع عالمي إنساني عندما كتب يقول: الحقيقة أننا ممزوجون ببعضنا البعض على نحو لم تحلم به معظم النظم العالمية للتعليم. والتوفيق بين المعرفة في الفنون والعلوم مع الحقائق التكاملية هو تحدي فكريٌّ وثقافيٌّ في عصرنا الراهن

## الهوامش

- (١) لوسي ليبارد: ولدت عام ١٩٣٧ في الولايات المتحدة، وتُعد ليبارد كاتبة وناشرة ومشرفة معارض عالمية. وهي أول من شجعت الفن المفاهيمي كما كانت مناصرة عظيمة للمرأة. (المترجمة)
- Lippard, Lucy. *Mixed Blessings: New Art in Multicultural America*, New York: Pantheon Books, 1990. (٢)
- Mar. Eric. *1990 Census Poses Challenges for California's Future, California Prospectives Now*, San Francisco, 1993. (٣)
- (٤) جاء الاحتفال بشهر تاريخ السود مع بدايات في عام ١٩٣٦ في الولايات المتحدة، عندما أعلن المذيع كارتر جي وودسون والرابطة المعنية بدراسة حياة السود والتاريخ اختيار الأسبوع الثاني من شهر فبراير ليكون أسبوع تاريخ الزنوج . (المترجمة)
- احتفال الخامس من إيار / مايو، هو يوم العطلة الإقليمية في المكسيك، ويحتفل به في المقام الأول في ولاية بويبلا. العطلة بمناسبة ذكرى انتصار الجيش المكسيكي (غير الكامل) على القوات الفرنسية في معركة بويبلا، يوم ٥ مايو ١٨٦٢، تحت قيادة الجنرال المكسيكي أغناسيو سرقسطة سيفان.
- Orfalea, Gregory. *Before the Fames: A quest for the History of Arab Americans*, Austin: University of Taxes Press, 1988. (٥)
- The Invisible American Half: Arab American Hybridity and Feminist Discourses in 1990s' in Ella Shohat, Talking Sissons: Multicultural Feminism in a Transnational Age, Combrige, Mass: The MIT Press, 1998, pp 369-390. (٦)
- (٧) نشاشبي، سلوى ميكادى، مذكرات كاتبة تتضمن مقابلات شخصية من فنانات عربيات تعشن في لوس أنجلوس - لوس أنجلوس، ١٩٩١
- (٨) سلوى ميكادى نشاشبي، قوى التغيير: فنانات العالم العربي، واشنطن: المجلس الدولي للنساء في الفنون والتحف القومي للمرأة في الفنون عام ١٩٩٤
- (٩) يُعد المجلس الدولي للنساء في الفن وقسمه الموارد الثقافية والفنون المرئية مؤسسة غير هادفة للربح مقرها لافايتي، كاليفورنيا. أنشأ المجلس في عام ١٩٨٨ ، ويمثل قاعدة بيانات بالحواسوب فريدة من نوعها حول الفنانين العرب في الجغرافيات العربية والمهاجر وينظم معارض فن معاصر.
- (١٠) نشاشبي، سلوى ميكادى، مذكرات كاتبة تتضمن مقابلات شخصية من فنانات عربيات، ٢-٣، ١٩٩١
- (١١) سلوى ميكادى نشاشبي، مراسلات مع فنانة، كولومبيا البريطانية ١٩٩٩
- (١٢) هنري إيميل مايس: فرنسي (٢١ ديسمبر ١٨٦٩ – ٣ نوفمبر ١٩٥٤)، يعد مائيس من أشهر الفنانين الذين ساهموا في إحداث ثورة حقيقة في الفن التشكيلي خلال العقود الأولى من القرن العشرين. (المترجمة)
- (١٣) إدوارد سعيد - الاستشراق: نيويورك: رينوم هاوس ١٩٧٨
- (١٤) جرى كتابة الكثير بشأن دلacroix والاستشراق بخاصة الرسم، مثل لوحة النساء الجزائريات عام ١٨٣٤ في أعقاب زيارته لميناء الجزائر عام ١٨٢٢: انظر تود بورترفيلد: وجهات نظر غريبة للمرأة الشرقية في الرسم والتصوير الحديث في كتاب نشاشبيـ قوى التغيير: الفنانات العربيات في العالم العربي، ١٩٩٤ وصلاح حسين: تركيبات حورية النبات: جريدة الفن الإفريقي المعاصر NKA: خريف / شتاء، ١٩٩٥ .
- (١٥) فريديريك فيكتور أوجين ديلاكروا - فرنسي، ولد ٢٦ أبريل ١٧٩٨ – وتوفي ١٣ أغسطس ١٨٦٣ وهو رسام فرنسي من رواد المدرسة الرومانسية الفرنسية، له العديد من اللوحات الفنية المحفوظة في متحف اللوفر وغيرها. من أشهر لوحاته: الملحمة تقود الشعب التي رسمها عام ١٨٣٠ ولوحة سلطان المغرب التي رسمها عام ١٨٤٥ ولوحة الجزائريات التي رسمها عام ١٨٣٤ وبيدو فيها تأثيره بسفره إلى شمال إفريقيا. (المترجمة)
- (١٦) دكتور فوزي الأسمري (١٩٣٧-١٩٩٣)، كاتب وشاعر وناقد وصحفي فلسطيني متدين، ولد في مدينة حيفا عند ساحل فلسطين الشمالي، وعاش في الولايات المتحدة الأمريكية. (المترجمة)
- (١٧) توريس بيطرار: Looking at Delacroix.... سان دييجو: كatalog المعرض، ١٩٩٣

- (١٨) كولين جي وسانديل تى: سياسات تعلم فنون التعددية الثقافية، تعلم الفنون: الجزء ٤٥، رقم ٦، ١٩٩٢.
- (١٩) جريم تشارلز: *Celebrating Pluralism: الفن والتعليم والتتنوع الثقافي*، لوس أنجلوس: بول جتى ترست، ١٩٩٦.
- (٢٠) محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٢٤)، فنان مصرى، يعد مؤسس فن النحت العربى الحديث: جواد سالم (١٩٢١ - ١٩٦١) فنان عراقي كان شخصية محورية فى تطور الفن العراقى الحديث وتتعلم فى معهد الفنون الجميلة فى بغداد. غفت ناجي (١٩١٢ - ١٩٩٨) فنانة مصرية شهيرة، ومن الفنانات اللبنانيات سلوى روادا شقير (ولدت فى عام ١٩١٦) وتعيش فى بيروت.
- (٢١) إبراهيم سعيد، *الثقافة والإمبريالية*، نيويورك- ألفريد إيه كنوب، ١٩٩٣ - ص ٢٢١.



صبيحة خمير، العنقاء، ١٩٩٨، (تفاصيل)

## الهوية المحمولة والبعد البؤري للذاكرة

صيحة خمير

بحسب الموروث الثقافي، فإن للعرب جمِيعاً جداً واحداً، هو إسماعيل بن إبراهيم، لكن الامتداد الجغرافي وما صاحبه من تاريخ معقد يسمان الهوية في العالم العربي. ذلك أنَّ كونك عربياً يعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين. فالتنوع في العالم العربي تنوُّع إثني وديني، فتضم المجتمعات العربية عملياً: أقباطاً في مصر ومسيحيين في مناطق أخرى من الشرق الأوسط، كما تضم يهوداً.

ففي الروح التونسية نجد الانصهار شاملًا بين ما هو عربي وما هو مسلم. ومن ثم، سأتكلم عن ثقافة عربية إسلامية حيث ولدتُ ونشأتُ. واسم هذه المنطقة المغرب العربي (شمال إفريقيا) يعني حرفياً الجزء الغربي من أرض الإسلام. أنا عربية ولكن لأنني تونسية، فقد ساهمت في صناعة الرومان والفينيقيون والبربر والأندلسيون والأترار وغيرهم، فتلك هي المكونات التي لا تظهر بالضرورة على السطح. لكن مع ذلك، فإن نفس الأرض، المنطقة العربية، البحر المتوسط بلغته الفرنسية، لعبت دوراً في تشكيل هويتي. وقد عاش الجيل الذي ولد بعد استقلال تونس من الاستعمار الفرنسي (الذي حدث عام ١٩٥٦م) نوعاً من التكافل الثقافي.

والعامل المهم الموحد بين البلدان العربية هو اللغة العربية. لقد كانت مصر هي أولى البلدان العربية التي قمت بزيارتها. وما زلت أذكر جيداً ذلك الشعور الجارف الذي غمرني عندما وطأت قدماي أرض مدينة القاهرة: كان هناك إحساس بالفخامة والضخامة لم أستشعر مثله في تونس؛ حيث وجدت أمام عينيَّ ذلك العالم الذي عرفته جيداً أو اعتدت أنني أعرفه من خلال أفلام الأبيض والأسود المصرية، فالأفلام المصرية كانت صناعةً شديدة الانتشار في البلدان العربية. والآن أرى هذا العالم أمام عينيَّ بألوانه الطبيعية. وقد شعرت تماماً أنني في وطني. أذكر أول ليلة لي قضيتها في القاهرة وأنا أحكي قصةً مطولةً، كما هي عادتي، لمجموعة من المصريين من كانوا يُنصتون إلىَّ بانتباه شديد وتركيز كامل. فأطلتُ في سردِي للقصة لجذب انتباهم أكثر، لأصل إلى ذروة الحكاية عند مرحلة ما، متوقعةً أن أسمع انفجاراً من الضحك، فإذا بأحددهم يقول لي: «والله لو تترجمي كل ده بالعربي كنت نتفاهم». كنت قد استرسلت في تفاصيل حكاياتي بلهجتي التونسية.

والغرض من ذكر هذه الحادثة هو إبراز عامل التنوُّع في العامل الموحد المتمثل في اللغة العربية، حيث يُعدُّ ثراء اللهجات العربية أمراً استثنائياً؛ فاللهجة التونسية تختلف عن المغربية، والمغربية تختلف عن الجزائرية، والجزائرية تختلف عن العراقية، والعراقية تختلف عن السورية، والسوانية تختلف عن اللبنانيَّة، واللبنانية تختلف عن اليمنية، واليمنية تختلف عن الفلسطينية، والفلسطينية تختلف عن البحرينية... إلخ وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

إلا أن القوة الموحدة المتجسدة في العربية الكلاسيكية شديدة للغاية. وإنني أحيل هذا التعدد في الوحدة الذي يميز الهوية العربية تميُّزاً شديداً إلى إحساسى بوجود العالم.

لقد نشأتُ وأنا أسمع مقوله تقول: "يولد الطفل كالصفحة البيضاء، فابواه يهودانه أو يمسحانه أو يُسلمانه، وإن الهوية الثقافية تُكتسب من المكان الذي يولد فيه ويشأ بين ربوعه، وإنني أتساءل أحياناً: لو سُنحت لنا الفرصة للوصول للكوكب آخر كيف ستُحدّدُ هويتنا هناك؟" أفترض أنه إلى أن يولد طفل في الكوكب الجديد فإن والديه سيكونان أمريكيان أو روسيين لكن في الكوكب (س).



(شكل ٤-١)

صبيحة خمير، طائر العنقاء الأسطوري ١ رسم، ٤١،٩×٨٦ سم، مجموعة خاصة.

في كتاب "الأمير الصغير"<sup>(١)</sup> تأليف "أنطوان دي سان أكسوبيري" كان الأمير الصغير يهيم في كوكب الأرض، وفوجئ بزهرة أمامه فسألها "أين البشر؟" فردت: "بشر.. بشر.. بشر"، ثم أضافت: "لن يتسعني لأحد معرفة مكانهم فقد عصفت بهم الرياح بعيداً، فعدم وجود جذور لهم جعل حياتهم عسيرة للغاية".

والإنسان يعكس النبات يتمتع بإمكانية الانتقال إلى أي مكان؛ لأن جذوره ليست مادية، نعم يتحرك الإنسان بحرية أكبر وسهولة أكثر، لكن الزهرة أخطأت؛ إذ لا دخل للريح في الأمر. فقد انحصرت رويتها الخاصة في البيئة التي اعتادت عليها.

إن أصل العرب يدو، وقد هاجر النبيُّ محمد من مكة إلى المدينة؛ وهو ما كان يعادل في ذلك الزمن الانتقال إلى بلدٍ آخر. كذلك كان الإسراء والمعراج أيضاً شكلاً من أشكال الهجرة. إنه أمر له مقزاه أنَّ التقويم العربي الإسلامي يبدأ من تاريخ هجرة الرسول للمدينة، وبينما نجد التقويم المسيحي يبدأ من تاريخ ميلاد المسيح نجد أن التقويم الإسلامي يبدأ من هجرة الرسول وليس من مولده. إن الإسلام يتقبل المسيحية. وقد احتفل عربُ العالم بالآلفية الجديدة مع العالم الغربي. وبعد ٨٠ سنة تقريباً، سيحتفل المسلمون العرب بالآلفية الهجرية الجديدة بمفردهم. وعلى أية حال، فإن الهجرة فكرة أساسية في الهوية العربية.

سأخذ مثلاً على ذلك: شخصية عربية مرموقه، كانت تعيش في المنفى، وهو عالم الاجتماع والمؤرخ الفلسفى عبد الرحمن بن محمد بن خلدون. هذه القامة التى يمتدورها أن تضارع كلا من علماء الشرق والغرب. فقد ولد "ابن خلدون" فى إفريقيه، التى تعرف اليوم بتونس، عام ١٢٣٢ ميلاديا، وعاش بين إسبانيا والجزائر ومصر وزار العديد من الأماكن، ومات فى مصر عام ١٤٠٦ ميلاديا. وعندما سُئل "ابن خلدون" من أين أتيت؟ قال "من رحم أمي". فلم يكن مستوطناً مستقراً فى مكان معين، ولم يستتصب فكرة إصاقه بمكان ثابت.

وقد لعب عرب المهجـر دوراً جوهرياً في نزوح الشعوب العربية. وكان ذلك (على الأقل بالنسبة للبعض منهم) نفياً فرضوه على أنفسهم. فقد أجبرتهم ظروف مختلفة، سياسية أو شخصية، أو ربما الاثنين معاً، على الخروج من المكان الذى اعتادوا العيش فيه، ودائماً وأبداً ما كان النزوح مرتبطة بالهروب من منطقة تقييد الحريات.

إذا انفصلت عن ثقافتك لن تعود جزءاً من الصورة. والبعد يسمح لك برؤية أفضل ويعينك على تغيير المنظور. ربما يسمح البعض للمرء أن يرى أفضل، ولكن إلى حد مُعين، ثم تتحول للضد: إلى حياة في المنفى بذاكرة رفيقة ومن تجربتي الخاصة، أستطيع أن أقول إن الذكريات تشكّل مكوناً بالغ الأهمية في حياة التأزّح. ومع انعدام الإمكانيات الجغرافية للذاكرة (لا تخلق الذكريات الواقع إنما تعكسه فقط) يمكن أن يغلب الحنين للوطن.

إن الطقوس تحفر فينا منذ الطفولة، وهي أداة جبارّة في يد الذاكرة، وإحساسنا بالهوية.

فعلى سبيل المثال: كان يوم ٢٧ مارس عام ١٩٩٩م، هو يوم سبت، يوافق العيد الكبير، وهو عيد الأضحى الخاص بال المسلمين، إحياءً لذكرى تضحية إبراهيم بشاه بدلاً من ابنه إسماعيل. كان يوماً مشمساً ورائعاً في لندن، قمتُ بالاتصال هاتفياً بمنزلي في (تونس العاصمة) كي أهنتهم بحلول العيد، ثم خرجت بمفردي لشوارع لندن وأخذت قطار الأنفاق وذهبت إلى مركز باربيكان، حيث يقام ما يُسمى "احتفال القلب" (١). وبعد الاستماع إلى قصة إيرلنديّة من التراث تحركت إلى بهو المسرح؛ حيث كان هناك عدد كبير من الناس مجتمعين. كان المغنون الإيرلنديّون يتغنّون بأفراحهم وأوجاعهم، وتاريخهم وذكرياتهم، ويترافقون الرقص التقرى على الإيقاع الموسيقى الصالب، وكان هناك طفل في نحو الرابعة من عمره يرقص وقدماه تتحرّكان بجنون ورشاقة، وزراعاه في جانبيه مُثبّتان وصلبّتان، تتعارضان مع حركة قدميه السريعة.

وهناك في مكان آخر في عيون ذاكرتى رأيت فتاة في السابعة من عمرها، ترى مشهدًا زاهيًّا الألوان، دماء حمراء داكنة تنفجر من الخروف عندما تُبحَّأ أمام أعيننا جميعاً. كنا نحن أطفال الأسرة قد أخذنا هذا الخروف في الصباح، وقمنا معه بجولة حول المكان بعدما تزيينه بأشرطةٍ ملونةٍ وزاهية. وبالعودة إلى مركز باربيكان والمغنون الإيرلنديّين، لم تتصادم في ذهني رقصتهم الشعبيّة الشهيرّة العربيّة في جودتها، مع المشهد الذي جال في عين ذاكرتى. فقد استطعت أن أرى أبناء وبنات إخوتي ينصرفون عن مشهد نبع الخروف في الحديقة، ويهربون إلى داخل البيت للاستمتاع باللحمة المشويّة.

لو قلت إنني كنتُ مرتبعةً من مشهد نبع الخروف عندما كنتُ في السابعة من عمرى أو أى خروف فى أى سنة أكون مُرأيَةً وكاذبة، إذ تكشف صور أبيض وأسود احتفظ بها داخل الأدراج فى لندن فى انتظار وضعها فى ألبوم صور لسنوات عدة عن ابتهاجى ونشوتى فى هذا اليوم الطقسى، فهى تُظهر لى فتاةً فى السابعة من عمرها تحمل طحال الخروف بابتسامة مرحٍ تماماً للوجه، لازلتُ أحس بطعم لحم الشاةِ اللين المشوى فى تونس.

ينبغي عليكم أن تراقبوا عدسات الذاكرة بتمعن، فعدسة ذاكرتى شديدة التشوش، وذكرياتى البعيدة تستحضر أن إبراهيم (خليل الله) كان جداً للمسلمين واليهود على حد سواء.

والحنين للوطن سحره، قد يأخذك للمستقبل أو يُرجعك إلى الماضي، وعلى الوعى أن يُراقب بعناية بالغةٍ تشوش عدسات الذاكرة، فالاستماع إلى اللغة العربية يبعث رعشةً خاصةً في كياني، وأغانى أم كلثوم تخرج من صدورنا تنهيدات، فدانحة شجر الصندل والياسمين تُبهج النفس<sup>(٢)</sup>. (انظر من غصوب، المغنية الأولى ١٩٩٨). لكن يمكن للبهجة أن تصيب تخديرًا، ولستُ أنكر تشرب كياني بالثقافة الحسية، فإننى أقف في البرد وعيوني مفتوحةً، ورقصة الغلامنكو في كياني تتوقف إلى عاطفة جامحة رافضةً بلادة العقل.

قد تتبع من هذا النزوح عدة متناقضات، قوة جباره تمزقك، وكما يقول المثل: المفید للقلب ليس بالضرورة أن يكون مفیداً للطحال، وربما ينتهي المطاف بالمرء إلى أن يحيا ليس في ثقافةً واحدةً أو أخرى، بل يحيا بين عدة ثقافات، ولكن تحيا بين عدة ثقافات فإن وجود المرء يعاني من خلل تاريخي، والنازح يقف أيضاً على منصة النقاش حيث تُبنى الجسور، ولأفراد جاليته أيضاً دور، وإن كان ضئيلاً، في بناء هذه الجسور، وربما تتواصل حياة بعضٍ منا.

والغربيَّ طبقاً لرؤيَّة فيلسوف القرن العاشر "أبو حيان التوحيدي" هي غربة الوطن، فمشكلات الهوية العربية تفرض نفسها على المرء الذي يُقيم بالخارج ليس بسبب نزوحه فقط، فحتى داخل الوطن تعانى هوية العالم العربي من تخبط، فقد أحدث الاستعمار البريطاني في الشرق الأوسط، والاستعمار الفرنسي في شمال إفريقيا، شرخاً في تاريخ الهوية العربية، ويحلول نهاية القرن التاسع عشر، واجه الوطن العربي الذي كان قد خُلِّق بسبب الإمبراطورية العثمانية وأصحابه الإرهاق والفتور عندما تقابل مع التكنولوجيا الغربية، وكان هناك الكثير مما يتغير عليه اللحاق به، وكانت النتيجة عُسر هضم على نطاق واسع، فلم يكن المستعمِر شديد الاهتمام بثقافة المستعمِر، وكان المستعمِر منشغلاً بمحاولة اللحاق بالركب، وواجه المستعمِر الذي تم تفريغه من موارده الالزمة ليُخلص نفسه من المستعمِر، ضرورة تخلص نفسه من نفسه، أي استئصال نيوال الاستعمار التي باتت جزءاً من الذات، والجزائر مثالٌ تعُسُّ على ذلك.

فالواقع الحالى للعالم العربى واقع صعب، وبصفتى عربية أرى أننى أحمل مسؤولية بث الأمل وطاقة التغيير والتخلق، أعني ابتداع الماضي وليس استنساخه كما هو.

قال "بوب مارلى" في إحدى المرات لمصوري الجاميكى الذى كان يعيش في لندن: لقد ولدت على أرض جاميكا وأنت الآن على تُربةٍ صلبةٍ، عليك أن تكون قوياً جداً، وعادة ما يقف التاريخ في فجوة، والفجوة فراغ، لذا ينبغي للمرء الذي لديه إحساس بالهوية أن يعود للجذور كى يضمن استمرار الإيمان بطبيعة وجوده، فإذا حدث تصادم بين الهوية الثقافية وهوية

المرء، وتلك حالة المرأة العربية، تأخذ الرحلة مسار الانسماخ والسمو، والمصالحة مع الهوية الثقافية لا رفضها شرط جوهري لتطور المرأة، وأيضاً ضرورية لما أطلق عليه "الذاكرة بعيدة الأمد". فائناً أولى الذكريات نوعين: أحدهما مباشرة وشخصية وقريبة والثانية بعيدة المدى ونائية.

وسوف أربط الذاكرة بعيدة المدى بالإرث الثقافي، فائناً أومن أن هناك حاجةً لتسهيل الحصول على المواد الفنية الإسلامية، وتبسيير تداولها، حتى يتمكن الجميع من الوصول إلى إرث الثقافى خارج العالم العربي، وداخله على وجه الخصوص.

فمن الضروري معرفة وجهة نظر ثقافة معينة تجاه الحسن والجمال؛ لأن ذلك في مقتوره أن يعكس رؤية هذه الثقافة المختلفة للعالم، تلك هي الطريقة التي تتعامل من خلالها الإنسانية جماعة. لا نقول إنه يجب استنساخ الماضي، وإنما المطلوب هو تغذية واقعنا الحالي بقيم حضارتنا الخالدة. لا أدعى أن المطلوب هو تصنيع بلاط خزفي إسلامي التصميم، ولا أطالب بالحنين إلى أمجاد الماضي، بل تيسير التمتع بهذا الشراء الذي أصبح جزءاً من الهوية الحالية، لا أن تذكر فقط قباع الحروب والصراعات وشاعة السياسة، وذلك حتى نحصل على هذا الجمال، ولكى ينفتح الأطفال العرب على هذا الجمال باعتباره المصدر.

أما الفنان، فليس ضرورياً أن يرسم منمنمات ويلونها، وإنما يتغذى عليها كمصدر للجمال والإلهام. إذا كان علينا استنساخ كلّ المواد العربية واستخدام التعبيرات الفنية الإسلامية ثانيةً، فهذا لن يحقق بالضرورة علاقةً مع الماضي، وهو الأمر المطلوب بالنسبة للهوية، أمّا إذا كانت قادرين على الترحيب بالتعبيرات الفنية والتفاعل معها فربما نستطيع التواصل مع مصدرها. وإننى لأشعر أنَّ مصدرها هائل، فهو غنى في انسجامه على تقىض تاريخنا المعاصر الذى انعدم فيه الانسجام.  
(الشكلان ٢-٤ و ٣-٤).



(شكل ٢-٤)

صبيحة خمير، العندليب والوردة (تقاصيل)، ١٩٨٦،

صورة مستوحاة من مؤتمر الطيور.



(شكل ٤-٣)

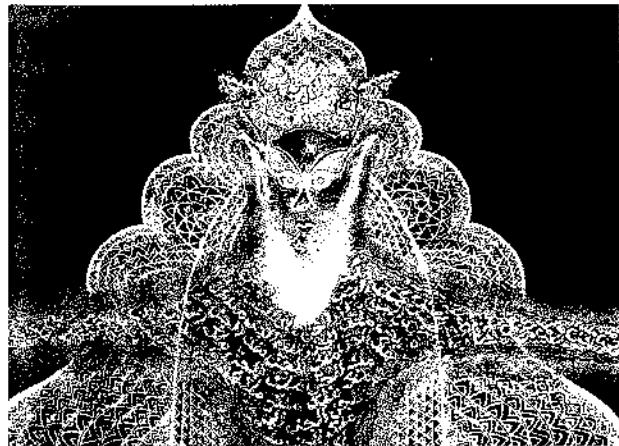
صبيحة خمير، الجزيرة السعيدة، ١٩٩٤

تصوير من جزيرة الحيوانات، ٨، ٢٠×٢٨، سم، كتب كوارلت، لندن ١٩٩٤.

أعتقد أنَّ معرفتنا بحضارتنا التي ساهمت في تقدُّم الإنسان ستكون وسيلة لمساهماتنا في تقدُّم الإنسان حاليًا. وذاكرتي بعيدة المدى هي التزام بتأريخي وعلاقته بالمسؤولية تجاه ذاكرة الإنسانية.

وتتمتع دراسة الفن الإسلامي في الغرب بقيمة بالغة، مع أنَّ هذه القيمة الفنية لا تحظى بنفس المساحة من الدراسة في البلدان العربية. ولم يكن من الصدفة توقف دراسة تاريخ الفن الإسلامي الذي بدأ مع الفتح الإسلامي في القرن السابع الميلادي عند القرن التاسع عشر، فالتصدع في التعبير الفني للعالم العربي هو انعكاس مباشر للتصدع في تاريخ العالم العربي الذي واكب الاستعمار. ولعلَّ هذا أحد أهم أسباب تركيز الاهتمام على العمل الفني العربي المعاصر، فهو الذي أرسى نبض استمرار الحياة. فالإبداع هو تعبير عن حرية المرأة، وهو جزءٌ أساسى من إنسانيته، فالتعبير الفني الحر هو استعادة الهوية. كما يحاول التعبير المعاصر أن يُساهم في تشكيل الوعي الحديث.

(الشكلان ٤-٤، ٥-٤).



(شكل ٤-٤)

صبيحة خمير، ملك الجن، ١٩٩٤

تصوير من جزيرة الحيوانات، في كتاب كوارنت، لندن، ١٩٩٤، ٨، ٢٠، ٨٢٨ سم.



(شكل ٥-٤)

صبيحة خمير، الجن يحتفلون، ١٩٩٩

واحدة من سلسلة أعمال مصورة لمجموعة من القصص المنتظرة، ٤٢x٦٣ سم.

تتطلع المرأة بطبيعة واقعها إلى تحول إيجابي وإلى قهر واقع التقييد الذي تعيش فيه، وهنا تتضاعف أهمية تعبرها، وهناك خضر يتمثل في أن الموضوعات التي يستخدمها الفنانون العرب المقيمين في الغرب (لاسيما المرأة) في أعمالهم الفنية يمكن استغلالها لأغراض معينة، ففي بعض الأحيان لا يُستخدم تعبرهم من أجل غايتها الفنية، بل يُستخدم أداةً لتعزيز صورة سلبية عن العالم العربي، حيث ينتج عن أعمال الفنان المتحرر حبل يلف حول عنقه.

فعلى سبيل المثال: أثبتت صحفة الإنديانز على رواية "انتظار في المستقبل لمجيء الماضي" ثم وصفتها قائلة: "حكاية عاصفية صادمة لشابة موهوبة نشأت في قرية تونسية تقليدية، ولكنها تتوجع، وتريد أن تهرب إلى الحريات الغربية"<sup>(٤)</sup>.

وفي الوقت نفسه علّقت التايمز الأيرلندية قائلة: "... إن خلق عالم ومحيط شديد العربية وتونسي ومسلم من خلال وسيط لغوى دخيل تماماً على الثقافة، يمثل إنجازاً غير عادي" (٥).

يبدو لي أن اللقاء الإيجابي بين الغرب والعالم العربي يتطلب النسيان بقدر ما يتطلب التبليغ، فهناك قدر هائل يمكن أن ننساه. لكل لغة روحها الخاصة بها، فأئنا أكتب الإنجليزية بروح لغة عربية، فالخصوصيات التي تحكم كيانى الثقافى باعتبارى عربية مُتجليّة في كتاباتى، ليست فقط من زاوية الموضوعات التى أكتبها، بل فى طريقة استخدامى للغة الإنجليزية. وإذا استطعت من خلال أعمالى الإبداعية أن أقدم للعالم ما هو عربى خالص أكون قد نجحت فى إثراء التجربة الإنسانية ولو بقدر ضئيل وفي كتابات لأنه عمل أناس يتحدثون العربية. (شكل ٦-٤).



(شكل ٦-٤)

صبيحة خمير، الجن يحتفلون (تفاصيل)، ١٩٩٩، ٢٦×٤٢ سم.

والمرأة العربية، سواء العارية في أعين المستشرقين (الرسامين والمصورين الفوتوغرافيين أو الكتاب)، أو المحجبة في أعين المتعصبين عمى العيون، غائبة عن المشهد.

لم يُعد الشرق بعيداً عن الغرب بالدرجة الكافية حتى لا يراه الغرب بغرابته وأوهامه، فأصوات تلك الهوية، التعبير الفردى، واضحة في محاولة إحياء الهوية الثقافية. ومن ثم هنا جاءت دلالة الأعمال الفنية في معرض "الحوار المعاصر". ربما تكون "شهرزاد" أول نصيرة من نوعها للمرأة العربية، فالمرأة تحتاج إلى من يُنصلّت إليها. وتعبيرها الفنى هو صرخة يمكن رؤيتها (٦).

وإطلاع العالم العربي على الثقافة الغربية، أكبر من إطلاع العالم الغربي على الثقافة العربية. فمن الشائع أن ترى عربياً يتحدث الإنجليزية بطلاقة، بينما لا تجد الكثيرين من ناطقى الإنجليزية يتقنون اللغة العربية. وأسباب ذلك واضحة وضوح الشمس، يمكن اختصارها في كلمة واحدة وهي "الاستعمار".

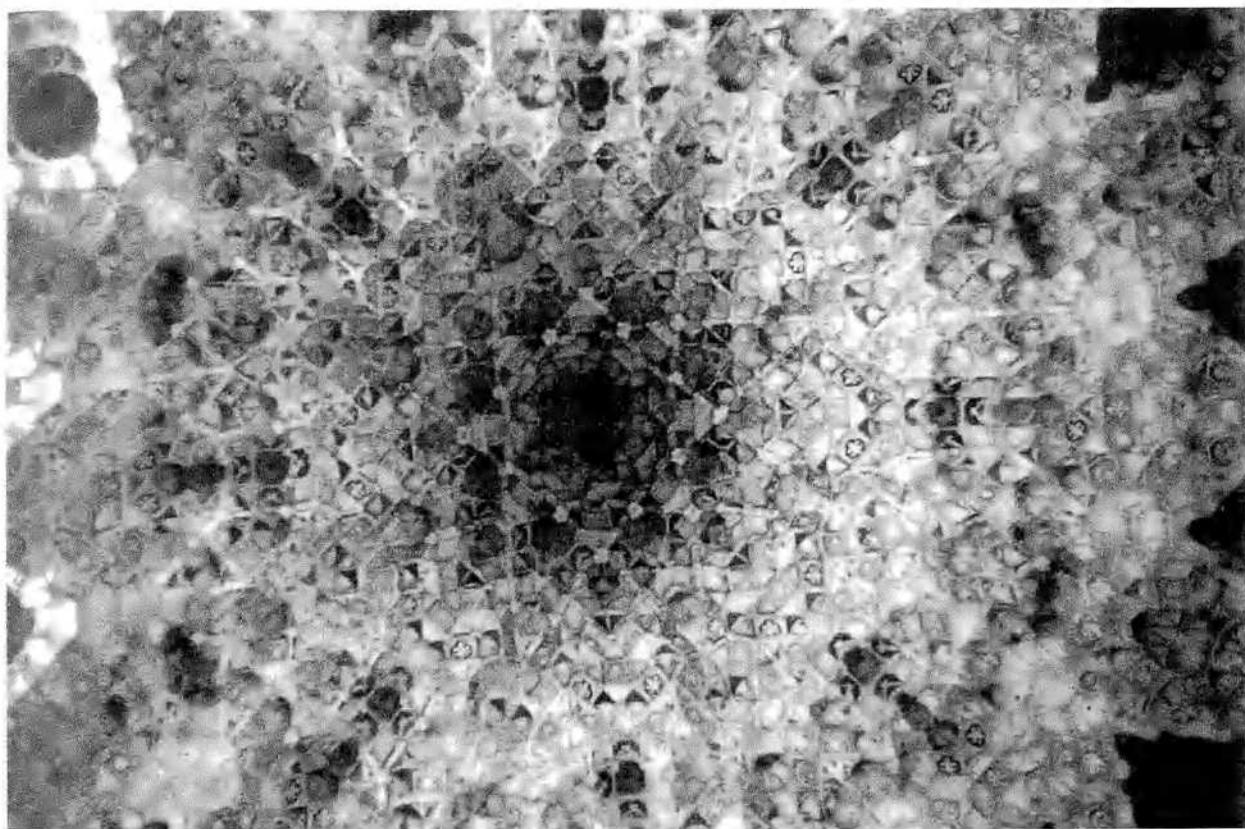
لقد كانت اللغة العربية والدين الإسلامي سدين فصلاً العالم العربي عن الغرب. ولهذا فإنَّ حديث الفنانين العرب مع الآخر ومشاركتهم له تجاربهم الخاصة أمر يثير الجمّع، فعمل هؤلاء الفنانين هو جزء من ذلك الحوار.

لكل ثقافة سماتها، وقد لا تبدو اللغة العربية موسيقية بالنسبة إلى الأذن الغربية – ومن الواضح أن هذا لا يعني أنها ليست موسيقية – إنى أرى أن السمات الثقافية أمرٌ يثير الجميع وفقدانها يضرُّ بالإنسانية جماء.

ولكوني عربية أعتقد أنه من الضروري تحديد هويتي لا خلق عائق، فالعوائق تحجب البصيرة، والبصيرة ضرورية لخلق التعاطف اللازم، ولا يمكن اتخاذ الخوف درعاً واقياً لهُويَّتي، فكل هوية تحكى قصة مختلفة عن الإنسانية. وكلُّ اختلاف يمكن الاحتفاء به ليس لكونه أسمى من غيره، بل لأنَّه مختلف، والاختلاف شرطٌ لازمٌ لمعرفة الذات؛ لأنَّه خيط مختلف في نسج الإنسانية. فكل ثقافة تحمل حياة بداخلها.

عندما أعود بذاكرتى البعيدة أدرك عظمة مدينة الأندلس (خاصة بين القرنين الثامن والحادي عشر ميلادى)، حيث كان المسلمون واليهود والمسيحيون يعيشون معاً في وئامٍ، وحيث ازدهر الفنُّ والعلوم<sup>(٧)</sup>.

الأندلس ليس باعتبارها حلمًا أو حنيناً للماضي، ولكن ببساطة باعتبارها برهاناً ورمزاً واعداً لإمكانية التعايش الإيجابي والتفاعل بين المجموعة الإثنية والأديان المتنوعة، وهي برهانٌ على إثراء العائد الحضاري لواقعه.



.(شكل ٤-٧).

السقف، قاعة الأخرين، قصر ليونز، الحمراء - إسبانيا - ويرجع تاريخه إلى الحكم الثاني لـ محمد الخامس (٧٦٤ - ٧٩٤ هـ / ١٣٦٢ - ١٣٩١ م، الحمراء؛ إسبانيا. وتشكل قبة المقرنصات الأوج البصري في القصر، وهو السقف الأشد تعقيداً في تاريخ العمارة الإسلامية، وينطلق النمط الهندسي الذي يزين القبة من نجمة وسطى وألاف الخلايا أو الكواكب الصغيرة، وتغيير قباب داخل القبة المادة الصلدة إلى مادة شفافة وضوء متتصاعد. صورة: صبيحة خمير.

تحاول ذاكرتى التوصل إلى لب حضارة ثقافتى، تلك الحضارة التى تطمح إلى المساواة. وأعتقد أننى لست مجرد جسم حامل لجبنات، إنما أحمل أيضاً تاريخاً، وتقع على عاتقى مسئولية تجاه هذا التاريخ، لقد سُمِّيتُ باسم عربى، وعلى التزام تجاه هذا الاسم. ولكل تنمو هويتى متنوعة التشكيل والألوان أدى فروعى تجاه الضوء، لن أدفن فروعى مع الجذور، فكلما تنمو الفروع تعمق الجنور أيضاً، فكلاهما ينموا.

وهناك حقيقة أودُّ أنْ أؤكّد عليها وهى أنَّ كتابة اللغة العربية تبدأ على خلاف باقى اللغات الأوروبية من اليمين إلى اليسار، فهى إلى هذا الحد مختلفة.

إننى أحمل اسمَّاً عربياً وألتزم تجاهه، وعلى الرغم من خصوصية الأمر فإنَّ اسمي حامل لهوية أشمل وأعم، ففى اللغة الإنجليزية لا يُسمع حرف "H" فى العادة فى كلمة "صبيحة"؛ وذلك لأنَّ حرف الحاء لا يوجد فى الحروف اللاتинية، والطريف أنَّ الترجمة المصوٍّتة للكلمة تتم بوضع نقطـة أسفل حرف "H"، وهذه النقطـة لا تُرى عندما يتحدث الشخص الإنجليزية؛ ولذلك فإنتى أسعى جاهدة لنقل كلَّ ما هو خفـي ويتعذر ترجمته فى هويتى الثقافية، على أنَّ أقتـفى أثر تلك النقطـة التي يبدأ منها كل شـيء فى اللغة والكتابـة العربـيتـين (يُعتقد أنَّ كل الحروف والكلمات لها شـكل واحد يأتـى من هذه النقطـة). أتوق لأنَّ أصبح جديـرة بهذا الإرث الحضارـى. (شكل ٨-٤).



(شكل ٨-٤)

صبيحة خمير، طائر العنقاء الأسطوري ١  
تفاصيل، ١٩٩٨، رسم، ٤١,٩ × ٨٦ سم، مجموعة خاصة.

ولكونى عربية أقول إنَّ طرد الفلسطينيين من ديارهم، وأيضاً كرسوفو حاضران بقوة فى وعيـى.

ومع التقدم التكنولوجى وثورة الاتصالات أصبح هناك تحول دائمُ فى الهويات. فقد صار التفاعل بين مختلف العالم حاضراً بقوة متزايدة، مع الدور الذى تلعبه وسائل الإعلام والاتصال وغيرهما. فلقد زاد العالم قرباً من ناحية، ولكن من ناحية أخرى هناك مقاومة وحاجة أكبر لرفض الآخر لكي تعرف نفسك.

لكنَّ ظاهرة النمو الالتحامى (النمو معاً لأجزاء متفرقة بطبيعة الحال) تحدث فى مناطق مختلفة من الحياة، والموسيقى خير مثال على ذلك. فهناك تعاونٌ قائم بين موسقيين من خلفيات مختلفة تمام الاختلاف. ويمثل الشاب خالد، ملك الرأى، وهو المغنـى الجزائـى الذى تتجاوز موسيقـاه كلَّ الحـدود والجـغرافـيات والثقـافـات - ظاهرـة فى حدـ ذاتـه<sup>(٨)</sup>. وقد تلقيت تسجيـلاً موسيقـاه من نيـوـدـلهـى قبل الاستـمـاع إـلـيـها فـي أمريـكا والـقاـهرـة.

إن أواصر الالقاء بين أناس من أصول مختلفة وثقافات متنوعة تنمو وتتطور وتتجاوز كل الحدود، فهم ينسجون ثواباً تلتفع به الإنسانية جمعاً، قد يكون نسحاً بطيئاً، ولكنْ يجري نسجه على نحو يجعلنى أتفاعل. لقد كان صوت المغني العراقي "زرياب" الذى نُفِى في الأندلس يعيش داخل الفنانة الجزائرية "حورية نياتى" وسمع في لندن يوم افتتاح معرض "الحوار المعاصر"، فالهوية الثقافية أكثر تأثيراً مما نعتقد<sup>(٩)</sup>!

وبيرغم اعتيادنا على ترميز الهويات بالجنسيات، فإنه كما قال "مارك توين" ، فإن "كل الأرضي المحتلة مسروقة". ذلك أنه بالهجرة والنزوح والجنسيات المزبوجة صارت حدود الهويات أكثر سهولة وصارت الهويات أكثر تلوناً وتشكلاً.

والتحدي الذي نواجهه نحن العرب هو تحديد كيفية دمج التجربة العربية في الوعي العالمي الحديث. فالامر يقتضى ربط الهوية الثقافية العربية بحضارتها بقوة وألا تكون مهددة، ومن ثم تصريح ادعاءات الهوية الثقافية أمر غير ضروري؛ لأنه كما قال الكاتب النيجيري "ول سوينكا": "لا أظن النمر يتجلّ مُعلناً نُموريته".

كلما زاد الحديث عن العولمة والتغيرات الجذرية في السياسيات الجغرافية للعالم التي تفرض إجراء تغييرات في مختلف بقاع العالم يتسائل المرء إلى أي مدى تتأثر هذه العولمة بالحياة الغربية؟ فمنذ نهاية الحرب الباردة ونشوب حرب الخليج لم يُعد العدو شخصاً واضح المعالم، ربما الكراهية هي العدو.

أود أن أختتم مقالى بشعر "أندريه شديد" الكاتبة المصرية اللبنانيّة في قصيدة بالفرنسية، حيث تقول:

بهاذا الميلاد الذى منحنا العالم  
بهاذا الممات الذى يرتد به راجعاً  
بهذه الحياة الأكثر نبضاً مما قد تخيل  
فيماك مهما كنت أنا أقرب إليك أكثر من كونى غريباً عنك  
أندريه شديد (١٩٧٠ - ١٩٩١)

باريس: فلاماريون ١٩٩١ م

## الهوامش

- (١) **الأمير الصغير**: هي قصة للكاتب الفرنسي أنطوان دي سان أكسوبييري (١٩٤٤-١٩٠٠). وقد تم التصويت لرواية الأمير الصغير كواحدة من بين أفضل كتب القرن العشرين في فرنسا، وذلك في الكتب التي اختارتها مصحفه لوموند. وتحقق هذه الرواية أعلى المبيعات في جميع أنحاء العالم بأكثر من مليون نسخة سنويًا. وقد ترجمت إلى أكثر من ٢٢٠ لغة ولهمة وبيعت أكثر من ٨٠ مليون نسخة في جميع أنحاء العالم، مما يجعلها واحدة من أكثر الكتب مبيعاً من الكتب المترجمة من الفرنسية. تدور القصة في ٢٨ فصلًا تتراوح بين المتوسط والصغير. (المترجمة)
- (٢) احتفال من القلب هو مهرجان للموسيقى الأيرلندية يقام في مركز باربيكان - لندن - ما بين ٢٧-٢٨ مارس و٥-٦ أبريل ١٩٩٩.
- (٣) ولدت أم كلثوم حوالي عام ١٩٠٤ في إحدى قرى مصر. كان والدها مقرباً للقرآن الكريم، علمها قن الإلقاء، عندما كانت طفلة وصعّبها إلى مدينة القاهرة لتتربى على الإلقاء والفناء وكانت في تلك الفترة لا تزال في سن المراهقة. بدأت في تسجيل أول أسطوانات غنائية في أوائل ١٩٢٦. كاننجاحها سريعاً واستطاعت الهيمنة على المشهد الموسيقي المصري في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين. كانت أغانيها تذاع بصورة دورية في أول خمسين من كل شهر، وأصبحت أم كلثوم مؤسسة قومية في حد ذاتها وانتشر صيتها في كل العالم الناطق بالعربية. بأسلوبها الذي تميز بالكثير والأهمات، كما كان لصوتها القوى المفعم بالمشاعر تأثير يسكن قلوب المستمعين. توفيت أم كلثوم في عام ١٩٧٥ بعدما صارت أيقونة مصرية طيلة خمسين عاماً، واستقبل الناس خبر وفاتها بحزن وأسى عميدين. تركت أم كلثوم إرثاً غنائياً يتضمن ٢٨٦ أغنية، لذا هناك نسبة إنشاء متحف لأم كلثوم في القاهرة. انظر فران لويد "فن المرأة العربية المعاصرة" و "الحوار المعاصر" من ١٧٩-١٧٧ لكتابه من غصوب حول شمثال أم كلثوم المسمى "المغنية الأولى" ١٩٩٨.
- (٤) تحليل بشائر "Waiting in the Future for the Past to Come" (إصدارات كوارتز، ١٩٩٢) - الإندينت، ٧ أغسطس عام ١٩٩٣.
- (٥) التاييمز الأيرلندية، ٢٥ سبتمبر ١٩٩٢، "Waiting in the Future for the Past to Come" (إصدارات كوارتز، ١٩٩٢) بعنوان: شهرزاد بقلم بوروشى بنسن.
- (٦) ألف ليلة وليلة، لشهرزاد هي رواية استحوذت بحكاياتها على انتباه زوجها وفضوله الملك شهرزدار. وظلت تؤجل شهرزاد موتها (حيث كان مصدر كل امرأة يتزوجها الملك تموت في الصباح بعد ليلة الزفاف)، ليظل فضوله لمعرفة ماذا سيحدث بعد الحكى. كان صوت شهرزاد المبدع أداة سحرية في إنقاذهما من الموت.
- (٧) حكم المسلمين إسبانيا (عرب وبربر) طيلة سبعمائة سنة: بالتتابع الأمويون (٧١١-١٠٣١)، الطوائف (١٠٣١-١٠٨٦)، المرابطون والموحدين (١٠٨٦-١٢٢٢)، والنصريون (١٢٢٨-١٤٩٢). وسميت الأرض الإسلامية الجديدة بالأندلس (الترجمة الإسبانية والاسم اللاتيني لإسبانيا). تمنتت شبه الجزيرة الأيبيرية بثقافة فريدة اشتغلت على المسيحيين واليهود والمسلمين؛ وتميزت في ذلك الوقت بسماحة فوق العادة وبخاصة في الفترة ما بين ٧١١ و ١٠٨٤ م. ازدهرت العلوم والأدب والفلسفة والفنون الرونية على نحو حاسم حاضر راقٍ في تاريخ الإنسانية.
- (٨) كلمة "رأى" في اللغة العربية تعنى وجهة نظر، وكانت الموسيقى التي تحمل هذا الاسم مرتبطة بموسيقى التمرد. ظهرت موسيقى "الرأى" في الجزائر في مدينة وهران قبل نصف قرن عندما هاجرت بعض النساء القرويات للمدينة ويدأن في الفتاح عن الكفاح في المدينة الكبيرة. ظلت موسيقى "الرأى" ظاهرة موسيقية مختبئة في الجزائر لفترة طويلة. وفي سبعينيات القرن العشرين، ومع إنتاج مؤلفات الترددات الصوتية صارت موسيقى "الرأى" مثل "البوب" يتنفس بها الشباب والشابات. وينتقل تتميز للصوت مع الإيقاع الممزوج بالكلمات الشعرية العربية وضربات الطبلول الغريبة. يتنفس "الرأى" بموضوعات عدة قويات باعتراضات شديدة من قبل المترمذين دينياً. وفي الجزائر حيث يمثل الشباب تحت ٢٥ سنة ٧٥٪ من سكانها وتمثل "الرأى" موسيقى الشباب. وكان لها دورها في تأكيد الهوية الجزائرية لفترة ما بعد الاستعمار التي تميزت باضمحلاباتها. وعلى الساحة الدولية، وجدت موسيقى "الرأى" مكانها في الضمير الموسيقي العالمي المتزايد، عالم ظاهرة القرع على الطبلول. وولد الشاب خالد الذي يلقب بـ"ملك الرأى" في وهران عام ١٩٦٠ ويعيش الآن في فرنسا، واحتل المسرح الدولي منذ عقد من الزمان، وكان أول مغنٍ جزائري يجعل من نفسه معنٍ عالميًّا. كانت موسيقاه عام ١٩٩٢ تُيدِّي أول أغنية باللغة العربية تحتل قمة العشر أغاني الأكثر شهرة على خريطة البوب الفرنسي، وتتميز غناه بروح حماسية.

(٩) كان العازف زرياب بن نافى عازف فى القرن التاسع عشر من العراق، وأجبر على العيش فى المنفى فى إسبانيا الإسلامية (فى مدينة كوردويا). وانطلقت موسيقاه من هناك إلى الجزائر والمغرب من خلال العرب واليهود والإسبان الذين فروا من إرهابمحاكم التقتيش الإسبانية. كانت أداءات الرسامة، حورية النياتى، الفنانة الجزائرية التى تعيش فى إنجلترا، لأنانى زرياب جزءاً لا يتجزأ من عملها التركيبى. كان صوتها (الذى سمعناه فى مناسبة افتتاح معرض الحوار المعاصر لم يصاحبه آلات موسيقية) يحمل فى عمق نبرات إبداعات عبر القرون وتاريخ المنفى. تميزت حياة كل من زرياب ونيلانى بالنفي.



مى غصوب، المغنية الأولى ١٩٩٨، تفاصيل، تركيب حديد وألومنيوم وصوف وراتنج ٣٠×٥٠×٢٠٠ سم

## أجسادنا: مشرقاً وفنا

### مى غصوب

جسد المرأة في الفن! هل أدلّ لعالم حزين أم عالم أسر ومثير؟ لن أدع الخطاب السائد يطفى على نظرتى المترفة وبصيرتى، سأحاول رغم المستحيل، أن أسمح للصورة بأن توجه أفكارى ولن أترك الكلمات تنتصر على المشاعر، والمرئى، والنظرة المترفة. انظر إلى تلك اللوحة (شابات يزرن معرضًا، شكل ١-٥) (١).



(شكل ١-٥)

عمر آنسى، شابات يزرن معرضًا، ١٩٤٥  
اللوان زيتية على لوحة قماش القنب، مقاس ٤٥ × ٣٧ سم.

فهذه هي المرة الثالثة التي أتفحص فيها هذه اللوحة، وفي كل مرة تكشف عن ميادين جديدة للرؤى ومعانٍ جديدة لم أقف عليها من قبل. إذا كنتَ على علمٍ بهذه اللوحة، فمن فضلك لا تفصح عن مصدرها أو اسم مبدعها. تحملنى بعض الوقت. ففي هذه اللوحة تجد النساء منتشرات في كل أنحاءها. وتتجسد الألوان الزيتية على القماش المرأة باعتبارها موضوعاً ينظر إليه، وكذلك باعتبارها مشاهداً وكانتا يخليس النظر إليه – إن استطعت استخدام التعبير الشائعة حالياً. والنساء في هذه الصورة يجري تصنيفهن لعدة تصنيفات بحسب طبقتهن وجغرافيتهن والألوان المستخدمة. هنا أيضاً نرى جسدين اثنين عاريين تحدق فيهما النساء، والذكور الوحيدون المحيطون إما أصغر أو أقصر مما يلزم لرؤية العري (الطفل الصغير) أو مستغرقون في الدردشة وفي مغازلة امرأة متأنقة تطفى على كل ما حولها بأنوثتها.

والنظرة المداهنة للمشهد هي لنساء عربيات بملابس تقليدية، ويباتى الفضول والرغبة في استكشاف الجسد الأنثوي العاري الموصوف في صورة من خبروا الأجسام الأنثوية على الأقل في أجسادهم. هل يقدم الفنان فكرة ما ترد عند النظر

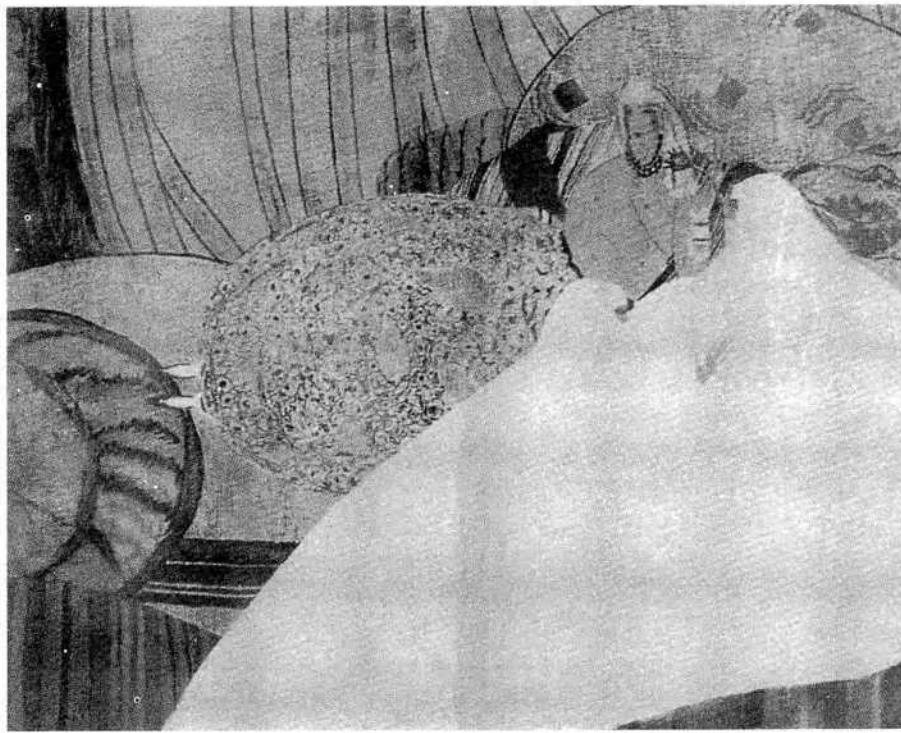
لأجساد النساء في الفن كمقابل للنظر إليها في الواقع؟ هل هؤلاء النساء يشبهن في أجسادهن جسدي النموذجين الواردين في اللوحة؟ هل يغزون هذه الأجساد مثلاً يقول بعض أنصار المرأة عندما يطالبون باستخدام عري المرأة في الفن؟

ويوسعى أن أستمتع بما ما يُسمى "الموقف المتميز" باعتبار مشاهدةً مما يتاح لـ النظر إلى الناظرين، وقراءة قراءتهم ويمكن أن يكون وضعياً الخاص هو وضع امرأة تتحكم في الحيز الذي يضم هؤلاء النساء. كما يمكن لوضعى أن يدعى الحق في أن أفعل ذلك لأننى امرأة وأننى عربية، أستطيع أن ألعب لعبة انتهازية لأقول للمرأة الغربية إنها لا تستطيع أن ترى اللوحة بالعيون نفسها وال بصيرة نفسها والتاريخ نفسه. لكن ذلك تحديداً هو ما لن أفعله. وأتخيل أن أحد المستشرقين هو الذي رسم تلك اللوحة. ما الذي ستقوله أو ما الذي يمكن أن تشتكى منه عن انتهاك الجسد الأنثوى العربي بريشة المستعمر؟ ولنمض مع هذه القراءة، فالمجموعة من النساء المحجبات تم نزع الطابع الإنساني عنهن، حيث نراهن مجرد قطبيع متشع بالسوداد معروضات لخليقى النظر كـ يتخيلهن بشهوة. كما أنهن مقدمات لأعين المستهلك كـ يستفرق في النظر إليهن دون رؤيتهم. وقد أنزل الفنان المرأة ذات الرداء الغربي عند طرف اللوحة. وحتى وإن لم يكن لها وجه فإننا نرى جسدها. نساء عربيات محجبات ومجللات بالسوداد وعارضيات. أليس هذا هو ما نتمنى به المستشرقين باختزالهم لنا في لوحاتهم؟!

