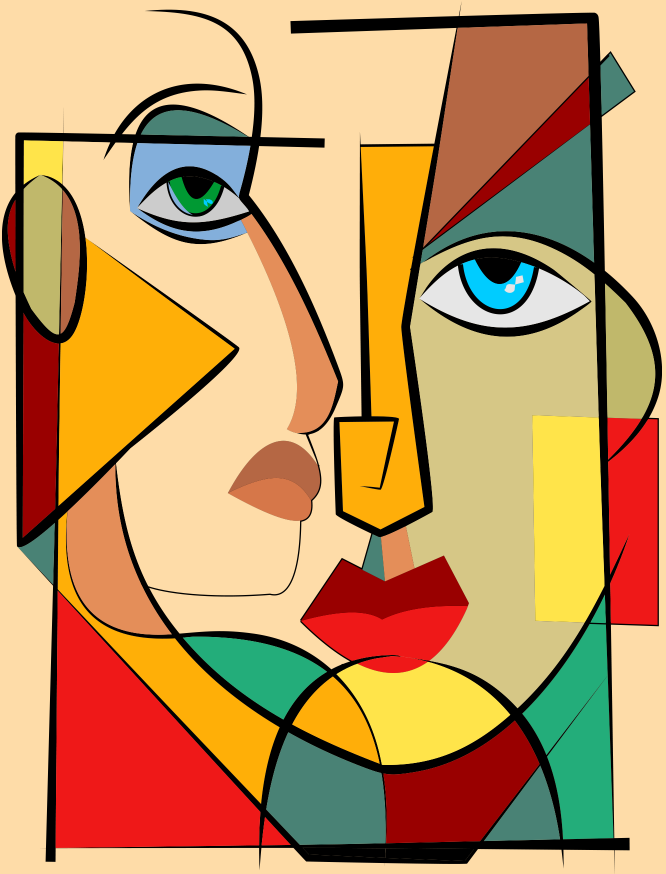
فتنة الحواس

كتابات عن الفن العربي المعاصر



فريد الزاهي

فتنة الحواس

كتابات عن الفن العربي المعاصر

تأليف
فريد الزاهي

هنـــداوي

فتنة الحواس

فريد الزاهي

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ونسدور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٠ ٣٤٥٤ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ٢٠١٦.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الدكتور فريد الزاهي.

المحتويات

تقديم ١١

الباب الأول: مدارات الصورة ١٥
الصور والأشياء: الفن نافذةً على التاريخ ١٧
الصورة والموت المعلن ٢١
سحر التصوير ٢٥
من الفتنة إلى القتل: الصورة والآخر ٢٩
الأعمى والصورة: عن محنة التماثيل القتيلة ٣٣
اللوحة: الحدث، التاريخ ٣٧
سؤال الحداثة أم سؤال المعاصرة في الفن العربي؟ ٤١
من سياسة الفن إلى الفن السياسي ٤٥
الفن ومجهول الوجود ٤٩
الفن وممكنات السعادة ٥٣
المواطنة والحق في الفن ٥٧
الفن النظيف بدعة أخلاقية ٦١
بحثًا عن جنس الفن ٦٥
الفن والأضحية ٦٩
الغرافيتي فن المقاومة والمواجهة ٧٣
المثقف والفنان والثورات الموهومة: سيرة المفاجآت ٧٧
المترجم والكاتب والفنان: علاقات مركَّبة ٨١

رهان العلامة والحروفية ومأزق الهوية ٨٥
الفن الأفريقي يعانق رحابة العالمية ٨٩

الباب الثاني: الفن: مساربُه وتحولاتُه ٩٣
المشغل مغارة الإبداع الخصبة ٩٥
برازخ الفن أو عدوى الانتقال من صيغة لأخرى ٩٩
الفن من الإبداع إلى السوق ١٠٣
فضاءات عمومية بنكهة الفن ١٠٧
من الصنعة إلى الفن، ومن التأمل إلى الحسِّي ١١١
فيما وراء الاستشراق: المرأة والفن والشرق ١١٥
بعيدًا عن المنظور، قريبًا من المحْجوب ١١٩
هجرة الفن تتبع هجرة اللقالق ١٢٣
حاجة الفن إلى وسائطه ١٢٧
فتنة الفن المعاصر ١٣١
الفوتوغرافيا فن المشاغبات المتجدِّدة ١٣٥
هل جماليات الفن العربي حلم مستحيل؟ ١٣٩
هل هي نهاية الفن؟ ١٤٣
أعمال فنية تنتهي في القمامة ١٤٧
موسم أصيلة: من صيف إلى آخر ١٥١

الباب الثالث: فرادة الرؤى ١٥٥
عبد الكبير الخطيبي المفكر الذي صالح بين الفن والتراث ١٥٧
محمد القاسمي: سيرة ما بعد الممات ١٦١
لوحة تنبَّأت بموت رسَّامها ١٦٥
الشعيبية طلال في السينما: أي ذاكرة بصرية للفن؟ ١٦٩
شفيق عبود: الفنان الذي أحرقه وهج النور ١٧٣
عزيز أبو علي: الفن والألم ١٧٧
لؤي كيالي فنان عاش مرتين ومات مرتين ١٨١
باية، غرابة الإبداع المتفرِّدة ١٨٥

فاتح المدرس: الفن بحث مستمر عن الدهشة ١٨٩
إتيل عدنان: عنفوان امرأة تعانق رحابة الإبداع ١٩٣
كائنات عباس الصلادي العجيبة ١٩٧
رافع الناصري: عتبات التشكيل ٢٠١
الديناصور وشجرة العلامات ٢٠٥
خليل الغريب: الفنان الذي يخيط الزمن ٢٠٩
بوجمعة لخضر: عوالم تستكْنه المجهول ٢١٣
فاطمة المرنيسي: من حفريات الكائن إلى عشق الفن ٢١٧
محمد أبو النجا: العشق المركب للذاكرة ٢٢٣
يوسف أحمد أو السفر خارج المُمْكن ٢٢٧
سيروان باران: ساحر العوالم الغريبة ٢٣١
مقبرة جياكوميتي ٢٣٥
دييغو مويا: على خُطى ابن عربي ٢٣٩

إلى عبد الكبير الخطيبي،
صديقًا ومعلمًا ومفكرًا.

تقديم

تنبع هذه الكتابات من همٍّ واقتضاء وممارسة. إنها عبارة عن تجاوب مكثَّف مع وضعية ضبابية يعيشها الفن العربي الحديث والمعاصر، مقارنة مع الكتابة عن الأدب، من رواية وشعر وغيرهما. فلا يخفى على المتتبِّع للمصائر المتداخلة للتشكيل العربي، كما للفنون الجديدة ذات الحساسية البصرية التفاعلية، أن هذا الفن يعيش ضربًا من الطفرة التي تذكِّرنا بالسبعينيات. إنها طفرة نابعة — بالأساس — من كون الممارسات الفنية البصرية العربية قد أخذت بُعدًا عالميًّا، لم تعشه من قبل قطُّ، لا في مستوى الإنتاج والإبداع والوفرة والتراكم فقط، وإنما أيضًا في مستوى الوسائط التواصلية والتجارية المحيطة بها.

لقد أصبح للفن العربي أروقته الفنية المحترِفة، هنا وهناك، من المحيط إلى الخليج، تروِّج له — هنا وهناك — في البينالات والصالونات، من البندقية إلى بكين، مرورًا بالشارقة ولندن وغيرها. وصار لما يُعرَف بالفن المعاصر المبني على التأليف البصري في الفضاء منذ بداية الألفية الجديدة حركية نابضة بالإبداع والاختلاف والتجريب، الأمر الذي أرسى هذه الممارسة كمكونٍ ثابتٍ من مكونات التجربة الفنية العربية.

بيد أن المفارقة، التي تنخر جسم فنوننا البصرية، تكمن بالأساس فيما يلي: في الوقت الذي تعيش فيه الفنون البصرية تنوعًا مذهلًا، وديناميةً نشيطة، وعطاءً يدعو للتفكير والتأمل، تعيش فيه المتابعة النقدية والفعل التأريخي نوعًا من الانحسار. وهو الأمر الذي ينعكس على نوعية تقويم التجربة في كليتها، وموقع التجارب الفردية داخلها من جهة، كما على بناء تاريخ ممكن للفن العربي الحديث والمعاصر يسمح بخلق مرجعية للطلبة والباحثين في هذا المضمار.

لا يخفى أن كتابة تاريخ الفنون العربية المعاصرة أمر أصعب بكثيرٍ من كتابة تاريخ الأدب العربي، نظرًا للصعاب التي تعترض تداول اللوحة والعمل الفني عمومًا بين الدول

العربية، ونظرًا — أيضًا — لما يكتنف الكتابة عن الفن من هشاشة، تعود بالأساس إلى طغيان الكتابة الصحفية على الكتابة النقدية والتحليلية. علاوة على ذلك فإن الكاتالوغات والكتب الفنية تعرف المصير نفسه، خاصة أنها لا توزَّع على مستوى مكتبات العالم العربي.

إن كتابة هذا التاريخ تفترض معاينة ومعايشة للأعمال الفنية، لأن التداول الصوري لها لا يمنحنا إياها في حضورها العيني المباشر، بما أن الفن مادة وتنظيم وألوان وأشكال، كثيرًا ما لا تمنحنا حقيقته الصور الفوتوغرافية أو التسجيل الفيلمي إلا بشكلٍ جزئي ومبتسر. من هنا يمكن القول إن وجود متخصص في الفن العربي، وتاريخه، أمر أقرب إلى الاستحالة منه إلى الإمكان. إنه افتراض يقرِّبه من أسطورة هرقل القادر على تجميع شتات التجارب العربية، وتركيبها في منظومة تاريخية بصرية واحدة.

من ثَم فإن القصور الذي يعتور كتابة التاريخ العربي، يفصح عن هشاشة البحث في مجال التشكيل العربي والفنون البصرية المواكبة له من جهة، وعن غياب تفكير فلسفي جمالي في مصائره ووظائفه. هذا الواقع، إن كان ينبئ عن المعضلات التي تواجهنا في الكتابة، فإنه — من ناحية أخرى — يضعنا أمام التحديات التي يجدها الباحث أو الكاتب الناقد في صياغة كتابة غنية وخصبة قادرة، لا فقط على مضاهاة أهمية العمل الفني، ولكن أيضًا على مضاهاة الكتابة باللغة العربية، عن مجالٍ مركبٍ وخصوصي للكتابات التي تُنسَج عنه باللغات الأخرى. فإذا كان ما يُكتب عن الفن العربي الحديث والمعاصر باللغات الإنجليزية والفرنسية والإسبانية، على سبيل التمثيل لا الحصر، يحظى ببعض العمق والغور في ملامسة قضايا هذا الفن وإشكالاته، فإن أغلب ما يُكتَب بلغة الضاد يتسم بالسطحية والهشاشة، يصبح معه هذا المكتوب، المتصل بتجربة واحدة، قابلًا لأن ينطبق على مجموعة كبرى من الفنانين.

إن بناء لغة نقدية عربية قابلة لمعانقة تحولات الفعل التشكيلي والبصري، إذا كان قد قطع أشواطًا هامة منذ السبعينيات، نلفيه اليوم أمرًا متلعثمًا، مع وتيرة التطورات المتسارعة التي تعرفها حركية الفنون المعاصرة، بالنظر إلى ثراء المواد والوسائط، وتفاعل التشكيلي مع البصري، وخروج الفن من مجال اللوحة وخاماتها إلى مجال الفضاء العيني المباشر.

من تجريد الفكر والتأمل إلى فورة الحواس إزاء العمل الملموس، تراود هذه الكتابات التجارب والقضايا عن نفسها، تتسلل إلى مسامها وتجاعيدها الظاهرة والباطنة، وتسعى إلى معاشرتها من الداخل فيما يشبه التماهي. إنه تماهٍ مؤقت لأن حركة الفكر النقدي

والجمالي تبدأ بالعين. والعين باب الروح الشارع، كما يقول ابن حزم، وهي بصر ونظر، حسٌّ وفكر، وتأمُّل ومعاينة.

تفتح هذه الكتابات الباب مشرعًا للفكر والتفكير وللتحليل والتنظير، تنبش في القضايا الظاهرة والعصية على الطرح، تعيد النظر في الجاهز، وتدفع بالوليد منها إلى الواجهة. إنها تفكير بصوتٍ مرتفعٍ في مصائرنا الفنية، وإيمان عميق بجدوى الفن، وقدرته على مجاوزة يأسنا القدري الذي يلتصق بجلدتنا منذ نكبة ١٩٦٧م.

وهي من ثمَّ قراءات ممكنة، تؤمن باحتماليتها، غير أنها تجد في خلفيتها الفلسفية والجمالية الكثير من مصادر تفكيرها. وهي قراءات ممكنة — أيضًا — لأنها تشتغل على تقاطع المباحث، الضروري في مجال تناول الفنون البصرية والصورة. كما أن إمكانها النظري ينبع أيضًا من فرضيةٍ أساس نبني عليها تصورنا وطبيعته «الأنطولوجية»: لا مجال لمقاربة الممارسة التشكيلية والبصرية من غير وضعها في سياق حياة الصورة (وموتها) في محيطنا الثقافي. الصورة هي ما يمنح للفنون التشكيلية والبصرية طابعها الثقافي، وهي بالتالي التي تشكِّل الحصن النظري والفلسفي والفكري الذي يمكننا الانطلاق منه لاختراق التباس الصور، والتباس الممارسات الفنية البصرية عمومًا.

كما أن لا مجال أيضًا لمقاربة تلك الممارسة بدون خلق لغة خصوصية، تتفاعل فيها المعطيات الفكرية لجميع العلوم الإنسانية والاجتماعية. إنها لغة مطالَبة اليوم، وأكثر من أي وقت مضى، بالمزاوجة بين صرامة اللغة الواصفة وحصافتها، وحساسية اللغة الشعرية ورهافتها، ودقة اللغة الموسيقية وإيقاعيتها، وتنوُّع اللغة التشكيلية وفرادتها ... وتلك — لَعمري — رحلة ما زلنا في مشارفها.

