العهد القديم موضوعا فنّيّا: جوديث أنموذجا

د. بهاء بن نوار

مخبر الدراسات اللغويّة والأدبيّة– جامعة سوق أهراس

الملخص:

تعنى هذه الدراسة باستجلاء إشكال توظيف حكايات الكتاب المقدّس، وتحديدا العهد القديم في كثيرٍ من فنون عصر النهضة، الذي شهد إقبالا كبيرا على مثل هذا النوع من المواضيع، التي يمكننا اعتبارُها وبالعودة إلى مصدرها الدينيّ واحدا من أهمّ المواضيع الشرقيّة، في تلك الحقبة التي لم تشهد احتكاكا كبيرا ومباشرا بتلك الرقعة الجغرافيّة، فكان التعويل على هذا النصّ الدينيّ المنتمي إليها، ممّا يمكن اعتبارُه بديلا فنّيّا عمّا سيشهده القرنُ التاسع عشر على يد الرومانسيّين من إقبالٍ شديدٍ على كلّ ما يخصّ هذا الشرقَ من عاداتٍ وتاريخٍ، ورموزٍ وتفاصيل.

ولاستجلاء هذه الفكرة، اخترتُ لوحة الرسامة الإيطالية الشهيرة"أرتيميسيا جنتلسكي" (*Artemisia Gentileschi*) (ت1652): "جوديث تقطع رأسَ هولوفيرن" (*Judith décapitant Holopherne*) المستقاة من الكتاب المقدّس، التي تجسّد الصراع الأنثوي/ الذكوريّ في أعتى صوره، من جهة، والتي سبق لأستاذها "كارافاجو" (*Caravaggio*) (ت1610) أن رسم لوحةً عن الموضوع نفسه، ولكنْ من منظورٍ مختلفٍ، من جهةٍ ثانية، ممّا يطرح السؤالَ الجوهريّ لهذه الدراسة: لماذا اختيرت تلك القصّة الدينيّة موضوعا لكثيرٍ من لوحات تلك الحقبة وما يليها؟ كيف نظر الرجلُ إلى زوايا الصراع فيها (كارافاجو)؟ وكيف كانت نظرة المرأة (أرتيميسيا)؟ وما الجديد الذي حقّقته؟

الكلمات المفتاحية: كارافاجو/ جنتلسكي/ جوديث/ هولوفيرن/ العهد القديم/ عصر النهضة.

Abstract:

This study seeks to clarify the aspects of inspiring the Biblical stories specifically the Old Testament by Renaissance's arts, this era has witnessed a great turnout on this kind of subject, which can be seen, according to its religious source, as one of the most important oriental themes, This era did not witness a direct contact with Orient so, The European artists resorted to the religious text which would be an artistic substitute for the Romanticists in 19th century to discover Orient 's customs, history, symbols and all its details.

To discuss this idea, we choose *Judith Slaying Holofernes* ;the painting that shows the scene of Judith beheading Holofernes. This subject takes an episode from the apocryphal Book of Judith in the Old Testament, .It is the subject of many paintings and sculptures from the Renaissance and Baroque. Caravaggio's *Judith Beheading Holofernes* is believed to be the main source of this work.

The main issues of this paper are: why has this subject been depicted by a number of artists? How is the male (*Caravaggio*) approach different from the female (Gentileschi) one?

Key words: Caravaggio/ Gentileschi/ Holofernes /Old Testament/ Renaissance.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

أولا– لمحة عن سياقات العصر:

يقترن عصرُ النهضة في وعينا العام بأنّه عصرُ اليقظة الفكريّة، والتوهّج الإبداعيّ، والثورة على عصور التخلّف، والظلام، اللذيْن كرّستهما قرونُ التطرّف الدينيّ الممتدّ على مدى ما يُعرَف بالعصور الوسطى؛ عصور الصمت، والانكفاء، وقمع طاقات الفعل، والتأثير، اللذيْن تتكثف أقصى طاقاتهما من خلال النشاط الفنيّ، وما يستدعيه من تكريسٍ لهواجس الفرد، ومراهنةٍ على حريّته، وقدرته غير المحدودة على تجاوز الرّاهن، والقفز فوق مصادراته، وتخطي أثقاله.

ففي هذا العصر – عصر النهضة – ازدهرت الفنون، وتطوّرت المعارف، واستعاد الإنسانُ تدريجيّا إمكاناته المهدرة، وأحلامه المقموعة، وكانت نقطة الإشعاع البارزة من خلال سلسلة الإنجازات الفنيّة الكثيرة، الموزعة على عديد المجالات، والأنواع؛ من رسم، ونحت، وعمارة، وموسيقى، وغناء، ومسرح، وشعر، وما إلى ذلك، ممّا تميّز به هذا العصرُ، وانطبعت به سياقاته، وأجواؤه، التي تلوّنت – فضلا عن جانب التعدّد والثراء الملاحَظ على أغلب أجناسها الإبداعيّة – بانفتاح فكريّ، ومرونةٍ أخلاقيّة، تخلّت عن صرامة التقاليد القروسطيّة القديمة، المرتكزة على قمع الجسد، والإمعان في تجاهل نداءاته، ومتطلّباته، لتعيد للإنسان قيمته التي عرفها زمنَ الإغريق والرومان، فغدا جسده – الذي كان بؤرة المغيَّب والمسكوت عنه – "رمزا لكلِّ ما هو حيٌّ، وأصبح هذا الجسد بؤرة الحياة بأجمعها، وغدت النفسُ التي فيه، بما يعتورها من عواطف وشهوات موضوع الأدب والفنّ من جديد"1 وغدت هذه العودة الارتداديّة إلى تحرّر الأزمنة الحضاريّة القديمة، وانفتاحها المطلق على طاقات الحب والحياة في الإنسان مصدرَ إشكالٍ جوهريّ، ساد عصورَ النهضة، وطبع فنونها وأدبيّاتها، هو إشكال التضاد والتناقض بين ما هو موروثٌ دينيٌّ موغلٌ في القدم، يعتبر الجسدَ وكلَّ ما يمتّ إليه عارا وخطيئةً، وقيَمٍ جماليّةٍ موغلةٍ هي أيضا في القدَم، ومتماديةٍ في اعتبار الفنّ، والحبّ، والجسد مصدرَ كلِّ خير، وجمال؛ أي أنّ ما يحكم الوعي الغربيّ منذ تلك العصور وما قبلها هو نوعٌ من "الازدواجيّة الثقافيّة"،

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

و"الانفصام الذوقيّ"، المنسحب على مستويْ: "الدين" و"الجمال"؛ "فهو على المستوى الأخلاقيّ [الدينيّ] ينتمي إلى التراث اليهوديّ – المسيحيّ، وعلى المستوى الخياليّ [الجماليّ] إلى مزيجٍ فنيٍّ يجمع بين المسيحيّة والهللينيّة، ومن ثمّة، فليست هناك، على المستوى الوسائطيّ أيّة قطيعةٍ بين الغرب والوثنيّة، والمسيحيّة."2

وقد أتى هذا الطابع الثنائيّ المتجذّر صميمَ الوعي الغربيّ ليلقي بظلاله على أعمق تحوّلات هذا الوعي وتجلياته، فغدا الإشكال ملحّا وعميقا حول هذيْن العنصريْن، المصرّيْن على التوحّد والالتحام رغم تكوينهما شبه المتناقض: الفنّ والدين، أو الجمال المنفلت من كلّ حصرٍ وتقييدٍ، والتقاليد الممعنة في تسطير الحواجز، وحشد القيود، وحول طبيعتهما أو بالأحرى حول وعينا البشريّ القاصر غالبا عن توحيدهما، أو رؤية أيّ جانبٍ من جوانب الوحدة والانسجام بينهما؛ فكثيرا ما تصرّ أذهاننا على "تصوّر نوعٍ من التناقض المتأصّل في ماهية كلٍّ منهما، فتبدو خبرة الفنّ خبرةً بشيءٍ عينيّ محسوسٍ، بينما تبدو خبرة الدين خبرةً بشيءٍ روحانيّ، لاماديّ، وإذا كان الفنان يتعامل مع المرئيّ والمحسوس ويخاطبنا من خلالهما، فإنّ المؤمن يتطلّع إلى اللامرئيّ، وإلى الإلهيّ الذي يكون بطبيعته خارج هذا العالم، ولا يقبل التجسّد في صورةٍ من صوره الحسيّة، فهو لا يقبل التعبير إلا من خلال الكلمة."3

وقد بلغت هذه التناقضات أوجها في عصر النهضة، الذي أتى فترةً برزخيّةً، اجتمع فيها تحرّر الرؤية الإغريقيّة/ الرومانيّة بتعصّب الرؤية القروسطيّة/ المسيحيّة، ووجد الفنانون على اختلاف توجّهاتهم مادّتهم الأولى في هذيْن المرجعيْن الخصبيْن، اللذيْن تداخلا، وامتزجت معالمهما إلى حدٍّ يستحيل معه أحيانا الفصلُ بينهما، فنجد الفنّان الواحد في لوحةٍ واحدةٍ من أعماله يستوحي – على سبيل المثال – قصّةً دينيّةً ما من الكتاب المقدّس بعهده القديم أو الجديد، ويدمجها بأنفاسٍ أسطوريّةٍ*، واضحةٍ، أو خفيّة، أو يحدث العكس، فيكون الموضوع الأسطوريّ هو الناتئ، ويأتي الإيحاء الدينيّ هو الإلماحيّ، والمتخفّي.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

