العنف البصري في الفن
قراءة في المشهد التشكيلي السوري المعاصر

نور عسلية[13]

منذ عام 2011، لم يتوقف تدفق صور العنف في سورية، فالحرب أكبر منتج ومحرض للعنف بصوره كلها، سواء من قبل المسلحين أم على مستوى الأفراد، لأنها تضع الناس على المحك في عيشهم اليومي بين بعضهم بعضًا. لقد صدّرت الحرب في سورية عددًا هائلًا من الصور التي جددت آلام الحربين العالميتين، كان لوسائل التواصل الاجتماعي وكاميرات الهواتف المحمولة دور كبير في هذا الانتشار. وإضافة إلى كل ما وصل عبر الإعلام، فإن الفن السوري واكب هذه الصور، معيدًا إنتاجها بفظاعتها في بعض الأحيان، ومستلهمًا إياها بطريقة غير مباشرة في أحيان أخرى. ونظرًا لكثافة النتاج الفني للفنانين السوريين في الوقت الحاضر، نخصص هذه الدراسة من أجل تحليل المشهد الفني التشكيلي السوري في ظل هذه المعطيات مع التركيز على شريحة الفنانين الشباب.

نأمل هنا تقديم تحليل للنتاج الفني السوري المعاصر الذي يتضمن لغة بصرية تعبّر عن العنف. نرى أن هذه الظاهرة الحاضرة بكثافة تعبيرية تستدعي التعمق والبحث في الأسباب والنتائج والمجريات؛ وذلك عبر تحليل الأعمال بمقاربتها مع التجارب الفنية العالمية السابقة، وبالارتباط مع نظريات علم الاجتماع وعلم النفس، لوجود علاقة وثيقة بين الفن من موقعه بوصفه منتجًا حسيًا وفكريًا من جهة، والبعد النفسي بالمعنى العلمي الذي يتأثر بدوره بالأحوال الاجتماعية من جهة أخرى. ونفترض هنا منحى آخر لنظرية الرابط الوثيق بين الفن والحالة النفسية كما هو متعارف عليها. فبالنسبة إلينا، إن الغوص في تجسيد العنف قد لا يمثل دومًا طريقة للتفريغ أو العلاج النفسي بل إنه قد

(13) نور عسلية: باحثة وفنانة سورية، تقيم وتعمل في باريس. حاصلة على درجة الماجستير في فلسفة الجمال وتاريخ الفن المعاصر من جامعة باريس الثامنة، مرشحة لنيل درجة الدكتوراه في الاختصاص عن بحثها في مفهوم «الهشاشة في الفن». أستاذة مساعدة سابقة في كلية الفنون الجميلة الثانية في سورية. مهتمّة بالفن السوري المعاصر، ولها إسهامات باللغتين العربية والفرنسية في هذا الخصوص.

يجرف الفنان أحيانًا إلى عزلة وعذابات يصعب الخروج منها بسبب تماهيه المطلق في بعض الأحيان مع مشروعه الفني. إن الخوض في مسار الفن السوري ما بعد الثورة ينطوي على صعوبة أن هذا الفن ما زال قيد التشكل، فالأحداث ما انفكّت تحرّض الفنانين، وتحرّك نتاجهم. لذا فإن معاينة هذه المرحلة ليست بالأمر الهيّن، لكننا نظن أنه لا بد من إنشاء وثيقة نقدية شاهدة على الواقع الراهن.

نوجه هذه الدراسة للبحث في أسباب ظاهرة العنف البصري وأبعادها في المشهد التشكيلي السوري المعاصر، والأوضاع التي أدت إلى تفاقم العنف في المجتمع السوري، سواء من قبل جهاز الدولة أم العنف المجتمعي، وتحديدًا العوامل المؤثرة في الذاكرة البصرية للفنان السوري؛ ونسعى ثانيًا إلى تحليل ملامح العنف بوصفه لغة بصرية فنية، والدور الفكري والثوري للعمل الفني في هذا الإطار، أي دور الفن فعلَ مقاومة. وأخيرًا ننظر باختصار في النتائج النفسية لعنف الواقع والعنف البصري على الفنان، بالاعتماد على المعطيات الفنية والدلالات البصرية في العمل الفني.

العنف في الفن

لا بد بدايةً من التذكير بأن هناك اختلافًا في مفهوم العنف وشدته بين مجتمع وآخر. ينتمي هذا الاختلاف إلى البنية الثقافية التراكمية لبلد أو مجتمع ما، وتلعب السلطة الحاكمة في هذه التركيبة دورًا كبيرًا، كما تؤثر العوامل الأخرى مثل المعتقدات الدينية والأعراف في شدة العنف أو انحساره. وقبل أن نتقدّم في تحليل المشهد الفني السوري، سنسترجع الصورة العالمية لتداخل مشاهد العنف مع التمثيلات الفنية، والتحوّل الذي طرأ على هذه الصورة في نهاية القرن التاسع عشر حتى أصبح العنف إحدى سمات الفن المعاصر، بما يتجاوز كل ما هو سابق من تعريفات حول مفهوم الفن كانت سائدة إلى حينه، إضافة إلى زعزعة الرابط بين الفن ومفهوم الجمال «la beauté» الذي كان مرتبطًا بدوره بقيمتي الخير والحق، حيث إن تعريف مفهوم الجمال في العالم الغربي في تلك المدة كان مستمدًّا بصورة أساس من فلسفة الأخلاق لدى أرسطو. يكتب كارل سفوبودا في بحثه حول «فلسفة الجمال لدى أرسطو»: «كما هو الحال مع جميع الكتاب اليونانيين، للجمال غالبًا معنى أخلاقي بحت لدى أرسطو. ويشير إلى أعلى درجات الرفعة الأخلاقية، بمعنى أنه يتعارض مع المتعة أو الإفادة

