إعادةُ إدراج الذات في الشرق الأوسط: «دفاتر الفنّان» لإيتيل عدنان في سياق الحروفية العربية

سونيا ميشار ـ الأتاسي

ترجمة: الآداب

تُشتهر إيتيل عدنان في العالم بأنّها كاتبةٌ في المقام الأول، ولاسيّما بسبب روايتها **ستّ ماري روز**، التي نُشرتْ في باريس عام ١٩٧٧ ونالت استحسانًا كبيرًا وكانت واحدةً من الروايات الأولى عن الحرب الأهلية اللبنانية (١٩٧٥ ـ ١٩٩٠). تَكْتب عدنان بالفرنسية والإنكليزية، وتُرجمتْ إلى لغاتٍ عدة، بينها العربية. ونَشَرتْ أكثرَ من اثنيْ عشر كتابًا في الشعر والنثر. كما أنّها كَتبتْ قصصًا قصيرة، ومسرحيات، وأَنتجتْ أفلامًا وثائقية، وأوبرات. لكنّها أيضًا فنانةٌ بصرية، وهي فوق كلّ شيء رسّامة. وقد عُرضتْ أعمالُها الفنية (التي تتضمّن رسومًا، ولوحاتٍ، و«دفاترَ فنّان،» وأعمالاً خزفية، وسجاجيد) في معارضَ وغاليرياتٍ في الولايات المتحدة وأوروبا واليابان والشرق الأوسط.[١]

بدأتْ عدنان الرسمَ أثناء إقامتها في الولايات المتحدة أواخرَ الخمسينيات، في وقتٍ بلغتْ فيه التعبيريةُ التجريديةُ أوجَها. وكانت من قبلُ مهتمةً بالرسم زمنًا طويلاً، وعلّمتْ مادةَ «فلسفة الفنّ» في دومينيكان كوليدج في سان رافاييل (كاليفورنيا)، قبل أن تصبح رسامةً بنفسها. وهي، خلا بعض الإرشادات الباكرة، فنانة عصامية.[٢] وكانت منذ البداية رسامةً تجريدية، شديدةَ الاهتمام بالطبيعة، وبتجاور مربّعاتٍ مختلفةِ الألوان ـ لا تقتصر على ألوان السماء والأرض في أوقات مختلفة بل تتعدّى ذلك، كما تقول سنيمون فتّال، إلى ما يَحْمل منها نكهةَ الأمكنة ـ يَقْطعها أحيانًا مربّعٌ أحمرُ قانٍ.[٣] (أنظر اللوحة الأولى «شاطئ أصفر، سماءٌ حمراء،» ص ٤٦)

في أوائل الستينيات شَرَعَتْ عدنان بتجريب وسيلة جديدة، هي الورق الياباني (الأوريغامي). بدأتْ أولاً بالرسم عليه، لكنّ المادة الجديدة أَخذت تَشْغلها وتوجِّه انتباهَها إلى الأدب،[٤] فراحت تَسْتخدم الأدبَ العربيّ في رسومها ومنذ ذلك الوقت أَصْدرتْ أكثرَ من ٢٠٠ عمل ممّا يُعْرف بـ «دفاتر الفنان» livres d'artiste.[٥] وبهذه الدفاتر تُعتبر عدنان جزءًا من حركةٍ فنيةٍ في الشرق الأوسط تتّسم بإدخال الكتابة العربية إلى الفنّ الحديث، وتُسمّى عادةً «الحروفيةَ العربيةَ.»[٦]

نادرًا ما تُعتبر عدنان مؤلِّفةً عربيةً أو لبنانية، والسببُ هو أنّها لم تَكْتب بالعربية [٧] لكنْ مع إصدارها «دفاتر الفنان» تلك أعادت ـ بكلّ ما في التعبير من معنى ـ إدراجَ أسلوبها في الشرق الأوسط، وفي سياق الحروفية العربية تحديدًا. فهذه الدفاتر تشكّل نوعًا من العودة إلى الوطن بالنسبة إلى هذه الفنانة التي عاشت كلّ حياتها في ما سمّاه هومي بابا «حيِّزات الما بين» in-between spaces أو الفترات الفاصلة interstices في عالمنا،[٨] على نحوٍ ما تُظهر نظرةٌ موجزةٌ إلى سيرتها

فقد وُلدتْ في بيروت عام ١٩٢٥ من أمٍ مسيحية يونانية من سميرنا (إزمير اليوم)، وأبٍ مسلمٍ سوريّ سبق أن خَدم في الجيش

---

١ ـ وهي معروضة بشكل دائم في المتحف البريطانيّ، ومتحف معهد العالم العربيّ في باريس، ومتحف الفنّ الحديث في تونس، وغيرها.