ولعلّ خيرَ مثالٍ على هذا، تجربة الفنّان الإيطاليّ "مازاتشو"(*Masaccio*) (ت1428) الذي كان "أوّل مَنْ رسم جسدا عاريا في لوحةٍ دينيّةٍ أخرجها بروح روما القديمة"4 ولنا أن نذكر في هذا السياق لوحته الشهيرة: "طرد الأسلاف من عدن" (*Cacciata dei progenitori dall'Eden*) سنة 1425، التي كان موضوعها طرد آدم وحوّاء من الفردوس، وقد غزت وجهيْهما ملامحُ الندم والبؤس في أجلى صورها، فبدت علاماتُ النحيب على حواء، فيما غطّى آدم وجهَه بيديْه غير مجترئ على النظر أمامه؛ كلاهما عارٍ تماما، وضائعٌ، وعاجزٌ عن ستر جسده؛ حامل خطيئته، ولا مفرّ أمامهما من المسير قدما صوب مصيرهما المسطور، وقد حلّق فوقهما ملاك غاضبٌ، يحمل في يمينه سيفا أسودَ، سواد الإثم والمعصية، ويؤشّر لهما بحزمٍ بسبّابة يده اليسرى، معيّنا طريقهما اللاعودة فيه، مرتديا على نقيض ملائكة الربّ ثوبا أحمر، تفتّق عنه جناحاه الأحمران، وقد افترش سحابةً حمراء أيضا، تحيل بصَريّا إلى مدى تضخّم ملامح الغضب، والنقمة الإلهيّيْن.

واللافتُ للنظر في هذا السياق، وتأكيدا لفكرة نزوع فنّاني عصر النهضة نحو تكريس قيَم الفنّ والجمال بشكلهما الإنسانيّ أو الدنيويّ، اجتراءُ هذا الفنّان على التقاط هذه القصة الدينيّة وتصوير بطليْها المقدّسيْن بذلك العري البشريّ الصارخ، وبذلك الحزن والضعف الإنسانيّيْن الفادحيْن، اللذيْن يذكّراننا ببعض النماذج التراجيديّة القديمة، حيث مسافات التقارب والتعاطف الوجدانيّ قريبةٌ جدّا، وغائرة. إلى جانب ما تحمله هذه الرؤية الفنيّة من بعديْن متضافريْن رغم تباينهما وتضارب ملامحهما: البعد الدينيّ، بكلِّ ما يفيض به من قواعد، وتعاليم تصل أحيانا حدود القمع الجسديّ، والأخلاقيّ، والبعد الميثولوجيّ، الذي ينهل من ميراث روما الفنيّ القديم، بكلِّ ما يكرّسه من تحرُّرٍ، وجرأةٍ، واحتفاءٍ بعبقريّة الجسد وعريه الطافح بطاقات الإلهام والجمال.5

وقريبا من هذا النموذج، يمكننا الوقوفُ أمام تجربة "بوتيتشللّي"(*Botticelli*) (ت1510) الذي تفرّد بتجربةٍ إشكاليّة، اجتمعت فيها تناقضاتٌ كثيرةٌ، تمكّن من

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

مصالحتها، ودمجها في وحدةٍ فنيّة، عميقةٍ، وغزيرة؛ فكان جمعُه بين الموضوعات الدينيّة المرتكزة في أغلبها على لوحاتٍ أيقونيّةٍ للعذراء، ولوحاتٍ أخرى عن القدّيسين ومكابدات المسيح، والموضوعات الأسطوريّة المرتكزة على إحياء أهمّ الرموز الإغريقيّة واللاتينيّة القديمة؛ كلوحة: "الربيع"(*Primavera*) سنة 1482، و"أرتميس والسنتور"(*Pallade e il Centauro*) سنة 1483، و"مولد فينوس"(*Nascita di Vinere*) سنة 1485، وغيرها.

ورغم تأثّره في فترةٍ من حياته ببعض الدعوات المتطرّفة، حيث "عندما قامت ثورة الراهب "سافونارولا" عام 1485 ضدّ الموضوعات الكلاسيكيّة الوثنيّة والحركة الإنسانيّة، اقتنع بآرائه، وصار من أتباعه، ونبَذ الموضوعات الوثنيّة، وأحرق الكثيرَ من لوحاته الوثنيّة ليكفّر عن ذنوبه"6 فإنّه في الوقت نفسه، لم يتخلّ تماما عن نزعته الإنسانيّة، "فأضفى على شكاة المسيح [مثلا] كثافةً دراميّة، كرّسها بعودته إلى بعض التقاليد المسيحيّة القديمة، والبيزنطيّة، التي أضفت على رسوماته رهافةً، استقاها من تمثّله للكوميديا الإلهيّة لدانتي."7

ولا يعكس هذا الأمرُ سوى ذلك التناقض الذي ساد عصر النهضة، حيث بعد أن عادت الروحُ الإغريقيّة اللاتينيّة بقوّةٍ، وبمباركةٍ مزدوجةٍ من رعاة الكنيسة، وأثرياء المدن ونبلائها، فإنّ النزعة المحافظة سرعان ما امتدّت أيضا، فلم يلبث "أهلُ فلورنسا بعد أن ضاقوا ذرعا بمظاهر الترف والمهرجانات، وأخذ المتديّنون يخشون عاقبة هذا الترف، وما ساد الرسومَ والتماثيل من عريٍ للأجساد البشريّة، وكذا الحوريّات والآلهة الوثنيّة التي بدت هي الأخرى عارية، فجمعوا كلَّ أسباب الإسراف في اللهو أكواما في هرمٍ ضخمٍ، وأشعلوا النارَ فيما سمّاه سافونارولا: أوهام الغرور"8 وحتّى الأعمالُ التي نجت من الإتلاف حينها، خصوصا بعد إحباط تلك الثورة، وانتهائها بإعدام صاحبها، لم تلبث أن تعرّضت في فترةٍ لاحقةٍ إلى انتقاداتٍ لاذعة؛ فعلى سبيل المثال تلقّت جداريّة "الحساب الأخير"(*Giudizio Universale*) المنجَزة في الفترة من: 1536- 1541 لميكال أنجلو(*Michelangelo*) (ت1564) كثيرا من النقد

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

والرفض، "بسبب رسم الأشخاص في صورةٍ عاريةٍ تماما في أهمّ موضوعٍ دينيّ، وفي مكانٍ – مصلّى – له خصوصيّةٌ مقدّسة، واستمرّ الإشكالُ والجدلُ حول هذا العمل حتّى عام 1564، حيث قرّر مجلسُ كنيسة الروم الكاثوليك تكليفَ فنّانٍ، يرسم ملابسَ تغطّي عورات الأشخاص في هذا العمل."9

وهكذا، لم يكن هذا العصرُ عصرَ انفتاحٍ مطلقٍ، ولا كان عصرَ انغلاقٍ وانكفاء، بل كان عصرَ غليانٍ، وبحثٍ، وسؤالٍ، ومكابداتٍ روحيّة، وفكريّة هائلة، تمخّضت عمّا سيأتي في العهود اللاحقة، وخصوصا في فترة المدّ الرومانسيّ خلال القرن التاسع عشر من اهتمامٍ بالغٍ بالإنسان، وبكلّ من يفيض به جسدُه ووجدانُه من مشاعر، وانفعالات، كما في كثيرٍ من أعمال "غويا"(*Goya*) و"دولاكروا"(*Delacroix*) وغيرهما.

ثانيا– الكتاب المقدّس موضوعا فنيّا:

نظرا لتشعّب هذا الموضوع، وامتداده الشاسع على عصورٍ طويلةٍ، فسأكتفي بالتركيز على تجلّياته في فنون عصر النهضة؛ موضوع الدراسة، حيث نلاحظ في تلك الفترة إقبالا شديدا عليه، وتضخّما بارزا فيه، يمكن إرجاعهما إلى رواسب النزعة الدينيّة المتورّمة خلال حقبة القرون الوسطى، حيث طغت سلطة الكنيسة وامتدّت مهيمنةً على جميع نواحي الفكر والحياة قرونا طويلةً، لم يكن ممكنا معها التخلّص من طبيعة الموضوع نفسه، أو إقصاؤه من دوائر الاهتمام، ولكنْ، أصبحت فسحُ التجديد وإعادة النظر فيه ممكنةً، ومتاحة.