حسناً، إن صاحب هذه اللوحة عربى، فهو فنان لبنانى الأصل، قدم هذا العمل فى فترة كان من الصعبه بمكان عرض مثل هذه الأعمال العارية فى معارض الشرق الأوسط الفنية. إنه عمر أنسى (١٩٠١م - ١٩٦٩م)، حيث أنتج هذا العمل فى عام ١٩٤٥م.

وهنا تتراهىلى قراءةً مغایرةً تبدو أكثر رشدًا، بما تنطوى عليه من مفارقة ومعايشة بين حقب وقيم مختلفة جعلت من المجتمع اللبناني مجتمعاً شديد التناقض. فاللوحة تشير للغرب والشرق بالفعل، لكن على نحو أكثر تعقيداً من مجرد التعارض فى موازين القوى. من يمتلك القوة؟ ومن يُغير اهتماماً للفن المصور هنا؟ الشخصيات التقليدية أم المعاصرة؟

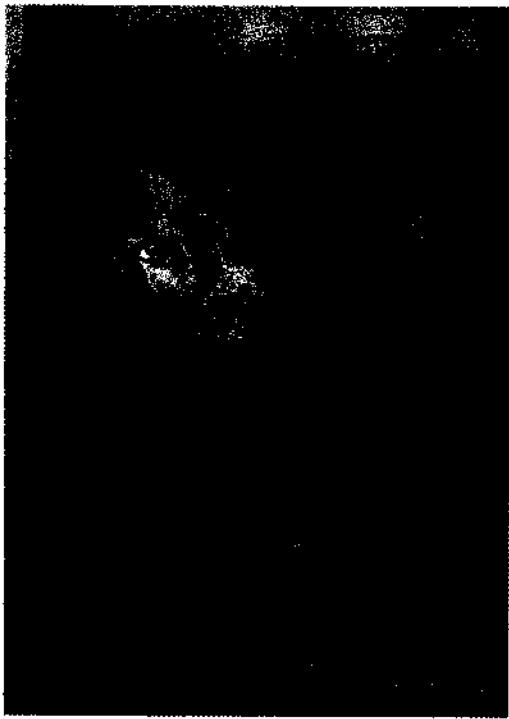
فما أود قوله هو أن تحليل هذه النظرة على اعتبار أنها خطاب، أو صانع للشرق من خلال الإلحاد في تصوير الآخر هو في الغالب تحليل احتزاليٌّ. نلمس هنا عدد من طبقات رؤية تتغزيل من خلالها النظرة. ويمكننا البرهنة على ذلك من خلال نموذج سبق تاريخه لوحة أنسى هذه، وهو عمل المستشرق ماريو سيمون فى عام ١٩١٩م.



(٢-٥) (شكل

ماريو سيمون، جارية، ١٩١٩، رسم بالألوان المائية، مقاس ٢٦×٢٠ سم.

وفيها نجده مفتونا بامرأتين مُتشحتين بالسوداء، وتنظران إلى جسد أنثى عارية، وهنا نتساءل كيف يمكن لامرأتين مستورتين تماماً على هذا النحو وبجوارهما أخرى عارية أن يُثيرا خيال رجل ما، خيالاً لا يميز بين الشرق والغرب؟ وبالمثل، إذا أردنا أن نتحدث عن الاستشراق فain سنضع ماري حداد (١٨٩٥-١٩٧٣م)، الفنانة اللبنانيّة الرائدة التي اشتهرت بلوحتها "البدوية" عام ١٩٤٠م.



(شكل ٢-٥)

مارى حداد (١٩٧٣-١٨٩٥)، البدوية، ١٩٨٠

ألوان زيتية على لوحة من قماش القنب، مقاس ٢٧x٣٦ سم، مجموعة خاصة.

لقد جاء ذكر حداد في كتاب عنوانه "١٠٠ عام من الفن التشكيلي في لبنان" قدمته فنانة لبنانية أخرى هي لمياء شاهين، باعتبارها رسامة متميزة في استخدام الألوان عندما قالت:

"البدويات (كما تصورهن) نوات العمامة التي تعلو جبهتهنَّ المزينة بالوشم، كالحوريات اللاتي تبدو الحيوية في وجوههن بيضوية الشكل، وبشرتهنَّ الناضرة الضاربة إلى السمرة مثل حبة التوت. وأيضاً عيونهن الكحلية الناعسة، وأجسامهن المحترقة البرونزية اللون، تشبهن الحيوانات البرية الجامحة التي تبدو متجرأة من نظرتها<sup>(٢)</sup>."

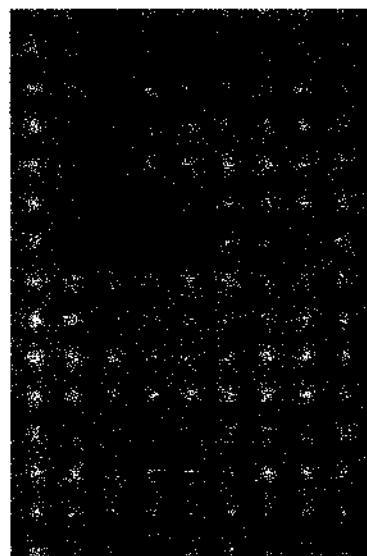
لدى رغبة شديدة في إضافة شيء إلى ما سبق: لو جاء هذا الوصف والتعليق من قبل ناقد ذكر غربي على رسامة مستشرفة لصرخنا في وجهه معترضين، ولهمتنا ضد اختزال الشرق في فكرة أو جسد مثير، صنعته عقلية المستعمر الذكر، فما بالك باستخدام كائن أو حيوان جامح باعتباره إشارة رمزية للمرأة؟

أرجو ألا تسيئوا فهمي، فأنا لا أدعى أن الشرق العربي لم يكن يرضخ للغرب، وأننا نعاني الكثير من الأحكام المسبقة والتشويفية، بل ما أحال التاكيد عليه أننا ما دمنا ندرس النظرة الفنية والرسم، فينبغي أن تتسع نظرتنا لتشمل معظم الطبقات التي تتخللها النظرة؛ فالتخيلات تنطوى على عدد لا حصر له من العوامل الدفينة، وهي أكثر عالمية من السياسات والمكونات الاجتماعية، والبشر في النهاية متشابهون رغم المؤثرات المختلفة ورغم اختلاف الأجنحة الاجتماعية والاقتصادية، والبشر أكثر قدماً بكثير من مجتمعات معينة نشهدها وندرسها.

لقد سمعتُ في الآونة الأخيرة أكاديمياً مصرياً من صعيد مصر، يتحدث عن النبيين، وأشار إلى أنه يتم تصويرهم من وجهات نظر متعددة، وما النظرة الغربية إلا واحدة من وجهات نظر متعددة منها الغربية أو العربية أو النبيية أو النظرة حسب الطبقة أو الجنس. وزعم أن السبب وراء مهاجمة النظرة الغربية بالذات يمكن في أنها محاولة للإلهاء وتوجيه الأنظار بعيداً عن تحاملاتنا الداخلية، وتشوكيهاتنا للنبيين بدقانة لونهم وعاداتهم وثقافتهم.

عندما انظر إلى رسومات ماري حداد وإلى لوحة (شابات صغيرات)<sup>(٣)</sup> أستشعر الصدق، ولأنني على يقين من حاجتنا للأخر، بقدر حاجتنا لاختراع الآخر حتى نصالح مخيلاتنا مع بيئتنا الاجتماعية؛ فإن هذا الآخر كان وسيظل دائماً نتاج مواجهة حقيقته مع خيالنا ومفاهيمنا. هذا الآخر هو فريسة توافقنا وتنوعنا. قد تكمن موازين القوى وراء مفاهيمنا وتحاملاتنا تجاه الآخر لكن من زاوية مختلفة، إلا أنها في كل الأحوال ليست المقياس الوحيد لتمييز الآخر. لقد تملكتني الخطاب مرة أخرى حتى نسيت نفسي، فلنعد إلى الصور مرة ثانية، ونسمح لها بالحديث عن نفسها، قبل أن نبدأ نحن الحديث عنها.

للتنظر إلى ذلك الإعلان الملحق الذي رأيته مؤخراً في جامعة جورج تاون في أمريكا.



(شكل ٤-٥)

ملصق فتاة حرب العصابات، جامعة جورج تاون، الولايات المتحدة.

هل نحن بالفعل نخاف من أجسادنا؟ هل تخشى أن تتعرى أجسادنا؟ هل غضبنا من اختلاس المستشرق الغربي النظر لأجساد الأنثى نابع من حس وطني أم هو غضب نسائي؟ هل تكرر ما يراه رجالنا في أنَّ هذا التعرى فيه هجوم على شرفهم؛ ذلك لأنهم يرون أن أجسادنا يجب أن تستتر وتتواري عن أعين الناس، بينما تبقى في متناول أيديهم هم؟ أم نحن واقعون تحت تأثير صوت بعض من نصيرات المرأة في حركات حقوق المرأة المناهية بالمساواة بين الجنسين التي يمكن التزول في جوهرها؟

لقد سألت فاطمة مرنيسى ذات يومٍ هل سبق أن سألا رجالتاً عما إذا كانا يريد أن تُعرض أجسادنا العارية في لوحات فنية للمستشرقين قبل الشروع في الشكوى باليابنة عنّا؟ ولكنّ أكون صريحة، فإنّ هناك قدرًا هائلًا من الصور العارية للنساء تزعجني بدرجة تتعدي بكثير ما يطرحه أي خيالٍ حسيٍّ للمستشرق.

من زاوية مصداقية الأعمال الفنية، على سبيل المثال، فإنه مما يكشف الكثير النظر إلى صورة في صحيفة مضيفة في مركز الفنون بلبنان الذي يحتفى بفنوننا ومصنوعاتنا التقليدية.



**الجميلة والعود  
والطربوش**

في الصورة، نرى جذابة جميلة ترتدي أحذية الصوف في ثوب وصوف وحده، يحيطها  
بأداء مسرعه طربوش وكعبون، والثوب واحد.  
هي البداية، يدخلون الزائرين إلى الملهى، يارب، يارب، يارب، يارب، يارب، يارب،  
يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة،  
وآخر يتذكرة، آخر يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة،  
وآخر يتذكرة، آخر يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة، يتذكرة،

(شكل ٥-٥)

"مفتاح الشرق" - جريدة الحياة، ٩ أغسطس، ١٩٩٨.

إذا كانت هناك جائزة تمنح لأكثر الأماكن التي تقدم شرقاً مزيقاً لربح هذا المكان هذه الجائزة، فالمرأة الشرقية لا ترتدى الطربوش، أمّا هذه المرأة فلن تستطيع أن تنظر إليها إلا نظرة جنسية، بشعرها المنسدل على كتفيها بصورة مفتعلة. كما لا يوجد من يعزف العود بتسبيح يده على أوتاره، بالتأكيد إن هذه المرأة هي مجرد عارضة أزياء، تدور في أرجاء المكان حاملة العود بدلاً من العزف عليه، وتقول اللافتة باللغة العربية "هذا مفتاح الشرق" ... أنا لن أكون بصدق ترجمة كل شيء مبتذل تلو الآخر، فهذه الصورة شديدة الإساءة في الواقع لسخافتها، لماذا لا يعترض إلا عدد ضئيل من الناس على هذه الصورة السلبية لهذه المرأة وعلى طريقة عرضها؟ هل لأنها ليست عارية؟ فنحن نحتاج إذن إلى معرفة الكثير حول تصوير جسد المرأة العربية، وينبغي ألا ندع أنفسنا نبحث فقط داخل عقل المستشرق ولوحاته الزيتية.

وهناك لوحة أخرى تبهنني مع أنها قد تستشيط غضب الكثرين ، إنها لوحة "الحمام العظيم" في بورصا ١٨٨٥م .



(شكل ٦-٥)

جين ليو جروم، الحمام العظيم في بورصا، ١٨٨٥  
ألوان زيتية على لوحة من قماش القنب، مقاس ٩٦,٥ × ٧٠ سم.

التي رسمها الفنان المستشرق الشهير (غير المعروف للبعض) جين-ليو جيروم. وقد رأيت الصورة تزداد سحرًا وفتنةً منذ زيارتي جاليري "تيت" في أحد أيام الخريف، لأشاهد الأعمال الفنية المعروضة لمرشحى جائزة تيرنر. وقد شاهدتُ هناك فيلمًا لتسبيتاً دين مصورًا داخل حمام للنساء في المجر، وهو عمل فني عظيم صنعته امرأة داخل حمام نسائي لا يوجد في المشرق، وسمى الحمام جليرت على اسم الفندق الذي يقع فيه الحمام. ومن خلال لون الماء نرى أجسام النساء المستحمات وقد اكتسب لونه الأزرق المخضر وهو اللون نفسه الذي نراه في حمام جيروم. ونرى النسوة مسترخيات منشغلات بأجسامهن في العملين الفنيين. لكن هناك اختلافاً جوهرياً: الأجسام السوداء، في أعمال جيروم (كما في لوحات عدة أخرى) ليست عارية. فهن كما هو أكثر اعتياداً، مكتسيات بالكامل. لماذا هذا الغضب إذن؟

هل تذكرون لوحة مانيه المسماة أوبليبا؟<sup>(٤)</sup> هل بسبب تناقض تحديد الأدوار والهويات يتافق مع تصوير المكتسيات أو غير المكتسيات في أعمال أخرى؟ هل يمكن أن تكون تغطية الأجسام ذات البشرة السوداء أشد إساءةً من عري ذات البشرة البيضاء الصافية؟ في طرح هذا السؤال أقول إن النظرة لا تكون أبداً أحادية أو متفردة، كما لا يتعين علينا أن نفرض عليها هذه الرؤية الأحادية بغية تحديد هوية مغتصبة، وإنما قد ارتکبنا جرماً أكثر بشاعةً باغتصاب هويتنا نحن.

أنا على يقين من أن هناك كثرين منمن يتحمّلون فرصة ليعبروا عن رفضهم، ومن ثم سيردون فوراً قاتلين: إن تخليق صورة للشرق يُعدُّ نتاجاً لصور النسوة المرغوبات المحجبات ووسيلة مهمة أسيء بها طرح الشرق وتم تحويله إلى "آخر" مختبئ وصامت. ونذكر في هذا السياق مالك علولة، وهو من أفضل مؤيدي "اختراع الشرق العربي" التصويري. وله كتاب شامل وذكي بلا شك، وهو كتاب "حرير الاستعمار"، ومن المثير للدهشة أنه اكتسب شهرة على أنه عمل شهوانى (أو حتى

كتاب إباحي لطاولة المقاھى) وبخاصة (النسخة الفرنسية قبل تحولها لمادة أكاديمية من قبل مطبعة جامعية<sup>(٥)</sup>. للننظر مرة أخرى للصور التي يقدمها، مثال:



(شكل ٧-٥) "نساء مغربيات يتزههن".  
بطاقة بريدية استعمارية، ١١٢٩ مشاهد وأنماط -  
نساء مغربيات يتزههن - إديسيون جاليري دى فرانس - الجزائر.

انظر بصدق واسأل نفسك: هل دائماً ما نشعر بفضول شديد لكشف ما وراء هذا الحجاب؟ هنا أتحدث باعتبارى امرأة عربية. ألا نعود دائماً وننظر لحركة هذا الحجاب داخل الجماعة؟ ما عيب هذا الفضول؟ ألم يُصنع هذا الحجاب ليقيم حاجزاً منيعاً بين جسد المرأة وبشرتها وبين نظرة الذكور إليها في الساحات العامة؟ ألم يكن الغرض من هذا الحجاب إخفاء فردية المرأة عن المجتمع، وحبسها داخل أسرتها وزوجها فقط؟ ويؤكد ذلك ما قالته لي إحدى صديقاتي من المملكة العربية السعودية من أنها لا تمانع على الإطلاق من ارتداء هذا الحجاب، ولكن لماذا لا تختار الألوان التي تفضلها؟ على ما يبدو أن الغرض من هذا الحجاب ليس فقط تغطية المناطق الخاصة للمرأة، بل فهو تفردتها في أثناء وجودها في الساحات العامة. هل هذا نتاج بطاقة بريد المستشرق؟ إن كل تقاليد الملابس ذات صلة ببعض الأعراف والاحتياجات الاجتماعية، سواء في الشرق أو الغرب. فطراز الملبس رسالة ولغة وعلامة قوية لأول لقاء مع أي ثقافة.



(شكل ٤-٥)

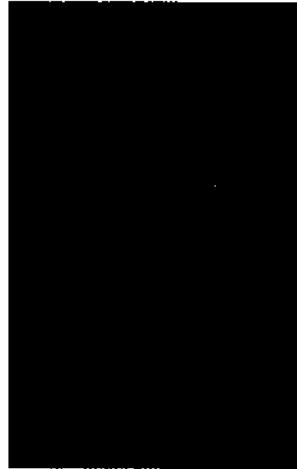
هي غصوب لا يزال يستطعن الرؤية، ١٩٨٦  
تشكيل من الصنصال، ١٠٢٠ سم لكل شكل.

وفي أول عمل نحت لي هو "لا يزال يستطعن الرؤية" (شكل ٤-٥)، ركزت على امرأة المحجبة بالكامل، (بصرف النظر عن جودة النحت؛ إذ إنه أول عمل لي)، وحاولت من خلاله جعل لغة الجسد تتحدث بالأصلية عن هؤلاء النساء؛ حيث تستتر تعبيرات وجههن، إنني أعلم جيداً أن كل واحدةً منها لها شخصيتها المتميزة والمختلفة عن الآخريات، ففيهنِ المرحة والقوية والعجوز والرعدية، لكنهن جميعاً في ركب واحد، فهل خدتنا عمرُهن خلف هذا الحجاب؟ لقد أطلقت على هذه المجموعة من النساء "لا يزال يستطعن الرؤية" في محاولة مني للتوضيح أن الحجاب ليس نهاية عالم المرأة.

و فقط عندما ذهبت إلى المملكة العربية السعودية مع صديقتي، وقد كنتُ محجبة تماماً مثلهن، أدركت حقيقة أنه ليس هناك صورة تستطيع بها خلق الآخر، فإنها لا تستطيع سوى تفسيره. فقد دخلنا أحد المجال الذي تبيع هذه الأحجبة وغيره من أغصية الرأس، ورأيت النساء يستغرقن ساعة أو أكثر في اختيار حجابهن من بين مئات الأحجبة المتشابهة. فقد كن يفحصنن أنواع القماش بدقة، ويتأملن أدق تفاصيل الحياكة، والاختلافات في حواف الرداء والمسات الأخيرة في حياتها.

وبالنسبة لي، وقد جئتُ من مكان بعيد، وأنا من بلد عربي لا يلتزم بهذا الحجاب، ومن ثم لم تكن تهم الفروق في هذه التفاصيل، لكنها كانت مهمة بالنسبة إلى المرأة التي ترتديه، لكن البشر عامة، رجالاً ونساء، دائماً ما يسعون إلى إيجاد فرقٍ ما يميز شخصيتهم وتفرد़هم في كل موقف. هذا الشيء لا يستطيع رسام أو مصور مستشرق أن يغيره، ولا يمكن لقمع داخلى - من قبل أصوليين - أن يغيره كذلك.

وفي هذا السياق، لا يمكنني أن أقاوم فكرة عرض صورة لامرأة تدخن من كتاب عولة بعنوان "فتاة تدخن".



(شكل ٩-٥)

بطاقة بريدية استعمارية، ، ١٩٨٩ ربة بيت عربية.

لا أعرف ما إذا كانت هذه الصورة ملقة أم لا؟ هل جرى تصويرها في استوديو تصوير أم لا؟ حيث تظهر في الصورة امرأة قوية لاعب، ليس لدى مانع أن أراها في الواقع أو من خلال صورة، وهذه الصورة تؤكد أن كثيراً من مخيلات المستشرقين لا تقتصر فقط على الشكل العاري السلبي لجسد المرأة العربية (الشكلان ١٠-٥ و شكل ١١-٥).



(الشكل ١٠-٥)

سكة حديد المغرب- ملصق أعده إبى هوفيل، طباعة جورج فرير، توركونيج.



(الشكل ١١-٥)

بطاقة بريدية استعمارية، ٥٥ أنماط جزائرية، امرأة مغربية.

فقد صُورت بعض النساء في أوج قوتهن وكبرياتهن وهيَّئتهن، ربما نذهب إلى أبعد من ذلك ونقول في إقدامهن وما يبدينه من تحدٍ.

دعونا نتأمل الموقف من وجهة نظر عكسية، لنرى كيف نرى نحن الشرق، الغرب في تصورنا الشعبي له. (في هذا السياق، أشير إلى البطاقة التي طرحتها عولة باعتبارها متاحة على نطاق واسع). لكن أرصد هذا الجانب لطريقتنا في صنع الصورة في الوطن العربي استخدام عادة أغلفة الكتب المضورة، حيث إنها توزع على نطاق واسع وتحظى بشعبية كبيرة، وإنني - على وجه الخصوص - أحب ذلك الغلاف الذي يصور الشاعر السوري نزار قباني الذي توفي عام ١٩٧٨م.



(شكل ١٢-٥)

غلاف كتاب، نزار - عاشق النساء بقلم أحمد زيادة.

إنه غلاف سبيئ من الناحية الجمالية والإبداعية على حد سواء، فقد تم تصوير المأتين بأسلوبه الغربي، فإحداهما ذات شعر أشقر، والأخرى ذات شعر أسود، ويفترض أنهما تعبان عن الرغبة الجنسية وتقديمان باعتبارهما موضعًا للرغبة، ولكن بدا لي أن هذا غلاف فيه تورية، وأننا على يقين أن هذا ليس السبب وراء قبوله في العالم العربي أو عدم اعتباره غلافاً مسيئاً.

وعلى النقيض من ذلك، يبدو أن جمهور كتاب آخر هو "السفور والحجاب" المنادى بتحرير المرأة، والمكتوب بطريقة شديدة الانضباط والاعتدال، غير منزعج من الصورة الشهوانية الساذجة الموضوعة على الغلاف.



(شكل ١٢-٥)

غلاف كتاب "الحجاب والسفور" بقلم نظيرة زين الدين.

قصورة المرأة على هذا الغلاف توحى بتقييدها، بينما لا يبدو رداً لها عربياً! فثدياتها بارزان من أطراف ثوبها، بلا مبرر مقبول، فما جنس القارئ الذي يُخاطبه هذا الكتاب ويمكن أن يجذبه؟ أيّما كانت الإجابة، فالنتيجة تتعدى مجرد التعليق.

وعلى نحو مماثل، هناك عدد من الأغلفة الأخرى المطبوعة على سلسلة أعمال الأديب المصري نجيب محفوظ (المولود في عام ١٩١١م)، تلك الأعمال المنتشرة في جميع أرجاء الشرق الأوسط، وتحظى بشعبية واسعة (الشكلان ١٤، ٥ و ١٥، ٥).



(شكل ١٤-٥)

غلاف كتاب "السراب"، ١٩٩١، بقلم نجيب محفوظ.



(شكل ١٥-٥)

غلاف كتاب "قصر الشوق" بقلم نجيب محفوظ.

وقد طلب مني أمين مكتبة في كمبريدج توفير إصدارات مختلفة لروايات محفوظ، فظنّ زملاؤه الذين لا يعرفون اللغة العربية أنه يريد شراء كتب إباحية لهذه المكتبة المهيّأة! أين يقع الشرق والغرب في هذه النظرة أو النظرات؟<sup>٩</sup>. وفي الختام أنكر لكم صورة أراها مُهينة.

بيروت

ونظاراتها في  
على مدى يومين  
والغازات أثارت  
لتحت أيديها في  
جود استثنائي

بدي شالك دراكه  
وربة واز مقاومه  
واسف عدو عرض

إذ استشهد عمر  
بن الخطاب حد  
د نمير صحر  
مرحه دهر بده  
لها المسيل شفيف  
سانيه - السوريه  
توبي المعمري



في بيروت - الخبطة - للسر يخاف في لبنان سعار، أصبح من غير المدخل إعلانها،  
اللائحة التي رسمت معايير شهر التسوق، مثيلات في صفحات الإعلان في الصحف اللندن  
والتقديم، لكنه يجد أن يبرأها هذا الإعلان فالجميع اللبناني - إن لم يكن إلا  
وهي مبشرة سعيدة وكثرة الخط على الانترنت تثيري تماماً سرعة العودة إلى العزف الام  
خصوصاً خبرية الاستعداد، ولعبوية أيضاً الصورة بعدسة علي سلطان)

(شكل ١٦-٥).

شهر التسوق (عرض خاص، شهر التخفيضات، تعال واحصل على خادمة سيريلنكية مقابل ١١١ دولارا)  
لافتة معلقة على الطريق - بيروت - ١٩٩٨ - جريدة الحياة.

لن أترجم سوى الإعلان الذي تحويه، وهي لافتة تظهر في أثناء شهر التخفيضات الكبرى في بيروت، وعرضت منذ  
سنوات قليلة، عرض خاص بشهر التسوق... تسلم خادمة سيريلنكية بـ ١١١ دولار فقط هذا الاتجاه في تصوير المرأة  
 يجعلني أصرخ غضباً.

## الهؤامش

**Jeunes Femmes Visitant Une Exposition.**

(١)

(٢) ملء شاهين: مائة عام من الفن التشكيلي في لبنان: ١٨٨٠ - ١٩٨٠ الجزء الأول - بيروت، لبنان: جاليري شاهين، ١٩٨٢، ص ٨

**Jeunes Femmes.**

(٣)

(٤) لوحة أولبيا: هي لوحة زيتية رسمها إدوارد مانيه عام ١٨٦٢، مقاس ١٢٠،٥ × ١٢٠ سم، وحصلت عليها فرنسا من خلال اكتتاب عام ١٨٩٠، وهي الآن في متحف أورساري ديفوار ، باريس.

(٥) مالك علوة: حريم الإمبريالية، ترجمة ميرنا جونديش. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1986. First Published in 1981 as Le Harem Colonial: Images d'un sous-erotisme, Editions Slatkine, Geneve-Paris.



## الفن الفلسطيني: تخيل الوطن الأم

تينا شوروبل<sup>(١)</sup>

وهوى على أرضه في انفعال يشم ثراها  
يعانق أشجارها ويضم لآلئ حصاها  
ومرغ كالطفل في صدرها الرحب خدا وفم  
وألقى على حضنها كل ثقل سنين الألم  
وأصفى إلى قلبها وهو يهمس همسة عتب  
رجعت إلى؟  
رجعت إليك، وهذه يدي  
سابقي هنا، سأموت هنا، هيئي مرقدي<sup>(٢)</sup>

هذا الاقتباس مأخوذ من قصيدة "نداء الأرض" لفتوى طوقان التي تروي حكاية لاجي فلسطيني صمم على العودة إلى أرضه. وفيه صورت أرض فلسطين على أنها امرأة في دور الحببية، والعذراء، والأم.

فقد تبوا تصوير المرأة على هذا النحو موقعاً متميزاً في الأدب والفن الفلسطينيين بعد تشريد الفلسطينيين عن أرضهم عام ١٩٤٨. وفي هذه المقالة أنقصى تمثيلات المرأة عندما ترمز إلى الوطن الأم، في الفن الفلسطيني عامه والرسم بشكل خاص.

والعمل الذي أنا بصدده مناقشه هو جزء تم اختياره من تجربة فنية لجموعة فنانين لا يزالون يعيشون في فلسطين التاريخية: الضفة الغربية وقطاع غزة والقدس العربية. وهنا يجدر بنا القول إن سكان الضفة الغربية، وقطاع غزة، والقدس، والقرى العربية داخل إسرائيل يتقدرون بمكانة خاصة بين مجتمع الفلسطينيين، لكونهم داخل فلسطين، حيث فضلوا العيش صامدين على الأرض بدلاً من الحياة في المنفى، ويبين إدوارد سعيد هذه النقطة بالقول: إن أهل الداخل موضع اعتزاز بوصفهم فلسطينيين، بالفعل هناك فلسطينيون يعيشون على الحافة، في ظل السلاح، داخل الحواجز والقصبات، لذا يتحقق لهم ما لا يتحقق لبقيتنا<sup>(٣)</sup>. لكن هذا الضوء المسلط على الضفة الغربية وقطاع غزة منذ الانتفاضة وعملية أوسلو أكد أن المجتمع الدولي والمفاوضين نسوا أساساً محن اللاجئين في لبنان والأردن والمهجر. مع ذلك يعيش الفلسطينيون في الداخل شكلاً خاصاً من أشكال التشريد، يتعدى المعنى الحرفي للكلمة، فقد باتت فلسطين دولة بلا حدود معروفة (على الرغم من أنه يلزم الإشارة إلى أن إسرائيل في حالة ارتباك مستمر تجاه إعلان الرئيس ياسر عرفات لدولة فلسطين في الرابع من مايو عام ١٩٩٩). فهي تجربة نزوح شعب، أنس شعروا أنهم لا يعيشون في ما يتخيلونها أرض فلسطين ويريدونها أن تكون فلسطين، بل يحيون بلداً تحت الاحتلال الأجنبي<sup>(٤)</sup>.

وفي حين أن الذين يعيشون في المنفى يحملون ذكرى أكثر ثبات عن فلسطين، ذكرى تدور عادة حول لحظة رحيلهم، نجد الفلسطينيين الذين يعيشون تحت الاحتلال الإسرائيلي يشهدون التغيرات اليومية ويعيشون التمييز يوماً تلو الآخر، وهو تمييز جعلهم غرباء في وطنهم. أنا أتكلم هنا عن الاحتلال يفترض انتهاؤه بمجرد توقيع اتفاقيات السلام، لكن منذ تلك اللحظة أغلقت الضفة الغربية وصار سكانها عاجزين عن السفر إلى إسرائيل أو القدس، سواء لقضاء حاجاتهم أو العمل، بينما عمليات الاستيطان ومصادر الأرض العربية مستمرة<sup>(٥)</sup>.

ولما كانت أرض فلسطين مكاناً شهد احتلالات مختلفة ومتعددة بسببها لم يذق السكان قط طعم السيادة على الأرض، لذا فإن فلسطين هي فضاء متخلل من ناحية وموقعًا لتجربة حياتية واقعية من ناحية أخرى. خلال سنوات التوتر التي سبقت حرب ١٩٤٨ بدأ الفلسطينيون يوظفون صورة المرأة الأيقونية باعتبارها استعارة للوطن. فكان الوطن يصوّر عروس النضال، كما مثّلها عجاج نويهض، وهو كاتب مقالات من حيفا وعضو مؤسس لحزب الاستقلال في قوله: أردنا خطوبة فتاة، مهرها باهظ الثمن، لكنها جديرة به، وهذا هو جوابنا: سنحارب من أجل عيونها<sup>(٦)</sup>. وبعد ضياع الوطن عام ١٩٤٨، أصبحت استعارة فلسطين باعتبارها امرأة أكثر استعمالاً في الأدب والفن. وفي هذا السياق، هناك ثمة أهمية لتوضيح أن مثل هذه التمثيلات التي تخرج في شكل رسم زيتني على القماش مثبت على إطار مستطيل لم تكن جزءاً من التقليد الفلسطيني المروي. فالرسم على قماش القنب هو ممارسة مستوردة من أوروبا باعتباره شكلاً من أشكال التعبير المروي يعود لزمن أبعد بكثير. ولكن الفن في فلسطين كان جزءاً لا ينفصل من الحياة اليومية متخدّاً شكل رسومات جدارية وأعمال سيراميك وزجاج وعرق المؤلّن والتطریز، التي تعرف كلها اليوم بوصفها حرفاً يدوياً. وقبل ١٩٤٨، كان معظم الرسامين في فلسطين يستغلون أساساً في تنفيذ صور شخصية (بورتريه) لأفراد مرموقين أو أيقونات للكنائس والسياح. لكن ضاء الكثير من الأعمال الفنية فيما قبل ١٩٤٨ نتيجة الحرب التي أعقبها قيام دولة إسرائيل. لذلك، فإن كل من يحاول تجمیع شتات تاريخ لزمن ما قبل عام ١٩٤٨ عليه أن يتغلب على ثغرات لا يمكن سدها لمواد فنية كانت يوماً تسلط الضوء على تطورات الفن الفلسطيني وممارساته. وكان معظم تلك اللوحات تستدعي بالدرجة الأولى للأماكن الخاصة أو المؤسسات الدينية، وقد ضاعت عندما اضطرب الفلسطينيون إلى الهرب من بيوتهم، حاملين معهم الضروري فقط. فقد تهبت أو اندثرت تحت التراب الكثير من البيوت من قبل القوات الإسرائيلية عندما تهدمت أكثر من ٣٥٠ قرية وحولت حرب ١٩٤٨ ما يقرب من نصف الشعب الفلسطيني إلى لاجئين وهو ما يقدر بحوالي ٧٠٠٠٠ نسمة<sup>(٧)</sup>.

ويدور النزاع بين الفلسطينيين والإسرائيليين حول دعاوى متعارضة تطرحها جماعاتان قوميتان على رقعة أرض واحدة. لكن الفلسطينيين والإسرائيليين لا يخوضون هذا الصراع من موقع متكافئة، فلدى إسرائيل جهاز دولة قوى تحت تصرفهم، بينما لم يملك الفلسطينيون هذا الجهاز قط. ومع بداية الاستيطان:

شرع الإسرائييليون في تنفيذ مشروع ضخم يهدف إلى التنقيب عن مخطوطات تاريخية أصلية في الأرض. واستخدام الإسرائييليين التوراة دليلاً لإعادة رسم خريطة الأرض وقاموا بإعادة تسمية المناطق، كما نظموا حفريات عن الآثار القديمة وبعثات استكشافية. وكانت غاية المشروع الصهيوني هي كشف وعرض جنور يهودية محضة، وإنكار أي أصول تاريخية عربية في فلسطين<sup>(٨)</sup>.

وللأسف لا يزال هذا المشروع قائماً حتى تاريخه.

وعلى ضوء ذلك، ليس من المستغرب أن يحتل تمثيل الأرض موقعًا بارزاً في التعبير الفني عند الفلسطينيين والإسرائيليين على السواء. وقد قامت الطبقة الثقافية في الأدب، المسرح، السينما، الرقص والفولكلور بدور مهم في تكوين رؤية للأرض، وجرى توظيفها بين الفلسطينيين والإسرائيليين بوصفها ساحة مهمة لصياغة وتكوين هويتهم القومية.

وكان الوجه الأكثر سوداداً في مشاريع إسرائيل لإعادة اكتشاف هويتها هو قمع كل أشكال التعبير عن الهوية الفلسطينية التي تشكل بطبعتها تحدياً مباشراً للميثولوجيا المؤسسة لدولة إسرائيل. واتخذ اضطهاد الفلسطينيين أشكالاً لا تُحصى، وطال كل نواحي الحياة اليومية من تداول البضائع بين أفراد الشعب الفلسطيني إلى حركتهم وبناء المساكن والمياه وتداول المادة الأدبية<sup>(١)</sup> وبالمثل لم تكن الساحة الثقافية بمنأى عن القمع، لأن الثقافة هي أحد الفضاءات التي تخلق فيها الأمة صورة عن نفسها، وهويتها الجمعية، وخبراتها الحالية. فالفلسطينيون، كما تلاحظ جولي بتيت "لم يكونوا يحيون ثقافة، بل كانوا يبتكرن بوعي توسيع ما تضم القديم والجديد لتشكل في النهاية ثقافة مقاومة"<sup>(٢)</sup>.

وقد أثارت الشعبية التي حظى بها الفن الفلسطيني من قبل الرأي العام الفلسطيني، ابتداءً من منتصف السبعينيات وحتى منتصف الثمانينيات من القرن العشرين، مخاوف السلطات الإسرائيلية<sup>(٣)</sup>. فقد أغلقت معارض وصودرت لوحات لاشتمالها على مادة سياسية. وصنف الحكم العسكري اللوحات على أنها منشورات، وبالتالي كانت تخضع لأنظمة الرقابة نفسها التي تخضع لها أي مادة مطبوعة أخرى. إذ يحظر الأمر العسكري رقم ١٠١، المادة ٦، على سكان الضفة الغربية، طباعة أو نشر أي مطبوع أو إعلان أو بيان أو صورة أو أي وثيقة أخرى (تتضمن أي مادة لها مغزى سياسي) إلا بعد الحصول على تصريح من القائد العسكري. وجاء تعريف كلمة "طباعة" ليشمل الحفر على الحجر والطباعة على الآلة الطابعة والاستنساخ والتصوير الفوتوغرافي أو أي شكل من أشكال البيان، أو التعبيرات التي تنقل رسالة ما، أو الأعداد، أو الرموز، أو الخرائط، أو الرسم، أو التصميمات الفنية، أو أي مادة مماثلة<sup>(٤)</sup>.

وفي هذه الأجواء كانت الأعمال الفنية خاضعة للرقابة، وكانت إقامة معرض تقتضي تصريحًا يمنحه الحاكم العسكري الإسرائيلي الذي كان، في أغلب الأحيان، يرفض منحه. كما كانت المعارض والفنانون ممنوعين من السفر إلى الخارج. وكان الفنانون أنفسهم ضحايا التمييز بوقوعهم تحت وطأة الاعتقال أو بمنعهم من السفر. وكان من أشد مظاهر هذه العقوبات القانونية وطأة منع استخدام الألوان الأربع للعلم الفلسطيني معاً. فلم يكن بالإمكان وضع الأحمر والأخضر والأسود والأبيض على مقربة من بعضها بعضاً في أي عمل فني<sup>(٥)</sup>.

لم يكن الفنانون في الضفة الغربية وقطاع غزة مقيدين في تعبيرهم الإبداعي بالأجواء التي أشاعتتها السلطات الإسرائيلية فحسب، بل ويفي بالبنية الأساسية الداعمة للفن في الأراضي المحتلة. حتى هذا اليوم لا توجد كلية متخصصة في تدريس الفنون. كما يضطر الفنانون الراغبون في تعلم مهنة في هذا المجال إلى السفر إلى الخارج لتلقى تعليمهم. وكان الفنانون يدرسون غالباً في مصر، أو العراق، أو التعلم داخل إطار النظام الإسرائيلي مثل سليمان منصور (المولود في بيرزيت ١٩٤٧)، على سبيل المثال، وقد تخرج في أكاديمية بتساليل الفنانون في القدس، التي كانت أول معهد فني في البلاد. وهناك آخرون من لم تتوفر لهم مثل هذه الفرص علموا أنفسهم، أو تعلموا على أيدي أكثر الفنانين المحليين تمرساً. كما يواجه الفنانون غياب المتاحف التي توفر فيها التعبيرات عن التقاليد البصرية للثقافات الأخرى. وعلى الغرار نفسه كانت القيود المفروضة على الفنانين الفلسطينيين وصعوبة استيراد أعمال فنية من مناطق العالم الأخرى للقيام بمعارض جوالة في الأراضي المحتلة، تعنى انقطاع الفنانين الفلسطينيين عن الحركات الفنية وتطور الفن في مناطق العالم المختلفة.

وحتى مطلع تسعينيات القرن العشرين، لم يوجد معرض فني أو مركز فنون دائم لعرض الأعمال الفنية في الضفة الغربية أو قطاع غزة أو القدس. وكانت المعارض تقام في المدارس، أو الجامعات وقاعات الاتحادات الطلابية وغيرها من الأماكن المؤقتة. وكان لنواب صالات العرض تأثيره العميق على مجتمع الفنانين. فانعدام أماكن كهذه يعني صعوبة إيجاد جمهور من المشترين. فكان الفنانون يصارعون لإعالة أنفسهم مالياً. ورغم أن الجمهور كان عاجزاً عن شراء أعمال فنية أصلية فإن تداول الصور المرئية واستهلاكها كان يجري بوسائل أخرى - خاصة (المصقات). وبحسب ما يقول منصور وتماري، كان الناس يهربون لشرائها ويعاملونها كما يعاملون التحف الثمينة<sup>(١٤)</sup> وكان بمقدور المصقات أن تصل إلى الأهالي في القرى ومخيّمات اللاجئين، بتكلفة زهيدة.

إن ما وددت استعراضه هنا هو السياق السياسي الذي جاءت من خلاله هذه الصور وتسليمها. وفي هذا السياق، يحتمل تمثيل الأرض مهما في الفن الفلسطيني، حيث صُورت الأرض على أنها مركز الهوية. وذهب ستيفان دانيالس إلى أن الهويات القومية تستخدم مشاهد معينة من الطبيعة من داخل الأمة باعتبارها طريقة لإيجاد رمز يعبر عن أرض الوطن<sup>(١٥)</sup>. وفي حالة الفلسطينيين فإن القرية الفلسطينية والطبيعة وال فلاحين هي التي قامت مقام الرمز الوطني. وتزامن التركيز على خلق صور القرى الفلسطينية مع إحياء التراث والfolklor الفلسطينيين في أواخر السبعينيات حتى الثمانينيات من القرن العشرين. وحيث إن الأشكال الأكثر مباشرة للتعبير الوطني كانت محظورة، فقد شكلت القرية صورة مجانية مناسبة للهوية الفلسطينية. ولكن تم في مسار عملية تحويل القرية إلى رمز للأمة تنمي صورة القرية. إذ لا يجري تصوير قرى معينة وإنما كل العوامل التي تدخل في تشكيل صورة مثالية للقرية، وهذا يشمل عادة مشاهد طبيعية للربيع المزهر، وبعض البيوت التقليدية، وامرأة بالزي الفلسطيني التقليدي محاطة بأطفال، أو منهكة بالأعمال البيتية مثل: الخبز، وطحن القمح، أو الحصاد في الحقول.

وياستخدام صور القرى الفلسطينية وال فلاحين الفلسطينيين كان بمقدور الفلسطينيين أن يعلنوا هويتهم كشعب له جذور تاريخية في الأرض، كشعب يعيش على هذه الأرض<sup>(١٦)</sup>. وهذه الطريقة في التصوير لم تكن اعتباطية، بل اعتمدت على الحقيقة المثلثة في أن السكان الفلسطينيين الأصليين كانوا في الغالب مجتمعات زراعية<sup>(١٧)</sup>. وشكلت القرى وفلاحوها صورة مجانية للأمة الفلسطينية مما مكن الفلسطينيين من التعبير عن خصائص الهوية الوطنية. وكان الفلاح رمزاً للصمود والصبر، وهو صفتان اعتمدتهما فلسطينيو الأرض المحتلة في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات كاستراتيجية سياسية للبقاء في الأرض رغم كل السياسات الإسرائيلية لتشريدهم يجعل حياتهم اليومية شاقة ومحاطة بالمخاطر. هذا الشكل من المقاومة انتفعت فاعليته للفلسطينيين في الخارج، وكما تقول سويني بريرج فقد كان "الواجب الرئيسي للشعب الفلسطيني في الداخل، متخدًا صورة فلاحين، هو الاستمرار في الصمود على الأرض واتباع توجيهات القادة وليس اتخاذ قراراتهم الشخصية"<sup>(١٨)</sup>. وقد استمرت هذه الاستراتيجية في الضفة الغربية وقطاع غزة حتى اندلاع الانتفاضة الشعبية التي اجتاحت الأرض المحتلة في عام ١٩٨٧.

تستخدم صورة الفلاح في سياقات معينة في الخطاب القومي عندما يستلزم الأمر صوراً تؤكد استمرارية الماضي والقيم المحافظة. ولكن في أثناء عملية إضفاء قيمة كبيرة على الفلاحين وتحويلهم لرمز قومي للمقاومة كانت التفاصيل التاريخية والاختلافات تُقمع وبذلك يصبح الريف موضوعات وليس أشخاصًا تشارك في التطور التاريخي<sup>(١٩)</sup>. ونادرًا ما نجد أن هناك أي إشارات إلى الإجحاف المتزايد الذي كان يعنيه الفلاحون في أثناء الحكم العثماني عندما كان فائض

إنتاج الأرض الزراعية مطلوبة في الأسواق الدولية ومن ثم زاد استغلال الريف<sup>(٢٠)</sup>. وصورة القرية في العديد من اللوحات هي صورة أنسجام ومساواة، وعملت هذه المدن الفاضلة الريفية التي تبدو راسخة في إطار أزلي أو عصر ذهبي مبهم على طمس التحولات الاجتماعية التي مرّ بها الفلاحون منذ تغيير قوانين الإصلاح الزراعي في أواخر العصر العثماني إلى مصادر السلطات الإسرائيلية لأراضيهم في الوقت الحاضر، ومع هذا فإن مشاهد الطبيعة في أرض الوطن تعمل على خلق صورة مرضية عن الماضي، أما إشارات الحداثة المتمثلة في ثقافة السلعة والتغيرات التي صنعتها الاحتلال الإسرائيلي فهي غير مُماثلة، ومثل هذه الصور تربك الصورة النمطية لدفء الوطن.

وتمدنا صور القرية والمجتمع الريفي بنموذج لتصوير المجتمع والفنانين الفلسطينيين بطرق متنوعة، فعلى سبيل المثال، فإن الفكرة الأكثر استخداماً في الرسم هي صورة حصاد إنتاج الأرض، ذلك أن جمع الزيتون موضوع شائع يتضح في أعمال الفنان الذي يعيش في القدس سليمان منصور.



(شكل رقم ١-٦)

سليمان منصور، جامعو الزيتون، ١٩٨٨ .



(شكل رقم ٢-٦)

سعيد حلمي، جمع ثمار الزيتون، ١٩٩٣ .

إن لوحة حلمي "جمع ثمار الزيتون، ١٩٩٣" مكتظة بالنساء اللاتي يرتدين ملابسهن التقليدية وتعملن في حقل به عدد هائل من بساتين الزيتون غارقة في ضوء ذهبي تعطى انطباعاً بفرازة الإنتاج الزراعي. ولوحة سليمان منصور (١٩٩٠، شكل رقم ٣-٦).



(شكل ٦-٢).

سليمان منصور، "القرية تستيقظ"، ١٩٩٠.

تصف استيقاظ القرية (أفراد القرية وكل فرد منهم منشغل بنشاط ما) مثل: حصاد الأرض، وجني الثمار، والاحتجاز وما إلى ذلك. ويظهر الرجال والنساء ينطلقون من مركز القرية - جسد المرأة - ويبعد عليهم الحماس لممارسة نشاط ما. ويمكن قراءة هذه اللوحة، التي رسمت في النصف الثاني من الانتفاضة، بعدة قراءات. فهي تتناول مسألة روح الاعتماد على النفس التي نمتها الانتفاضة. فالانتفاضة التي تعنى الصحوة وهز المياه الراكدة تتناقض مع استراتيجية سياسة الصمود السابقة التي تبقى على الوضع الراهن والبقاء في الأرض. وكلا الاستراتيجيتين ترسمان تصويرات ريفية لتعبر عن وضعهما.

وتشير الانتفاضة المقارنة مع تمرد الفلاحين خلال ثورة ١٩٣٦. وتم التعبير عن فكرة الاعتماد على النفس عن طريق مقاطعة البضائع الإسرائيلية، والإنتاج المحلي للمواد الغذائية، واستعمال الخدمات العربية الفلسطينية فقط. وكانت لجان محلية في كل قرية ومدينة مسؤولة عن إدارة شؤون القرية ورفاهيتها<sup>(٢١)</sup>. وتدرج لوحات سليمان منصور في إطار الرمزية القومية. فالقرية لدى منصور هي عالم مصغر، ومجتمع مثالي يرمز كل فرد فيها إلى دور معين، حيث تساهم هذه الأنوار مجتمعة في حياة المجتمع ورفاهيته. وبواسطه منظور الرؤية، يمدنا هذا النظام المجتمعي بأمثلة للأمة ولنسيج مجتمعي متكافل. ومن ثم، تمثل القرية نموذج الأمة ونموذج المجتمعات المحلية الحميمية.

لقد بات التركيز على تمثيل القرية الفلسطينية يحدد الخطوط العامة لتصوير الأرض التي تظهر من خلال هذه الأعمال الفنية بوصفها أمة وأرضاً محلية على وجه التحديد. ونادرًا ما يجد المرء لوحات تصور مناظر بانورامية مفتوحة، بل مناظر طبيعية مأهولة في الأساس ومتمحورة حول القرية والعمل الزراعي أو البيت الريفي. مثل ذلك، لوحة نبيل عنانى (ولد في عام ١٩٤٣)<sup>(٢٢)</sup> بعنوان "القرية الفلسطينية" (١٩٧٩، شكل ٦-٤).



(شكل ٤-٦)

نبيل عنانى، "القرية الفلسطينية" ، ١٩٧٩ .

وفيها تمثل المرأة موضوع اللوحة الرئيسي، ويتراجع بيتها في خلفية اللوحة وتقف بلا حراك تراقب أطفالها. وتعمل الخطوط التي استخدمها الفنان على خلط جسدها بالخلفية الممتدة. وقد صارت عادة لدى الفنانين الفلسطينيين استبعاد الشخصيات الذكرية من تصويراتهم للقرية واستبدالها بمجتمع من النساء والأطفال. لذلك يقف المشاهد موقف الوصاية الأبوية، حيث يطالب بالاهتمام بالنساء الوحيدات وأولادهن، وفي الوقت نفسه الاهتمام بالقرى، حتى يصون فلسطين ومستقبلها.

ولهذا وفر موضوع القرية والفلاحة شاشة عرض يسقط من خلالها الفنانون مخيالاتهم بشأن ماضي فلسطين ومستقبلها، ولذا فإن تمثيل القرية خاضع لتؤولات مختلفة، فعلى سبيل المثال، تم استخدام القرية كوسيلة لتصوير صورة فردية خاصة لفلسطين كما يتضح في لوحة نبيل عنانى (القرية الفلسطينية، ١٩٨٩ شكل ٥-٦).



(شكل ٥-٦)

نبيل عنانى، "القرية الفلسطينية" ، ١٩٨٩ .

ولا يزال موضوع اللوحة هو القرية حيث تقف أسرة في المقدمة. والطريف أنه لا يظهر في اللوحة أى أعضاء آخرين في هذه القرية، وأن الشخصوص مصورة كأناس جالسين لأخذ صورة فوتوغرافية. وفي صورة أخرى بعنوان "الفلاح" (١٩٨٩) لطالب دويك (ولد في عام ١٩٥٣)<sup>(٢٢)</sup> (شكل ٦-٦)، يجلس الفلاح مسترخياً أسفل شجرة ويظهر بيته في الخلفية وكلاهما يمثلان صورة لبانوراما تنتشر فيها الممتلكات الخامسة والأسر، ولكن كل واحدة مستقلة بذاتها وفلسطين متخللة في صورة شخص ينعم بالراحة والأمان.



(شكل ٦-٦)

طالب دويك، الفلاح، ١٩٨٩.

كما تمثل لوحة دويك بقوة خصوصية حياة القرية، حيث يركز على بيت أحد الأشخاص ومساحة خاصة له، قد يزعم أحدهم أن هذا المشروع يتخد الشكل المادي في الرؤية المعاصرة لفلسطين، حيث قام العدیدون بإنشاء أراضيهم وبيوتهن المثالية في البلد. وتكشف مدينة فلسطين الفاضلة نفسها كحلم محافظ "بيتي جنتي" في الفردانية، أما الفيلات العديدة التي أقيمت على طول الضفة الغربية فتشهد لهذه الأيديولوجية القائلة بأن المعمار ليس جزءاً من المجتمع، بل إن كل شخص هناك قام برسم جنته الخاصة في فلسطين من خلال منازل محلية.

إن ما يتجلّى في اللوحات التي أنا بصدق مناقشتها حتى الآن هو مركبة المرأة الفلاحية الفلسطينية في العديد من اللوحات، كما تشكل النساء الفلاحات الموضوع المركب لهذه الأعمال. وهن مصورات في الأرض، يقطفن الزيتون والوز ويحصدن القمح، أو يحملن منتوج الأرض (عبد المطلب البيان - ولد في عام ١٩٤٧)<sup>(٢٤)</sup>، لوحة "الحصاد" (١٩٩٠، شكل ٧-٦)



(شكل ٧-٦)

عبد المطلب البيان "الحصاد"، ١٩٩٠.

لقد باتت الفلاحية الفلسطينية بلباسها التقليدي رمزاً للهوية الوطنية أكثر من أي عضو آخر في المجتمع، كما يحفر وجودها في الأرض هويتها الفلسطينية. وصار زى الفلاحية الفلسطينية التقليدي المطرز هو العلامة المميزة للهوية القومية. وبعد ضياع الأرض صار زى المرأة الفلسطينية الفريد وسيلة لرسم خريطة فلسطين. ويشير شكل زى المرأة لهويتها الريفية بتطريزاته المميزة، وهو الزى الذى لا تزال ترتديه النساء الفلسطينيات حتى الان داخل القرى.

ذلك فإن المصنوعات اليدوية من البيت الفلاحي وعالم المرأة مثل أواني الطبخ والسلال والجرار وظفت بوصفها من مواضيع التراث الفلسطيني، وعرضت في المتاحف والبيوت على حد سواء، في حين أن أشكال التطرير يعاد الآن إنتاجها في مجموعة من الأشياء مثل الصدريرات والشباشب والحقائب اليدوية والمحافظ والمرايا وأغطية المخدات، وبذلك توسيع دلائل الطابع الفلاحي وتتيح فرصة استهلاك هذه الهوية وعرضها كجزء من الحياة المدنية الحديثة اليومية، لقد أصبحت صورة الفلاحة الفلسطينية ومحيطها وأشيائها أحد الفضاءات الرئيسية التي يأتي تصور الوطن من خلالها.

في خضم الإعراب عن الهوية الوطنية<sup>(٢٥)</sup> تمثل المرأة (والأشياء المحيطة بها ومتلكاتها) باعتبارها حاملة الأصالة الثقافية بامتياز. فقد اعتبرت بحافظها على تقاليد نمط حياة الماضي من خلال لباسها وطبخ الأكلات التقليدية أقرب إلى الأرض. وتم تصويرها كموقع لا يزال فيه الماضي حياً وقابلًا للإنتاج من جديد. كما حدث تأثير متزايد للعمل الزراعي في الأرض المحتلة، لأن قطع الأراضي الصغيرة لم تعد كافية لإعالة الأسر، فراح الرجال يبحثون عن عمل في إسرائيل، لذلك أخذت المرأة على عاتقها عبء العناية بالأرض في غياب الزوج، الأمر الذي عزز الربط المجازى بين المرأة والطبيعة والأرض<sup>(٢٦)</sup>. ورغم إعلاء قيمة المرأة في التصوير القومي بوضعها في المركز، كما تذهب دينس كانديوتى، فإن هذا يحدد أيضًا الخطوط العامة للأدوار التي تتضطلع بها المرأة في خدمة الأمة<sup>(٢٧)</sup>.

لقد صادر الفنانون والشعراء وفرق الرقص الشعبي شخصية المرأة الفلاحة، للتعبير عن فكرة الوطن الفلسطيني وطرحها، فأضافوا بذلك هوية النوع الاجتماعي على الوطن. وإذا يصبح الوطن أنثى، فإنه يتم تصويره عادة باعتباره شخصية الأم. ويذهب غسان حاجي إلى أن استخدام الأم بوصفها رمزاً للأمة يبرز خصائص الأمة بوصفها الرؤوفة الحنون، الراعية الحامية، وطن الراحة الجسدية والأمان<sup>(٢٨)</sup>. وفي الأدب الراهن بتجربة المنفى والاغتراب وضياع الوطن، يرتقي حب الأرض إلى حب الأم وأحياناً يتزلق إلى حب حسى بصفة خاصة، ربما في إحالة إلى العلاقة المبهمة بالأم، حيث المنفى الأول هو النفي من رحم الأم.

وفي الفن المركّب صور مماثلة، والألم الآتي من الابتعاد عن الوطن الذي يتم التعبير عنه حرفياً، مثلاً في: عمل بعنوان "برغم الألم" (١٩٨٤)، للرسام على أصهب (المولود في ١٩٥٦، شكل ٦-٨)<sup>(٢٩)</sup>.