الفردية[14]"، ويؤكد سفوبودا في سياق بحثه أن هذه الاستنتاجات مستمّدة مما وردَ ضمن فلسفة الأخلاق لدى أرسطو ومبحثه حول الجميل «le beau»، من دون أن تكون هناك فلسفة متخصصة بالفن قد نشأت بعد.

تَظهر صور العنف في الفن منذ رسوم الكهف ومشاهد الأساطير في الحضارات القديمة، رغبةً من الإنسان بتجسيد قوّته وسيادته، ثم في فنون الحضارات الإغريقية والرومانية، بما فيها من قصص أعاد فن عصر النهضة والفن المعاصر إحياءها، مثل رأس الميدوزا مقطوعة تتفرع عنها الأفاعي، أشهره نسخها للنحات الإيطالي بنفينوتو تشيليني، أو الأعمال التي صوّرت جوديث تحمل رأس هولوفرنز مضرّجًا بدمائه كما قدّمها غوستاف كليمت. لكن إلى جانب هذا الموروث من الأساطير، هنالك عوامل فكرية اكتسحت مفهومات فلسفة علم الجمال في بدايات القرن العشرين، وذلك بعد أن ألقت الحرب العالمية الأولى بطيفها على مجالات العلوم والفكر كافة، ليبرز مفهوم «فلسفة جمالية القبح» «esthétique de la laideur» الذي تطور بصورة واضحة في أوروبا، وتحديدًا في فرنسا، كان الفيلسوف الألماني كارل روسينكرانز (1805- 1879م) قد نظّر لهذا الاتجاه منذ عام 1853م في كتابه «فلسفة جمال القبح» يقول فيه: "جمالية القبح؟ لمَ لا؟)فلسفة الجمال) اليوم هو مصطلح جماعي يغطي مجموعة كبيرة من المفاهيم، والتي تنقسم بدورها إلى ثلاث فئات مختلفة. الأولى تتعلق بفكرة الجميل، والثانية مفهوم إنتاجه، أي الفن ذاته، والثالثة هي منظومة الفنون، وتمثيل الجميل من خلال الفن في وسيط محدد.[15]". بدأ الاتجاه مبكرًا في الشعر لدى شارل بودلير في مجموعته الشعرية «أزهار الشر» المنشورة عام 1857م التي تعد مقدمة لدخول الصور المتطرفة إلى الفن التشكيلي، خصوصًا من خلال إقبال عدد من الفنانين على إقامة الرسوم المرافقة للنسخ اللاحقة في إصدارات أحدث للمجموعة. كذلك كان لرواية «حكاية العين، Histoire de l'œil» لجورج باتاي المنشورة عام 1928التي تطرح تفكيرًا متطرفًا عنيفًا في الجنس؛ دورًا في تقبّل العنف والنزعات المتطرفة في الفن. وعلى الرغم من أن طروحاتها مسبوقة بأفكار ماركيز دو ساد، إلّا أن رواية باتاي أثرت بصورة أوسع في الفن التشكيلي، وذلك لقرب الكاتب نفسه من الفنانين التشكيليين معاصريه، حيث عده عدد منهم

(14) Karel Svoboda, L'esthétique d'Aristote, (Brno, Faculté des arts, 1927.) p.13.

(15) Karl Rosenkranz, Esthétique du laid, traduit par Sibylle Muller, (Belval, Circé, 1853.), P.35

رمزًا للتحرر، ووجدوا في كتاباته إلهامًا تجلّى في أعمالهم، بمثل النحات الفرنسي الألماني هانس بيلمر الذي تأثر بالكاتبين كليهما، أي بودلير وباتاي، وتبنى أفكارهما ليخلق نمطًا أسلوبيًا متفردًا.

بينفينوتو سيليني، «بيرسيوس يحمل رأس ميدوسا»، حوالى 1545م.

غوستاف كليمت، «جوديث و هولوفرنز»، 1901م.

مصادر العنف في المشهد الفني السوري المعاصر

يمكن تحديد العناصر التي أثرت على نحو واسع في الذاكرة البصرية للفن التشكيلي السوري المعاصر في ثلاثة أقسام رئيسة، تتمثل في: عنف السلطة، عنف المجتمع، الحرب.