٢ ـ كان أحدَ أكبر مشجّعيها على الرسم رئيسةُ دائرة الفنّ في دومينيكان كوليدج، آن أوهانلون.

٣ ـ Simone Fattal, "On Perception: Etel Adnan's Visual Art," in: Lisa Suhair Majaj and Amal Amireh (eds.), **Etel Adnan, Critical Essays on the Arab-American Writer and Artist** (Jefferson: McFarland, 2002), p. 90.

٤ ـ Etel Adnan, "The Unfolding of an Artist's Book," in: **Discourse,** vol. 20, 1998, no. 1-2, p. 12.

٥ ـ عدد قليل منها يُعنى بالأدبيْن الفرنسيّ والأميركيّ. ومؤخّرًا أَصدرتْ عدنان «دفاتر فنّان» لا كتابةَ فيها على الإطلاق

٦ ـ شربل داغر، **الحروفية العربية ـ الفن والهوية** (بيروت: شركة المطبوعات، ١٩٩٠)، ص ٨٣ ـ ٩١؛ Sylvia Naef, "L'expression iconographique de l'authenticité (asâla) dans la peinture arabe moderne," in: Beaugé and Clément (eds.), **L'image dans le monde arabe** (Paris: CNRS, 1995), p. 146.

٧ ـ معظم الموسوعات والمختارات في الأدب العربيّ الحديث لا تَشْمل عدنان. لكنّ بعضَ المنشورات، مثلَ العدد الخاصّ من مجلة **ألف** (بالإنكليزية) والمكرّس لـ «النصّ الأدبيّ الهجين» (العدد ٢٠، ٢٠٠٠)، تشير إلى أنّ مفهومَ ما يتضمّنه الأدبُ العربيّ يمرّ في مرحلةِ تغيير.

٨ ـ Homi K. Bhabha, **The Location of Culture** (London/New York: Routledge, 2002), p. 1-2.

إيتيل عدنان ...**One Linden Tree, Then Another**، دفتر فنّان على ورق ياباني، ١٩٧٥، من مجموعة الفنانة (والصورة لسعيد نسيبه)

العثمانيّ. ونشأتْ، نتيجةً لزواج والديْها المختلط، وللوضع الاجتماعيّ ـ السياسيّ المتغيِّر في الشرق الأوسط بعد الحرب العالمية الثانية، وسطَ حشد من اللغات والثقافات والأديان المختلفة ففي البيت كانت تتحدّث بالتركية واليونانية مع أهلها، وفي المدرسة بالفرنسية، وأما العربية فبقيتْ «فردوسًا محظورًا»[١] على نحوٍ ما تتذكّر. وهي اليوم تتحدّث بالعربية ولكنّها لم تتعلّمها بما يكفي لامتلاك ناصية الكتابة بها، برغم جهود الأبِ (الخرقاءِ نوعًا ما) لتعليمها. إذ كان يُجْبرها على الجلوس ساعاتٍ طويلةً لتَنْقل القواعدَ العربية، وكانت تَنْقل الكلمات تلو الأخرى بأمانة من دون أن تحاول حقًا فهمَ معانيها. ثم دخلتْ مدرسةَ راهبات فرنسية، وعُدِّدتْ بتأثير منهنّ. غير أنّ زياراتها المتكرّرة مع أبيها إلى دمشق لرؤية أهله ضَمِنَتْ لها ألفةً عميقةً بالثقافة العربية ـ الإسلامية. تتذكّر قائلةً «لقد اعتدتُ الوقوفَ بين الحالات، أن أكون هامشيةً قليلاً ولكنْ مع بقائي بنتَ البلد.»[٢] بعد نيلها شهادةَ البكالوريا تلقّت منحةً لدراسة الفلسفة في السوربون في باريس. وفي العام ١٩٥٥ سافرتْ من هناك إلى الولايات المتحدة لتلقّي الدراسات العليا أولاً في نيويورك، ومن بعدها في بيركلي (كاليفورنيا). فمكثتْ في الولايات المتحدة حتى العام ١٩٧٢ معلِّمةً للإنسانيات وفلسفةِ الفنّ. ثم عادت إلى بيروت حيث عملتْ محرِّرةً ثقافيةً لـ **الصفاء ولوريان لوجور**، وهما يوميتان لبنانيتان باللغة الفرنسية. لكنّها بسبب الحرب الأهلية اللبنانية غادرتْ بيروتَ من جديد عام ١٩٧٩. ومنذ ذلك الحين وهي توزِّع وقتَها بين كاليفورنيا وباريس وبيروت. ردًا على سؤال عمّا إذا كانت تَشْعر بأنّها منفيةٌ، أجابت: «نعم. لكنّ ذلك يعود إلى عهد قديم جدًا، واستغرَقَ زمنًا طويلاً جدًا، حتى أصبح طبيعةً لي.»[٣]