(شكل ٦-٨)

على أصهب، "برغم الألم"، ١٩٨٤

حيث يفقد ثدي الأم ملامحه ويتفكك بشكل الجسد ليأخذ شكل خريطة أو تصارييس، بينما تظهر يد من أسفل تقبض على مجرى اللبن. وفي لوحة نبيل عنانى الأمومة (١٩٧٩).



(شكل ٩-٦)

نبيل عنانى "الأمومة" ، ١٩٧٩ .

يختزل المشهد إلى طوق من الكروم، وقد أبرز زى الفلاحه تطريزاتها المميزة (التي تشير إلى هويتها القروية) واستبدلت بالألوان الرئيسية للعلم الفلسطيني. وبالتالي فإن الأم ترمز إلى أرض فلسطين وتجسدها من خلال دورها كأم ومن خلال حيز جسدها على السواء.

ومن الموضوعات الأخرى الأثيره عند الفنانين، صور أمهات يحتضنن أطفالاً. يمكن قراءة ذلك على أنه جزء من الخطاب القومي الذي تُعتبر المرأة فيه مسؤولة عن إعادة إنتاج الأمة، وبذلك يتم إسباغ أهمية سياسية على خصوصية المرأة وتحويل قدرتها على الإنجاب إلى التزام وطني، حيث إن أكثر أدوار النساء أهمية خلال الصراع الوطني هو أنهن حاملات للأطفال<sup>(٢٠)</sup>. فالنساء لا ينجبن جيل المستقبل فحسب، بل يتحملن مسؤولية إعادة رسم حدود الأمة أيضاً<sup>(٢١)</sup>. ويتم إنزال جسد المرأة إلى مقر لعفة الأمة. إذ إن خطابات القومية تقوم أساساً على أفكار الإقصاء والإدماج، وبالتالي فإن صيانة جسد المرأة والسيطرة عليه يصبحان ضروريين للحفاظ على هوية الأمة وأصالحة نسبها.

كما تُنطَّ بالمرأة مسؤولية تربية الأطفال على حب الوطن لتتجه بذلك جيلاً من المناضلين وبناء الأمة. ولوحة سليمان منصور (القرية تستيقظ) التي سبق ذكرها (شكل ٣-٦) تصور تقسيم هذا العمل، فالفلاحه الفلسطينية تكتسب أبعاداً هائلة متالفة مع سفح الرابية وعمارة القرية، ساقها منفرجان لمكين الأمة من الانطلاق من جسدها. وهي نفسها تودي بدوراً سلبياً بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى في اللوحة التي تمارس كلها نشاطاً إنتاجياً من نوع ما، وتذهب نهلة عبود إلى أن عبء إعادة إنتاج الأمة لا يقع على عاتق النساء جميعاً بالتساوي بل يميل إلى أن يكون من نصيب القطاعات الفقيرة من المجتمع، أي سكان القرى ومخيّمات اللاجئين الذين لديهم عائلات كبيرة<sup>(٢٢)</sup>. وأبناء هذه العائلات هم الذين يقدمون التضحيات وهم الذين ينخرطون في النضال الوطني، لكن العائلات الكبيرة ليست شيئاً ابتكراً مع ميلاد القومية، بل تمتد جذورها في المعايير الاجتماعية للفلاحين الذين يعني تعدد الأولاد لديهم المزيد من المزارعين والموارد الاقتصادية وأيضاً توفير الأمن للأكبر سنًا. وخلال سنوات الاحتلال الطويلة حين لم تكن هناك حكومة تحمى الفرد كانت العائلة هي الشكل الرئيسي للأمن والحماية.

وقد أجرى في السنوات الأخيرة عدد لا حصر له من الدراسات حول القومية التي انصبت على تفكك الطابع النوعي للخطاب الوطني وركزت على نحو خاص على تسييس دور المرأة الإنجابي حيث يطلب من المرأة إنتاج أمة<sup>(٢٣)</sup>. ومن ثم، صار جسد المرأة طرفاً في حلبة الصراع كما صار هدفاً للهجوم لاعتبارها المنتج للأجيال اللاحقة للفلسطينيين، والمثال الواضح هنا هو إطلاق الجنود الإسرائيليين الغاز المسيل للدموع على مناطق ضيقه ضمت نسوة حبالي، وكما هو معروف فإن التأثير الضار للغاز المسيل للدموع على الحامل قد يسبب إجهاضها<sup>(٢٤)</sup>. وبالمثل، لا يمكن إنكار استهداف جسد الرجال والجروح التي عانوا منها. فقد تعرض الرجال يوماً للعديد من أشكال التعذيب في السجون الإسرائيلية وقضوا فيها سنوات طويلة وواجهوا صعوبات في الانخراط مرة ثانية في المجتمع<sup>(٢٥)</sup>.

لقد امتدت أعمال المرأة المنزلية خلال الانتفاضة إلى المجال العام عندما أصبح الخط الفصل بين الفضاءات العامة والفضاءات الخاصة باهتا، عندما صارت جميع نواحي الحياة هدفاً للجنود الإسرائيليين. كانت عنابة المرأة تنصب عادة على عائلتها، لكن باندلاع الانتفاضة، كما تشير كارول بارينستين<sup>(٢٦)</sup>، اتسع تعريف حدود الدائرة المباشرة المشمولة برعايتها وباتت المرأة تضطلع بدور أكبر في الحياة العامة وتقوم بأنوار مساندة خطيرة تهدد بالأذى والسجن، إذ كانت المرأة تُرى وهي تحمل الحجارة إلى الشباب وتحميهم من الاعتقال، كما في لوحة بعنوان "من الانتفاضة" (١٩٨٨) التي رسمها هاشم كلوب (ولد عام ١٩٥٧)<sup>(٢٧)</sup>.

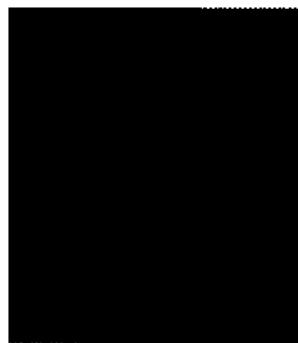


(شكل ٦ - ١٠)

هاشم كلوب، "من الانتفاضة" ، ١٩٨٨ .

كما كانت تنظم توزيع الطعام وتوفير الرعاية الصحية للتجمعات السكانية خلال فترات منع التجوال وترفع المذكرات مطالبة بالإفراج عن السجناء<sup>(٢٨)</sup>.

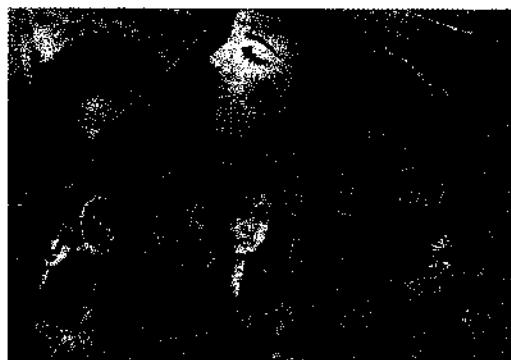
ربما يعد جواد المالحي من الرسامين القلائل الذين لم يقدروا نور الأم (ولد عام ١٩٦٩) في مخيم شوفهات بالقدس<sup>(٢٩)</sup>، ففي لوحة "بداية النهاية" (شكل ٦ - ١١، عام ١٩٨٨) .



(شكل ١١-٦)

جود الملاхи، "البداية والنهاية"، ١٩٨٨.

نجد امرأة تئن من مخاضها وهو ما يتناقض على نحو صارخ مع ما يقدمه منصور لصورة أنتي ضخمة تنجب أمة بون أي انفعال. لقد احتلت المرأة في أثناء الانتفاضة دور أم للشعب كافة، كأن الأطفال أبناؤها، فالأم تتم مساعدتها باعتبارها أم للأمة كلها. ويجري تصوير دورها في التنشئة في لوحة (أبناء المخيم - شكل ١٢-٦) لهاشم كلوب، والتي تمثل فيه المرأة باعتبارها حامياً لكل الأطفال برداها وجسدها.



(شكل ١٢-٦)

هاشم كلوب "أبناء المخيم"، ١٩٨٧.

وفي الكثير من المناسبات استخدم الفنانون العلاقة الطبيعية بين الأم والابن لتصوير العلاقة الأكثر شمولًا بين الأمة وأبنائها التي تعرب عن أحزانها عند فقد أي منهم في أثناء الكفاح من أجل الوطن<sup>(٤٠)</sup>. وكانت أسمى آيات التقدير تمنح إلى أم الشهيد التي قدمت التضحية التي لا تضحي بعدها بنذر ابنها للقضية الوطنية. أو كما أعلن بيان صادر عن الانتفاضة "لتبيّن أم الشهيد رافعة صوتها مرتين، مرة يوم سقط ابنها شهيداً ومرة يوم إعلان الدولة"<sup>(٤١)</sup>.

وفي تصوير الشهادة يتم الحديث عن الشهيد بوصفه عريساً وموته يُعد عرساً، ويعتبر أرض فلسطين عذراء تنتظر من يخصبها، ودم الشهيد هو الذي يصنع ميلاد الأمة. وفي هذه الصورة البلاغية يتم دعم دور المرأة في إعادة إنتاج الأمة. فعمل الذكور هو الذي يخلق الأمة لأن المرأة بوصفها رمز الأرض تكتسب هنا دوراً سلبياً. وهذا ما يتجلّى في إحدى لوحات فايز الحسن بعنوان، عرس الشهيد ١٩٩٢.



(شكل ٦-١٢)

فائز الحسن "عرس الشهيد" ، ١٩٩٢

الذى يصور الشهيد بلباسه الأبيض وكأنه يُقدم قرباناً إلى امرأة عملاقة يخنق وشاحها فوق الأرض، وفي عمل من أعمال محمد أبو سته (ولد في عام ١٩٥٤)<sup>(٤١)</sup> بعنوان "عروس الانتفاضة".



(شكل ٦-١٤)

محمد أبو سته "عروس الانتفاضة" ، ١٩٨٩ ..

يغطى جسد العروس بصور الشباب الملثم، فيما يجمع وشاحها بين الكوفية ذات اللون الأسود والأبيض<sup>(٤٢)</sup> وناتج من الحجارة<sup>(٤٣)</sup>. هكذا يُنقش حيز جسدها بشعارات الانتفاضة، أو لعل من تلبيس صور الشباب على جسمها هي الأرض البكر التي يضحي الشهداء بحياتهم من أجلها؟

لكن الشهادة تمثل في ضوء مغاير في لوحة جواد المالحي . ١٩٩٠.

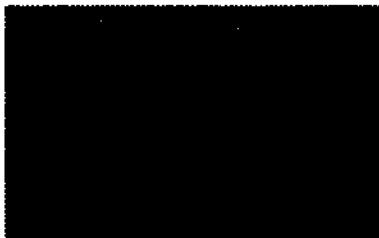


(شكل ٦-١٥)

جود الملاхи، "العروس"، ١٩٩٠.

"العروس". ومرة أخرى تظهر فيها هيئة لامرأة عملاقة على لوحة من قماش القنب لكنها لا ترتدي اللباس التقليدي، بل تتشح بالسوداد وغطاء للرأس أبيض اللون. وينحصر المخيم متراجعا إلى الخلفية فيما تقدم هي نحونا رافعة بين يديها طفلة ميتة، وبيدو على تعبير وجهها وكأنها فاقدة الوعي، وعيناها السوداوان تعبّران عن مصاب الأم، والعروس هنا ليست مجازاً، بل هي إنسانة مصابة بسبب انتفاضة قومية.

وقد تعرض تصوير الوطن بهيئة أنثى ضخمة للكثير من التغيرات الجسيمة في السنوات الأخيرة. فقد شهد الفن الفلسطيني اختفاء المرأة، والأم على وجه التحديد. لم يعد الوطن يُصور على أنه موقع الاتحاد جسدياً من جديد مع الأم، أو مكاناً للمتعة الحسية. وهذا ما يتضح في عمل أخير للفنان خليل رياح (ولد عام ١٩٦١)<sup>(٤٥)</sup> بعنوان "الرحم" ١٩٩٧.



(شكل ٦-١٦)

خليل رياح "الرحم"، ١٩٧٧.

حيث أخذ عضو في جسد المرأة شكل شيء اعتبره يومي هو حقيقة، مكان الحمل خال من الأمتعة الشخصية التي ينبغي تكوين هوية منها. وهناك كرسي للاستراحة لا يدخل في الحقيقة ويخلق توتوتا ثقيلاً. ويتعارض الفراغ الداخلي مع الفكرة الشائعة لدينا بأن الرحم مكان للراحة والأمان. ويواجه المشاهد فراغاً يعيق التمثيلات المقبولة للوطن، ويشير بالمقابل إلى مكان للبلاء والمعاناة وحالة من الصحوة من الأوهام.

في الختام أود القول بأن التصوير ذو البعد الجنسياني لفلسطينيأخذ في التغير. فمنذ وصول الرئيس ياسر عرفات وهناك حركة نحو تصوير عرفات كأب للأمة وأب لكل الأطفال. وحالياً ينحصر الحكم الفلسطيني في ٣٪ من الأرض التي كانت يوماً أرض فلسطين وتغير اسمها لتكون "المنطقة A". هل تتحول فلسطين بصورة أرض الأجداد؟

## الهوامش

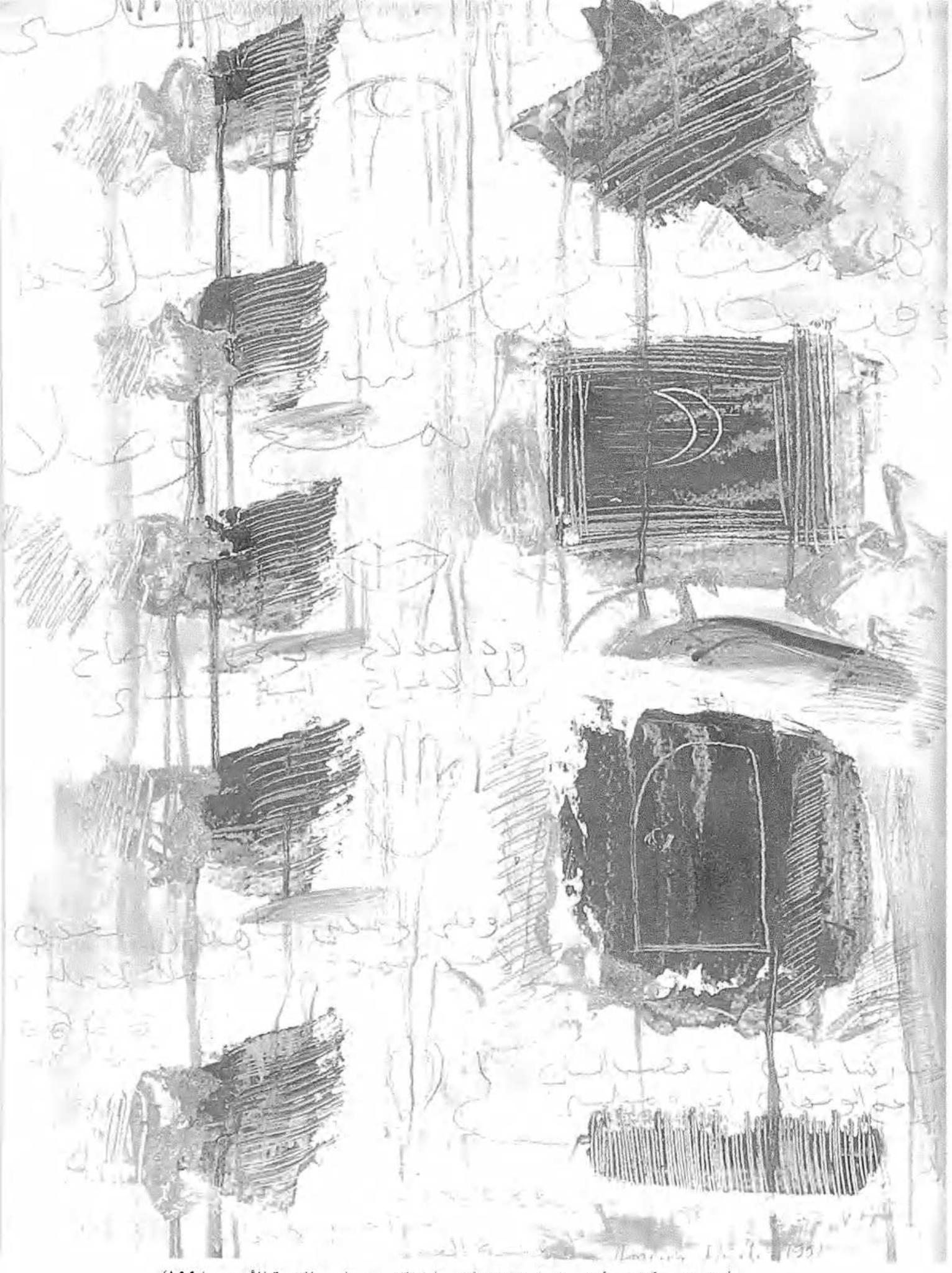
- (١) جاء جزء من هذه المقالة باللغة العربية في الرابط التالي، وتمت إعادة صياغته وترجمة الأجزاء، المضافة في النسخة الإنجليزية إلى اللغة العربية: (المترجمة)  
<http://www.hagar-gallery.com/Catalogues/Self-Portrait-03.pdf>.
- Fadwa Tuqan cited in Sulaiman A.K. Palestine Modern Arab Poetry. London. (٢)  
: Zed Books, 1984, p125.
- Edward Said, After the Last Sky, London, Faber and Faber, 1986,p. 51. (٣)
- Bowman. G. "A country of Words: Conceiving the Palestinian Nation From Position of Exile" in the Making of Political Identities, edited by Laclau, Ernesto. London: Verso, 1994. p139.
- (٤) اللغة الفريبية وقطع غزة مطلقان منذ عام ١٩٩٦ ، وتقريراً من توقيع اتفاقية أوسلو وتصادر الحكومة الإسرائيلية دونم ٢٩٥٠٠ دونم (الدونم يعادل: ١٠٠٠ متر مربع) من الأرض، ويقدر ما يقرب من ٤٠٠٤ دونم منها قد خصصت لإنشاء طرق مرورية تربط المستوطنات الإسرائيلية بالضفة الغربية.  
Passia Diary (The Palestinian Academic Society for Study of International Affairs) Jerusalem, Passia, 1999. p231.
- Ajaj Nuwayhid in Sheila Katz, "Shahada and Haganah: Politicizing Masculinities in Early Palestinian and Jewish Nationalisms," Arab Studies Journal, Fall 1996, p. 83. (٥)
- Beinin, J. Hajjar, L and Rabbani, N. "Palestine and the Arab Israeli Conflict for Beginners" In Intifada: The Palestinian Uprising against Israeli Occupation, (eds). Lockman, Zachary and benin, Joel. London: I.B. Tauris, 1990, p102.
- Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier," Anthropological Quarterly, 63, January 1990, p. 19. (٦)
- (٧) يمكن التأكيد من هنا بقراة الأوامر العسكرية التي صدرت تحت الاحتلال الإسرائيلي التي تنظم كل مناحي الحياة في الأرض المحتلة.
- Julie Peteet, "Authenticity and Gender: The Presentation of Culture" in J. Tucker (ed.), Arab Women, Old Boundaries, New. (٨)
- Suleiman Mansour & Vera Tamari, Art Under Occupation, 1990, p.2. (٩)
- Shehadaeh, R. Occupier's Law: Israel and the West Bank, Washington DC: Institute of Palestine Studies, 1985, (١٠) p57.
- Mansour & Tamari, V. Art Under Occupation, 1990, p. 2. (١١)
- Wilhelm Geist, "The Growing Pains of an Art Movement UnderOccupation," Al-Fajr, September 6-12, 1981, p. 13. (١٢)
- Stephen Daniels, Fields of Vision: Landscape, Imagery and National Identity in England and the United States, (١٣) Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 5.
- Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier," Anthropological Quarterly, 63, January 1990, p. (١٤) 24.
- John Ruedy, "Dynamics of Land Alienation" in I. Abu-Lughod (ed.), The Transformation of Palestine: Essays on the Origin and. (١٥)
- Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier," Anthropological Quarterly, 63, January 1990, p. (١٦) 27.

- Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier," *Anthropological Quarterly*, 63, January 1990, p. (١٩) 25.
- Talal Assad, "Class Transformation Under the Mandate," *MERIP*, 53, 1976. p4. (٢٠)
- Don Peretz, *The Intifada Uprising*, London, Westview Press, 1990, pp. 55-57. (٢١)
- (٢٢) نبيل عنانى، مؤتود فى الططرون ومتخرج فى معهد الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية، وهو الآن يقيم فى رام الله.
- (٢٣) طالب بويك، ولد فى القدس وحصل على ليسانس فى الأدب من جامعة القاهرة فى مصر، وهو الآن يعيش فى القدس.
- (٢٤) عبد المطلب البیان، ولد فى قلسطين ودرس الأدب فى كلية تدريب المعلم فى غزة، وهو الآن يعيش فى غزة.
- Deniz Kandiyoti, "Identity and its Discontents: Women and the Nation," *Millennium: Journal of International Studies*, (٢٥) 20:3, 1991, p. 431.
- Ted Swedenberg, "The Palestinian Peasant as National Signifier," *Anthropological Quarterly*, 63, January 1990, p. (٢٦) 23.
- Deniz Kandiyoti, "Identity and its Discontents: Women and the Nation," *Millennium: Journal of International Studies*, (٢٧) 20:3, 1991, p. 433.
- Ghassan Hage, "The Spatial Imaginary of National Practices:Dwelling-Domesticating/Being-Exterminating," *Environ- (٢٨) ment and*.
- (٢٩) على أصهب، ولد فى غزة وحصل على ليسانس أداب من جامعة القاهرة، ويعيش الآن فى غزة.
- Yuval-davis, Nira and Anthias, Floya (eds). *Women-Nation-State*, London: Macmillan, 1989, p7. (٣٠)
- (٣١) المرجع نفسه.
- Nahla Abdo, "Women of the Intifada: Gender, Class and National. (٣٢)  
Liberation," *Race and Class*, 32, 1991, p. 28.
- Nira and Anthias and Deniz Kandiyoti. (٣٣) مثال انظر:
- Young, G. E. "A Feminist Politics of Health Care: The Case of Palestinian Women Under Israeli Occupation 1979- (٣٤) 1982" In Tamar, Mayer (ed), *Women and Israeli Occupation: The Politics of Change*, London: Routledge, 1994, p186.
- Al Haq, "Law in the Service of Man" a human rights organization in Ramallah, has documented the testimonies of (٣٥) Palestinian Political prisoners and published these in several of its pamphlets.
- Carol Bardenstein, "Raped Brides and Steadfast Mothers: Appropriations of Palestinian Motherhood" in *The Politics (٣٦) of Motherhood: Activist Voices from Left to Right*, Hanover-London, University Press of New England, 1997, p. 175.
- (٣٧) هاشم كلوب، ولد فى عام ١٩٥٩ فى مخيم جبيلة بغزة، ودرس فى الجامعة الإسلامية بغزة، ويقيم الآن بغزة.
- Rita Giacaman & Penny Johnson, "Palestinian Women: Building Barricades and Breaking Barriers" in *Intifada: The (٣٨) Palestinian Uprising Against Israeli Occupation*, London, I.B. Tauris, 1989, p. 9.
- (٣٩) جواد الملاوى، لم يسبق له أى تدريب على الفن، وهو يعيش الآن فى القدس.
- Bardenstein. C. 1997. p177. (٤٠)
- Reuben Aharoni & Shaul Mishal, *Speaking Stones: Communiqués from the Intifada Underground*, New York, Syra- (٤١) cuse University Press, 1994, Communiqué 21.
- (٤٢) محمد أبو سطة، ولد فى خان يونس وتخرج فى جامعة الإسكندرية من كلية الفنون الجميلة فى مصر، ويعيش الآن فى نابلس.

(٤٢) الكوفية هي جزء من اللباس التقليدي الريفي وهي غطاء يوضع على الرأس بالنسبة للذكور، إلا أن هذه الكوفية أصبح لها تاريخ طويل كرمز للمقاومة السياسية مع بداية التمرد العربي عام ١٩٣٦ في فلسطين. وفيما بعد وفي السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين تبنت منظمة التحرير الفلسطينية هذه الكوفية تعبيراً على الولاء لجماعة فتح. وبعد اندلاع الانتفاضة صارت الكوفية رمزاً شعرياً للهوية الفلسطينية وارتداؤها الشباب من الرجال والنساء، ودائماً ما نرى الكوفية في المواجهات مع الجنود الإسرائيليين.

(٤٤) من الطريف أنه بدلاً من أن تضع العروس على رأسها المجوهرات الثمينة والتيجان فإنها تزيّن الأنفاج من الحجارة وهو شيء رمزي لانتفاضة الحجارة. أصبحت الحجارة رمزاً في أثناء الانتفاضة كإشارة للمقاومة الفلسطينية وسلاح فلسطين العسكري مقارنة بالأسلحة المتقدمة التي يحملها الجندي الإسرائيلي، والتي تستخدّم بصورة غير شرعية لقمع الانتفاضة.

(٤٥) خليل رباح، ولد في القدس وتخرج في جامعة أوت من كلية الفنون الجميلة في الولايات المتحدة، ويعيش الآن في رام الله.



حورية نياتي: أغنيات أندلسية، ١٩٩٢-٣ (تفصيل تركيب، زرياب.. القصة الأخرى، ١٩٩٨)

## تخليق الرؤية: منظور شخصي

### حورية نياتي

ولدت عام ١٩٤٨ م في مدينة خميس ميليانه، التي تقع بالجزائر في شمال إفريقيا، وهي تبعد حوالي ١٢٠ كيلومتراً غرب مدينة الجزائر العاصمة. وقد ولدت في زمن الاستعمار الفرنسي للجزائر، وقد شكلت هذه الظروف والتجارب التي مررت بها فني وعملي. كان لدى ست أخوات وأخ واحد لا يزال يعيش في الجزائر، بينما هاجرت أختان مؤخراً إلى فرنسا. هناك العديد من الأحداث التي اصطدمت بها في حياتي، وكان لها تأثيرها الحيوي على شخصيتي، ويمكن القول إنها جعلتني على ما أنا عليه الآن.

فقد اندلعت حرب الاستقلال في الجزائر عام ١٩٥٤ م، عندما كنت في السادسة من عمرى، ولم أكن أدرك ما يجري من حولي. وفي أحد الأيام كنت ألعب في الشارع ففوجئت بوالدى يهرع إلى طالبا الدخول إلى المنزل، فقد تبين أن قبلة قد انفجرت في المقهى المتاخم لمنزلنا. كانت خميس ميليانه تشبه مدينة فرنسية محاطة بعدة مناطق عربية. كنا نستطيع دخول المدينة والخروج منها دون أي مشكلات. فقد كنا نجاور الدرك، ومركز الشرطة العسكرية، حيث يراقب الفرنسيون ما يجري خارج المدينة وداخل الريف، وكانت الإقامة بجوار الدرك تعنى، بلا مبالغة، معايشة أهواي يومية كثيرة.

وكلتُ أدرس في مدرسة تخضع للنظام التعليمي الفرنسي، الذي ظل العمل به قائما حتى بعد استقلال الجزائر، الذي أُعلن عام ١٩٦٢ م. وقد تم تلقيننا الفن والثقافة الفرنسية، وبالطبع احتلت هذه الثقافة جزءاً لا يُستهان به من حياتي. كان والدى خليفة نياتي رساماً، مع أنه لم يذهب قط إلى مدرسة فنية، أجاد الرسم والزخرفة. كان مصدر إلهامه هو الفنان سيزان<sup>(١)</sup>، وكان دائمًا ما يرسم المناظر الطبيعية، ومثل أي طفلة اعتقدت أن أسأل والدى: ماذا تفعل يا أبي؟ واعتاد هو الآخر أن يعطيه فرشاة وأوعية صغيرة، ثم يطلب مني التلوين. لهذا كان والدى هو معلمى الأول. كان والدى يقرأ الفرنسية، ولديه مكتبة فنية ضخمة، اعتقدت أن أرجع إليها دائمًا وأستعيد ما أريد.

كان الجوُ الثقافي في المنزل عربياً إسلامياً خالصاً، ولكنه مختلط بالثقافة الفرنسية. وكانت بعض العائلات شديدة الالتزام بالطقوس الإسلامية، بينما كانت هناك عائلات أخرى أوجدت لنفسها طرقاً خاصة لممارسة الإسلام. أما نحن فقد كنا في بيتنا نلتزم بصوم رمضان، وكنت أعرف الكثير عن الله واعتقدت تلاوة القرآن الكريم. وعلى عكس ذلك في المدرسة، عرفت بابا نويل وتتعلمت التاريخ الفرنسي، ومع هذا كنت مترافقاً تماماً مع هاتين الثقافتين. كان هناك عالمان متوازيان يمضيان معاً في حياتي، ففي المدرسة شيء، وفي المنزل شيء آخر. ورغم أنني كنت طفلة فقد كنت أستوعب كل ما يدور حولي، ولم يكن تعارض الثقافتين يمثل أي مشكلة بالنسبة لي. فعلى سبيل المثال، كنت في المنزل أتحدث الفرنسية والعربية، وأقرأ الصحف الفرنسية، وأستمع إلى الإذاعة الفرنسية والعربية، ولم يتغير الوضع في الجزائر بالطبع.

كانت الحرب أمراً بشعاً بالنسبة لي، ونتيجة للسكن بجوار الدرك اعتدت رؤية الجثث كل يوم تقريباً، حيث كانت جثث القتلى تترك خارج المدينة بعد حدوث مصادمات دامية في الجبال. كانت ترك ليراهما الجميع لعلهم يتعرفون على أحد أقربائهم. كان ذلك مشهداً بشعاً، خاصة بالنسبة لطفلة صغيرة.

وعندما انتهت الحرب عام 1962م، كان هذا بمثابة بداية حياة جديدة واكبها بدء اختفاء الفرنسيين. فعلى سبيل المثال، كان فصلى في المدرسة يضم ثلاثين طالبة، وبعدهما انسحبت الفتيات الفرنسيات فجأة، أصبح الفصل بما فيه من فتيات جزائريات لا يتجاوز سنتها طالبات. كنت في تلك الفترة أبلغ من العمر أربع عشرة سنة، ولكنني كنت فتاة لوحرة، أسأل دائمًا عن الحياة والموت، ولماذا يؤمن الفرنسيون بالرب بينما تحن نومن بالله؟ ولماذا؟ ولماذا؟ ولماذا؟

وفي تلك الفترة وعدنى والدى بأن التحق بمدرسة الفنون الجميلة لدراسة الفن، وكانت بالفعل أتعلّق للالتحاق بها، نفع مدرسة الفنون الجميلة في الجزائر العاصمة، وكانت أروع مدرسة فنية، وكان العديد من الفنانين يتوقفون للالتحاق بها، ولذلك كنت أنفني أن آتُ الثامنة عشرة من عمري حتى أتأهل للالتحاق بها.

ولكن للأسف تُوفى والدى عندما كنت في السادسة عشرة من عمري. لقد كان موفور الصحة، وعاش أيام الحرب، ومارس لعبة كرة القدم. كان فقدان أبي بالنسبة لي خسارة كبيرة، لقد بدا لي الأمر كأنه عالم جديد قد بدأ للتو بعدهما انتهت الحرب، فإذا بوالدى يفارق الحياة فجأة في عام 1964م بسبب أزمة قلبية، ولم تبرح فكرة الموت بالى قط، فكنت أتساءل دائمًا: لماذا مات أبي وتركنا بمفردنا؟ لماذا لم تكن أمي تعمل، فلم تكن قادرة على العمل. وكان لديها ثمانية أبناء، لم تتجاوز أصغرهن شهرين بعد.

لقد بدا لي أن حلم أن أصبح فنانة تحطم هباء في الهواء، لاسيما عندما وجدت نفسي المعيلة لهذه العائلة، وقد تلقيت تدريبياً على الفنون المجتمعية، وتخصصت في الفنون المرئية والموسيقى في المدرسة القومية التابعة لوزارة الشباب والثقافة في تكسرين في الجزائر العاصمة، وتدربت هناك على تقليد الغناء العربي الأندلسى الكلاسيكي. وكان لذلك أهميته الكبيرة بالنسبة لي<sup>(٢)</sup>.



(شكل ١-٧)

#### حورية نياتي في الحوار المعاصر

وهو عمل يضم ثمانية عشرة فنانة عربية، هوت باث، إنجلترا، ١٦ يناير ١٩٩٩.

وقد توفرت لي فرصة عظيمة لأرى الثقافة الجزائرية وهي تنفس وتزدهر أمام عيوني، من خلال عملى في التعليم والثقافة. وفي عام ١٩٦٩ حدث أمور مهمة كثيرة، منها عقد المهرجان الإفريقي في الجزائر العاصمة. وشعرت للمرة الأولى - أنتي جزء من إفريقيا، ثم ترددت كثيراً على المعارض التي كانت تقام في الجزائر العاصمة، وزرت العديد من دور السينما والمسرح.

عملت حوالي ست سنوات في وزارة الشباب والثقافة، وكنت دائمًا أرتعب من مواجهة نفسى بسؤال، لماذا لا تفعلين هذا؟ فقد كنت أحلم أن أكون رساماً. كنت أريد أن أغير عن أشياء، فلماذا لم أفعل ذلك؟.

وذات يوم، ذهبت إلى أمي وأوضحت لها رغبتي في الانطلاق إلى مكان ما لاكتشاف العالم الخارجي. فقد كنت أأسافر كثيراً في مهام تابعة لوزارة الثقافة والشباب برفقة مجموعات إلى دول كثيرة مثل فرنسا وبولندا وتونس، وكانت أشاهد ما يحدث من تطورات في عالم الفن. كما اعتدت أن أستمع إلى المذيع بكثرة. وعلى الرغم من ضعفي في اللغة الإنجليزية، فقد ساعدني ما كنت أستمع إليه من غناء وموسيقى. وأدركت عند استماعي إلى أم كلثوم وإلى فرقه البيتلز وغيرهما، أنني ولدت في خليط ثقافي، وأنني أستطيع أن أتحرك بانسيابية وأننتقل من ثقافة إلى أخرى، ولا أجد أي صعوبة في ذلك.

وقد قادتني فكرة السفر حول العالم إلى المجيء إلى أوروبا عام ١٩٧٥م، زرتُ أولاً فرنسا ثم بريطانيا لمجرد إلقاء نظرة عامة. حقاً! أعجبتني بريطانيا وقلت في نفسي: «يا له من مكان رائع أتيت إليه!» مررت بكثير من التغيرات والتحركات، لقد كنت أريد أن أذهب إلى مكان أتمكن فيه من التنفس بحرية وأقول .. فاستمع لفسمي: هل الفن جزءٌ من واقعي فعلاً أو أنه جزءٌ من مخيلتي؟ ثم عدت إلى بلدي بعد هذه الزيارة المبدئية، التي استغرقت شهوراً قليلة، وطلبت من أسرتي السماح لي بالسفر إلى بريطانيا لفعل شيء لفني هناك. بالطبع كنتُ جزءاً من جيل عايش الستينيات من القرن العشرين، عندما كنت لا أزال في الجزائر، وتابعت عن كثب ما يجري حولي في الفنون والسينما والسياسة في بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة.

ثم عدتُ في النهاية إلى لندن في عام ١٩٧٧م، حيث بدأت مشواري باعتباري فنانة. لم أكن أتحدث الإنجليزية على نحو جيد، ولا أملك الكثير من المال، ومع هذا فقد شعرت أن الوقت قد حان للانطلاق في مشروعِي الفني. كنتُ أعمل مربية في الصباح، وأحضر دورات اللغة الإنجليزية بعد الظهر، أما في المساء فكنت أذهب لأنلقي دورة في الرسم والتلوين في مركز كامدن للفنون. وقد واظبت على هذا طيلة عام، ثم تقدمت بطلب للالتحاق بمعهد كريدون للفنون، وعندما ذهبت للمقابلة الشخصية، قالوا لي: «أنت لا تتحدثين الإنجليزية؛ لن نقلك، لن تستطعي، كتابة سحّق المفترض لنيل الشهادة».

قلت: نعم، ولكنْ متى سأقدم بهذا البحث؟ قالوا: في السنة الثالثة. قلت: في السنة الثالثة ستكون قادرة على التحدث بالإنجليزية. ثم سألوني مرة أخرى: كيف سأستطيع تدبير المصروفات المقررة، فكان علىَّ أن أؤكد أنني سأجد حللا... قلت: فقط ثقوا به.

وقد حالفني الحظ في الالتحاق بدوره في الفنون الجميلة في ذلك المعهد في أوائل الثمانينيات؛ حيث كان معهد كريدون يتمتع بامكانيات هائلة أعانتني شخصياً على الرسم والتلوين والطباعة والعمل بالتصوير الفوتوغرافي. وكان لجذبني إلى بريطانيا أهميته من زوايا أخرى؛ حيث كنت أعتقد أنني لم أكن أعرف إلا القليل جداً في مجالات كثيرة، ولكنني اكتشفت أنني سباقة في الإمام بما يدور حولي في العالم، وأفضل يرجع في ذلك إلى القراءة والبحث الذي قمت به في الجزائر

في أثناء عملى في وزارة الثقافة والشباب. ومع هذا، لم تكن لي علاقة حميمة مع الشرق الأوسط؛ لأننى لم أكن أقرأ اللغة العربية، ولا أعرف كيف هي الأمور في هذا المجال الفنى هناك، وكان وجودى في لندن هو البداية لإقامة علاقة مع الشرق الأوسط واليابان وإفريقيا وغيرها. كانت تلك فترة رائعة من حياتى، غدت كل احتياجاتى التي كنت بحاجة إليها للتواصل واكتشاف ما يجرى في الفن المعاصر.

كان أول معرض شاركت فيه في لندن عام ١٩٨٣م، وكان تحت عنوان "خمس نسوة في ردائهن الأسود" في المركز الإفريقي في كوفنت جاردن، وكانت مرتبة جداً<sup>(٢)</sup>، وعندما شرعت أتحدث عن عملى سألوني ما إذا كنت فرنسية، فقلت: ربما أتحدث الإنجليزية بلغة فرنسية، ولكنى لست فرنسية، بل أنا جزائرية. وعندما شاركت بعرض لوحاتي في المعرض الأول قلت متعجبة "يا إلهى.. من أنا؟ هل أنا جزائرية؟ فرنسية؟ إفريقية؟ مسلمة؟ وشعرت أننى أشمل كل هذه الهويات، وأن عملى كان يتحدث عنى وعن كونى جزائرية، ومن هذه اللحظة بدأت فى أداء عروض كجزء من تكوينى الفنى بعنوان "لا للتعذيب" ١٩٨٣م (شكل ٢-٧)<sup>(٤)</sup>.



(شكل ٢-٧)

حورية نياتى، " لا للتعذيب" (حسب نموذج ديلاكروا -نساء جزائرات)، ١٩٨٢ .

وقد دُعيت من قبل إستديوهات ريفرسايد في هامرسミث بلندن عام ١٩٨٤م لكون أول فنانة مقيمة في البلدة تحصل على منحة مساعدة من جمعية جريتر للفنون بلندن. وقد استطعت، من خلال هذا أن أشكّل إطاراً من الأعمال الفنية، ثم شرعت في عرضها في المتاحف والمعارض الفنية في بريطانيا بصورة منتظمة. والطريف، أنه في هذه الفترة كانت هذه الأعمال تُعرض على أنها جزء من مشهد الفن البريطاني في المعارض التي تمثل الفن المعاصر في بريطانيا. وفي منتصف ثمانينيات، ظهرت فجأة في بريطانيا حركة فنية سميت بـ"الفن الأسود". فاجتهدت في البحث عن الفن الأسود، والسؤال عن ماهيته وشكله؟ ومن هنا ظهرت لي قنوات اتصال جديدة، كما كنت شديدة الاهتمام برسم صور جديدة من خلال معارض فنية حديثة مثل "الهيئة الجديدة"<sup>(٥)</sup> في بولونيا بإيطاليا التي عرضت أعمال ساندرو شيا وفرانسيسكو كليمونت و"الهيئة الجديدة الحرة"<sup>(٦)</sup> في فرنسا. وقد شاهدت في بريطانيا معرضاً فنياً باسم "الروح الجديدة في الرسم" في الأكاديمية الملكية، حيث اكتشفت أيضاً الرسام الأمريكي سى تومبلى، وبالطبع بروس ماكلين الذى كان معلماً لي في معهد كريدون.

وفي عام ١٩٩١م، قمت بجولة فنية تسمى "فور باي فور" برفقة إيدى تشامبر، تلك الجولة التي عُرضت خلالها أعمال الفنانين السود في معارض ومتحف متنوعة في بريطانيا<sup>(٧)</sup>، وقد أدت هذه الاتصالات إلى زيادة ثقتي في نفسي وفي فني وفي طبيعة عملى أكثر وأكثر.

لقد بدا واضحًا لي أنَّ الأمر يتصل بحياتي وبهويتي وبكافحى وكثير غير ذلك، فالجزائر جزء من إفريقيا، وهى جزء من الشرق الأوسط، وهى أيضًا جزء من أوروبا بسبب فرنسا، ولهذا كانت تتم دعوتي إلى أي معرض فنى معاصر ذى صلة بائي من هذه الأماكن، أىً كان هذا المعرض! حيث اعتاد بعض القائمين على تلك المعارض أن يتصلوا بي، ويناقشوا معى الفكرة التي يدور حولها المعرض.

لقد كانت هذه المعارض الفنية باللغة الأهمية بالنسبة لي لأسباب كثيرة. منها: أتنى اكتسبتُ خلالها خبرة غنية عندما تمت دعوتي في عام ١٩٩٤م للاشتراك في معرض "قوى التغيير" في الولايات المتحدة الأمريكية، وكانت هذه المشاركة والخبرة أكثر من رائعة بالنسبة لي. فحتى تلك اللحظة لم أكن أعرف الكثير عن فن المرأة العربية المعاصرة<sup>(٨)</sup>، لم أكن أعرف شيئاً على الإطلاق عنها. لذا فقد كان أمراً غير عادي أن أشاهد هذا القدر من الأعمال الفنية المتخصصة في هذا المجال. كما كان من الطريف أن أطلع، في أثناء وجودى في لندن، على أحوال العالم العربى، فلم أكن أعرف شيئاً، وأنا في الجزائر، إلا ما يجرى في فرنسا، وقد يبدو قوله غريباً ولكن هذه هي الحقيقة. وفي عام ١٩٩٧م شاركت في معرض "عبر الزمان والمكان والحركة" في الولايات المتحدة، الذى يضم أعمال عشرة من الفنانين الأفارقة المعاصرین، وكانت هذه المشاركة بالنسبة لي بمثابة فرصة جديدة لأرى مدى شمول الفن الإفريقي<sup>(٩)</sup>.



(شكل ٢-٧)

حورية نياتى "جلب المياه من النافورة ليس فيه شيء من الرومانسية" ، ١٩٩١ .

بالتأكيد تغيرت الجزائر كثيراً مثلاً تغيرت أنا أيضاً. فقد اعتدتُ على زيارة الجزائر(من حين لآخر)، وفي الزيارة الأخيرة وجدتها تجربة مؤللة بالعودة إلى مكان عانى هذا القدر الكبير من الآلام على مرّ السنين. تقع بلدتي "خمس ميليانة" على قمة الجبال، وحتى يصل الإنسان إليها عليه أن يخترق أوديبة عميقه جداً، ونحن نسمى هذه الأوديبة بأودية الموت، بسبب ما حدث هناك إبان الحروب الأخيرة في الجزائر، حيث قُتل عدد كبير من الناس هناك. وعلى الرغم من أنهن نصحتونى بعدم فعل هذا فقد قمت بالدخول في الوادي وزرت بلدتي، ولاحظت التغيرات في الحال. فقد كانت مختلفة تماماً،

حيث كانت منطقة صراع بين الفرنسيين والجزائريين خلال حرب الجزائر، وكانت المظاهرات في الشوارع تُندد بالاحتلال الفرنسي، أما الآن فهي حرب بين الجزائريين أنفسهم. فالناس من المنطقة نفسها والمكان نفسه يتناحرُون فيما بينهم. لماذا يحدث هذا؟ إن ما يجري يثير لدى كل صنوف الأسئلة حول كيف أستطيع المساعدة؟ هل يجب على العودة إلى هناك أم أبقى هنا في لدن؟ كانت الأسئلة كلها تدور حول موت شيء...

وفي عام ١٩٨٥م، أقامت أول معرض لي في الجزائر. كان ذلك من أكثر التجارب في حياتي إثارة؛ كما دُعيت إلى إقامة معرض في بلدي. كان أروع ما في هذا الأمر هو طلبهم أن اختار بعض أعمال أبي، وأجعلها ضمن أعمال المعرض الفنية، وكان أمراً مؤثراً جداً، فخصصت الجزء الأول من المعرض لعرض أعمال أبي، وخصصت الجزء الثاني لأعمالِي. وعند افتتاح المعرض كان هناك أطفال يغنون وموسيقى أوركسترا، ثم تبع هذا المعرض معرض آخر، ولم يُشكل عرض أعمالِي في الجزائر أي مشكلة، ولم أستشعر أيضاً الرفض أو العجز عن المشاركة بأعمالِي لكوني فنانة امرأة.

ومن زاوية أخرى، كان عملي الفني طريقة للتعامل مع بعض الآلام، لعله كان وسيلةً لطرد كل المخاوف والتردد في حياتي، وكان طريقاً للتعبير عن تجاريبي باستخدام اللوحات المصنوعة من قماش القنب، ولكم شعرت بتميزِي لقدرتي على فعل هذا.

ومنذ ١٩٨٤م تقريباً، قمت برسم أعمال كثيرة مستخدمة الألوان الباستيل. إنني أُعشق الألوان وكان فن الباستيل بمثابة انفجار يتابع تخرج على الورق. رسمت سلسلة أعمال منها. وكانت في ذلك الوقت لا أملك سوى ألوان الباستيل واللوحات، أما الوقت فلم أكن أملك الكثير منه. إذ كنت كثيرة السفر والحركة هنا وهناك، ولهذا كنت أعمل على لوحة مساحتها متر أو نصف متر مربع تقريباً حتى عام ١٩٩٣م. كما قمت بعمل الكثير من اللوحات باللون الماء. (الشكلان ٧ و٥-٤).



(شكل ٤-٧)

حورية نياتي، أغاني أندلسية، ٢-١٩٩٢،

ألوان ماء وحبر على الورق، ٥٥×٨٠ سم لكل منها، تفاصيل تركيب زریاب... القصة الأخرى، ١٩٩٨.

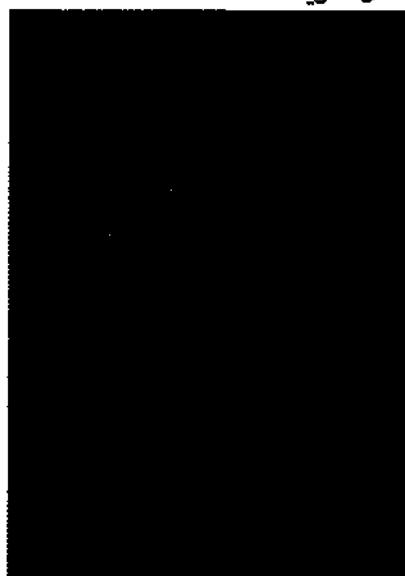


(شكل ٥-٧)

حورية نياتي، "أغاني أندلسية، ١٩٩٢، ٣-٥٥ سم

ألوان ماء وحبر على الورق، ٥٥x٨٠ سم لكل منها، تفاصيل تركيب - زرياب... القصة الأخرى، ١٩٩٨.

يمكنك ملاحظة كل الأشياء التي ألهمنتى بدمًا من أعمال ما بعد المدرسة الانطباعية، مروراً بالرسومات على الصخور الجزائرية القديمة وصولاً إلى فن الأطفال. وقد توسيع أعمالى تدريجيا، وكانت أنتهى منها بسرعة ولم أضطر مطلقاً إلى إعادة النظر في أي عمل من أعمالى. لكن أحياناً كانت أعمالى تتعرض لبعض المشكلات، فعلى سبيل المثال: كانت الأميرة وجدان على التى تنظم معرضاً فنياً فى باربيكان بلدن، قد قرأت بعض المقالات عن أعمالى وزارتى فى مرسى، وكانت إحدى أخواتى حاملاً فى هذه الفترة، فأرادت الأميرة رسم شئ عن المستقبل، فقمت برسم لوحةً بعنوان "بشرى قد تحدث غداً" عام ١٩٨٨م، تظهر فيها صورة امرأة حامل عارية.



(شكل ٦-٧)

حورية نياتي، "بشرى قد تحدث غداً"، ١٩٩٨، زيت وباستيل ٥٥x١١٠ سم.

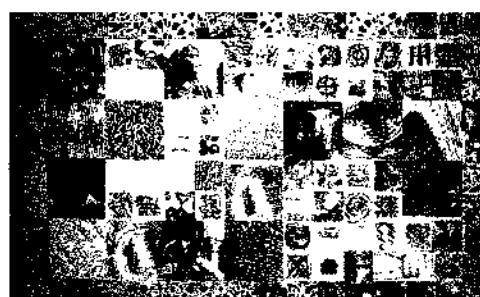
كان على الأميرة وجдан على أن تشرح أن مضمون العمل غير ملائم لمعرض فنٌ يقام في الشرق الأوسط، ولكن لعجبها بالعمل فقد اشتترته مع عمالين آخرين، وكانت هذه الأعمال بمثابة اللوحة الفنية الثلاثية التي أدرجت في معرض الفن المعاصر من العالم الإسلامي في جاليري كونكورس في باربيكان عام (١٩٨٩)<sup>(١٠)</sup>. بعدها تم عرض هذه اللوحات في الجاليري الفني الأردني.

وقد قمت مؤخرًا، بالتركيز على العمل التركيبي والأدائي في زرياب... قصة أخرى.. حيث استطعت وضع كل همومي في فضاء المعارض (الشكلان ٧-٧ و٧-٨).



(شكل ٧-٧)

حورية نياتي، "زرياب.... القصة الأخرى" ، ١٩٩٨-١٩٩٩



(شكل ٨-٧)

حورية نياتي، "زرياب.... القصة الأخرى" ، ١٩٩٨

## الهوامش

(١) بول سيزان (١٨٣٩-١٩٠٦ م) رسام فرنسي، من المدرسة الانطباعية، مارس تصوير المشاهد الطبيعية. كان له تأثير كبير على العديد من الحركات الفنية في القرن العشرين (الوحشية، التكيبية، التجريدية). ويمكن أن تعتبر أن سيزان أب للفن الحديث، وذلك لأن أسلوبه كان بمثابة المرحلة الانتقالية لتحول كبير في تاريخ الفن الحديث، حيث انتقل فن التصوير بفضل تجاربه من المدرسة التي نشأت في نهاية القرن التاسع عشر إلى المدرسة التجريدية الحديثة التي تكونت في القرن العشرين. (المترجمة)

(٢) تم تدريب نياتي على يدي سليمان هنفي في الجزائر، وأدت أعمالها زرباب باللغة العربية الكلاسيكية للقرن التاسع عشر.

Five Black Women, Africa Center, London (September - October 1983) was important for foregrounding the work of (٣) black women artists in Britain and included Sonia Boyce, Lubaina Himid, Claudette Johnson and Veronica Ryan, Niaty was also one of the 15 artists included in Black Women Time Now, orgnized by Himid at Battersea Arts Center, London (29November - 4 December 1983). See Rozsika Parker and Griselda Pollock (eds). Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970 - 1985, London: Pandora, 1987. pp 64-68 and pp 258-259.

(٤) للمزيد من النقاش حول تركيبات الفنية نياتي وعروضها، انظر صلاح حسن: The Installation of Houria Niaty, NKA, Journal of Contemporary African Art, Fall/ Winter. 1995, pp 50 -55; Todd Porterfield, Western Views of Oriental Women in Modern Painting and Photography in Nashashibi, Salwa Mikdadi (ed). Forces of Change, Artists of the Arab World, 1994, pp58-71; Lloyd, Fran (ed). Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present, 1999 and Lloyd, Fran, Contemporary Algerian Art: Embodiment and Performing the "self": Houria Niaty and Zinab Sedira, Journal of Algerian Studies, London, March 2000.

New Figuration in Bologna. (٥)

La Nouvelle Figuration Libre in France. (٦)

(٧) جمع معرض ٤ × ٤ تجهيزات فنية لست عشرة فنانة لجموعات شكلت أربعة معارض فنية مختلفة المساحات: عرضت نياتي مع ميرال شاهين ورجاء شير وليري ساندرسون في متحف هاريس، بيرستون في الثامن من سبتمبر وحتى السابع عشر من أكتوبر عام ١٩٩١.

(٨) قامت الفنانة سلوى ميكادى نيشاشبى بتنظيم هذا المعرض المتميز، وهو عمل يتضمن سبعين فنانة عربية جنن من إحدى وعشرين دولة. وتم فتح معرض قوى التغيير، فنانات عربيات من العالم العربي، في فبراير عام ١٩٩٢ في المتحف القومى للمرأة والفنون فى واشنطن وجال هذا المعرض الولايات المتحدة حتى عام ١٩٩٥.

Curated by Ola Oguibe, Cross/ing: Time. Space. Movement opened at the Contemporary Art Museum, Florida, in (٩) September 1997 and subsequently travelled to Santa Monica, California in 1998 and Indianapolis Museum of Art, Indiana in 1999.

(١٠) انظر وجдан على "الفن المعاصر من العالم الإسلامي" - لندن، إسكتريبيون للنشر، عمان: الجمعية الملكية للفنون الجميلة، ١٩٨٩.