وبالعودة إلى شرقيّة الموضوع الدينيّ(*Thème biblique*)، المستقى من الكتاب المقدّس بعهديْه القديم والجديد، يمكننا ملاحظة ضآلة التوجّه نحو الموضوع الشرقيّ في عمومه، الذي قلّما اِلتفت إليه فنّانو هذا العصر، فلا نجد حضورا قويّا لتفاصيل الحياة الشرقيّة كما لدى فنّاني التيّار الرومانسيّ، من تركيزٍ على ملامح الحياة اليوميّة، وخبايا الحريم، وطقوس الصيد، ومعالم الدين الإسلاميّ وأسراره، وغيرها، ممّا يمكن إرجاعُه – حسبما ترى د. زينات بيطار – إلى تلك العدائية العالية والنظرة السلبيّة،

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

المتوجّسة من كلّ ما هو إسلاميٌّ، التي أتت بتأثيرٍ مباشرٍ من "دانتي أليجييري" (*Dante Alighieri*) الذي كرّس في ملحمته الشهيرة "الكوميديا الإلهيّة" (*La Divina Commedia*) فكرة كراهية الإسلام، والنفور من جميع رموزه، وشخصيّاته، ممّا انعكس على وجه الخصوص على معاصره "جوتّو دي بوندوني" (*Giotto di Bondone*) الذي يُعدّ أحد روّاد تصوير الشخصيّات الإسلاميّة في لوحاته، ولكنْ برؤيةٍ تعصّبيّةٍ، لا ترى في هذا الدين سوى أنّه هرطقةٌ وكفرٌ.10

إلى جانب غياب التواصل الحقيقيّ مع العالم الإسلاميّ/ العربيّ، فلم تكن الرحلة إليه ممكنةً حينها، فكان تعويلُ الفنّانين على كتابات الرحّالة، والحجّاج، والمبشّرين، وكذا التواصل مع التجار المسلمين الذين كانوا يؤمون موانئ إيطاليا، حيث تسنح فرصة تصوريهم، وشراء بضائعهم، ممّا جعل الصورة الشرقيّة في أعمالهم مجتزَأةً، وتزيينيّةً في الغالب.11

وهو ما جعل النصّيْن الدينيّيْن؛ التوراتيّ والإنجيليّ، وما ضمّاه من شخصيّاتٍ ورموزٍ، وطقوسٍ وأساطير، يمتدّان مغطّيَيْن تلك الفجوات، مشكّليْن بديلا فنّيّا ورؤيويّا مناسبا. ممّا يدفعني إلى التساؤل عن خصوصيّة الموضوعات الفنيّة المستقاة من هذيْن المصدريْن، ومدى تمثيلها لروح الشرق، وإن بإلماحٍ سببُه ما سبق من هشاشة العلاقات، وضبابيّة الرؤية، وهو ما يمكن اختصارُه في النقاط الآتية**:

- المحاكاة المظهريّة: ويمكن اختصارُها في محاولة محاكاة السحنة الشرقيّة الخارجيّة، واستحضار ملامحها المظهريّة، حرصا على تحقيق أكبر من قدرٍ من الواقعيّة، وإضفاء خصوصيّةٍ غرائبيّةٍ، نابعةٍ من غرائبيّة العالم الشرقيّ البعيد، الذي تصل أغلبُ أصدائه عن طريق ما علق في الذاكرة الأوربيّة الجمعيّة من أهوال الحروب الصليبيّة، وخباياها، فكان التقاط المظهر الشرقيّ إيماءً غير مباشرٍ إلى تلك الحقبة، بكلّ ما يطوّقها من فضولٍ، وتعصّبٍ، ونزعاتٍ قوميّةٍ ودينيّةٍ متطرّفة. ومن أهمّ الأمثلة على هذا سلسلة لوحات الإيطاليّ كاراباتشو"(*Carpaccio*) (ت1526) عن "القدّيس جورج والتنّين" (*San*

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

Giorgio e il drago) " التي تعدّ –كما تذكر د. زينات بيطار – أوّل تجربةٍ فنّيّةٍ تظهر فيها صورة الجامع الأقصى المثمّن الأضلاع.12 والتي تعدّ أيضا مثالا حيّا لامتزاج الموضوع المسيحيّ بالمظهر الإسلاميّ، الممثل في ذلك الرمز المكانيّ: الجامع. وما هذا إلا لتحقيق حدٍّ أعلى من الصدق الوصفيّ، حيث لم تجر أحداثُ أسطورة القدّيس جورج إلا في بيئةٍ شرقيّةٍ، فكان لا بدّ من التقاط بعض لوازمها، للإيماء إليها، وتمثّلها. وهو ما حرص الهولنديّ "رامبرانت"(*Rembrandt*) (ت1669) على الحفاظ عليه في لوحاته الشرقيّة، التي أتت "محاكاة للصورة الواقعيّة التي كان يطمح إليها من أجل تحقيق مناخ شرقيّ حقيقيّ في عالم اللوحة (الأرابسك، الزخرفة، الأزياء، الديكور، السجاد، أدوات الزينة، وغيرها) تتضافر كلُّ عناصره البنائيّة في وحدةٍ فنّيّةٍ متناسقةٍ، إضافةً إلى أسلوبه المتميّز في تناسق الضوء واللون الدافئيْن."13 ولعلّ من أهمّ ما يمكن أن نلحظه في هذا السياق، حرصُه على إبراز الزيّ الشرقيّ، وإبدائه في مجالٍ واسعٍ من الرؤية، كما هو الحال في لوحته: "وليمة بَيْلْشاصَّر"*** (*Le Festin de Balthazar*) سنة 1635، التي أول ما يجذب الناظرَ إليها تلك العمامة البيضاء الكبيرة التي ارتداها هذا الملك، والتي انعكست الإضاءةُ عليها وعلى وجهه المشدوه، المحدّق في تلك الكلمات الجداريّة الغامضة، ورغم وضوح صورته، ونتوء ملامحها مقارنةً ببقيّة الحضور، فقد أضاف رامبرانت فوق تلك العمامة تاجا صغيرا مزيّنا بالجواهر، تأكيدا منه على رتبته، فجمع بين الرمزيْن: الشرقيّ والغربيّ، وحقّق بهذا كثافةً رمزيّةً، وثراءً تأويليّا، يرجعان إلى عدم إمكانيّة تحقّق هذه الهيئة واقعيّا؛ فلا يمكننا تصوّرُ التاج إلا مثبّتا فوق الرأس بإحكامٍ، لا متأرجحا فوق عمامةٍ، ضخمةٍ، ومعرَّضا للانزلاق والتلف في أيّة لحظة، ممّا ينسجم مع فحوى الحكاية المرجعيّة وحبكتها؛ هشاشة حكم هذا الملك، وتآكل لحظاته. ومثله لوحته: "نصْب الصليب"(*L'Érection de la croix'*) سنة

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

1633، التي يلفت انتباهَنا فيها – فضلا عن المسيح المعذّب، الذي يسيل دمُه بغزارةٍ، وعيناه مرفوعتان إلى السماء، وشفتاه منفرجتان، كأنّما عن زفرته الأخيرة: إيلي، إيلي، لمَ شبقتني!**** – شخصان، أحدهما يضع طاقيّةً من نوع: (*Béret*) توحي بملامح محليّة معاصرة، والثاني يضع عمامةً فاتحة اللون، ويمتطي حصانا أبيض، يختصر شرقيّة الموضوع، ويأتي بالتضافر مع الأول بديلا عن هيئة الجنود الرومانيّين التي نتوقّعها في هذا السياق.

- الملمح الأسطوريّ: وقد أتى مشبعا بلمسةٍ إغريقيّة/ رومانيّة، مغرقةٍ في الحُلُميّة، والحنين إلى تلك الأزمنة السحريّة الغابرة، فبدت شخوصُ الكتاب المقدّس وكأنّها بعثٌ أو إحياءٌ أو تجلٍّ دينيّ جديد للآلهة القديمة، بكلِّ ما سيطبع هذا النوع من التصوير من عريٍ، وعنايةٍ واحتفاءٍ بالجسد؛ كما في لوحة "كارافادجو"(*Caravaggio*) "استراحة أثناء الهرب إلى مصر"(*Riposo durante la fuga in Egitto*) سنة 1597، التي يصوّر فيها هرب العائلة المقدّسة إلى مصر، ويبدو من خلالها ملاكٌ، فتيٌّ، شبهُ عارٍ، يذكّرنا بإله الحبّ الصغير "كيوبيد"، الذي يبدو غالبا في الهيئة نفسها. وكذا لوحاته الكثيرة عن "القدّيس يوحنّا المعمدان"(*Saint Jean Baptiste*) في مرحلة العزلة والصِّبا، التي كرّس فيها النموذج العاري، مع لمسة ترَفٍ واضحةٍ، بدت من خلال ذلك القماش الأرجوانيّ***** الذي ينزلق على جانبيْ جسده بنعومةٍ، لا تنسجم مع ما ينقله النصُّ الدينيّ عن هيئته المتقشّفة خلال هذه المرحلة، حيث كان لباسُه من وبر الإبل، وأعلى فخذيْه منطقةٌ من جلدٍ.14 ممّا يوحي بتجاوز السياق التاريخيّ، والمرجع الإطاريّ لهذه الشخصيّة الدينيّة، التي لا تزيد في هذا المقام عن أن تبدو قناعا تمويهيّا، يسرّب من خلاله الفنّانُ شيئا من هواجسه الذاتيّة، ورغباته المزمنة في تجاوز قيود المكان والمرحلة.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

