دورُ مؤرّخي الفنّ: ما وراءَ خطاب «الحضارة»

تود بورترفيلد

ترجمة: الآداب

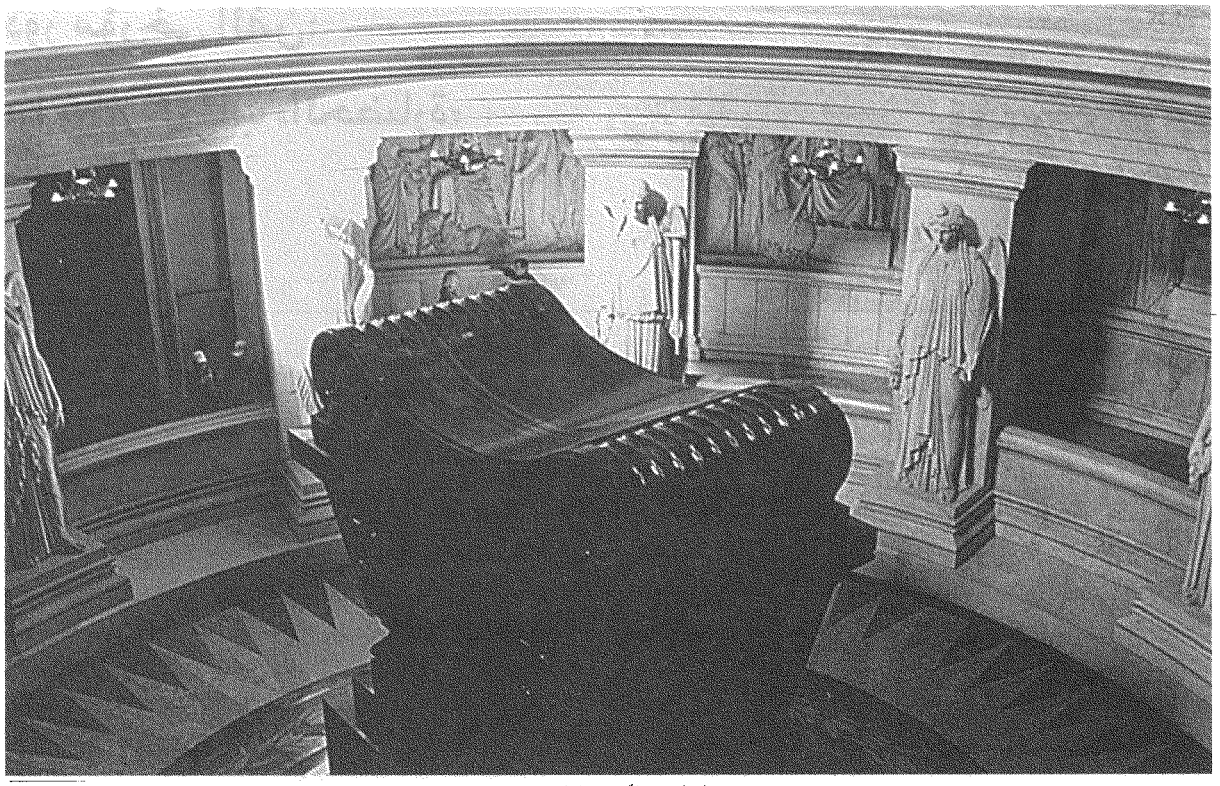
تخصّصتُ في الفنّ والسياسة في فرنسا حين كنتُ طالبًا في منتصف الثمانينيات. لكنّني حين أتيتُ إلى موضوع ضريح ناپوليون لم يقدِّم لي منهاجي الدراسيُّ أيَّ نموذجٍ تفسيريّ. ففي حين رَسَمَ التاريخُ الاجتماعيّ لفنّ القرن التاسع عشر المسارَ المضطربَ للثورة الفرنسية ـ وهو التردُّدُ بين الثورة والثورة المضادة، وبين ثقافة الطليعة والثقافة الرسمية ـ تحاشى ضريحُ ناپوليون إلى حدّ كبير تصنيف ناپوليون إلى ثوريّ أو معادٍ للثورة. في كنيسة الأنثاليد في باريس، غُطّي جسدُ ناپوليون بتسعة نواويس. ونُحِّيت الإيكونوغرافيا الهزيلةُ التي تصوِّر سلالتَه «الملكية» إلى حيِّزٍ لا يكاد يَبينُ من الضريح. وما يَلْفت النظرَ أكثرَ هو أنّ ناپوليونَ وإرثَه القوميّ وُضِعا على الأرض، في حين وُضِع على السقف رسمٌ للمُحارب الصليبيّ القديس لويس من القرن السابع عشر، جالبِ «الحضارة» إلى «الكفّار». ثمة هنا توظيفٌ أوروبيّ متكرِّر للشرق، إذن، وهذا التوظيف الذي تمّ في القرن التاسع عشر طَمَسَ الفالقَ الثوريّ/المعادِيَ للثورة وجاء بعده.