الباب الأول

مدارات الصورة

الصور والأشياء: الفن نافذةً على التاريخ

لكمْ يحلو لي أن أستعيد علاقتي الأولى بمشيل فوكو. فقبل أن أقرأه مباشرة باللغة الفرنسية، كنت في النادي السينمائي قد شاهدت الفيلم الذي تم إنجازه انطلاقًا من نصٍّ مشهور له عن الجنون في العصر الوسيط. عنوان الفيلم «أنا بيير ريفيير ذبحت أمي وأختي وأبي ...» اهتمام مشيل فوكو بالجنون جاء من ثقافته التاريخية، ونبْشه في حفريات ظاهرة هامشية، كان لعلم النفس التقليدي اليد الطولى في جعل الجنون خارج مدارات العقل بأبهته الغربية التي بنى عليها مجده.

أستعيد هذا الرجل أيضًا — بصلعته البراقة — حين كنت أرتاد دروسه الأخيرة في الكوليج دو فرانس، في ذلك المدرَّج الصغير الغاص بالحاضرين. وبما أني لم أكن أجد في الغالب مكانًا شاغرًا؛ فقد كنت أجلس على الأرض، على بُعد ما لا يزيد على مترين منه ... كان حينها يلقي محاضراته الأخيرة عن الاهتمام بالذات، وهو الجزء الأخير من تاريخ الجنس ... قبل أن يواريه الغياب.

كما أستعيد اكتشافي له أيضًا وأنا أقرأ كتابه «الكلمات والأشياء»، إنه الكتاب الوحيد الذي يمكن اعتباره كتابًا فلسفيًّا بامتيازٍ ... وفي هذا الكتاب يبدأ فوكو تحليلَه انطلاقًا من لوحة للفنان الإسباني دييغو فيلاسكيز.

يبني فوكو فكره التاريخي على الوثيقة، مثلما يبنيه على اللوحة. فبين المتحقِّق التاريخي والخيال الشخصي المجنَّح ثمة أواصر يسهر عليها منطق التاريخ. يؤوِّل مشيل فوكو التاريخ كما لو كان قصة أو مشهدًا. يبنيه مثلما يبني الفنان لوحة أو تمثالًا أو تشكيلية فنية. ولهذا لم يكن فوكو بنيويًّا بالمعنى الذي أُسقط عليه ... وربما لذلك — أيضًا — تحررت كتاباته من موت الذات؛ لأنها ظلت تكتب العالم كما لو كان لوحة أو رواية.

أستعيد إذن مشيل فوكو ومعه أستعيد، في عالمنا «الفكري» العربي، ما يشبه القحط. إنها تلك النبرة التي ظل يكررها عبد الرحمن منيف من رواية لأخرى، تارة عن الهزيمة التي نحملها في مثل الرائحة الأولى التي تنطبع في الذاكرة، كما عن خيباتها التي مرَّت، والأخرى الآتية على الطريق، وتارة أخرى عن «القحط» الذي يلفُّنا، وعن «المسافات الطويلة» وسباقاتها القاتلة. أعني بالقحط هنا انعدام الخصوبة التي تمكن منها المسارب التي تنشأ في جسم الثقافة بين مكوناتها البصرية (الفن) ومكوناتها المجازية (الشعر) ومكوناتها التحليلية (الفكر والفلسفة).

ما كان يخترق ممارسة مشيل فوكو، كان أشبه بقدرٍ فكري لجيلٍ كامل من المفكرين تتلمذنا عليهم: جاك دريدا، في قراءته الضبابية لأحذية فان جوخ، وجيل دولوز في تلاوينه التحليلية لفرانسيس بيكون ... فاللوحة، كما القصيدة، كما القصة أو الرواية، تشكِّل سندًا لاستكشافات فكرية، كان لها بالغ الأثر في التحولات الثقافية التي عرفتها العلوم الإنسانية عمومًا. يكفي هنا أن نذكِّر كيف بنى فرويد تحليله الرائع للهذيان والحلم على رواية الكاتب الدنماركي «يانسين» التي تحمل عنوان «غراديفا». وهذه الرواية — كما كاتبها — لم تكن معروفة، وصارت مشهورة، بفضل القراءة التأويلية الفرويدية. ولِنشِر أيضًا إلى كيف بلور تلميذه جاك لاكان تصوُّره للاواعي، الذي يشتغل كبِنية لغوية، انطلاقًا من الاعتماد التحليلي على قصة قصيرة لإدغار ألان بُو بعنوان: «الرسالة المسروقة».

لنعدْ إلى مشيل فوكو، وإلى الطريقة التي — بها — يبني تصوره الأركيولوجي لعلاقة الكلمات بالأشياء، من خلال تحليل دقيق لمفهوم التمثيل (أو التصوير) representation، الذي عليه — أو بالأحرى على تحولاته — يقوم الانتقال من العصر الكلاسيكي إلى الحداثة.

في لوحة فيلاسكيز «الوصيفات» يبدو الفنان الإسباني وهو يرسم الوصيفات على مسافة معيَّنة بينهن وبين اللوحة. هذه المسافة بين منتِج الصورة وبين «الشيء المصوَّر»، هي التي تهمنا هنا لأنها تعبير عن تصورنا للتصوير أو تمثيلنا للتمثيل، بمعناه كإنتاج للصور والتمثُّلات. وبهذا يتم الانتقال من المنظومة الفكرية (الإبستيمي) للمحاكاة التي ظلَّت تحكم نظام التمثيل، إلى منظومة فكرية جديدة ينتِج فيها المتخيل البصري تأويلًا جديدًا للأشياء. ففي هذه اللوحة يُولَد الفنان، كما يولد معه المتفرج، وبالتالي يتوارى الطابع الميتافيزيقي للفن.

ما يهمنا هنا ليس هذا الانتقال في حد ذاته، وإنما الطريقة التي يجعل بها مفكرٌ ومؤرخ وفيلسوف من لوحة فنية منطلقًا لبناء تصور كامل للتحولات التي تخترق الثقافة

الغربية. فالفن (لغويًّا أو بصريًّا) صار مترسِّخًا في بنية الثقافة الغربية، إلى درجة صار معها أشبه بالحكمة التي تشكِّل مرجعًا لفكر وثقافة ومتخيل حضارة بكاملها. وهو من ثَم صار متمازجًا بما يعتمل في رحم هذه الثقافة، إلى درجة صار أشبه بمجازاتها وصورها المهاجرة.

في عالمنا العربي ثمة شرخٌ كبير بين الفكر والفن. فمفكِّرونا لا تراهم — في الغالب الأغلب — يتجاوزون حدود حظيرة قلعتهم العتيدة، المبنية على المفاهيم والتحاليل التي يكون صداها أكبر من قيمتها. إنك تحس بعماهم، كما بعجزهم عن إدماج فيلم أو لوحة أو قصيدة أو رواية في تفكيرهم وتحليلهم ونصوصهم، التي تلمع بقحطها الثقافي. والقليل من هؤلاء المفكرين يبنون بعضًا من تحاليلهم على استيحاء هذا المعطى أو ذاك لبلورة منظور معين لحاضرنا أو مستقبلنا.

وحتى لا نسير بعيدًا بافتراضنا هذا، فنتحدث عن الفن العربي الحديث والمعاصر، فيقال لنا إن هذا الفن ليس من التجذر بحيث يشكِّل جزءًا صلبًا من الثقافة العربية الحديثة؛ وحتى لا يتم الاعتراض من البدء على ذلك، هيا نأخذ مثلًا فننا العربي الإسلامي. أين تجد أثَرًا لمنمنمة أو منقوشة أو غيرها في كتاب فكري وفلسفي، اللهم إلا إذا كان الكتاب مخصوصًا لهذا الفن، وما أندرها؟

وحسب علمي، وأتمنى أن تكون معرفتي بذلك محدودة، لن تجد غير المفكر عبد الكبير الخطيبي (وبدرجة أقل، الكاتب التونسي عبد الوهاب المؤدب أو أدونيس)، يجعل من الخط أو من عناصر الزخرفة الإسلامية منطلقًا لتفكير الوجود العربي … كما في روايته «رحلة حج فنان عاشق» (٢٠٠٣م). إنه تفكير يجعل من الصورة النابعة من الفن مسارًا وجوديًّا، يغوص عميقًا في صلب الكيان العربي، وهو المسار نفسه الذي ينحته لنا — بشكلٍ مغاير — الروائي التركي أورهان باموق في روايته «اسمي أحمر»، محوِّلًا الفن إلى ملحمة وجودية، ترسم مصيرنا التاريخي، بعيدًا عن كل طهرانية مفتعَلة أو طارئة.

من هذه البؤر الخافتة، تطل علينا رغبة مشيل فوكو، كما لتقول لنا: ليس الفن هامشًا للفكر، الفن واجهة له … فلنتعلمْ كيف نقرأ في ملامحه تجاعيد التاريخ وبسمة المستقبل.

الصورة والموت المعلن

كان يكفي لصورة واحدة أن تحرك المشاعر، أن تجوب آفاق العين في شبكات التواصل الاجتماعي بالأخص؛ حيث الحساسية لصيقة بالمسام، وببشرة اليومي. لقطة ملتقطة من لُقى البحر، تلتهمها عدسة امرأة مصورة؛ لتصبح أشبه بالأيقونة. جثة صبي تكاد تبدو وكأنها تشرب البحر لينضب ماؤه فتعبرها أرجال الهاربين من إسلام يدمر حاضرهم، بعد أن بنى مجد ماضيهم.

الصورة هنا شهادة عن شهادة (استشهاد)، تمكين للموت أن يتجمَّد، كما لكي يقول: الموت عصيٌّ على التصوير والتشخيص والتمثيل. ولم يكن لغير الصورة الفوتوغرافية أن تقتطع الحدث، وتجعل منه كينونة للحاضر، وشعارًا لانهيار حضارة بكاملها: حضارة القاتل وحضارة الشاهدين على القتل.

كان يكفي لآلة صغيرة محمولة على هوى الضوء أن تضيء ما يدلُّهم في ليل الحاضر. كما لكي تبوح لنا مرة أخرى؛ لا شيء يمكن أن يعبِّر — في اللحظة — عن الطابع البارد للموت غير صورة تحترق بلون الأحمر، الذي يرتديه الصبي. والصبي في غيابه يمتطي الأرض والرمل واليابسة، التي لم يجف — بعدُ — جسده فيها. الصبي يدير ظهره لنظرنا وحضورنا، وكأنه بعد أن امتطى اليمَّ يمتطي صهوة التراب.

اسمه أليان (عليان) الكردي.

هنا يحضرني هذا الاسم من ذاكرة أخرى ليست ببعيدة، «آيلان وليل الحكي» عنوان نص حكائي لرجل جاوز الستين، لم ينشر قطُّ قبل هذه السن. مناضل في حركة اليسار المغربي، اسمه عمران المليح، يهودي من أواخر من ندَّدوا بالصهيونية، وقرروا أن يعيشوا الإسلام بيهوديتهم. كان كل من يقاربه عن غير معرفة يسميه «الحاج»، مجازًا لبياض

شعره، فيرد على الأمر بابتسامة لا تفرِّق بين العربية والعبرية (وهما سيان) إلا في ترتيب الحروف.

هذه الرواية، المكتوبة بطريقة غريبة وشخصية ومتداخلة، تحكي عن فورة المغاربة في أحداث ١٩٦٥م، ثم في انتفاضات أواخر السبعينيات، وأخيرًا في ثورة الخبز سنة ١٩٨١م ... هل ثمة فارق بين ما يحدث اليوم وما حدث آنفًا؟ طبعًا، وأي فارق. بيد أن آيلان اسم لأقلية قد تكون بالمشرق أو بالمغرب، غير أنها تتحدث عن ليل الحكاية.

وحكاية أليان الكردي مكتوبة بطريقة أغرب. ثمة حكايتان: تلك التي تكتبها الصورة، وتلك التي كتبتها الصحافة بعْديًّا، وهي تحاور الأب وخالة الصبي المقيمة بأمريكا ... وهناك — أيضًا — الحكاية الرمزية، التي صارت تُكتَب هنا وهناك. مثلًا حين يحاكي ثلاثون فنانًا وضعية الصبي، ويلبسون ما يشبه لباسه، ويتواترون على شاطئ من شواطئ بلاد المغرب (المعروفة بأنها أيضًا أرض عبور وهجرة) ليجسِّدوا ملحمة، لا بطولة فيه إلا لانهيار الإنسان.

من حكاية لأخرى تكون الصورة هي المبتدأ والمنتهى، صورة لا تحتمل، لا تتحمل، ولا يُغتفَر موضوعها، صورة تدفع بالشرط الإنساني إلى حدوده القصوى. هذه الصورة اللاتُحتمل ليست أول صورة ولا آخرها. عالم الإنترنت اليوم يسهِّل تداول هذا الطابع التراجيدي للصورة في مفارقاتها؛ لنتذكر تلك الصورة لصبي فلسطيني — بحجم حبة حمص — يواجه دبابة بحجم عمارة، ولنسترجع صورة مقتل الصبي محمد الدرة (في الشهر نفسه، هذا الأيلول الأسود) من عام ٢٠٠٠م، التي أوقفتنا أمام حدود إنسانيتنا.

وقبلها صورة كيفن كارتر Kevin Karter المصور الجنوب أفريقي المناهض للأبرتايد سنة ١٩٩٤م، التي قدمت صبية، تكسو بشرتها عظامها، ووراءها نسر جارح ينتظر وفاتها ... هذه الصورة أثارت زوبعة من النقاش، تبيَّن من خلالها أن الصبية لم تكن بعيدة عن عائلتها، وأنها كانت — فقط مثل عائلتها في السودان — تنتظر حصتها من الأكل ... ولكثرة الاتهامات، انتهى المصور إلى الغوص في الكآبة، ثم الانتحار.