- القناع المعاصر: يأتي هذا الملمحُ ليحمل بدوره المعنى التنكّريّ نفسه الذي كرّسه سابقُه، ولكنْ بطريقةٍ مختلفةٍ، يعمل من خلالها الفنّانُ على نقل الشخصيّة الدينيّة من سياقها الزمنيّ، لا ليعود بها إلى الزمن الأسطوريّ البعيد، ولكنْ ليلبسها ثوبا معاصرا، ومحلّيّا، كما هو الحال على سبيل المثال مع لوحة: "داود وبثشبع"(*David et Bethsabée*) سنة 1528، للألمانيّ "لوكا كراناك الأكبر" (*Lucas Cranach l'Ancien*) (ت1553) التي يستحضر فيها مغامرة الملك اليهوديّ داود الغراميّة، وهو يعزف على آلة الهارب(*Harpe*) لمحبوبته الجميلة "بثشبع"15، ولم تبدُ هي ومرافقاتُها بهيئةٍ شرقيّةٍ، بل بدين بثيابٍ أوربيّةٍ إليزابيثيّةٍ، يضعن على رؤوسهنّ قبّعاتٍ عريضةً، ولا تكاد ملامح وجوههنّ وهيئتهنّ العامة تختلف عن هيئة نساء تلك الحقبة، من حيث نحافة الجسد، وشقرة الشعر، ورقّة الشفاه، والحواجب، وكذلك كان زيُّ "داود" ومرافقيه: أوربيّا إليزابيثيّا خالصا. ومثلها لوحته: "سالومي"(*Salome*) سنة 1530، التي بدت من خلالها هذه الأميرة اليهوديّة بمظهرٍ إليزابيثيّ أيضا، فكان وجهُها هادئا جدّا، أو بالأحرى باردا، لا يعكس ما نتوقّعه من فورة عواطف سالومي، وتوحّش طباعها، وعلى رأسِها قبعةً مزيّنةً بريشٍ ناعمٍ كثيرٍ، لا توحي بانهماكها قبيْل دقائق في رقصتها العنيفة الشهيرة، وكأنّها بعد أن رقصت وجدت الوقتَ الكافي لارتداء ثوبٍ رسميٍّ محتشمٍ يستر عريَها، وكانت من الهدوء بحيث جمعت جدائلَ شعرها في شبكة الشعر(*Filet à cheveux*) القرفيّة اللون تلك، والمنسجمة مع تطريز وزينة ثوبها، وثبّتت تلك القبعة الأنيقة، ثمّ عادت لتحمل ذلك الطبقَ النظيفَ جدّا، الذي عليه رأسُ يوحنّا المقطوع، دون أن يبدو عليها أيُّ انفعال، ودون أن يتلطّخ ثوبُها أو أحدُ أطراف أناملها بقطرة دمٍ طائشة. وكذلك الحالُ مع "رامبرانت" الذي اِلتقط أمثولة "الابن الضالّ" الواردة في العهد الجديد16 في لوحةٍ بالعنوان نفسه: (*Le Fils Prodigue*)

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

سنة 1635، وصوّر انغماسَه في اللهو والملذّات بهيئةٍ محلّيّةٍ، بدا من خلالها مرتدياً قبعةً سوداء على الطراز الأوربيّ/ الهولنديّ، يغطيها ريشٌ أبيضُ، ناعمٌ، وكذلك المرأة اللاهية معه، لم تختلف ثيابُها أو تسريحة شعرها عن ثياب أو تسريحة أيّة امرأة أوربيّةٍ من نساء تلك الفترة. ممّا يوحي بإنسانيّة التجربة، وميل الفنّان نحو إطلاقها، وتعميمها، لتنفتح على الحقبة الراهنة، وتستجيب لمتطلّباتها الذوقيّة، رغم ما قد يستجلبه هذا من افتعالٍ، وتجويفٍ لمغزى المرجع الدينيّ وجماليّاته، كما في لوحة "سالومي" السابقة.

ثالثا– جوديث في مرآة تشكيل عصر النهضة:

بالعودة إلى موضوع الدراسة، المختصّ بالعهد القديم، يلاحظ المتأمّل أسفارَ العهد القديم، وحكاياته احتشادَه بأنواعٍ كثيرةٍ من القصص المأساويّة، ذات البناء الدراميّ المحكم، والمشبع غالبا بأنفاسٍ عاليةٍ من العنف، والتمزّق، والخطيئة، والانتقام، الذي ينشطر في شقٍّ كبيرٍ منه طرفا الحكاية، بين العنصر المركزيّ، اليهوديّ، المضطهَد والمظلوم، والعنصر الأجنبيّ، العدوانيّ، والمعتدي، الذي يُنتقَم منه، ويلقى جزاءه على يد الربّ الغاضب نفسه، أو على يد أحد مخلوقاته، التي تضرب بيده، وتنطق بصوته، والممثلة غالبا في ذات المرأة – اليهوديّة – التي تضطلع بأداء دور القاتل، والمنتقِم، في حين يتخذ الرجل – المنتمي إلى قوميّةٍ أخرى معاديةٍ لليهود؛ كالبابليّة، والآشوريّة، والكنعانيّة، والفلسطينيّة وغيرها – وضعَ الضحيّة المغلوبة على أمرها، والمسفوك دمها، أو في الأقلّ المخدوعة، والمغرَّر بها.

ومن أمثلة هذا ما ورد في "سفر القضاة" من حديثٍ عن مقتل "سِيسَرا" الكنعانيّ على يد "ياعيل" التي غافلته بعد أن نام، ودقّت في صدغه وتدَ خيمةٍ17، وحديثٍ آخر عن قصّة "شمشون" الشهير، الذي غدرت به الفلسطينيّة "دليلة"، وجرّدته من شعرته السحريّة؛ مصدر قوّته العجيبة،18 و"أستير" التي تتمكّن بفضل فتنتها وجمالها من ترويض زوجها الملك الفارسيّ "أَحشْوِيرُوش"، وجعله يتراجع عن قرار إفناء جميع اليهود.19

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

في حين لا نكاد نجد في العهد الجديد من هذا النوع الدامي من القصص سوى إلماحٍ عابرٍ إلى قصة "سالومي" ابنة هيروديا مع يوحنا المعمدان20، لتجسّد بدورها فداحة انتقام المرأة، وقسوة أحقادها، ومرارة مكرها، ودهائها.

بناءً على ما سبق، نلاحظ أنّ من أبرز الموضوعات التي حظيت باهتمام النهضويّين، وتصدّرت لوحاتهم، موضوع: "جوديث" اليهوديّة، التي تغوي "هولوفيرن" عدوّ قومها، وتقطع رأسه، والتي وردت في "سفر يهوديت" ضمن الأسفار المحذوفة، وغير المعترَف بها تماما: "الأبوكريفا" (*Apocrypha*)21 والتي من الممكن تلمّس ثغرات وإشكالات تاريخيّة كثيرة فيها، أهمّها كما جاء في المدخل التحليليّ الذي أعدّه مترجمو هذا السفر22:

- تصوير نبوخذنصر على أنّه ملك نينوى، مع أنّ المعروف تاريخيّا أنّه ملك بابل، ولم تكن نينوى سوى إحدى المدن التي غزاها أبوه نبوبولصّر سنة 612 ق.م بالتحالف مع جيش الميديّين.
- تنتهي حملة نبوخذنصر على الإسرائيليّين بهزيمة جيشه، ومقتل قائده: أليفانا/ هولوفيرن، في حين أنّه حسب التاريخ، هو الذي انتصر، وجلا سكّانَ أورشليم.
- يحمل كلٌّ من أليفانا وخصيُّه بوغا اسميْن فارسيّيْن، ممّا يشكّك في حيثيات انتمائهما إلى جيش نبوخذنصر.
- يحفل هذا السفر بأسماء أماكن غير معروفةٍ جغرافيّا، واختلف المختصّون كثيرا في تفسيرها، مثل: "بيت فلوى" ورعاوى، وغيرهما.

وبتأمّل تفاصيل وإصحاحات هذا السِفر، يمكن ملاحظة تضخّم الروح القوميّة فيه، وكثافتها، المتبدّية من خلال الوقوف الملليّ أمام قوّة وسطوة الجيش الغازي، الذي بلغ "نحو مئة وعشرين ألفا من المشاة، وعددا كبيرا من الأفراس مع اثنيْ عشر ألفا من الفرسان"23 والإمعان في وصف ما قام به من مذابح وأهوالٍ في سبيل "أن يبيد

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

جميع آلهة الأرض لكي تعبد الأممُ جميعا نبوكدنصر وتدعوه إلها"24 وإهلاك تلك التي عصت أوامرَ فمه25، وأبت عبادته.