الحروفية العربية

ليس لإدراج الكتابة العربية في الفنّ الحديث صلةٌ كبيرةٌ بتراث الخطّ العربيّ، الذي هو جزءٌ من إنتاج فنّيّ محدَّد المعالم ضمن الفن الإسلاميّ. ومعظمُ نقّاد الفن المعاصرين لا يَسْتخدمون تعبير «خطّاطون» لوصف الفنانين المعاصرين الذين أَدْخلوا الكتابةَ العربيةَ إلى رسومهم، بل تعبير «رسّامون،» مضيفين صفتيْن هما «حروفيون» و«كتابيون.»[٤]

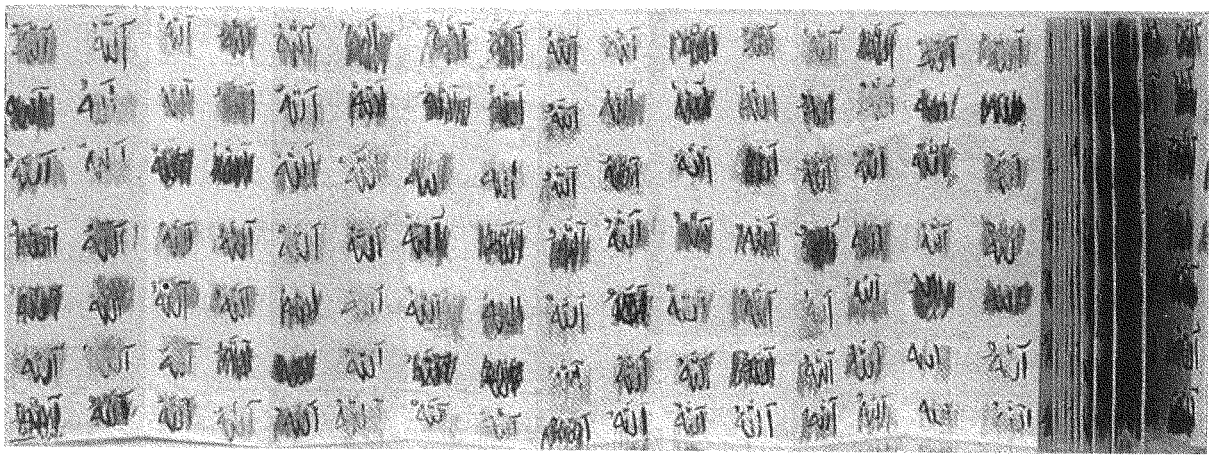
يشير تعبير «الحروفية العربية» إلى حركة فنية عامة بدأتْ في أواخر الأربعينيات وغَمَرت الشرقَ الأوسط بأكمله منذ السبعينيات، ويُمْكن تقصّي جذورها في توجُّهٍ جديدٍ طرأ على تطوّر الفنّ الحديث في الشرق الأوسط العربيّ. فبعد نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ بدأ كثيرٌ من الفنانين يبحثون عن «الأصالة» في الفنّ وعن إمكانيات

١ ـ Etel Adnan, "To Write in a Foreign Language," in: **Electronic Poetry Review** no. 1, 1996.

٢ ـ Etel Adnan, "Growing up to Be a Woman Writer in Lebanon," in: Margot Badran and Miriam Cooke (eds.), **Opening the Gates - A Century of Arab Feminist Writing** (London: Virago 1990), p. 11.

٣ ـ Etel Adnan, "To Write..." op cit.