لكن، لماذا يحتاج الفن إلى الفاصل الزمني والمسافة، كي يمارس التأمل، وترجمة المباشر في حدِّيته إلى متخيل؟ لماذا يكون الموت حدًّا لا تلتقطه — في عنفه المباشر والفوري — غير الصورة والكاميرا؟

هذه الأسئلة من الأهمية بحيث تجعلنا أمام شيئين، يكون الزمن والحاضر والإحساس لحمتهما: العيني المنقول بوساطة الحكاية أو بوساطة الصورة، ثم تناقل وتواتر الحكاية البصرية أو اللغوية؟

التواتر والتناقل — مهما كان طابعه المتعاطف — يشبه صورة النسر الرابض في انتظار موت الصبية السودانية في دارفور، ومن ثَم فإننا، أمام الصورة، لا يمكن إلا أن نعيش مفارقة وجودنا، وعجزنا الإنساني عن أن نكون في مستوى ما نبتغيه، أخلاقًا وبشكلٍ كوني. أما الزمن فإنه يجعل الصورة القادرة على أن تكون فورية واستعادية رمزية وإيحائية، صورة توقف الزمن ... غير أن قيمتها ليست في ذاتها، وإنما في سياقها.

أما الفن حين يستعيد الحدث نفسه، إن هو استعاده، فإنه يمنحه طابعًا مغايرًا، قد يستغل الجانب الاستطلاعي الفوري للصورة، غير أنه يحوِّلها إلى شهادة تاريخية. الفرق بين الصورة الصحفية والفن هو أنهما وجهان لعملة واحدة. الصورة الاستطلاعية الصحفية واجهتها الراهن واللحظة والفعل والتأثير، أما الصورة الفنية فواجهتها المدى البعيد، غير أنها قد تبتغي التأثير أيضًا. تتبع الصورة الاستطلاعية الحدث؛ فتظهره للسطح، وتركز عليه، في غمرة المتشابك والمتوافر في الصور والأحداث. صورة كيفن كارتر وجَّهت الأنظار لدارفور، رغم كل شيء، وكذلك كان حال صورة محمد الدرة وصورة أليان الكردي ... الصورة الاستطلاعية سياسية المبتدأ والخبر ... أما الصورة الفنية فإنسانية المقصد والموئل ... مهما كانت سياسية.

ثمة صبي تلتقطه الصورة في موته، وتحوِّله — في مجهوليته ومعلوميته — إلى رمز لمأساة شعب ولوضاعة الإنسانية في انهيار قِيَمها وبشاعة مآلها. وثمة صبي سوري آخر يُولَد من جديد في الصورة. بعد وفاة أمه في تركيا وبقائه وحيدًا، يسجل فيديو، ويبعثه إلى ملك البلاد التي يعيش بها أبوه مع زوجته الثانية. يحوِّل الصورة إلى رسالة، يطلب فيها تأشيرة الحق في الالتحاق بالأب. صورتان إذن، والرسالة واحدة: الموت والحياة كوجهين لعملة واحدة.

ما تحققه الصورة الفوتوغرافية، كما صورة الفيديو حاليًّا، يدخل في باب التواصل الراهن، في زمنيته وتواتر أحداثه. غدًا ستأتي صور أخرى كي تنطبع مؤقتًا في ذاكرتنا، لتمحو ما سبقها، أو تتراكب على صور أخرى. ليس للصورة الصحفية من ذاكرة قوية، مهما كانت قدرتها على الإقناع. إنها تكتسب ذاكرتها من أمرين: أن تتحوَّل من حكاية إلى تاريخ، أو أن تصبح موضوعًا لعملٍ فني، سواء كان تشكيلًا أو مسرحًا أو سينما ... أي أن تتحوَّل من صورة غير محتملة، إلى صورة محمولة في المتخيل الجماعي.

سحر التصوير

في بداية الألفية هذه، وصلني — يومًا — فاكس غريب، يكاد يكون مجهول المصدر، يدعوني فيه «أصحابه» إلى المشاركة في تظاهرة عربية و«إسلامية»، احتفاءً بتحرير جنوب لبنان. وطبعًا يدعوني الفاكس — بنبرة محايدة — إلى اقتراح أسماء فنانين عرب، للمساهمة في هذه التظاهرة، التي كانت ستتم في معتقل الخيام، على بُعد ما لا يزيد عن مائة متر من المنطقة العازلة بين جنوب لبنان وشمال فلسطين، غير بعيد عن نهر الوزاني المحاذي للحدود، وعن مزارع شبعة وغيرها من المواقع المعروفة في جنوب لبنان، كستي فاطمة وغيرها.

كان أغلب المشاركين من لبنان، وقد أكون الناقد العربي الوحيد المشارك في التظاهرة، بحيث أحسست من البداية أن مهمتي كانت مواكبة هذه التجربة الاحتفائية التي مَنحت للفن فرصة، بل فضاء التعبير المشترك، وإن الغامض والملتبس، عن إحدى إشكاليات تصوُّر الفن، في علاقته بالسياسة والأثر السياسي والتاريخ والذاكرة السياسية.

طبعًا لم أكن شيعيًّا، ولا مساندًا للشيعة، ولم أكن حتى ممن يتبنَّون تصورهم للفن وللمقاومة، فعلاقتي الشخصية والفكرية بلبنان تتجاوز التحيز الديني، ومطبوعة بعلائم أخرى، ليس هنا مجال الكشف عن مرجعياتها. كنت فقط عاشقًا للفن، يسعى إلى أن يمنحه تلك الأبعاد التي تأكدت — حثيثًا — أنها أبعد عن سياسة رجال الدين، حتى وهم يحتفون بالمقاومة، وبالتصدي لإسرائيل وبتحرير جنوبٍ، ظللنا نحمله في القلب، كما حملنا تراب فلسطين ذرةً ذرةً. والنص الذي كتبته — آنذاك — لكاتالوغ التظاهرة لا يزال يشهد على تبسيطية، ومحاباة العديد من الفنانين المشاركين لمقاصد الحزب، المنظِّم، من هذا الاحتفاء. جاءت تلك المحاباة عبارة عن شعارية مبسَّطة، تستعيد رموز الحركة السياسية هذه وألوان رايتها.

وأنا أستعيد هذه الذكرى اليوم، وأستحضر هذا الاحتفاء بجميع مغامراته وأحداثه، وما خلقه من دينامية تجاوزت مقاصده الضيقة، أستعيد معها السؤال الخائب الذي عليه انبنت: كم يكفينا من الوقت كي نقرَّ بأن العلاقة بين التديُّن والتصوير، أو بلغة أقل اعتبارية، بين الفن والدين، هي علاقة استكشافية، لا علاقة إنكارية، وهي علاقة تحريرية، لا علاقة استعراضية.

وبما أن همَّنا هنا ليس طرْق الموضوع هذا، بشكلٍ مباشر؛ فإننا سنكتفي منه بما يسمح لنا باستجلاء مفارقات الفن العربي، في علاقته بالصيرورات الحالية، ورهاناتها المستعجلة أو المرتقبة … إنها مفارقات، نجازف هنا بطرح بعض ملامحها؛ علَّنا — بذلك — نضع اليد على مفارِقها.

نحن لا نزال نتذكر كيف كان التجريد في الخمسينيات الموضوع الأثير، الضمني، ثم العلني، للحداثة في الفن العربي. وبعده صار الخط في طابعه التشخيصي ثم التجريدي مهمازًا للبحث عن هوية للفن العربي. لقد قضى الفن العربي أكثر من نصف قرن كي يستكشف محاسن تدمير المحاكاة والمرجعية الواقعية، مع مجموعة الفن والحرية، ثم مع الحركة التجريدية التعبيرية، التي يمثِّل لها العديد، ومن بينهم محمد خدة الجزائري وشاكر حسن العراقي والجيلالي الغرباوي المغربي.

كانت التجريدية أُفقًا لمعانَقة رحابة التشكيل والمتخيَّل التعبيري التصويري، وتحرُّرًا من سُلطة المرجعية الواقعية بجميع أشكالها، حتى الرمزية منها. وكانت هذه القطيعة الحداثية تريد لنفسها أن تحقِّق، بشكلٍ تاريخي، العديدَ من الأفعال الحاسمة: منها تدعيم الطابع الشِّعري للتجربة التشكيلية، ومن ثمة طابعها المثقفي والثقافي (مجموعة الفن والحرية)، وهو ما تجلى — بالأخص — في اعتماد التداعيات والتفاعلات الشكلية والتأثيرية المتباينة ظاهرًا. ومنها التحرر من سلطة التشخيص، بما تضمنه من محاكاة للعالم، ومن تقييد وتشبيه يجعل المرجع أغنى من التعبير، ويحوِّل الإبداع التشكيلي إلى عبدٍ، تستغله السلطة السياسية في دعايتها الأيديولوجية المفضوحة المقاصد. كما منها — أيضًا — الإغراق في التجريب بحثًا عن جوهر العمل الفني، باعتباره مادة بحَّاثة عن النور، نور العالم ونور الحقيقة.

بيد أن أهمَّ توجيه، طَبَع هذه الاختيارات الحاسمة في تلك المرحلة، التي لا نزال نعيش امتداداتها، كان — في مضمره ومعلنه — ذا طبيعة مزدوجة: أعني الانخراط في حركية البحث الفني والجمالي العالمي، التي انطلقت منذ بدايات القرن الماضي في تدمير

أحادية المرجعية التشخيصية والتشبيهية، من ناحية، ومن ناحية ثانية، استعادة المخزون التجريدي العربي الإسلامي، المعتمد على تفكيك الأشكال وتوريقها وتشبيكها، سواء بشكلٍ هندسي خالص، أم بشكلٍ تنميقي زخرفي، يملك هذا القدر أو ذاك من الحرية التعبيرية.

ومع ذلك، ظل التشخيص يسكن التجربة التشكيلية العربية، مثل ظلِّها الهارب. وكأن هذه الثنائية (تجريد-تشخيص) تعلن عن إفلاسها منذ البداية؛ فثمة حكي وتشخيص لدى عبود كما لدى خدة، كما لدى الغرباوي، يثوي وراء العنفوان التعبيري الصارخ بالانطلاق.

لنعدْ إلى مبتدأ قولنا.

ولنقلْ إن التشخيص التشكيلي حين يخضع للمنزع الاستعمالي instrumentalism يغدو شعارية جوفاء، وحين يخضع للدعائية؛ يغدو رسمًا توضيحيًّا illustration، وحين يخضع للتحريم؛ يغدو الجسد الغائب الذي يتحكم في لاوعي الغياب.

من ثَم، لنقلْ إن للفن (من تشكيل وسينما ورقص وموسيقى) اليوم دورًا أكبر بكثيرٍ مما مضى لاستعادة الإنسان المصور باعتباره كائنًا متساميًا عن الآدمية العمياء، التي صرنا نغوص فيها في العقود الأخيرة. بل لنعلنْ أن استعادة التشخيص بجميع تلاوينه صار — بشكلٍ ما — رهانًا فنيًّا وجماليًّا، له بُعدٌ سياسي وحضاري. يتجلى هذا البعد في رد الاعتبار للواقع ولطابعه المزدوج، إن لم نقل لطابعه المتعدد. فالواقع (الحاضر) ليس تابعًا للمستقبل، سواء أكان ميتافيزيقيًّا أم دينيًّا أم أخرويًّا. إنه الصلب المتحرك لذاك المستقبل. كما يتجلى أيضًا في «رد الاعتبار» للجسد وللمرئي ولغير المرئي بعدُ، باعتباره سندًا لـ «اللامرئي». صحيح أننا عابرون بأجسادنا لهذا العالم، غير أن هذا العبور يغيِّر العالم، ويمنحه صورًا جديدة، لا في مخيِّلتنا فحسب، ولكن أيضًا في كيانه هو. إنها الآثار التي يتركها عبورنا، والتي يُعتبَر الفن إحدى ركائزها «الخالدة».

بهذا المعنى، وبغيره، يغدو الفن (والفن المشخص التجسيمي منه بالأخص) اليوم رهانًا ذا طابع سياسي وحضاري ومستقبلي. فتشجيع تدريس الفنون وممارستها، وتشجيع الرسم في المدارس، والجداريات في المدن الصغرى والكبرى، ومنْح المعمار الفني مكانًا في المدينة، لهي أمور تقوِّض من عَمى البصر والبصيرة، التي تحاصرنا كالأخطبوط. كما أن تحرير الفن من السياسة الدَّعَوية، كما دعونا له في البداية، يعني — من جانبٍ آخر — تحويله إلى وساطة تاريخية فعالة في تحرير الأذهان من نكران الصور، ومن ثَم من إعدام الفن. فالفن ضامن للرؤية البعيدة المدى، والصورة ذاكرة المستقبل وأُفقه، والتصوير سحر الحياة الدائم.

من الفتنة إلى القتل: الصورة والآخر

يبدو أن الصور بدأت تقتل، وهي صارت كذلك منذ أن صار العالم ينبني على تداول الصور وإنتاجها، بشكلٍ مكثف وجوهري. ففي عالم التواصل بالتقنيات الرقمية صارت الصورة مستقلة عن منتِجها، أو هي بالأحرى صارت تُستخدَم في مناحٍ كثيرة، بشكلٍ جعل منها سلاحًا أشد رعبًا وفتكًا من السلاح التقليدي الملموس. ليس لنا أن نغوص بعيدًا كي نقف على هذه الخطورة؛ فقد كانت تنبؤات جان لوك غودار في الستينيات والسبعينيات حاسمة عن الطبيعة الملتبَسة للصورة التليفزيونية.