وفي سبيل هذا، تقدّم الجيشُ حثيثا، وحاصر اليهودَ في "بيت فلوى"، قاطعا عنهم الماءَ ومصادرَه مدّة أربعة وثلاثين يوما.26 عانوا خلالها كثيرا، وكاد اليأسُ أن يستولي على نفوسهم، لولا أن تدخّلت الأرملة التقيّة يهوديت/ جوديث التي تتأثّر كثيرا لمصيبة قومها، وتدبّر خطةً للإيقاع بخصمهم، فتتزيّن، وتغادر مع وصيفتها المدينةَ قاصدةً معسكرَ العدوّ، حيث تتاح لها فرصة لقاء قائد الجيش؛ أليفانا/ هولوفيرن، الذي يسحره جمالُها، ويضمر في نفسه الاختلاءَ بها والتمتّع بجمالها.27 وهنا يبلغ التحدّي أقصى غاياته؛ فعلى جوديث أن تغوي هذا الرجلَ المتهالك على الملذّات دون أن تسمح له بالظفر بها، أو النيْل من عفافها، وهو ما تتمكّن من تحقيقه بعزمٍ وحنكةٍ، حين يغلبه السكرُ، فتنتزع خنجره المعلّق على عارضة السرير، وتهوي على عنقه بضربتيْن، قطعت بهما رأسَه، ودحرجتْ جثّتَه28، فتمّ لها الانتقامُ بسلاحه هو، إيماءً إلى ارتداد ظلمه عليه، وإحباط مكره بمكرٍ أعلى. وكما نتوقّع تماما، فقد استطاعت التسلّل عائدةً إلى قومها مع وصيفتها التي تحمل الرأسَ في جعبتها دون أن يُشكّ في أمرهما، لتتغيّر بهذا مجرياتُ الصراع، وترتفع معنوياتُ اليهود عكس أعدائهم الذين انهاروا، وانكسروا شرَّ انكسار، ممّا يكرّس نزوعا حُلميّا، تضطلع فيه المخيّلة الجمعيّة بقلب وقائع التاريخ، وتحويل الفجائع المنكَرة إلى انتصاراتٍ مُدوّيةٍ، تشكّل تاريخا افتراضيّا موازيا، كثيرا ما يمتدّ محاولا تناسي التاريخ الحقيقيّ، وإقصاءَه.

وإلى جانب هذه النواحي العقائديّة، والقوميّة، فإنّ لهذا الموضوع عمقه وحضوره الفنيّ المستمدَّ من عدّة جوانب، أهمّها ما يضجّ به من أبعادٍ دراميّة، واحتداماتٍ عاطفيّة، وجموحٍ رؤيويّ، كان له الفضلُ في تعدّد زوايا النظر نحو كلٍّ من المرأة/ الجلاد، والرجل/ الضحيّة، أو العكس، ممّا انعكس بجلاءٍ في سلسلةٍ طويلةٍ من الأعمال التشكيليّة، لفنّاني عصر النهضة الإيطاليّين، أذكر منها29:

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

- "عودة جوديث إلى بيتوليا" (*Ritorno di Giuditta a Betulia*) سنة 1472، بوتيتشللي (*Botticelli*) (ت1510).
- "اكتشاف جثة هولوفيرن" (*Scoperta del cadavere di Oloferne*) للفنّان نفسه، في السنة نفسها.
- "جوديث مع رأس هولوفيرن" (*Giuditta con la testa di Oloferne*) سنة 1495، "أندريا مونتانيا" (*Andrea Mantegna*) (ت1506).
- "جوديث وهولوفيرن" (*Giuditta e Oloferne*) سنة 1508، "ميكال أنجلو" (*Michelangelo*)
- "جوديث مع رأس هولوفيرن" سنة 1504، "جورجوني" (*Giorgione*) (ت1510).
- "جوديث ووصيفتها مع رأس هولوفيرن" (*Giuditta e la sua ancella con la testa di Oloferne*) سنة 1510، "كورّادجو" (*Correggio*) (ت1534).
- "جوديث تضرب عنقَ هولوفيرن" (*Giuditta che taglia la testa a Oloferne*) سنة 1598، "ميكال أنجلو ماريزي دا كارافاجّو" (*Michelangelo Merisi da Caravaggio*) (ت1610).
- "جوديث مع رأس هولوفيرن"(*Giuditta con la testa di Oloferne*) سنة 1612، "كريستوفانو ألّوري" (*Cristofano Allori*) (ت1621)
- "جوديث تقطع رأسَ هولوفيرن" (*Giuditta che decapita Oloferne*) سنة 1613، "أرتيميسيا جنتلسكي" (*Artemisia Gentileschi*) (ت1652).

ونظرا لكثرة اللوحات التي تناولت هذه الشخصيّة، وتعدّد زوايا تناولها والنظر إليها، وحرصا على عدم تشتّت البحث بين هذه الزوايا المتباينة، فسأكتفي بالتركيز على عمل "جنتلسكي" لخصوصيّة تجربتها وتفرّدها، كما سيأتي، مع الاستئناس أيضا بتجربة معاصرها "كارافاجو" التي تباينها عنها إلى حدّ تكاد تغدو معه على طرفٍ نقيضٍ منها:

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

رابعا– لمحة عن عوالم جنتلسكي:

رغم هذا العدد الهائل من الأعمال، والاقتباسات، فقد وقع اختياري على عمل الفنّانة الإيطاليّة "أرتيمسيا جنتلسكي" لأنّها المرأة الوحيدة التي استلهمت هذا الموضوع بين هؤلاء الرجال كلّهم، ولأنّها الأكثر جرأةً، وتجديدا، وسكبا لذاتها ومواجعها الأنثويّة الخفيّة، فضلا عن أنّ استيحاءها هذه القصّة الدينيّة لم يقف عند اللوحة الواحدة، بل إنّها أفردت له أربع لوحاتٍ هي30:

- "جوديث تقطع رأسَ هولوفيرن" (*Giuditta che decapita Oloferne*) سنة 1613. وهي نموذج هذه الدراسة.
- "جوديث مع وصيفتها" (*Giuditta con la sua ancella*) سنة 1619.
- "جوديث تقطع رأسَ هولوفيرن" سنة 1620، وهي شديدة الشبه باللوحة الأولى، التي تحمل العنوانَ نفسه.
- "جوديث مع وصيفتها" سنة 1627.

وإلى جانب الوقوف عند تجربة "جنتلسكي" الفريدة، سيكون من الملائم مقارنتها بتجربة مواطنها "كارافاجو"، نظرا لكونهما متعاصريْن، ولانتماء الثانية – جنتلسكي – إلى مدرسة الأول –كارافاجو – واحتذائها تعاليمَه الفنيّة، وخطواته المنهجيّة، المعتمدة بشكلٍ رئيسيٍّ على تكريس البعد الذاتيّ في العمل، والغوص عميقا وراء أبعاده النفسيّة الغائرة، وإيحاءاته العاطفيّة المختلفة حتما عمّا يقرّره ظاهرُ اللوحة وسطحها البصَريّ المحايد، فضلا عن التمكّن من تقنيات "التظليل" (*Chiaroscuro*) و"المنظور" (*Perspective*)31، ممّا يمكن تفصيله لاحقا.

ورغم التقارب الظاهريّ في رؤية كلٍّ من "كارافاجو" و"جنتلسكي"، بحكم تقاربهما الزمني، وتوحّد كثيرٍ من توجّهاتهما الفنيّة الرئيسة، ورغم اضطلاع "كارافاجو" بدور المعلم، والرائد الأول، فإنّ تلميذته النجيبة "أرتيميسيا" انشقت عنه في كثيرٍ من مسارب الرؤية، وآفاق الاقتباس، فقدّمت عملا يفارق المعايير التقويميّة السائدة، والانطباعات المتداولة، لتضفي على لوحتها بعدا ذاتيّا، وملامح أنثويّةً خالصة، لا

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

يمكن فهمها إلا بالإحاطة بما لازم حياة صاحبتها من محنٍ، وخيباتٍ، كانت بدايتها من خلال حادث اغتصاب مأساويّ تعرّضت له في بداية شبابها على يد أحد تلاميذ أبيها32، ويدعى"أغوستينو تاسّي" (*Agostino Tassi*) (ت1644) الذي حكم عليه بسنةٍ واحدةٍ من السجن، بعد سلسلةٍ من المحاكمات المجحفة33، ممّا ولّد في نفس الفنّانة الشابّة كرها فظيعا نحو الرجال، تجسّد بشكلٍ مدوٍّ في جملة أعمالها، التي يمثل من خلالها الهاجسُ الأنثويّ صارخا، ومتحدّيا، كما في لوحتها: "سوسانا والعجوزان" (*Susanna e i Vecchioni*) سنة 1610، والمأخوذة عن العهد القديم؛ عن المرأة العفيفة "سوسانا" التي تتهَم ظلما في شرفها على يديْ عجوزيْن فاسقيْن، ولا ينقذها من الموت سوى النبيّ دانيال، الذي يكشف كذبهما.34 والتي أعادت رسمها سنة 1620، ثم كرّرت ذلك سنة 1649، ولوحتها: "أستير وأَحشْويرُوش" (*Ester e Assuero*) سنة 1635، وغير ذلك من مواضيع تشغل المرأة محورَها الأول، ويُغيّب الرجلُ، أو ينزوي في زاوية ضيقة جدّا.