٤ ـ Sylvia Naef, **L'art de l'écriture arabe. Passé et présent** (Geneva: Slatkine, 1992).



-إيتيل عدنان **اللّه**، ١٩٨٧ (من كتاب وجدان علي، **Contemporary Art from the Islamic World**، ١٩٨٩)

جديدة لمزج التراث بالحداثة.(١) فبرزتْ في هذا المجال جماعتان: «جمْاعةُ الفن الحديث» التي نشأتْ في القاهرة عام ١٩٤٦، و«جماعةُ بغدّاد للفنّ الحديث» التي تأسستْ عام ١٩٥٢. وقد استقطبت الجماعةُ الأخيرةُ فنانين ومثقفين مختلفين تحلّقوا حول الرسّام والنحّات العراقيّ جواد سليم. ويعبِّر بيانُها الأول، الذي كَتَبَه الرسّامُ العراقيّ شاكر حسن آل سعيد، عن التزام هذه الجُماعة التراثَ والحداثةَ معًا، فضلاً عن إيمانٍ عميقٍ بالأفكار الإنسانية

«نعلن اليوم ميلاد مدرسة جديدة في فنّ التصوير، ستستمدّ أصولَها من حضارة العصر الراهن بما تمخّضتْ عنه من أساليب ومذاهب في الفنّ التشكيليّ، ومن طابع الحضارة الشرقية الفذّ. ولسوف نشيّد بذلك ما انهار من صرح فنّ التصوير في العراق منذ مدرسة يحيى الواسطي أو مدرسة الرافديْن في القرن الثالث عشر الميلادي. ولسوف نصل، بذلك، السلسلةَ التي انقطعتْ منذ سقوط بغداد على أيدي المغول... من أجل حضارتنا ومن أجل الحضارة العالمية... التي تتعاون الشعوبُ لإنمائها. وليكنْ رائدُنا تراث العصر الحاضر ومدى وعينا للطابع المحلّي.»(٢)

ضمن هذا السياق تحديدًا توجّه الفنانون العرب شطر الخطّ العربي الذي هو سمةٌ بارزة من سمات الفن الإسلاميّ، بحثًا عن منبع للالهام، ودخلت الكتابةُ العربيةُ الفنونَ التشكيليةَ من جديد.(٣)

وربّما قلنا إنّ صعود الفن التجريديّ في الغرب وافَقَ أيضًا الفنانين العربَ من أجل إعادة اكتشاف الفن الإسلاميّ.(٤) فقد استَخْدم پابلو پيكاسّو وجورج براك حروفًا لاتينية مُفْردةً في كولاجاتهم التكعيبية، وكان پول كليه أوّلَ مَنْ أدْخل حروفًا عربيةً في رسومه.(٥) كما تشير أعمالٌ لأندريه ماسّون، وهانس هارتُونغ، ووولْز، وهانس هاكيه، وآنسلم كِيفِرْ، وآنْتونِي تاپياز، وآخرين، إلى أنّ الكتابة غَدَتْ جزءًا لا يتجزّأ من الفنّ الحديث في أوروبا.(٦)

كان أول مَنْ أدخل الكتابةَ العربيةَ في التصاميم بين العرب جميل حمودي ومديحة عمر. كلاهما من العراق لكنّهما دَرَسا الفنّ في الغرب (الأوّلُ في باريس، والثانية في لندن وواشنطن دي سي)، حيث انخرطا في الفن التجريديّ حين أدْخلا الحروفَ العربيةَ في رسومهم نهايةَ الأربعينيات. ومنذ ذلك الحين وعددٌ كبيرٌ من الفنانين العرب على امتداد الشرق الأوسط وخارجَه يَسْتخدمون الكتابةَ العربيةَ في رسومهم. يقول عفيف البَهْنسي في هذا الصدد إنّ ذلك الاستخدام أصبح من الشيوع بحيث بات يَنْدر تقريبًا أن نجد فنانًا عربيًا تجريديًا لم يَسْتعمل الحرفَ العربيّ شكلاً رئيسيًا في عمله.(٧) ولا شكّ أنّ هزيمة العرب في حرب حزيران ١٩٦٧، وما بَعَثَتْه من انقشاعٍ للأوهام ونقدٍ للذات عميقيْن، كان لها جميعها أثرٌ في زيادة عدد الفنانين الذين يَطْرحون أسئلةً عن هويّتهم كعرب داخل الشرق الأوسط وخارجه فيلتفتون إلى التراث

---

١ ـ Silvia Naef, "L'expression...", op cit, p. 143.