والحقيقة أن الصور كلها ملتبِسة، ذلك ما أكد عليه استعمال الصور في حرب الخليج لخلق آثار سياسية مباشرة، أو لتوجيه النظر عن المجازر التي تُرتكَب باسم الدفاع عن الديمقراطية. يكفي أن تُقتطع صور من سياقها كي تُستعمل في إطار آخر. بيد أن الأمر الحاسم في هذه العملية ليس بالضرورة — دائمًا — هي الصورة نفسها، مهما كانت بشاعتها؛ إنه أيضًا التعليق أو الكلام المصاحِب. وهكذا حين تصاحب اللغة الصورة للتعليق على وضعية معينة، تكون في أغلب الأحوال شائكة، سواء كانت سياسية أو اعتقادية، فإنها تصبح أشبه بالقوة الجامحة التي تصيب — من الهدف — مقتلًا.

نحن في البلاد العربية لا نزال في حال التواؤم النزاعي مع الصورة، خاصة منها الصورة النقَّادة. ولا أدل على ذلك من أن الكاريكاتور هو الابن الأضعف للثقافة العربية. ينبني الكاريكاتور على الاشتغال على المفارقة الساخرة، وهو لذلك يشكِّل خطرًا. وتجربة ومأساة ناجي العلي أكبر مثال على ذلك. السخرية ضرب من الهجاء، ومع أن الهجاء كان ضربًا من الشِّعر متداولًا، فإن تحجيم الحرية الخطابية في المجتمعات العربية جعل من العرب القدماء أكثر حرية من عرب العصور الحاضرة؛ فالكاريكاتور ضرب من التصوير النقدي، الذي يعبِّر عدم تطوره في مجتمعاتنا عن المستوى المنحط للحرية في مجتمعاتنا.

قبل ما يزيد عن عشر سنوات، أصدر عبد الوهاب المؤدب عددًا خاصًّا من مجلة «تفاعل العلامات» (أنترسينيْ) عن اللامرئي، وعما لا يقبل التمثيل والتصوير. وفيه يتم بناء نظرية شاملة للامرئي، باعتباره تعاليًا يشكِّل وجهة المرئي والمحسوس. وقبله كان ابن عربي وتلميذه الكاتالوني رايمون لول، قد صاغا نظرية واضحة لتمثل اللامرئي والمتعالي، وما لا يقبل التشخيص والتجسيم. وبينهما صاغ سارتر نظريته في الصورة (التي يستعيدها الفيلسوف الفرنسي جاك رانسيير، بالكثير من الحذق والعمق) باعتبارها صورة ذهنية قبل أن تكون مرئية. وبعده بلور عبد الكبير الخطيبي نظريته القائلة بأن حضارة العرب والمسلمين هي حضارة العلامة، وقد تحوَّلت إلى صورة، وأن العلامات هي مدخلنا لحضارة الصورة.

ينسى الكثيرون أن المسيحية — في بداياتها — لم تكن ديانة للصورة، وأن الصورة صارت جزءًا لا يتجزَّأ من تداول العقيدة المسيحية في القرن الثامن فقط. كما ينسى الكثيرون، من الجهة الأخرى، أن التشخيص والتجسيم ليس محرمًا مطلقًا في الإسلام؛ إذ هو يتعلق فقط بما له حياة، وأن محمد عبده قد كتب نصًّا فاصلًا في إجازة التصوير؛ بيد أن المشكلة ليست الآن في الصورة، وإنما في موضوعها واستعمالاتها.

ما الذي يقبل التصوير؟ وما الذي لا يقبله؟ هل المشكل في التمثيل وما يقبل ذلك؟ أم في استعمال هذا التمثيل التصويري وغائياته؟ وهل المشكل في الصورة نفسها؟ أم في طابعها الساخر النقدي؟ أطرح هذا السؤال لأني، وأنا صبي صغير، كانت تتداول — بكثرة — مجموعة من الصور المستقاة من المتخيل الشعبي، ومن ضمنها صورة للنبي يركب البراق. كانت تلك الصورة تفتنني وبخاصة ذلك الحصان المجنح السابح في الفضاء، مقدار ما كانت تثيرني صورة آدم وحواء شبه عاريين على جانبي شجرة تفاح، تحيط بها حية عظيمة. فيما بعد أدركت أن تمثيل نبي الأمة أمرٌ لم يكن منعدمًا، بدليل المنمنمات الكثيرة التي كنت أصادفها هنا وهناك.

لو أن مسألة تصوير النبي — بشكلٍ ساخرٍ — في إحدى المجلات الدنماركية، وبعدها مشكلة الفيلم الإيراني الذي يمثِّل الذات الإلهية، ثم صدور عدد شارلي إيبدو، بزخمه الكاريكاتوري، حدث في السبعينيات أو الثمانينيات، هل كان الأمر سيسير إلى ما سار إليه اليوم؟ أعتقد أن التحولات التي طالت المجتمعات العربية في السنوات الأخيرة تؤكد، مرة أخرى، أن قوة الصورة وتأثيرها يأتي لا منها مباشرة، وإنما أيضًا من طبيعة تلقيها.

إن عودة المقدس أو العودة إلى المقدس الديني في المجتمعات العربية، بالشكل الراديكالي الذي أخذه، هو ما يمنح حرارة وتوترًا لكل ما يتعلق بالتصوير الذي يتعرض للمقدس

الإسلامي، وهو الذي يمنح الصورة هذا الطابع القاتل؛ من حيث كونها جزءًا من استراتيجية تصادم الحضارات، ومن طريقة تلقي حضارة لأخرى، ولو من قِبَل طائفة فكرية من طوائفها من جهة؛ ومن ناحية التصدي لذلك بالعنف القتَّال المعد لهذه الطائفة من جهة أخرى.

قال هايدغر إن المتناقضات تتشابه وقد تتطابق، فهنالك، في تلك البلدان، حرية في المعتقد والرأي تبيح أشياء، وتلجم أشياء أخرى (معاداة السامية التي تقصي منها العرب أبناء عمومة العبريين)، وفي بلداننا ثمة من يكفِّر كل من ليس مؤمنًا بالإسلام، حتى ولو كان من أهل الكتاب.

يبدو أن الصورة صارت تقتل حين صار للمعتقدات الدينية قيمة أكبر وأعمق، وأكثر استراتيجية من المعتقدات السياسية. فانحسار السياسي لصالح المذهبي الديني جعل هذا الأخير يأخذ ناصية السياسة ويلحقها بمقاصده. وربما هذا ما جعل الروائي هولبيك في روايته الأخيرة، يصرخ محذرًا من أسلمة الغرب، وهو ما جعله أيضًا يتراجع عن الترويج لها. لو كانت هذه الرواية مصوَّرة، ألم تكن لتثير الفتنة نفسها، وربما التقاتل نفسه؟

ويبدو أيضًا أن اللغة والكلام لم يعد لهما الوقع نفسه، حين لا يكونان صورة أو حين لا يصاحبان الصورة. وأنا أتصور أن رسوم مجلة شارلي لا تأخذ قيمتها إلا من الفقاعات الحوارية التي تصاحبها، ومن التعاليق التي تواكبها، والتي تقوم بإضفاء اسم النبي الذي يثير الفتنة في أوساط المسلمين. ولو أننا أخذنا هذه الصور، وغيَّرنا التعاليق؛ فإنها ستغدو أكثر عمومية، ولن تمس المقدس الإسلامي مباشرة، وإنما بشكلٍ موارب.

الفتنة — فعلًا — أشد من القتل، إنها فتنة مزدوجة، أولاها أثارتها صور شارلي إيبدو، لتغدو تراكمًا لسوابق للجريدة ولغيرها، قبل المجزرة الرهيبة التي لحقت أعضاءها، وثانيتها لحقتها بما تركته من آثار وهجمات، بعضها مادي يتعلق بالانتقام من رموز دين منفِّذي العملية. كما أنها قتل مزدوج، لحق أوَّله برسامي الجريدة، وسيعدم ثانيه ما بُني من عقود بين العرب والغرب، من علاقات ثقافية وسياسية مبنية على التسامح والتعايش ... لكنه يبدو أنه تعايش، تساهِم حرب الصور — بشكلٍ كبير اليوم — في هشاشته.

الأعمى والصورة:
عن محنة التماثيل القتيلة

جاءني صوت صديق من بروكسيل، يسألني: «هل علمتَ بما حدث؟» أجبته مستفهمًا: «وما الذي حدث عزيزي؟» كان صوته مليئًا بالحنق، وكدت أرى الدمع محتقنًا في مقلتيه، وهو يحكي عن بشاعة تدمير تراث فني إنساني. وأنا بالفندق بمدينة فرنسية أشاهد الأخبار، رأيت الفيديو الذي أشاعته داعش عن تدمير الحصان المجنح بآلة الحفر، وعن تكسير التماثيل بالمطارق الهائلة ... كيف يبيح أناس لأنفسهم تدمير ما ينتمي لذاكرة التاريخ؟ ثم كيف يستعملون الصورة في تدمير الصور؟

ظاهرة العنف ضد الصور بدأت منذ القديم، ونبي الإسلام كان يعلم — علم اليقين — أن الصور، من تماثيل ورسوم وغيرها، لم تكن إشراكية بذاتها، بل بما يضعه فيها البشر من معنى. الإيمان بالصور، والاعتقاد فيها، إذن مشكلة خيال وتصور، لا مشكل صناعة للصور، ونحت لها أو رسم لمعالمها. لذلك لم يُحك عنه أنه حطم تمثالًا. بل إنه إزاء التماثيل، التي كانت تُعبد بالكعبة، قام بتعطيل مفعولها — رمزيًّا — من خلال بقرها بعصا ... وأمام الصور المرسومة دعا إلى أن يوضع صبغ على وجهها.

لم يكن نبي الإسلام إذن يهاب الصور، فهو عاش بين ظهرانيها حتى سن الأربعين، وإنما كان يخشى على بني أمته من الاعتقاد فيها. كان يعرف أن للصور سلطة كبرى حين تتحوَّل إلى صور ذهنية، وحين تُحشى بالمعتقدات، وترتقي إلى مستوى المقدس؛ من ثَم فإن فتنة الصور هي سلطتها.

يحكي جاك بيرك في كتابه «لغة العرب في الحاضر» أنه رأى في أحد المتاحف السورية تماثيل مقطوعة الرأس. والرأس موطن هوية الصورة، سواء كانت تلك الصورة بشرية أم اصطناعية. ولذلك رأينا الداعشي يبدأ برأس التمثال المجنح. وهكذا يتحوَّل الخوف من

الصورة إلى خوف تاريخي؛ فقد عُرف عن العرب والمسلمين هذا الخوف من أن يتحول التصوير إلى تأليه، ومن ثَم إلى وثنية تجعل من التمثال وساطة مقدسة مع الإله اللامرئي.

ومع ذلك عاش الأمويون والعباسيون بين الصور، تزيِّن حماماتهم ومنازلهم، كما عاش الأندلسيون بينها في قصورهم، تجمِّل مسارات نزهتهم، من غير أن يخشوا أن يخرج منها شيطان، يدعوهم إلى نبذ عبادة الله والردة عن الإسلام … هكذا ظلَّت الصور تعيش بين ظهرانينا طوال قرون، تارة كمنمنمات، وأخرى كصورٍ توضيحية في الكتب العلمية والتقنية، وأخرى كمجسمات، وأخيرًا في الرقيَّات والحروز السحرية.

مع حلول القرن التاسع عشر، والانفتاح الذي عرفه العالم العربي والإسلامي، كانت مسألة الصورة من أولويات العقل الجديد المتفتح، مع الطهطاوي والرحالة في الغرب الإسلامي، كما مع محمد عبده الذي كانت فتواه واضحة في مراجعة ذلك الإرث الذي جعل من التصوير فتنة. بيننا وبين فتوى الإمام هذه أكثر من قرن، إنه ماضينا الحديث يراقبنا بعين مرتابة مما يحدث.

إنهم يقتلون الصور … ويدعون إلى العمى البصري.

وهم يقتلونها — بتلك الطريقة — كأنما يمنحونها روحًا … تمامًا كما أنهم هنا وهناك، في ليبيا أو سوريا أو العراق، يذبحون أبرياء، ليس من ذنب لهم سوى أنهم من أهل الكتاب … إنهم — بشكلٍ أو بآخر — لم يدركوا ما أدركه نبي الإسلام الذي يدَّعون الانتماء لدينه، وهو أن الصورة بذاتها لا تشكِّل سوى صورة، وأن المشكل كله ينبع من الطريقة التي نتعامل بها مع الصور.

إنهم يقتلون كل ما هو صورة، والجسم الإنساني صورة أيضًا، ويوثِّقون مجازرهم بالصورة. لكن وراء هذا الحقد على الصورة هناك حقد دفين على الكائن الإنساني. هذه السكيزوفرينيا تتحوَّل إلى رُهاب من كل ما يمكن أن يكون سابقًا على وجودهم هم، باعتبارهم حاملين لكيان يعتبرونه جديدًا، مُجاوِزًا حتى للأصول التي يدافعون عنها، أو هم يزعمون أنهم يُحيونها.

إنها سكيزوفرينيا تجعل من استعمال التصوير الرقمي وغير الرقمي حلالًا بيِّنًا، يمكِّنهم — طبعًا — من استقطاب الشباب في جميع أنحاء العالم. الصورة هذه تجعل منهم أسطورة جديدة، وتماثيل مستجدة يتم تداولها هنا وهناك في الشبكة العنكبوتية. من ثَم لا حجْر على الصور التي تُظهِرهم وهم يقتلون أو وهم يتدربون أو هم يخطبون أو هم يشهرون سلاحهم. لا أحد يمنع الصورة من أن تكون صورتهم هم. أي من أن تخلق لدى

الآخرين ذلك الإحساس بأسطورة بصرية جديدة تذكِّر بالكثير من الانحرافات التي عرفها التاريخ في القرن العشرين بألمانيا والشيلي وإسبانيا وغيرها.

ما يكشف عنه تدمير تماثيل نينوى بالموصل هو نفسه ما كشف عنه تحطيم تماثيل البوذا العملاقة في ٢٠٠١م … إنها الرغبة العارمة في تطهير التاريخ كما الحاضر. فالخوف من هذه التماثيل — ذات الأصول المقدسة — هو تعبير عن جنون عظمة تبتغي إعادة صياغة الماضي كي يتماشى مع الحاضر.