تقع المسؤولية الأولى لتفشي العنف الناجم عن القمع والاضطهاد على عاتق السلطة والحكومات بالدرجة الأولى، لأنها المعنية بإصدار القوانين والضوابط. وخطر هذا العنف أنه يُنتج عنفًا مضادًّا أو عنفًا توالديًّا، بحيث يقوم كل من يخضع للعنف بإعادة تصديره بطريقة لاإرادية. ولا ينحصر عنف آلة السلطة في ممارسات السجانين والأفراد المتسلطين المدعومين من قبلها بشكل أو بآخر، إنما يتعداها إلى قوانين العيش اليومي. على سبيل المثال في حتى عام 2000م كان للمدرّسين والموجّهين التربويين الحق بضرب الطلاب، ضرب كان يبلغ في بعض الأحيان حد الضرر والعنف المفرط. إضافة إلى أنه في الحالة السورية تحديدًا، لعبت عمارة المدارس المشابهة دورًا قمعيًا من شأنه إحكام السيطرة وتحطيم الشعور بالحرية، وهذا العامل إضافة إلى كونه نفسيًا، فإنه يطبع الذاكرة البصرية على نحو واسع. تجلّت في الوقت ذاته صور العنف في السجون السورية ضد عدد من الفنانين المعارضين، سواءً ممن تعرّضوا للتعذيب مثل ما حدث مع الفنانَين علي فرزات (1951م-) ونجاح البقاعي (1970م-) أو حتى من قضوا في المعتقلات مثل أكرم رسلان (1974-2015م) وفادي مراد (1980-2014م).

يتقاطع عنف السلطة مع عنف المجتمع في مفاصل عدة، لأنها بشكل أو بآخر هي المسؤولة عن إدارته. تتناوب الأوضاع السياسية والدينية والتركيبة الاجتماعية، بما تحتويه من تعنيف وكبت ونزعات تعصب، على تأجيج العدوانية. وصلت هذه الظاهرة إلى ذروتها مع احتدام الأحداث في السنوات الأخيرة في سورية، وما شهدته من قمع وقتل جماعي وحشي، حتى باتت صور العنف في المشهد الاجتماعي السوري كثيفة ومؤرّقة. إن العوامل المرتبطة بالسلطة الدينية والعادات الاجتماعية والتربوية ابتداءً من الكبت الجنسي والتعنيف الجسدي والنفسي للأطفال في البيت أو المدرسة، تشكل منظومة يصعب على الفرد الخروج منها. وتعد شريحة الأطفال الأكثر عرضة لامتصاص وقائع العنف، بل إن بيير بورديو عالم الاجتماع الفرنسي الذي خصص عمله «العنف الرمزي» للبحث في أصول العنف التربوي ومظاهره المتعددة يقول بأن: «أي نشاط تربوي هو موضوعيًا نوع من العنف الرمزي، وذلك بوصفه فرضًا من قبل جهة متعسفة لتعسف ثقافي معيّن.[16]" إذن، إن مجموع تجليّات العنف التي يتعرض لها الإنسان في طفولته ستتخذ حتمًا شكلًا جديدًا في حالته كفنان، وتتكشف في تمثيلات تعبيرية قد ترجع إلى طفولته المبكرة، وهذا ينطبق تمامًا على الحال السورية.

(16) بيير بورديو، العنف الرمزي، ترجمة نظير جاهل، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994م). ص7.

وأما عن الحرب، فصحيح أنها حدث له نهاية، لكن استمرارها على مدار سنوات طويلة في الحال السورية جعل منها شديدة التأثير. تتجلى فظاعتها من خلال إعادة عناصرها مباشرة في العمل الفني أو كمحرّض باطني. كما أن الحرب قد أثّرت تأثيرًا سلبيًا في التحركات الفنية مثل النشاطات والعروض واللقاءات الفنية وحركة الاقتناء، وصار لكلّ فنان بوصفه مواطنًا سوريًا ذاكرة مشحونة بصور التعذيب والقتل، إضافة إلى خسارة أصدقاء أو أقرباء قضوا في ظل الأحداث، وأن عددًا من الفنانين باتوا مهجّرين منسلخين عن عائلاتهم ووطنهم. هذه الأحوال وضعت الفنان السوري في شروط قاهرة يشعر ضمنها بالعجز والحصار وبألم غير منقطع.

إضافة إلى ما تقدّم من أسباب تفشي صور العنف، فلقد شهدت سورية أيضًا منذ عام 2013م العنف المباشر ضد العمل الفني، مثل ما حدث من تدمير آثار تدمر على يد تنظيم الدولة الإسلامية، وكانت مشاهد تحطيم التماثيل قد أظهرت حقدًا وعنفًا مهولين يشيران إلى رغبة انتقامية من الحضارة ومن يؤمن بها.