٢ ـ شاكر حسن آل سعيد، **البيانات الفنية في العراق** (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٣)، ص ٢٧

٣ ـ عفيف البهنسي، **الفنّ العربيّ الحديث بين الهوية والطبعيّة** (دمشق/القاهرة: دار الكتاب العربيّ، ١٩٩٧)، ص ٩٤؛ شربل داغر، مصدر مذكور، ص ٤٠؛ Naef, "L'Art de l'écriture...", op cit, p. 38

٤ ـ Naef, ibid., p. 10-11.

٥ ـ Ibid., p. 40.

٦ ـ بين ميشيل بُوتور أنّ الكتابة موجودة في الرسم عبر تاريخ الفن في أوروبا كعنصر مكمّلٍ للتأليف، وظيفتُها تَنْحصر بالعنوان والتوقيع ولكنْ مع بداية القرن العشرين، ومع حصول قطيعة مع التقليد الفنيّ المكرّس في أوروبا، دخلت الكتابة لأول مرة بوصفها عنصرًا لا يتجزأ من التأليف. أنظر كتاب بوتور: **Les mots dans la peinture** (Geneva: Albert Skira, 1969)

٧ ـ عفيف البهنسي، **الفن الحديث في البلاد العربية** (تونس: دار الجنوب، ١٩٨٠)، ص٨٩.

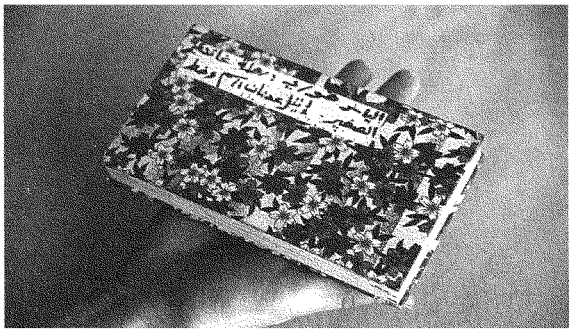
العربيّ ـ الإسلاميّ بحثًا عن إجابات. وفي العام ١٩٧٠ أسّس شاكر حسن آل سعيد، مع فنانين عراقيين آخرين، «تجمُّعَ البعد الواحد» الذي عدَّه استمرارًا لـ «جماعة بغداد للفنّ الحديث.» غير أنّ جهود «التجمّع» من أجل توحيد الحروفيين العرب في ما وراء العراق فشلتْ، والسببُ هو أنّ الخلافات بين الفنانين الذين يَسْتخدمون حروفًا عربيةً بطرقٍ مختلفة ولأهدافٍ مختلفة كانت عظيمة جدًا.[١]

تميِّز سيلڤيا نايف في كتابها **فنّ الكتابة العربية: الماضي والحاضر** بين ثلاثة تيارات في الحروفية العربية: (١) تيّار قريب من التقليد الكاليغرافيّ القديم في الأسلوب والشكل ولكنّه يَستخدم أدواتٍ حديثةً ويؤدّي مضامينَ حديثةً؛ (٢) تيّار تزيينيّ، حيث يَعْمل الحرفُ العربيُّ كعنصر مُتمِّم أو شكليٍّ للتأليف التصويريّ (أو التشبيهيّ)؛ (٣) تيّار تجريديّ، حيث يَعْمل الحرفُ كعنصر أساسيّ في تكوين الرسم التجريديّ.[٢] هذه التيارات تتقاطع أحيانًا، ويجب ألاّ تُعَدّ كياناتٍ جامدةً. واليوم يتواصل اهتمامُ الفنانين العرب بالحروف العربية ـ منفردةً أو كلماتٍ أو تعبيراتٍ أو جملاً كاملةً أو نصوصًا أو مخطوطاتٍ أو كتبًا. وهذا ما يَدْفع الحروفيةَ العربيةَ إلى آفاقٍ جديدةٍ دائمًا، على نحوٍ ما تُبيِّن أعمالُ فنانين أمثال: شاكر حسن آل سعيد، وضياء العزّاوي، ورافع الناصري، وميسلون فرج، ومنى السعودي، ومنير الشعراني، ونجا مهداوي، وحسن مسعودي، ورشيد قُرَشي، وحميد تيبوشي، وآنا بوغيغيان، وجومانة الحسيني، وكمال بلاّطة، وليلى الشوّا، وايتيل عدنان.[٣]