حين قرأتُ **الاستشراق** لإدوارد سعيد أولَ مرة، انفتحت البوّاباتُ على مصاريعها، مع أنّه لم يناقِش الفنونَ البصريةَ. فسعيد أراني قصورَ حقلي الفرعيّ الأكاديميّ بسبب هَجْس هذا الأخير بالسياسة محصورةً بفرنسا وأوروبا. وأوضحتْ لي أطروحةُ كتاب سعيد ومادّتُه ومنهجُه على الفور كيف أنّ نُصُبًا أساسيةً في الفنّ الفرنسيّ كضريح ناپوليون، سبَقَ أنْ عُولجتْ طوال المئة سنة الأخيرة بأضيق المعايير الجمالية والسُّلالية، هي في الواقع جزءٌ من توظيفٍ ثقافيّ وقوميّ لا يَعْكس على نحوٍ مسبَّقٍ تسويغاتِ الإمبراطورية الفرنسية الحديثة فحسب بل ويذيعُها أيضًا على أوسع نطاق.

قمتُ بإعداد أطروحةٍ، ومن ثمّ كِتاب، عن ممارستيْن منهجيتيْن متواشجتيْن، هما علمُ الآثار المصرية Egyptology والرسمُ الاستشراقيّ، كما تشكّلتا في أوائل القرن التاسع عشر أثناء السنوات التأسيسية من الإمبراطورية الفرنسية الحديثة. وبالنسبة إلى مؤرِّخ للفنّ مسيَّسٍ وشابٍّ مثلي، تمتَّعَ **استشراقُ** سعيد بفضيلةٍ كبرى هي فضيلةُ تحليلِ الوسائل التي تَسْتخدمها النصوصُ المُفْرَدةُ لإغواء القرّاء، وفضيلةُ تحليلِ وظيفةِ وقوةِ الخطاب الذي تُسْهم فيه تلك النصوصُ. وما معالجة إدوارد سعيد لكتاب **وصف مصر** إلاّ مثلٌ من أمثلة لا تُحْصى على ذلك: فهو يعبِّر أمام قرّائه عن إحساسٍ المتعة والانشداهِ بهذا النصّ الهامّ، في الوقت الذي يُخْضعه فيه لنقدٍ قاسٍ. إنّه لَيَبْسط أمام القارئ وسائلَ إغوائه ـ أيّ براعةَ كتّابه، وشمولية طموحاته، وبلاغةَ تكوينه الأسلوبيّ. ويُعير الوسائلَ البصريةَ المادية، التي تَجْتذب دهشةَ القارئ وحماسَه، اهتمامًا خاصًا ـ وهذا أمرٌ في صميم انشغالات مؤرِّخي الفنّ. فسعيد مثلاً، في تصديره لمناقشة مقدِّمة المجلّدات الواحد والعشرين (تَبْلغ المقدّمة أكثرَ من مئة صفحة) يُلاحظ بين قوسيْن أنّ «كلّ صفحةٍ، بالمناسبة، مترٌ مربّعٌ في الحجم، كأنّما تمّ التفكيرُ بأنّ المشروعَ وحجمَ الصفحة يَمْلكان مقياسًا مشابهًا.» (أنظر الصورة على الصفحة السابقة) هذه الملاحظة ليست عَرَضية على الإطلاق؛ بل تَكْشف كيف يعطي النصُّ الانطباعَ بأنّ الحجاب يُرفَعُ فيَظهرُ «الشرقُ» ويُمْتَلَكُ. وحين يعود **وصف مصر** إلى الظهور عدةَ مرات في **الاستشراق**، يَرْسم سعيد نظامَ المرجعيات السابقة، حيث يَحْترم الكتّابُ اللاحقون والحكّامُ المستعمِرون اللاحقون حدودَ ميدان المستشرِق ووظائفَه، حتى حين يُضيفون تفاصيلَ إلى هذا الميدان. وهذه هي «القوة المتعالقةُ الصارخةُ» التي يَمْتلكها الخطابُ الاستشراقيّ.