**إعادة تخليق أنفسنا:  
الفن والذكريات والمadierات  
لوحات ملونة**

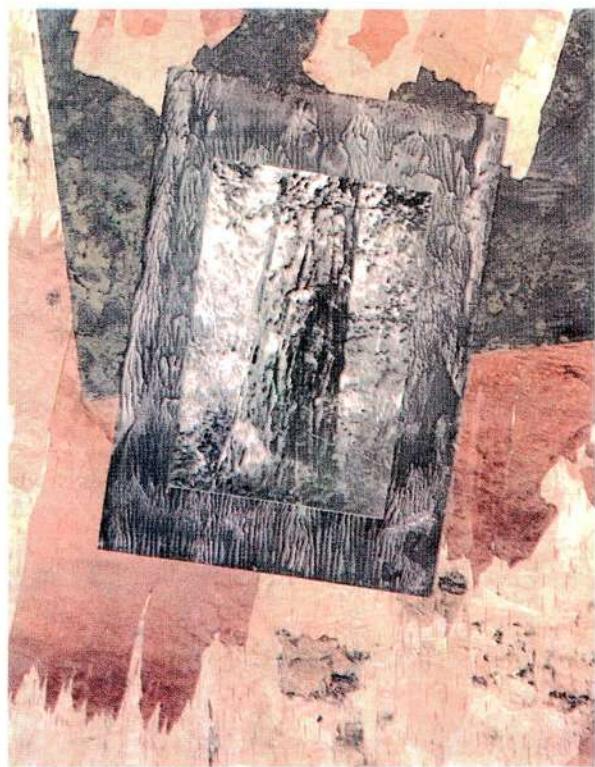
**فران لويد**







سعد جورج، "اليوم سأسلح جلدي": تفكيك وتجميع، ١٩٩٨، تفاصيل

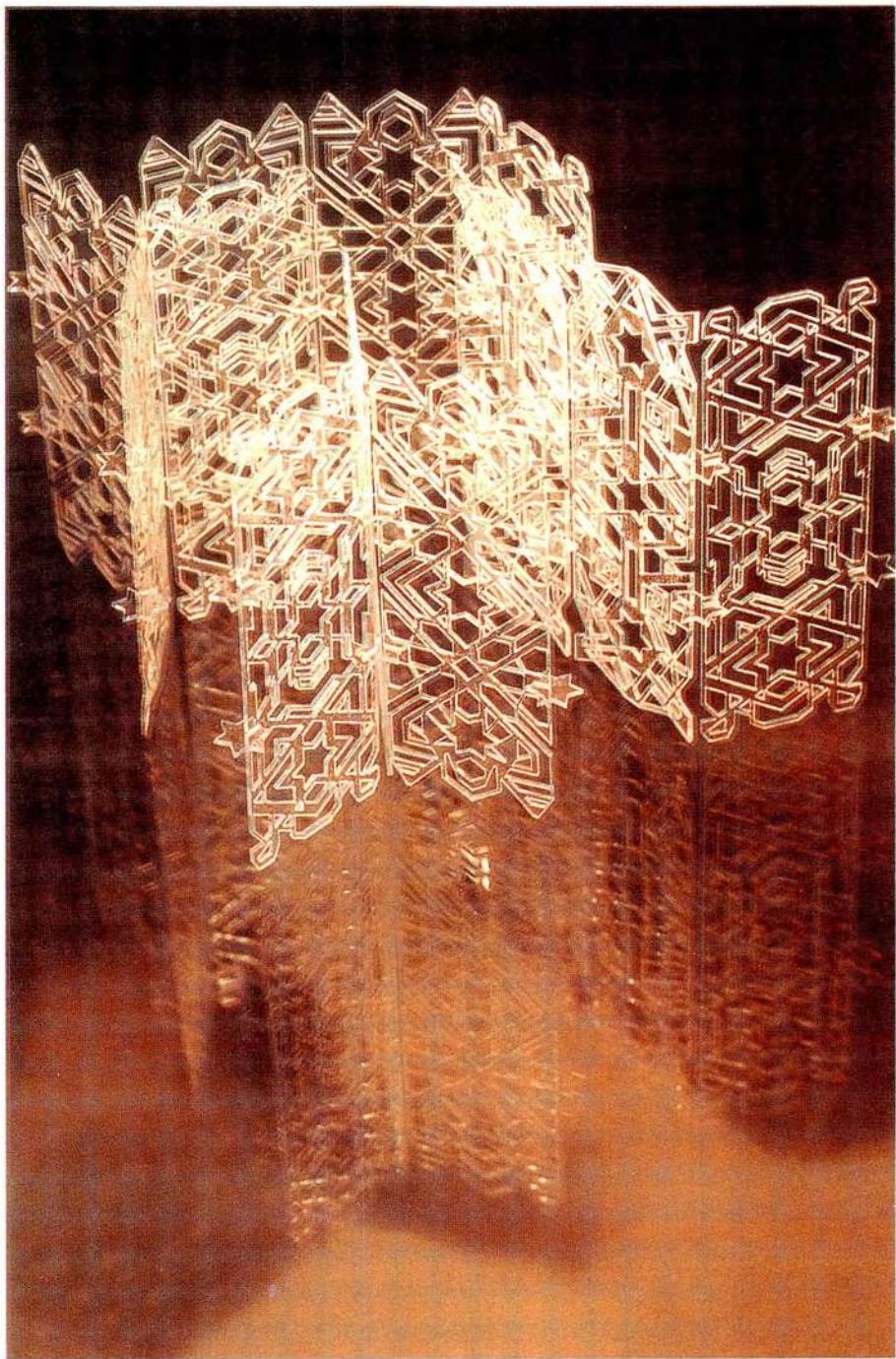


١ - ليليان كرنوك، الأسود والأخضر، ١٩٩٢، عدة وسائل على قماش القنب ، ٦٩x٧٥ سم  
سعده جورج، اليوم سأسلحن جلدی: تقطيع وتذكرة ١٩٩٨ - تفاصيل تركيب بالحجم الطبيعي



٢ - ليليان كرنوك، بدون عنوان، ١٩٩٨

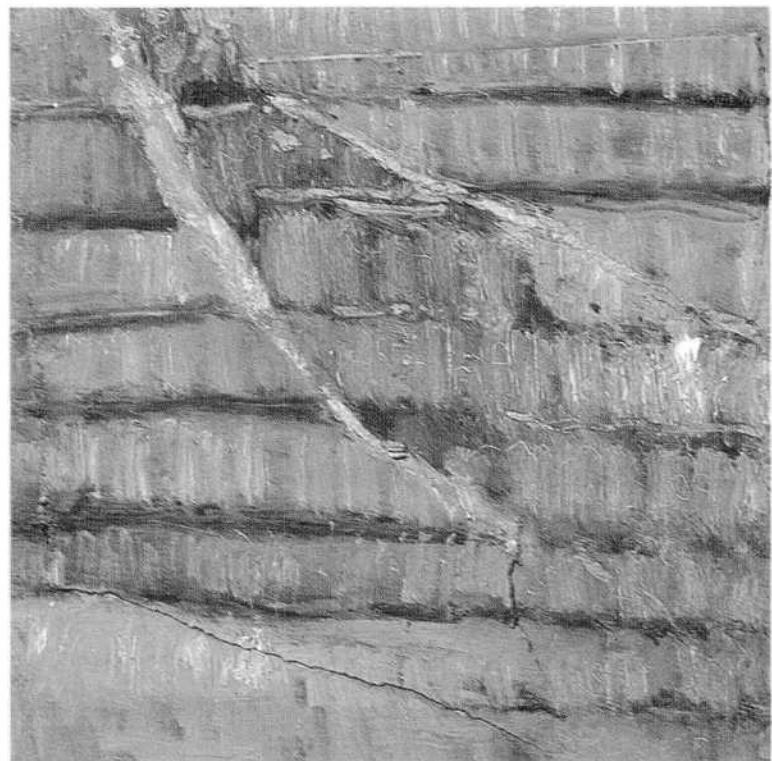
أكليرك على قماش القنب، واحدة من ثلاثة لوحات لكل منها  $61 \times 168$  سم



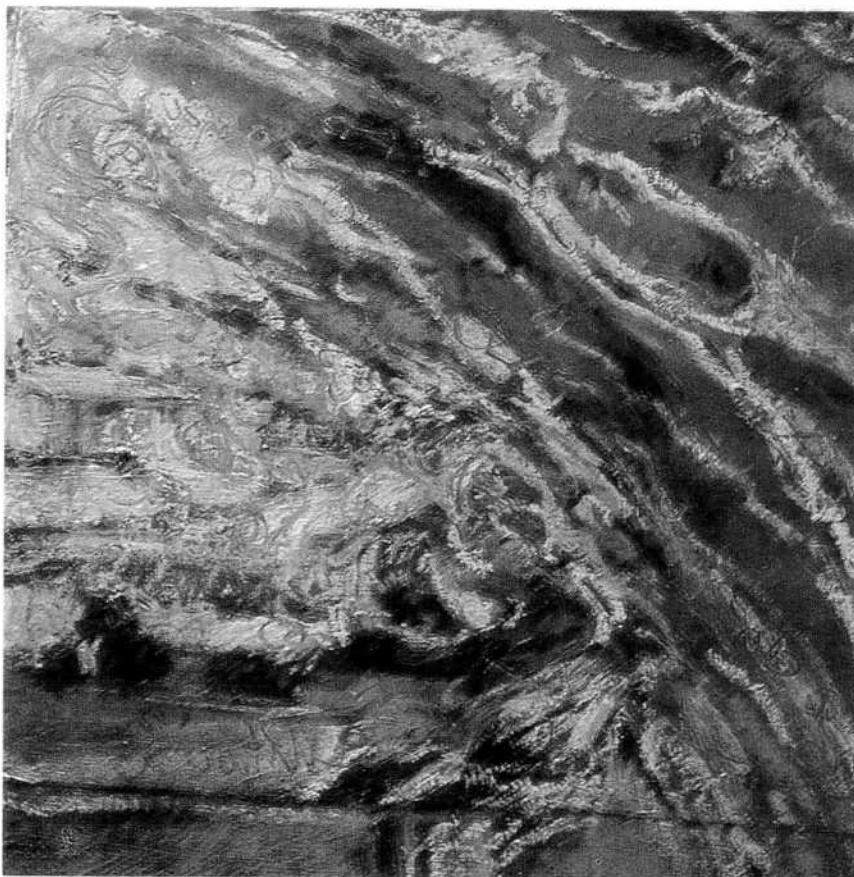
٣ - ليليان كرنوك، بدون عنوان، ١٩٩٨، زجاج، ٣٦٠ × ١٨٠ سم، نموذج للنحت الشعبي



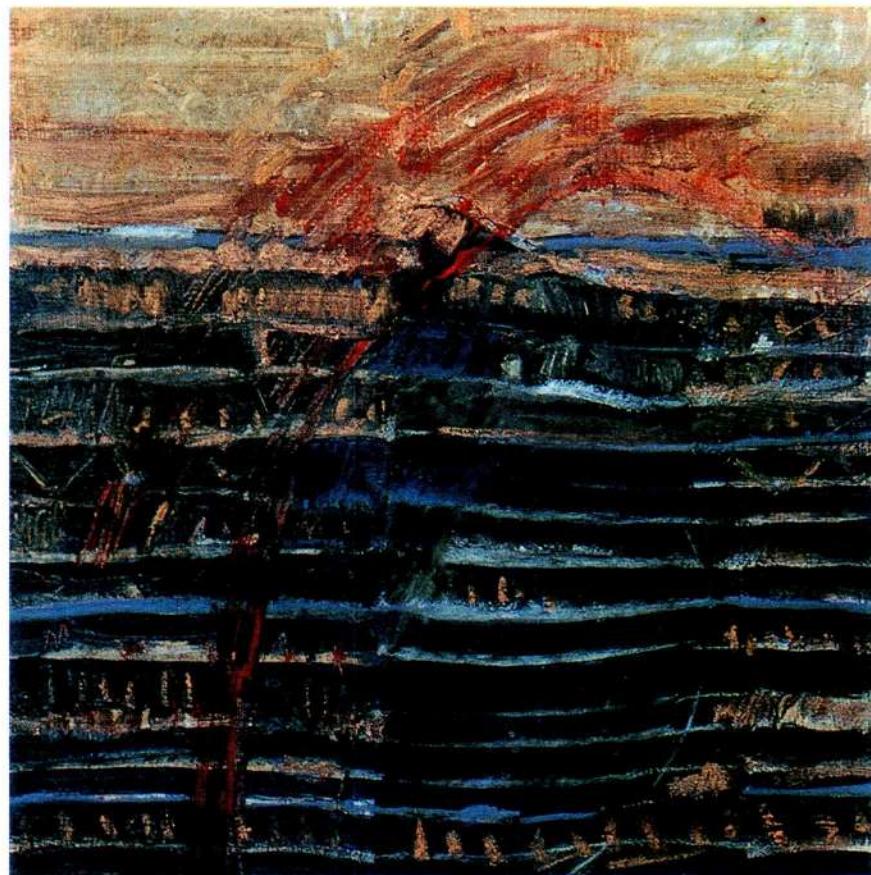
٤ - دوريس بيطار، مراقبة يعقوب، ١٩٩٢، زيت على ثلات لوحات من قماش القنب مقاس ٤٥٥ × ١٥٠ سم



٥ - غادة جمال، سلسلة موسيقية: المسافر، رقم ٣٤، ١٩٩٨، وسائل متنوعة على خشب، ٣٠×٣٠ سم



٦ - غادة جمال، سلسلة موسيقية: المسافر، رقم ٢٥، ١٩٩٨، وسائط متنوعة على خشب، ٣٠×٣٠ سم



٧ - غادة جمال، سلسلة موسيقية: المسافر، رقم ٢٩، ١٩٩٨، وسائل متنوعة على خشب، ٣٠×٣٠ سم

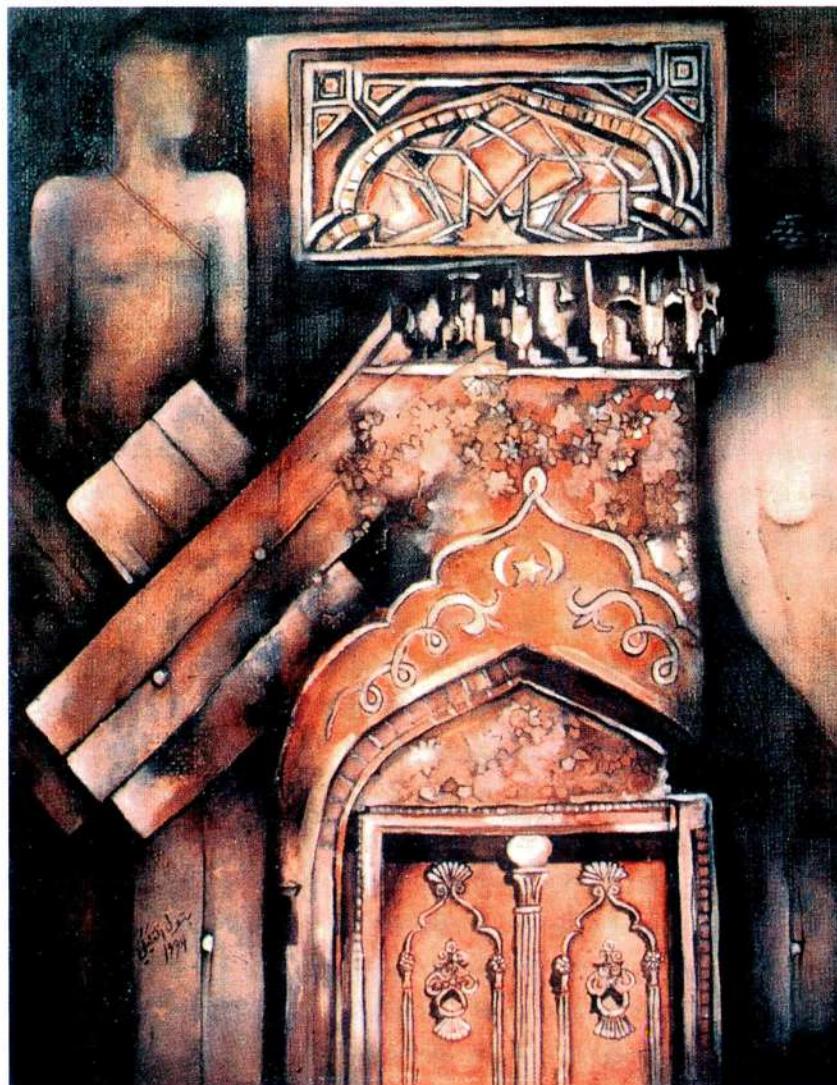


٨ - كمالا إبراهيم إسحاق، تأملات على طاولة العشاء، ١٩٩٨، أكريليك وحبر ملون على الورق، ٤٠×٥٠ سم

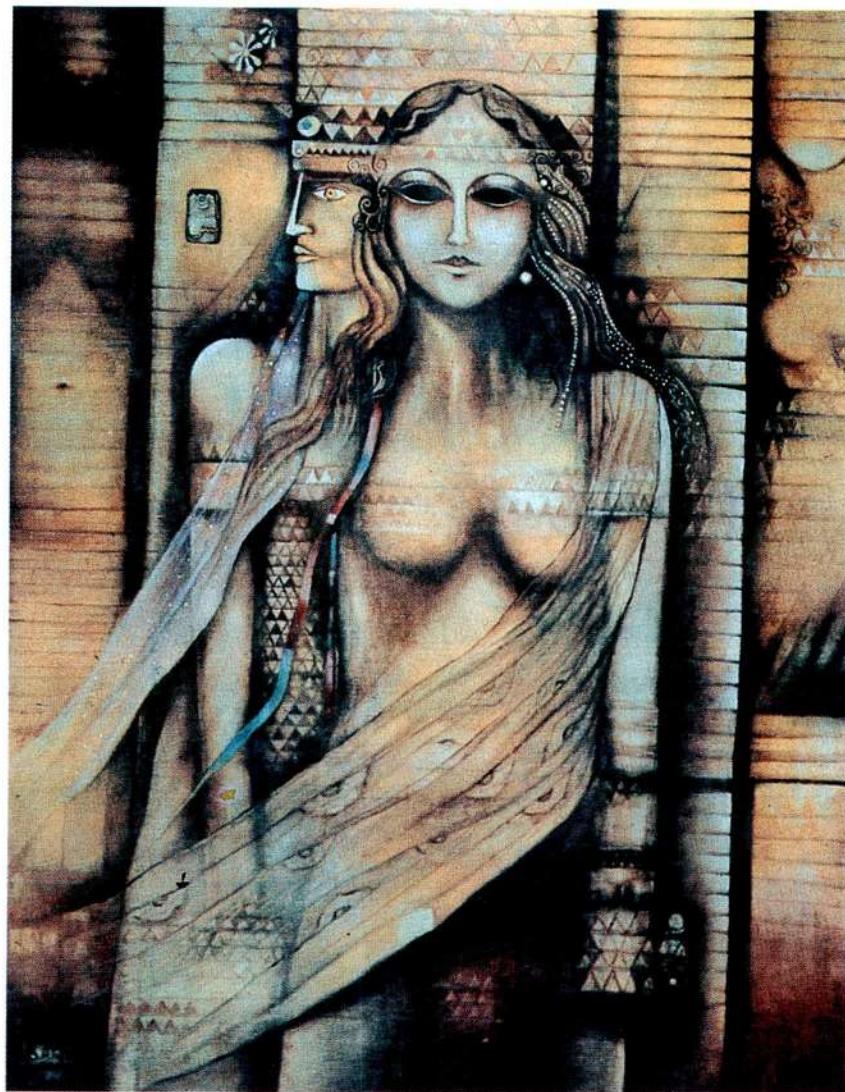


٩ - كماله إبراهيم إسحاق، صور في كورات كريستالية، ١٩٩٨ ، زيت على لوحة من قماش القنب مقاس، ١٧٥×١٧٥ سم.  
اللوحات الكبيرة عادة ما تكون لوحة تجريدية رمزية مستوحاة من القصص الإفريقية القديمة التي اعتدت سماعها  
عندما كنت صغيرة.. فقد كان تقليد حكى القصص الإفريقية مهمًا بالنسبة لعملى وتعد الميثولوجيا الإفريقية مصدر  
إلهامى الخاص

كمالة إبراهيم إسحاق، مولودة عام ١٩٣٩ - السودان



١٠ - بتوال الفكيكي، المدينة المغلقة، ١٩٩٧، زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٧٠×٨٠ سم



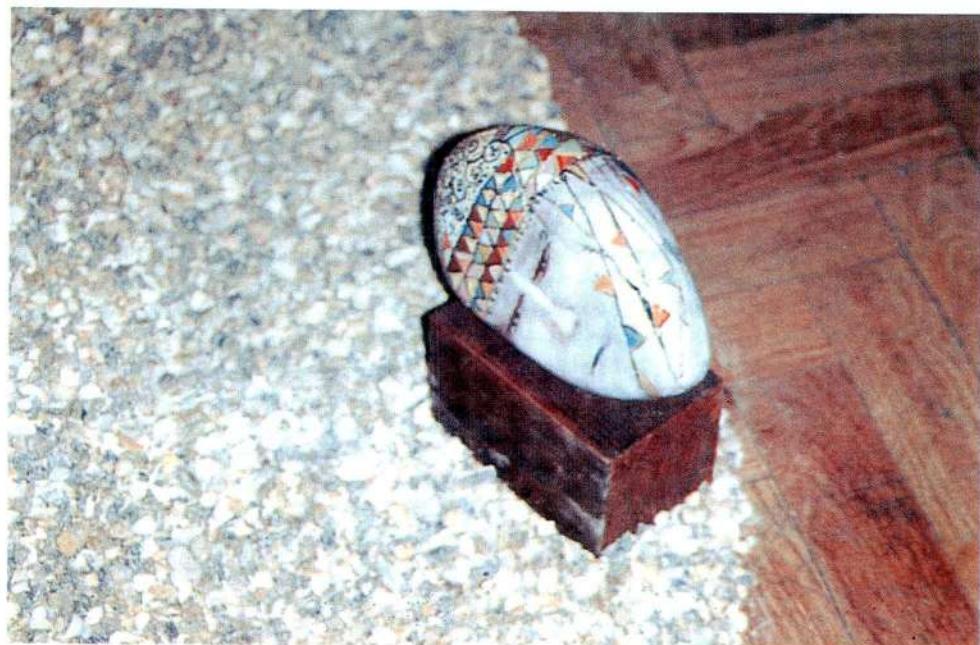
١١ - بتول الفيكي، ١٩٩٧، زيت على القماش، ١٢٠ × ١٠٠ سم

"لأكثر من ثلاثة عاماً وأنا أحاول تقديم أعمال فنية تجسد شخصيتي ووجهات نظرى الفنية للعالم من حولى... تنصب  
أعمالى الفنية حول الرغبة والفقد، والبعد والقرب والذكريات والأمال"

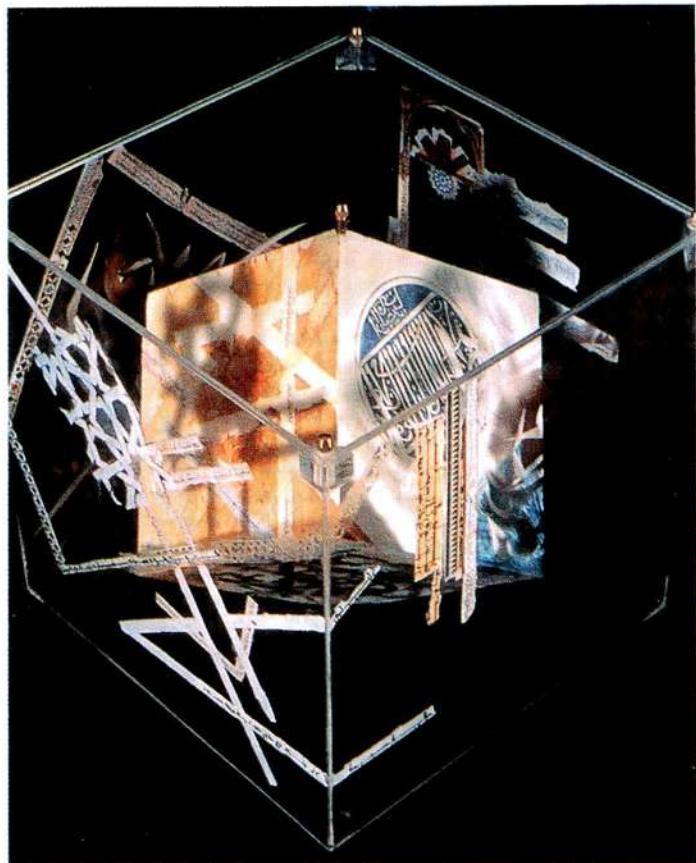
بتول الفيكي المولودة في العراق عام ١٩٤٢



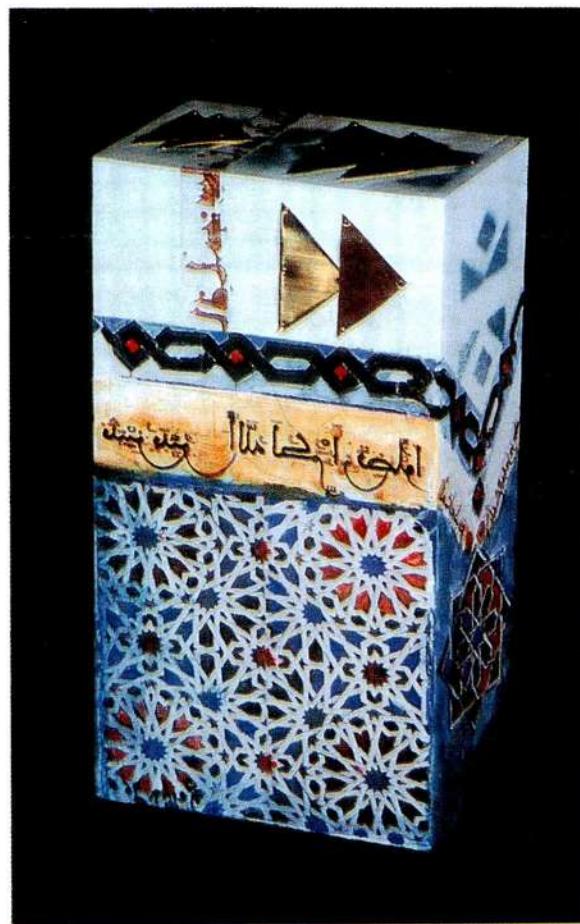
١٢ - بترول الفكي، أطفال المستقبل، ١٩٩٩، تركيب من الحجر والحصى الملونين، من معرض "حوار الفنانات العربيات المعاصر"، الموقع والأداء - بتشانجر، قصر وجاليري، لندن، من يوليو - أغسطس، ١٩٩٩-١٩٩٤



١٣ - بتول الفكيكي، أطفال المستقبل، ١٩٩٩ (تفاصيل)

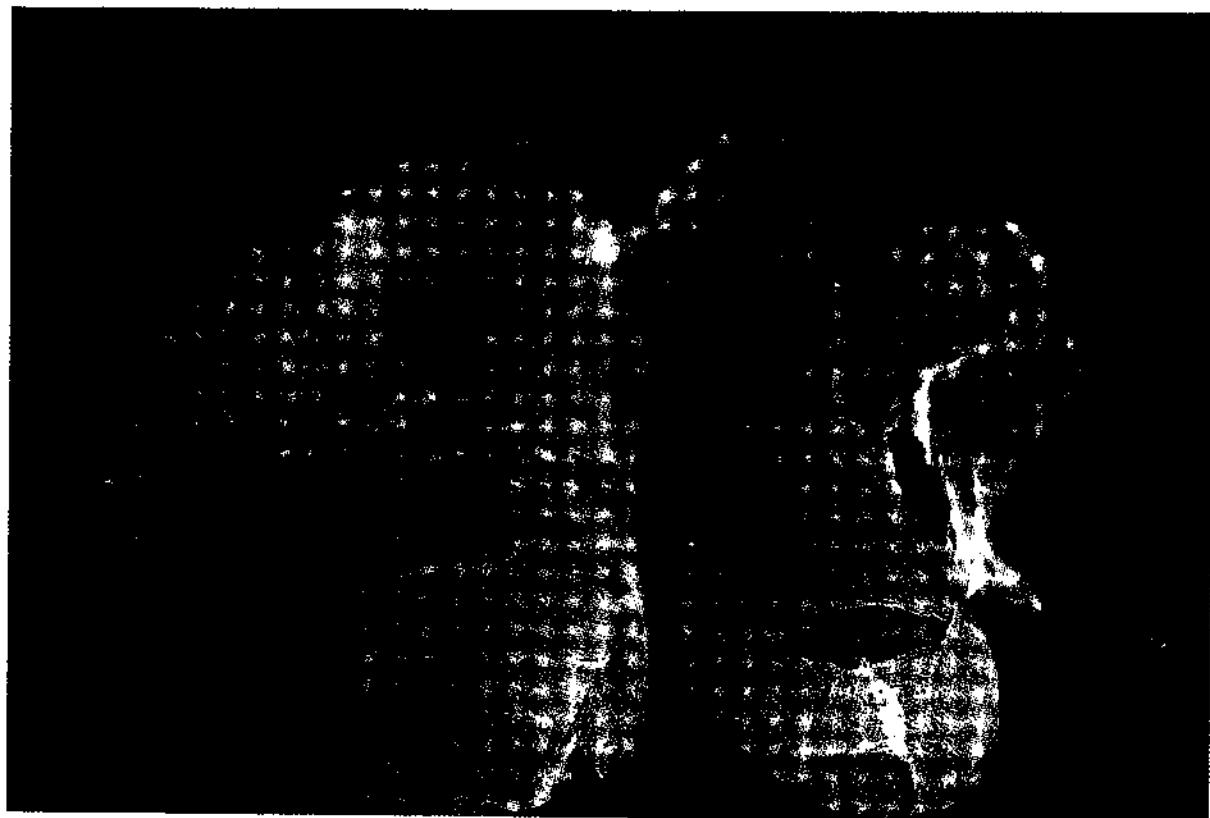


١٤ - ليلي كواش، مجسم سداسي ١١، ١٩٩٧، وسائط متعددة: أكليرك وکولاج وطلاء باللينا على تركيب خشبي و بلاسيتك  
مقوى، بأبعاد  $43 \times 43 \times 43$  سم

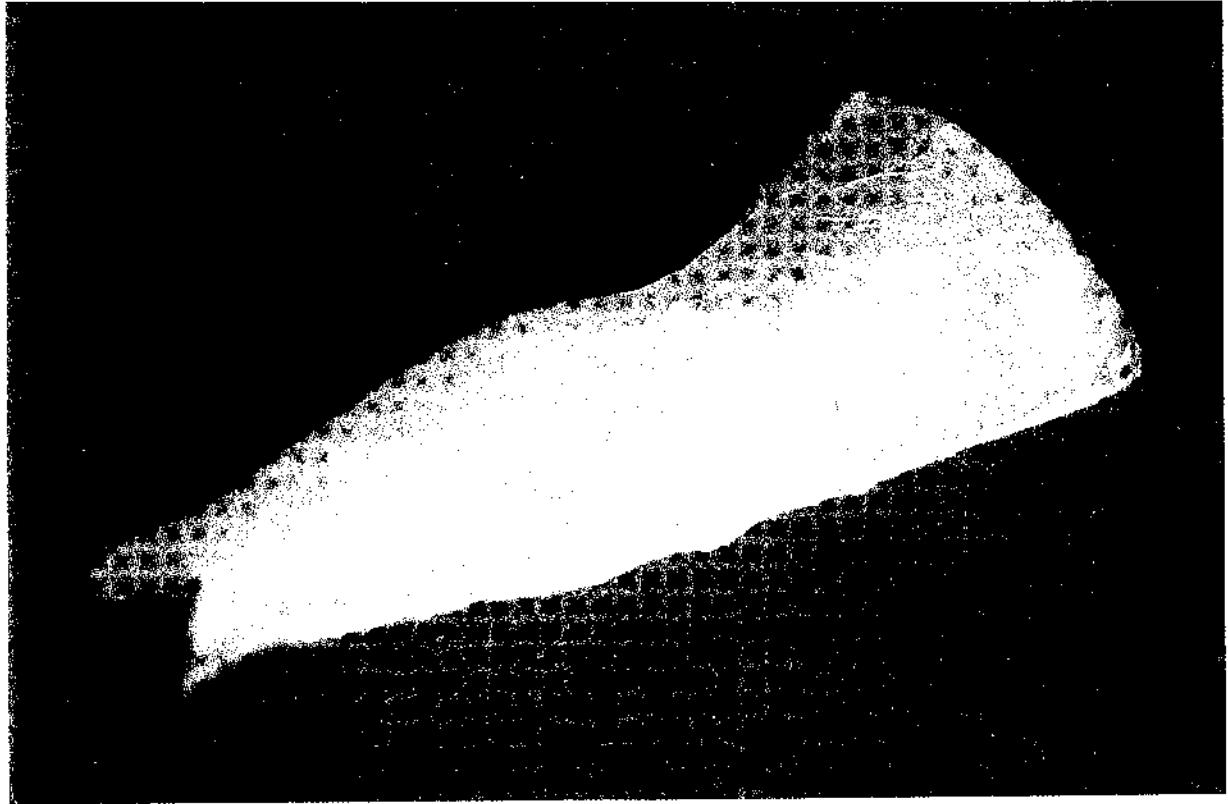


١٥ - ليلي كواش، سبعة أعمدة، رقم ٣، ١٩٩٧، أكليريك، كولاج، طلاء بالمينا على تركيب خشبي، ١٥×٣٠ سم

"باستخدام عدة طبقات من الرسم وقطع الكولاج والأنسجة الثقيلة وملابس خفيفة، حاولت تجميع فترات متفرقة من الزمن لأجد المكان الذي يتشابك فيه الماضي مع الحاضر، حيث تتتساقط حدود البلدان والمسافات. والكانافا هنا هي نقطة تلاقي كل هذه الأشياء"



١٦ - سعده جورج، اليوم سائلخ جلدي، تفكيك وتجميع، ١٩٩٨، تفاصيل تركيب، مقاس طبيعي



٦٧ - سعده جورج، اليوم سأسلح جلدي، تفكك وتجمع، ١٩٩٨، تفاصيل تركيب، مقاس طبيعي  
عملی هو إشادة لكل من عايشوا تجربة الآخر الالية، من راحوا فريسة لصراع الهوية أو الهويات، من عايشوا الضياع  
والعزلة.. تعود أصول عملی لرحلتی الشخصية.. قدومى.. مزاولتى.. إنجازى  
سعده جورج، مولودة في العراق عام ١٩٥٠، ونشأت في لبنان



١٨ - ليلى الشوا، أبناء السلام، ١٩٩٢-٩٥، طباعة على الحرير، ٢٣٠×١٠٠ سم، جزء من تركيب أسوار غزة لعشرة أجزاء  
مطبوعة على الحرير



١٩ - ليلي الشوا، أبناء الحرب، ١٩٩٢-١٩٩٥، طباعة على الحرير، ٢٣٠×١٠٠ سم، جزء من تركيب أسوار غزة - من عشرة  
أجزاء مطبوعة على الحرير

"الأرض والجسد مترابطان ويحملان جراحاً لمختلف صنوف الغزو"

ليلي الشوا، مولودة في غزة عام ١٩٤٠، فلسطين



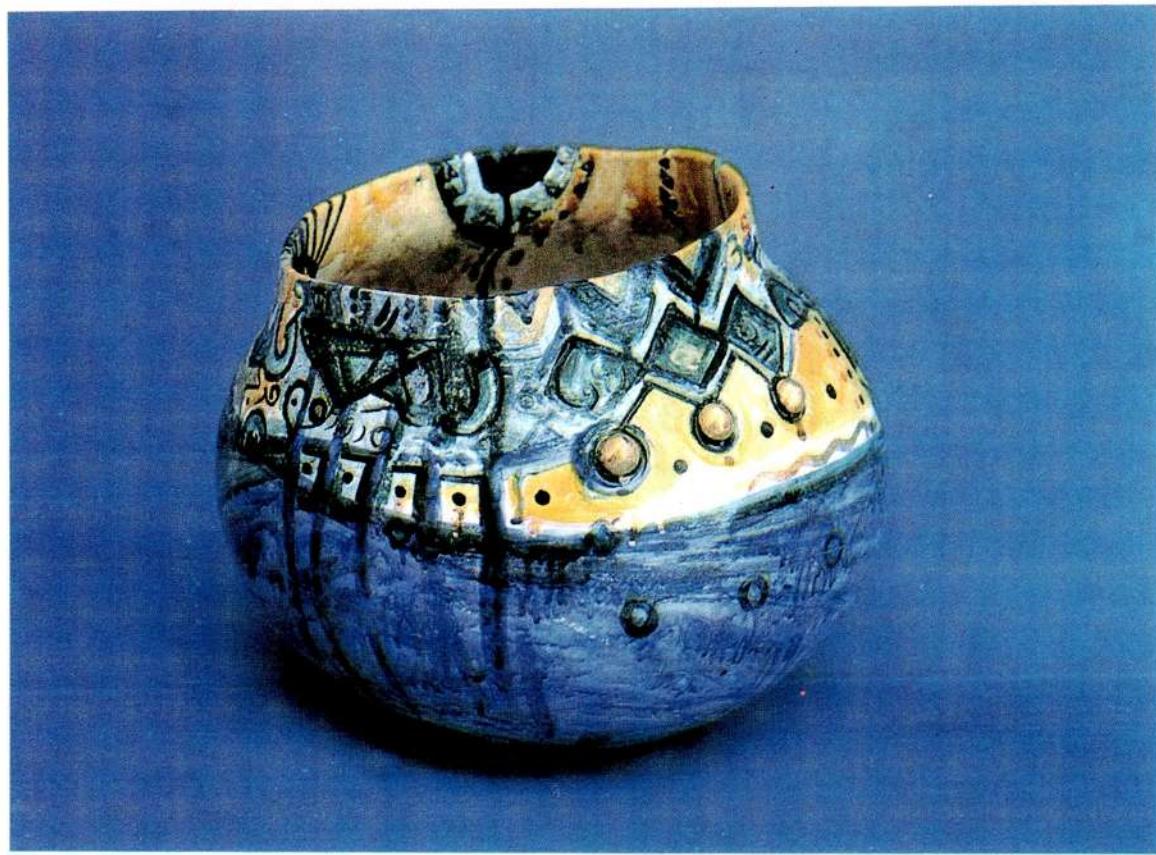
٢٠ - شيرى البقسمى، أحلام زرقاء، ١٩٩٨، أكليريك وقناع من الصمغ على قماش القنب، ١٢٠×١٦٠ سم لكل قطعة

"هويتى كامرأة من دولة عربية وفنانة من الكويت على الوجه الخصوص، وأيضاً إرثى الثقافى أمور مهمة بالنسبة لي... وبخاصة عندما نضع فى اعتبارنا الجدال الذى دار مؤخراً حول حرية المرأة. فالآراء التى طرحت حول ما يجب على المرأة فعله من عدمه لا حصر لها".

شيرى البقسمى، المولودة عام ١٩٥٣ فى الكويت



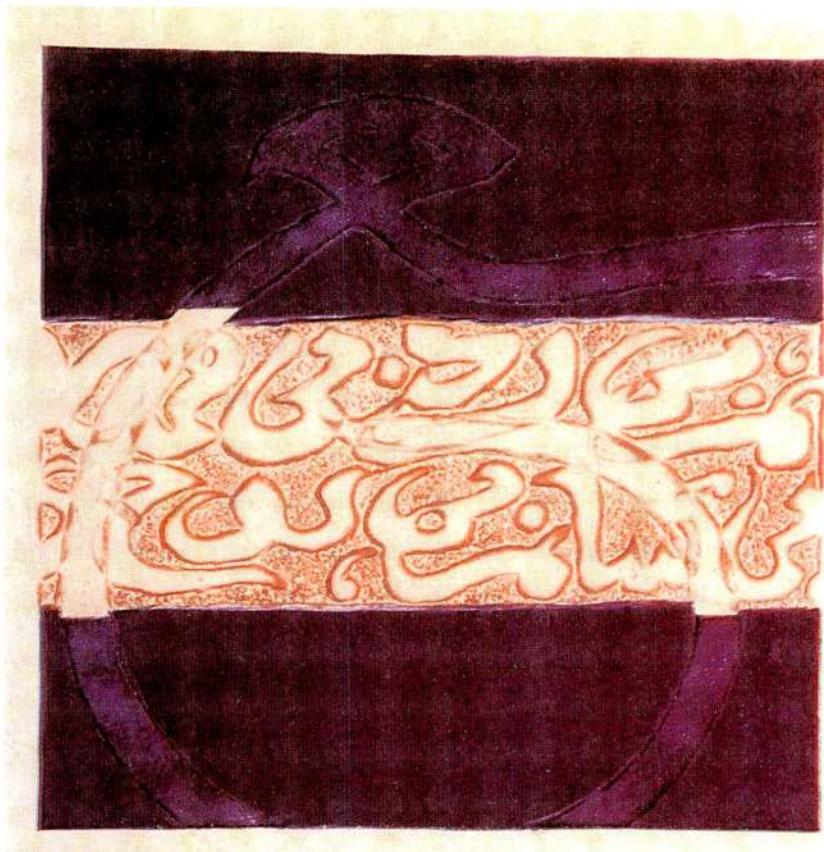
٢١ - ميسلون فرج، الحضارات... الكشف عنها، ١٩٩٣، وسائل متعددة على لوحات القماش  $60 \times 60$  سم



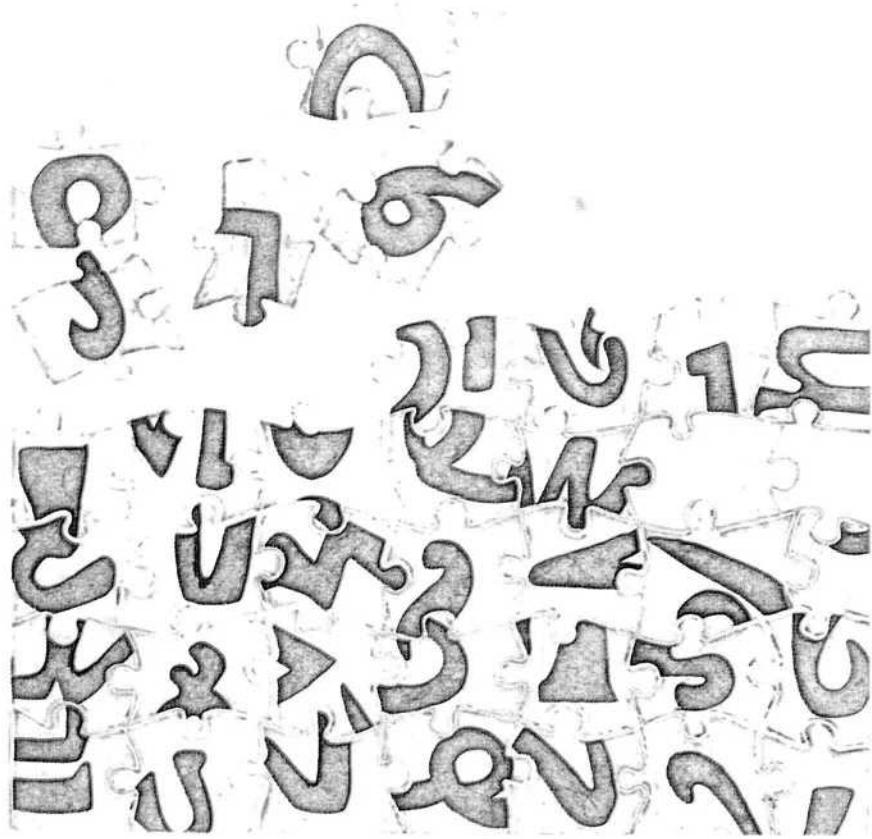
٢٢ - ميسلون فرج، آنية البركة، ١٩٩٤، وعاء خزفي أبيض بطلاء ذهبي بارتفاع ٣٠ سم.

"لكي أسجل أو أحفظ جزءاً من تاريخي أو بالأحرى من تاريخ العالم... على أن أبدع أو أعيد الإبداع"

ميسلون فرج، مولودة عام ١٩٥٥ في كاليفورنيا بالولايات المتحدة، وتلقت تعليمها في العراق



٢٣ - ريمـا فـرحـ، أـزرـقـ وـذـهـبـ، ١٩٩٧ـ، نقـشـ عـلـىـ مـرـكـبـ منـ الصـلـبـ وـالـصـوـانـ، ٥٥×٥٥ سـمـ



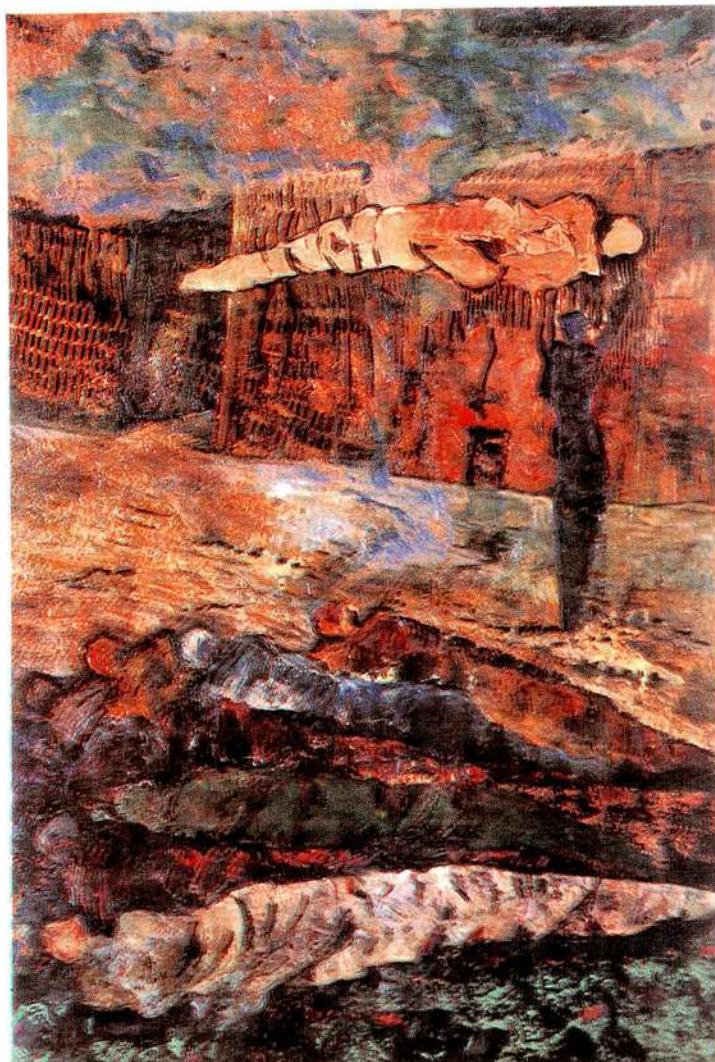
٢٤ - ريمًا فرح، النشر بمنشار المحننات، ١٩٩٤، نقش، ٦٧,٥ × ٦٧,٥ سم

"ترى عيون طفولتى الحروف كأشياء مبهمة، مقطعة فى شكل حجارة ومتقوية على قطعة من الجلد مطلية بالذهب والشمع أو محبرة على قصاصة من الجلد الرقيق أو الحرير. فقد شعرت بالحاجة إلى استعادة الذكريات المراوغة... فعملية إعادة الاستكشاف جارية..."

ريمًا فرح، مولودة عام ١٩٥٥، فى الأردن



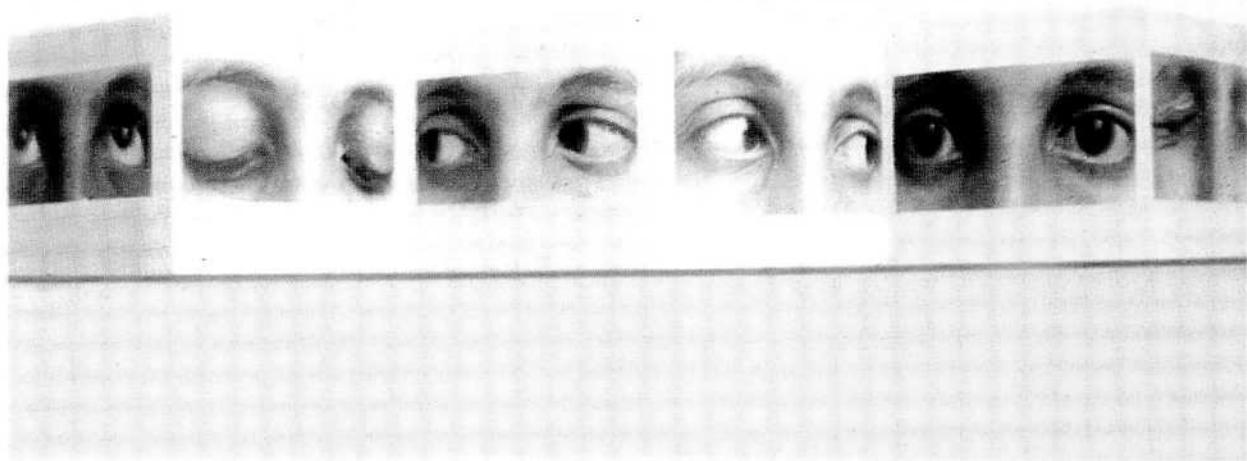
٢٥ - نجاة مكي، بدون عنوان ١، ١٩٩٨، وسائل متنوعة وألوان زيتية على الورق، ٩٥x١٢٨ سم



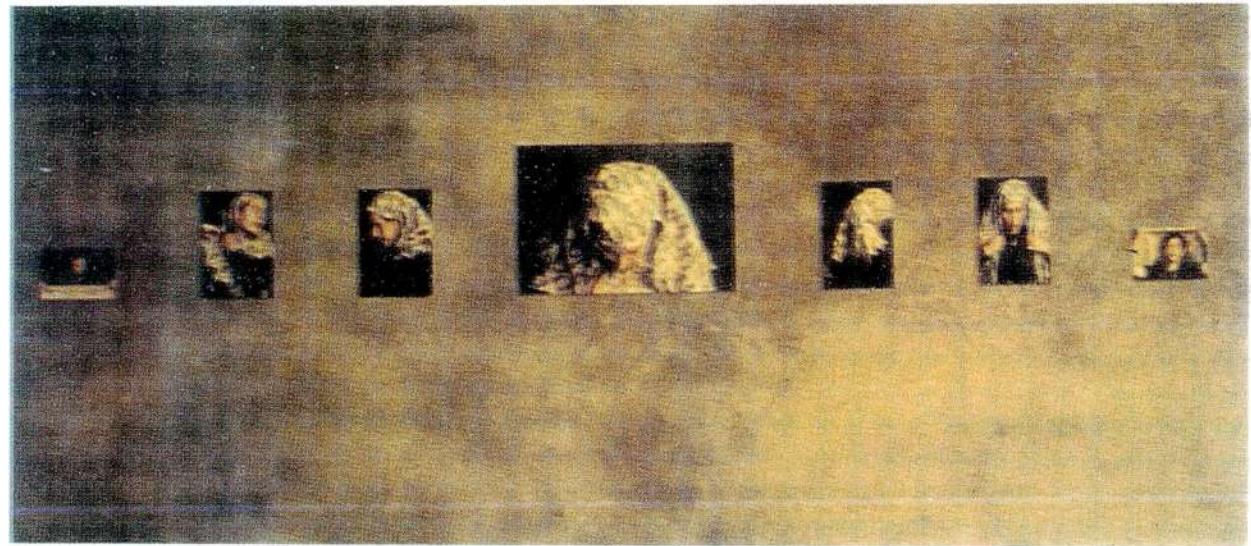
٢٦ - نجاة مكى، دون عنوان ٢، ١٩٩٨، وسائل متنوعة وزيت على الورق، ٩٥×١٢٨ سم

"يرتبط عطر هاتين المادتين (الزعفران والحناء) المخلوطتين معاً جيداً بذكريات حميمة لطفولتي"

نجاة مكى، مولودة عام ١٩٥٦، دبي - الإمارات العربية، وتدربت على الفن في مصر



٢٧ - زينب سديره، الشاهد الصامت، ١٩٩٥، صور فوتوغرافية أسود وأبيض، مخاطة معاً، ٤٠ × ١٨٠ سم



٢٨ - زينب سديرة، لا تفعل بها ما فعلته بي، رقم ٢ (تفاصيل)، ١٩٩٦، تركيب من صور فوتوغرافية ملونة ووشاح صنعته  
وارتدته الفنانة، غاليري الفن الحديث، جلاسجو

"إذا! إنه من خلال الإدراك حيث تطفو الذكريات على السطح، تتأكد فردية على الدوام ويتكيف وجودي في المجتمع  
الفرنسي المعاصر، وأيضاً في أثناء هجرتي لبريطانيا. وبجعل هذه المرحلة مرئية تم رسم خطط مبتكرة للذاتية من خلال  
الصور والتأملات والمخيلات والكلمات".