لنعدْ لمساءلة الحدث من خلال تأويل ابن عربي لعلاقة الخالق بالمخلوق. فهو يرى بأن الإنسان هو أكبر دليل على وجود الخالق، وذلك من خلال تحليله وتأويله للحديث القدسي: «كنتُ كنزًا مخفيًّا فأحببتُ أن أُعرف.» اللامرئي يغدو — إذن — مرئيًّا، من خلال ما يخلقه. وهذا الخَلق (أي الإنسان والكون) هو صورة، ومن ثَم هو خيال. لذلك ارتكز ابن عربي على ذلك الحديث الذي يستعيد فكرة تتقاسمها الديانات السماوية الثلاثية، والقائل بأن الله خلق الإنسان على صورته.

نحن إذن صورة من صنع الخالق، لكن ما الذي يفسر ولع هذا المخلوق نفسه بالصور؟ أليس هو في ذلك يستعيد أصوله، ويكرر تجربة الخلق الإلهي، من غير أن يمنحها — دومًا — طابعها الألوهي؟ هكذا يستكشف الإنسان الكون ولامحدوديته وطابعه اللامرئي من خلال التصوير. ولذلك ظل الفن هو ذلك الخيط الرفيع الذي يربط بين الإنسان والمتعالي، حتى وهو يفقد طابعه المقدس والتقديسي.

واليوم، أكثر من أي وقت مضى، صارت الصورة من أشكال التعبير الأكثر انفتاحًا على المتخيل الجماعي، تصوغه وتعيد صياغته، بعد أن كانت اللغة هي التي تقوم بذلك. وبما أن فضيلة الصورة تكمن بالضبط في التباسها، فإن المتطرفين يرون فيها ما تجسده أكثر مما يرون فيها ما هي عليه، أي مجرد تماثيل تجسد كائنات أو شخصيات. وفي ذلك تكمن قوة الصورة مجددًا، لأنها تشكِّل خطرًا على المُنكِرين لها، كما تشكِّل فتنة على المعتقدين فيها.

واليوم أيضًا، وهم يقتلون الصور، في وقت صارت فيه الصور نفسها قاتلة، تراهم لا يفرقون بين قتل بني البشر المخالفين لهم في الاعتقاد، وبين الصور الآتية لنا من ذاكرة التاريخ، وقد نراهم في المستقبل يسعون إلى تدمير الأهرام. وفي كل الأحوال، ما لا يَعونه — بعدُ — هو أنهم يقتلون الإنسان بوصفه صورة الوجود الإلهي في العالم، ويسعون إلى اغتيال فكرته باعتباره كيانًا ناطقًا ومصوِّرًا … والسؤال الذي يظل مطروحًا: هل سيستطيعون تدمير الصور الموجودة في الجنة؟

اللوحة: الحدث، التاريخ

ثمة أحداث تصنع التاريخ، أو هي — على الأقل — تفتح له مسارب ومسارات جديدة. وفي مجال الفن تكون هذه الأحداث من المفاجأة، بحيث إنها تتركنا عرايا أمام أنفسنا، وأمام تاريخنا الفني. ففي إبريل ٢٠١٠م بيعت لوحة «الدراويش» للفنان المصري محمود سعيد (١٨٩٧-١٩٦٤م) عن طريق قاعة المزاد كريستيز العالمية بمبلغ ٢.٤٣٤ مليون دولار. وفي لحظة بيعها سُجِّلت كأغلى لوحة رسمها فنان من الشرق الأوسط في العصر الحديث، ورسمت هذه اللوحة في ١٩٣٥م.

في وقت صار فيه السوق يصنع تاريخ الفن ويعيد ابتكاره، سنعتبر أن هذا الحدث قد منح للفن العربي عيانية visibility عالمية كان بحاجة إليها، شبيهة — إلى حدٍّ كبير — بحيازة نجيب محفوظ جائزة نوبل سنة ١٩٨٨م، وحيازة الطاهر بن جلون جائزة الغونكور سنة ١٩٨٧م. لكن، لنأخذ الحدث من جانبه الآخر، ولننظر في طبيعة هذا التتويج باعتباره يخص فنانًا عربيًّا تشخيصيًّا، ينتمي لبلادٍ منكِرة للتشخيص والتجسيم والتشبيه، إن لم تكن محرِّمةً له، استطاع أن يدخل تاريخ الفن العالمي من بوابته الواسعة. ولمن لا يعلم ذلك، فلوحات الجسد المجرَّد (العاري) لمحمود سعيد، والتي توجد لحدِّ اليوم بمتحفه في الإسكندرية، تُعتبَر أحد كنوز الفن العربي الحديث، التي يمكن أن تضاهي — بشكلٍ أو بآخر — مثيلاتها في تاريخ الفن الغربي.

التجربة التشكيلية لمحمود سعيد تجرُّ معها أسماء أخرى بحاجة إلى هذه العيانية، كعبد الهادي الجزار والنحات محمود مختار (١٨٩١-١٩٣٤م)، ومعهم بالتأكيد ثلَّة من الفنانين الثوريين، صانعي الحداثة الفعلية، التي خرجت بالفن العربي من التشخيص إلى طلائع التجريد والتحولات التشكيلية، وخاصة مجموعة الفن والحرية مع رمسيس يونان، وكامل التلمساني وغيرهما.

وها إن الحدث الذي أشرنا إليه يشكِّل — بصورة ما — دافعًا إلى إعادة قراءة تاريخنا الفني الحديث وفقًا لمنظورٍ ينطلق من الآن إلى الجذور، لا تبعًا لتعاقبية تاريخية معينة ظلت مطبوعة — إلى حدٍّ كبير — بتحولات الفكر العربي واختياراته الأيديولوجية، وتفضيلاته الجمالية (غادامير). إن أهمية محمود سعيد لا تقاس هنا بالقيمة التي حصلت عليها تلك اللوحة في سلم القيمة التداولية العالمية، بل بما تسلطه على الفن العربي من أضواء مشعة، ستدفعنا — لا محالة — إلى إعادة النظر في أسئلتنا الجمالية والتاريخية. أي إلى إعادة ترتيب مواطن القوة، بالنظر، لا إلى سياق التجربة التاريخي، بل بالنظر إلى تلقِّينا الحالي. ألم تتنبأ مدرسة كونسطانس في ألمانيا، في نهاية القرن الماضي (ياوس وإيزر) بالتحولات الجديدة التي سوف يكون وراءها التلقي؟ ألم تقل — لأول مرة — بأن قيمة عمل فني ما يكمن في مجموع تلقياته التاريخية، ومن ثَم في أفقه التاريخي؟

لنذكِّر بحكاية أخرى، سابقة بكثيرٍ على بيع لوحة محمود سعيد، ومرَّت من غير أن ننتبه لما تقترحه علينا من آفاق جديدة لقراءة وتأويل تاريخ الفن العربي. ففي ١٩٨٩م، نظم جان هوبرت مارتان، القيِّم المعروف على المعارض، ومدير مركز جورج بومبيدو الشهير بباريس، معرضًا عالميًّا، كان له صيت كبير، بعنوان: «سحرة الأرض»، وكان مبدأ المعرض يرتكز على إبراز التجارب الأكثر أصالة وانزياحًا عن التجارب الغربية حينها. ومع أن الفنان المغربي المرشَّح — آنذاك — ليكون ممثلًا للعرب في هذا المضمار كان هو فريد بلكاهية، باعتبار عمله المميز على الجلد وبالمواد الصباغية الطبيعية، إلا أن القيِّم على المعرض اختار أعمال فنان مغمور، لم يكن يعرفه حينها غير بعض المقربين منه اسمه بوجمعة لخضر. كان الرجل يمتح عوالمه من الخرافات والسحر، وكان يمزج بين التقنيات، ويؤثِّث الفضاء، ويتجاوز من البداية عالم اللوحة بتقاليده، ليزج بتجربته في قلب المتخيَّل الشعبي للممارسة الفنية في الفضاء. كانت أعماله مزيجًا من الاستعمالي والديزاين والاشتغال على المواد الصلبة كالمعادن.

وتُوفي بوجمعة لخضر في نهاية السنة نفسها، في عزِّ عطائه الفني، ليترك لنا تجربة يمكن اعتبارها — في تلك المرحلة — إضافة غنية، لما يمكن أن نسميه بالمؤشرات الخصبة للفن العربي المعاصر.

إنها مؤشرات صيرورة الفن العربي معاصرًا وعالميًّا، بذاته وبغيره، لا بغيره فقط. أعني تفاعله المتعدد مع مفهوم اللوحة، التي لا تحيل إلا على اللوح وطابعه الغيبي اللاتصويري، ومحاولة مجاوزتها باتجاه ما يشكِّل غنى الذات: المواد المتاحة في اليومي، وفي الحرف،

كما في الطبيعة والفضاء ... إنها استعادة لمعاصرة موجودة في التاريخ، وسعي نحوها بوعي متجدد، كان محمد القاسمي، وشاكر حسن آل سعيد، ومنى حاطوم وفريد بلكاهية، وغيرهم، قد انتبهوا إليها منذ عقود.

سؤال الحداثة أم سؤال المعاصرة في الفن العربي؟

في ندوة عن الفن المعاصر بمدينة أصيلة المغربية، سهرت على تنظيمها في صيف ٢٠١٤م، ظل سؤال الفن العربي المعاصر أشبه بالغائب. تحدث أغلب المشاركين عن كل شيء إلا عن معاصرة الفن أو حداثته، وكادت الندوة أن تكون مسبارًا لفقر الدم الجوهري الذي يعيشه «النقد» الفني والجمالي في بلداننا. وأنا أسوق هذا الحديث أكتشف أن ما كان يُكتَب في نهايات القرن الماضي عن الحركة التشكيلية العربية أهم كمًّا، وأعمق كيفًا. والراجح أن هذه الأهمية لا تتأتى فقط من جدية الحركة التشكيلية في تلك المرحلة، ولكن أيضًا — وأساسًا — من وضوح تجربتها ومنفتحاتها وآفاق تطورها.

ما الذي حدث ويحدث إذن؟ ما العدوى التي أصابتنا في وعينا البصري؟

في بداية تسعينيات القرن الماضي في فرنسا، وتحديدًا على صفحات مجلة Esprit الشهيرة، بدأ صراع نقدي عن هوية وطبيعة الفن المعاصر، ومواضيعه وممارساته. وكال النقاد المعروفون — آنذاك — كل أنواع التعنيف لما يُعرَف اليوم بالفن المعاصر، المعتمد على ممارسات تداولية وإنجازية وتداولية تتجاوز اللوحة. واستمر هذا الصراع إلى يومنا هذا، وأنتج العديد من المؤلفات التي صارت مشهورة من قبيل «سراب الفن المعاصر» والفن في حالته الغازية وغيرها ... ومع ذلك لم ينفك هذا الفن يتبلور ويتطور ويدخل المتاحف ويتجدد وتتسع رقعته وتحولاته.

وفي الدخول الثقافي الماضي في الدوحة، اندلع صراع مهول حول منحوتة لفنان جزائري معاصر، كانت وضعت في الكورنيش. ومع أن المنحوتة تمثِّل ضربة زيدان المشهورة في كأس

العالم، ومع أن قطر تحتضن دورة كأس العالم لكرة القدم المقبلة، فإن المنحوتة أعيدت إلى صندوقها الذي منه خرجت.

المثالان يبينان عن هموم متعارضة بين ما يمور به الغرب حول الفن المعاصر، وما يحاط به الفن — عمومًا — في العالم العربي. لسنا إذن في العالمين على الإيقاع الزمني والتاريخي نفسه، على الأقل فيما يخص الإنتاج والتلقي. بل إن هموم وقضايا الفن، وتلقيه في العالم العربي، بالرغم من ارتباطها بقضايا الفن المعاصر في جميع ربوع العالم، تجرُّنا إلى مساءلة جوانب وسمات خصوصية، وهي خصوصية لا بالنظر إلى موطنها الجغرافي، وإنما إلى منطق ما تنصاغ فيه كتجربة.

المثالان مدخلان — أيضًا — لنا لمقاربة طبيعة حداثتنا البصرية والفنية وطبيعة معاصرتنا. فالفن المعاصر بالغرب جاء وليد الثورة البصرية، التي بدأتها السينما ثم التليفزيون ثم الرقْميات. وهو تطور جاء تعبيرًا حثيثًا عمَّا سمَّاه مشيل فوكو في السبعينيات بعلاقة الكلمات بالأشياء أي الفكري بالمحسوس. والقطيعة التي يقيمها هي — بشكلٍ ما — قطيعة إبستمولوجية؛ لأن القطائع تولد الثورات والتحولات التاريخية، سواء في المجال السياسي أم الثقافي. من ثَم فإن صراع الحديث والمعاصر في الفن هو — أيضًا — صراع عصر الصورة مع عصر البصري بتداخلاته وتفاعلاته.

وإذا ما نحن انكفأنا لحظة على أنفسنا في هذا العالم الشتات، الذي نسميه عالمًا عربيًّا، وسعينا إلى فهم ما جرى وما يجري؛ فإننا سنجد أنفسنا — بشكلٍ أو بآخر — خارج القطائع التي تحدث، وفي الآن نفسه على هامش التحولات التي يعيشها الغرب في انتقاله من الصورة إلى البصري. هذا الهامش ليس قدرًا سلبيًّا، بقدر ما هو فضاء يعيش تحولاته الخاصة وفقًا لإيقاعات زمنية وتاريخية متخلخلة، ولا تخضع بالضرورة لمفهوم التعاقب.