لقد تأثّر حقلُ تاريخ الفنّ تأثّرًا هائلاً بمثال إدوارد سعيد، لكنّ هذا الأثر لم يَظْهر فورًا. فقَبْلَ نقد سعيد المرير للاستشراق كان الرسمُ الاستشراقيّ قد نُقل من جدران المتاحف إلى «الطوابق التحتانية المظلمة» أو إلى «المستودعات التي لا يُمْكن الوصولُ إليها،» بعيدًا عن التاريخ المعترَفِ به لـ «الفن.»[1] ولم يكن السببُ يعود إلى الطبيعة الاحتقارية التي كان عليها مضمونُ كثير من تلك اللوحات، بقدْر ما يعود إلى الأسلوب الذي رُسمتْ به، وهو أسلوبٌ أكاديميّ ـ واقعيّ أكل عليه الدهرُ وشرب. والحقّ أنّ العادة في الثمانينيات جَرَت على عدم إعارة هذا الأسلوب اهتمامًا يُذْكر، بل أَوْردته إلى جانب مجموع «الفنّ الأكاديميّ للقرن التاسع عشر» من أجل تمهيد الطريق أمام انتصار الانطباعية والتكعيبية وهلمجرًا. وبحلول الحرب العالمية الأولى كانت هذه الأعمال الفنية، التي سبق أن اجتذبتْ ٣٠ ألف زائر يوميًا (بحسب تقدير زولا لصالون ١٨٨٠)، تُعتبر «ميتة شَبعتْ موتًا» في رأي مؤرّخي الفنّ آنذاك

١ ـ Gerald Ackerman, **Jean-Léon Gérôme - His Life, His Work** (Paris: ACR Poche Couleur, 1997), p. 6.



ضريح نابوليون كَنيسة الأنڤاليد، باريس

لكنْ سلسلةً من المعارض المتحفية في بريطانيا والولايات المتحدة في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات أعادت إحياءَ الاهتمام بالفنّ الاستشراقيّ. فهذه المعارض، التي عَملتْ غريزيًا بالنمط الاحتفائيّ الذي يَطْبع تاريخَ الفنّ، أَحْيَت أطروحتيْن عريقتيْن عن أهمية الرسوم الاستشراقية: أنّها ذاتُ قيمةٍ توثيقيةٍ بوصفها تجاربَ عيانيةً مباشرةً بين الفنانين «الغربيين» و«الشرق»؛ وأنّها نتاجاتٌ لـ/وإسهاماتٌ في/التطوّر الجماليّ للرسم الغربيّ نفسه ـ من حيث إنّ الفنانين الغربيين، حين واجهوا جِدّةَ «الضوء» الشرقيّ و«اللون» الشرقيّ، دَفَعوا بالخصائص الجمالية لموادّهم إلى حدود الانطباعية والتجريد. لذا حين خَرَجَ الرسمُ الاستشراقيّ من المخازن كان يرتدي الخطابَ المُتعب والانتصارويّ الذي تدثَّرَ به منذ نشأته.