زينب سديرة، مولودة عام ١٩٦٣، في الجزائر الفرنسية



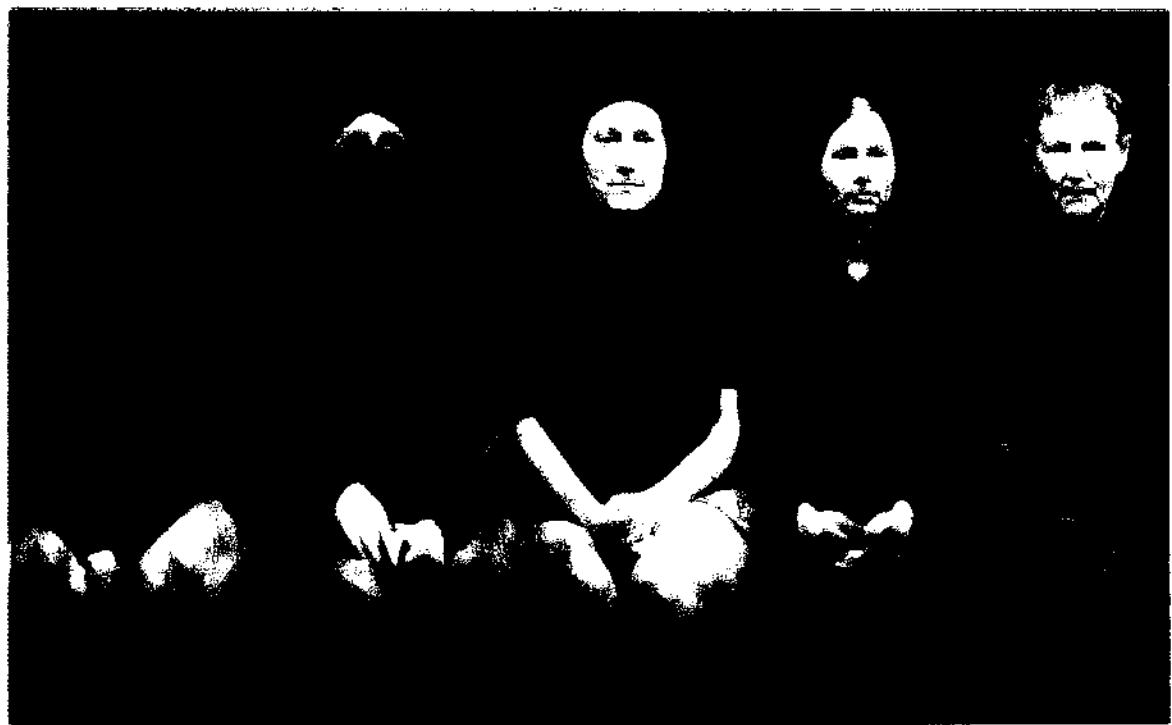
٢٩ - زينب سديرة، لا تفعل بها ما فعلته بي، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة



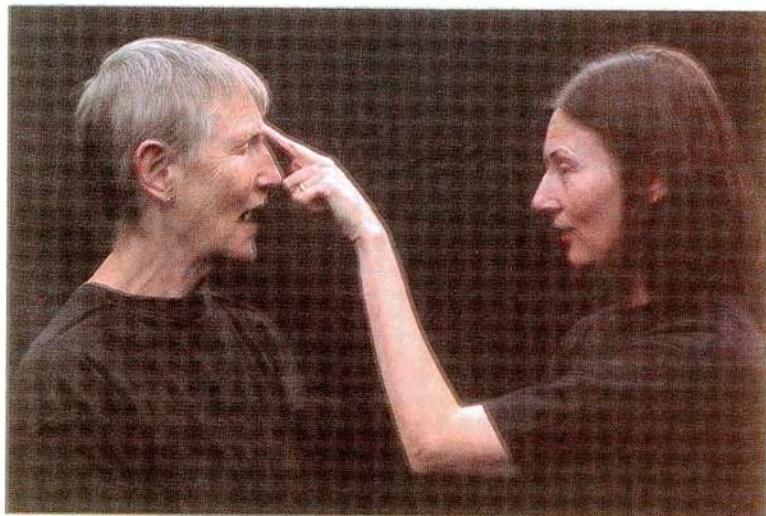
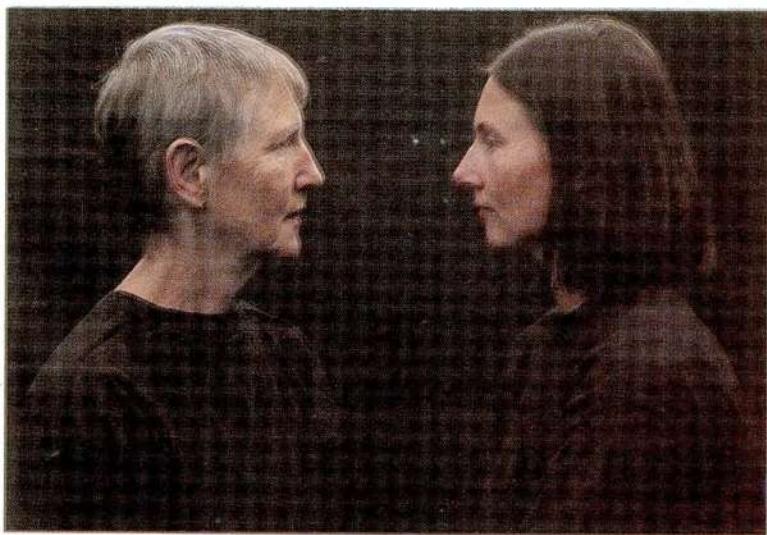
٣٠ - جنان العيني، بعد عدن، ١٩٩٥، تركيب (تفاصيل)

"كان اهتمامي بالاستشراف نقطة البداية لرحلة طويلة من التأمل لخلفيات الثقافية العربية التي سبق ولفظتها بمجرد وصولي بريطانيا. لكن حرب الخليج وضعتني عنوة وجهاً لوجه مع قضية هويتي الثقافية"

جنان العيني، مولودة عام ١٩٦٦، في العراق من أم إيرلندية



٢١ - جنان العيني، بلا عنوان، (مشروع الحُجُب)، ١٩٩٧، صورة أسود وأبيض، الجزء الثاني من تركيب يتكون من زوجين، ١٨٠x١٢٠ سم لكل منها



٣٢ - جنان العيني، همسات صينية، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة



٣٣ - مى غصوب، المغنية الأولى، ١٩٩٩، تركيب بابعاد مختلفة

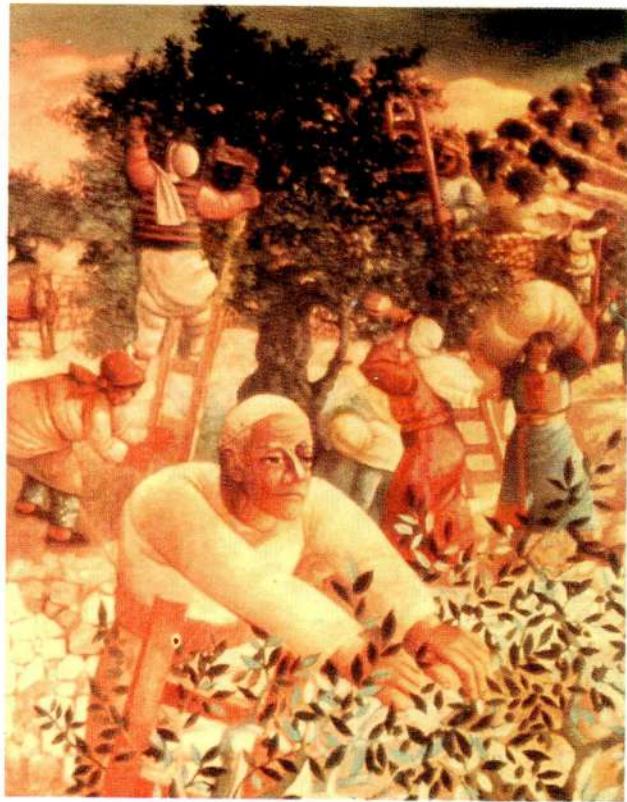


٣٤ - مى غصوب، المغنية الأولى، ١٩٩٩، تركيب بأبعاد مختلفة

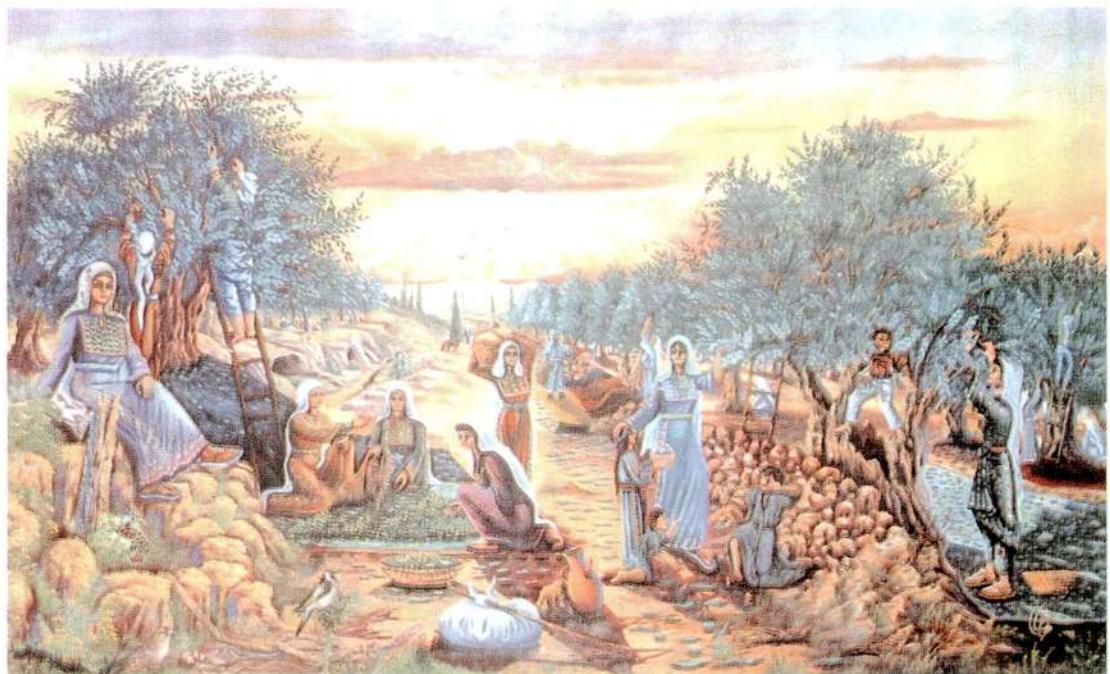


٣٥ - وفاء الهمسيبي، مكناس، ١٩٩٨، وسائل متعددة، خيط وتلوين على لوحة من الجلد المشدود، نصف قطر ٦٥ سم  
بدأت عملي بأشياء بسيطة وعادية من مستلزمات الحياة اليومية في المغرب منها ورق التغليف والملابس والمسامير والخيط والصوف والشمع ... فنحن عادة ما نحرز الأشياء معاً ونعلقها أو نستخدم خيوط خاصة لاغطية أو سدتنا التي تبقى بعيداً عن الأعين والخيوط تشبه خيوط المجتمع التي تتفكك مع الزمن، ولكنها تحجب وتفضح هذا التاريخ أيضاً

وفاء الحديدى، مولودة عام ١٩٦٦، فى المغرب



٣٦ - سليمان منصور، جامعو الزيتون، ١٩٨٨، ألوان زيت على قماش القنب، مقاس ٨٠×١٠٠ سم



٢٧ - سعيد حلمى، جامعو الزيتون، ١٩٩٣، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ١٥٠×١٧٠ سم



٣٨ - سليمان منصور، القرية تستيقظ، ١٩٩٠، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٨٠×١١٠ سم



٢٩ - نبيل عنانى، القرية الفلسطينية، ١٩٧٩، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٨٠ × ٨٠ سم



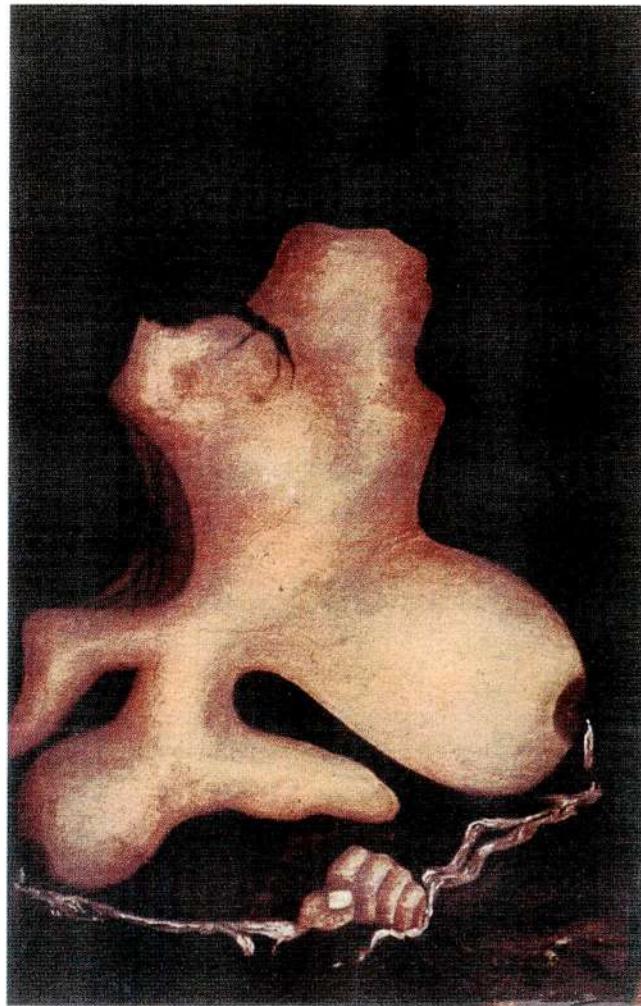
٤٠ - نبيل عنانى، القرية الفلسطينية، ١٩٨٩، ألوان ماء، ٤٠×٦٠ سم



٤١ - طالب دويك، الفلاح، ١٩٨٩، وسائل متعددة، ١٠٠×٨٠ سم



٤٢ - عبد المطلب البيان، الحصاد، ١٩٩٠، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٨٠×١٠٠ سم



٤٣ - على الأصهب، برمي الألم، ١٩٨٤، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٧٠×٥٠ سم



٤٤ - نبيل عنانى، الأمومة، ١٩٧٩، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٨٠×١٠٠ سم



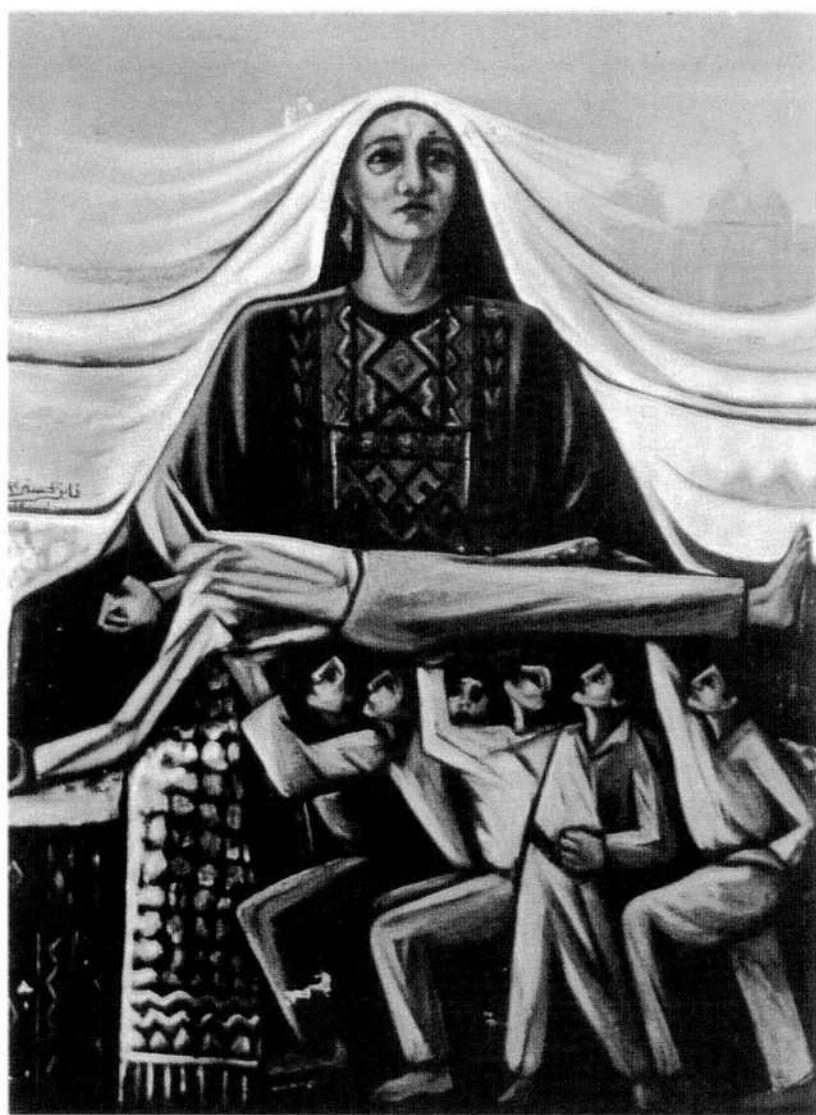
٤٥ - هشام زيت، من الانتفاضة، ١٩٨٨، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٧٠×١٠٠ سم



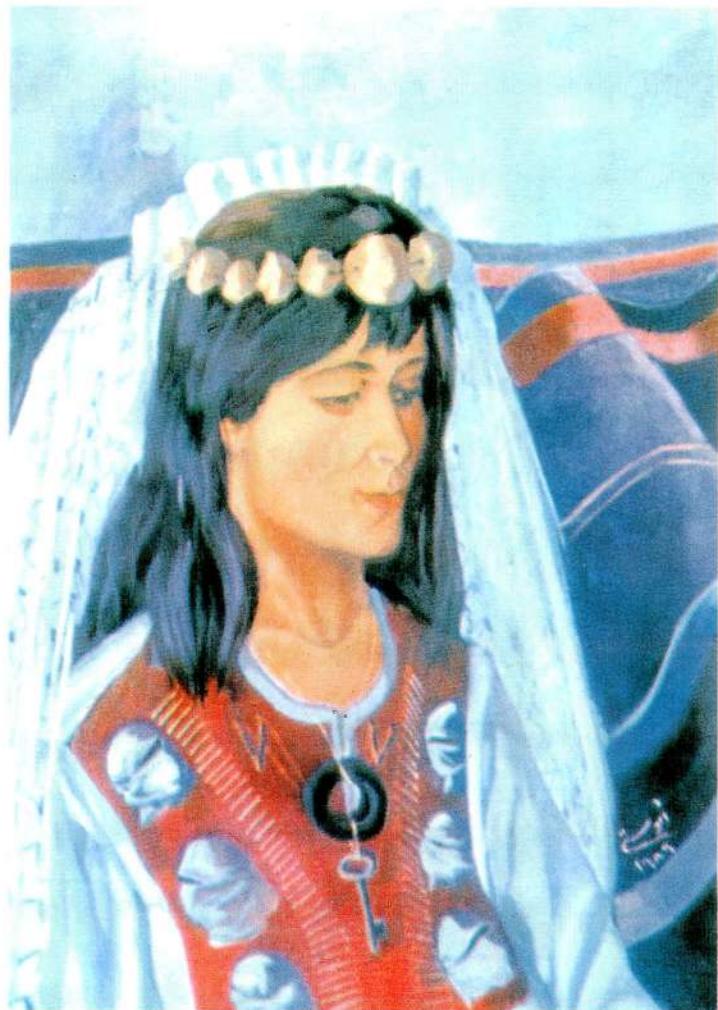
٦ - جود الملاحي، بداية النهاية، ١٩٨٨، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ١٢٠×٣٠٠ سم



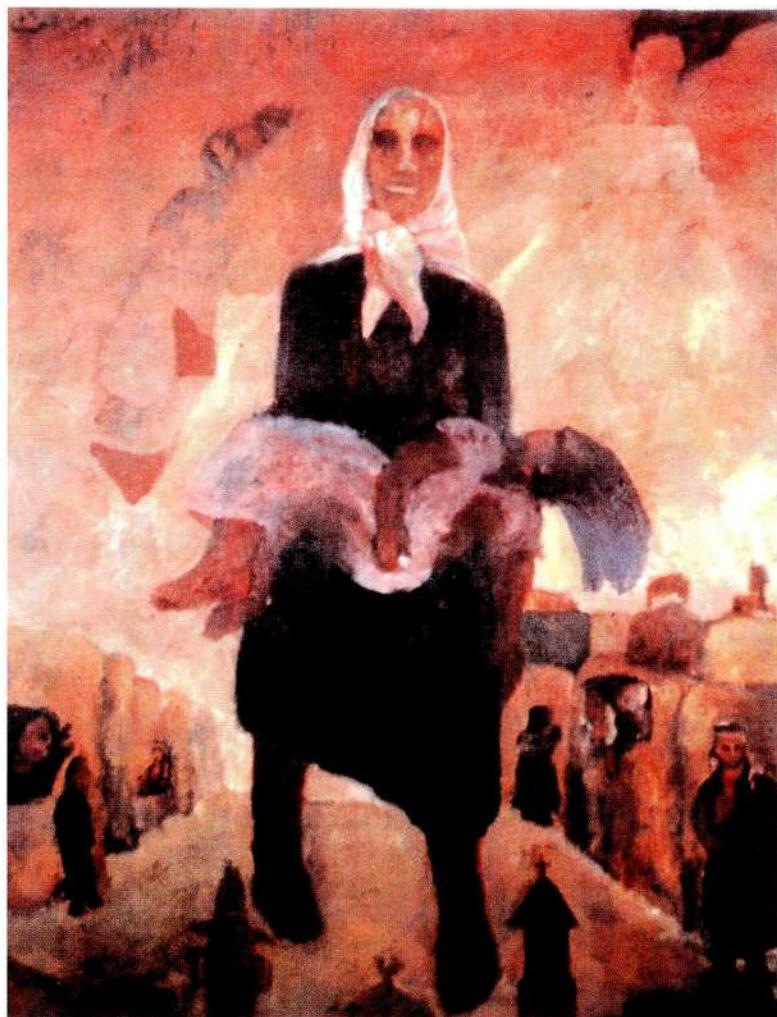
٤٧ - هشام كلوب، أبناء المخيم، ١٩٨٧، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٧٠×١٠٠ سم



٤٨ - فايز الحسن، عرس الشهيد، ١٩٩٢، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٧٠×٥٤ سم



٤٩ - محمد أبو سطة، عروس الانتفاضة، ١٩٨٩، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ٧٤×٥٥ سم



٥٠ - جواد المالحي، العروس، ١٩٩٠، وسائل متعددة، ١٤٠×١٨٠ سم



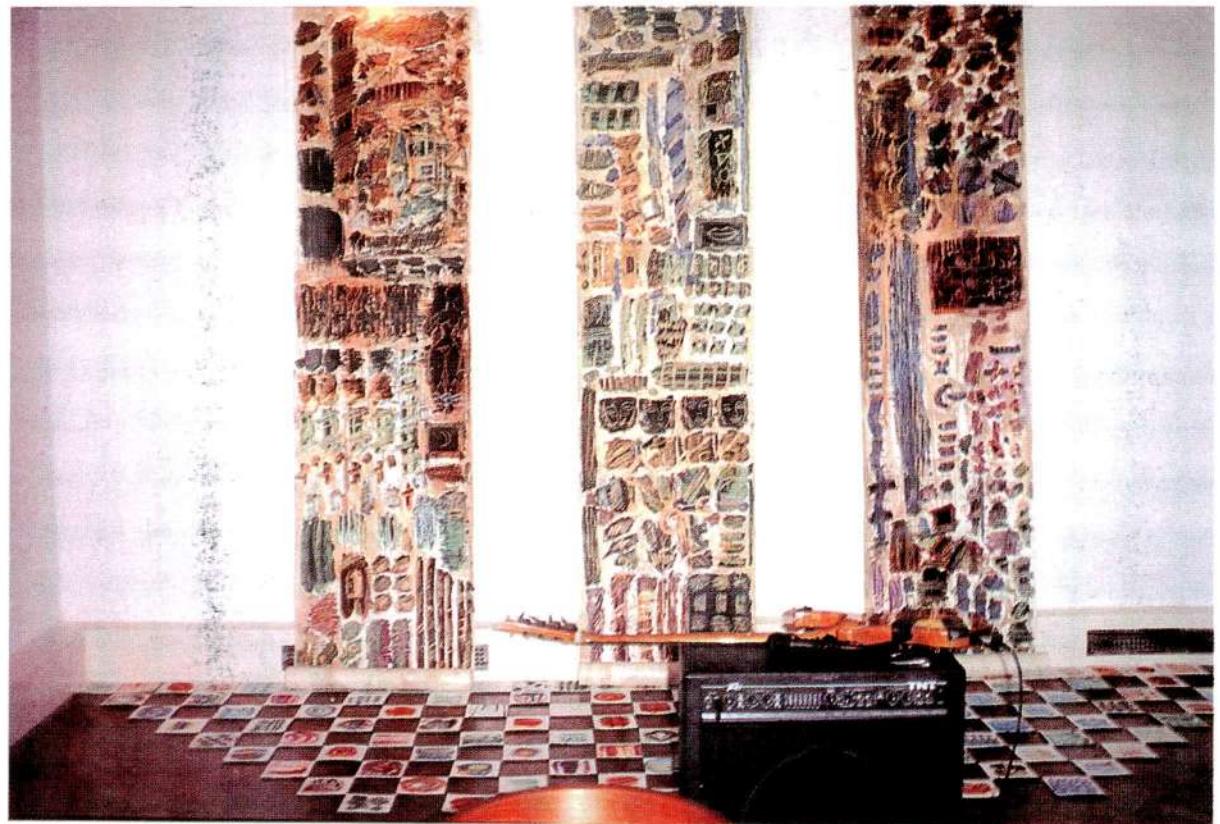
٥١ - خليل رياح، رحم، ١٩٩٧، وسائط متعددة، شنطة سفر، كرسى وأربطة، ١٢٠ سم



٥٢ - حورية نياتي، "لا للتعذيب" (حسب نموذج ديلاكروا -نساء جزائرات)، ١٩٨٢، ألوان زيت على لوحة من قماش القنب، مقاس ١٨٨×٢٧٠ سم، جزء من تركيب "لا للتعذيب"، ١٩٨٢-١٩٩٣



٥٣ - حورية نياتى "جلب المياه من النافورة ليس به شيء من الرومانسية" ، ١٩٩١، تركيب: رسم على الورق، تكبير لبطاقات بريدية استعمارية، أباريق ماء، تسجيل صوتي، أبعاد متعددة



٥٤ - حورية نياتى، زرياب... القصة الأخرى (تفاصيل)، ١٩٩٨-١٩٩٩، تركيب فى معرض "حوار الفنانات العربيات المعاصر، موقع وأداء، متحف وجاليرى بتشانجر، لندن ١٣ يوليو، ١٩٩٩



٥٥ - حوريه نياتي، زرياب... القصة الأخرى (تفاصيل)، ١٩٩٨-١٩٩٩، تركيب في معرض "حوار الفنانات العربيات المعاصر، موقع وأداء"، متحف وجاليري بتشانجر، لندن ١٣ يوليو، ١٩٩٩.

الصفحة المقابلة، كاملة إبراهيم إسحق، تفصيل وتركيب، حوار الحاضر: الموقع والأداء، بتشانجر مانور، آند جاليري، ١٩٩٩



كاملة إبراهيم إسحق، تفصيل وتركيب، حوار الحاضر: الموقع والأداء، بتشانجر مانور، آند جاليري، ١٩٩٩.

## تلخيص ذواتنا: الفن والذكريات والماديات<sup>(١)</sup>

فران نويد

إن الكتابات والصور التي سبقت هذه المقالة تعود إلى خمسة أجيال من الفنانات العربيات، اللاتي ينتمين إلى ثمانى دول متفرقة، من ثلاثة قارات مختلفة، كذلك فإنهن يمثلن أجيالاً مختلفة وجغرافيات متنوعة. قد يبدو أنهن مختلفات، ولكنهن جميعاً تطرقن إلى موضوع واحد وهو تعريف الهوية، الهوية التي تعد انتماءً ثقافياً ومكانياً، والهوية كنوع اجتماعي، الهوية من منظور الفنانة والتازحة والغائبة، الهوية باعتبارها مواعنة أو إعادة مواعنة، والأهم، الهوية على اعتبار أنها شيء دائم التغيير. فالفنانات يتميزن بهوياتهن المشككة أو المعاد تشكيلها على الدوام، سواء داخل البلدان العربية أو في بلدان المهاجر أو كليةهما.

في قلب تلك الكلمات وهذه الصور نلمس أهمية الذاكرة: الذاكرة باعتبارها سيرة شخصية أو ثقافية، ذاكرة الأشياء، والذاكرة باعتبارها جزءاً من عملية تشكيل المعنى المقدم من خلال العمل الفني. قد لا يكون هذا غريباً حيث إنه بالذاكرة نكتشف أين نحن من خلال تاريخنا وتجاربنا على المستوى الشخصي والجماعي.

وأرغب من خلال مقالتي هذه النظر إلى العمل الفني على أنه بؤرة يمكن من خلالها إعادة مواعنة الهوية وميلادها، كما أوضح أهمية الذاكرة ودور الماديات من حولنا في هذه المواعنة بالنسبة إلى كل من المبدع والمتلقى. وأريد - عند محاذاة الذكريات بالماديات - أو وضعهما في قالب واحد - التوصل إلى الطريقة التي نكتشف بها أن الذكريات مثلها مثل الهويات لها أجسام تجسدتها.

إنني أرى أن الذكريات تتجسد وتتوارد من خلال تفاعل ذات الفنان مع عمله، وتفاعل ذات المتلقى هو الآخر مع العمل الفني والتحامه به، وإن كان بطريق مختلفة وبمبالغة تماماً.

وقد تأثر أسلوبى بأحدث ما كتب في الذكريات والهويات واستند إلى مجموعة واسعة من العلوم والأساليب المختلفة، وأثرت فيه كذلك اهتماماتي القديمة بمواعنة المعانى بالنسبة إلى الأعمال الفنية وبواضعي هذه المعانى<sup>(٢)</sup>. وإنه ليتضخم في صلب هذه الاهتمامات التركيز على الطبيعة التفاعلية لعملية الالتحام بين العمل والفنان وبين العمل والمشاهد أو الجمهور القارئ للأحداث عند أي لحظة معينة، والمعنى أو المعانى التي يطرحها العمل لا تنتظر من يأتي ليكتشفها بل هي موجودة باعتبارها جزءاً من هذا الالتحام (أو التفاعل بين النوات)، وهى ليست معانى ثابتة، أو حقائق كونية تتسم بال موضوعية. بل تُسْتَحدَث المعانى أو يُعاد استخدامها من خلال نوات متجسدة مئتلاً هذه المعانى، أو نوات متجسدة شاهدت هذه المعانى متجسدة أمامها، من خلال عملية تلاقي خطوط متشابكة من النوع الاجتماعي والطبقة والعرق ونوع الجنس والجغرافيات في لحظات تاريخية محددة ومن خلال مواضع معينة. وتعود الذاكرة وكل ما ينبع عنها جزءاً جوهرياً من أعمال التفاعل بين النوات وأعمال الأداء هذه التي تشكل المعنى<sup>(٣)</sup>.

وهذه المقالة ما هي إلا خلاصة لإعادة النظر في الأعمال المقدمة ضمن معرض "الحوار المعاصر"، في "جاليري بروناي".  
مستضيئه فيها بما سبق أن كتبته عن فن المرأة العربية المعاصرة، وبما أعرفه بالفعل عن الفنانين. وما أدهشني حقا حين  
عاودت تأمل (العبارات المصاحبة للوحات الملونة المرفقة) مدى أهمية الذاكرة بالنسبة للفنانين أصحاب هذه اللوحات وأيضاً  
بالنسبة لي من منظورٍ مغايرٍ تتجزء من عملية التحامي بالعمل الفني.

ويعيداً عن طبيعة كون الذاكرة شيء يتعامل مع الماضي، ويتصل به، فإنها كيان هي مُتفاعل، وجزءٌ من ديناميات  
الإدراك، المتعلقة بنقاط التماهي المتعددة والعملية المستمرة لخلق المعنى. أضف لهذا، فقد بدا واضحًا أن مشروع عرض  
الأعمال الفنية وتوفير إطار عمل لها يُعدُّ برمته جزءاً من مشروع الذاكرة المتشابكة، لاستحضار ما تم نسيانه (أو قمعه أو  
تنميطه) أمام العين، في سياق: الفنُ الغربي وبريطانيا ما بعد الاستعمار على وجه التحديد.

وفي أثناء كتابة هذه المقالة استشعرت أنني بصدور قضية هائلة الحجم، شأنك ومراؤحة في أن واحد. فبرغم تنوع  
الاصطلاحات نجد أن كل فرع من فروع العلم والثقافة له مفرداته الخاصة عندتناول تعريف الذاكرة ناهيك عن أن الذاكرة  
نفسها شيء غير مادي. وعادة ما تتوصل جسمًا ما أو ذاتٍ محسوسة لظهور فيهما، الأمر الذي يجعلها أكثر عرضة للتغيير  
لاسيما حين يتغير الحقل المعرفي المعنى بتناولها. والذاكرة تصبح بالنسبة لنا حقيقة عندما نعايشها، ولكنها ليست شيئاً  
قائماً بذاته. وتعُدُ الذاكرة المطمورة في نسيجٍ مُعَقَّدٍ من التشكيلات الذهنية والمادية المتغيرة -جزءاً من عملية معايشة ومعرفة  
موقعنا في العالم. كما أن هناك صلة وثيقة بين الذاكرة والإدراك، تلك الصلة هي التي تحدد -بوعي أو بدون وعي- كيفية  
رؤيتنا للآخرين ولأنفسنا (برغباتنا ومخاوفنا)، وتُحدِّد بالتالي نظرتنا للماضي والحاضر في الزمان والمكان الحالين.

تشهد الألفية الجديدة اهتماماً بالغًا بقضايا الذاكرة والنسيان؛ حيث ركزت معظم الكتابات الحديثة على قضيائنا  
متصلة بمختلف الصور التي تنطبع في الذاكرة العامة والخاصة، أو القومية والجماعية (لاسيما تلك المتصلة بالأثار الصادمة  
للمحرق). وكذا آثار التكنولوجيات الحديثة على الذاكرة الإنسانية، والتجارب التفكيكية المصاحبة للحياة المعاصرة<sup>(٤)</sup>.

وبالقدر ذاته بدأت تثور عدة أسئلة حول آلية عمل الذاكرة بالنسبة للأشياء المادية والفراغات الخاصة وال العامة للمتحف  
والمنازل، ومن خلال هذا العمل الباحثي البارز ساركز بشكل خاص على كيف يمكن للأعمال الفنية، وبخاصة التي تأخذ  
أشكالاً ملموسة أن تؤثر علينا باعتبارنا نوات مجسدة<sup>(٥)</sup>.

ومثمنا لاحظ "ماريوس كوبينت" فإن الاهتمام المتزايد بالذاكرة، والذي يتجلى في الفنون والعلوم الإنسانية والاجتماعية  
"مدين بالكثير لنقد ما بعد الحادثة الموجه لفكرة التاريخ ذاتها، التي طالما ارتكن إليها الفكر الغربي"<sup>(٦)</sup>.

لم يعد يُنظر إلى التاريخ باعتباره تسجيلاً محايدهاً موضوعياً للماضي، فقد ثبت أن صنع التاريخ عملية منحازة  
مجحفة وانتقائية، وعادة ما تؤدي النظريات الشمولية أو العالمية للتاريخ إلى تفكك تضافر العرق والطبقة والنوع الاجتماعي  
والجنسانية والجغرافية<sup>(٧)</sup>.

وقد أمدنا التركيز على خصوصيات التجارب القائمة في مكان بعينه، والمعبر عنها بالذاكرة -بوسيلة جبارة لاسترداد  
الرؤية التاريخية وإعادة استكشافها وإصلاحها، على المستوى الشخصي والجماعي، بالنسبة للفئات الالاتي كن من قبل  
مهشميات ومحروميات من حقوقهن سابقًا<sup>(٨)</sup>.

وبالنسبة للكاتب الألماني اليهودي، والتر بنيامين<sup>(٩)</sup> الذي كانت له بصمته المميزة على التفكير في هذا المجال فإن معنى الإفصاح عن الماضي تاريخيا هو الإمساك بالذاكرة باعتبارها صورة تومض عند لحظة الخطر<sup>(١٠)</sup>.

وتبين لنا القصص التاريخية الحديثة من المهرج الأسود أو تاريخ النساء بوضوح كيف مكنت عملية إعادة اكتشاف الماضي التاريخي، مثلًا، من خلال إعادة تحديد وضع التقاليد الشفهية أو كتابة السير الذاتية التي كانت مذمومة من قبل، الأفراد والجماعات من أن يُصبحوا ذوات فاعلة في الثقافة بدلاً من جعلهم محطة للحذف والفقد<sup>(١١)</sup>.

وكما ذكرت من قبل، فإن إعادة كتابة التاريخ هذه تعدُّ جزءاً من مشروع لتناول فن المرأة العربية، في ضوء أن سير المرأة العربية وتجاربها جعلا منها ذاتاً فعالة في العالم المعاصر، بعدما كانت تجارب المرأة والفنانات، سواء في البلدان العربية أو في المهرج موضع إغفال مجحف. أود أن أستطرد قليلاً بشأن الذاكرة قبل أن أناقش سمات الطرق التي تتمكن من خاللها المرأة العربية من تجسيد وتمثيل الهويات في عملها، وما الدور الذي يمكن أن تلعبه الذاكرة. (شكل ١-٨).



(شكل ١-٨)

حورية نياتي، زرياب... القصة الأخرى (تفاصيل)، ١٩٩٩-١٩٩٨، تركيب في معرض "حوار الفنانات العربيات المعاصر، موقع وأداء"، متحف وجاليري بتشانجر، لندن ١٢ يوليو، ١٩٩٩

ماذا نعني عندما نتحدث عن ذاكرتنا؟ وما معنى أن نتذكر؟ أعتقد أننا عادة ما نربط الذاكرة بالماضي طبقاً للمفهوم الخطى للزمن، والذي يفصل بين الماضي والحاضر، وبين الحاضر والمستقبل. وإذا تساءلنا متى تتشط الذاكرة، فإن الإجابة أنها دائمًا ما تتجسد فجأة في الحاضر. وعلى الرغم من وجود علاقة بين الذاكرة والماضي فإنها تنشأ في الحاضر ربما استجابةً أو رفضاً لتجربة أو حدث ما في الحاضر أو متأثرة بمُجريات الأحداث من حولنا. وللتوضيح أكثر فإن الذكريات التي تمثل جزءاً جوهرياً من هويتنا الثقافية ليست عنصرًا ساكنًا يقع في الماضي نكتشفه ونسنكسه. بل تتجسد الذكريات في الحاضر مستترة على أنها جزء من مواهيتنا الدائمة لهوياتنا المتعارضة من خلال معايشاتنا لتجربة حاضرة. وترتبط الذاكرة أيضًا بالعقل، أو بالعملية الذهنية التي كانت حتى فترة قريبة منفصلة عن مادية الجسد: مظهر مشترك للفكرة الغريبة الشائعة لثنائية العقل والجسد. ومع هذا فإن تجربة الذاكرة مخالفة تماماً لهذا. فقد تستحوذ الذاكرة على مادية الجسد الذي تنشأ فيه ولا يمكن أن تنفصل عنه.

ونادرًا ما تكون الذاكرة لحظة مباشرة للتفكير، بل إنها تتطوى على الرؤية والصوت والإحساس واللمس والتذوق والشم بتوليفات متنوعة، والذاكرة في الواقع - كما اعتقدنا القول - قد تطلق عنانها من معظم هذه العوامل الحسية السالفة ذكرها وليس من خلال التفكير الذي يعني ضمناً ذكريات شفهية وغير شفهية؛ لأن الذكريات ربما تنطمر في الجسد، كما تنتهر في العمليات الذهنية<sup>(١٢)</sup>.

وهذه "الحالية" للذاكرة التي تعمل عبر الزمان والمكان (من خلال الواقع التي شهدت هذه التاريخ)، ومن خلال التداخلات المادية والذهنية المعقدة التي تشكل الذاكرة، هي التي جعلت اعتبار الذاكرة، جزءاً من الذاتيات المحسدة، مسألة ملحة وضرورية.

وعلى الرغم من كل ما كتب مؤخراً، بشأن الطبيعة المتجزئة والعارضة لذاتية وهوية ما بعد الحداثة فلقد أوجدنا لأنفسنا مكاناً ووجدنا في مكان ما، وإن كان مؤقتاً، من خلال سيرنا وهوياتنا وتجاربنا المحسدة، والتي تبدو في الغالب معارضة لبعضها البعض في العالم، والذاكرة هي الرابط لكل هذا بطرق مختلفة وفي أزمنة متباينة. وكما قال فيكتور بورجين: فإن الأمر الحاسم هو أن "الهوية لا تشير إلى المكان فحسب، بل تعني كذلك الفترة والتاريخ. والهوية المفقودة ليست ضائعة مكانياً فقط، بل ضائعة زمانياً أيضاً"<sup>(١٣)</sup>.

والذاكرة (مثل الهويات التي تساعد على تشكيلها) متعددة ومستمرة ومتقطعة. وعلى المستوى اليومي من الواضح أن الذاكرة جزء جوهري من حياتنا. فهي تساعدنا على الإلام ببساطة الحوارات وأداء الأعمال في الوقت المناسب، وتعطينا فرصة لاستحضار أحداث وموضوعات وأفراد ومشاعر معينة من الماضي وتأملها حسبما نشاء. والذاكرة جزء من حياتنا اليومية. وهذا يعني أنَّ الذكريات السابقة (بوعي أو بدون وعي) تصبح الطريقة التي تستوعب بها المشاعر والأشياء، وكيفية التعامل معها في اللحظة الآتية. وقد عبر عن هذا هنري برجسون<sup>(١٤)</sup> بأسلوب رائع في كتابه "المادة والذاكرة"، حيث كتب يقول: "لا يوجد إدراك إلا وهو مفعم بالذكريات. ومع المعطيات المباشرة الحالية لحواسنا نقوم بخلط ألف جزئية من تجاربنا الفائنة"<sup>(١٥)</sup>.

وبإضافة إلى هذا، فهناك شكل من الذاكرة طيار بدرجة أكبر عندما تقتحم أحداث أو تجارب ماضية أذهاننا فجأة وكأنها أصوات مباشرة لصوت بعيد أو اصطدام بشيء مادي في الحاضر. وعلى نقىض الحنين للماضي، وتذكر الأيام الخواли، الذي يتميز بصفة عامة باستحضار شريط أحداث الماضي، تلك الأحداث التي فقدت أي علاقة لها بهذا الماضي، فإن هذه الذكريات غير الإرادية مباشرة ولا يمكن التنبؤ بها<sup>(١٦)</sup>. واستعادة الذكريات لا تعد تكراراً لما مضى، أو الحنين للماضي، وإنما هي تأملات ومشاهدات جديدة لتجارب قديمة لكي نصح بها ماضياً ما، أو لمراجعة تجربتنا مع الحاضر.

وفي حين أؤكد على تعدد الذاكرة فإنني لست أراها عودة للمساحة الآمنة من الوحدانية الاستثنائية، أو ربطها بالحنين الماضي بفراء ذهبي، برغم من أن كل هذا قد يعد جزءاً مما نسميه بالذاكرة. وأرى أنَّ الذاكرة جزء حاسم في طريقة إدراكنا للعالم أو معرفتنا به وبذكرياتنا وبهويتنا (وإن كان هذا الجزء مراوغًا وغير متبادر).

هذه الهويات ليست أشياء معدة مسبقاً أو جاهزة علينا إعادة اكتشافها بل إنها دانما في حالة تكوين وتغيير مستمرة. فالهويات تخلق ويعاد تخليقها بلا انقطاع، ولأن هوياتنا الثقافية كما يذكر ستيفارت وول: ليست نتاج عملية تنقيب بل تكويناً للهوية، فهي ليست هوية نتعرف عليها بالرجوع إلى التاريخ، إنما تتكون في إعادة عرض ما مضى<sup>(١٦)</sup> إذن فإن الذكريات تقع في قلب هذا التكوين وهذا السرد لما مضى، وعند الضرورة، نجد أن هذه الذكريات متخيزة ومتعددة الواقع ومتعلقة جيداً بعملية النسيان، ولكن المهم هو أي من هذه الذكريات المتعدة يملئ علينا سرده أو تذكره عند لحظة مفترضة وفي سياق محدد.

ولكي أوضح إلى أي مدى تبدو الذكريات والماديات عناصر حاسم في عملية تكوين الهوية الراسخة في الحاضر لا في الماضي، وكيف تمثل الأعمال الفنية حقولاً جيداً لإعادة تشكيل الهوية والصورة الأذانية المعبرة عنها، التي تساهم في خلق الهوية ورسم ملامحها، على أن أعود لألقى نظرة أخرى على بعض الأعمال المصورة في بداية هذه المقالة.

والفريق الذي سأسلط عليه الضوء هنا هم فنانون قادمون من مناطق مختلفة من الوطن العربي، ولكنهم يعيشون جميعاً في المهجر في لندن، ولديهم أعمال فنية متعدة، ما بين الرسم والتصوير الفوتوغرافي والتركيب والنحت والتصوير بالفيديو.

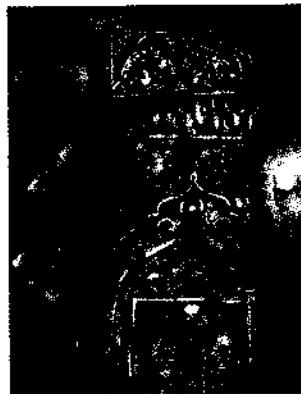
وإذا أعدنا النظرنا في هذه الأعمال مرة أخرى مع الأخذ في الاعتبار سير الفنانين الفنية وتجاربهم، باعتبارهم ذوات مجسدةً في العالم المعاصر، ينبغي التركيز على ماديات الذاكرة أكثر من تناول نماذج التحليل النفسي، التي تمثل الأداة الأكثر شيوعاً لوصف الذاكرة، على اعتبار أنها جزء من العملية النفسية.

وبافتقاء عملية الذاكرة، فإن تناولى للعمل الفني يبدأ في الحاضر، ويحاول استخلاص مفهوم أشمل للذاكرة والوجود، وأودُّ أيضاً - أثناء مناقشتي للمختلف والمتباعدة التي تعمل الذاكرة من خلالها في هذه الأعمال الفنية - أن أتخيل كيف يمكن لقوام الذاكرة أن يؤثر على المشاهد الذي يلعب دوراً مماثلاً في تشكيل المعنى وصياغته في اللحظة الآتية<sup>(١٧)</sup>.

## تحديد موضع الذكريات

إذا نظرنا إلى الفنانتين العراقيتين الأصل، بتول الفيكايكي وسعده جورج، اللتين تعيشان ضمن عرب المهجر ببريطانيا، وحاجتهما القوية إلى الإبقاء على حلقة الوصل صلبة بينهما وبين ماضيهما، وبينهما وبين هويتهما الثقافية - فإننا نجد أعمالهما تدور حول تجربة النزوح والتغيير. وكانت تجربة بتول الفيكايكي من خلال النزوح المائي، أما تجربة سعده جورج فكانت من خلال النزوح الداخلي في بادئ الأمر، ثم انتقلت إلى معايشة النزوح الجغرافي، وقد احتلت الذاكرة جُزءاً فعالاً في أعمالهما كليهما.

وعلى سبيل المثال تركز الفنانة بتول الفيكايكي في عملها "المدينة المغلقة" (شكل ٢-٨)،



(شكل ٢-٨)

بتول الفكيكي، المدينة المفقأة، ١٩٩٧

على بغداد التي كانت يوماً عاصمة للشرق الإسلامي، وترصد المكان الذي ولدت فيه وتعلمت به. وهي لوحة مركبة ومتناقضة. فعند ال وهلة الأولى تبدو وكأنها صورة حالية للشرق، تقدم مدينة بغداد بأنها "آخر شرقى"، هذا مع بعض الإشارات لتقاليدها الزخرفية الغنية، مثل ألوان الشرق الدافئة، والاستحضار الوعي لجو الرغبة من خلال الأجساد وأسطع مساء، وإذا أمعنا النظر في هذه اللوحة نكتشف أنها ليست صورة حالية لماضٍ متخيلاً، وإنما هي بغداد المعاصرة، التي أصبحت مدينة مغلقة محاصرة بالحروب ومطروقة بالعقوبات الاقتصادية المستمرة.

ويتحول ألواح الخشب المسمره بفظاظة والباب المنبع دون دخول المدينة، فثواب المدينة موصدة أمام الداخل إليها والخارج منها. ورغم تناغم الألوان والقوالب الجرارة فإن السطح ي يبدو مشققاً ومنقسمًا. وإحساس الضياع والنفي بما الطاغيان على المشهد.

وقد عبر إبرهار سعيد عن ذلك ببلاغة عندما كتب يقول: "النفي يدفع إلى التفكير على نحو غريب في تجارب مريعة، فهي هوة قسرية لا تتجسر بين الكائن البشري وموطنه الأصلي، بين النفس ووطنها الحقيقي، ولا يمكن التغلب على الحزن الناجم عن هذا الانقطاع"<sup>(١٩)</sup>.

برغم أن المرء قد يتتساع عن معنى "الموطن الحقيقي" فلسفياً، فإن تجربة هذا التمزق والانقسام حقيقة بالنسبة للعديد من الفنانين الذين يعيشون الآن في بلدان عربية أخرى؛ وقد صورت الفيكيكي قسراً هذا الانقسام في "المدينة المفقأة".

ومن خلال موقع بتول الفيكيكي الحالي في المهجـر العربي، يمكن اعتبار أن عملها يعرض ذكرياتها المحسدة لبغداد التي عرفتها من قبل، التي صارت الآن بعيدة عنها جغرافياً. وكما يذكر بنيميين (مقتبساً أفكار فرويد) فإن آثار الذاكرة التي عادة ما تُرافق المكان تأخذ شكل الدنو مهما كانت هذه الذكريات بعيدة<sup>(٢٠)</sup>، وأن لديها ثراءً القرب الذي تستشعره الحواس مثل اللمس والرؤية والشم وغيرها.

أرى أنَّ هذا الانقطاع للأنماط المألوفة مكانياً وزمانياً يعطى شكلاً مرئياً في الرسم بعدة طرق: فالتأثير الحال للأشكال الخارجية يوفر مادة تسجيلية تُستخدم عادة للدلالة على الذاكرة باعتبارها الماضي، أما الانتقال المفاجئ للموتيفات

المعمارية المشكّلة بمهارة، والصورةُ المادية للخشب المسمر، فيعبر على دنوَ الحاضر. ومن خلال الأدوات المرئية التي تستغلُ الحيز والقואم، الماضي والحاضر، البُعد والقُرب، الغياب والحضور، يتم جمع كل علامات الذاكرة في مكان واحدٍ من خلال مادية اللوحة. تقع عمليات وضع الأشياء المتعارضة جنباً إلى جنب القراءة السردية، وتمزق الزمن الخطي للأحداث، وتريينا التأثير الملعوس لحظة التذكرة.

أضف إلى هذا أنَّ العمل أيضاً يرتبط بالذاكرة بصورة أو بأخرى. لأنَّه إذا كان العمل الفني كما أزعِم حقاً لتصوير الذاتيات المحسدة للفنان من خلال إضفاء معنى على الحاضر فإنَّ العمل ذاته يمكن أن ينظر إليه - في أثناء ابتداعه في الحاضر - على أنه مواعة حيَّة للماضي. ويمكن اعتبار العمل الفني "المدينة المفقأة" للفنانة العراقية مواعنة متزامنة للماضي تصحبها وجهات نظر نمطية سائدة داخل العالم العربي وخارجـه.

فعلى سبيل المثال: فإنه كثيراً ما يقال على الفن العربي أنه فن تجريدى، وأنَّه لا يمكن عرض الجسد من خلال عمل فني، وأنَّ المرأة العربية ليست جزءاً فعالاً في الأعمال الفنية.

وعلى عكس هذا، فإنَّ عمل المدينة المفقأة يصور ويطرح هذه الأفكار النمطية للجنس الاجتماعي والعرق والجنسانية ويناقشها، ويرفض الالتصاق بائِي منها. وطرح بتول الفيكايكي سلسلة من عمليات التماهي المتعددة باعتبارها فنانة عربية تناهض النمطية، وتخلق مساحة لنفسها طالما حرمت منها المرأة في الغرب والشرق.

ومن الجدير باللحظة أنَّ هذه المساحة (المشتملة على ذكريات الماضي من خلال أحداث الحاضر) لا تخضع للحداثة في تعارض مع التقاليـد، بل تعرضهما جنباً إلى جنب<sup>(٢١)</sup>. وقد استطاعت هذه الفنانة أن تكون حاضرة عند هذا الصدع الهائل من الزمن، المتمثـل في الحاضر، وميَّز حضورها بصمتها المترفرفة والتزامها.

والدخول لقلب التاريخ مسألة حاسمة، لا سيما التطرق لمثل هذا النظمـان الفنى السائد، الذى يعترف بالأعمال الفنية من خلال أنظمة تصنيف تعـمل على الفصل بين التقاليـد (الماضى) والحداثة (الحاضر) وتضع العالم بدلاً من الخاص، والتصنيفاتُ الشمولية التي تغفل وجود حقوق لهذا الحاضر في تركيب هذا التاريخ، ومن ثمَّ فإنـها لا تدرك تعقد النقاط المتعددة للتماهيـات والاختلافـات من خلال النوع الاجتماعى والعرق والجنسانية والجغرافيات<sup>(٢٢)</sup>.

وإذا وجـد الجانب الأدائـي للفنان المتجسد في الحاضـر (تقـاء ومن خلال الذاكرة الشخصية والجماعـية الناشئة) فإنـ الجـانب الأدائـي للمـشاهدـ، الذى يـشكلـ به المعنىـ الخاصـ بهـ، يـختلفـ بالضرورةـ عنـ الجـانبـ الأدائـي لـلفـنانـ، ويـختلفـ أيضـاً عنـ الجـانبـ الأدائـي لـباقيـ المشـاهـدينـ بحسبـ خـصـائـصـ وـضـعـيـتـهمـ، منـ خـلـالـ عـدـدـ مـنـ الـمحـاوـرـ الـمـتـداـخـلـةـ منـ العـرـقـ وـالـنـوـعـ الـاجـتمـاعـيـ وـالـطـبـقةـ وـالـجـنـسـانـيـةـ وـالـجـفـرـافـيـاـ. وـمعـ هـذـاـ، فـقـيـ ضـوءـ أـنـناـ عـاـيـشـنـاـ أـعـمـالـاـ فـنـيـةـ عـلـىـ أـنـهـاـ أـشـيـاءـ مـادـيـةـ، أـرـىـ أـنـناـ مـثـلـ الـمـشـاهـدـينـ الـمـتجـسـدـينـ، نـدـنـوـ مـقـرـبـيـنـ مـنـ الـذـاكـرـةـ مـنـ خـلـالـ الإـدـراكـ، عـلـىـ النـحـوـ الـتـيـ تـعـمـلـ بـهـ حـواـسـنـاـ وـأـيـضاـ طـرـيقـةـ نـظـرـتـنـاـ لـأـنـفـسـنـاـ وـلـلـآـخـرـيـنـ. وـفـيـ حـينـ أـنـ هـذـاـ الـمـنـهـجـ لـهـ عـوـاقـبـهـ بـشـانـ الـطـرـيقـةـ الـتـيـ نـصـنـعـ بـهـ الـمـعـنـىـ (وـهـوـ مـاـ سـوـفـ آـنـاقـشـهـ لـاحـقاـ)ـ فإـنـهـ يـشـرـ عـدـةـ أـسـلـةـ حـولـ كـيـفـ يـمـكـنـ لـعـمـلـ فـنـيـ مـاـ أـنـ يـلـمـسـنـاـ.

وقد كانت هذه المسألة معضلة منذ الستينيات من القرن العشرين، لاسيما بالنسبة إلى الكتابة التاريخية عن الفن في الغرب. فقد نزعت دراسة خواص مادة العمل الفني إلى الارتباط إما بتفضيل التمكّن الشكلي غير المتجسد لسمات الرؤية الخاصة بشكل حداثي يفترض أنه يميز الكتابة التي تغفل الفروق بين الذاتيات المتجسدة، أو بنظرية علم الجمال الشمولية غير المتجسدة بالمثل<sup>(٢٣)</sup>. وعلى أثر هذا، كانت معظم كتابات السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين (المتأثرة بالاهتمامات المتعلقة بالأعراض والتحليل النفسي والطرق المستمدّة من الماركسية) تركز على سياسات العرض المعنية بماهية الشيء المعروض ومن خلال من؟ ومن يقدم هذه "النظرة"؟ وقد نزعت مثل هذا النهج إلى تفضيل النظر الحواس الأخرى، وأكّدت على المعنى المفاهيمي الذي يتغافل عن التأثير المادي للأعمال الفنية باعتبارها أشياء مادية، وبخاصة بالنسبة إلى الأشكال الأقدم والهرمية للرسم والنحت التي رافقت الحداثة<sup>(٢٤)</sup>. وعلى الرغم من وجود أسباب معقدة وتاريخية مهمة لهذا القمع المادي للأعمال الفنية (لاسيما المتعلقة بالانتقادات المطلوبة بالحاج بالنسبة للحداثة التي يطرحها الكتاب المناصرون للمرأة) لا تزال النتيجة هي نفي مادية الأشياء<sup>(٢٥)</sup>. ومع هذا كما ذكرت سالفا، يسلم نهج التفاعل بين الذاتيات، وهو أقرب للمنهج الخاص بالتعرف على الظواهر، بإمكانية تأثير مشاهد متجسد، وهو لحم ودم في العالم، بمادية العمل بسبب حواسه بما في ذلك عقله<sup>(٢٦)</sup>.

وإذا كنتُ لا أفترض أن المعانى ملزمة لشكل العمل، فإننى أرى أنَّ مادية بعض النماذج المطروحة تأثيرها علينا، وهى جزء من الاستراتيجيات المرئية المستخدمة من قبل الفنانين لاستنباط المعنى. وهذه المعانى ليست أحادير الطابع أو ثابتة أو أن لها تأثيراً مفرطاً لكنها بالتأكيد جزء من عملية صنع وكشف واتصالٍ مرئيٍ تقاء ومن خلال عملية تحكمها وتفاعل معها المعتقدات الثقافية الموجودة، وأيضاً السير الذاتية للمتلقى المنتج<sup>(٢٧)</sup>.

ومن خلال إشارة محددة للعمل الفني "المدينة المغلقة" أرى أن مادية اللوحة ومقاسها يمثلان معاً أداتين للقرب والبعد الذين جرت مناقشتهما مسبقاً، ويُستثنىان الجسم باللمس والمشاهدة، وبالمعنى باللمس والرؤية معاً ليدعمما العمل الذي يتناول الذاتية المتجسدة للمشاهد. وتحتفل معانى الصورة طبقاً لذكريات كُلّ مشاهد وعلاقته بتجربة الفقد والتجزئة مثلاً.

لكن مادية العمل جزء مهم من عملية الاعتراف بمشاركة المشاهدين المتجسدين (من خلال التماهى أو التنصل) في أثناء عملية النظر. وهذه المشاركة القائمة على الخيوط المتداخلة بين النوع الاجتماعي والطبقة والعرق والجنسانية جزء مما أشارت إليه أميليا جونس<sup>(٢٨)</sup> وأندرو ستيفنسون باعتبارها "أداء النص" حيث يتم الإمساك بالمشاهدين والمفسرين خلال عمليات العرض المعقدة والمشحونة، وهم يقعون في شرك مساحات من التباين بين ذاتياتهم المختلفة من الرغبة والإسقاط والتماهى<sup>(٢٩)</sup>.

ومما يلفت النظر هنا استخدامُ الفيكيابيكي أشكالاً ثلاثية الأبعاد، في أحدّث أعمالها، يتحتم على الجمهور أن يتفاعل من خلالها مع حيز المعرض، لكي يزيد الإحساس المادي بالمكان ومواضع الأجسام في الذاكرة.