«دفاتر الفنان» لايتيل عدنان في سياق الحروفية العربية

بدأتْ عدنان العملَ على الورق الياباني في أوائل الستينيات، ولكنّها لم تَنْخرطْ بجدٍّ في إنتاج «دفاتر فنّان» خاصةٍ بها إلاّ بعد هزيمة ١٩٦٧، إذ أتاح لها استخدامُ الكتابة العربية التعبيرَ عن هويتها كإنسانةٍ عربيةٍ حطَّمتها أحداثُ حرب حزيران.[٤]

كثيرةٌ هي «دفاتر الفنان» التي أصدرتْها عدنان عن الأدب العربيّ. غالبيتُها العُظمى تُعنى بالأدب العربيّ الحديث الذي كتبه مؤلِّفون مشهورون أمثال بدر شاكر السيّاب، ويوسف الخال، وأدونيس، ومحمود درويش، وبلند الحيدري، وفاضل العزّاوي، وعالية ممدوح، وإلياس خوري. وفي بعض هذه الكتب استَخْدمتْ عدنان شعرَها هي نفسِها مترجَمًا إلى العربية. وأحيانًا أخرى كان الشعرُ العربيُّ القديم أو أغاني الحب السومرية مبعثَ الإلهام عندها، الأمرُ الذي يَعْكس اهتمامَها بالتراث العربيّ ـ الإسلاميّ وبما يتخطّاه أيضًا.



إيتيل عدنان. **رحلة غاندي الصغير**، دفتر فنان على ورق ياباني، ١٩٩٢ (من مجموعة إلياس خوري)

وأعني حضاراتٍ ما بين النهرين العريقة. وهناك عددٌ من دفاترها يَسْتخدم كلمةً واحدةً: «اللّه.» (أنظر ص ٩١). والحال أنّ تكرار «اللّه» يُذكّر المرءَ بمجالس الذِّكر الصوفية، ويُقرِّب دفاتر عدنان هذه من الخطّ الإسلاميّ أكثرَ ممّا تفعله عادةً دفاترُها الأخرى. الجدير ذكرُه أنّ دفاتر عدنان لا توجد إلاّ في نسخةٍ واحدةٍ لا غير

فيما يلي سيتمّ التركيزُ على «دفتر الفنّان» الذي ألّفته عدنان عن رواية إلياس خوري **رحلة غاندي الصغير**[٥]. هذه الرواية، شأنها شأن **ستّ ماري روز** لعدنان، كُتبتْ أثناء الحرب الأهلية اللبنانية. ودفتر عدنان عنها يعود إلى العام ١٩٩٢، ويتكوّن من فصلها السادس المكرَّس لشخصية «أليس،» العاهرةِ السابقةِ التي أذبلتْها السنُّ والحربُ. وتتشكّل الروايةُ من مجموعة القصص التي ترويها أليس، (أنظر اللوحتان ص ٩٢ و٩٣).

دفتر عدنان الخاصّ بهذه الرواية صغير جدًا عند إغلاقه (١٦ × ٩ سنتيمترًا). لكنّه عندما يُبْسط يصبح لفيفةً أفقيةً طولُها متران تقريبًا، أشبه بأكورديون صغير، تُمْكن رؤيةُ الصفحات معًا أو كلّ صفحةٍ على حدة (علمًا أنّ عدنان تَسْتخدم كلّ صفحة مزدوجة كصفحة واحدة فقط) الكتابة هنا بالحبر الأسود، على خلفيّةِ ضرباتٍ تجريدية بالريشة، وبألوانٍ مائيةٍ بنيّة وصفراء وزرقاء وزهرية. ويَبْرز اللونُ الزهريُّ من بين الألوان الأخرى الأبعد، كما هو شأنُ المربَّع الأحمر الصغير في لوحة عدنان «شاطئٌ أصفر، شمسٌ حمراء.» ويُحيل اللونُ الزهريُّ، المستخدمُ فقط على الجانب الأيسر من كلّ صفحة مزدوجة، على غلاف الكتاب الذي يُظْهر أزهارًا حمراءَ وزهريةً وبيضاءَ ويُضفي على الكتاب لمسةً أنثويةً وهشّةً بعضَ الشيء تَنْسجم كثيرًا مع شخصية «أليس» في رواية خوري. أما الكتابة فنسخةٌ طبق الأصل عن الرواية، وتُمْكن قراءتُها بسهولةٍ

---

١ ـ Naef, "L'art de l'écriture," op cit, p. 60-61.