ولا أدل على ذلك من أن مفهوم الحداثة، كما تبلور في الثقافة العربية في العقود الثلاثة الأخيرة، قد صار ليس فقط شعار مرحلة تاريخية، وإنما أشبه بالمفهوم المفتاح للدخول الفكري للعالمية. إنه مفهوم تجاوز التحقيب الزمني، وصار يشمل مصير الإنسان العربي في علاقته بمفهوم الحضارة، وما تعنيه من ديمقراطية وحقوق أساسية … بل لا أدل على ذلك من أن مفهوم الفن في العالم العربي لم يكن بحاجة لأن يُربط بصفة الحديث؛ لأنه أحد التعبيرات الأكثر قوة في هذه الحداثة في مفهومها الشاسع. إنها الحداثة التي ترعرعت في عصر يتمحور حول الصورة، وفي الآن نفسه لا يزال يتواصل بقوة الكلمة واللغة. بل إن الحداثة البصرية في العالم العربي لم تعد سوى ظل باهت للحداثة المتمحْورة على الفكر

واللغة والتواصلات التقليدية، مما يجعلنا — بشكلٍ أو بآخر — مرتهنين بمفهوم حداثي ضيق للحداثة.

ونحن نعرج على هذه التشجيرات، التي تطرحها الحداثة والمعاصرة، لا بد أن نشير إلى أن فترة فورة الحداثة، بشعاراتها الفكرية والجمالية في العالم العربي، هي بالضبط فترة الخروج من الحداثة، وولوج ما سُمي في الغرب بـ «ما بعد الحداثة». من ثَم، فإيقاع الزمن التاريخي متداخل لدينا بقدر ما هو تعاقبي لدى الآخر. ومن ثَم كان اختلافنا — كما يقول هايدغر — تاريخيًّا غير تعاقبي historial، لا تاريخيًّا تعاقبيًّا historique. بل من ثَم كان تخلفنا التاريخي مصدر غنانا وعثراتنا الزمنية، بل مصدر تفاعلات غير نمطية وغير كونية من اللازم الانتباه لها.

ربما لهذا السبب لا يجد الناقد العربي في التجربة الفنية المعاصرة موطنًا يمسكها منه. إنه، برومانسيته المعهودة ومثاليته الموروثة، يحكم على الفن البصري الجديد بمنطق اللوحة، وعلى الفن عمومًا بمنطق حكمه على النص الأدبي. بل إن ما لا يستسيغه في الفن هو جانبه التجاري التداولي، فنراه يسعى جاهدًا إلى تخليصه من أدران السوق ومقاصد التملك … والحال أن الفن التشكيلي والبصري، عمومًا، والمعاصر منه على الأخص، بحاجة أكبر من اللوحة، إلى فضاء الحرية والتمويل وتسهيل التداول … بالرغم مما يمنحه له فضاء التواصل الرقمي من إمكانيات الترحال.

ونحن لم نكتب — بعدُ — تاريخ فننا الحديث، ولم نمسك — بعدُ — بمفاصله، ولم نستوعب — بعدُ — مسارات تطوره، وجدنا أنفسنا ندخل مجالات متسارعة من التطور صارت فيها المنشأة الفنية installation بتفاعلاتها الفضائية ومسرحتها للأشياء والمكان، والمنجزة الفنية performance بما تحمله من تحويل للجسد الشخصي وللآخر، تفرض تعاملات جديدة مع الفنون البصرية الأخرى ومع اللغة، بل تدعونا لإعادة النظر في تصورنا للفن. من ثَم، فإن المتابع للحركة التشكيلية العربية مدعو، لا إلى استيعاب هذه التحولات فقط وإنما بالأساس إلى معرفة نوعية اندراجها في فضائنا التاريخي. المنشأة والمنجزة أقرب إلينا — بصريًّا ووجوديًّا — من اللوحة. وفوضاها الإبداعية أقرب إلى فوضى الترتيب الشعبي للفضاء في مدننا العتيقة وقُرانا، كما إلى حركاتنا الإيمائية اليومية في التواصل. وهي — من ثَم — أقرب — سبيلًا — إلى معاصرتنا الممكنة، وأبعدها عن حداثتنا المعطوبة.

باختصارٍ، إن تحولات الفن المعاصر تدعونا أكثر إلى تثمين عتاقتنا ونقد حداثتنا، وإلى إعادة كتابة تاريخنا الفني، باعتباره تاريخًا ذا إيقاعات متداخلة ومتخالفة … أي تاريخًا اختلافيًّا بامتيازٍ.

من سياسة الفن إلى الفن السياسي

تدعو أحوال ومصائر الفن العربي الحديث والمعاصر اليوم إلى السؤال، أكثر من أي وقت مضى، عن قضايا اعتُبرت من باب البداهة، وعن تحقيب صار في عداد الموروث. فمن كثرة ارتباط هذا الفن بالواقع والمرجع والمحيط والبيئة والقضايا الطارئة والمعضلة، كاد ينسى أن المغامرة الفنية هي بناء جديد للمتخيَّل، وليس فقط تعبيرًا عن الكائن والممكن. ونحن نصوغ هذه الجملة ونتجاسر عليها وبها، وإن بدت أشبه بقذيفة في وجه «تاريخ» الفن في البلاد العربية، نكاد ندعو — علنًا — إلى ما يمكن أن نسميه (سيرًا على درب جاك دريدا) بحثًا عن «حقيقة» الممارسة الفنية لدينا.

سياسات الفن العربي الحديث

وُلِد الفن العربي في حضن الكنيسة، ونما وترعرع في حضن الفكر النهضوي، ثم دخل المغامرة السريالية لوقت قصير كي يعود إلى حضن المرجعية القومية والوطنية؛ ليتحرر منها من خلال ارتياد آفاق التجريد. إنه مسير سوف يجعل الفن العربي يتطور بالعلاقة مع ذاته، أكثر من تبلوره بالعلاقة مع محيطه الفني العالمي، إلا في أحوال قليلة، ومن خلال نماذج، لم تحظ — لسوء حظها — بالاعتراف والتبجيل الذي حظيت به التجارب المرجعية، أي تلك التي تساير — بشكلٍ أو بآخر — حركةً في السلطة أو خارج السلطة الرسمية، لكن لها سلطة معينة.

وتشكِّل الثمانينيات — في الحقيقة — بداية الخروج عن هذه المرجعية، تارة بالتجريب الشكلي، وأخرى بالبحث عن منفتحات جديدة في العلاقة بالسند والمواد والفضاءات. ونظرًا لاندماج الفن العربي في المناخ الثقافي (خاصة في المشرق العربي) وتحوُّل الفن، في الكثير من

البلدان العربية القومية منذ الخمسينيات، إلى واجهة ثقافية، تجاوزت أحيانًا الممارسات الثقافية اللغوية الأخرى، تحوَّلت الطلائع الفنية التي كانت تشكِّل «الثورة» أو ما يشبهها إلى فن رسمي مكرس في الواقع وفي البرامج التعليمية وفي الفضاءات العمومية.

وهكذا، من منظورنا الحالي، يمكن اعتبار الحركة السريالية العربية في أواخر الثلاثينيات والأربعينيات (كامل التلمساني، ورمسيس يونان، وفؤاد كامل، وفيما بعد إنجي أفلاطون) إحدى أكبر الومضات التي حركت وجدان الفن العربي باتجاه عوالم جديدة. ومن ثَم ربما كانت هذه التجربة، في منظورها السياسي الخفي، أكثر استجابة للسياسي في الفن، منها لدى فناني الثورات والسياسات العمومية وفناني الواقعية وقضايا التحرر. ولا أدل على ذلك من أن إنجي أفلاطون كانت — بشكلٍ ما — تمظهرًا وامتدادًا لهذا المنحى الخفي الذي كان يتمثل في التمرد ما بعد الواقعي.

وإذا كانت الحركة السريالية — بشكلٍ ما — انزياحًا أوليًّا عن التشخيصية الواقعية بنزوعها السياسي التبسيطي، فإنها، من ناحية أخرى، كانت تشكِّل نزوعًا نحو تجريد يرتكز على الحلم والرؤيا وخلخلة مبادئ المرئي والرمزية السياسية، التي انبنت عليها الحركة التشكيلية العربية لحدود ذلك الوقت. وفي هذا الإطار يندرج، وإن بشكلٍ مغاير، أحد الفنانين السرياليين الأوائل بالمغرب الأقصى، أحمد بن إدريس اليعقوبي، الذي بدأ في الخمسينيات، وبتشجيع من فرانسيس بيكون وبول بولز وغيرهما، يبني عالَمًا حلْميًا، يكسر مفهوم الواقع ومعه مفهوم المرجعية الواقعية والرمزية السياسية.

لقد ظل البُعد السياسي في الفن يرتبط بالتحولات الاجتماعية وبالحركات الجمْعية وبقضايا التحرر. من ثَم إذا كان تناول القضية الفلسطينية قد صار — في مرحلة معينة — نموذج «الالتزام» في الفن العربي، فإن قضية الفلاحين والفقراء وغيرهم من المستضعفين ظلت الأرضية التي ينبني عليها التصور السياسي (الاجتماعي) للفن. ويمكن اعتبار الحركة السريالية، ثم بعدها، أعمال المنتمين لمدرسة باريس (بالأساس شفيق عبود «بلبنان» والجيلالي الغرباوي وأحمد الشرقاوي «بالمغرب») تحولًا جذريًّا، لا فقط في الممارسة التشكيلية، ولكن أيضًا في تعاملها مع السياسي. لقد كانت هذه الحداثة الفنية في حقيقتها تحررًا من السياسة بمفهومها العام لنهج سياسة أخرى تنبني على الطوية واستبطان القضايا الخارجية وتحرير الفن من الترميزية، لتحويله إلى كينونة، تبني الهوية عبر وساطات أخرى غير تمثيلية (تشخيصية). ذلك ما قام به أحمد الشرقاوي ومحمد خدة ومجموعة أوشام «بالجزائر» في الستينيات، ومجموعة البعد الواحد مع شاكر حسن في السبعينيات، بشكلٍ نسقي ومُمنهج. بيد أن التعبيرية — بمختلف أشكالها — ما لبثت أن

تسلَّمت المشعل كي تمنحنا تصورًا جديدًا للكون وللكائن وللجسد، ولتبني سياستها على اللامحتمل والفظيع واللاذع «مروان، سبهان ...» إنها العودة للمرئي من خلال تجريده من طبيعته المعطاة، وبنائه على المفارقة الفاضحة للذات والآخر.

الفن سياسات أخرى

في عز الثورة التونسية، وخصوصًا بعد وصول الإسلاميين إلى السلطة، صرنا نعيش فورة مغايرة للفنون البصرية: من الملصقات الفنية التي تزين الجدران إلى المنجزات الفنية في الشوارع، بل حتى إلى تحويل الفضاء العمومي إلى مجال لعرض اللوحات، وذلك بتعليقها على أعمدة المصابيح العمومية أو إشارات المرور. فإذا كان الحراك العربي قد فاجأ الفنانين والمثقفين، بحيث صاروا — بشكلٍ ما — ضحيته الأولى، فإن الفنانين الشباب — بشكلٍ مباشر — ليسوا فقط مع الثورة، وإنما مع امتداداتها ونتائجها. وهكذا أحس هؤلاء، منذ البدء، بالخطر الناجم عن وصول أناس للسلطة، لا تهمهم الصورة في جماليتها، وإنما في طابعها الاستعمالي؛ فكان من نتائج المواجهة الأولى أن تم تحطيم أعمال معرض بكامله من قِبَل الإسلاميين في ٢٠١٢م.

بيد أن هذا الأمر لم يثن الفنانين الشباب عن تنظيم المواجهة مع ما سيعرف فيما بعد بالفن النظيف، سواء بالمغرب أو مصر أو تونس. فكان معرض سياسات ١ وسياسات ٢. وإن لم يُتح لي أن أزور المعرض الأول، فقد اطلعت على المعرض الثاني الذي نظم من سنة وينيف في قلب العاصمة التونسية.

إن هذه الحركة المنظمة هنا «بتونس طبعًا»، لظروف يصعب الآن تحليلها بعمقٍ، نراها تتصادى مع أعمال لفنانين معاصرين، سواء من مصر أو لبنان أو المغرب، فالعلاقة بالسياسي في الممارسة الفنية الحديثة، إن كانت قد خفتت في الثمانينيات والتسعينيات فإنها صارت تتسلل إلى العمل الفني كي تفجره أحيانًا من الداخل.

لقد صار السياسي عبارة عن محفز للبحث عن الشكل الفني بعد أن كان مجرد مضمون ومقاصد ومرامٍ للعمل الفني. إنه حالة وجدانية وجمالية تصوغ العمل، كما هو حال الجسد المحجوب في أعمال مريم بودربالة، أو الجسد المضمَّخ بالدم لدى هيلا عمار، أو الكناسات المحجوزة من العرض في عمل منير الفاطمي ... حتى التعبير عن القضية الفلسطينية صار لدى الفنانين المعاصرين يخرج كثيرًا عن التصور التقليدي كي يغوص

في الذات والأرشيف وفي السخرية، كما في استدعاء عناصر لا تمت بصلة للبندقية والكوفية وغيرها مما اعتدناه منذ زمن.

هل هذا العوْدُ للسياسي (أو بالأحرى عوْد السياسي) في العمل الفني نابع من الطبيعة المتعددة والهجينة والفضائية والحركية للفن المعاصر، أم من طبيعة التحولات الطارئة، التي جعلت العالم العربي يكشف عن وجوه جديدة لم يخبرها أحد من قبل ... من هنا تبدأ أسئلة الحاضر.

الفن ومجهول الوجود

ونحن نرتاد هذا المعرض أو ذاك، ونشاهد هذه اللوحة أو تلك، كثيرًا ما تلتقط مسامعنا ردود فعل متقززة من انعدام الجمال والتناسق في العمل الفني ... وكأن الفن مطالب بتوليد الجميل، وكأن الجميل هو ما نعتقده كذلك، بناء على مجموعة من الأقانيم التي تتداولها ثقافتنا أو «تربَّينا» عليها منذ صغرنا، من المدرسة حتى الجامعة.