العنف لغةً بصرية

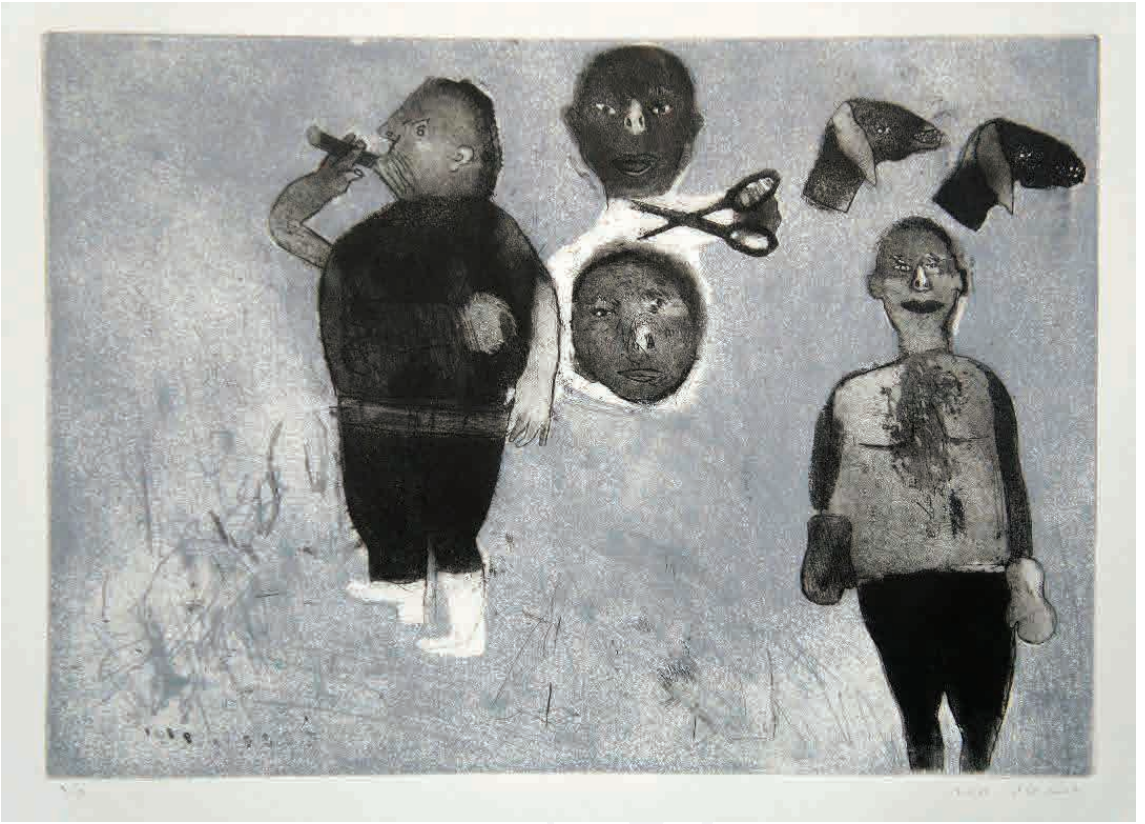
الموضوع

يبلغ حضور العنف في الفن السوري إذن أوجه ابتداءً من عام 2011م لدى جيل الفنانين المعاصرين من الشباب، نتيجة تفاعلهم الحي ثم الفكري مع الأحداث السياسية، وانطلاق الثورة السورية، وما تبعها من اضطرابات اجتماعية، وجغرافية تتعلق بتدمير مدن بأكملها. ليس من المستغرب إذن أن يتبدّى العنف في صور مباشرة في البنى الفنية السورية الحديثة، وفي وسائط التعبير الإبداعي جميعها. نذكر على سبيل المثال من خارج الفنون التشكيلية فيلم «ماء الفضة» عام 2014م للمخرج أسامة محمد، بمشاهد يستعيرها المخرج من مقاطع وثائقية توثق موت السوريين ودمار الأحياء، وفيلم «عن الآباء والأبناء» عام 2018م لطلال ديركي الذي يصوّر عائلةَ شخصيةٍ إرهابية من المتطرفين الإسلاميّين يسعى لتوريث العنف والتطرف لأبنائه. كما نشاهد في التصوير الفوتوغرافي في مجموعات المصوّرَين مظفر سلمان وعمار عبد ربه صور دمار شامل لبعض الأحياء. في هذه الأعمال

كلها يظهر العنف من خلال صور مباشرة، وفجّة أحيانًا، مع التعرض للجثث أو الجثث المشوهة أو العارية أو المغطاة بالدم، أو من خلال الصور التي تظهر الأحياء المدمرة أو دبابات الحرب أو جنودًا مسلحين.

كذلك تتخصص بعض الأعمال الفنية التشكيلية من رسوم ومنحوتات ومحفورات وأعمال تركيبية وغيرها بطرح مباشر لصور الدمار والأنقاض والسلاح والجسد المتضرر المقطع أو المدمى، مع التأكيد أن هذه الأعمال إلى جانب استخدامها العنف موضوعًا أساسيًا للعمل تتضمن بطبيعة الحال عناصر تشكيلية دلالية من شأنها تعزيز وطأة الموضوع وقسوته، وذلك من خلال الخيارات التشكيلية من الألوان والخطوط والبنية التكوينية. نشاهد مثلًا في أعمال ياسر صافي (1976م-) المنجزة بعد عام 2011م، أفرادًا من أطفال وبالغين، يحملون في بعض الأحيان أسلحة وأجسادهم متناثرة على سطح اللوحة، تظهر أحيانًا مستلقية أو طافية أو مقلوبة، تتداخل أحيانًا مع عناصر باتت معروفة لدى السوريين بارتباطها مع الأحداث مثل البراميل وباصات نقل النازحين. في لوحة «الشارع الآن» نشاهد أحمرًا دمويًا طاغيًا على مساحة اللوحة كاملها، وحامل السلاح ينظر إلى المشاهد نظرة مباشرة، وفي محفورة «الجنرال يدخن» يفكك ياسر صافي الأجساد حتى قد نرى رؤوسًا بشرية و حيوانية منفصلة لا نرى لها أجسادًا، يتوسط المقص مفتوحًا سطح اللوحة محاطًا بهالة بيضاء تعزز حضوره. تشير هذه الأعمال من خلال تمثيلها الصريح للقاتل إلى الاحتجاج على فعل العنف ورفضه، فهي بمنزلة شهادة توثق الحدث من أجل إدانته.