لقد أعاد الردُّ السعيديُّ النقديُّ صناعةَ تاريخ الفنّ برمّته. وها هي مؤرِّخةُ الفنّ والباحثةُ النسوية ليندا نوكلين تَسْتدعي البروفسور سعيد مُلْهِمًا لها في مقالةٍ مهمةٍ ردًا على هذه المعارض، وعنوانُها «الشرق الوهميّ.» قالت نوكلين إنّ المقاربات التقليدية للرسم الاستشراقيّ طمَسَت القوى الإيديولوجيةَ السياسيةَ المهيمِنةَ التي حَدَتْ هذا الرسمُ في خضمّها. واقترحتْ أنْ سيكون من الأفضل اعتبارُ الرسم الاستشراقيّ «وثيقةً بصريةً للإيديولوجيا الكولونيالية في القرن التاسع عشر، تقطيرًا أيقونيًا لما هو شرقيّ، مصُوغًا بلغةٍ تدّعي الطبيعيةَ الشفّافة.»

فعلى سبيل المثال دَرَستْ نوكلين لوحةَ جان ـ ليون جيروم «فاتنُ الثعابين،» التي وَضَعها سعيد على كتابه **الاستشراق** (راجع الصورة على الصفحة ٥١). فقالت إنّ اللوحة «تُنشئ [أمامنا] لغزَ الشرق أيْ لاعقلانيتَه،» من خلال «إلحاحها على غنى حمولتها البصرية،» في حين تُقْصِي من مَشْهدها أيَّ دلالةٍ على التاريخ والصناعة والحضور الكولونياليّ بل وعلى يد الرسام نفسه.(١) وخَتمتْ بهذه الجملة الفضائحية: «هناك إشارةٌ واضحةٌ هنا، متدثِّرةٌ بلغة التقرير الموضوعيّ، لا إلى لغز الشرق فحسب، بل أيضًا إلى اللامبالاة البربرية للشعوب المسلمة التي تَفْتن الثعابينَ ـ بكلّ ما في الكلمة من معنًى ـ في الوقت الذي تتحوّل فيه القسطنطينيةُ إلى أنقاض!»(٢)

كانت مقالة نوكلين انعطافةً ثوريةً فتحت البابَ في تاريخ الفن لدراسات عن الاستشراق تتبوّأ اليومَ مركزًا هامًا بوصفها حقلاً فرعيًا من تاريخ الفنّ في الأكاديميات الانكلو ـ أميركية. ولا أَعْلم قسمًا واحدًا من أقسام دراسة تاريخ الفنّ في أيّ جامعة أميركية لم يقدِّم مساقاتٍ تَبْحث في هذا الموضوع.

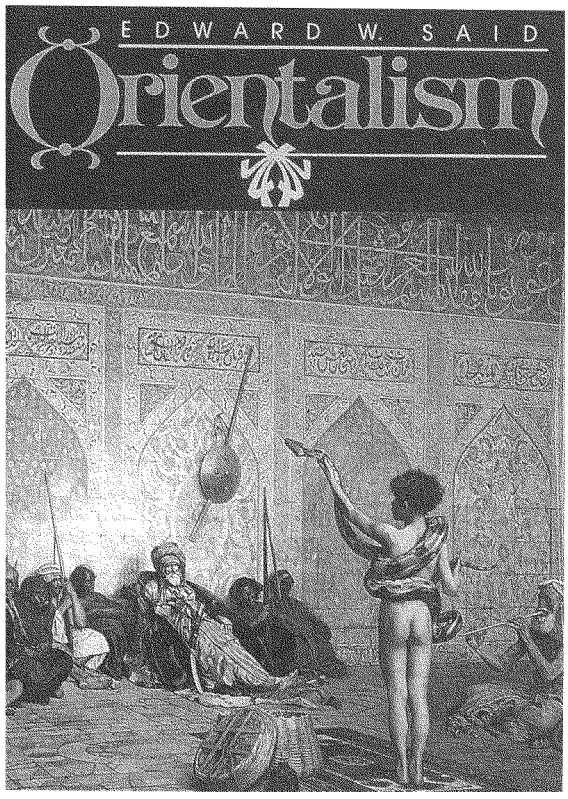
مع نموّ الدراسات ما بعد الكولونيالية في التسعينيات رَكَّزَ الباحثون الشباب على الهُجنة hybridity آليةً أدّت في النهاية إلى تفكّك الآلة الكولونيالية. لكنَّهم، رغم بحثهم الباعثِ على الإعجاب عن سُلالةٍ معارضةٍ للثقافة الكولونيالية، أخطأوا في رأيي أحيانًا في تفاؤلهم المفرِط، الأمرُ الذي أدّى إلى أن يُصوِّروا الماضي