ما الذي يجعلنا نتصوَّر ما يصوِّره العمل الفني جميلًا؟ وما هي قواعد الجمال الفني؟

لقد أرست ثقافتنا البصرية الكلاسيكية في مجال الخط والزخرفة والمعمار الكثير من المحددات والقواعد الهندسية واللونية، التي ما زالت تشتغل في وعينا ولاوعينا البصري. والكثير الجم من الإبداعات الحديثة، خاصة التجريدية منها، لا تزال تتخذها مرجعية كاملة، فيما انزاحت عنها — بشكلٍ واضح — الإبداعات التشخيصية والتعبيرية، بجميع أشكالها. ولهذا صرنا نلفي الكثيرين من الفنانين يبنون تصوراتهم الفنية والتشكيلية على هذه القواعد، من غير الانفلات منها، بل من غير تأويلها وتحويرها بما يخدم نظرتنا الفنية المعاصرة، معتبرين أن هويتنا الجمالية تكمن في تراثنا البصري الكلاسيكي، ومن ثَم، في هذه الاستمرارية التي لا تشوبها قطيعة.

من ناحية أخرى، لا نزال مرتهنين بمقولات كانط في الذوق والجميل، وهو الذي بنى جمالياته الفلسفية على كل شيء إلا الفن. فجاءت أمثلته مستقاة من العصافير والطبيعة، ولم يُعرَف عنه ولعه بالفنون التشكيلية التي كانت مزدهرة في عصره. إن الجميل هنا يتصل بكل المبادئ الأخلاقية التي بنى عليها فلسفته. أليس هو القائل: «شيئان ما يفتآن يثيران البهجة في نفسي: السماء المرصعة بالنجوم فوقي، ونداء الواجب في داخلي!»؟

لا يزال تاريخ الفن كما يدرَّس، والصورة التي يتم تناقلها عنه، تجتر مفهوم الجمال، باعتباره مفهومًا واضحًا، لا تشوبه شائبة القبح. إنها ثنائية تجعل من الجميل قيمة مُعطاة

سلفًا، وطابعها محدد مسبقًا، وميزاتها وخصائصها مقنَّنة قبلًا. ولهذا لا نزال نعيش على ما ورثناه من ثقافتنا الكلاسيكية التي بنت مفهومها للجمال على تهميش تطوراته.

لنذكِّر فقط أن مفهوم الحسن والجمال، الذي كانت تتداوله الثقافة العربية، بخصوص الجسد الأنثوي، على سبيل المثال لا الحصر، قد بدأ ببهْكنة طرفة بن العبد في الجاهلية، وهي المرأة السمينة؛ وأن هذا النموذج ظل ساريًا حتى العصر العباسي؛ إذ كانت الفتاة النحيفة تخضع للتسمين حتى يكتنز جسدها (وهي ممارسة لا تزال متداوَلة لحد الآن في بعض المناطق ذات الأصول البدوية). وبعدها صارت العرب تفضِّل من النساء إما المجدولة (أي ذات الخصر النحيف)، وتلك التي يحاكي قدُّها الأسل (عود الخيزران) … بيد أن الجاحظ، وهو أكثر مفكرينا انفتاحًا، قد صنَّف كتابًا سمَّاه «رسالة البرصان والعرجان والعميان والحولان»، وهي رسالة في مديح ما كان يُعتبَر قبحًا وعاهة.

وهكذا، بلور المتخيل الشعبي، من جانبه، تصورًا للبشاعة والقبح، يتمثَّل في مفهوم الغول (the monster). والغول هو نموذج الهجانة التي تجمع بين البشري والحيواني. ولهذا الغرض، ظل الجمال مرتبطًا بالنقاوة في التكوين. ولذلك نجد في كتاب الحيوان للجاحظ تفسيرًا للسبب الذي جعل العرب تكره الكلب؛ إذ يقول إن نصفه دابة ونصفه سبع، أي لا هو بالبهيمة، ولا هو بالحيوان المفترس.

وبالرغم من أن تاريخ الفن الغربي، مأهول بتصوير البشاعة والبشع، فإن مفهوم الفن لدينا ما زال يربط بين التصوير الفني والجمال ربطًا يرمي بالبشاعة خارج الفن، سواء في استعمال المواد والخامات، أو في تصوير كيانات وعوالم موسومة ببشاعة قد تصل حدَّ التقزز. وحين أصدر أمبرتو إيكو موسوعته عن الجمال في تاريخ الفن، حيث تابع تشكُّل الجمال من بدايته إلى وقتنا الحالي، لم يكن ذلك الجمال يتصل إلا بالكائن الإنساني، وبالأخص منه بالجمال الأنثوي. وفي «تاريخ البشاعة»، نلفيه يؤسس خلخلة لثنائية تليدة، تجعلنا، ونحن نقرأ التاريخ المدهش للبشع واللاعادي، نصرخ: «ما أجمل البشاعة».

حين يحاول الفن تجميل وجه العالم، ويقدمه لنا على طبق فاخر؛ يعتبر الاكتمال الجمالي ميزة أخلاقية ووجودية، فإنه يمارس علينا خدعة كبيرة، يدغدغ حواسنا، ويرسم لنا صورة مثالية، بل مستحيلة، عن كياننا البشري والاجتماعي. والرومانسية — بشكلها المبتذل — هي نتاج لهذه الرغبة في وضع المساحيق على هشاشة وجودنا. ووحدها الرومانسية الألمانية وضعت الإصبع على مفارقات وجودنا، وعلى طابعها المأساوي.

من ثَم، فالبشع ليس فقط هو لاوعينا المتوحش، أو لاوعي الطبيعة، إنه أيضًا أضمومة تلك المفارقات التي تتخلل وجودنا البشري، إن لم تخترقه كلية. ليست البشاعة قفًا للجمال

ولا ظهرًا له، إنها الجمال نفسه حين يكشف عن طبقاته الباطنة، التي عليها تقوم الحياة في العالم. فنحن نسكن هذا العالم بجمالنا المركَّب، والشيطان الذي يُصوَّر بأبشع التصاوير، كان ملكًا جميلًا، إنه وُلد من صلب صورته الأولى.

لهذا صار القبح والبشاعة قيمة جمالية يترصدها الفن المعاصر، منذ مارسيل دوشان مرورًا بسلفادور دالي وأوتو ديكس Otto Dix وفرانسيس بيكون ولوسيان فرويد وجون روستين Jean Rustin وتريسي أرمين Tracey Armin وجويل بيتر ويتكين Joël Peter Witkin وداميان هورست Damien Hirst وغيرهم.

إن مقاربة بواطن الوجود ومظاهره الاجتماعية المأساوية تتطلب ابتكارًا لصور جديدة، صار الفن العربي المعاصر يسعى إلى استكناه مكنوناتها البصرية والتعبيرية، من مروان إلى سبهان آدم ومحمد الإدريسي وسيروان باران وأمينة رزقي وغيرهم. وبما أن الفنانين الشباب يركزون في مقاربتهم على قضايا اجتماعية أو سياسية تبعدهم عن مقاربات وجودية، فإن الترسبات، التي تراكمت في الوعي البصري العربي، تجعل من تجارب من قبيل هذه تجارب هامشية. بيد أننا صرنا نلاحظ لدى بعض الشباب من التشكيليين على طول الوطن العربي، نزوعًا نحو مغامرات تسير في اتجاه الكشف عن أحشاء الوجود العربي. وليس من قبيل المصادفة أن تتمحور أغلب هذه التجارب، إما على استعمال المواد المنبوذة لصياغة جمالية جديدة للتشكيل البصري للعمل الفني، أو على استغْوار الجسد لتعرية تشوهاته، واللعب على مكنوناته الصادمة.

إنها مغامرة تسير بالفن العربي المعاصر نحو مجهول المرئي لخلخلة مفهومنا الجمالي، وتأسيس جماليات جديدة في وعينا البصري تتسلل إلى أعماق وجودنا، لتجعله مشهدًا قابلًا للتناول الفني المبدع، بل هي غرابة الفن التي تسلط الضوء الكاشف على مجهول وجودنا.

الفن وممكنات السعادة

كثيرًا ما تركني ذكاء المتنبي متأملًا قدرته على رؤية المتناقضات، والإمساك بها، كما في قوله:

ذُو العَقْلِ يَشْقى في النَّعِيمِ بِعَقْلِهِ وَأَخُو الجَهَالَةِ فِي الشَّقَاوةِ يَنْعَمُ

أو قوله:

وماذا بِمِصْرَ مِنَ المُضْحِكاتِ وَلَـكِـنَّـهُ ضَـحِـكٌ كـالـبُـكَـا

وهكذا لا أزيد إلا تأكدًا من أن المفارقات عصب الوجود، وأن الأدب السهل، المضمَّخ بماء الورد ليس سوى دغدغة للحواس، وأن النهايات السعيدة، في الأفلام والروايات، ليٌّ فظيع ومروع لِعُنق الواقع، وأن الدرامات المفتعلة يتجاوز فيها مستوى الدموع مستوى الفظاعة في الواقع … وهكذا، فكل شيء يعود في صلب المفارقة للمأساوي، حتى الضحك. لكن الضحك أو المضحك ليس سوى تعبير عن الإحساس إزاء شيء ما، سواء كان صورة أو حادثة. إنه تعبير عن حال أكثر مما هو معطًى أخلاقي أو قيمي.

من مدة قصيرة فقط قرأت — باستغراب شديد ومضاعف — بأن أحد البلدان العربية العزيز أهلها على قلبي توجد في أحطِّ مراتب السعادة، طبعًا، حسب معايير منظمة دولية، تقيس السعادة بمقاييس لا يهمنا هنا مدى صدقيتها. وقد علَّمني تكويني الفلسفي من زمن ألا أثق في تعريف القيم، خاصة منها القيم الضبابية، كالسعادة والخير والشر، وغيرها. فتساءلت ما معنى أن نصف شعبًا كاملًا بكونه سعيدًا؟ وما هي علل

السعادة وغايتها؟ وهل نكتفي منها بما يتم تداوله في معاجم لاروس وليتري أو لسان العرب والقاموس المحيط، من كون السعادة اكتفاء ورضا وشبع؟

ليس ثمة قيمة من القيم (كالخير والجمال والسعادة، بل وحتى الحرية) تخلو من بعض اللَّبس، بالرغم من الصرامة الفلسفية والفكرية التي صيغت بها. وحين تؤخذ قيمة السعادة — مثلًا — في ذاتها؛ فإنها تغدو مطلقة، لأنها تصاغ انطلاقًا من نموذج مثالي. لكن السعادة قيمة مفارقة. لذلك تمكننا الفنون، كما العلوم الاجتماعية، من الكشف عن الطابع النسبي الذي تتصف به من جهة، ومن جعْلها قيمة مرتبطة بالحسي والإدراكي واليومي والمعيش. وهكذا تكون السعادة وضعية تجمع أضمومة من الحالات، يختلط بها الانتشاء باللذة والمتعة أمام لوحة أو عمل فني آخر، حتى لو كان موضوع هذا العمل الفني مأساويًّا.

كثيرًا ما يُعاب على الفن التصويري، أو غيره، نبْشه في أغوار النفس الإنسانية، ووضعه اليد على الجراح العميقة في الذات، وتقديم الحزن على الفرح، والمأساة على الملهاة. ولا أدل على ذلك من أننا — غالبًا — ما نمرح لما هو مضحك، ونطرب — أحيانًا كثيرة — لما هو شجي ومحزن. لماذا يملك المأساوي هذا الطابع الخارق الذي يتجاوز وعينا ولاوعينا؟

لنستعدْ هنا ما قاله نيتشه في كتاب «العلم المرح»: «كل فن، وكل فلسفة، يمكن اعتبارهما — في الآن نفسه — وسائل حاسمة ملحقة في خدمة الحياة المتنامية والداخلة في صراع؛ فالفن كما الفلسفة، يفترضان — دومًا — الآلام وكائنات تتألم.» طبعًا هذا الألم — حسب نيتشه — يأخذ طابعين؛ إما الألم من فرض الحياة وفيضها، ومن ثَم النزوع الديونيزي للمغالاة، أو البحث في الفن عن ملجأ من قساوة الألم وضيق الحياة ... مهما كان الأمر، وتبعًا لهذه الجدلية الخفية، قد تكون السعادة الفنية في المتعة الجمالية الناجمة عن عيش التصوير الفني للألم.

ثمة فيما نبتغي مقاربته أمران: المتعة الجمالية، التي تنبع بالأساس من العمق التأملي للفنان في الكون والطبيعة والحياة، وهو ما يدهشنا أو يمنحنا لذة لا تتخللها أي دغْدغة لحواسنا؛ والمتعة التي يتقاسمها الفنان معنا، بحيث يمكن أن تكون هذه المتعة تراجيدية بطريقة معينة، من خلال الضحك، أو السخرية أو المزاح الأسود القارص.

والجميل في الفن يساير هذا السياق. فمن دون هذا العمق التراجيدي المتجلي، منذ الفن البدائي الذي كان احتفاء بالموتى والأرواح، حتى الفن الحديث والمعاصر، الذي أعاد

للفن طابعه الخشن اللصيق بخشونة الطبيعة، مرورًا بالتراجيديا الإغريقية التي تحتفي بحدود القدَر الإنساني (أوديب)، ما كان المسرح الإغريقي أن يصبحَ نموذجًا للمسرح لحد اليوم (حتى وهو يفكِّكه)، وما كان للفن البدائي أن يمنح للفن الخام مكانه في صلب الحداثة الفنية، الدادائية والسريالية وغيرهما ... الجميل لم يعد ذلك الجمال النموذجي، بل لم يعد الجميل نموذجًا للفن وللمتعة الفنية (السعادة الفنية إن شئنا)، بل صار القبيح والمشوَّه والشاذ ذا مكانة خاصة في صياغة هوية الفن والمتعة الجمالية.