٢ ـ Ibid., p. 41.

٣ ـ Marie-Geneviève Guesdon, "Regards d'artistes contemporains sur le livre et l'écriture", in: Marie-Geneviève Guesdon and Annie Vernay-Nouri (eds.), **L'Art du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste** (Paris: Bibliothèque nationale de France, 2001), p. 177-203.

٤ ـ أنظر شربل داغر، مصدر مذكور، ص ٨٤؛
Helen Khal, **The Woman Artist in Lebanon** (Beirut: Institute for Women's Studies in the Arab World, 1987), p. 101.

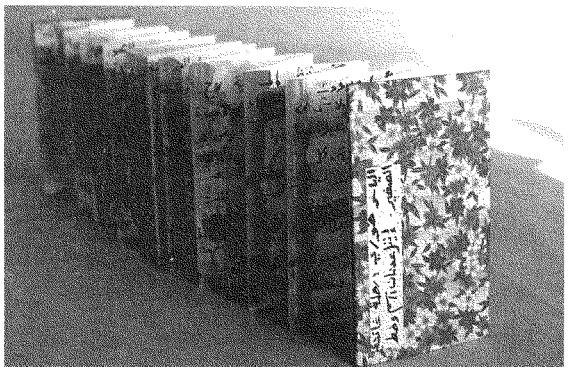
٥ ـ بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩.

كبيرة، غير أنّها تذكّر بخطّ الأطفال. فالكتابة بالنسبة إلى عدنان تتحوّل رسمًا، وتَسْتحْضر ذكرياتٍ عن طفولتها حين كانت تتعلّم العربيةَ على أبيها [1] تستخدم عدنان الخطَّ العربيَّ ـ خطَّها هي ـ لا كنصّ ينبغي أن يُقرأ ألفاظًا فحسب، بل كرسم ينبغي أن يقرأ بصريًا أيضًا، على طول اللفيفة الأفقية الطويلة. من هذه الناحية تُمْكن مقارنةُ استخدامها للكتابة العربية بالتيّار الثالث للحروفية العربية الذي وصفناه أعلاه: إنّها عنصرٌ أساسيّ في تكوين الرسم التجريدي. إنّ دفاتر عدنان، مثلَ بكرةِ الفيلم التي «بَهَرَتْها حين كانت طفلة،»[2] توحي قراءةً بصريةً، إذ إنّ النصّ المدوَّن يتحوّل نصًا بصريًا ينفضّ كالبكرة مع مضيّ الزمن. لكنّ تلك الدفاتر، بعكس البكرة، لا تَفْرض تسلسلاً ثابتًا واحدًا بل تقدِّم تسلسلاتٍ متعدّدةً، بحسب طريقة انفضاضها وطريقةِ تجاوُر صفحاتها.

تقول عدنان إنّ عملها على هذه الدفاتر طوال سنوات قادها إلى إدراك جديدٍ لمفهوم الترجمة. فالترجمة، كما ترى، لا تحصل بين لغةٍ لفظية ولغةٍ لفظية أخرى فقط، بل بين لغة لفظية وأخرى بصرية أيضًا، وبين فنّ وآخر.[3] وبدلاً من أن تكون دفاتر عدنان ترجمة منجَزةً نهائيةً إذا بها تتحوّل إلى ترجمة متواصلة ـ «إلى إحساس بالصيرورة، بالسيولة، بالتحوّل الدائم، كضرورةٍ للعقل: فالعقل لا يَثْبت على هذه اللفيفات قطّ، بل يتنقّل عليها ذهابًا وإيابًا.»[4]

ليست دفاترُ عدنان محضَ أشكالٍ فنيةٍ مختلطة شأن أيِّ «دفتر فنّان» بالتعريف، وإنّما تتحدّى التقسيماتِ المرسومةَ في الخطابات الحداثية بين الأدب والفنون البصرية، ويُمْكن وصفُها ـ مستخدمين مصطلحاتٍ ما بعد حداثية ـ بأنّها «خلائطُ لفظية ـ بصرية.»[5] إنّ ممارسة هدم الحواجز بين الثقافات، أو ما يصفه النقدُ الأدبيُّ ما بعد الكولونيالي بـ «التهجين» métissage،[6] كامنٌ في صميم دفاتر إيتيل عدنان. فهذه الدفاتر تَجْمع التقليدَ الأوروبيَّ في كتابة هذا الجنس الأدبي بالتقليد اليابانيّ في طوي الأوراق، وبالتقليد العربي ـ الإسلاميّ في الخطّ ؛ وهي في الوقت نفسه جزءٌ من الممارسات الفنية المعاصرة ـ أي الرسم التجريديّ عامةً، والحروفية العربية بشكل خاصّ.