١ ـ ٢ ـ Linda Nochlin, "The Imaginary Orient," in **The Politics of Vision: Essays on 19th C. Art and Society** (New York: Harper & Row Publishers, 1989), p. 39, 123.

(والحاضرَ) الكولونياليّ ملهًى كولونياليًا مليئًا بالمرح لقد قرأوا **الاستشراق** بشكل ضيّق، وتجاهلوا عمدًا كتابَه الآخر **الثقافة والإمبريالية** الذي أَرْهف فيه سعيدٌ نقدَه من خلال ظلال المعاني (الفويْرقات) ووَسّع من مجال اهتمامه وأما قراءةُ **الاستشراق** قراءةً أقلّ فئويةً، كما فعلتْ نوكلين وغريزلدا پولوك (في **لون تاريخ الفن**)،[1] فقد استخدمتْ هذا الكتابَ المَعْلَمَ نقطةَ انطلاقٍ للبحث في الخطابات المتعالقة التي أَنْتجت الاستشراقَ والاستغرابَ، والأمةَ والعرق، والجنس والجنوسةَ (الجندر).

ليتني أستطيع القول إنّه ما دام عملُ سعيد متداوَلاً فإنّنا لن نعود من جديدٍ إلى الرضى غيرِ النقديّ، والمعتدِّ بنفسه، الذي عزّزتْه التمثيلاتُ الإمْبرياليةُ للشرق. ولكنّي، مع استمرار العنف في العراق وفلسطين، ومع بدء الكونغرس الأميركيّ البحثَ في فرض رقابة على الدراسات ما بعد الكولونيالية وفرض حظرٍ على استعمال كُتُب سعيد في التدريس الجامعيّ الأميركيّ، لستُ متفائلاً. إنّ ضرورة وأهمية النقد السعيدي أمرٌ واضحٌ، لكنّ نجاحهما ليس أكيدًا. ففي مجال تاريخ الفن تحديدًا، نحن الآن أمام منعطفٍ هامّ: إذ بعد عشرين عامًا من النقد المتواصل والحادّ، يبدو بعضُ الباحثين مُنْهَكين من التاريخ القذر للفنّ ويريدون العودةَ إلى ماضٍ هادئ (وزائف)، وكأنّ الفنّ كان في أيّ يوم من الأيام مفصولاً فصلاً مُحْكمًا عن الحياة والسياسة! وها هم من جديدٍ يَنْفضون الغبارَ عن الأطروحات القديمة عن الشرق بوصفها محضَ مسرح للمآثر المجيدة التي أبْدعها الفنانون الغربيون، الذين يسجّلون اللون والضوءَ «الشرقيّيْن» في مسعًى «بطوليّ» إلى التجريد.