ياسر صافي، «الشارع الآن»، 2011م.

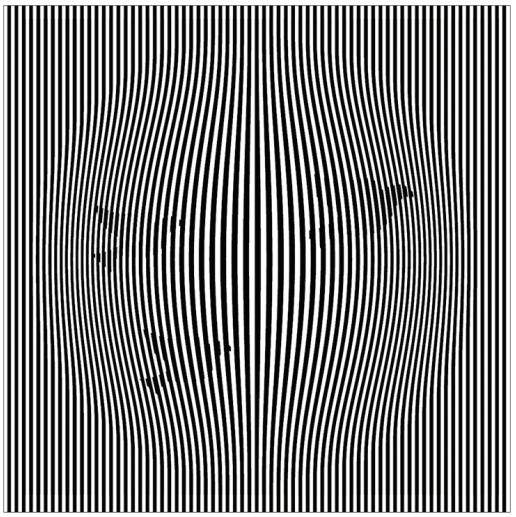


ياسر صافي، «الجنرال يدخن»، 2011م.

وفي أعمال عمران يونس (1971م-) لوحات تصوّر أطفالًا بأسنان حادة يطلّون برؤوسهم من صناديق، أو يظهرون على هيئة هياكل عظمية مدفونة، تتحرك فوقهم في الاتجاهات كلها كلاب شرسة. تظهر هنا آثار العنف، لا عبر الجماجم المتجاورة والتركيبة الصادمة للكلاب فوق جثث الأطفال فقط، إنما عبر قسوة خطوط الرسم والرماديات التي تهيمن على الصورة، حيث لا ألوان في هذه المجموعة، ما عدا اللون الأحمر الذي يتدخل في بعض اللوحات، مع العلم أن هذه الأعمال بناءً على تعليق الفنان المرفق عند نشرها قد تقاطعت أحيانًا مع أحداث معينة تشير إلى الموت الجماعي،

مثل أحد وقائع مدينة حلب أو السويداء. كذلك في أعمال تمام عزام (1980م-) وهي مجموعات من الصوّر المعدّلة رقميًا (فوتومونتاج) التي تنقل مشاهد الدمار وتراكم الأنقاض، تظهر فيها أحياء مدمّرة وأبنية مهدّمة، كذاكرة لمكان يبدو لنا انقضى ومن المستحيل إعادة إحيائه. تبرز أحيانًا من الأنقاض قضبان البناء المعدنية التي باتت متشابكة بشكل عشوائي، تدفعنا على الفور إلى التفكير في ما إذا كانت هناك جثث مخفية تحت فوضاها. في مجموعة «المتحف السوري» لعزام منجزة عام 2012م، تقبع مشاهد الدمار في خلفية صورٍ تستخدم رموزًا أيقونية مأخوذة من لوحات عالمية واسعة الشهرة، مثل مجموعة الراقصين لهنري ماتيس أو مشهد الإعدام لفرانشيسكو دي غويا أو السماء المقمرة لفانسانت فان جوخ. تشير هذه التشكيلات بصورة مباشرة إلى قسوة الحدث، وتؤكد في الوقت ذاته أهمية دور الفن في الإشارة إلى الوقائع وحفظها كوثيقة إبداعية.

عمران يونس، من دون عنوان، 2017م.



دينو أحمد علي، «خروج»، 2016م.

ونرى في أحد محفورات عزة أبو ربعية (1981م-) بعنوان «الأخيرون» 2014م؛ الباص الأخضر رمز النزوح السوري الداخلي مبتعدًا عن مدينة تظهر خلفه مدمّرة مهجورة، حيث الشفافيات الرمادية والخضراء في غياب ألوان أخرى تشير إلى غياب الحياة في المكان، وتتضارب خفافيش في سماء هذا المشهد مشددة على مناخ موحش مفزع. في تجربة أخرى، في فيديو آرت لعلاء حمامة (1984م-) بعنوان «ذاكرة حقيبة» تتعاقب مشاهد في قد صممها الفنان تنتمي مباشرةً إلى وقائع الحرب السورية والنزوح، حتى إنها تتضمن صوتيًا خطابات سياسية حقيقية وأصوات صراخ المدنيين والمنقذين. تعبر في أثناء هذا الفيلم سلسة من مشاهد الدماء والدمار وغرق القوارب وخيام النزوح وصولًا إلى كومة من تراب تحمل رقمًا، إشارة إلى موت السوري الذي ما عاد محتسبًا إلّا كرقم. تؤكد عناوين الأعمال، من الأمثلة التي ذكرناها أو كثير غيرها، رغبة الفنانين السوريين بالإشارة إلى الأحداث أو تداعياتها، فالعنوان لا يقتصر على كونه عنصرًا توثيقيًا، إنما هو المدخل الأول لفهم العمل واستقراء مضمونه ورسالته.

عزة أبو ربعية، «الآخرون»، 2014م.

علاء حمامة، لقطات من فيديو «ذاكرة حقيبة»، 2017م.