إنّ دفاتر ايتيل عدنان ذاتُ طبيعةٍ شخصية. فهي تمثِّل قراءتَها وتأويلَها وترجمتَها لنصّ أدبيّ إلى رسم. وعدنان في معظم الأحيان تعطيها إلى مؤلِّفي النصوص التي اختارت العملَ عليها. والحقّ أنّ قدرة هذه الدفاتر على أن تتحوّل من دفاتر صغيرة عند الإغلاق إلى سطوح كبيرة عند انفضاضها ينسجم مع عيْش إيتيل



إيتيل عدنان، **رحلة غاندي الصغير**، مبسوطًا

عدنان في «حيّزات الما بين» التي تَحَدَّثنا عنها في بداية هذا المقال وكلّ دفترٍ منها لا يَسْهل حملُه من مكانٍ إلى آخر فحسب، بل يُمْكن أيضًا عرضُه أمام الجمهور مبسوطًا على حائط، أو في خزانةِ عرضٍ كأيّ أثر فنيّ؛ ويُمْكن أيضًا أن يُنظر إليه في الخلوة، أو يُنحّى جانبًا كأيّ كتاب.

إنّ هذه الدفاتر في الأدب العربيّ تمثِّل بالنسبة إلى إيتيل عدنان أكثرَ من «مجرد» إدخال الكتابة العربية في رسومها. فلقد ندمتْ دومًا على عدم إتقان العربية إلى حدّ القدرة على الكتابة بها،[7] لكنّ «الرسم بالعربية» ـ كما تقول ـ[8] مكّنها من القبض على «فردوس» طفولتها «المحظور.» إنّ عدنان باستخدامها الخطَّ العربيَّ في تلك الدفاتر، خطَّها هي تحديدًا، كعنصر أساسيّ، قد أعادت إدراجَ ذاتها في الشرق الأوسط ووَصْلَ ارتباطاتها بالتراث العربيّ ـ الإسلاميّ فنيًا. ولنَخْتمْ بكلماتها نفسها. «هذه الأعمال تمثِّل لي المصالحةَ ـ التي لم أكن لأتوقّعها قطّ إلى أنْ حَصَلَتْ فعلاً ـ مع الخيوط العديدة التي تكوِّن نسيجَ حياتي. لقد دمجتُ نفسي في المصير الثقافيّ للعرب بطرقٍ كثيرة غيرِ مباشرة. وإنّني لآمل ألاّ ينتهي بحثي هذا.»[9]

بيروت

سونيا ميشار ـ الأتاسي

طالبة دكتوراه في جامعة أكسفورد ـ كلية سانت جون، في العلاقات بين الأدب العربي الحديث والفن البصري العربي. لها كتابٌ بالألمانية عن **الذاكرة في روايات إلياس خوري**

---

١ ـ Etel Adnan, "To Write...," op cit, p. 6-7.

٢ ـ Etel Adnan, "Growing up...," op cit, p. 13.

٣ ـ ٤ ـ Etel Adnan, "The Unfolding...," op cit, p. 22.

٥ ـ استخدم هذا المصطلحَ انغبورغ هوستري في كتابٍ حرّره مع أولريتش ڤيزستاين بعنوان **German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century** (Columbia, SC: Camden, 1993), p. 64 - 80.

٦ ـ نحَت هذا المصطلح نقّادٌ أمثال فرانسواز ليونيه، وإدوارد غليسّان، وعبد الكبير الخطيبي.

٧ ـ ذَكَرتْ إيتيل عدنان ذلك في مقابلة أجريتُها معها في ٣١ آب (أغسطس) ٢٠٠٣ في بيت الدين (لبنان).

٨ ـ ٩ ـ Etal Adnan, "To Write...," op cit, p. 5; 7.