علينا كمورّخي الفنّ واجبٌ خاصّ في أن نقوم بأفضل من ذلك. علينا واجبٌ خاص في فَحْص ما وراء الخطاب الذي صَنَعَ «الشرقَ» و«الغربَ» ـ أيْ خِطابَ «الحضارة.» في فرنسا أواخرَ القرن الثامن عشر تطوّرَ التعْريفان الحديثان لكلٍّ من «الحضارة» و«الاستشراق.» فعُرِّفت الحضارة (بحسب عمل كوندورسيه مثلاً) بخصائصَ خمس. حكومة مسؤولة، قانون، تكنولوجيا، دورٌ كريمٌ للمرأة، فنونٌ متطوّرة. وكان من وظيفة تاريخ الفن وعلم المتاحف، وكلاهما نشأ في تلك السنوات ذاتها، الحُكْمُ على المكانة الحضارية النسبية للمجتمعات بناءً على رعايتها وإنتاجها وحِفْظها (أو تدميرها) للأعمال الفنية. وهكذا كان ومايزال من الصعب جدًا الفصلُ بين الممارسة التاريخية الفنية والممارسةِ الحُضارية. وليس الأمر أَسْهلَ اليوم بعد تدمير طالبان لتماثيل بوذا الأفغانية ـ وهو من أعمال «التخريب المتعمّد» vandalism[2] الذي أَثْبت لكثيرٍ من المعلّقين أنّ طالبان خارج حدود المجتمع الحضاريّ ويبرّر «صراعَ الحضارات» الذي تلا ذلك وأدّى إلى وقوع آلاف الضحايا لكنّ علينا، بدلاً من الدعوة إلى تدمير الفنّ أو الناس، أن نقاوم التكرُّسَ المقدَّس الذي يقوم به تاريخُ الفنّ حين يعامِل الأثرَ الفنيّ ككائن بشريّ. وحدَه البحثُ النقديُّ المتمحِّصُ في وظيفة الفنّ الحضارية والجيوسياسية وقوّتها المُشرعِنة بالنسبة إلى



جان ليون جيروم **فاتن الثعابين**، ١٨٦٣، زيت على قماش (على غلاف كتاب **الاستشراق** لإدوارد سعيد، ١٩٧٨)

«الحضارة» وإلى كلّ ما تحتويه هذه الكلمةُ (كـ «الشرق» و«الغرب») هو الذي يَأْمل المرءُ في أن يجنِّب تاريخَ الفنّ أن يصبح كالرسم الاستشراقيّ: مدرسةً تُعِدّ الغالبَ للسيطرة على العالم!

في هذا الصدد ثمة بعدان أساسيان في ممارسات البروفسور إدوارد سعيد. **الأول** هو طريقةُ عمله: فقد أَشْرك جمهورَه في مشروعه الثقافيّ بدفءٍ وسخاء. **والثاني** هو مضمونُ مشروعه. وأَعْني الدليلَ في عمله على الصلة المُحْكمة بين الثقافة والسياسة. فالثقافة ليست انعكاسًا بسيطًا لحقيقةٍ ماثلةٍ خارج حدودها، بل هي ـ في أقلّ تعديل ـ عرضٌ غالبًا ما يساعد على خلق وتعزيز أوضاع أكثر ماديةً. إنّ الثقافة، من خلال التمثيل، تستطيع أن تصنع العالَمَ وقد تبدو هذه الأطروحة بسيطةً وواضحةً، ولكنّها جديرةٌ بأن نكرِّرها ونتمسّكَ بها بسبب الرهانات الكبرى التي تتضمّنها لقد قدّم البروفسور سعيد تحليلاً شجاعًا وقويًا للروابط التي تَجْمع الثقافة والسياسة. وثمة في زمننا إشاراتٌ مؤسفة كثيرة تَدْفعنا إلى تجديد رسالته

مونتريال

تود بورتر‌فيلد

أستاذ تاريخ الفنّ والدراسات السينمائية في جامعة مونتريال. ومؤلف كتاب بعنوان **The Allure of Empire: Art in the Service of French Imperialism, 1798 - 1836**.

١ ـ Griselda Pollock, **Avant-Garde Gambits: 1888 - 1898; The Gender and the Color of Art History** (London: Thames & Hudson, 1992).

٢ ـ مصطلح نُحِت في فرنسا في تسعينيات القرن الثامن عشر.