(شكل ٣-٨)

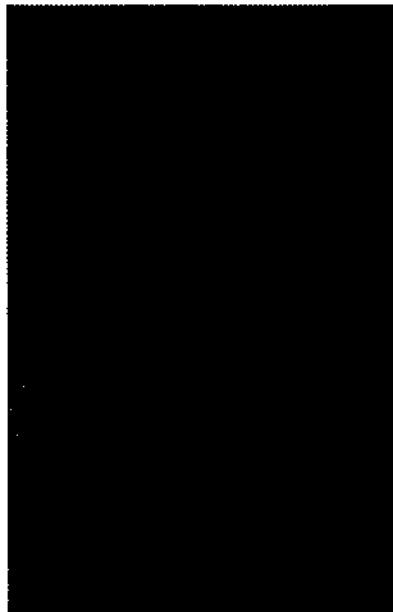
بتول الفكيكي، أطفال المستقبل، ١٩٩٩

كانت صورة "أطفال المستقبل" التي عُرضت في عام ١٩٩٩ م في معرض بتشانجر في لندن - مناسبة للموقع، وقد وضعت أسفل قبة سير جون سون<sup>(٢٠)</sup>. كانت محاطة بدائرة من الحصى، وتستحدث الرعوس الحجرية المرسومة المصنوعة بدقة المشاهد كي يقترب منها وينغمس في العمل متأملاً تفاصيله. ومن هذا المنظور، تتغير زخرفتها الرائعة وجمال سطحها الفاتن، مع تلاشي تفاصيل الوجوه وتشوهها وتبديلها. ويتحدث هذا العمل عن الآثار الماضية والحالية لحرب الخليج، كما يبدو من اسم اللوحة، والأثار التي طالت جيل المستقبل أيضاً، وفي سياق تصوير بريطانيا للحرب فإنه يقدم منظوراً مغايراً الواقع المادي لهذا الدمار في الحاضر والأثار الباقية في التاريخ. أمّا بالنسبة لنظرة الفنان، فإن اللوحة تعالج الصمت وفقدان الذاكرة المرتبطين بهذه الفترة، وذلك عندما تفسر الرعوس على أنها تتناثر وتتلوى باعتبارها نصبًا تذكاريًا أو شواهد صامتة، أو ربما ضحايا لل فقد والهلاك، لكن الأشكال مفتوحة للمزيد من المعانى التي قد يربط المشاهد بينها وبين أماكن وشخصيات أخرى.

وبالمثل تتعامل اللوحات التركيبية لسعده جورج مع المواجهة مع النزوح وال الحرب والنفي من خلال ربط خيوط الذاكرة.

وقد ولدت سعده في العراق من أب فلسطيني مسيحي وأم لبنانية من الدروز، ونشأت ودرست الطب في بيروت بلبنان في المركز الفني للشرق الأوسط في السبعينيات من القرن العشرين، ذلك المركز المعروف بتنوعه الثقافي والديني، لكن الحرب في بيروت غيرت هذا الوضع في ١٩٧٥؛ حيث صارت بيروت مقسمة داخلياً بحدود ومناطق محظوظة معينة: تمثل تضاريس عاتية لمن يحاول عبور حدود الهويات الثقافية. وقد ساعدت هذه التجارب لأمرأة جاءت من زواج مختلط وعملت طبيبةً في لبنان المقسمة والممزقة بفعل الحروب في تكوين جانب لا يُستهان به من أعمالها التي قدمتها فيما بعد عندما جاءت بريطانيا في عام ١٩٨٤ م، ودرست الفنون الجميلة.

وقد ركز عمل سعده جورج في البداية على الذكريات الالإرادية أو الومضات اللحظية للخيال التي صاحبت أوقات النزوح الجغرافي، فعلى سبيل المثال، فإن لوحة "نواخذ" (١٩٩٧، شكل ٤-٨).



(شكل ٤-٨)

سعده جورج، نوافذ، ١٩٩٧، تركيب

وهي تركيب معلق مصنوع من سلسلة من لوحات صمغية شبه شفافة، وكل لوحة تحتوى على صورة أو صورة محفورة على ورقة رقيقة: هي سجلات محسوسة لحياتها في بيروت. وكانت هذه الأشياء الهشة كأنها شظايا مثبتة بمادة صمغية، المجمدة في الزمان تستخدم في الوقت نفسه باعتبارها أطراً للعقل ولوحات بالأشعة التشخيصية. وتعيد للذاكرة بصورة حادة نوافذ وشرفات لبنان التي كانت تمثل يوماً بالحيوية في تجربة الوجود في مكان آخر، في لندن، مع مشاهدة نوافذ قطار الأنفاق الذي يمر سريعاً. وهذه التجربة مأولة بالنسبة لكثيرين منا جميماً، ولكنها كما يقول إدوارد سعيد: قد تكون أكثر حدة بالنسبة لمن يعيشون في المنفى.

فمعظم الناس مبدئياً لا يدركون إلا ثقافة واحدة، ومحيط واحد وموطن واحد، أما المنفيون فهم يعايشون ثقافتين على الأقل، وهذا التعدد في الرؤية يخلق الوعي بالأبعاد المتزامنة، حيث حتماً يبدو تعبيرهم ونشاطهم الذي يقومون به في المناخ الجديد كرد فعل لذكرى الأشياء نفسها في المناخ الآخر، ومن ثم فكلا المناخين، الجديد والقديم، شديداً الوضوح وحاضران ومتناوغان<sup>(٣١)</sup>.

ويرى بنيامين، وهو أيضاً من كتاب المنفى أنَّ هذه اللحظات تستند إلى الصورة على نحو حاسم بإدراك مفاجئ لموقع المرأة تجاه الماضي والحاضر، "صورة يائِي فيها الماضي الغائب مصحوباً بومضة من الحاضر ليشكلا كوكبة.. وتحمل صورة الإدراك الآتي أقصى بصمة درجات اللحظة الحاسمة والخطرة التي تعد أساس كل القراءات المطروحة للعمل"<sup>(٣٢)</sup>.

وباسترجاع حيوية واقعية ما قاله إدوارد سعيد وما قاله بنيامين من إمكانية معرفة الماضي في الحاضر، أرى أن ما طرحته سعده جورج في عمليها "النوافذ والأصداء" (الشكلان ٤-٨ و٥).



(شكل ٥-٨)

سعده جورج، أصداء، ١٩٩٧ (تفاصيل)

استخدمت فيها لوحة لاسترجاع صور فوتوغرافية ذاكرة وركزت على التجارب المحسوسة - أكثر من مجرد إعادة تجميع لصور الماضي. فهاتان اللوحاتان تعبران عن اندماج التجارب الجسدية والذهنية معًا، التي تشكل الذكريات في الحاضر، وهما تمثلان جزءاً من حاجة حاسمة، بوعي أو بغير وعي، للفصاح عن الهوية المتجسدة في الحاضر. ورغم أن أعمال الأداء هذه جزء من أسلوب كل شخص اليومي للتماهي فقد أصبحت أمراً ضرورياً، خاصةً في لحظات الخطر، والتي تقع جراء النفي والنزوح، حيث تضطرّب هويتنا وتُهمل أو تُقمع أو يتم تهميشها.

ويلاحظ في تركيبات سعده جورج الأخيرة أنها تخطت تماماً مرحلة استخدام الأشياء المخزونة في الذاكرة، وأمست تستحضر ذاتها المتجسدة، بل وتنقب عن تعقيدات الزمان والمكان والذاكرة باستخدام جسدها. ويكون عملها المسمى "اليوم أسلخ جلدي": تفكك وتجميع، ١٩٩٨م (لوحتي ألوان ١٦، ١٧) من أشكال بالحجم الطبيعي معلقة وموزعة في أجزاء مختلفة من مساحة المعرض. ويدلاً من أن تقدم جورج هنا صور الذاكرة فقد ركزت على تجسيد الذاكرة: أشكال لجسد المميز تماماً لنوع جنسها، والمصطبغ ببصمات المكان والزمان، وكأنَّ هذا الزمان والتجارب طافية على سطح هذا الجسد. وبالتالي، فإنَّ العمليات والخامات المستخدمة تشير إلى خصائص معرفتها الطبية وخبرتها في محاولة ترميم الجسد وتقويم أنسجته بتضميد الجراح وتهيئة الأطراف والتقطيب الجراحي لأجزائه.

وإذا تأملنا هذه الأعمال من خلال سيرة الفنان فإنتي تتفق مع هومي بهابها على أنَّ عملية التذكر ليست عملاً صرفاً من أعمال الاستبطان؛ إذ إنها إعادة تجميع مُؤلم يتم فيه لمُأشلاء الماضي حتى نصنع منها شيئاً له معنى لصدمتنا

الحاضر<sup>(٣٢)</sup>. يبيو العمل بمثابة مصالحة مع الماضي في الحاضر، وكما نفهم من العنوان فالصالحة تتم بالتنكر. كما نرى التجارب المتعددة والمعارضة وآثار هذا الماضي واضحة في العمل، حيث يقول سعد جورج: "المواد التي استخدمناها وسيط شبه شفاف عبارة عن: ورقٌ مناديل وقمash موسلين وكريشة. وتعكس نوعية هذه الخامات هشاشة الحياة، بل وتعكس أيضاً المعايير التعسفية التي تلتخص بالهوية... بسبب الدين والعرق واللون"<sup>(٣٤)</sup>.

وتعرض سعد جورج على هذا الثبات بسلع الجلد، "النموذج المتعلق بالبشرة" لفرانز فانون<sup>(٣٥)</sup> الذي يُعد دليلاً أولياً للاختلاف والتمييز<sup>(٣٦)</sup>. وإذا كان أداء الجسد يبدأ في الظهور على السطح كي يظهر صمت الماضي القريب، فإن هذه الذكريات تُسجل من خلال الآثار المتبقية على الكريشة خلال فترة معينة من الوقت. والجسد الذي صنع هذه الانطباعات (والذي جاء منها وبها) غائب: لقد تغير بالفعل بصنع هذا العمل. ولم يتبق إلا بصمة الجلد المرتبطة بالنوع الاجتماعي التي لم تعد ملتصقة بالعرق أو الدين أو الجغرافيا أو الإثنية.

وعلى الرغم من أن صور سعد جورج تدور حول الفقد والصدمة النفسية فإنَّ الفكرة المهمة هنا هي دور الأداة الفنية المستخدمة في إعادة خلق ومعايشة هذه الهويات المتعددة والمتباعدة من خلال أحداث الحاضر، أو بطريقة أخرى: العمل على الماضي في الحاضر، ليس باسترجاع ذكريات الماضي، بل بتجميد الماضي في الحاضر<sup>(٣٧)</sup>. والطريف، أن نصيرة النساء الكاتبة الأمريكية، أدريان ريتشارد تسمى إعادة التصنيع هذه بإعادة النظر إلى الخلف لرؤية الأشياء بعين جديدة، وهي تزعم أنه أكثر من مجرد السؤال عن الهوية الثقافية للنساء، بل عملية ضرورية للتعايش في ثقافة الإغفال والصمت<sup>(٣٨)</sup>.

والغريب أن كاجا سيلفرمان تتلمس نظرة مماثلة للذاكرة في "عقبة العالم المرئي" مقتفية في ذلك خطى فرويد وينيامين في بحثها لفيلم حيث كتبت تقول:

"تستتر في هذا التحويل لذاكرتنا أو إعادة كتابتها إمكانية لإعادة تصميم شاشة العرض بشكل مستمر. ولكن ننتذر تماماً يلزم معايشة نفس المنظومة الثقافية كلياً. لكن لكي تتنكر صوراً منقوصة عليك أن تأتي بصور من الماضي لعلاقة جديدة وديناميكية تعايش من خلالها الحاضر، وتقوم بعملية لا تتوقف لتحرك الخطوط الحدودية للماضي ودلاته، بل أيضاً حدود الحاضر ودلاته"<sup>(٣٩)</sup>.

وإننى لأرى مثل سيلفرمان أنها دائمًا ما نضبط الشاشة وأن الذكريات، التي تمثل جزءاً من هويتنا الثقافية، ليست أشياء ساكنة مدفونة في الماضي: تنتظر من يكتشفها أو يخرجها للنور مرة أخرى، وتنتمي إعادة إنتاج الذكريات بحيوية في الحاضر وتعدُّ جزءاً ضرورياً لتشكيل الهويات وإعادة تشكيلها. وعليه فإنَّ وظيفة الذاكرة هنا تُعدُّ خطوة للتحويل وليس مجرد نسخ لحالة معينة. وفي هذا السياق يُعرف "هول" هويات المهاجر وبالتالي: "باعتبارها هويات تنتج نفسها وتعيد إنتاجها باستمرار من جديد عن طريق تحولات واختلافات" تلعب الذاكرة فيها بلا شك دوراً رئيسياً<sup>(٤٠)</sup>.

وكما أشارت روزماري بيترتون كانت هناك وصية محورية في رسم خريطة الفن المعاصر في حيز جديد لذاتية الأنثى فيما بعد الاستعمار، حيث توفر "موضوعات النفي والانفصال والعودة، تلك الموضوعات التي وفرت وسيلة قوية لاستكشاف النفس باعتبارها بناءً مستمراً في الزمان والمكان من خلال معالجة الذاكرة... والإعراض عن الفقد والرغبة"<sup>(٤١)</sup>. ويتضمن هذا بالنسبة لكثير من الفنانات العربيات تأكيد الملامة المميزة لهذا الجسد وخصوصية هذا التاريخ إزاء الصورة النمطية والفنصرية للنوع الاجتماعي<sup>(٤٢)</sup>. وإذا كان هدف الصور النمطية هو تثبيت هويات فردية موصوفة واحتواها ، فإن الهدف من وراء العمل الذي أنا بصدده مناقشته هو تفكك صورة متعددة الجوانب للفنانات العربيات وإعادة تقديمها، والإعراض عن تجربتهن الكاتنة<sup>(٤٣)</sup>.

إنَّ ما نتحدث عنه هنا يتضح بشدة في أعمال زينب سديرة، حيث انعكست هذه الملامح المميزة بصورة مباشرة من خلال أداء الذات في تركيباتها الفنية، التي ارتكزت على التصوير الفوتوغرافي وأجزاء الفيديو.

وقد لدت زينب سديرة في عام ١٩٦٣ ونشأت في المهجر الفرنسي في ضاحية جينيفي في باريس في أعقاب الحرب الجزائرية، حيث كانت تتضخ "الخصومة" السياسية والعنصرية الشديدة تجاه الجالية الجزائرية<sup>(٤٤)</sup>. وقد نشأت سديرة في أسرة جزائرية تتحدث العربية، وتعلمت في المدارس الفرنسية الكاثوليكية، ولذلك فإنها كانت على وعي تامٌ بكونها "beurette" (تعبير دارج يطلق على الإناث المولودات لأباء مهاجرين من شمال إفريقيا) وهو تعبير يؤكد على وجود اختلاف في تاريخ أو سياق خاص، وعلامة على التباس ثقافيٌّ. (شكل ٦-٨)<sup>(٤٥)</sup>.



(شكل ٦-٨)

زينب سديرة، لا تفعل بها ما فعلته بي، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة

وقد ارتحلت سديرة إلى لندن عام ١٩٨٦، وكما هي العادة ومثلاً حدث لفنانات كثيرات ذُكرنَ في هذا العمل، كان الانتقال إلى مكان آخر يعني توفر أجواء مواتية للتأمل، وتخصيص مساحة جديدة لاستكشاف القضايا المحيطة الخاصة بالموضوع وبحثها، وكذلك القضايا المحيطة بالذاكرة الشخصية. ودُربَت على الفنون الجميلة في معهد سان مارتن المركزي للفنون (١٩٩٢ م - ١٩٩٥ م) وفي معهد سليد للفنون (١٩٩٥ م - ١٩٩٧ م) في لندن.

وقد تموررت أعمال سديرة حول قضايا الحجاب منذ تسعينيات القرن العشرين، تلك القضايا التي باتت أكثر المظاهر الخارجية وضوحاً وجداً الذي يميز الاختلاف العنصري والجنسى الذي ينطوى على الإقصاء والتضمين، وأصبحت رمزاً معقداً يتضمن العديد من المعاني، التي تحتمل التغيير والتناقض على الدوام، وبخاصة في سياق تاريخ الجزائر<sup>(٤٦)</sup>. لكن الحجاب لدى سديرة يمتد تأثيره لما وراء الحجاب المادي (الذى نادراً ما صورته على نحو مباشر) ليصل إلى ما دعنه "مفهوم حجاب العقل"، وهو تعبير مجازى يعنى أنَّ الرقابة الخارجية والرقابة الذاتية اخترقت كل أعمالي... فلم أضطر مطلقاً لارتداء الحجاب الخارجى، ولكننى بالقطع ارتديت الحجاب العقلى<sup>(٤٧)</sup>.

ولكنَّ حجابَ العقل لدى سديرة مسألة معقدة، تتطوى على استكشاف مكانها الاجتماعي والتاريخي من خلال الذكرة الشخصية من ناحية، ودراسة آثار الحجاب العقلي المتغير والمتناقض على الدوام في الحاضر من ناحية أخرى. وقد استخدمت سديرة جسدها أساساً للعمل عبر سلسلة من أعمال الأداء، وانتفعت سديرة من تجربتها الخاصة لنشائتها بين ثقافتين مختلفتين، لتفند وتُؤكِّد العبارات المرسلة عن تاريخ النساء العربيات، وما ترتب عليها من صور نمطية مصاحبة لهنَّ، كما استكشفت المنطقة الصعبة التي تبين كيف يمكن لهذا التاريخ أن يشكل على نحو أريب السلوك على مستوىٍ نفسِيٍّ معين.

وفي أعمالها الضخمة من التصوير الفوتوغرافي الأبيض والأسود، مثل (الشاهد الصامت ١٩٩٥ – لوحة ألوان رقم ٢٧) فإن عيون الفنانة المقيدة والمحصورة في فتحة تشبه الثقب تستحضر الحجاب غير المرئي، ومن ثم يتصدم المشاهد بقوة، والواضح أن النطاق العام للعمل وصرحته يشكلا تحدياً. وهذا العمل يطرح الصور المختلفة التي تتقولب فيها المرأة العربية على يد الجمهور الغربي، باعتبارها مجهملة الهوية، وكانتا من كائنات خانعات أو مصنوعات للخيال (ب خاصة من خلال الصور الفوتوغرافية). ويبرز التركيز على العيون (في هذه الحالة لا تكف عن الحركة) خصائص النظرة العربية النسوية المناقضة لنظرة الذكر، التي كانت تمثل حتى فترة قريبة الخطاب الثقافي الغالب، وب خاصة في الكتابات حول الفترة الاستعمارية والشرق.

ومع هذا، يحمل العنوان والعيون غير المتجسدة وزناً كبيراً لأعمال الرقابة الذاتية؛ حيث يُصبح الفرد مجرد شاهد مراقب وليس ذاتاً فعالة. وفي سياق المعرض (المساحة المخصصة للنظر إلى المجسمات) تشير لوحة "شاهد صامت" بصورة مباشرة إلى السلوك الأدائي في النظر إلى الشيء، وأن تكون محل نظر، وللعبة المتناقضة المصاحبة للفاعل والمفعول.

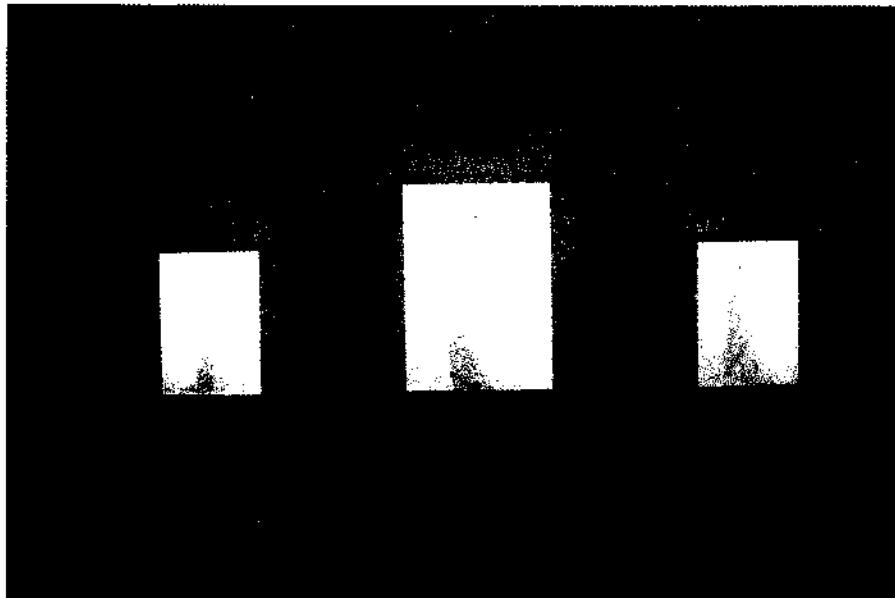
وبالمثل، تبدو في لوحة "لا تفعل بها ما فعلته بي" رقم ٢، ١٩٩٦ (لوحة ألوان ٢٨) أن سديرة هي الفاعل والمفعول، في حين أن العنوان الصادم والعدائى يخاطب المشاهد بصورة صريحة من خلال استعمال ضمير المخاطب والمتكلم. وهذا التركيب يتخذ الحجم الطبيعي، فيها يتكون من سلسلة من الصور الفوتوغرافية الملونة مقابل خلفية ذهبية تقدم الفنانة نفسها مكشوفة الرأس تارة ومحاطة بوشاح تارة أخرى. ونلاحظ هنا من خلال النظرة الخاطفة أنَّ الفنانة تطرح صورة الشخص، ولكن إذا أمعنا النظر سنجد الوشاح (الذى صنعته سديرة نفسها) يظهر وكأنَّه قصاصات من صورة لأنَّ الفنانة، وهى بلا حجاب وشعرها منسدل (شكل ٧-٨)<sup>(٤٨)</sup>.



(شكل ٧-٨)

زيتب سديرة، وشاح أختى، ١٩٩٦ (تفاصيل)

وبينما يعمل هذا التركيب بقوة على إبطال وجهات النظر النمطية عن النساء المسلمات ويدحر الحديث الدائر بشأن المواجهة المستمرة بين كون المرأة إما مرتدية الحجاب أو سافرة، فاعلة أو مفعولاً بها، وهي إشكالية تورق الغرب، نجد في الوقت نفسه تصريحاً مارياً بأن الفاعل هو نفسه المفعول، وقد حجب نفسه من خلال عملية موجعة لجعله الآخر<sup>(٤٩)</sup>.  
وتعود سديرة قضية الحجاب في اللوحة التي رسمتها لنفسها بعنوان "مشهد صامت"، عام ١٩٩٩ م (شكل ٨-٨)،



(شكل ٨-٨)

زينب سديرة، مشهد صامت، (صورة شخصية)، ١٩٩٩،  
ثلاث صور من الكمبيوتر، بخلفية مضاءة، إجمالي ٤٥×١٠٠ سم

حيث تطرح لنفسها في العادة ثلاثة صور فوتوغرافية ملونة، وهي متّسحة بالأبيض كلياً. وهي صور مزودة بخلفية بيضاء وإضاءة في الخلف، وتبدو الصور كالأكفان، وتتلاشى الأشكال عندما ترتشع جميع الألوان من الصور، ما عدا العيون التي تبقى محملقة بتحدد. ينفرس هذا العمل بقوة في الذاكرة الشخصية والجماعية، والحجاب الإسلامي والبرقع (النسيج الشفاف الذي يغطي المنطقة السفلية للوجه) مما لوالدة الفنانة التي تعيش الآن في الجزائر، والتي لم تعد في حاجة لارتدائه لتقديم سنها، بينما يذكرنا استخدام التشكيل الثلاثي في وضع اللوحات (وهو يرتبط عادة بالسيجية) والحجاب (الذى يذكرنا على الفور بالعذراء مريم وعادات الرهبات) بثقافة مهاجري شمال إفريقيا في فترة شباب سديرة، حيث عاشتُ أيقونات وطقوس الكاثوليكية المسيحية الفرنسية جنباً إلى جنب مع الطقوس الإسلامية من تاريخ الجزائر، وفي هذا المضمار، يمكن رؤية الصور بالتركيز، من خلال إعادة النظر على خواص الماضي، على العلاقات الوثيقة بين السن والسلطة ومدى الرؤية والأسلوب المختلف، الذي عادة ما تخضع أجساد النساء به للترميز الثقافي المنظم في مختلف الجغرافيات باسم الدين أو الدولة أو الثورة أو التقليد<sup>(٥٠)</sup>. ويلمح أسلوب العرض لصناديق الإضاءة، والتي وضعت فيها وتحددت لها إطار، إلى هذا الانغلاق ويصبح مجازاً قوياً عن شخصية المرأة لكونها غائبة وحاضرة في آن واحد، محجبة وغير محجبة كل هذا تراه بأسلوب صناعة العمل وطريقة رؤيتها.

وأخيراً، أود إعادة النظر في الفيديو المقدم من سديرة "لا تفعل بها ما فعلته بي"، ١٩٩٨م (لوحة ألوان ٢٩) وله أهمية خاصة بالنسبة للذاكرة ومواعتها في أثناء عملية التحضير. وهو يضم مجموعة من الأحداث والتجارب المصاحبة لفترة شباب سديرة في باريس، وقد تم استرجاع هذه الذكريات بقوة بواسطة النسق الأسود والأبيض عندما تسللت ماديات الصورة الفوتوغرافية إلى المشهد وخرجت منه خلسة، ويستخدم إطار أولى حاجب من كوب زجاجي ممتئ بالماء، نرى المشاهد بالصوت والصورة المياه الجارية ونصا بخط اليد، ثم تساقط قطرات من الحبر الأسود في المياه الراكدة، فتنشر صبغته في كل مكان كالحجاب (الشكلان ٩-٨ وشكل ١٠-٨).



(شكل ٩-٨)

زينب سديرة، لا تفعل بها ما فعلته بي، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة



(شكل ١٠-٨)

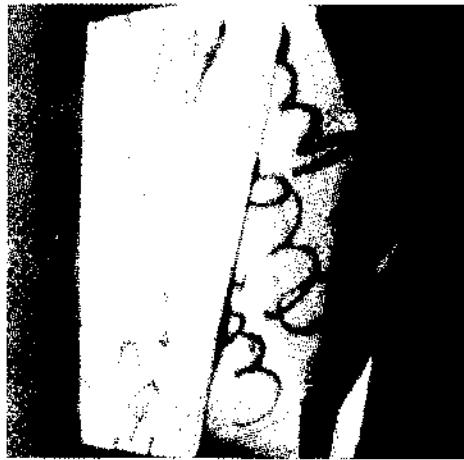
زينب سديرة، لا تفعل بها ما فعلته بي، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة

وتبع هذه صور فوتوغرافية لامرأة عربية شابة، ولحظات من نص مكتوب بخط اليد، تسقط في الماء، فيمتزج حبرها بالماء ببطء، ثم يدور الماء حتى تتحول القصاصة إلى مادة لينة. ويastحضر حواس الصور الفوتوغرافية ومايיתה، حيث "شكّلت طبقة من المواد خصيصاً للقيام بذلك"<sup>(٥١)</sup>. تعمل الصور بفاعلية كأداة للتذكير بالفقد والغياب والموت. وتفسر سديرة خصوصية العمل على النحو التالي:

بحسب ما أذكر لقد أجبرتُ على تجرب التعويذة الفاسدة التي ظهر بالفيديو كى أصبح فتاة طيبة ومسلمة صالحة، فقد كانت مهمة رجل الدين أن يكتب آيات قرآنية على قصاصة من الورق، وعلى من يريد عون الله أن يبتلع هذه الورقة، وهذا العمل إحياءً لذكرى فتاة ماتت بسبب صراع هويتها المزدوجة، وقد لجأت إلى ذلك عندما كنت في السادسة عشرة من عمري، فقد استخدمتُ آخر كلمات نطق بها الفتاة في التعويذة لطرد الروح الشريرة لأمراة متوفاة، ولأحرر نفسي من عنصرية الثقافة الفرنسية وضغوطها<sup>(١٢)</sup>.

وهنا يدا واضحان أن صناعة العمل تعدُّ في حد ذاتها من أعمال الأداء، فمن خلال عمل من أعمال التذكر وإعطاء شكل لهذه الأحداث الموجعة المتصلة ب الماضي، يبيو العمل كأنه تجسيد للحاضر، يستعيد حضور امرأة متوفاة ويمكن من إعادة النظر إلى الماضي المكبوت.

وفي مواجهة التبعات المتشابكة والمرعبة لتدخلات معينة للعرق والنوع الاجتماعي والجنس والدين، تسعى الفنانة بكل همة إلى مواعنة الهوية من خلال وتلقاء هذه الذكريات والمشاعر والأحداث. ومن ثم فإن العمل يُعدُّ موقعًا مزدوجًا للبحث، بل هو الموقع الذي أطلق عليه هول بالتحديد إنتاج الهوية بمواعنة الماضي في الحاضر، عبر الذاكرة والتلوضع، وفي الوقت ذاته فإنه الاكتشاف وتعبير لفظي يتشكل من خلالهما وعلى جديده بالهويات وتبعتها. (شكل ١١-٨).



(شكل ١١-٨)

زيتب سديرة، لا تفعل بي ما فعلته بها، ١٩٩٨، لقطات فيديو ثابتة

وهذه التعبيرات والكلمات المنقوشة شديدة الأهمية لنا جميعاً، وهي مهمة على وجه الخصوص في الظروف التي يتشكل فيها الشخص باعتباره آخر، من خلال الطبقة والنوع الاجتماعي والعرق، أو كما يصفه فانون عندما يُعاد تشكيل الشخص كى يستشعر بأنه هو نفسه آخر<sup>(١٣)</sup>.

أما الفنانات العربيات فإنَّ تصدر وتناقص وتزاع الهويات المحسوسة يعطى حضوراً وصورة ذاتية للجسد الآخر الثلاثي في عالم الفن الغربي، وهو جسد الأنثى والفنانة الأنثى والجسد العربي غير المعياري. وهكذا، تصبح هذه الأعمال تدخلات ليس في السياسات الثقافية للتصوير فحسب، بل في أنظمة التصنيف والتبويب التي تغفل دور الفنانات العربيات باعتبارهن ذوات فاعلة نشيطة في عالم الفن المعاصر. وهذا الدور قطعاً يخصُّ كل الفنانات العاملات في المهاجر، من حيث أئمين أو انتقلن ليُساهمن من جانبهن بقوةٍ في صناعة هوياتهن وترك بصماتهن الفنية في الحاضر، وبسبب الإدراك بال الموضوعات المتعددة والترميزات الثقافية تهتم هذه الأعمال بالأسلوب الذي كتبت به السير المختلفة، وأيضاً التي يُمكن

بها إعادة كتابتها. وتعبر سديره ببلاغة عن هذا المعنى في ارتباط بسيرتها هي شخصيا، فتقول: لا تبدو الحياة النابضة بالحيوية مجموعة من الحقائق الثابتة غير القابلة للتغيير، والتي جرى تسجيلها بموضوعية، بل تبدو من زوايا مختلفة متباينة ومتقلبة على نحو لا يوصف<sup>(٥٤)</sup>.

وهذا التقلب وعدم توقع إعادة أو مواجهة أو صنع الماضي من جديد من خلال الذاكرة، يعدُّ أحدى الاستراتيجيات، التي توظفها الفنانات في أعمالهن لزعزعة ورفض المفاهيم المسبقة بشأن كونهن نساء أو فنانات أو عربيات، بينما يستهدف في ذات الوقت التشديد على الإحساس بالموضوع، وإن كان متناقضًا أو متعدداً.

وبالمثل، تعني أعمال الأداء هذه أن صناعة الفن ليست بالضرورة عرضًا لما هو معروف بالفعل، من خلال تجسيده في العمل أو إخراجه إلى السطح، وإنما هي سلوك للاكتشاف يتم من خلال عملية التحليق التي تحدث في الحاضر، باستخدام المواد، ومن خلال التذكر والتأمل وإعادة النظر. وقد كانت كاثرين دي ذيغر<sup>(٥٥)</sup> موفقة عندما أشارت لذلك قائلة: إنه طريقة للتوصُّل إلى لغة ما بعد حيز عدم اليقين، حيث ينصب التركيز على الإبداع، وليس على مجرد تجويد المعانى المحددة مسبقاً<sup>(٥٦)</sup>.

ومن ثم، ففي حين ندرك تعقيدات وأهمية التموضع الاجتماعي والتاريخي، فإن هذا الأسلوب يوفر قدرة على الخلق من جديد أو تشكيل الهوية وتصوير التغير، الذي يمكن به إيجاد شروط جديدة للمستقبل.

وفي هذا السياق الذي يتم فيه التركيز على الطرق المتنوعة، التي يوظف فيها هؤلاء الفنانون الذاكرة باعتبارها جزءاً من عملية حيوية تساعد على تخليل معانٍ جديدة، باعتبارها من أعمال الأداء، أرى أن عملية التذكر نفسها، تعدُّ عملية تكوين محدد موقعها ومتجلدة ومحسوسة بصورة محددة تساعد على ابتداع المعنى كي يخرج في الحاضر. ويمتد تأثير هذا لدى بعيد يتوقف على ما يجري تذكره من أحداث. فهي توفر على الأقل حالة من التوازن المطلوب بين آثار أن تكون مقيدةً وأنثر كونك فعالاً في حاضر متغير. وفيما يخص تحليق الأجسام المرئية ورؤيتها فإن الذاكرة تعنى، كما تشير كاجا سيلفرمان إمكانية إحداث تغيير على مستوى التمثيل<sup>(٥٧)</sup>.

وهذا يعني، بالنسبة لهؤلاء الفنانات كما بينت سابقاً، إبطال العروض النمطية والمقوية الثابتة النساء العربيات، والجوء إلى التصوير الأكثر تعقيداً، والنقط الديناميكية التعددية للتماهي والاختلافات التي تمثل جزءاً من ذاتياتهن المتجلدة.

وكما أشرت سالفاً، فإن الذكريات وما دامتها حاسمة تماماً بالنسبة لنا كمشاهدين متجلدين في عملية المشاهدة والمشاركة والتقسيم. ويجرى النظر بطرق معقدة بواسطة ذواتنا المتجسدة وإدراكاتنا وخبراتنا وتمثيلاتنا الثقافية المحيطة بنا.

وكما ذكرتُ في مستهل هذه المقالة فإن الذاكرة والتذكرة يلعبان أدواراً متعددة في الطريقة التي نحوال بها الماضي من خلال الحاضر، وبالمنطق نفسه فإن ما نراه في الحاضر له آثاره المباشرة على لحظات الإدراك في المستقبل. وللمرة الثانية تساعدنا سيلفرمان في التنظير لهذه العملية عندما قالت: "عندما ننظر فإننا ننغرس في صورة في مصفوفة من التحول المستمر للذكريات، غير الواقعية. وعندما يدنو إدراكُ جديد من هذه الذكريات، والذي يمثل الكثير لنا عند مستوى اللاشعور، فإن هذا الإدراك ينير أو يشع بغض النظر عن وضعه في سياق الحديث"<sup>(٥٨)</sup>.

وعلى الرغم من أن الصور عادةً ما تؤكد القيم السائدة، فإن سيلفرمان اعتبرت الذاكرة (التي هي جزء من الإدراك) أحد العوامل الرئيسية للوصول إلى نظرة مثمرة؛ حيث يمكن استرجاع الصور (المطبوعة في الوعي) عند لحظة معينة في المستقبل، مما يجعلنا نراجع نظرتنا لأنفسنا وللآخرين.

وبالمثل، وكما أكدت مسبقاً، فإننا عندما نشتبك مع عمل فني فإن ذواتنا تشكل جزءاً من العملية الفنية التي تشكل بها المعاني من جديد، وكما أكدت آخر الكتابات، فإننا بحاجة إلى الوعي بأن هويتنا الثقافية تت Kisibها وتسقطها من خلال تفسيرنا لما نراه<sup>(٥١)</sup>، والذاكرة باعتبارها مخزوناً لسير مثبتة بكل أشكالها المتنوعة، تمثل مركز الوعي ذاتي التأمل.

وأخيراً، أود أن أتناول بإيجاز مadicيات العمل الذي نحن بصدده الآن فيما يخص المكان أو "سياسات الموقع". فعادةً ما تفصل العيون المجردة للجماليات عن عمل السياسات، ولكن بالنظر إلى العمل الوارد في صورة "الحوار المعاصر".



(شكل ١٢-٨)

#### حوار الفنانات العربيات المعاصر: موقع وأداء، قصر وجاليري بتتشاجر، ١٩٩٩

أرى المعرض عملاً جماعياً جاء كي يدحر المعانى الثقافية السائدة، ويغيرها ويسترجع القدرات الشخصية والجماعية من خلال أفضية أنظمة الفن المعاصر الرافضة للتغيير.

وفي ردٍ على الافتراضات الشائعة بخصوص الفن غير الغربي (وبالتالي الفن الغربي) أؤكد على دور العمل باعتباره حقل مواعنة الذاكرة والشخصوص في الحاضر، من خلال ذاتيات متجلسة لا تقبل الاختزال، في صورة تماثل أو اختلاف استثنائي. وبالمثل فإن الذاكرة ليست "سرداً للاسترجاع" استناداً إلى ما مضى والإجماع عليه مفقود حالياً، وليس كذلك رجوعاً لأصل الأخلاقيات والتقاليد في مقابل الحداثة، ولكنها جزء من الحاضر، حيث تتشكل الهويات والتمواضعات بلا توقف.

وعلينا أن نعترف بدور الذاكرة في تخليق المعانى بالنسبة للفنان والمشاهد، وأن الأعمال الفنية لا تُشكّل هوية وحيدة للأنثى العربية ، ولا تخلصنا من التغيرات البغيضة للحياة في الحاضر بحملنا إلى مكان آخر أو زمان آخر كما تفترض بعض الكتابات الحديثة، فنحن لم نترك بقى سرمدية لا علاقة لها بالحاضر. وبارتباطنا بماديات أعمالنا الفنية نرتبط بالحاضر، إن ذواتنا غير ثابتة عند نقطة جتنا منها أو نقف عندها الآن، ولكنها تتشكل ويُعاد تشكيلها مراراً وتكراراً، في هذه الحالة، بالالتحام بالأعمال التي تستخدم الذاكرة للتركيز على تجربة النفي والتزوح وال الحرب، وأثار الفروق المتوازية مع الخطوط المقاطعة للنوع الاجتماعي والعرق والجنس والطبيقة، وأعمال التشكيل باعتبارها أعمالاً للاستكشاف المتجسد.

وفي الختام، فإن ما تطرحه هذه المقالة، من خلال تداخل خيوط الذاكرة ونوعيات الأعمال الفنية والسلوكيات الأدائية المستخدمة لخلق المعانى، هو أن الذكريات تتجسد دائماً وأبداً في الحاضر، وأنه بالإدراك الكامل لتاريخنا وموقعنا وتجسمنا التام يمكننا توفير فرص للتكيف مع التغيرات الخطية لماضينا ومستقبلنا من ناحية، والفارق المصاحبة بين الذات والأخر من ناحية أخرى.

والتنكر هو الفارق بين الغياب والحضور، وأكثر الأمور إلحاحاً هو ملاحظة الفروق في التمااثلات، وتأمل التمااثلات في الفروق.

بالإضافة إلى ذلك يرتبط التذكرة بالنسیان ارتباطاً وثيقاً، وبصور فقدان الذاكرة العديدة، التي تحدث على المستوى الشخصى والمؤسسى والجماعى.

## الهوامش

(١) جاءت جميع المقطفات من تصريحات لفنانات المشاركات في معرض "حوار الحاضر" المنظورة في كتاب فران لويد "فن المرأة العربية المعاصرة" ١٩٩٩ من ١٨٧، المرجع نفسه صفحات ١٧٠، ١٧٣، ١٩٢، ٢١٩، ٢٢٩، ٢٤٢، ٢٦٢، ٢٦٧، ٢٧٣، ٢٩٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦.

(٢) أكدت مؤخراً نظريات ما بعد البنية بشأن الهوية والذاتيات العمليات التفاعلية للهويات المتشكّلة والمواومة والمتجلّدة من خلال خواص النوع الاجتماعي والعرق والجنسانية والجغرافيات ورد فعل لها. انظر:

Stuart Hall, Cultural Identity and Diaspora, 1990. First published in Identity, Community, Culture, Differences edited by Jonathan Rutherford, 1990. pp222-37, reproduced in Williams, Patrick and Chrisman, Laura (eds). Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A reader, 1993 pp 393-403; Jones, Amelia, Body Art/Performing the Subject, 1998; Betterton, Rosemary, An Intimate Distance: Women, Artists and the Body, 1996; Butler, Judith Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex, London & New York: Routledge, 1993; Zegher, Catherine M de (ed). Inside the Visible, An Elliptical Traverse of 20th Century Art, 1996. On Questions of perception and subject / object see Maurice Merleau-Ponty The Phenomenology of Perception, trans Clin Smith, London and Henley: Routledge, Kegan and Paul, 1962; Vasseleu, Cathryn Textures of Light: Vision & Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty, 1998.

(٣) للمزيد حول الأذانة وعلاقتها بالفنون الحديثة والطبيعة الأذانية للتزييل انظر: Jones, A and Stephenson, A (eds), Performing the Body: Performing the Text, 1999 الذي تم تشرّيفه في أثناء إتمام هذه المقالة.

(٤) انظر على سبيل المثال: Jay Winter, Sites of Mourning, Sites of Memory: The Great War in European Cultural History, Cambridge, 1995; Simon Schama, Landscape and Memory, London, 1991; Andreas Huyssen, Twilight Memories: Marking Time in Culture of Amnesia, London, 1995; James e young, The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning, New Haven and London, 1993; D Middleton and D Edwards (eds), Collective Remembering London, 1990. For a perceptive of Walter Benjamin's memory work see Sigrid Weigel, Body-and Image-space: re-reading Walter Benjamin, London and New York: Routledge, 1996.

(٥) انظر على سبيل المثال:

On Collecting, Susan Stewart, On Longing: Narratives of Miniature, The Gigantic, the Souvenir, the Collection, Baltimore: John Hopkins University Press, 1984; on design objects and photographs, Marius Kwint, Christopher Beward and Jeremy Aynsley (eds), Material Memories: Design and Evocation, 1999; Chapman, Helen C. Memory in Perspective: Women Photographers "Encounters with History, 1997; and, for psychoanalytical approach, Victor Burgin, in/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture, 1996.

Kwint كتاب

Marius Kwint "Introduction: The Physical Past" in Kwint, Breward and Aynsley (eds), 1999, p1.

(٦)

Key works include Roland Barthes, *Mythologies* (1957) trans from French, London, Paladin, 1973; Jean Baudrillard, (٧) *The Illusion of the End*, trans by Charles Turner, Cambridge: Polity Press, 1994; Micheal Foucault, *The Order of Thing: An Archaeology og Human Sciences* (1966), trans from French, New York: Vintage, 1973. See also Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West*, 1990 and Keith Jenkins, *Re-thinking History*, London 1991.

See, for example, Toni Morrison *Beloved*, New York: Plume, 1987; Cheryl A Wall (ed), *Changing Our Own Words: (٨) Essays on Criticism, Theory and Writing by Black Women*, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1989. For further discussion on Issues of writing the self see Wolff, Janet. *Resident Alien, Feminist Cultrual Criticism*, 1995: hooks bell, "Critical Genealogies Writing Black Art" In *Art on My Mind: Visual Politics*, 1995.

(٩) والتر بندิกس شنوفلبرز بنيامين (١٥ يوليو ١٨٩٢ - ٢٧ سبتمبر ١٩٤٠) كان فيلسوفاً، عالم اجتماع، ناقداً أديبياً، مترجمًا وكاتب مقالات ماركسيًا يهوديًا-ألمانياً، ويعتبر أحد أعضاء مدرسة فرانكفورت في النظرية النقدية. درج في نقده العلم-الاجتماعي والثقافي والمادية التاريخية والمادية الالاتية والأفكار الصوفية اليهودية، مقدماً إسهاماً جديداً للفلسفة الماركسية الغربية ونظرية علم الجمال.

Walter Benjamin, *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, Collins/Fontana Books: Lon- (١٠) don, 1973, p257.

(١١) ولدراسة متخصصة بشأن الثقافة العربية، انظر ليلى أبو نجد "Writing Women'sWorlds" - قصص بحثية، ١٩٩٣؛ ماجد بدران ومریام كوك: قرن الكتابة العربية النسوية، ١٩٩٠؛ أليسون بكر "Voices of Residence" ١٩٩٠؛ السير الشفوية للمرأة الغربية، Nashat, Guity and Tucker, Judith E. Restorating Women to History: Women in the Middle East and North Africa, 1999. Ostle, Robin, de Moor, Edo and Wild, Stefan (eds). *Writing the Self: Autobiographical Writing on Modern Arabic Literature*. London: Al Saqi Books, 1998.

(١٢) لا يوجد مثال أفضل من كتابة مارسيل بروست (١٨٧١-١٩٢٢) وأفكارها عن الذاكرة الالازمية التي كان لها تأثير كبير على بنيامين. انظر: Proust: *A la Recherche du Temps Perdu* in *Search of Lost Time*, Trans CK Scott Moncrieff and Terence Kilmarin, revised D J Enright, 6 vols, London, 1966. For Benjamin's writing on Proust see Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, translated by Harry Zohn, London: NLB, 1973. On Memory and Embodiment see Vasse- leu, Cathryn *Textures of Light*, 1998.

Burgin, Victor, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, 1996, p63.

(١٣)

(١٤) هنري برجسون: (١٨٥٩ - ٤ يناير ١٩٤١) فيلسوف فرنسي، حصل على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٢٧، يعتبر هنري برجسون من أهم الفلسفه في العصر الحديث، كان ثقفوته واسعاً وعميقاً فقد أذاع لوناً من التفكير وأسلوباً من التعبير تركاً بصماتهما على مجلل النتاج الفكري في مرحلة الخمسينيات ولقد حاول أن ينفذ القيم التي أطاح بها المذهب المادي، وبذلك إيماناً لا يتزعزع بالروح (المترجمة).

Bergson, Henri, *Matter and Memory*, (1908) New York 1988. p33. cited by Susan Stewart "Prologue: from the Mu- (١٥) seum of Touch" in Kwint et al, 1999, p17. This echoes the phenomenological approach of the neuropsychologist Magda B Arnol, *Memory and Brain*, New Jersey and London: Lawrence Erlbaum Associates, 1984. By contrast, memory as mindfulness has long been central to understanding the mind-body processes in Buddhist philosophy.

(١٦) من الطريف أن بنيامين يرى فكرة الحنين كشكل من أشكال الذاكرة الإرادية: سجلًا يرقم الأشياء، وهي الأرقام التي تختفي من ورائها الأشياء. كان يجب أن تكون هنا (كانت تلك تجربة). مقتبس بواسطة إستير ليزلي في بحث ألماني للذاكرة كتجربة دولية معدة مسبقًا. التذكريات والنسيان: ولتر بنيامين "عمل الذاكرة" في كوبنهاجن ١٩٩٩، ص ١٠٧.

Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora" In Williams, P and Chrisman, L (eds). 1993, p393. (١٧)

Young, James E, 1993. (١٨)

Ferguson et al, Out There, 1990, pp 159-172, 1984, جزء رقم ١٢، ص ٣٥٩-٣٦٤، تم إعادة طبعها في ٣٥٧-٣٦٦، p 357.

Cited in Weigel, Sigrid, 1996, p 120. Helen Champman argues that it is through place that memories emerge for (٢٠) Benjamin, Memory in Perspective, 1997, pp29-31.

Paul Gilroy, The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness, 1993. (٢١) للمزيد من النقاش حول الحداثة والتقليد ومويات المهاجر انظر:

(٢٢) في نقده اللاذع للمبادئ المؤسسة لعلم التأريخ وتاريخ الفن، يشير دونالد بريزوسى إلى هذه المبادئ على أنها "الطرق الفعالة لتوزيع مساحة الذاكرة... حيث... الخيال الذي يسكن فيه الماضي والخيال في حد ذاته المعزول بصورة أو باخرى عن إسقاطات الحاضر ورغباته هو خيال مصون".  
"Performing Modernity"

The Art of Art History in Jones, A and Stephenson, A, 1999, pp 34. See also Coombes, Annie E. "Inventing the Postcolonial: Hybridity and Constituency in Contemporary Curating in "Art of Art History: A Critical Anthology, edited by Donald Preziosi, 1998, pp486-497.

(٢٣) على وجه الخصوص، الكتابات الشكلانية للناقد البريطاني روجر فري ومن بعده الناقد الأمريكي كلiment جريشبرج، والذي وصف الفن وصفاً مميزاً بأنه التجربة النقاية والجمالية (لا يشمله النوع الاجتماعي ويتسم بالعالمية). انظر التالي بشأن بحث متغير للتاريخ والحواس في الفلسفة الغربية:

Susan Stewart "Prologue: from the Museum of Touch" in Kwint et al, 1999, p17-36.

(٢٤) في تاريخ الفن البريطاني:

John Berger's Ways of Seeing, London: Penguin 1972 and Laura Mulvey's 1975 essay on "Visual Pleasure and Narrative Cinema, Screen, were influential texts which provided alternative models.

(٢٥) لتحليل مفصل لهذه الشروط وتأثيرها على كتابة ما بعد الحداثة التالية، انظر:

Amelia Jones (ed), Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party In Feminist Art History. California: UCLA, 1996 and the opening chapter of Amelia Jones, Body Art/ Performing the Subject. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998.

Merleau-Ponty's later unfinished writing, including the essay, "the Interwining - The Chiasm" published posthumously as part of Visible and Invisible, trans Alphonoso Lingis, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1968, are particularly important here. For Merleau-Ponty, perception is a creative act rather than a passive receiving of impressions and it is inseparable from its corporeality as "flesh in the world" for a critical discussion of Merleau-Ponty's ideas of corporeal and their significance for recent writers, see Vesseleu, Cathryn Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty, 1998. (٢٦)

(٢٧) ترى هيلينري روينسن أنه يمكن إدراك حضور الفنان المتجسد عند مستوى معين عندما تستقر ملامح الجسد المنتج، ويستخدم المواد والموضوع وأخيراً رؤية تثير هذه الأشياء على جسد المثلثي. انظر "Border Crossings" وـ *Women in Linen, body, representation in Pollock, Grie* - *selda (ed), Generation and Geographies*, 1996, pp138-146.

(٢٨) أميليا جونس: ناقدة ومؤرخة فنية أمريكية، متخصصة في الفن النسوى (المترجمة).  
*Jones, A and Stephenson, A, 1999, p1.* (٢٩)

(٣٠) موقع وأداء جزء من المعرض الراهن، الحوار المعاصر يشتمل على لوحات لكماله إبراهيم إسحاق وليلي الشوى وتركيب فني لبتول الفيكايكي وسعده جورج وهي عصوب وحورية الثنائي وزينب سديره. معرض ومتاحف باتشنجر، ١٤ يوليو إلى ١٤ أغسطس ١٩٩٩.

(٣١) ادوارد سعيد "تأملات في المفي" .in Ferguson et al, Out There, 1990, p366  
*Cited in Weigel, Sigrid, Body-and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin, 1996, p1555.* (٣٢)

(٣٣) *Bhabha, Homi K, The Location of Culture, 1994, p63.*

(٣٤) *Artist's Statement in Lloyd, Fran (ed), 1999, p173.*

(٣٥) فرانز فانون: (٢٠ يوليو ١٩٢٥ - ٦ ديسمبر ١٩٦٦) طبيب نفساني وفيلسوف اجتماعي أسود، من مواليد فور دو فرانس - جزر المارتينيك، عرف بنضاله من أجل الحرية ضد التمييز والعنصرية (المترجمة).

*Franzy Fanon. Black skins, White Masks, London: Pluto Press, 1986, p112 (first published in French, 1952).* (٣٦)

(٣٧) مشهد تعبيري لعملية التذكر يوازي مقوله بنجامين الشهيرة "لا يعني قدرتك على التعبير عن الماضي تاريخياً معرفتك كيف كان" - *Benjamin, Illuminations, edited by Hanna Arendt, 1973, p257.*

*Adrienne Rich, When We Dead Awaken: Writing as re-vision", in on Lie, Secrets and Silence: Selected Prose 1966- 1978, London: Virago, 1979.* (٣٨)

*Kaja Silverman, Threshold of the Visible World, 1996, p189.* (٣٩)

أُتُّوجه بالشكر إلى جيل بوث على اقتراحها لـ بقراة أعمال كاجا سيلفرمان.

*Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora" in Williams, P and Chrisman, L (eds), 1993, p402.* (٤٠)

*Rosemary Betterton, An Intimate Distance: Women, Artists and the Body, 1996, p162.* (٤١)

(٤٢) المرجع نفسه ١٦٢.

*Homi K Bhabha "The Other Question: Difference, Discrimination and Discourse of Colonialism"* دراسة موسعة انظر: In Ferguson et al, Out There, 1990, pp71-87.

*Pasquier, Edith Marie, "Zineb Sedira: The Oblique Gaza" in Lloyd, F (ed), 1999, p 215.* (٤٤)

(٤٥) المرجع نفسه ص ٢١٦.

(٤٦) لمعرفة وافية عن دور المجباب في الجزائر انظر: *Helle-Lucas in Margot Badran and Miriam Cooke (eds), Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing, 1990, 108-113.*

(٤٧) مقابلة لم تنشر مع الفنانة أجراها إيدث ماري بسكوير عام ١٩٩٧.

Tina Sherwell, "Bodies in Representation: Contemporary Arab Women Artists" in Lloyd, F (ed), 1999, p67. (٤٨)

(٤٩) تقول مايدا يوجنجو في كتابها الأخير "إذا كان الحجاب ممارسة معينة لتحديد الجسد بحسب المقتضيات السلطوية الشائعة، يصبح السفور أى عدم التحجب طريقة أخرى لتحول لحم الإنسان إلى تشكيل ما. مع هذا فإن الجسد الذي لا يختبئ وراء الحجاب بعد معياراً لتحديد فكرة ثقافية عامة لامامية جسد المرأة ومانا يجب أن يكون هذا الجسد" مايدا يوجنجو، Colonial Fantasies =: Towards a Feminist Reading of Orientalism، 1998، p115.

Deniz Kandiyoti "Identity and Its Discontents: Women and the Nation" in Millennium: Journal of International Studies, vol 20. No 3, 1991: pp429-43. (٥٠) للعلاقة بين المرأة والأمة انظر:

Elizabeth Edwards, Photograpbs as Objects of Memory in Kwint et al, 1999, p222. (٥١)

(٥٢) مقابلة لم تنشر مع الفنانة أجراها إيدث ماري بسكوير عام ١٩٩٧.

Franzy Fanon, Black skins, White Masks, London: Pluto Press, 1986, p112 (first published in French, 1952). Cited by Hall, Cultural Identity and Diaspora in Williams, P and Chrisman, L (eds), 1993, p394. (٥٣)

(٥٤) مقابلة لم تنشر مع الفنانة أجراها إيدث ماري بسكوير عام ١٩٩٧.

(٥٥) كاثرين دي ذيغفر: عملت مدير مركز الرسم بنيويورك (١٩٩٩ - ٢٠٠٦)، رئيس تحرير مجلة Inside the Visible (المترجمة).

Catherine de Zegher, (ed), Inside te Visible, an Elliptical Traverse of 20th Century Art, 1996, p27. (٥٦)

Silverman, K. The Threshold of the Visible World, 1996, p190. (٥٧)

(٥٨) المرجع نفسه ص ٤.

Jones, A and Stephenson, A (ed), 1999, p3. (٥٩)



ريما فرج، أحاجي، ١٩٩٤ (تفاصيل - انظر الصورة الملونة رقم ٢٤).

## **السير الذاتية للفنانات**

### **فريال الأدهمى**

المجال: أكريلك وماء الذهب (التذهيب) وألوان مائية على القنب والورق.

ولدت: في بغداد بالعراق وتعيش بين البحرين والمملكة المتحدة.

التعليم: جامعة بغداد.

### **معارض فردية مختارة**

جاليري الكوفة عام ١٩٩٠ .

فندق إنتركونتينتال - البحرين عام ١٩٨٨ .