الترميز الواعي

ونقصد به استخدام الفنان لعناصر تشكيلية توحي بالعنف دون أن يكون موضوعًا أساسيًا مباشرًا، كالإشارة إلى أجواء جنائزية دون تصوير جثة أو تابوت. وإذا تأملنا في المشهد التشكيلي السوري ما قبل 2011م، نستحضر على سبيل المثال الفنان مروان قصاب باشي (1934-2016م)، هو الذي يمثّل تجربة فنيّة فريدة تزاوج بين ثقافتين وبنيتين حضاريتين مختلفتين، فلطالما كان متعلقًا ببيئة نشأته الأولى دمشق، ولكنه إلى جانب ذلك استقى منهجه الفكري والفني من مدينته الثانية برلين. يظهر في عدد كبير من أعمال قصاب باشي العنف الرمزي، وبالإمكان القول إن وراء صورة العنف عند قصّاب باشي موروث الكبت المجتمعي المرتبط بالضوابط الأخلاقية في المجتمع الدمشقي، وإن فرصة وجود الفنان في عاصمة متحررة من مثل برلين أتاحت له حق التعبير، فتكشّفت أفكاره من

دون حواجز. نرى في إحدى لوحاته إشارات جنسية تحمل درجة من العنف: ساق امرأة عارية تعانق قسرًا رأس رجل عارٍ أيضًا، وفي أُخرى بورتريه لرجل بقميص أسود تختفي كفاه من المشهد غوصًا في جسده، في حين تعبث بعينه أصابع مجهولة الهوية.

مروان قصاب باشي، «رجل جالس»، 1966م.

مروان قصاب باشي، «ساق»، 1965م.

أما عن تجارب الفنانين بعد 2011م، نستطلع على سبيل المثال تجربة دينو أحمد علي (1985م-) الذي يعتمد بصورة أساس مبدأ خداع البصر لإنجاز لوحاته المطبوعة وأعماله التركيبية، فيحور مثلًا خطوط قضبان السجن بلعبة بصرية، يلويها ليُخرج منها طيورًا حرّة، أو يصمم دوامة من الطائرات الحربية تحوم حول رأس بشري فتبدو كوحدة تزيينية. وهذه الأعمال بسبب منهجيتها التشكيلية التي تختصر اللون إلى الأبيض والأسود، وتبتعد عن الرسم الواقعي أو التعبيري للجسد والسلاح، تشكّل ترميزًا واعيًا، بمعنى أن الفنان يتجنب صورة العنف المباشر، لكنّه يشير إلى الحدث عبر آليات فنية عدة.

ونذكر أيضًا رسوم محمد عمران (1979م-) إذ نشاهد فيها رجالًا جالسين على كراسٍ، وجوههم تحمل تعابير حيادية، خصوصًا أنهم يخفون عيونهم وراء نظارات سوداوات. وهو رمز معروف في الذاكرة السورية يشير إلى عناصر الاستخبارات الذين طالما استخدموا هذه النظارات لإخفاء نظراتهم المراقِبة للناس، وتحركاتهم. يراكم عمران الأجساد، ويتركها في وضعيات قسرية يختلط أحيانًا بخطوطها أو بقعها اللونية بعضها مع بعض أو مع عناصر جامدة مثل الكراسي التي تجلس عليها الشخصيات. وفي أعمال الفنان منيف عجاج (1968م-) تبرز أجساد لرجال يرتدون أحيانًا زيًّا عسكريًا، يبدون في بعض الأحيان بصدر عارٍ يشير إلى جشع عناصر الأمن وعنجهيتهم، يحتلون فضاء اللوحة بكاملها، في غياب كامل لأي تمثيلات أخرى فيها. واللافت أن هذه الأجساد ذاتها قد مثّلت في لوحات أخرى لمنيف عجاج رجال الدين المتسلطين المستبدين بدورهم، نتعرف إليهم من خلال (المسبحة) في يدهم.

محمد عمران، من مجموعة «عالم رجال»، 2018م.

منيف عجاج، من دون عنوان، 2011م.

منيف عجاج، من دون عنوان، 2011م.

الترميز العفوي

نرى أن هذا التصنيف هو الأشد حساسية وصعوبة، لأنه يتوجّب توخّي تفسيرات من وجهة نظر سيكولوجية، ليس بوسعنا الإسهاب فيها هنا، لكن بالإمكان الاستنارة ببعض الأمثلة. في كتاب «علم نفس الشكل» (الغشتالت) الصادر عام 1937م قدّم الاختصاصي النفسي الفرنسي بول غيوم (1878-1962م) تنظيرًا يشرح من خلاله دور الشكل الفيزيائي في العملية النفسية ومعناه، ويؤكد فيه بالمقابل دور العقل والنفس في استقبال الأشكال وترتيبها ذهنيًا في قيم عدة، تختلف بحسب حال المتلقي، فالأشكال والخطوط التي تظهر في الأعمال الفنية وطريقة تركيبها أو تفكيكها تحمل دلالات عميقة .يكتب غيوم في تعريف الشكل: «الشكل هو شيء آخر، هو شيء أوسع من مجموع أجزائه، للشكل خصائص تنتج عمّا هو أشد تعقيدًا من مجرد جمع عناصره. [17]" تشي الألوان المستخدمة في اللوحة أيضًا بكثير من بواطن الفنان، هي التي قد تظهر في أثناء العملية الإبداعية من دون قرارات سابقة واضحة. كأن يشير اللون الأحمر القاتم إلى الدم، كما تشير الخطوط المستقيمة القصيرة المتقاربة إلى انفعال متوتر يبحث عن منفذ عبر يد الفنان.