ويمكن أن نضيف إلى هذا كلّه ما دُرِج عليه منذ قرونٍ بعيدةٍ في أوربا من اعتبار الرسم امتيازا ذكوريّا، لا حقّ للمرأة أيّا كانت براعتها وموهبتها في ولوج عوالمه، أو حتى محاولة التلصّص واستراق النظر إليها من بعيد؛ فقد حرص الغربيّون على إبعاد النساء عن جميع المهن الفنيّة، "ومنعوهنّ منها كما فعل اليونان القدماء مع عبيدهم [...] وقبل نهاية القرن الثامن عشر كانت الأكاديميّات ترفض النساءَ بحجّة أنّ تعلّم الرسم والصباغة كان يرتكز على نماذج عارية."35

وأتى هذان العاملان: الاعتداء الجنسيّ المتوحّش، والوسط الاجتماعيّ المرتاب والمعادي، ليشكّلا الجوهرَ التكوينيّ العميق لإبداع "جنتلسكي" القلق، والغامض، والمحتمي بسلطة الحلم، وطاقاته التجاوزيّة المتحديّة كلَّ قهرٍ، أو قمع. فكانت بهذا أوّلَ امرأة تلتحقّ بأكاديميّة الفنون الجميلة، وأول امرأة في عصرها وبيئتها تبدع لوحات تنافس لوحات الرجال.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

خامسا– جماليّات الرؤية المتضادّة:

بالعودة إلى موضوع الدراسة: جوديث التي تقطع رأسَ هولوفيرن، الذي أفردت له "جنتلسكي" أكثر من لوحةٍ –كما مرّ سابقا – وبالارتكاز على عمل "كارافاجو" السابق زمنيّا مرجعا ومهادا، يمكن ملاحظة عنصريْن شبه متناقضيْن:

أ–الرؤية الذكوريّة:

يمثل عملُ "كارافاجو" تكريسا للوعي الذكوريّ المؤمن بهشاشة الأنثى، وضعفها المزمن، الذي لا يمكن أبدا أن تتخلّى عنه حتّى لو اضطلعت بدور السفّاحة، والقاتلة، ولهذا نجده يرسم "جوديث" على هيئة فتاةٍ صغيرةٍ، نحيلةٍ، أشبه ما تكون بالمراهقة، وهذا من خلال نقطتيْن:

- هيئتها المظهريّة: بثوبها الذي يغلب عليه اللونُ الأبيض، الذي يكرّس معاني البراءة، والنقاء، وقوامها الناحل، الذي يوحي بحداثة سنّها، وقلّة تجربتها.
- صراعها النفسيّ: وهذا من خلال لغة جسدها، الميّال إلى الخلف، ممّا يوحي بمدى الضغط الكبير الذي تعانيه، وبثقل المهمّة الكريهة الملقاة على عاتقها، وهو ما كرّسه أيضا حاجباها المعقودان، اللذان يؤكّدان عدمَ رغبتها، أو خوفها، أو اشمئزازها من إنجاز مهمة القتل تلك.

وإلى جانب "جوديث" اليافعة والخائفة، عمد "كارافاجو" إلى جعل الوصيفة عجوزا هرمةً، يوحي ذراعاها الممتدّان، ويداها المنقبضتان بمدى حماستها، وتلهّفها إلى تلقّف رأس الضحيّة، وهو ما يوحي بمحوريّة دورها، وبأنّها المحرّض الأول لجوديث، التي ليست في النهاية سوى أداةٍ طيّعةٍ في يدها، وهذا ما يذكرنا بنماذج العجائز الداهيات، كما هو حال كثيرٍ من عجائز حكايات "ألف ليلة وليلة".36

هذا عن الطرف الأول/ الجلاد، أما الطرف الثاني/ الضحيّة/ هولوفيرن/ الرجل، فبدا "كارافاجو" مصرّا على إبدائه بهيئة القويّ/ المغدور، وهذا من خلال تسليطه الضوءَ على عضلاته المفتولة، الموحية بمدى قوّته الجسديّة، وهذا عن طريق توظيف تقنيّة "التظليل"، القائمة على التلاعب باتجاهات الإضاءة ومساراتها، لغرض تأكيد معانٍ

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

دراميّة، لا تستوعبها الكلمات البشريّة بقدر ما تحتضنها الألوان الإبداعيّة، التي "لها على العين تأثيرٌ كتأثير الأصوات، أو العناصر الفكريّة المبنية بعضها فوق بعض، لكي تدرك نهايةً ذرويّةً، لأنّها تحصر الاهتمام في نقطةٍ واحدة، وما التفاصيل الأخرى إلا روافد تصبّ فيها."37 وقد أتى المعنى الذرويّ من خلال تأكيد الفنان هنا على قوة الطرف الضحيّة، الذي بدا بوجهه المنقبض المتألم، وبجسده المتشنّج غير المقاوم، خير ما يمثل جبروت القوة وقد تهاوى أمام مخاتلة القدَر، ونعومة الغدر، وكأنّ "هولوفيرن" هنا بطلٌ تراجيديّ، لحظة الانهيار والسقوط. ممّا يؤكد مشاعر التعاطف الذكوريّ المتبادَل بين الفنّان، وموضوعه، والذي تأكّد أيضا من خلال ضآلة كمّ الدماء النازفة من عنقه، ممّا يوحي بأنّ "كارافاجو" التقط مشهد القتل قبل بدايته، وكأنّ عقله الذكوريّ الباطن يرفض أنْ تتمّ المأساة، ويودّ لو يُمنح بطله المغدورُ فسحةً أخرى للنجاة والخلاص؛ فما دام دمُه لم يُهدر بالكامل، وما دام عنقه لم يُقطع بعد، بل خُدِش، وما دام جلاده مجرّد فتاةٍ صغيرةٍ ساذجة، متردّدة، فثمّة أملٌ بالنجاة، وثمّة فسحةٌ لإنهاء المأساة. وممّا يوحي بهذا أيضا فمه المشرع بأكمله عن صرخةٍ، توحي بألم المباغتة الأولى، وتشنّجاتها، ومَن يدري قد ينتبه بسببها بعضُ أتباعه – خصيّه الوفيُّ بوغا مثلا – فيهبّون لنجدته، ويقبضون على المعتدية!

وبشكلٍ عامّ، يمكن ملاحظة ما يحفل به عملُ "كارافاجو" من تناقضاتٍ، توحي بمدى التأزّم والصراع المستبدّيْن بعوالمه؛ فنجده في لوحته هذه يعمد إلى حشد أكبر عددٍ من المتناقضات: فتوّة جوديث وهرم وصيفتها/ هشاشة جوديث وقوة هولوفيرن/ تردّد جوديث وحماسة الوصيفة/ نصاعة ثوب جوديث وقتامة ما عداه/ إلى جانب تصادم كتل الظلّ والضوء، وتناغمها، ممّا يوحي بكثيرٍ من معاني القلق، والتوتّر، اللذيْن يمكن تفسيرهما بما شاب حياة الفنّان نفسه من قلقٍ، واضطراب، ومواقف حياتيّة متطرّفة في العنف والجموح، وجدت خيرَ متنفّسٍ لها في جملة أعماله، ولوحاته.38

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

ب– الرؤية الأنثويّة:

على عكس ما أكّده عملُ "كارافاجو" من وعي ذكوريّ، متطرّفٍ، يرى في المرأة مخلوقا هشّا، وضعيفا، فإنّ عمل "جنتلسكي" يأتي ليؤكد وعيا أنثويّا، متطرّفا أيضا، يرى في المرأة محورَ القوة كلّها، والتأثير، فنجدها وبالتركيز على لوحتها الأولى عن موضوع جوديث، وباعتمادها على نموذج "المرأة القتول/ القدَر" التي لا تقاوَم (*Femme Fatale*)39 تجعل من هذه البطلة نموذجا في قوة البدن، وامتلاء القوام؛ ذلك الامتلاء الذي يوحي بالعافية الشديدة، والعنفوان، وحتّى بالفحولة الطافحة40، التي لم يصمد أمامها هولوفيرن/ الذكر، الذي أبدته مترهّلا، وجرّدته – على عكس كارافاجو – من عضلاته المفتولة41، وهذا بعدم التركيز على تقنية التظليل في جسده، فبدا ذراعاه موحّدَيْ اللون، باهتيْ التموّجات، والنتوءات، ممّا أوحى بكثيرٍ من الارتخاء، والليونة فيهما. وفضلا عن امتلاء قوام "جوديث الواضح" فقد أتى ثوبها بلونٍ كحليّ قاتم، ممّا يكرّس ملامح النضج، والاكتمال في شخصيّتها؛ فهي امرأةٌ ناضجةٌ، تعرف جيّدا ما تريد، وتصرّ عليه، فلا تكتفي بخدش عنق خصمها، بل يغوص نصلها عميقا في عنقه، ولا تجديه مقاومته، ولا ذراعه الممتدّة نحو الوصيفة في محاولةٍ يائسةٍ للخلاص.

وإلى جانب هذا يمكن ملاحظة أنّ الوصيفة في لوحة "جنتلسكي" شابّة في مثل سنّ سيدتها، وموقفها من العمليّة منسجمٌ تماما مع موقف السيّدة؛ فإحداهما تقطع عنقَ الخصم، والأخرى تساعدها بإحكام ذراعيْها حوله، وشلّه عن الحركة، أو محاولة التملّص، وهو ما يوحي بمدى حرص الفنّانة على تعميم هواجسها الانتقاميّة على أكبر عدد من النساء، وكأنّ الوصيفة هنا مجرد ظلٍّ، أو انشطارٍ لذات السيّدة: كلتاهما يافعةٌ، وقويّة الجسد، ومقدامة، وحاقدة، ومجروحة، وصدى لما يعتمل في نفس الفنّانة نفسها من حقدٍ ونوازع انتقاميّة، بدت معها بطلتا هذه اللوحة انعكاسا خارجيّا لذاتها هي، أو بالأحرى بدتا بمثابة "البورتريه الشخصيّ" (*Autoportrait*) أو المتنفّس الإبداعيّ، الذي تنفث به ومن خلاله آلامها الخفيّة، وحقدها الدفين

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

على مغتصب براءتها: "تاسّي" الذي قد لا نغالي إن اعتبرناه مجسّدا في شخصيّة "هولوفيرن" القتيل42.