### **معارض جماعية مختارة**

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" ويضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برایتون.

عام ١٩٩٦ : فنانات العالم الإسلامي، جاليري متحف إيسانجتون، لندن.

عام ١٩٩٥ : الفنانات العربيات في لندن، جاليري السعدي - لندن.

● The World's Women on-line Electronic Ballet •  
عام ١٩٩٤ جاليري العبار: دبي - الإمارات العربية .  
الصين .

● معرض الفنون العربية الجميلة، الغرفة التجارية العربية البريطانية، لندن.

عام ١٩٩٤ جاليري العبار: دبي - الإمارات العربية .

● أرامكو، جاليري إنماء، المملكة العربية السعودية.

عام ١٩٩٣ : معرض الفنانين الدوليين، معهد إمبريال، لندن نظمته إدارة ملف الفن الشرقي.

● مؤسسة الفنانين العراقيين، الجاليري الرابع - لندن.

عام ١٩٩٢: مهرجان المرأة العراقية للثقافة، جاليري الكوفة، لندن.

• جمعية الفنانات العراقيات، كمدن تاون لوك - لندن.

• الفنانات العربيات (الاتحاد العام للمرأة الفلسطينية) جاليري الكوفة - لندن.

عام ١٩٩١، الفنانات العراقيات، جاليري الكوفة - لندن.

• جمعية الفنانات العراقيات، جاليري ٤، لندن.

عام ١٩٨٨: المعرض السنوي لجمعية الفن البحريني، البحرين.

• جاليري الفن، البحرين.

عام ١٩٨٧: المعرض السنوي لجمعية الفن البحريني، البحرين.

## مليكة أكزناي

المجال: ألوان زيتية على القنب: الحفر.

ولدت: في مراكش بالمغرب وتعيش في الدار البيضاء بالمغرب.

التعليم: مدرسة الفنون الجميلة في الدار البيضاء من عام ١٩٦٦ - ١٩٧٠.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٧: المركز الثقافي الإسباني، معهد سرفانتس، الدار البيضاء.

عام ١٩٩٦: المعرض الوطني بباب الرواح، الرباط - المغرب.

عام ١٩٩٢: جاليري ألف باه - الدار البيضاء.

عام ١٩٨٧: المركز الثقافي الفرنسي - الدار البيضاء.

عام ١٩٨٢: معرض نادر - الدار البيضاء.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وقد ضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث -

مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨ : (8) Le Face Face des الدار البيضاء، المركز الثقافي الإسباني، معهد سرفانتس، الدار البيضاء.

عام ١٩٩٧: Art and Dialogue، المعرض القومي لباب الرواح - الرباط.

عام ١٩٩٦: ثلاث رسامة مغربيات، المتحف القومي للمرأة في الفنون، واشنطن - أمريكا.

• المعرض الثامن عشر للرسم، غاليري كانجوا كينمن، اليابان.

• معرض مراكش - فنانو الفن البصري في المغرب - المغرب.

عام ١٩٩٥: غاليري المغار، المغرب، سوريا، تونس.

• معرض الفن المعاصر، الرسم.

عام ١٩٩٤: مركز أنفا الثقافي (معرض ألف با)، بمناسبة القمة الاقتصادية للمرأة والسلام في شمال إفريقيا والشرق الأوسط - مراكش - المغرب.

عام ١٩٩٣: معرض Espace Ligne - الرباط.

• معرض اليونيسكو، باريس - فرنسا.

• البينالى الدولى الأول للنحت، ماستريتشت، هولندا.

عام ١٩٩٢: المعرض القومى لباب روح، الرباط.

عام ١٩٩١: جراند بلاس، باريس - فرنسا.

عام ١٩٩٠: ترينيال كراكوف - بولندا.

عام ١٩٨٩: الرسم المغربي المعاصر، مركز ديل كوندي دوكى الثقافي، مدريد - إسبانيا.

• مركز أنفا الثقافي والمركز الثقافي الفرنسي - الدار البيضاء.

عام ١٩٨٨: البينالى الدولى الثاني للفن، بغداد - العراق.

• مركز أنفا الثقافي ومركز معارف الثقافة - الدار البيضاء.

عام ١٩٨٦: معرض خريجي الفنون الجميلة - معهد الفنون الجميلة - الدار البيضاء.

## جنان العانى

المجال: التصوير الفوتوغرافي والفيديو.

ولدت: عام ١٩٦٦ فى كركوك بالعراق وتعيش فى لندن - المملكة المتحدة.

التعليم: ١٩٨٦ - ١٩٨٩ معهد بيام شو للفنون.

١٩٩١ - ١٩٩٥ جامعة ويستمینستر، ليسانس في اللغة العربية.

١٩٩٥ - ١٩٩٧ الكلية الملكية للفنون، ماجستير في التصوير الفوتوغرافي.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٨: معرض ماجيريت هارقى، سانت ألبانز - المملكة المتحدة.

عام ١٩٩٧: معرض هاريت جرين، لندن.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وقد ضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليرى بروناى - جامعة لندن - جاليرى جامعة برایتون.

عام ١٩٩٧ ٢٠/٢٠ معرض كينجس جيت: لندن.

● معرض *Ruch, GI*, زيلونا جورا - بولندا.

عام ١٩٩٦ - ١٩٩٧: جائزة جون كوبال للصور الفوتوغرافية (الجائزة الأولى)، المعرض القومى للتصوير - لندن.

عام ١٩٩٦: الفن المعاصر من مجموعة المتحف، متحف الحرب الإمبريالية - لندن.

● معرض *Alter Eden* - جاردن جاليرى - يوكسال - ستافورشير.

عام ١٩٩٥: *Natural Settings*, تشيلسى فيزيك جاردن - لندن.

● معرض كونكورس - *Art History Representation* - لندن.

عام ١٩٩٤: معرض باربيكان للفنون Who's looking at the Family? - لندن.

عام ١٩٩٢: *No more heroes any more* ، الأكاديمية الملكية الإسكتلندية - إيدنبرج.

● الفن المعاصر من مجموعة متحف الحرب الإمبريالية، كيل يارد - كمبريدج.

عام ١٩٩٢: *Fine Material for a Dream*: إعادة تقييم الاستشراق، متحف هاريس وعرض الفن، بريستون، جولة لمتحف فيرنس وعرض الفن، هول ومعرض أولدهام للفن - أولدهام.

● معرض وايت شبيل - وايت شبيل - لندن.

عام ١٩٩١: *Contact* - القاعة الملكية للمهرجانات - لندن.

● معرض *Sign of the Times* - كامراورك - لندن.

● معرض *Guemica Revisited: Artists' Response to the Gulf War*، جاليرى الكوفة - لندن.

عام ١٩٨٩ - ١٩٩٠: معرض وايت شبيل - وايت شبيل - لندن.

عام ١٩٨٧: *Women in View*، معرض بريكسنون للفنون - لندن.

المجال: أكيليريك ورسم زيتى على القنب والطباعة الأحادية

ولدت: عام ١٩٥٢ في الكويت - وتعيش في مدينة حوالى بالكويت.

التعليم: ١٩٧٢ - ١٩٧٣ كلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

١٩٧٤-١٩٨١ معهد سوريكوف للفنون، موسكو - ماجستير في التحليل والتصميم.

### معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٩: الجمعية العمانية للفنون الجميلة، مسقط - عمان.

• فندق تاج مرحبة، سوسة - تونس.

• مكتب الألماني للأجانب - بون - إيندورف - ألمانيا.

• معرض أجانتا، نيودلهي - الهند.

عام ١٩٩٨: الجامعة المركزية للجنسيات، بكين - الصين.

• معرض فيا لارجا - فلورنس - إيطاليا.

عام ١٩٩٧: دار الكويت - صنعاء - اليمن.

• المؤسسة الثقافية، أبو ظبي - الإمارات.

• كازا دي إيطالي - أسمرة - إريتريا.

• المركز الثقافي العربي - دمشق - سوريا.

• معرض الفنون، ضاحية عبد الله السالم - الكويت.

عام ١٩٩٦: متحف الفنون التطبيقية، بودابست - المجر.

• جاليري كونيغسبر للفنون - لندن.

عام ١٩٩٥: جاليري أحمد العدوانى - الكويت.

عام ١٩٩٤: مركز الفن - المتحف القومي للبحرين.

• المتحف سكوبجي القومي - مقدونيا.

• دار الأوبرا المصرية - القاهرة - مصر.

• جاليري غدير - الكويت.

- عام ١٩٩٢: جاليري غدير - الكويت.
- مسرح كلية أثينا - اليونان.
- عام ١٩٩١: جاليري غدير - الكويت.
- جاليري ألبائن - لندن.
- جاليري كيكلوس - بافوس - قبرص.
- عام ١٩٩٠: جاليري غدير - الكويت.
- عام ١٩٨٨: جاليري غدير - الكويت.
- عام ١٩٨٦: نقابة الصحفيين الكويتيين - الكويت.
- عام ١٩٧٩: جاليري الفن الحر - الكويت.
- عام ١٩٧١: المتحف القومي الكويتي.

### معارض جماعية مختارة

- عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وقد ضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.
- عام ١٩٩٩ البينالى الرابع للفنون بالشارقة- الشارقة - الإمارات العربية
- عام ١٩٩٨: مهرجان القرىن الثقافى - جاليري الفنون - الكويت.
- برنامج التنمية التابع للأمم المتحدة، مسرح مشرف - الكويت.
- عام ١٩٩٧: مهرجان القرىن الثقافى - جاليري الفنون - الكويت.
- عام ١٩٩٦: مهرجان القرىن الثقافى - جاليري الفنون - الكويت.
- معرض الفنانين العرب، المركز الثقافى المصرى - لندن.
- أسبوع الكويت الثقافى - بيروت و الكويت.
- معرض الفنانات العربيات - معرض بلدنا - عمان - الأردن.
- عام ١٩٩٥: أسبوع الكويت الثقافى - الدار البيضاء - المغرب.
- مهرجان القرىن الثقافى الثانى - جاليري أحمد العدواني - الكويت.
- بيئالى اللاذقية - سوريا.

- بينالي الشارقة للفنون - الشارقة - الإمارات العربية.
  - المتحف القومي للبحرين - البحرين - المنامة.
- عام ١٩٩٤: مهرجان القرين الثقافي الثاني - جاليري أحمد العدوانى - الكويت.
- معرض مؤسسة الكويت لحقوق الإنسان، جمعية الخرجين - الكويت.
- عام ١٩٩٤-١٩٩٥: قوى التغيير، معرض مسافر، المتحف القومي للمرأة في الفنون، واشنطن، شيكاغو - ميامي - أتلانتا - أمريكا.
- عام ١٩٩٣: التريينالى الدولى لفن الجرافيك - القاهرة - مصر.
- المؤسسة الكويتية لحقوق الإنسان، جاليري غدير - الكويت.
  - جاليري ألبرت - لندن.
- عام ١٩٩١: المعرض Children's Illustrations الدولي - برatisلافا - سلوفاكيا.
- عام ١٩٨٨: المعرض Formative Arts الدولي - العراق.
- عام ١٩٨٥: معرض Contest Square - بلدية الكويت.

## دوريس بيطرار

المجال: الرسم بالألوان الزيتية على القنب.

ولدت لبنانية في بغداد ونشأت في لبنان وفيما بعد في نيويورك وتعيش في سان دييجو ب كاليفورنيا.

التعليم: ١٩٨١ جامعة ستيت في نيويورك، بورتشاس - بكالوريوس في الفنون الجميلة.

١٩٩٣ جامعة كاليفورنيا، سان دييجو - ماجستير في الفنون الجميلة.

١٩٩٦-١٩٩١ متحف ويتني لبرنامج الدراسة المستقلة للفن الأمريكي.

## معارض فردية مختارة

- عام ١٩٩٩: Lebanese Linen، دوريس بيطرار، ديفيد زيف، سان دييجو، كاليفورنيا.
- عام ١٩٩٧: دوريس بيطرار، جاليري هايد، كلية جروس ماونت، الكاجون - كاليفورنيا.
- عام ١٩٩٦: In the Seasons of Heat and Cold، جاليري جون ستبلينج، جامعة سان دييجو ستيت، أميريكال كامبس، كاليسكو - كاليفورنيا.

عام ١٩٩٥ : People of the Book ، غاليري ديفيد زيف، سان ديجو - كاليفورنيا.

عام ١٩٩٤ : Ornamental Subjects ، غاليري بوهم، كلية بالومار، سان ماركوس، كاليفورنيا.

● متحف أولترناتيف، نيويورك Under the Sun of the West ●

عام ١٩٩٤ : Looking at Delacroix ، مجمع الفنون البصرية الجديد، جامعة كاليفورنيا - سان ديجو - لا جولا، كاليفورنيا.

عام ١٩٨٨ : Trees and Roots ، معهد سان ديجو للفنون، كاليفورنيا.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ : متحف الفن المعاصر، مزاد سان ديجو الفنى ٩٩، متحف الفن المعاصر، لا جولا، كاليفورنيا.

عام ١٩٩٦ : Substituting "Rasquachismo" for "Mimesis" - دوريس بيطرار، ومريام إسحاق، فاطيمة توجار، سبوت - نيويورك.

١٩٩٥-١٩٩٦ معرض Whitney 1995-96 Independent Study Program ، متحف ويتني للفن الأمريكي، نيويورك.

● هنا وهناك، تحديث: كوبنهاجن ٩٦، كوبنهاغن - الدانمارك.

عام ١٩٩٥ : فنانو سان ديجو ١٩٩٥ ، غاليري ديفيد زيف، سان ديجو - كاليفورنيا.

● Artists' View : عالم العرب، غاليري الجامعة، جامعة ويلايميت، سالم أوريون.

● Black & White & Color 111 ، غاليري ديفيد زيف، سان ديجو - كاليفورنيا.

● فنانو الجاليري: غاليري Insite ٩٤ ، ديفيد زيف، سان ديجو - كاليفورنيا.

عام ١٩٩٤ : Colective Binacional ٢ - مركز تيجوانا الثقافي، تيجوانا بي سي، المكسيك، ومركز مكسيكالي الثقافي - بي سي - المكسيك.

عام ١٩٩٠ : دوريس بيطرار: Paintings ، تحت رعاية اللجنة العربية الأمريكية المناهضة للتمييز، لوس أنجلوس، كاليفورنيا.

عام ١٩٨٩ : "No Humans Involved" ، إن إتش آي" عمل جماعي، غاليري فلور واي كانتو - جامعة سان ديجو ستيت - سان ديجو - كاليفورنيا.

● معرض "Guild Juried" متحف الفنون - سان ديجو - كاليفورنيا.

عام ١٩٨٢ : Yale on Trial - غاليري ٢٢ وولستر، ٢٢ وولستر ستيت - نيويورك.

## ريما فرج

المجال: الحفر والطباعة الاحادية.

ولدت عام ١٩٥٥ ، في عمان، الأردن؛ وتعيش الآن في لندن - المملكة المتحدة.

التعليم ١٩٧٧ ، كلية كمبريدج للفنون - المملكة المتحدة.

### معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٥: غاليري أتاسي - دمشق - سوريا.

غاليري ٥٠٧٠، بيروت - لبنان.

عام ١٩٩٣: غاليري أفرودى - إزمير - تركيا.

عام ١٩٩٢: غاليري ألف، الزمالك - القاهرة - مصر.

عام ١٩٩١: غاليري تنجر فلاندريا - طنجة - المغرب.

غاليري بلم - طوكيو - اليابان.

عام ١٩٨٩: غاليري سلطان - الكويت.

عام ١٩٨٦: فان ونجر - أنقرة - تركيا.

عام ١٩٨٦: غاليري - عمان - الأردن.

عام ١٩٨٤: غاليري الجرافتي - لندن.

### معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، غاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، غاليري بروناي - جامعة لندن - غاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٥: أفرودى - إزمير - تركيا.

غاليري أودا - إسطنبول - تركيا.

عام ١٩٩٤ - ١٩٩٥: قوى التغيير، معرض مسافر، المتحف القومى للمرأة فى الفنون، وشنطن دى سى، شيكاجو، ميامي، أتلانتا، أمريكا.

عام ١٩٩٤: الكلية الأمريكية - لندن.

عام ١٩٩٢: غاليري ألف، وشنطن دى سى - أمريكا.

• فون كرانش - كولونيا.

عام ١٩٩١: استديو ٥، سيبو، أكييوكورو - اليابان.

عام ١٩٩٠: جاليري المجلس، دبي - الإمارات المتحدة.

عام ١٩٨٩: Egee Art - لندن.

عام ١٩٨٨-١٩٩١، It's Possible - معرض مسافر، الولايات المتحدة وأوروبا.

عام ١٩٨٧: أي سي سي بي - جنيف - سويسرا.

عام ١٩٨٦: Bordeaux Collection - الأكاديمية الملكية - لندن.

• جاليري المول - لندن.

• جاليري فالكون - الرياض - السعودية.

عام ١٩٨٥: جاليري التراث العربي، الخبر - السعودية.

• المركز الثقافي الإسلامي - لندن.

عام ١٩٨٤: الفنانون العرب، جاليري جرافتي - لندن.

## ميسلون فرج

المجال: خليط مشترك بين لوحات الرسم واللوحات المصنوعة من قماش القنب.

ولدت عام ١٩٥٥، لأبوين عراقيين في ولاية كاليفورنيا - الولايات المتحدة الأمريكية وتعيش الآن في لندن.

التعليم: ١٩٧٢-١٩٧٨، جامعة بغداد، بكالوريوس في الهندسة المعمارية.

## معارض فردية مختارة.

عام ١٩٩٥: كان ياما كان فيه حضارة - جامعة لندن، لندن.

عام ١٩٩٤: Oriental Delight - مركز تروكاديرو - لندن.

عام ١٩٩٣: Vibrations from my Past - جاليري أوكتشايير - تكساس - الولايات المتحدة الأمريكية.

عام ١٩٩٢: Sisters in i. Harmony - جاليري روشنان - لندن.

- جاليري أرجيل - لندن.

عام ١٩٨٩: هوم سويت هوم - بغداد - العراق.

عام ١٩٨٥: Longing, Espace 2000 - باريس - فرنسا.

## معارض جماعية مختارة

عام ٢٠٠١ : International Print Portfolio - فنانون لحقوق الإنسان - معرض جوال بدأ في دوربان بجنوب إفريقيا.

عام ٢٠٠٠ : pARTicipation, Eu-man (European Union-Migrant Artists) ، هلينسكي، فنلندا، - كابليوهاداس بافستامو - هلسنكي - غاليري شامبلا، كوبهاجن، الدنمارك غاليري دوكلاند - لندن.

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، غاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، غاليري بروناي - جامعة لندن - غاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: الذكرى العشرون، غاليري سوني و Egee Art - لندن.

عام ١٩٩٧: Homage to Jawad Selim ، غاليري كوفي - لندن.

• استديوهات ريفر سايد - لندن.

• متحف مان كايند - متحف فن المرأة - لندن.

عام ١٩٩٦: الفن الشرقي والإسلامي، الإلهام لويليام موريس، احتفال ميرتون للفنون، ميرتون - لندن.

عام ١٩٩٥: عيون عربية - وزارة الثقافة والمعلومات - الشارقة - الإمارات العربية.

Visions of the East and West •

Arab Artist Fine Arts •

عام ١٩٩٤ - ١٩٩٥: قوى التغيير - معرض مسافر، المتحف القومي للمرأة في الفنون - واشنطن - شيكاغو - ميامي، أتلانتا، الولايات المتحدة الأمريكية.

Culture and Continuity •

عام ١٩٩٢، غاليري (٤) - لندن.

Our Home Land and Us •

عام ١٩٩٢: المهرجان الثقافي العراقي - كمدن لوك - لندن.

• مهرجان الفنانات العربيات (الاتحاد العام للمرأة الفلسطينية) - غاليري كوفي - لندن.

• احتفال فن المرأة العراقية - غاليري كوفي - لندن.

عام ١٩٩١: غاليري كوفي - لندن.

Contemporary Collectors •

عام ١٩٨٩: مهرجان البينالى الدولى للفن فى بغداد - بغداد.

● جاليرى أورفالى - بغداد.

● الأسبوع الدولى للمرأة - جاليرى البرازيل - البرازيل.

عام ١٩٨٨: معرض جراند إيكا - معهد تشلسى للفن - لندن.

● إيجى أرت كونسالتنسى - Contemporary Artists and Calligraphy ●

● الفنانات العربيات فى الأمم المتحدة، جاليرى كوفى - لندن.

## بتول الفيكاكى

المجال: الألوان الزيتية على القنب والرسم.

ولدت عام ١٩٤٢، فى بغداد، العراق؛ وتعيش الآن فى لندن - المملكة المتحدة.

التعليم: ١٩٦٢ بكالوريوس من معهد بغداد.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٨٨: قاعة الدكتور كريستان هايدن - ترولستادين - ميونخ - ألمانيا.

عام ١٩٩٧: جاليرى بلدنا - عمان الأردن.

عام ١٩٩٤: سايد إنتربريز - لندن.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠: معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليرى هوت باث - باث -

مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليرى بروناى - جامعة لندن - جاليرى جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: المعرض الدولى الحادى عشر للفنون الجميلة - المحرس - تونس.

عام ١٩٩٧: المعرض الدولى للفنون الجميلة - المحرس - تونس.

عام ١٩٩٦: معرض الطفل الفلسطينى - دبى.

عام ١٩٩٥: معرض الفنانين العرب - الغرفة العربية البريطانية للتجارة - لندن.

عام ١٩٩٣: جاليرى أورفالى - بغداد.

عام ١٩٩٢: معرض الفن العراقي الحديث - المركز الثقافي الملكي - الأردن.

عام ١٩٩١: المعرض المشترك مع إبراهيم العبدلي - المركز الثقافي الملكي - الأردن.

• معرض الفن العراقي - اتحاد الفنانين العراقيين - إيطاليا.

عام ١٩٩٠: معرض الفنانات العراقيات- البرازيل.

عام ١٩٨٩: المهرجان الدولي الثاني - البينالى - بغداد.

عام ١٩٨٨: معرض النصر والسلام - بغداد.

عام ١٩٨٧: معرض الشهداء - بغداد.

عام ١٩٨٦: معرض بغداد الدولي الأول - البينالى - بغداد.

عام ١٩٨٥: المعرض السنوى - جاليري أورفالى - بغداد.

عام ١٩٨٤: معرض الجرافيك - جاليري الرواق - بغداد.

عام ١٩٨١: معرض الفن العراقي الحديث - عمان و بغداد.

عام ١٩٨٠: المعرض القومي للفنانات العربيات - بغداد.

عام ١٩٧٩: معرض الفن والثورة، جريدة الثورة - بغداد.

عام ١٩٧٦: معرض الفن العراقي الحديث - باريس و بون و لندن.

عام ١٩٧٥: معرض الفنانات العراقيات - الكويت و مدريد و فيينا و إيطاليا.

عام ١٩٧٤: المعرض المتنقل للفن العراقي و باريس و دمشق و الكويت.

عام ١٩٧٢: مهرجان الواسطى - المتحف القومي لفن الحديث - بغداد.

## سعده جورج

المجال: متتنوع، من تركيب ونحت وطباعة وتصوير فوتوغرافي.

ولدت عام ١٩٥٠، في العراق؛ ونشأت في لبنان وتعيش الآن في لندن - المملكة المتحدة.

التعليم: ١٩٧١-١٩٧٦ تدرّبت كطبيبة.

١٩٩٧ كلية سانت مارتن المركزية للفن والتصميم -شهادة البكالوريوس.

١٩٩٥ فنانة مقيمة - مركز سمول مانسيونز للفنون - لندن.

## معرض فردية مختارة

عام ١٩٨٨: جاليري جريبيفайн - لندن.

عام ١٩٩٥: الباحثون - جاليري مسرح فوير - لندن.

## معرض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠: معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٦: المعرض الدولى للفن - باريس.

• المعونة الثقافية لبوسنة متحدة - كوفيت جردن - لندن.

• الأكاديمية الإيطالية "أولم" - المركز التجارى الإيطالى - لندن.

عام ١٩٩٥: الفنانون العرب فى بريطانيا - الغرفة العربية البريطانية للتجارة - لندن.

• - مركز وترمان للفنون - لندن. Seeing i Believing

• - جاليري ليثى - لندن. Faulkner's Fine Papers

عام ١٩٩٤: Hard Space - مركز وترمان للفنون - لندن.

عام ١٩٩٢: Mono 93، مركز سمول مانسيونز للفنون - لندن.

• موضوعات الفن - جاليري أوبليسك - ريتشموند - مقاطعة سري - بريطانيا.

عام ١٩٨٩: Roots - بريستول.

عام ١٩٧٨: مهرجان Rue Makhoul للفنون - بيروت - لبنان.

عام ١٩٧٦: مهرجان Rue Bliss للفنون - بيروت - لبنان.

## می غصوب

المجال: نحت وتركيب وأداء.

ولدت عام ١٩٥٢، فى لبنان: وتعيش الان فى لندن - المملكة المتحدة.

التعليم: ١٩٧١-١٩٧٤ الجامعة الأمريكية - بيروت - لبنان.

١٩٧١-١٩٧٥ الجامعة اللبنانية - أدب فرنسي.

١٩٨٨-١٩٩٢ كلية مورلى - لندن - نحت.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٥: جاليري أرجايل - ميتال بلوز - لندن.

عام ١٩٩٣: الأداء المسرحي مع النحت - جاليري كوفى - لندن.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠: معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برایتون.

عام ١٩٩٨: Displaces, Installation حول موضوع اللاجئين - قاعة سورديتش تاون - لندن.

● Installation - جاليري مكتبة ستوك نيو ولنجتون - لندن.

عام ١٩٩٦: Under Different Skies - كونهاجن.

عام ١٩٩٤: جاليري ٢٢ - لندن.

عام ١٩٩٣: جاليري كوفى - لندن.

عام ١٩٩٢: The Witching Hour and a Half - أى سى إيه - لندن.

عام ١٩٨٥: هولاند بارك أورانجري - لندن.

## وفاء الهضبي

المجال: متنوع، الرسم وتطريز الجلد.

ولدت عام ١٩٦٦، في أصيلة - المغرب وتعيش الآن في أصيلة.

التعليم: أصيلة وطنجة والمغرب ولشبونة والبرتغال.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٧: المؤسسة الثقافية - أبو ظبى - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٤-١٩٩٣: مكتب هنرى كيسنجر - الرباط - المغرب.

عام ١٩٩٢: المركز الفنى - المنامة البحرين.

● فندق المزة - طنجة - المغرب.

عام ١٩٩٢: قصر المؤتمرات - مراكش - المغرب.

• متحف البطحاء - فاس - المغرب.

• متحف الأوداية - الرباط - المغرب.

عام ١٩٨٥: المركز الثقافي الإسباني - طنجة - المغرب.

عام ١٩٨٤: جمعية قدامى الإمام الأصيل - أصيلة - المغرب.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠: معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث

- مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: متحف دكار - سنغال.

عام ١٩٩٧: Hallamash - جاليري سور - فيينا - النمسا.

• البينالى الدولى الثالث للفن - الشارقة - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٦: مركز الحسن الثاني - أصيلة - المغرب.

• قصر المؤتمرات - مراكش - المغرب.

عام ١٩٩٥: البينالى الدولى الثاني للفن - الشارقة - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٥: مهرجان الخزف - البحرين.

عام ١٩٩٤: مركز الفنون، المنامة البحرين.

عام ١٩٩٣: Homage to Tshlkaya Otomsee • المهرجان الثقافى الدولى - أصيلة - المغرب.

عام ١٩٩٢: قاعة القدس - المغرب.

عام ١٩٨٩: المركز الثقافي الفرنسي - الدار البيضاء - المغرب.

عام ١٩٨٦-٨: مركز الحسن الثاني - موسم أصيلة - أصيلة.

عام ١٩٨٨: المؤتمر الإفريقي (عن الأسرة).

• فندق حياة ريجينسى - الدار البيضاء - المغرب.

عام ١٩٨٦: جمعية قدامى الإمام الأصيل - أصيلة.

عام ١٩٨٤: قصر الثقافة - أصيلة - المغرب.

عام ١٩٨٢: دار الشباب - طنجة - المغرب.

عام ١٩٨٢: دار الشباب - أصيلة - المغرب.

عام ١٩٨١: قاعة البرج - أصيلة - المغرب.

## كماله إبراهيم إسحاق

المجال: رسم بالألوان الزيتية على القنب - أكليريك على الورق.

ولدت عام ١٩٣٩: في أم درمان، السودان وتعيش في مسقط - عمان.

التعليم:

٦٣-١٩٥٩ : كلية الفنون الجميلة والفنون التطبيقية- الخرطوم.

٦٦-١٩٦٤ : الكلية الملكية للفن، لندن (رسم جداري).

٦٩-١٩٦٨: الكلية الملكية للفن، لندن (طباعة حجرية - طباعة بالحروف - التصوير).

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٧٠: جاليري أختاتون للفن - القاهرة - مصر.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث

- مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برایتون.

عام ١٩٩٧: Transafrican Art - متحف أورلاندو للفن - أمريكا.

عام ١٩٩٦: الفنانون العرب - الأردن - عمان.

عام ١٩٩٥: النساء العربيات في الفنون / عيون عربية، الشارقة - الإمارات العربية.

\* سبع قصص من إفريقيا، جاليري وايت شيلل للفن، لندن.

عام ١٩٩٤-٩٥: قوى التغيير، معرض مسافر، المتحف القومي للمرأة في الفنون، واشنطن - شيكاجو - ميامي - أتلانتا - أمريكا.

عام ١٩٨٦: عشر نساء عربيات من العالم، جاليري كارولين هيل - نيويورك - أمريكا.

عام ١٩٨٢: بينالي - بافيلون السودان - الإسكندرية - مصر.

عام ١٩٧٧ : الفن الإفريقي المعاصر - جامعة هوارد - واشنطن.

عام ١٩٧٣ : المهرجان الإفريقي - تونس.

عام ١٩٧٠ : بينالي، بافيلون السودان - فيستاك - نيجيريا.

عام ١٩٦٩ : الفن الإفريقي المعاصر - مركز كمدن للفنون، لندن.

عام ١٩٦٢-٨: معارض ونتر - جمعية فناني الفنون الجميلة في الخرطوم - السودان.

عام ١٩٦٣-٤: مؤسسة هارمون - نيويورك - أمريكا.

عام ١٩٦٣ : بينالي - ساو باولو - بافيلون السودان - البرازيل.

عام ١٩٦٢ : معرض العالم، بافيلون السودان - نيويورك - أمريكا.

### غادة جمال

المجال: متنوع على الورق والخشب.

ولدت عام ١٩٥٥ : في بيروت - لبنان: وتعيش في لوس أنجلوس - كاليفورنيا - أمريكا.

التعليم:

١٩٨٤ : كلية جامعة بيروت - لبنان - بكالوريوس في الدراسات الليبرالية.

١٩٩١ : جامعة ولاية كاليفورنيا - لونج بيتش - كاليفورنيا - ماجستير في الرسم والتلوين.

### معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٧ : غاليري أجيال، بيروت - لبنان.

لوحات لغادة جمال - بلازا كلوب - برباندا - لبنان.

عام ١٩٩٠ : لبنان - ستي سكيب - جامعة ولاية كاليفورنيا - لونج بيتش.

لبنان - لاند سكيب - جامعة كاليفورنيا ستيت - لونج بيتش.

### معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٧ : الفنانون خريجو الجامعة الأمريكية بلبنان ، غاليري الشيخ زايد - الجامعة الأمريكية اللبنانية - بيروت - لبنان.

• خمسة فنانين من لبنان - غاليري حمورابي للفن - عمان - الأردن.

- مهرجان الفن رقم ٩٧: *Landscape and Cityscape in Lebanese*، الكلية الدولية، بيروت - لبنان.
- Books as Art: معرض الذكرى العاشرة، المتحف القومي للمرأة في مكتبة الفنون ومركز الأبحاث - واشنطن.
- مهرجان صيف ٩٧: دارة الفنون - مؤسسة أبو حامد شومان - عمان - الأردن.
- عام ١٩٩٦: صيف ٩٦ دارة الفنون - مؤسسة أبو حامد شومان - عمان - الأردن.
- ومعرض الخريف ٢٠ في متحف سرسق نيكولا، ١٩٩٦ - بيروت - لبنان.
- أصدقاء فوندرى - مؤسسة فوندرى - واشنطن.
- معرض لونج بيتش للفنون - لونج بيتش - كاليفورنيا. *Contemporary Urban Landscape* ●
- - رون ربرتش، وليون كراوكو وغادة جمال، وكارولين بوك فوسبورف، غاليري الفنون - لونج بيتش - كاليفورنيا. *Paradox and Perception* ●
- ، غاليري براند - سانتا أنا - كاليفورنيا. *Small Wonders II* ●
- - جمال ومينرس، غاليري براند - سانتا أنا. *Surroundings* : ١٩٩٥
- Restless Voices: التجرييد من لوس أنجلوس، غاليري سشيك.
- كلية سكدمور - ساراتوجا سبرنجز - نيويورك.
- عام ١٩٩٤: غادة جمال وكارولين بوك فوسبورف، جنابس إم آرنولد - سان بترو - كاليفورنيا.
- Women in the Arts - بنك جراند القومي - سانت أنا - كاليفورنيا.
- عام ١٩٩٣: أربعة فنانين عرب من الولايات المتحدة - مؤسسة عبد الحميد شومان - عمان - الأردن.
- غادة جمال وروث إريتش وروودا ويسمان - *Shaken Realities* - غاليري الفنون الجميلة بجوسلن - تورانس - كاليفورنيا.
- Art of the Small: رسومات لأربع فنانين من لوس أنجلوس - غاليري بلاديو - لوس أنجلوس - كاليفورنيا.
- ماكيل فلوتس وزملاء آخرون ، سانتا مونيكا - كاليفورنيا. *Structure and Content* ●
- - غاليري الشيف زايد - الجامعة الأمريكية اللبنانيّة - بيروت - لبنان. *Still Life in Lebanese Art* ●
- عام ١٩٩٢: Abstract Artists، أعمال فنية على الورق، غاليري إكس - إكسبيتر - إنجلترا.
- World News، مركز ماكتئر الثقافي - فولرتون - كاليفورنيا.
- عام ١٩٩١: معرض أعضاء مركز أنجل جات الثقافي - سان بترو - كاليفورنيا.
- World News, Beyond Baroque, Venice, CA ●، كاليفورنيا، عام ١٩٩٢، *The Onyx*

عام ١٩٩٠ : Long Beach Art Expedition ، جاليرى برفت وركس - لونج بيتش - كاليفورنيا.

- Group 390 - جامعة كاليفورنيا ستيت - لونج بيتش - كاليفورنيا.
- W A M - متحف داونى للفنون - داونى - كاليفورنيا.

عام ١٩٨٩ : Group 89 - جامعة ولاية كاليفورنيا - لونج بيتش.

- (II) Group 89 - جامعة ولاية كاليفورنيا - لونج بيتش.

عام ١٩٨٨ : معرض الخريجين - كلية جامعة بيروت - لبنان.

- المعرض السنوى لبيت الدين - قصر بيت الدين - لبنان (الجمعية اللبنانية للرسم والنحت).
- ومعرض الخريف ١٢ فى متحف سرسق نيكولا، ١٩٨٦ - بيروت لبنان (الجمعية اللبنانية للرسم والنحت).

عام ١٩٨٥ : ثلاثة خريجين من جامعة بيروت جاليرى الشيخ زايد - الجامعة الأمريكية اللبنانية - بيروت - لبنان.

## ليليان كرنوك

المجال: الرسم الزيتى والأكيليك على القنب والزجاج.

ولدت عام ١٩٤٤ : فى القاهرة - مصر، وتعيش الان فى كولومبيا البريطانية - كندا.

التعليم:

١٩٦٦ : أكاديمية الفنون الجميلة - روما.

١٩٩١ : جامعة كولومبيا البريطانية- فانکوفر - ماجستير فى تعليم الفن.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٣ : معرض "Retrospective" ١٩٨٨-٩٣ ، جاليرى ألف - القاهرة - مصر.

عام ١٩٩٢ : Ibrahim ، مركز جاليرى المحطة l'annonciation ، كوبك.

أسود-أخضر، جاليرى معهد جوته - القاهرة - مصر.

عام ١٩٩١ : Eastern Desert ، جاليرى لا بارت دى سابل- القاهرة - مصر.

عام ١٩٨٨ : Hautungen - جاليرى إيفا - بون - ألمانيا.

صبرة وشتيللا - جاليرى معهد جوته - القاهرة.

عام ١٩٨٧: الأبسطة الطائرة - جاليري المركز الثقافي الإيطالي - القاهرة - مصر.

عام ١٩٨٥: Miniatures and Books - جاليري معهد جوته - القاهرة وجاليري أوستراكا - الإسكندرية - مصر.

عام ١٩٨٣ - ٤: Desertscape - المركز القومي للفن - الجاليري الرئيسي - القاهرة - وجاليري سامية زيتون، المعادى: جاليري معهد جوته - الإسكندرية.

## معارض جماعية مختارة

عام ٢٠٠٠: المتحف القومي للحضارة، أونتاريا.

عام ١٩٩٧: المعرض التولى السادس للنحت، جاليري الفنون الجميلة - جامعة هاواي.

١٩٩٥: Rhythm and Forms - تأملات بصرية حول الشعر العربي - جاليري الفنون الجميلة - جامعة أركنساس، جاليري الفنون الجميلة - جامعة كاليفورنيا في بريكل.

عام ١٩٩٥: Artist's View - العالم العربي - جاليري ويلاميت للفنون - جامعة ويلاميت - سالم - أوريون - أمريكا.

عام ١٩٩٤-٩٥: قوى التغيير - معرض مسافر، المتحف القومي للنساء في الفن - واشنطن - شيكاجو - ميامي - أتلانتا - أمريكا.

عام ١٩٩٤: Time Machine - القاعة الرئيسية لهيئة الآثار المصرية - المتحف البريطاني بلندن.

عام ١٩٩٣: "L'annonciation", كوبك، مركز الفنون، ليهامر - النرويج.

١٩٩٣: Easthetica Diffuse: Natura- Mater ٤ •، المركز الاجتماعي - ساليرنو - إيطاليا، مركز إنترناشيونال مالتى ميديا - سانت بافس فيجف - البلجيك.

عام ١٩٩١: Papier-Parrallel - نادى الفن الحديث - اشتفنبورج - ألمانيا.

عام ١٩٩٢: Ecart، بوريال مالتى ميديا - مركز المحطة للمعارض.

عام ١٩٩٠-١٩٩١:

• ثمانية فنانين من مصر، معرض قاعة المؤتمرات، أوجسبورج - معرض قاعة المؤتمرات، روزيهaim - ألمانيا.

• قصص طبيعية - متحف جنوبي - إيطاليا.

عام ١٩٨٦: ال بينماى الأول للورق - متحف ليوبولد هوتش - دورين - ألمانيا.

عام ١٩٨٢: بينماى الإسكندرية - متحف الفن الحديث - الإسكندرية - مصر.

## ليلى كوبه كواش

المجال: مختلط ورسم زيتى على القنب.

ولدت عام ١٩٤٥: في بغداد - العراق، وتعيش الآن في واشنطن.

التعليم:

١٩٦٦: معهد مانشستر للفنون والعمارة.

١٩٩٢: معهد كوركوران للفن - واشنطن.

### معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٧: معرض *Dawns and Invocations* - جاليري مجنة للفن - أثينا.

عام ١٩٩٦: مركز الأكاديمية الثقافية - أثينا - اليونان.

• مركز أبو ظبى الثقافى.

عام ١٩٩٤: معابر - المركز الثقافى الملكى - عمانالأردن.

عام ١٩٩٣: مؤتمر أيدى سى - واشنطن- الولايات المتحدة.

عام ١٩٩١: *Words, Echoes and Images* - جاليري ألف - جورج تاون - واشنطن - الولايات المتحدة.

عام ١٩٨٧: *Movements and Traditions* - فندق هيلتون - أثينا - اليونان.

عام ١٩٨٦: صندوق النقد الدولى - واشنطن - الولايات المتحدة.

### معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث

- مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٥: *Artist's View* - العالم العربى - جاليري ويلاميت للفنون - جامعة ويلاميت - سالم - أوريون - أمريكا.

عام ١٩٩٥: عرض القدس الثقافي - المؤسسة الثقافية - أبو ظبى.

عام ١٩٩٤-٩٥: قوى التغيير - معرض مسافر، المتحف القومى للنساء فى الفن - واشنطن - شيكاجو - ميامي - أتلانتا - أمريكا.

عام ١٩٩٣ : Interpretations In Texture - جاليري مايكل ستون - واشنطن - الولايات المتحدة.

عام ١٩٩٢ : جاليري كوركوران وايت وولس - واشنطن - الولايات المتحدة.

عام ١٩٨٩ : جاليري ألف - واشنطن - الولايات المتحدة.

• جاليري براشين نوسيبي - نيويورك سيتي - الولايات المتحدة.

عام ١٩٨٤ : Through Arab Eyes - جوال في الولايات الوسطى لأمريكا.

## صبيحة خمير

المجال: الرسم وإعداد الكتب المصورة.

ولدت عام ١٩٥٩ : في تونس وتعيش الآن في لندن.

التعليم:

١٩٨٦ : جامعة لندن - معهد الدراسات الشرقية والإفريقية، ماجستير (بامتياز) في الفن الإسلامي والعمارة.

١٩٩٠ : دكتوراه من جامعة لندن - جامعة بنسلفانيا - فيلادلفيا - الولايات المتحدة - زمالة ما بعد حصولها على الدكتوراه في التاريخ - قسم تاريخ الفن.

## أعمال مصورة

عام ١٩٩٤ : Island of Animals - ربع سنوية - لندن.

عام ١٩٧٨ : Le Nuage Amoureux - ماسبيرو - باريس.

عام ١٩٧٥ : L'Ogresse - ماسبيرو - باريس.

## أغلفة كتب

السيد المحترم - نجيب محفوظ.

النمور في اليوم العاشر - زكريا تامر.

رؤيه بعيدة للمازنة - إيفا رفعت.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وقد ضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، غاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، غاليري بروناي - جامعة لندن - غاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨ : معهد الدراسات الشرقية والإفريقية - جامعة لندن - لندن.

المركز الإسماعيلي - لندن.

عام ١٩٩٤-١٩٩٥: قوى التغيير - معرض مسافر، المتحف القومى للنساء فى الفن - واشنطن - شيكاجو - ميامي - أتلانتا - أمريكا.

عام ١٩٩٣ : غاليري كوفى - لندن.

عام ١٩٨٨ : غاليري كوفى - لندن.

عام ١٩٨٧ : غاليري كوفى - لندن.

عام ١٩٨٦ : المركز الإسلامي - لندن.

عام ١٩٧٩ : مركز بوبيرج بوديمو - باريس - فرنسا.

أول رواية "Waiting in the Future for the Past to Come" نشرت في مجلة ربع سنوية - لندن - ١٩٩٣ .

## نجاة مكي

المجال: متعدد على الورق.

ولدت عام ١٩٥٦ : في دبي - الإمارات العربية وتعيش بين الإمارات العربية والقاهرة في مصر.

التعليم:

١٩٨١ : كلية الفنون الجميلة - القاهرة - مصر (تحت وحفر).

١٩٩٧ : ماجستير من كلية الفنون الجميلة - القاهرة - مصر.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٧ : متحف الفن بالشارقة - الشارقة - الإمارات العربية.

رسم الكتاب والفنانين - القاهرة - مصر.

عام ١٩٨٦ : نادي الواسطى - دبي.

## معارض جماعية مختارة

- عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، غاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، غاليري بروناي - جامعة لندن - غاليري جامعة برايتون.
- عام ١٩٩٧: بينالي الشارقة الدولى الثالث - الشارقة - الإمارات العربية.
- عام ١٩٩٦: بينالي الدولى لمهرجان الفن - القاهرة مصر.
- عام ١٩٩٦-١٩٩٦: معارض متعددة فى الإمارات العربية ومصر والسودان ومسقط وقطر والأردن وسوريا والقاهرة وتركيا وألمانيا والولايات المتحدة وإسبانيا وإيطاليا وموسكو واليابان وفرنسا.
- عام ١٩٩٥: بينالي الشارقة الدولى الثانى - الشارقة - الإمارات العربية.

## حورية نياتي

- المجال: متنوع على الورق.
- ولدت عام ١٩٤٨: فى خميس مليانة - الجزائر - وتعيش الآن فى لندن - المملكة المتحدة.
- التعليم:
- ١٩٦٩: معهد تكسرين القومى - الجزائر - ودبلومة فى الفنون المجتمعية.
- ١٩٧٩-٨٢: كلية كريدون للفن والتصميم، سورى - قسم الفنون الجميلة.
- ١٩٨٤: فنانة أولى فى استديوهات ريزيدنس - ريفرسايد - لندن.

## معارض فردية مختارة

- عام ١٩٩٢-٩٥: استديوهات أوين - أكافا - لندن.
- عام ١٩٩٠: غاليري روشنان - لندن.
- مركز سمول ميشن - لندن.
- عام ١٩٨٨: Mystery and Metaphor - غاليري أيقون - برينجهام.
- عام ١٩٨٨: مركز إفريقيا - لندن.
- عام ١٩٨٧: بيت الثقافة - كوربوا - باريس - فرنسا.
- عام ١٩٨٥: مهرجان خليفة وحورية نياتي الثقافي - خميس مليانة - الجزائر.

عام ١٩٨٤ : Delirium - مركز إفريقيا - لندن.

جاليري سميث - لندن.

- جاليري سى سى ديبو إيه - الجزائر.

- بيت الثقافة - تيزى وزو - الجزائر.

## معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث - باث

- مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برایتون.

عام ١٩٩٧ : Cross/ing, Times, Spaces, Movement

- تجوال في أمريكا.

عام ١٩٩٨ : ميديترينيا - الفن المعاصر لدول البحر المتوسط - بروسيل.

عام ١٩٩٧ : Gendered Visions - فن المرأة الإفريقية المعاصرة - جامعة كورنيل - ولاية نيويورك.

• البيانى الدولى الثالث للشارقة - الشارقة - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٥ : New Visions: أعمال حديثة لستة فنانين إفريقيين - متحف زورا نيل هرستن القومى للفنون الجميلة -

واشنطن - شيكاجو - ميامي - أتلانتا - أمريكا.

عام ١٩٩٤ : قوى التغيير - معرض مسافر، المتحف القومى للنساء فى الفن - واشنطن - شيكاجو - ميامي -

أتلانتا - أمريكا.

عام ١٩٩١ : فور × فور، متحف هاريس - بريستون - بريطانيا.

عام ١٩٨٩ : Forms of Intuition، متحف كارت رايت هول - برادفورد.

• فن معاصر من العالم الإسلامي - جاليري كونكورس - مركز باربيكان - لندن.

عام ١٩٨٦ : From Two Worlds - جاليري وايت شبيل - لندن و جاليري فروت ماركت - إيدنبرج.

عام ١٩٨٤ : استديوهات ريفر سايد - لندن.

- جاليري ماين أرت - متحف شيفيلد أند كاسل - نوتنجهام.

عام ١٩٨٣ : خمسة فنانين إفريقيين - مركز إفريقيا - كوفنت جاردن - لندن.

- Black Women's Time Now - مركز بترسى للفنون - لندن.

المجال: متنوع، الكولاج (اللصق) والطباعة والرسم بالزيت على القنب.

ولدت عام ١٩٧٤: في الشارقة - الإمارات العربية وتعيش في الشارقة بالإمارات العربية.

التعليم:

دبلومة عليا في الشئون المصرفية والمالية - الإمارات العربية.

### معارض جماعية مختارة

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وقد ضم أعمال ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باث -

با� - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برايتون.

عام ١٩٩٨: معرض الفنون الجميلة السابع عشر - الشارقة - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٧: البينالي الشارقة الثالث للفنون - الإمارات العربية.

● معرض جى سى سى - الصين.

● معرض الأعضاء - مركز الفنون الدولى لدبى - الإمارات العربية.

● معرض فناني الإمارات - باريس - فرنسا.

● معرض فنانى الإمارات - الشارقة - الإمارات العربية.

● معرض الفنون الجميلة السادس عشر - الشارقة - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٦-٧: معرض نادى فن المرأة - الشارقة - الإمارات العربية.

عام ١٩٩٦: معرض الأعضاء، مركز دبى الدولى للفنون - الإمارات العربية.

● لمسة نسائية - دبى.

● جمعية الإمارات للفنون الجميلة - مركز الهنادر - مصر.

● معرض الفنون الجميلة الخامس عشر - الشارقة - الإمارات العربية.

● مهرجان جرش لفن الدولى - الأردن.

● بينالي القاهرة الدولى للفنون - الإمارات العربية.

## زينة سديرة

المجال: فيديو وتصوير فوتوغرافي.

ولدت عام ١٩٦٣: جنيفيه - فرنسا - وتعيش الان في لندن - المملكة المتحدة.

التعليم:

١٩٩٢: المعهد سانت مارتن الفني المركزي - لندن - حاصلة على شهادة الليسانس.

١٩٩٥-١٩٩٧: معهد سلاد للفن - لندن ماجستير في الإعلام والفنون الجميلة.

١٩٩٨: الكلية الملكية للفنون - ماجستير في التصوير.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٩: MosaAques - المعهد الفرنسي - لندن.

مركز بي إم للفن المعاصر - إسطنبول - تركيا. Where are you from?

## معارض جماعية مختارة

عام ٢٠٠٠: أبريل - لم نعد في كناس بعد الآن، بوبيلار باش - إيست إندر - لندن.

هوم سويت هوم - بيروت.

عام ٢٠٠٠: فبراير - Fresh Masala - جاليري ميد وورك.

عام ٢٠٠٠: يناير - Genealogies, Miscegenations, Missed Generations - متحف ويليام بنتون للفن في كونكتكت - أمريكا (عرض جوال).

عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠: معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، جاليري هوت باش - باش - مركز بليموث للفنون - بليموث، جاليري بروناي - جامعة لندن - جاليري جامعة برایتون.

عام ١٩٩٩: Shoe Shop - إسطنبول - تركيا.

- جاليري بلو كوت - ليفربول. The Order of Things

عام ١٩٩٨: Showgirls Billboard Project، مصنع فن النساء - شيفيلد.

- مصنع فن النساء - Return of the Showgirls ●

● - جاليري هنري مور - الكلية الملكية للفن - لندن. Interim

● قناة ستريم - أى سى إيه - لندن.

● مشروع موقع محمد - غاليرى سيربنتن - لندن. Is Art Beneath you?

عام ١٩٩٧ : Point of Entry - غاليرى كابل استريت - لندن.

● غاليرى الفن المعاصر - Out of the Blue . جلاسجو - إنجلترا.

● مشهد صامت - عرض مشروع الماجستير - معهد سلاد للفن - لندن. Une Generation de Femmes

عام ١٩٩٦ : Bound - غاليرى كوميرشال تو - لندن.

عام ١٩٩٥ : بدون عنوان (ثلاث شاشات عرض / فيديو) عرض درجة الليسانس - المعهد المركزي الفنى لسانتر مارتن - لندن.

عام ١٩٩٤ : Cite Dortoir ١٩٨ - غاليرى - لندن.

عام ١٩٩٢ : Espoir (نحوت عرض خارجي) - مركز سكوكس - بولندا.

● غاليرى لاثبي - Topology of the Veil . لندن.

## ليلي الشوا

المجال: طباعة على الحرير - رسم بالزيت على القنب - نحت.

ولدت عام ١٩٤٠ : في غزة - فلسطين - تعيش في غزة ولندن.

التعليم:

١٩٥٧-١٩٥٨: ليوناردو دا فينشي للفنون - القاهرة - مصر.

١٩٥٨-١٩٦٤: أكاديمية الفنون التشكيلية - روما - إيطاليا - بكالوريوس فنون جميلة.

١٩٦٤ - ١٩٦٦: أكاديمية سانت جياكومو - روما - إيطاليا - دبلومة في الفنون التشكيلية.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٦ : غاليرى مسرح ميرماد - لندن - المملكة المتحدة.

عام ١٩٩٢ : غاليرى - لندن.

عام ١٩٩٠ : غاليرى الفن القومى - عمان - الأردن.

عام ١٩٧٦ : غاليرى سلطان - الكويت.

## معارض جماعية مختارة

- عام ١٩٩٩-٢٠٠٠: Transvanguard - غاليري أكتوبر - لندن.
- عام ١٩٩٩ - ٢٠٠٠ : معرض "الحوار المعاصر" وهو عمل ضم ثمانى عشرة فنانة عربية، غاليري هوت باث - باث - مركز بليموث للفنون - بليموث، غاليري بروناي - جامعة لندن - غاليري جامعة برايتون.
- عام ١٩٩٨: ميديترانيا - الفن المعاصر للبلدان البحر المتوسط - بروسيل.
- عام ١٩٩٦: Transvanguard - غاليري أكتوبر - لندن.
- Right to Write - من مجموعة أعمال غاليري الفن القومى - الأردن - كلية أجنس سكوت - أتلانتا - جورجيا.
- غاليري البنك الدولى - البنك الدولى - واشنطن.
- معرض ونتر - غاليري أكتوبر - لندن.
- عام ١٩٩٥: Right to Hope - فن عالم واحد - معرض جوال.
- عام ١٩٩٥: الفنانون العرب المعاصرون - دارة الفنون - عمان الأردن.
- الفنانون العرب المعاصرون - غاليري رواق البلقاء - الأردن.
- Artist's View - العالم العربي - غاليري ويلياميت للفنون - جامعة ويلياميت - سالم أوريجن - أمريكا.
- فن الشرق الأوسط المعاصر - غاليري جون أديس - المتحف البريطاني - لندن (مكتسبات حديثة العهد).
- عام ١٩٩٤-١٩٩٥: قوى التغيير، معرض مسافر، المتحف القومى للمرأة فى الفنون، واشنطن، شيكاجو - ميامي - أتلانتا - أمريكا.
- عام ١٩٩٤: من المنفى القدس - مركز الواسطى للفنون - القدس.
- الشاوا ووجдан - غاليري أكتوبر - لندن.
- عام ١٩٩٣: Saga, Salon de L'estampe et de L'édition d'art à Tirage Limite - جراند بالس - باريس - فرنسا.
- عام ١٩٩٢: ثلاثة فنانين من غزة - مؤسسة شومان - الأردن.
- عام ١٩٩٠: التجربة الماليزية - غاليري الفن القومى - كولا لمبور- ماليزيا.
- عام ١٩٨٩: فن معاصر من العالم الإسلامي - مركز باربيكان - لندن.
- عام ١٩٨٨: بينالى بغداد - مركز صدام - بغداد.
- عام ١٩٨٧: فنانات عربيات فى المملكة المتحدة - غاليري كوفى - لندن.

## مارى بهجة توما

المجال: وسائط متعددة - تركيب.

ولدت فى أمريكا وتعيش فى تشارلزوت - شمال كارولينا - الولايات المتحدة الأمريكية.

التعليم:

١٩٩٤: ماجستير فى الفنون الجميلة - جامعة أريزونا - تسكون - أريزونا.

## معارض فردية مختارة

عام ١٩٩٨-٩: توبوجرافيا - Passages Between Worlds - مطار تشارلزوت الدولى - تشارلزوت - إن سى.

عام ١٩٩٤: Shapeshifters - معرض رسالة ماجستير إم إف إيه لمحف الفن بجامعة أريزونا- تكسن - أريزونا.

عام ١٩٩٣ : Memory and Loss - جاليرى لوكل ٨٠٢ - تكسن - أريزونا.

## معارض جماعية مختارة

٢٠٠٠: Seven International Shoebox Sculpture Exhibition - جامعة هونولولو لجاليرى الفن - هونولولو.

١٩٩٩: فايبرات الدولى ٩٩، مركز بتسبرج للفنون - بتسبرج - PA -

● معرض المسابقة السابعة عشرة الدولى فى سبتمبر - متحف الإسكندرية للفنون - الإسكندرية.