كذلك ارتكزت المدرسة السوريالية في الفن ابتداءً من عام 1920م على نظريات الطبيب النفسي سيغموند فرويد (1856-1939م) التي تعلي القيمة الفكرية للأحلام والرغبات مثل كتاب «تفسير الأحلام»، والتي شجّعت السورياليين على إطلاق العنان لمخيلتهم وللتعبير الحر من دون محاكمات أو تفسيرات مسبقة لما سيظهر من أشكال في اللوحة. في بيان السوريالية الصادر عام 1924م يقول أندريه بريتون: "ترتكز السوريالية على الإيمان بالواقع السامي لبعض أشكال الارتباط، تلك المهملة لحين ظهورها، لحين تترك بالمطلق إلى قوة الأحلام، إلى لعبة الفكر الحرة[...] [18]".

ومثالًا على الرمزية العفوية يمكننا استحضار لوحات وليد المصري (1979م-) ، خصوصًا في مجموعة «الطفل». في كل واحدة من هذه اللوحات، يطفو طفل بلون بشرة أزرق شاحب وشفاف وحيدًا مبتسمًا موجّهًا نظرته إلى المشاهد في فضاء لا يمكن تعريفه، حيث لا ملامح للمكان، ولا يمكننا

(17) Paul Guillaume, La psychologie de la forme, (Paris :Flammarion,1937.)P.17.

(18) André Breton, Manifeste du surréalisme, (Paris: Folio-Gallimard, 1985).P.35.

تحديد إن كان جنينًا أم مولدًا حديثًا. تثير هذه الوضعية لطفل وحيد شعورًا بالفزع والقلق يدفعنا لطرح تساؤلات عن مستقبل هذا الكائن الهش الباقي وحيدًا. قد يكون بإمكاننا ربط حالة هذا الطفل بأحوال الأطفال في ظل الحرب، فهو في لوحة المصري ينظر إلينا هاربًا ربما من المكان المدمّر، يلومنا عبر نظرته البريئة، كأنه يتحدانا أن نستنبط ما يدور في داخله. وفي تفسير آخر قد تعبّر حالة هذا الطفل عن مرجعيات نفسية أخرى ترتبط بذات الفنان بعيدًا عن الحرب. نذكر أيضًا لوحات من مجموعة «صرخة» لعمران يونس، تلك التي تتفرّد في تصوير نبات الصبّار الذي يملأ اللوحة حتى يلامس حدودها كأنه سيتمدد لينمو خارجها. تتشابك الأوراق الشوكية في أشكال عشوائية متدافعة، ملوّنة باللون الأحمر أو بدرجات رمادية، تبعدنا عن احتمال أن يكون ما نراه منظرًا طبيعيًا. وفي تفسيرنا ربما يكون المحرّض العميق لهذه الأعمال هو عمليات تجريف بساتين الصبار الشهيرة في حي المزّة في دمشق قامت بها الدولة السورية ابتداء من عام 2012م.

وليد المصري، من مجموعة «طفل»، 2018م.

عمران يونس، من مجموعة «صرخة»، 2018م.

لمَ العنف في الفن السوري المعاصر؟

الفن فعلَ مقاومة

تحت وطأة الحروب والأحداث العنيفة، يتّخذ الفن دور الفعل المقاوم السلمي. وهو قبل ذلك فعل مقاومة ضد الفناء والنسيان لأنه بطبيعته امتداد للإنسان. في محاضرته: «ما هو الفعل الإبداعي» عام 1987م يقول جيل دولوز (1925م-1995م) إن «الفن هو الشيء الوحيد الذي يقاوم الموت[19]".

(19) Gilles Deleuze, Qu'est-ce que l'acte de création, (Paris :Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fon-

وهذا الدور للفن بوصفه فعل مقاومة، سواء ضد الحرب أم ضد الموت، يظهر بشكل جلي في كل أنواع وسائط التعبير في التجربة التشكيلية السورية المعاصرة. إن تجسيد العنف المباشر في عدد من الأعمال محمولًا على قيمتها التعبيرية الفنية العالية يشكّل صوتًا صارخًا في وجه الحرب، حتى لو لم يكن الفنان قد توخّى إيصال رسائل عبر الفعل الفني. فكثير من الأعمال السورية ما بعد 2011م قد أبرز أمام العالم درجات العنف الجاري في سورية، وشكّل وثيقة إبداعية وتاريخية لا يمكن دحضها.

الفن علاجًا

إن نظرية الفن كوسيلة علاج ذاتي نظرية شائعة، وتكاد تكون ملاصقة للفن، ومتضمَّنة في جوهره. ويأتي الفن آلية تفريغ للتخفيف عن النفس التي ترزح تحت ضغط العنف أو أداة تساعد في التحليل النفسي. على سبيل المثال، في عام 1921م اعتمد الطبيب النفسي هرمان رورشاخ (1884- 1922م) على أشكال من بقع الحبر الممتدة بشكل عفوي على الورق، والتي يضبطها تناظرها البصري، وسيلةً لمعرفة ما يدور في ذهن الشخص الخاضع للاختبار، صدرت نظريته في كتاب بعنوان «التشخيص النفسي/ Psychodiagnostic». ومع أن الاختبار لم يثبت دائمًا جدارة التجربة في إطار عملية التفسير الطبي، إلا أنه سلط الضوء على أهمية دور الفن في علم النفس، حيث كان القصد من هذا الاختبار إضافة أداة تحليل بصرية لها وجود مادي، وليس فقط تحليلات استنباطية ونظرية.