وممّا يكرّس هذا المعنى تلك الدماء السخيّة، التي تتدفّق بغزارةٍ من عنق "هولوفيرن"، وتغطي جزءا كبيرا من فراشه، إشارةً إلى أنّ منيّته قد حلّت فعلا، وألا جدوى من أيّة مقاومةٍ، أو محاولة انفلات.

وإلى جانب هذا يمكن ملاحظة ما حرصت الفنانة على الإيحاء به من عناصر توتّرٍ، وعنفٍ، وحقدٍ، وصراعٍ، وانفعالاتٍ صاخبة، فكان تركيزها الأول على شخوصها الثلاثة، وإهمالٌ متعمَّدٌ لما عداهم، فباستثناء فراش "هولوفيرن" المدمّى لا نكاد نرى في الخلفيّة سوى ظلامٍ غامضٍ، يوحي بألا همّ للفنّانة سوى التقاط جذوة المشاعر المتطرّفة، وأنّ ما عدا ذلك ليس في نظرها سوى تفاصيل تافهة، وكماليّات، لا جدوى منها، وهذا على عكس "كارافاجو" الذي لم يغفل – رغم احتشاد لوحته بما لا يخفى من التوترات والتفجّرات الدراميّة – عن رصد أدقّ تفاصيل المشهد ومنعرجاته، فنجده يرسم ستارةً مخمليّةً قرمزيّة اللون، باذخة المنظر، تعكس شيئا من البذخ الذي وُصِف بدقّةٍ في المرجع الدينيّ: "وكان أليفانا يستريح على سريره تحت ناموسيّةٍ من أرجوانٍ وذهبٍ وزمرّدٍ ترصّعها حجارةٌ كريمة."43

وإن كان هذا يوحي بمدى الترف الإبداعيّ الذي يميّز تجربته، فإنّه يخفت قليلا جرعة التأزّم والمعاناة فيها.

وختاما، يمكن ملاحظة مدى ما يحظى به موضوع "المرأة القتول" أو "المرأة القدَر" في أعمال فنّاني عصر النهضة الإيطاليّين من أهميّة، وتضخم، انسحبا على لوحاتٍ كثيرةٍ، استمدّ أغلبها فكرته من "العهد القديم"، الذي يُعدّ – فضلا عن مرجعيّته الدينيّة – بؤرةً خصبةً لقصص الحب العنيف، والحقد، والانتقام، التي لم تتخلّص كثيرا من الطابع الأسطوريّ القديم، ممّا يجعلها فسحةً مفضّلةً جدّا لدى مصوّري هذه ومَنْ أتى بعدهم، لما تتيحه لهم من إسقاط ذواتهم، وانفعالاتهم، وهواجسهم على موضوعات لوحاتهم. وقد كانت قمّة الاحتفاء بهذا النوع من

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

الموضوعات مع "جنتلسكي" التي لم تكتفِ بسطحها الظاهريّ، بل جعلت منها قناعا أو بالأحرى "بورتريها شخصيّا" يحتضن تجاربها الخاصّة، وانفعالاتها المكبوتة، ويحقّق لها في الأخير نوعا من التعويض، والاكتفاء، اللذيْن لم تهتمّ كثيرا – في سبيل تحقيقهما – بمقاييس الجمال في عصرها، فلم تكن نساءُ أعمالها فاتنات وحسناوات بقدر ما كنّ قويّات، وجريئات، ونلمس ذروة هذا النزوع عندها على وجه الخصوص فيما رسمته عن "جوديث"، ممّا يعني أنّ الفنّ لديها ليس ترفا، أو تملّقا لقوانين ثبوتيّة، يسطّرها الآخرون/ الذكور، بقدر ما هو هاجسٌ إلحافيٌّ، وخيارٌ وجوديٌّ، ونشاطٌ تكوينيٌّ، به وحده تصقَل طاقات الذات، وتتوهّج.

الهوامش:

1- جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط3، 1982، ص: 13- 14.

2- د. محمد الكردي، "مع ريجيس دوبريه في كتابه: حياة وممات الصورة؛ تاريخ النظرة في الغرب"، فصول: القاهرة، ع62، ربيع وصيف 2003، ص: 246.

3- سعيد توفيق، "الجميل والمقدّس في خبرتيْ الفنّ والدين"، مجلة ألف: الجامعة الأمريكيّة بالقاهرة، ع23، 2003، ص: 16.

* ما أعنيه بالأنفاس الأسطوريّة أو الموضوع الأسطوريّ تلك الأعمال المشبعة بروح الأساطير الإغريقيّة واللاتينيّة، التي يتّفق كثيرون على وصفها بـ: "الوثنيّة"، وقد آثرتُ وصفَها بالأسطوريّة رغم عدم دقّة هذا الوصف، لما فيه من حياديّة، أجدها الأنسب لمثل هذا السياق العلميّ.

4- محمد عزت مصطفى، قصة الفنّ التشكيليّ؛ عصر النهضة، دار المعارف: القاهرة، (د.ت)، ص: 38.

تعلّل د. زينات بيطار هذا النزوع الواضح لاستلهام موضوعات وخصوصيّات الموروثيْن الإغريقيّ والرومانيّ لدى فنّاني عصر النهضة الإيطاليّين بالأسباب الآتية:

- لأنّها ترضي النزوعَ القوميّ للأنا الإيطاليّة.
- لأنّها تلبّي حاجة الطبقة الجديدة من الأثرياء للاستعراضيّة الدنيويّة.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

- لأنّها تساعد المثقف والفنّانَ بشكلٍ خاصٍّ على التحرّر من قيود الكنيسة (الراعي الوحيد للفنّ في العصر الوسيط)

5- ينظر: زينات بيطار، غواية الصورة؛ النقد والفنّ. تحوّلات القيم والأساليب والروح، المركز الثقافي العربي: بيروت– الدار البيضاء، ط1، 1999، ص: 38.

6- سعد علي البصري، وإيلاف سعد البصري، الفنّ في عصر النهضة، دار مجدلاوي: عمّان، ط1، 2011، ص: 75– 76.

7- Jean Rudel, La Peinture Italienne, (Que sais-je?) Presses Universitaires de France, Pais, 1er éd, 1987, p51.

8- سعد علي البصري، وإيلاف سعد البصري، الفنّ في عصر النهضة، ص: 76– 77.

9- إيناس علي الخولي، الفنون والعمارة في أوربا؛ من المسيحيّ المبكر إلى الروكوكو، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر: بيروت، دار الفارس: عمّان، ط1، 2010، ص: 187.

10- ينظر: زينات بيطار، الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، عالم المعرفة (157): الكويت، 1990، ص: 27– 28.

11- المرجع نفسه، ص: 29.

** هذه النقاط اجتهادٌ شخصيّ، حاولتُ من خلاله استقراءَ أهمّ تشكّلات هذه المواضيع الدينيّة، وهذا بمسحٍ شاملٍ لما تمكّنتُ من الاطلاع عليه من لوحاتٍ متاحةٍ في الموسوعة الحرّة: ويكيبديا.

12- الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، ص: 32.

13- المرجع نفسه، ص: 34.

*** هو ابنُ نبوخذنصر كما جاء في العهد القديم، وكان قد أقام وليمةً باذخةً، فإذا بكتاباتٍ غامضةٍ يراها على الحائط، ولم يدر تفسيرَها، ففسّرها له النبيُّ دانيال، على أنّها تعني أنّ هذه ستكون آخر ليلةٍ له في الحكم، وهو ما تحقّق فعلا. ينظر: سفر دانيال: إص5: 1–31.

**** "بمعنى: إلهي، إلهي، لماذا تركتني؟" ينظر: متّى، إص27: 46–47. ومرقس، إص15: 34–35.

***** يُعدّ هذا اللونُ أحدَ رموز الترف والنعمة؛ فعلى سبيل المثال، حين احتار "بَيْلْشاصَّر" في تفسير الكتابات الغامضة، قدّم بعضَ الإغراءات لمنْ يتمكّن من تفسيرها:

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

"يُلبَّس الأرجوانَ، وقلادة من ذهبٍ في عنقه، ويتسلّط ثالثا في المملكة." ينظر: سفر دانيال، إص5: 7-8.

14- ينظر: إنجيل متّى، إص3: 4-5. وإنجيل مرقس: إص1: 6-7.

15- تفاصيل قصّتهما في سفر صموئيل الثاني، إص11 و12.

16- ينظر: إنجيل لوقا، إص15: 11-32.

17- سفر القضاة، إص4: 18- 23. وقد جسّدت "جنتلسكي هذه القصّة في لوحتها: "ياعيل وسيزارا" (*Giaele e Sisara*) سنة 1620.

18- سفر القضاة، إص16: 16- 19.

19- سفر أستير، إص8: 1- 16.

20- متى، إص14: 1- 12. ومرقس، إص6: 14- 29.