● - جاليرى صناعة المرأة - شيكاجو - إلينويوس.

● Stitching outside the Lines - معرض لثلاثة أشخاص - جاليرى روى الرئيسي للفنون - جامعة شمال كارولين

فى تشارلزوت - إن سى.

● Loss and Grief - جاليرى صناعة نسائية - شيكاجو.

١٩٩٨: معرض الكلية - جاليرى روى للفنون - جامعة شمال كارولين - تشارلزوت.

١٩٩٧: إيكاروس الدولى ٩٧، جاليرى جوست فليت، ناجس هيد - شمال كارولين.

● ١٠th Annual Fiber Art Exhibition - ألياف باسف ونقابة الفنون الإبداعية - دالتون - جورجيا.

● معرض فينووكس - معارض فانقون - سكرامنتو - CA

١٩٩٦: معرض تكساس ٩٦ القومى: جاليرى جامعة استيفن إف أوستن، نكوجدوتشس - تكساس.

١٩٩٥: البيانى التلبوى الثالث عشر لفن الخزف - جاليرى الآنية الخزفية الفنى المعاصر - تكسن - أريزونا.

- معرض Juried رقم ٦٧، جمعية الفن لمعهد وجاليري هاريسبرج - هاريسبرج.
- معرض المخلفين القومي - غاليري ميسا - ميسا - أريزونا- جائزة المخلفين. ١٩٩٤ : ParticipaART
- المجموعة المركزية للفنون - تكسن - أريزونا. Encompassing Women: Perspectives On Process
- داي Intuition: the Direction in Craft, Pan-American Juried Exhibition, Gallery of Artcrafts and Treasures
- تون بيتش - فلوريدا.
- معرض كلية جامعة أريزونا ١٩٩٤، متحف جامعة أريزونا للفن - تكسن - أريزونا.
- مدينة لوا - مركز مقاطعة جونسون للفنون - مدينة لوا. Paper/Fiber XVII
- تجهيز مركب - غاليري المجلس السادس - تكسن - أريزونا. Reclining Women
- جاليري كونجرس ستريت - تكسن - أريزونا. Women and Madness

## مؤلفات الفنانات

### فريال الأدهمى

- البحرين هذا الشهر - مارس ١٩٩٨ .
- أليشا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣ .
- روزا عيسى "New Horizon" - سبتمبر ١٩٩٠ .
- جلال "This is London" - أكتوبر ١٩٩٠ - لندن.
- أنطون خوري، الحياة، ٣ يوليو ١٩٩٢ .
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: حوار الحاضر - لندن.
- مكتبة فن المرأة وأي بي توريس - ١٩٩٩ .

### مليكة أكزنای

- غاليري باب رواح - مليكة أكزنای - Les Mots Magiques - الرباط - المغرب - مقالات أعدتها تونى مارياني - مصطفى نيسابوري - ١٩٩٦ .
- أليشا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣ .

• فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر - لندن.

• مكتبة فن المرأة وأى بي توريس - ١٩٩٩.

## جنان العيني

• جاليري بريبيكان للفن. "Who Is Looking at the Family?" مقالة بقلم فال ولیامز - لندن، المركز بريبيكان ١٩٩٤.

• أليشا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٢٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.

• متحف هاريس وجاليري الفن - "Fine Material for a Dream?" مقالة بقلم بريستون أندرسون - المملكة المتحدة ١٩٩٢.

• جائزة جون كوبال للتصوير الفوتوغرافي - كatalog زيلا شيتل برس - ١٩٩٦.

• فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر.

• أليسون رافتيري. "Opening Lines" - مجلس لندن للفنون - ١٩٩٧.

• فال ولیامز - "Modern Narrative, the Domestic and The Social" - جاليري أرتس واي - المملكة المتحدة ١٩٩٧.

## ثريا البقسى

• "البقسى" نشرة كويتية - إصدار رقم ٢٨، أغسطس ١٩٩٦ - لندن - ص ٤-٥.

• وجدان على: "Contemporary Art from the Islamic World" - لندن - دار نشر سكريبيون ١٩٨٩.

• وجدان على: "Modern Islamic Art, Development and Continuity" - جامعة فلوريد برس - كاليفورنيا - ١٩٩٧.

• أليشا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٢٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢.

• فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: حوار الحاضر - لندن.

• مكتبة فن المرأة وأى بي توريس - ١٩٩٩.

• سلوى ميكادى نشاشبى: Forces of Change، فنانات من العالم العربي، لفافيت - كاليفورنيا: المجلس العالمي للنساء في الفن، ١٩٩٤.

• المبينالى الدولى الثانى للفن بالشارقة - الشارقة - الإمارات العربية - القسم الثقافى، ١٩٩٥.

• المبينالى الرابعة للفن بالشارقة - الشارقة - أبوظبى، الإمارات العربية - القسم الثقافى، ١٩٩٩.

## دوريس بيتار

- الجديد - تغطية مارس لزيارة جينو روسيس لفرنسا - ١٩٩٧.
  - جيوفري بتشن: Oriental Subjects. Catalogue. The Alternative Museum . نيويورك - سبتمبر، ١٩٩٣.
  - بنiamin إيبستن: Hour Tour: Doris Bittar's Ornamental Subjects ٢٠ مارس ١٩٩٥.
  - روبرت إل بنكوس: 'Contraptions and Canvases,' San Diego Union Tribune' ١١ فبراير ١٩٩٩.
  - روبرت إل بنكوس: 'The Subject Was Roses,' San Diego Union Tribune' ١٧ أغسطس ١٩٩٥.
  - سالم تايمز "Art Focuses on Arab Struggle" ١ سبتمبر ١٩٩٥.
- SDSU Gallery Features Doris Bittar Exhibit,' Imperial Valley Press, 10 October 1996 .
- خيرية زبالدى: The Paintings of Doris Bittar,' Shenouq, October 1995.
  - شريفة زهور: Performance, Art, Image and gender on the Middle East ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة وجامعة فلوريدا برس ١٩٩٥.

## ريمة فرح

- الفن والعالم الإسلامي.
- Art Review ، يوليو ١٩٨٣ ، ديسمبر ١٩٨٤ ، سبتمبر ١٩٨٦ ، سبتمبر ١٩٨٧ ، يناير ١٩٩٠.
- Art Review - عام الكتاب، ١٩٨٧.
- إس بهشر: Le Journal de Tanger - يوليول ١٩٩١.
- ديل إجي، Eastern Art Report - أغسطس ١٩٩١.
- أثيا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٢.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: حوار الحاضر - لندن.
- مكتبة فن المرأة وأى بي توريس - ١٩٩٩.
- سلوى ميكدادي نشاشبي: Forces of Change ، فنانات من العالم العربي، لافايت - كاليفورنيا: المجلس العالم للنساء في الفن، ١٩٩٤.
- واشنطن بوست - أبريل ١٩٨٦.

## ميسلون فراج

- فنانون لحقوق الإنسان: International Prints Portfolio نوربان - جنوب إفريقيا - ديسمبر ١٩٩٩.
- ميسلون فراج "Strokes of Genius ... Contemporary Iraqi Art" الفن العراقي المعاصر - فنون مسافرة، رقم ٣٧، الصيف ١٩٩٨، ص ١٨-١٩.
- أليشا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: حوار الحاضر - لندن.
- مكتبة فن المرأة وأى بي توريس - ١٩٩٩.
- سلوى ميكادي نشاشبي: Forces of Change، فنانات من العالم العربي، لافايت - كاليفورنيا: المجلس العالمي للنساء في الفن، ١٩٩٤.
- تيري برميلي "Washington Review, "Forces of Change" الجزء التاسع عشر، رقم ٦ = أبريل - مايو ١٩٩٤.
- pARTicipation, EU-MAN (European Union-Migrant Artists Network) ●
- تريزى رينالدى: ميسلون فراج، Art and the Islamic World - رقم ٢٩، خريف ١٩٩٦؛ ص ٤٩-٥١.

## بتول الفيكياكى

- جريدة "الرأى" (باللغة العربية) - عمان - الأردن - ١٧ أكتوبر ١٩٩٦.
- عبد الله أمير - القدس العربي (باللغة العربية) - لندن - ١٧ أكتوبر ١٩٩٦، المركز الثقافي ببرلين - الفن العراقي المعاصر.
- برلين - ١٩٧٩.
- أليشا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.
- كيفية الحبيب، صحيفة الأيام (باللغة العربية)، ٢٩ سبتمبر ١٩٩٦.
- منظر حمدان "The Star, Myths of Heart and Home" The Star، الأردن ١٩٩٧.
- حميد المتبي، موسوعة المشاهير في العراق - بغداد - وزارة الثقافة ١٩٩٥.
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: حوار المعاصر - لندن.
- مكتبة فن المرأة وأى بي توريس - ١٩٩٩.
- جابريل مورجنروث "بتول الفيكياكى" Traunsteiner Wochenblatt، ألمانيا - ٢٠ ديسمبر ١٩٩٧.

## می غصوب

- صحيفۃ الحیاۃ، رقم ۱۲۲۱۸، الإثنين ۱۷ ماي ۱۹۹۹ - ص ۲۲.
- صحيفۃ الشرق الأوسط - عدد ۷۵۴۱، ۲۲ يولیو ۱۹۹۹، ص ۲۳.
- می غصوب - *Comprendre le Liban* - باریس، ۱۹۷۶.
- می غصوب - المرأة وذکریة الأصلاله (باللغة العربية) - لندن - ۱۹۹۱.
- می غصوب - ما بعد الحداثة العرب في لقطة فيديو (باللغة العربية) - بیروت ۱۹۹۴.
- می غصوب - Leaving Beirut, Women and the Wars Within - لندن، ۱۹۹۸.
- می غصوب - الثقافة - The Problem of the Definite Article - صحيفۃ صندوق الأمير کلاوس - الجزء الثاني - یونیو ۱۹۹۹، ص ۶۱-۶۴.
- فران لوید: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر - لندن.
- مكتبة فن المرأة وأى بي توريس - ۱۹۹۹.
- شاهين ميرالى: Displaces: Topography of Unbelonging - النص الثالث - الجزء ۲۹ - صيف ۱۹۹۷، ص ۱۰۳-۱۰۵.

## وفاء الهضبی

- إم فایزة "La Rupture avec la norme artistique," *Le Matin du Sahara* ۱۴ فبراير ۱۹۹۸.
- أثیا جرینان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ۳۷ - صيف ۱۹۹۸ - ص ۲۲-۲۲.
- مليكة حوزیر، فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر - لندن.
- فران لوید: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر - لندن.
- مكتبة فن المرأة وأى بي توريس - ۱۹۹۹.
- بینالی الشارقة الدولی للفنون رقم ۲، ۱۱-۲۲ ابریل ۱۹۹۵ - الشارقة - الامارات العربية - قسم الثقافة، ۱۹۹۵.
- بینالی الشارقة الدولی للفنون رقم ۳، ابریل ۱۹۹۷ - الشارقة - الامارات العربية - قسم الثقافة، ۱۹۹۷.
- وفاء الهضبی "expose aux Oudayas," *Le Matin du Sahara et du Maghreb* ۱۰ ینایر ۱۹۹۲.

## كمالة إبراهيم إسحاق

- وجدان على "Contemporary Art from The Islamic World" - لندن - مكتبة سكوربيون ١٩٨٩ .
- وجدان على "Modern Islamic Art, Development and Continuity" فلوريدا - جامعة فلوريدا برس - ١٩٩٧ .
- أليشا جرينان "الحوار المعاصر" فن زائر، رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣ .
- جي حفظى "Paintings of Kamla Ishaq" - استديو أنترناشيونال ١٩٦٩ - ص ٢٧٦ .
- جي كينيدي "New Currents Ancient Rivers, Contemporary African Artists in a Generation of Change" واشنطن: مؤسسة سميث سونيان برس، ١٩٩٢ .
- فران لويد: فن المرأة العربية المعاصر: الحوار المعاصر - لندن .
- سلوى ميكادى نشاشبى: Forces of Change، فناني العالم العربى - لافاييت - كاليفورنيا - المجلس القومى للنساء فى الفن ١٩٩٤ .
- جاليرى وايت شبيل للفنون. Seven Stories About Modern Art in Africa . لندن - فلامريون ١٩٩٥ .

## غادة جمال

- محمد الأميري "تجربة دمج التقليد بالمعاصر" - الدستور - ٢٣ إبريل ١٩٩٧ - بيروت - لبنان .
- نهاد الحايك، قوى التغيير في فن النساء العربيات (المجال) مارس ١٩٩٤ .
- Book as Art: معرض الذكرى العاشرة. المتحف القومى للمرأة فى مكتبة الفنون ومركز البحث، ١٩٩٧ .
- بورثى باون "قصص شهرزاد" Arab Women Show (Devastation of War) "كونترا كوستا سن - ١٤ يونيو ١٩٩٥ .
- شريفيل داغر "معرض الفنانة اللبنانية غادة جمال" - الحياة ٢١ مارس ١٩٩٧ .
- حسين داسى "رسومات الفنانة اللبنانية المعاصرة غادة جمال تنشر الضوء واللون" - الرالى - ٢١ أبريل ١٩٩٧ - عمان - الأردن .
- من اختيار المحرر "Crain's Chicago Business" ٢١ أكتوبر ١٩٩٤ .
- زهير غانم "في جاليرى أجیال": الفنانة غادة جمال - ٦ مارس ١٩٩٧، غريب لور - الهروب من الواقع - النهار، ٢٨ فبراير ١٩٩٧ .
- هيلين خال "Inviting Interior of Soft Light" دالي ستار - ٧ مارس ١٩٩٧ .
- هيلين إل كوهين "A surprising and engaging Forces of Change" هيرالد ميامي - ٢٨ يناير ١٩٩٥ .

- الفنانون اللبنانيون خريجو الجامعة الأمريكية - كatalog المعرض - جمعية الخريجين (LAU) - بيروت - لبنان - ١٩٩٧
- "L' Orient-Le Jour" ١٩ مايو ١٩٨٧ - ص ٤.
- نبيلة ملوف، "Nature as Teacher" ، مشهد استديو جمال، "مجلة كمبس" فبراير ١٩٩٧، بيروت.
- إيرين موسالى "Un Coup de Force Signe Salwa M. Nashashibi," L' Orient-Le Jour" ٢١ مارس ١٩٩٤ .
- "Rendezvous with Art: Collective Exhibition of 50 Arab Artists Keeping Admiration Alive," الجوردون تاميز، ٤ يوليو ١٩٩٦ .
- سلوى ميكادى نيشاشبى Forces of Change: فنانوا العالم العربى ، لافايت، كاليفورنيا - المجلس الدولى للنساء فى الفن، ١٩٩٤ .
- غاليري سشيك للفنون Restless Voices: Abstraction from Los Angeles كلية سكيمور، ساراتوجا سبرنجس - نيويورك ١٩٩٥ .
- مصطفى صالح، دار الفنون يقدم ٥٠ فنانة عربية "الدستور" ١ يوليو ١٩٩٦ .
- "Still Life in Lebanese Art" - كلية بيروت، لبنان، ١٩٩٣ .
- "The Artists' view" : مائتا عام من الرسم اللبناني "الجمعية البريطانية اللبنانية" ، بيروت ولندن: دار كورتلت، ١٩٩٠ .
- "World Events" : Artists Respond to World Events . المركز موكالر الثقافى - فولرتون، كاليفورنيا - ١٩٩٢ .
- زينة زلزل "الفنانة غادة جمال فى غاليري أجیال" ، لوريان لوچور ٢٨ فبراير ١٩٩٧ .
- مهرجان الفن ٩٧، الكلية الدولية - بيروت، لبنان - ١٩٩٧ .

## ليليان كرنوك

- أسود وأخضر - "ein Kunstinstallation" - القاهرة - معهد جوته - ١٩٩٢ .
- Elizabeth Klous وHilmiot Töfsl "Aschaffenburg: Neuer Kunsthalle" Papier-Kunst Forum Aschaffenburg 1. 1991 -in, .
- "Easthetica Diffusa: Natura- Mater" ، بقلم سيرجيو تجولى وجيانكارلو كافلو .
- اندرية ديمتشوس، بلجيكا - ١٩٩١ .
- "Bekannt der Doktore Dr. Rossi ايميرت - معرض Auslandsbeziehungen zeigt Ausstellung" - بون، غاليري أى بي أيه . ١٩٨٨ - .

- "International Biennale Der Papierkunst Handgeschöpftes" - مقدمة جى فوسن والدكتور إتش لينتز. متحف ليوبولد هوشن، دبورن - ١٩٨٦.
- ليليان كرنوك "الفن المصري المعاصر" - القاهرة - الجامعة الأمريكية - مصر - ١٩٩٥.
- ليليان كرنوك "الفن المصري المعاصر، ظهور الطراز القومي" - القاهرة - مصر - الجامعة الأمريكية بالقاهرة - ١٩٨٨.
- ليليان كرنوك "وزارة الثقافة - المركز القومى للفنون - جاليري أختاتون" - القاهرة ١٩٧٩.
- سلوى ميكدادى نيشاشبى - Forces of Change - فنانو العالم العربى.
- لفافيت، كاليفورنيا - المجلس الدولى للنساء فى الفن، ١٩٩٤.

### ليلى كواش

- ألتى جرينان "الحوار المعاصر" - فنون زائرة رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٢.
- فران لويد - فن المرأة العربية المعاصر - حوار معاصر - لندن، مكتبة فن المرأة وأى بي توريس، ١٩٩٩.
- جاليري مجنة: Dawns and Invocations: أثينا - مقالة بقلم أنجيلا تمفكى، ١٩٩٧.
- سلوى ميكدادى نيشاشبى - Forces of Change - فنانو العالم العربى، لفافيت، كاليفورنيا - المجلس الدولى للنساء فى الفن، ١٩٩٤.

### صبيحة خمير

- الحياة رقم ١٢٢١٨ - الاثنين، ١٧ مايو ١٩٩٩، ص ٢٢.
- الشرق الأوسط - عدد ٧٥٤١، ٢٢ يوليو ١٩٩٩، ص ٢٣.
- ألتى جرينان "الحوار المعاصر" - فنون زائرة رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٢.
- فران لويد - فن المرأة العربية المعاصر - حوار معاصر - لندن، مكتبة فن المرأة وأى بي توريس، ١٩٩٩.
- سلوى ميكدادى نيشاشبى - Forces of Change - فنانو العالم العربى، لفافيت، كاليفورنيا - المجلس الدولى للنساء فى الفن، ١٩٩٤.
- دينيس جونسن دافيس "The Island of Animals" قصص مصورة بريئة خمير، لندن: دار كورتليت، ١٩٩٤.

## نجاة مكي

- تينا أحمد: "Artistic Evolution and Development in Dubai and the Northern Emirates," - تقرير الفن الشرقي، الجزء الرابع - رقم ٢، ١٩٩٦، ص ٢٨.
- أثى جرينان "الحوار المعاصر" - فنون زائرة رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٢.
- فريدة هولونج: "Eastern Art Re-From the Traditional to the Modern and Contemporary" - إمارات العربية، port، الجزء الرابع، رقم ٢، ١٩٩٦، ص ٢٤.
- فران لويد - فن المرأة العربية المعاصر - الحوار المعاصر - لندن، مكتبة فن المرأة وأى بي توريس، ١٩٩٩.
- بينما الشارقة الدولي الثاني للفنون ١١-٢٢ أبريل ١٩٩٥، الشارقة - الإمارات العربية: قسم الثقافة، ١٩٩٥.
- بينما الشارقة الدولي الثالث للفنون، أبريل ١٩٩٧، الشارقة، الإمارات العربية: قسم الثقافة، ١٩٩٧.

## حورية نياتي

- الحياة - عدد رقم ١٢٢١٨، الإثنين ١٧ مايو ١٩٩٩، ص ٢٢.
- وجдан على "Modern Islamic Art, Development and Continuity" فلوريدا - جامعة فلوريدا برس - ١٩٩٧.
- الشرق الأوسط، عدد ٧٥٤١، ٢٢ يوليو ١٩٩٩، ص ٢٢.
- عيدى تشيمبرز، The Art Pack، تاريخ الفنانين السود في بريطانيا: لندن، ١٩٨٨.
- جى إى إن، لندن، عدد ٢، ربيع ١٩٨٤، مقابلة مع حورية نياتي، ص ٢٧-٢٧.
- أثى جرينان "الحوار المعاصر" - فنون زائرة رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٢.
- صلاح محمد حسن، *Gendered Visions*، فن الفنانات الإفريقيات المعاصرات. ترينتون، نيو جيرسي: أفريقيا ورلد برس، ١٩٩٧.
- صلاح محمد حسن: Journal of Contemporary African Art .NKA .The Installations of houria Niatي، خريف/شتاء، ١٩٩٥، ص ٥٠-٥٥.
- فران لويد - فن المرأة العربية المعاصر - الحوار المعاصر - لندن، مكتبة فن المرأة وأى بي توريس، ١٩٩٩.
- فران لويد "Contemporary Algerian Art: Embodiment and Performing the 'Self'" : حورية نياتي وزينب سيديرة "Journal of Algerian Studies" ، لندن، مارس ٢٠٠٠.
- سلوى ميكدادي نيشاشبي - Forces of Changes - فنانو العالم العربي.

- لاقايت، كاليفورنيا - المجلس الدولي للنساء في الفن، ١٩٩٤.
- مروسيل - البلجيكي، أرت لايف للعالم، Mediterranea, Contemporary Art of the Mediterranean Countries • ١٩٩٩.
- سوزان موريس، Forms of Intuition, 'Arts Review'، الجزء ٤١، مايو ١٩٨٩، ص ٣٥٦. رؤى جديدة: الأعمال الأخيرة لستة فنانين إفريقيين، أتونغيل - فلوريدا، متحف زورا نيل هرستون للفنون الجميلة، ١٩٩٥.
- علا عجيب، Crossing. Time.Space.Movement. Contemporary Art Museum، متحف الفن المعاصر، فلوريدا، جامعة جنوب فلوريدا، ١٩٩٧.
- كويسي أوسو، The Struggle For Black Arts in Britain، لندن: كوميديا ١٩٨٦.
- روسيكا بركر و جريسلدا بولوك، Framing Feminism, Art and The Women's Movement، لندن، باندورا برس - ١٩٨٧.
- بينالي الشارقة الدولي الثالث للفنون، أبريل ١٩٩٧، الشارقة، الإمارات العربية: القسم الثقافي، ١٩٩٧.

### عزة القاسمي

- آثى جرينان "الحوار المعاصر" - فنون زائرة رقم ٢٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٢.
- فران لويد - فن المرأة العربية المعاصر - الحوار المعاصر - لندن، مكتبة فن المرأة وأى بي توريس، ١٩٩٩.
- بينالي الشارقة الدولي الثالث للفنون، أبريل ١٩٩٧، الشارقة، الإمارات العربية: القسم الثقافي، ١٩٩٧.

### زينب سديره

- آثى جرينان "الحوار المعاصر" - فنون زائرة رقم ٢٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٢.
- غاليري الفن الحديث، Out of The Blue، جلاسجو، ٤ يوليو - ٢١ سبتمبر ١٩٩٧، مقالة بقلم إيديث ماري بسكوير، ص ٢٢-٢٠.
- فران لويد - فن المرأة العربية المعاصر - الحوار معاصر - لندن، مكتبة فن المرأة وأى بي توريس، ١٩٩٩.
- فران لويد "Contemporary Algerian Art: Embodiment and Performing the 'Self'"، حورية نياتي وزينب سديره "Journal of Algerian Studies" لندن، مارس ٢٠٠٠.

• معهد لندن، Fine Art 1995، لندن، يونيو 1995.

• غاليري سيربنتين.. Is Art Beneath You? لندن، أغسطس 1998.

• معهد سلاد للفنون الجميلة، صحيفة سلاد، الجزء الأول، لندن، يونيو 1997.

• مركز بي إم للفن المعاصر - إسطنبول، تركيا Where Are You From? 1999.

## ليلي الشوا

• وجدان على، Contemporary Art from the Islamic World: لندن: سكوبيون بوكس، 1989.

• وجدان على "Modern Islamic Art, Development and Continuity" فلوريدا - جامعة فلوريدا برس - 1997.

• جيوفاني بيرتازوني "Walls of Gaza" حوار مع ليلي الشوا في "ميديترينيا"، الفن المعاصر لدول البحر المتوسط. بروسيل، بلجيكا، أرت لايف من أجل العالم، 1999.

• عاطف بهنسى: رواد الفن الحديث في الدول العربية (باللغة العربية) بيروت - 1985.

• أثى جرينان "الحوار المعاصر" - فنون زائرة رقم ٣٧ - صيف ١٩٩٨ - ص ٢٢-٢٣.

• "Impressions": الترويج: إتش أش شهيو وكو ١٩٩٦.

• هيلين خان: فنانة في لبنان: بيروت: معهد الدراسات النسائية في العالم العربي: كلية جامعة بيروت برس، 1997.

• أعمال ليلي الشوا ١٩٦٤-١٩٩٦: قبرص، إم سي إس للمطبوعات، 1997.

• فران لويد - فن المرأة العربية المعاصر - الحوار المعاصر - لندن، مكتبة فن المرأة وأى بي توريس، 1999.

• سلوى ميكارى نيشاشبي - Forces of Change - فنانو العالم العربي. لافايت، كاليفورنيا - المجلس الدولي للنساء في الفن، 1994.

• غاليري أكتوبر، الشوا ووجدان، لندن - 1994.

• غاليري أكتوبر، Transvanguardie، لندن، 1999-2000.

• On The Wings of Peace • نيويورك. دار كليريون بوكس، 1995.

• إسماعيل شمومت: الفن في فلسطين (باللغة العربية). القدس بريس، 1989.

• الحق في الأمل. المملكة المتحدة. إيرشكان ليميتد للطبع، 1995.

• الحق في الكتابة، أتلانتا، كلية أجينس سكوت، 1996.

**الفن العربي المعاصر**

**ثبت المراجع**



## مراجع باللغة الإنجليزية

- Aareen, Rasheed. 'New Internationalism' in *Global Visions, Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, edited by Jean Fisher. London: Kala/inIVA, 1994, pp3-11.
- Abdo, N. 'Women of the Intifada: Gender, Class and National Liberation' *Race and Class*, No 32, 1991.
- Abu-Lughod, Lila. *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Abu-Lughod, Lila. *Writing Women's Worlds: Bedouin Stories*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Accad, Evelyn. *Veil of Shame, The Role of Women in the Contemporary Fiction of North Africa and the Arab World*. Quebec: Sherbrooke, Editions Naaman, 1978.
- Aharoni, R and Mishal, S. *Speaking Stones; Communiques from the Intifada Underground*. New York: Syracuse University Press, 1994.
- Ahmad, Aijaz. *In Theory, Classes, Nations, Literatures*. London and New York: Verso, 1992.
- Ahmed, Leila. 'Western Ethnocentrism and Perceptions of the Harem,' *Feminist Studies*, Vol 8, No 3, 1982.
- Ahmed, Leila. *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Ali, Wijdan. 'Artist and Missionary of the Mixed Media,' *Eastern Art Report* Vol 1, Part 4 (16-30 April 1989), pp12-14.
- Ali, Wijdan. *Contemporary Art from the Islamic World*. London: Scorpion Publication Ltd, Amman: The Royal Society of Fine Arts, 1989.
- Ali, Wijdan. *Modern Islamic Art, Development and Continuity*. Florida: University Press of Florida, 1997.
- Alloula, Malek. *The Colonial Harem*, trans. by Myrna Godzich and Wlad Godzich, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1986.
- Archer, Michael et al. *Mona Hatoum*. London: Phaidon Press, 1997.
- Art Contemporain Arabe: Collection du Musée du L'institut du Monde Arabe*. Paris: Institut du Monde Arabe.
- Atassi, Mouna (ed). *Contemporary Art in Syria, 1898-1998*. Damascus, Syria: Gallery Atassi, 1998.
- Attil, Esin. *Patronage by Women in Islamic Art*. Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian

- Institution, Vol VI, No 2, New York: Oxford University Press, 1993.
- Augustin, Ebba (ed). *Palestinian Women: Identity and Experience*. London and New Jersey: Zed Books, 1993.
- Azer, Aimé. *Femmes Peintres d'Egypte*. Cairo: Imprimerie Française, 1953.
- Azer, Aimé. *La Peinture Moderne en Egypte*. Cairo: Les Editions Nouvelles, 1961.
- Badran, Margot. 'Feminism as a Force in the Arab World' in *Contemporary Thought and the Women*. Cairo: Arab Women's Solidarity Press, 1989.
- Badran, Margot. *Feminists, Islam and Nation: Gender and the Making of Modern Egypt*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.
- Badran, Margot, Cooke, Miriam (eds). *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing*. Indiana: Indiana University Press, 1990.
- Baker, Alison. *Voices of Resistance: Oral Histories of Moroccan Women*. New York: State University of New York (SUNY), 1998.
- Barbican Centre. *Lebanon - The Artist's View, 200 Years of Lebanese Art*. London: Barbican Centre, 1989.
- Barbican Centre, Concourse Gallery. *Signs, Traces, Calligraphy, Five Contemporary Artists from North Africa*. Rosa Issa (curator), London, 1995.
- Bardenstein, C. 'Raped Brides and Steadfast Mothers; Appropriations of Palestinian Motherhood' in *The Politics of Motherhood: Activist Voices from Left to Right*, edited by Alexis Jetter et al, Hanover and London: University Press of New England, 1997.
- Batchen, Geoffrey. *Oriental Subjects*, catalogue for the Alternative Museum New York: New York, September 1993.
- Beinin, J., Hajjar, L and Rabbani, M. 'Palestine and The Arab Israeli Conflict for Beginners' in *Intifada: The Palestinian Uprising against Israeli Occupation*, edited by Zachary Lockman and Joel Beinin. London: I B Tauris, 1990.
- Bernstein, Matthew and Studlar, Gaylan (eds). *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997.
- Betterton, Rosemary. *An Intimate Distance: Women, Artists, and the Body*. London and New York: Routledge, 1996.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- Bohm-Duchen, M and Grodzinski, V. (eds). *Rubies & Rebels, Jewish Female Identity in Contemporary British Art*. Barbican Concourse Gallery, London: Lund Humphries, 1998.
- Bosca, Joan 'Frida Khalo: Marginalisation and the Critical Female Subject' *Third Text*, No 12, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *The Algerians*. Boston: Beacon Press, 1961.
- Bowman, G. 'A Country of Words: Conceiving the Palestinian Nation from the Position of Exile' in *The Making of Political Identities*, edited by Ernesto Laclau. London: Verso, 1994.
- Burgin, Victor. *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. Los Angeles and London: University of California Press, 1996.
- Cairo: 6th Biennale Catalogue. Cairo: 1996.
- Candid Arts Trust. *Story Time, An Exhibition by Artists Living in Israel/Palestine*. London, 1998.
- Chahine, Richard. *A 100 years of Plastic Art in Lebanon: 1880-1980*, Vol 1 & 2. Beirut, Lebanon: Galerie Chahine, 1982.
- Chapman, Helen C. *Memory in Perspective: Women Photographers' Encounters with History*. London: Scarlet Press, 1997.
- Chow, Rey. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1988.
- 'Contemporary African Art. Camden Arts Centre.' London and New York: Studio International, 1969.
- Coombes, Annie E. 'Inventing the Postcolonial: Hybridity and Constituency in

- 'Contemporary Curating' in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, edited by Donald Preziosi. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998, pp486-497.
- Courtney-Clarke, Margaret and Brooks, G. *Imazighen: Vanishing Traditions of Berber Women*. London: Thames and Hudson, 1996.
- Davezac, Shehira Doss. 'Women of the Arab World: Turning the Tide' in *Forces of Change: Artists of the Arab World*, edited by Salwa Mikdadi Nashashibi. Lafayette, California: International Council for Women in the Arts, 1994, pp38-57.
- Deepwell, Katy (ed). *Art Criticism and Africa*. London: Saffron Books, 1998.
- Deliss, Clémentine (ed). *Seven Stories About Modern Art in Africa*. London: Whitechapel Art Gallery, 1995.
- Djebar, Assia. *Women of Algiers in their Apartment*, trans by Marjolijn de Jager. Charlottesville and London: Caraf books, University of Virginia, 1992.
- Donald, James and Rattansi, Ali (eds). 'Race', *Culture & Difference*. London, California, New Delhi: Sage Publications in association with The Open University, 1992.
- El Khalidi, Leila. *The Art of Palestinian Embroidery*, London: Saqi Books, 1999.
- El Saadawi, Nawal. *The Nawal El Saadawi Reader*. London and New York: Zed Books, 1997.
- El Saadawi, Nawal. *Women at Zero Point*, translated by Miriam Cooke and Margot Badran, 1986.
- Fanon, Frantz. *Black Skins, White Masks*. London: Pluto Press, 1986.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*, translated by Constance Farrington. London: Harmondsworth, Penguin, 1967.
- Farnis-Duprene, Phoebe. *Voices of Colour: Art and Society in America*. New Jersey: Humanities Press, 1997.
- Ferguson, Russell et al. *Out There, Marginilization and Contemporary Cultures*. New York: The New Museum of Contemporary Art; Cambridge, MA: The MIT Press, 1990.
- Fisher, Jean (ed). *Global Visions, Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: Kala Press in association with The Institute of International Visual Arts, 1994.
- Fullerton, Arlene, Fehervari, Geza. *Kuwait Arts and Architecture*. Kuwait, UAE: Oriental Press, 1995.
- Ghoussooub, Mai. ' 'La Culture': The Problem of the Definite Article' in *Prince Claus Fund Journal Vol 2*, June 1999.
- Giacaman R and Johnson, P. 'Palestinian Women; Building Barricades and Breaking Barriers' in *Intifada: The Palestinian Uprising Against Israeli Occupation*, edited by Zachary Lockman and Joel Beinin. London: I B Tauris, 1989.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London and New York: Verso, 1993.
- Graham-Brown, Sarah. *Images of Women: The Portrayal of Women in Photography of the Middle East, 1860-1950*. London: Quartet Books, 1988.
- Grewal, Inderpal and Kaplan, Caren (eds), *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Grewal, Inderpal. *Home and Harem: Nation, Gender, Empire and the Cultures of Travel*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- Hall, Stuart. 'Cultural Identity and Diaspora' in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A Reader*, edited by P Williams and L Chrisman. Cambridge: Harvester/Wheatsheaf, 1993.
- Hall, Stuart. 'New Ethnicities' in 'Race', *Culture & Difference*, edited by J Donald and A Rattansi. London, California, New Delhi: Sage Publications in association with The Open University, 1992.
- Hassan, Ihab. 'Queries for Postcolonial Studies' *Third Text Vol 43*, Summer 1998,

pp59-68.

- Hassan, Salah M. (ed). *Gendered Visions: The Art of Contemporary Africana Women*. Trenton, New Jersey: Africa World Press inc, 1997.
- Hassan, Salah M. 'The Installations of Houria Niaty,' *NKA Journal of Contemporary African Art*. Fall/Winter 1995.
- Hejaiej, Monica. *Behind Closed Doors: Women's Oral Narratives in Tunis*. London: Quartet, 1996.
- Hélie-Lucas, Marie-Aimée. 'Women, Nationalism and Religion in the Algerian Liberation Struggle' In Badran and Cooke (eds), 1990.
- hooks, bell. 'Critical Genealogies Writing Black Art' in *Art on My Mind: Visual Politics*. New York: The New Press, 1995.
- Ikon Gallery. *In an Unsafe Light*, Chamley, Geogopoulos, Hatoum. Birmingham, UK, 1988.
- Institute of Contemporary Arts/Institute of International Visual Arts. *Mirage, Enigmas of Race, Difference and Desire* ICA/InIVA season, 12 May-16 July 1995, London, 1995.
- Irwin, Robert. *Islamic Art: Art, Architecture and the Literary World*. London: Laurence King Publishing, 1997.
- Ismail Afifi, Fatma. *Twenty-Nine Artists in the Museum of Egyptian Modern Art*. Egypt: AICA, 1994.
- Jad, Istah. 'From Salons to the Popular Committees: Palestinian Women, 1919-89,' in *Intifada: Palestine at the Crossroads*, edited by Jamal R Nasser and Roger Heacock. New York/Westpoint/London/Praegar, 1990, pp125-42.
- Jones, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1998.
- Jones, Amelia and Stephenson, Andrew. *Performing the Body: Performing the Text*. London and New York: Routledge, 1999.
- Kandiyoti, Deniz. 'Identity and its Discontents: Women and the Nation' *Millennium: Journal of International Studies*, Vol 20, No 3, 1991, pp429-43.
- Kandiyoti, Deniz (ed). *Women, Islam and the State*. Philadelphia: Temple University Press, 1991.
- Kaper, Greta. 'Globalisation and Culture' *Third Text* Vol 37, Summer 1997, pp21-38.
- Kaplin, Caren. 'Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse,' *Cultural Critique*, No 6, Spring 1987.
- Kaplin, Caren. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- Karnouk, Lilliane. *Contemporary Egyptian Art*. Cairo, Egypt: American University, Cairo, 1995.
- Karnouk, Lilliane. *Modern Egyptian Art, The Emergence of a National Style*. Cairo, Egypt: American University in Cairo, 1988.
- Katz, S. 'Shahada and Haganah; Politicizing Masculinities in Early Palestinian and Jewish Nationalisms' *Arab Studies Journal*, Fall 1996.
- Kennedy, J. *New Currents Ancient Rivers, Contemporary African Artists in a Generation of Change*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.
- Khal, Helen. *The Woman Artist in Lebanon*. Beirut: Institute for Women's Studies in the Arab World: Beirut University College Press, 1987.
- Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*, translated by Leon S.Roudiez, New York: Columbia University Press, 1991.
- Kwint, Marius, Breward, C and Aynsley, Jeremy (eds). *Material Memories*. Oxford and New York: Berg, 1999.
- LaDuke, Betty. *Africa Through the Eyes of Women Artists*. Trenton: Africa World Press, 1992.
- Lewis, Reina. *Gendering Orientalism, Race, Femininity and Representation*. London and New York: Routledge, 1996.
- Leyton, Harrie, Damen, Bibi (eds). *Art, Anthropology, and the Modes of Representation, Museums and Contemporary Non-Western Art*. Amsterdam: Royal

- Tropical Institute, 1993.
- Lippard, Lucy. *Mixed Blessings: New Art in Multicultural America*. New York: Pantheon, 1990.
- Lloyd, Fran (ed). *Contemporary Arab Women's Art: Dialogues of the Present*. London: Women's Art Library and I B Tauris, 1999.
- Lloyd, Fran. 'Contemporary Algerian Art: Embodiment and Performing the "Self": Houria Niat and Zineb Sedira,' *Journal of Algerian Studies*, London, March 2000.
- Lockman, Zachary, Beinin, Joel (eds). *Intifada: The Palestinian Uprising Against Israeli Occupation*. London: I B Tauris, 1990.
- MacKenzie, John M. *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.
- Madkour, Nazli. *Women and Art in Egypt*. Cairo: State Information Office, 1993.
- Mansour and Tamari, Vera. 'Art Under Occupation.' 1990.
- Mernissi, Fatima. *Beyond the Veil*. Cambridge, Massachusetts, New York, London: Schenkman, 1975.
- Mernissi, Fatima. *The Veil and the Male Elite: A Feminist Interpretation of Women's Rights in Islam*, trans by Mary Jo Lakeland, New York: Addison-Wesley, 1991.
- Mernissi, Fatima. *Women's Rebellion and Islamic Memory*. London and New Jersey: Zed Books, 1996.
- Mills, Sara. *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*. New York and London: Routledge, 1991.
- Minh-ha, Trinh T. *Woman Native Other*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Mirzoeff, Nicholas (ed). *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*. New York and London: Routledge, 1999.
- Mitchell, Timothy. *Colonising Egypt*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Mitchell, Timothy. 'Orientalism and the Exhibitionary Order' in *The Art of Art History: A Critical Anthology*, edited by Donald Preziosi. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998, pp455-472.
- Mohanty, Chandra Talpade. 'Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses' in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A Reader* edited by P Williams and L Chrisman. Cambridge: Harvester/Wheatsheaf, 1993.
- Museum Fridericianum. *Echolot: Oder 9 Fragen an die Peripherie* (9 Questions from the Margins). Ghada Amer essay by Candice Breitz, Germany, 1998.
- Nahid, Touba (ed). *Women of the Arab World*. London, 1988.
- Nashashibi, Salwa Mikdadi. *Forces of Change, Artists of the Arab World*. Lafayette, California: International Council for Women in the Arts, 1994.
- Nashashibi, Salwa Mikdadi. *Rhythm and Form, Visual Reflections on Arabic Poetry*. Lafayette, California: International Council for Women in the Arts, 1998.
- Nashat, Guity and Tucker, Judith E. *Restoring Women to History: Women in the Middle East and North Africa*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1999.
- Nochlin, Linda. 'The Imaginary Orient' in *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York: Harper and Row, 1989.
- Oguibe, Olu. *Crossing, Time.Space.Movement*. Florida: Contemporary Art Museum, 1998.
- Ostle, Robin, de Moor, Edo and Wild, Stefan (eds). *Writing the self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*. London: Al Saqi Books, 1998.
- Owusu, Kwei. *The Struggle For Black Arts in Britain*. London: Comedia, 1986.
- Parker, Rozsika and Pollock, Griselda (eds). *Framing Feminism Art and the Women's Movement, 1979-1985*. London and New York: Pandora 1987.
- Passia Diary (The Palestinian Academic Society for the Study of International Affairs), Jerusalem: Passia.
- Pompidou Centre. *Magiciens de la Terre*. Paris: Editions du Pompidou, 1989.
- Pollock, Griselda (ed). *Generations and Geographies In the Visual Arts*. London: Routledge, 1996.

- Peetet, Julie. 'Authenticity and Gender' in *The Presentation of Culture, Arab Women, Old Boundaries, New Frontiers*, edited by Judith E Tucker. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Peretz, Don. *The Intifada Uprising*. Boulder and London: Westview Press, 1990.
- Putnam, James and Vivien, V *Time Machine: Ancient Egyptian Art and Contemporary Art*. London: British Museum and Institute of Contemporary Art, 1994.
- Ruedy, J. 'Dynamic of Land Alienation, The Transformation of Palestine' in *Essays on the Origin and Development of the Arab Israeli Conflict*, edited by Ibrahim Abu-Lughod. Evanston: Northwestern University Press, 1971.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books, 1991.
- Said, Edward W. *After the Last Sky: Palestinian Lives*. London: Faber and Faber, 1986.
- Said, Edward W. *Orientalism, Western Concepts of the Orient*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1978.
- Said, Edward W. 'Reflections on Exile' (1984) in *Out There, Marginlization and Contemporary Cultures*, edited by Russell Ferguson et al. New York: The New Museum of Contemporary Art; Cambridge: The MIT Press, 1990, pp357-366.
- Said, Edward W. 'The Voice of a Palestinian Exile,' *Third Text*, Vol 3, No 4, 1988: pp39-50.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. London: Vintage Books, 1993.
- Salman, A. *Modern Art in the Countries of the Gulf Cooperation Council* (Arabic). Kuwait: Gulf Cooperation Council, 1984.
- Seoudi, Mona (ed). *In time of War: Children Testify (Drawings by Palestinian Children)*. Beirut, 1970.
- Shammout, Ismail. *Art in Palestine*. (Arabic): Al-Qabbas Press, 1989.
- Sha'rawi, Huda. *Harem Years: The Memoirs of an Egyptian Feminist*. London: Virago, 1986.
- Shehadeh, R. *Occupier's Law: Israel and the West Bank*. Washington DC: Institute of Palestine Studies, 1985.
- Shohat, Ella (ed). *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*. New York: The New Museum of Contemporary Art; Cambridge, MA: The MIT Press, 1999.
- Sijelmassi, M. *L'Art Contemporain au Maroc*. Paris: ACR Edition, 1989.
- Silverman, Kaja. 'Fragments of a Fashionable Discourse' in *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, edited by Tania Modleski. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. London and New York: Routledge, 1996.
- Slaoui, Abderrahman. *The Orientalist Poster: A Century of Advertising Through The Slaoui Foundation Collection*. Casablanca: Malika Editions, 1997.
- Spivak, Gayatri C. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Methuen, 1987.
- Sulaiman, K. *Palestine and Modern Arab Poetry*. London: Zed Books, 1984.
- Swedenberg, T. 'The Palestinian Peasant As National Signifier,' *Anthropological Quarterly*, Vol 63, January 1990.
- Tamar, Mayer. *Women and the Israeli Occupation: The Politics of Change*. London: Routledge, 1994.
- Tamari, Vera. 'Palestinian Women's Art in the Occupied Territories' in *Palestinian Women: Identity and Experience*, edited by Ebba Augustin. London and New Jersey: Zed Books, 1993, pp63-67.
- Tawadros, Ceylan (Gilane). 'Foreign Bodies: Art History and the Discourse of 19th Century Orientalist Art,' *Third Text*, No 3/4, Spring/Summer, 1988.
- Tawadros, Gilane. 'The Case of the Missing Body' in *Global Visions Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, edited by Jean Fisher. London, Kala

- Press/inIVA, 1994.
- Thornton, Lynne. *Women as Portrayed in Orientalist Painting*. Paris: ACR Edition, PocheCouleur, 1994.
- Tucker, Judith E (ed). *The Presentation of Culture, Arab Women, Old Boundaries, New Frontiers*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Vasseleu, Cathryn. *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*. Routledge: London and New York, 1998.
- Wolff, Janet. *Resident Alien, Feminist Cultural Criticism*. Cambridge, UK: Polity Press, 1995.
- Williams, Patrick and Chrisman, Laura (eds). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory, A Reader*. Cambridge: Harvester/Wheatsheaf, 1993.
- Yeğenoğlu, Meyda. *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Young, G E. 'A Feminist Politics of Health Care: The Case of Palestinian Women under Israeli Occupation 1979-1982' in *Women and the Israeli Occupation; The Politics of Change*, edited by Mayer Tamar. London: Routledge, 1994.
- Young, James E. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven and London: Yale University Press. 1993
- Young, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London and New York: Routledge, 1995.
- Young, Robert. *White Mythologies: Writing History and the West*. London and New York: Routledge, 1990.
- Yuval-Davies, Nira and Anthias, Floya (eds). *Woman-Nation-State*. London: Macmillan, 1989.
- Zegher, M Catherine de (ed). *Inside The Visible, An Elliptical Traverse of 20th Century Art*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.
- Zuhur, Sherifa. *Performance, Art, Image and Gender in the Modern Middle East*. Cairo and Florida: American University of Cairo Press and University of Florida Press, 1995.
- Zuhur, Sherifa (ed). *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East*. Cairo: American University of Cairo Press, 1998.



## مراجع باللغة العربية

- ١ - أحمد سلمان "الفن الحديث في دول مجلس التعاون الخليجي" (باللغة العربية) - الكويت - مجلس التعاون الخليجي، ١٩٨٤.
- ٢ - إسماعيل شمومط "الفن التشكيلي في فلسطين" (باللغة العربية) - دار القبس للنشر - ١٩٨٩.

## ١١ مجلات ثقافية معاصرة

- مجلة "أبواب" وهي مجلة ربع سنوية ينشرها دار الساقى - لندن وبيروت، ١٩٩٤.
- مجلة الأدب الإفريقي - ربع سنوية - لوس أنجلوس - ١٩٦٧.
- مجلة الفنون والعالم الإسلامي - لندن - ١٩٨٣.
- أتلانتيكا - الولايات المتحدة الأمريكية.
- بنيبال: مجلة عن الأدب العربي الحديث - لندن ١٩٩٢.
- Orient Art Report - لندن - ١٩٨٩.
- اليسار - القاهرة، مجلة عربية / فرنسية ١٩٩٤.
- صحيفة الفن الإفريقي المعاصر - كل سنتين - الولايات المتحدة ونيجيريا - لوس أنجلوس ١٩٩٤.
- الوجود الإفريقي Revue Culturelle du Monde Noir : (Presence Africaine) ، باريس ١٩٤٧.
- صحيفة صندوق الأمير كلاوس : لاهاي - ١٩٩٨.
- القنطرة : ضمن برنامج التراث الأوروبي المتوسطي - معهد العالم العربي، باريس ١٩٩١.
- ريفونوار - باريس ١٩٩١.
- النص الثالث: مناظير العالم الثالث حول للفن والثقافة المعاصرة: لندن، ١٩٨٧.



بتول الفكيكي، عشتار، ١٩٩٨ (تفاصيل).

## الفنانات المساهمات في سطور:

### مى غصوب

فنانة وكاتبة، ولدت في بيروت، وفي عام ١٩٧٩ انتقلت إلى لندن، حيث شاركت في تأسيس دار الساقى وبعدها درست فن النحت. بدأت غصوب في عرض أعمالها مع مطلع عام ١٩٨٥، وعملت مساعد رئيس تحرير لمجلة تصدر فصلية بعنوان "آبواه" وهي مجلة ثقافية باللغة العربية (بيروت ولندن). ولها كتاب بعنوان "داعما بيروت": المرأة والحروب الداخلية (١٩٩٨)، وتعمل مى غصوب حاليا في تحضير المعرض الكبير المرتقب حول التركيب والمسرح المنتظر إقامته في بيروت ولندن، كما أعدت كتاب "الذكرة المتخيلة": هويات الذكور في الشرق الأوسط الحديث.

### صبيحة خمير

فنانة، ورسامة، وكاتبة، وباحثة في الفن الإسلامي ومستشارة للفن الإسلامي الأندلسي في المتحف الحضاري للفن في إسبانيا، نيويورك ١٩٩٢، كما قامت بكتابة وتقديم فيلمين وثائقين حول الفن الإسلامي للقناة الرابعة في التليفزيون عام ١٩٩٣، تشتمل كتاباتها حول الفن الإسلامي الطبعة المنتظرة لكتاب بعنوان "Figures and Figurines"، نحوت من الأرضي الإسلامية من القرن السابع وحتى القرن التاسع عشر (سلسلة مجموعة الخليلي، الناشر: جامعة أكسفورد بريس ودار مطبوعات أزموثر)، وتعمل حاليا على سلسلة قصص قصيرة تصاحبها رسوم توضيحية.

### فران لويد

رئيسة معهد تاريخ الفن والتصميم بجامعة كتجستون، لندن ولها باع كبير من الأعمال حول الثقافة المرأة المعاصرة. اشتملت منشوراتها على:

**Deconstructing Madonna (Batsford, 1993); From the Interior: Female Perspectives on Figuration (ed), (KUP, 1997); Contemporary Arab Women's Art: Dialogue of the Present (ed), (Women's Art Library and I B Tauris, 1999); Secret Spaces, Forbidden Places: Rethinking Culture (co-editor), Oxford and New York: Berghahn Books 2000) and Contributor to Feminist Visual Culture: An Introduction, edited by Fiona Carson and Claire Pajaczkowska (Edinburgh University Press 2000).**

### سلوى مقدادي نشاشيبى

مديرة ومؤسسة المجلس الدولي للنساء في الفن، لافاييت - كاليفورنيا الذي تأسس عام ١٩٨٨ لإعلاء مساهمات المرأة العربية في الفنون المرأة. ونشاشيبى منظمة للمعرض الأمريكي الجوال: قوى التغيير: فنانات العالم العربي (واشنطن، ١٩٩٤ - ١٩٩٥). وسافرت وعملت في مختلف بقاع العالم العربي، وأقامت لدّة عامين في الأردن. وتعمل نشاشيبى في مؤسسة معنية بالفن العربي المعاصر، وهي كاتبة ومحاضرة وأمينة متاحف فنية، وتخطط الآن لإقامة معرض يتناول العلاقة بين الفن والوعي السياسي.

## حورية نياتى

جزائرية الأصل، فنانة تركيب ومسرح. درست الفن المجتمعي بالجزائر، وأقامت في لندن منذ عام ١٩٧٩، حيث درست الفنون الجميلة. كان نياتى باع كبير في المعارض الفنية في بريطانيا وأوروبا والولايات المتحدة وشمال إفريقيا منذ عام ١٩٨٣. اشتغلت تركيباتها على مزيج من اللوحات الفنية والكولاج والمجسمات وأيضاً إلقاء الشعر، ولها عروضها المسرحية التي خصصتها لتقديم أغانيات بالعربية الأندلسية التقليدية. وضم أحدث معارضها الجواله: *Cross/ing Time.Space.Movement* الولايات المتحدة، ١٩٩٧-١٩٩٩ و الحوار المعاصر، وهو عمل اشتغلت فيها ثمانى عشرة فنانة عربية (بريطانيا - ٢٠٠٠-١٩٩٩).

## تينا شرويل

المدير المؤسس السابق لأرشيف الفن الفلسطيني لدى مركز الواسطى بالقدس الذي يوثق أعمال الفنانين الفلسطينيين في القدس والضفة الغربية وقطاع غزة وإسرائيل / فلسطين. حصلت شرويل على رسالة الدكتوراه في "Representations of Palestine" ولها ذخيرة من الأعمال حول الفن والثقافة الفلسطينية. درست الفن في كلية "جولد سميث" في لندن وعملت أمينة معارض في العديد من المعارض الفنية للفن الفلسطيني، وتعيش شرويل حالياً في القدس؛ حيث تعمل أمينة معارض فنية وكاتبة حرة.

## إس فان دير بلاس

تعمل مديرية لصندوق الأمير كلاوس للثقافة، في لاهاي بهولندا الذي تأسس عام ١٩٩٦ لتحفيز الأنشطة الثقافية التي تعزز التعاون والحوار الدولي وتدعيمها. وهي مؤرخة لفن وأمينة معارض وناقدة فنية. وكانت منذ عام ١٩٨٧ حتى ١٩٩٧ المدير المؤسس لمؤسسة جات في أمستردام، وهي هيئة تختص بأنشطة التبادل الفكري للفن المعاصر. كما تقدم محاضرات عن الفن المعاصر وساهمت في إعداد الكثير من الكتالوجات (القوائم المchorة) والصحف الفنية مثل: *Art and Asia Pacific*, and *Third Text*

## المحررة في سطور:

فران لويد

رئيسة معهد تاريخ الفن والتصميم بجامعة كنستون، لندن ولها باع كبير في مجال الثقافة المرئية المعاصرة، من اهتماماتها في مجال البحث:

- ١ - الثقافة المرئية المعاصرة.
- ٢ - قضايا النوع الاجتماعي والجنس والعرق.
- ٣ - المؤسسات الفنية والشبكات المعنية بهذا الجانب.
- ٤ - النظريات النسوية وتطبيقاتها.
- ٥ - السير المهمة في فن النحت الحديث في بريطانيا.
- ٦ - ممارسات المشتتين.



**المترجمة في سطور:**

**حنان عبد الرحمن الصفتى**

- حاصلة على دبلومة في الترجمة التحريرية والفورية من الجامعة الأمريكية بالقاهرة.
- تعمل مترجمة لدى سفارة البرازيل بالقاهرة .
- عملت من قبل في برنامج الأمم المتحدة الإنمائي.
- أعمالها في المركز القومي للترجمة:
  - ١ - صناعة الأخبار العربية للكاتبة نهى ميلار (٢٠١٠).
  - ٢ - مبادئ الاستدامة للكاتب سيمون دريسنر (تحت الطبع).



**المراجع في سطور:**

**كمال السيد**

- عمل صحفيًا في مجلة الطليعة والأهرام.
- ترجم ٢٨ كتاباً من الإنجليزية والفرنسية.
- عمل مديرًا عامًا لمركز الأهرام للترجمة والنشر.
- عضو بلجنة تبسيط العلوم بجامعة البحث العلمي.
- عضو سابق في لجنة الكتاب والنشر بالجامعة الأعلى للثقافة، وفى مجلس إدارة مركز الترجمة بجامعة القاهرة.



التصحيح اللغوى: محمد المصرى  
الإشراف الفنى: حسن كامل