وعند سؤالنا عددًا من الفنانين السوريين من الجيل الشاب: ماذا يعني لك الفن اليوم في ظل الحرب؟ كان الجواب الأول أنه: المنفذ الوحيد للتوازن. إلا أننا نرى أن ظاهرة تجلي العنف في العمل الفني قد تأتي بأثر سلبي على الفنان في حالات أقل شيوعًا. يرجح الاختصاصي النفسي جان جاك موسوكوفيتش (1939م-) في كتابه «المنحى الفرويدي والعنف، تأملات حول فاعلية التحليل النفسي» الصادر عام 2007م أن هنالك حالات صمت «تعمل ضد تعيين بعض الأحداث النفسية الكامنة [20]" بمعنى أن الكبت وغياب التعبير المباشر قد يؤديان إلى التأزم النفسي، وقد ينطبق هذا التفسير على المجموعات أو على الأفراد، بحيث يمثل الصمت تثبيط الإرادة من خلال نقص المعطيات اللازمة

dation Femis, 1987.)

(20) Jean-Jacques Moscovitz, Coupure freudienne et violence Réflexions sur l'efficacité de la psychanalyse, (Paris, ERES, 2007.) P.117.

لتحقيق عملية التعبير بشكل متوازن. وعلى الرغم من أن التعبير عبر الفن وسيلة ساطعة ومؤثرة، إلّا أن الفعل الفني صامت وفردي في الأحيان معظمها، وتفاقم هذا التفريغ قد يؤدي إلى حال من الانغلاق والانعزال والعيش بصورة مفردة مع مفرزات العنف في هيئتها البصرية الجديدة، مثل التجربة الفريدة للفنان الفرنسي جان فوتوريه الذي فُرِز أثناء الحرب العالمية الأولى لينفِّذ مُجبرًا الإعدامات، ما أدى به لاحقًا إلى تصوير وجوه ممسوخة، تمثل بالنسبة إليه وجوه من أُجبر على تنفيذ حكم الإعدام في حقهم، وباتت لوحاته بحد ذاتها تمثل له عذابات، بوصفها ذكرياته التي كانت مجرّدة وتجسّدت في هيئة ملموسة.

في مجابهة العنف

إن الجهد الفكري والنظري الموّجه لمجابهة العنف في الحالة السورية متعدد، وقد يكون من المبّكر الحديث عن خلاصة هذا الجهد، وتأثيره، لكن التجارب العالمية السابقة تشير إلى ضرورة هذا النوع من التحركات. لقد أفرزت الحربان العالميتان أحداثًا وأعمالًا إبداعية عدة مناهضة للعنف، أحد أشهرها لوحة الجيرنيكا عام 1937م الشهيرة لبابلو بيكاسو التي عرضت نسخة عنها في مقر الأمم المتحدة للإشارة إلى بلاغة الفن في إطار السعي نحو السلام. لا شك في أن أحد الخطوات لمجابهة العنف تتمثل في تعزيز دور الفن بوصفه تحرّكًا سلميًا، ومناهضًا فكريًا للعنف والحرب، سواء كان وسيلة للفت الانتباه إلى القضية أم وسيلة تعبير ذاتية تنتشل مبدعها من الشعور بالعجز، وبصرف النظر عمّا قد يحمله الفن ذاته من صور استفزازية. لقد كتب فرويد في مراسلاته مع ألبرت أينشتاين التي صدرت بعنوان «لما الحرب؟» عام 1933م "إن كل ما يعمل على تطوير الثقافة يعمل أيضًا ضد الحرب."[21]

(21) Sigmund Freud et Albert Einstein, Pourquoi la guerre?, traduit par Blaise Briod, (Paris, Institut international de coopération intellectuelle / Société des nations, 1933.)P.60.

المصادروالمراجع

باللغة العربية

1. بورديو. بيير، العنف الرمزي، ترجمة نظير جاهل،) بيروت: المركز الثقافي العربي ،1994م).

بلغة أجنبية

1. Breton. André, Manifeste du surréalisme, (Paris: Folio-Gallimard,1985.)
2. Deleuze. Gilles, Qu'est-ce que l'acte de création, (Paris:Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 1987.)
3. Freud et Einstein. Sigmund et Albert, Pourquoi la guerre?, traduit par Blaise Briod, (Paris :Institut international de coopération intellectuelle / Société des nations, 1933.)
4. Guillaume. Paul, La psychologie de la forme, (Paris :Flammarion,1937.)
5. Moscovitz. Jean-Jacques, Coupure freudienne et violence Réflexions sur l'efficacité de la psychanalyse, (Paris :ERES, 2007.)
6. Rosenkranz. Karl, Esthétique du laid, (Belval :Circé, 1853.)
7. Svoboda. Karel, L'esthétique d'Aristote, (Brno :Faculté des arts, 1927.)