21- هي جملة أسفارٍ تقرّها الكنائس الكاثوليكيّة والأرثوذكسيّة، وترفضها معظم الطوائف اليهوديّة، والكنائس البروتستانتيّة. ينظر: مادة الأسفار القانونيّة. www.wikipedia.org

22- عثرتُ على نصٍّ هذا السفر في إحدى الطبعات التي أعدّتها الرهبانيّة اليسوعيّة في بيروت، الصادرة عن دار المشرق، ط3، 1994، وقد لخّصتُ هذه النقاط عن المدخل التحليليّ المهمّ الذي أعدّه مترجمو هذه الطبعة، ص: 899.

23- سِفر يهوديت، إص2: 3-6.

24- المصدر نفسه، إص3: 8-9.

25- المصدر نفسه، إص2: 3-4.

26- المصدر نفسه، إص7: 20-21.

27- يبدو هذا من خلال قوله لخصيّه بوغا: "إذهبْ، وأقنِع المرأة العبرانيّة التي عندك بالمجيء إلينا والأكل والشرب معنا، فإنّه عارٌ عندنا أن نخلي سبيلَ مثل هذه المرأة دون أن نعاشرها. وإنْ لم نستمِلْها سخرتْ بنا." ينظر: سِفر يهوديت، إص12: 11-13.

28- المصدر نفسه، إص13: 8-10.

29- ينظر النسخة الفرنسيّة من مادة: Judith في موقع: www.wikipedia.org وممّا يؤكد أهمية هذا الموضوع حضورُه أيضا لدى فنّاني القرن العشرين، كما هو الحال مع النمساويّ "غوستاف كليمت"(*Gustav Klimt*) (ت1918) الذي تناوله

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

مـرّتيْن سـنة 1901، وسـنة 1909 بلـوحتيْن بالعنـوان نفسـه: "جوديـث!" (*Judith*) ومثله فعل الألمانيّ "فرانز ستاك" (*Franz Stuck*) (ت1928) الذي تفرّد في لوحته "جوديث" سنة 1928 بأنْ أبداها في هيئةٍ جريئةٍ جدّا، إيماءً إلى حدوث علاقةٍ جسديّةٍ مع ضحيّتها، عكس ما تمّ تأكيده في النصّ التورايّ من نفيٍ لذلك.

30- ينظـر النسـخة الإيطاليّـة مـن مـادة: Artemisia Gentileschi في موقـع: www.wikipedia.org

31- يعني المصطلح الأول "المضاء/ المظلم" أي تصوير الأشياء باستعمال ألوانٍ تشابه الضوءَ، وأخرى تشابه الظلّ، ويعني المصطلح الثاني "تصوير الأجسام بخطوط تظهر كأنّ فيها قربا، وبعدا، كما تراها العين." ينظر: الحرية والطوفان، ص: 13.

32- والدها هو الفنّان: "أورازيو جنتلسكي" (Orazio Gentileschi) المتوفى سنة 1639، ويُعدّ أيضا أحدَ أتباع مدرسة "كارافاجو".

33- ينظر مادة: Agostino Tassi ضمن موقع: www.wikipedia.org

34- سفر دانيال، إص13: 25– 64.

35- فاطمة المرنيسي، شهرزاد ترحل إلى الغرب، ترجمة: فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي: بيروت، ونشر الفنك: الدار البيضاء، ط2، 2005، ص: 196.

36- مثال ذلك: العجوز "شواهي ذات الدواهي" ضمن حكاية "الملك عمر النعمان مع ولديْه شركان وضوء المكان"، و"دليلة المحتالة" ضمن حكاية "دليلة المحتالة وابنتها زينب النصّابة"، وغيرها.

37- الحرية والطوفان، ص: 13.

38– ممّا يُروى عن سيرته المثيرة للجدل أنّه كان شديدَ العصبيّة، يستلّ سيفه لأتفه الأسباب، ويتورّط في مبارزات، ومشاجراتٍ، لا تكاد تعدّ، حيث حوكم عدّة مرّات بتهمة القتل، وأصيب في إحدى المرات بجرح خطير في رأسه، ودخل السجنَ مرّات عديدة، ومات أخيرا جريحا، طريدا، وهو في ريعان الشباب.

ينظر: موسى الخميسي، "معرض للفنان الإيطالي كارافاجو؛ الابن الضال للقرن السادس عشر"، صحيفة الحياة: 2000/9/26. www.alhayat.com

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

أمّا أعماله الفنيّة فتميّزت بأنّها ثورة على جميع مظاهر التأنّق والتصنّع، وإرهاصٌ بتيّار واقعيّ جريء، استلهم ملامحه العامة من حياة هذا الفنان الصاخبة، ومغامراته العنيفة، وقام على العنف المتولد عن تناقض كتل الظلّ والضوء، ممّا طبع معالم مدرسته التي امتدّت إلى كامل أوربا. ينظر: Nicolas Agnan et autres, Le Grand Dictionnaire Encyclopédique du XXI Siècle, Auzon, Paris, 2001, p229.

39-يعدّ هذا النموذج الأنثويّ المفضّل لدى الرومانسيّين، "ولطالما تكرّرت قصة المرأة القاتلة في لوحات كلٍّ من المستشرقين والرمزيّين، وكانت تلك الشخصيّات الحقودة تستخدم قواها الفاتنة التي لا يمكن مقاومتها في طريق التدمير والخراب.." ينظر: لين ثورنتون، النساء في لوحات المستشرقين، ترجمة: مروان سعد الدين، دار المدى: دمشق، ط1، 2007، ص: 69.

40-نجد هذا أكثر في لوحة أخرى لها عن "سالومي" التي بدا جسدها على غاية من الامتلاء، وصلت حدّ البدانة، وكانت تحدّق بتركيز واستغراقٍ في رأس "يوحنا" المقطوع، وهذا على عكس "كارافاجو" الذي لديه لوحة عن الموضوع نفسه، بدت فيها "سالومي" فتاةً يافعةً أيضا، ومتألّمةً جدّا، ومشيحةً بنظرها عن الرأس المقطوع.

41-فعلت هذا في لوحتها عن أحد القادة الحربيّين: (*Ritratto di gonfaloniere*) سنة 1622، حيث رسمته نحيفا، وبملامح ناعمة، وأنثويّة، والشيء نفسه فعلته في لوحتها عن "ياعيل وسيسرا" حيث بدا هذا الأخير قصير القامة، أشبه ما يكون بالقزم أمام قوام ياعيل الفارع، والقويّ.

42-هذا هو ما ذهبت إليه أيضا "ماري غارار"(*Mary Garrard*) كاتبة سيرة جنتلسكي. يُنظر النسخة الفرنسيّة من مادة: (*Artemisia Gentileschi*) *Judith décapitant Holopherne* ضمن: www.wikipedia.org

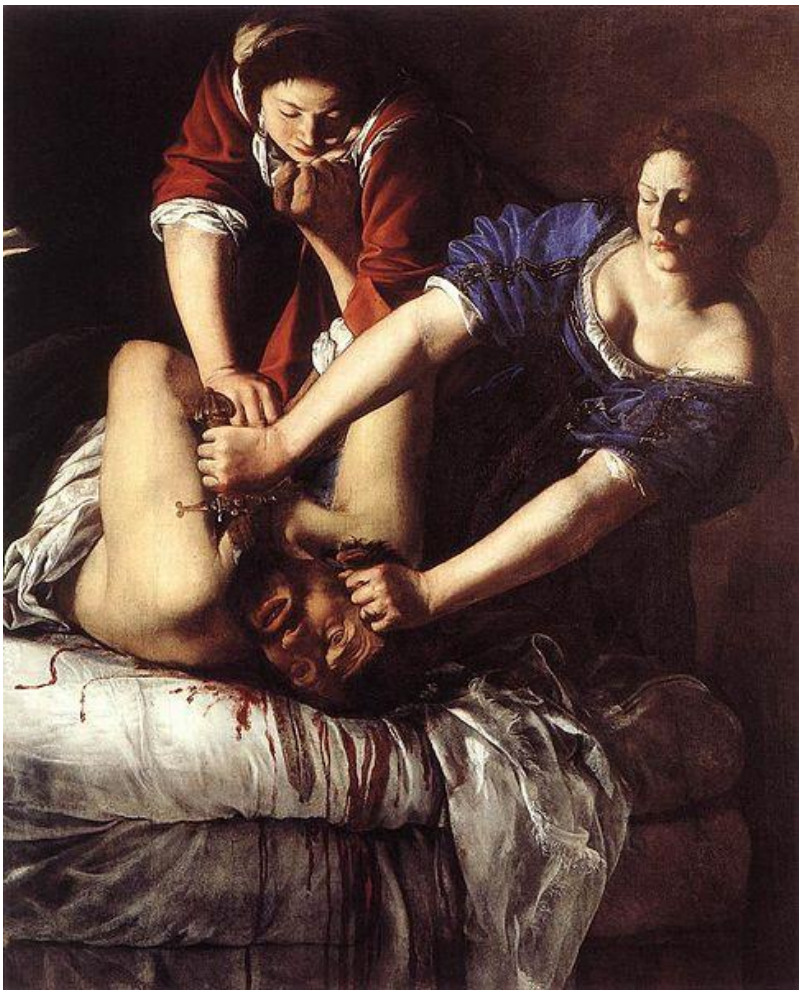
43-سفر يهوديت، إص10: 20-22.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173

الملحق:

لوحة كارافاجو

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173



لوحة جنتلسكي

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1173