ربما لهذا السبب لم يعُد الكلام وحده، كما هو الأمر في التحليل النفسي، يهيمن على العلاج النفساني، وصار للعلاج بالصورة وبالفن دور متصاعد في تقويم «الاعوجاج» النفسي للذات الإنسانية. فالفن، وهو يرصد مفارقات الحياة، تلك التي وضع اليد عليها نيتشه، وقبله الرومانسيون الألمان، يكشف عن سيرورة أمراضنا وعلاجها، وعن مصادر ألمنا ومعاناتنا. وفي هذه العملية النبوئية يبني سعادتنا. إنها سعادة غير مطلقة، بل لحظية وزمنية، تتمثل بالأساس، لا في تضميد الجراح والشفاء منها، وإنما في التآلف والتعايش معها، وامتلاك القوة للسيطرة عليها، بل ومعرفتها حسيًّا. وهو أمر يشبه — تقريبًا — ما يحدث في تلك الرواية التي يبني عليها فرويد نظريته في الهذيان والأحلام («لاغراديفا» للروائي السويدي ينسن). فالأركيولوجي نوربير يكتشف في آخر الرواية حبَّه لزميلته في العمل «زووي»، بعد أن ظل يُسقِط ذلك الحب على تمثال من تماثيل مدينة بومباي.

لنكن أكثر وضوحًا، ولنعترفْ أن ليس ثمة من سعادة فنية أو جمالية قابلة للتنظير، بل فقط لحظات وومضات، قد تطول أو تقصر، نعيشها أمام عمل فني ما. وسأعترف لكم — همسًا — أني كنت أحيط نفسي في منزلي بلوحات لفنانين مغاربة وعرب كبار، أحس بوجودي بينها كأني في جنان الخلد. وفي الأيام الأخيرة اكتشفت أعمال فنانة مغمورة تعاطت للتشكيل في أواسط عقدها الخامس، وخلقت عالمًا، فيه من العمق والشفافية الكثير. والحقيقة أني ما إن تقع عيناي على لوحاتها، التي تصاحبني في وحدتي، حتى يغمرني إحساس أشبه بالسكينة الصوفية ... ذلك الإحساس هو الذي يمنحه لنا الفن، وهو له منطقه، كما يعترف بذلك جيل دولوز. إنه المنطق الذي يحوِّل العالم الغريب والصاعق لفنان كفرانسيس بيكون إلى فضاء نعيشه ونعبره. وحين نخرج منه، نجد أنفسنا قد صرنا أناسًا جددًا، وأن مأساوية العالم، وجروحه العميقة، هي التي تجعلنا كذلك، فيغمرنا إحساس متجدِّد بالسعادة.

المواطنة والحق في الفن

كيف للفن أن يكون فنًّا مواطنًا؟ وكيف للفنان في ممارسته الفنية، لا في حياته اليومية فقط، أن يكون كذلك؟ وما العلاقة بين مواطنة الفن ومواطنة الفرد؟

إنها أسئلة تتناسل في ضرورتها الراهنة، أكثر من أي وقت مضى، لتضعنا أمام مفارقات عديدة، تتعلق بوضعية الفن في المجتمعات العربية، وعلائقه بمحيطه السياسي والاجتماعي. فإذا كان رجل السياسة يبني مواطنته بالممارسة والخطاب، ويعلن عن ذاته في عزِّ النضال اليومي، من أجل الحرية والمساواة في الحقوق، واحترام حقوق الأقليات والأنواع وما إلى ذلك ... فإن الفنان يعيش مواطنته باعتبارها صيرورة لا تفتأ تتحقق، لا في الواقع فقط، وإنما في واقع إنتاج العمل الفني.

لننطلقْ من فرضيَّتين ستمكِّناننا من بلورة مفهوم المواطنة الفنية لدينا بالعلاقة والمقارنة مع مفهوم المواطنة في بلدان الصورة والفن (أعني الغرب). الفرضية الأولى تقول بأن الفن والصورة — عمومًا — كانا، ولا يزالان، في حدود كبيرة، مكبوت الثقافة العربية، ومن ثَم، فإن ممارسة التصوير عمومًا، والتشكيل تخصيصًا، هو ضرب من النضال التاريخي من أجل الحق في الصورة. والثانية تقول بأن الجسد هو صورتنا في الوجود، ومن ثَم كان، وما يزال، محجوب المجتمعات العربية.

بالرغم من أن الصورة وصناعتها قد وجدت مرتعًا أكيدًا في مجتمعاتنا، وتسارعت وتيرة إنتاجها وتداولها وتواصلاتها، فإنها لا تزال تشكِّل إزعاجًا وقلقًا سيتزايد مع ما تعرفه هذه المجتمعات من انكفاء على المصدر الأصولي، وعودة الديني — في شكله السياسي — إلى الحكم في الفترة الأخيرة. كما أننا يمكن أن نعتبر تعامل المجتمعات العربية مع الصورة الاجتماعية للجسد بمثابة محْرار ومقياس لنوعية الارتكاس الذي تعيشه هذه

المجتمعات، منذ ما يزيد على عقدين من الزمن. فالترابط بين الصورة والجسد ظل، وسيظل، مدخلًا لتحليل الثقافة الاجتماعية لهذه المجتمعات ونوعية تحولاتها.

وحتى نلامس إطارًا أعمَّ وأكثر ملموسية، نتساءل: أي موقع (موقف) يتخذه الفنان العربي الحديث والمعاصر إزاء قضية مواطنته ومواطنة فنِّه؟

في الفن العربي الحديث، ظلت القضية الفلسطينية، وإلى حدود الثمانينيات، تبلور هذا الهم النضالي من أجل إنسان عربي. وظلت قضية المواطنة رهينة بقضية إنْسية الإنسان، بل إننا لم نعدْ نتحدث عن قضية المواطنة إلا بعد أن استنزفنا قضية الوطنية بكل مدلولاتها ومؤدياتها.

بيد أن المفارقة الأكيدة التي تتبدَّى لنا فيما يسمى فنًّا حديثًا ومعاصرًا هو إما ركوده وانغلاقه، وإما انعزاليته وتجريبيته اللامتحددة، التي تجعل من بُعد المواطنة السياسية بُعدًا شاحبًا في الحالين معًا. فمع أن العديد من التجارب تطرح — بشكلٍ فني رفيع — قضايا المواطنة، فإن هذا الشحوب يظل — في نظرنا — مرتبطًا بهوية هذا الفن وتعددية تعبيراته، بحيث إن السياسي لم يعد يتبلور فيه باعتباره مقْصدًا، وإنما باعتباره مُنتهًى.

لنقلْ بأن ممارسة الفن، بجميع أشكاله في مجتمعنا، تعتبر أصلًا وبدءًا وبداهةً من باب المجاهدة من أجل المواطنة. فالحق في الخبز والكرامة لا يوازيه غير الحق في المتعة الجمالية والإبداع والتعبير البصري. بل أكاد أقول إن الإنسان قد يشبع من الأكل حتى التخمة، فيما يعاني من السقَم في مجال الإبداع والمتعة الجمالية. وربما لهذا السبب بالضبط تُعتبَر ممارسة الفن في بلداننا العربية ضربًا من المواطنة المسْبقة. إنها مواطنة ضمْنية، سابقة على المواطنة في مفهومها المتداول ولاحقة عليها في الآن نفسه.

ونحن نعتبر أن المجتمعات العربية، بالرغم من استهلاكها الكبير للصورة، وإنتاجها لها، لا تزال في العمق مجتمعات غير متصالحة مع التصوير. من ثَم، فما يعتبره البعض ترفًا وكماليات رمْزية، يغدو في المجتمعات المنكِرة للتصوير، ممارسة ضد سلطة الإنكار تلك، مهما كان الشكل الذي تتخذه، عامًّا أو خاصًّا (في حالات تصوير المقدس أو غيره) من جهة؛ وهو يغدو — علاوةً على ذلك — توكيدًا لشرعية الممارسة الفنية، باعتبار هذه الشرعية سابقة على المفهوم اللاهوتي، ولها أبعاد عريقة توازيها في القداسة والعراقة، من جهة أخرى.

لهذا، حين يمارس الفنان العربي إنتاج أعمال ذات حمولة محلية وبُعد عالمي، فهو يبني — في الآن نفسه — مواطنته في بعديْها: المواطنة المحلية والمواطنة العالمية، أي الانتماء

الحق لشساعة الكون. وهنا بالضبط يكمن الاختلاف الذي يحظى به الفن عن الممارسات الاجتماعية والفكرية الأخرى؛ فطابعه الرمزي يجعل منتجاته ذات قيمة مزدوجة، وذات علاقة بالزمن لا تتسم باللحظية والراهنية، حتى وهي تقوم — في فحواها — على أحداث ووقائع ومعطيات قابلة للتأريخ زمنيًّا.

إن التصوير لم يحرِّر الإنسان العربي فقط من شبحيته ومن مجهوليته، ومن كونه فقط شخْصًا أي ظلًّا، وإنما حرَّره — ثانيًا — من كونه فاقدًا لذاته. فإذا كان التصوير قد حوَّل نقطة الخلق والإبداع من اللاهوت إلى الناسوت في بدايات القرن الماضي، فهلْ له اليوم أن يكون انخراطًا في مسلسل المواطنة والديمقراطية؟

هذا السؤال يمكِّننا من تحديد العلاقة بين المَقْصديات الجمالية والمقصديات الاجتماعية والسياسية، بحيث تكون كل مقصدية جمالية بالضرورة ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، مبنية على الخفة والمواربة واللامباشرة، حتى وهي تمارس مواجهةً مباشرة للشروط السياسية والاجتماعية. وعليَّ — من ثَم — أن أقول لأصدقائي الفنانين: ليست المواطنة تتمثل بالضرورة في الانخراط في الحِراكات السياسية، وإن كان الأمر محبَّذًا، ولا في إنتاج «غرنيكات» عربية، وإن كنا نأمل في انخراط الفني في السياسي، وإنما في أن تجعلوا من الفن وطنكم كي تستطيعوا فيه أن تبنوا مواطنتكم، وبعدها يمكننا أن نترقب منكم الباقي.

ولأن الترابط بين مفهومي المواطنة والديمقراطية له شكل العروة الوثقى، فإن الحق في الفن وفي التربية الفنية، والحق في الذاكرة الفنية (المتاحف)، والحق في المتخيل الفني، تبدو أمورًا يتطلبها الفن باعتباره وجودًا ومَزيَّةً. لنلخص كل هذا في مقولة «الحق في الفن» ولنسائلْ هذا الحق باعتباره ذا بُعد مواطن وعلى مدى بعيد.

يمكن البدء بهدم التمييز الكلاسيكي بين ماهية الفن وبين وظيفته؛ لأن اشتغال الأمرين إشكالي وأشد تعقيدًا مما نتصور. فالممارسة الفنية، في وضعية معينة، ومن غير قصْد أحيانًا، تتحوَّل إلى ممارسة مضادة للنظام والسلطة، حتى وإن لم يكن لها أهداف معينة ومحدَّدة تخدمها.

الحق في الفن ليس شعارًا مدنيًّا فحسب، لأنه يفترض أولًا، وبالضرورة، الحديث عن حق آخر هو حق الفن. وحق الفن — باختزالٍ شديدٍ — ليس وضعيته الاعتبارية، وإنما حقه في الوجود بذاته باعتباره مكونًا أساسيًّا في الحياة. أما الحق في الفن فموضوع سياسي بحت؛ لأنه يتصل بحق كل فرد في المتعة الجمالية، بما يتطلبه ذلك من تعليم

فني ومتاحف ومعمار فني وفضاءات عمومية تحوي مآثر فنية محلية وعالمية. إن الأمر يتعلق باستثمار استراتيجي يقي المجتمع من الانغلاق والتطرف والإحباط ونكران الصورة والجمال، كما يقيه من الجهل المركَّب.

الفن النظيف بدعة أخلاقية

لستُ من الذين يحنُّون للماضي، لـ «السكستيز» و«السيفنتيز»، وما قبلهما، لدعوات سارتر للحرية، ولنغمات بوريس فيان وماريام ماكيبا وجون بيز وبوب ديلان ولماي ١٩٦٨م، وللهيبيز يتجولون شبه عرايا في مدينة الصويرة أو القاهرة، ولوقتٍ كانت فيه مدارس الفنون الجميلة تستعمل الموديلات الحية — أنثوية وذكورية — كي يتعلم طلاب الفنون رسم الجسد ... لكن أحيانًا ينتابنا هذا الحنين، حين تتعرض أعمال فنية للتحطيم أو المنع. فنحن جيل عاش المنع والحظر بجميع أشكاله، والقمع والتقتيل من أجل الأفكار وحدها — بشكلٍ بشعٍ — تشهد عليه المذكرات وعدد الشهداء.

في الماضي كانت حرية الفن ذات طابع وبُعدٍ سياسيين، وها هي تصير اليوم كذلك أيضًا، بعد عقود قليلة من الانفراج، لكن هذه المرة ببُعدٍ تاريخي أيضًا.

فبعد الثورات المهزومة في ربيع عمرها الذي لم يزهر غير المآسي، وبعد أن ذاق الإسلاميون طعم السلطة، صاروا هم وأتباعهم الدعويون، في تونس، كما في مصر والمغرب، يمنعون هذا المعرض أو ذاك، وهذه المجلة أو تلك، كما حدث في تونس، أو هذا الفيلم أو ذاك، كما تنبئ بذلك الضجة التي تثار حاليًّا حول فيلم نبيل عيوش الأخير Much Loved الذي عُرِض على هامش مهرجان كان الأخير، كل ذلك باسم الفن النظيف.

ليست قضية هذا الفيلم مرتبطة بالسينما فقط، ولا بالفن عمومًا، إنها مسألة تهم مستقبل الفنون في بلداننا العربية والسياسة الثقافية فيها.

من سنوات فقط بدأ — في بعض البلدان العربية — تداول مقولة غريبة، تبدو وكأنها خارجة لتوها من آلة تصبين فائقة الجودة، الأمر يتعلق بمقولة «الفن النظيف». وهي في الحقيقة ليست بمقولة أو مفهوم، يمكننا أن نحدده نظريًّا وفقًا لفرضيات وتحاليل

فلسفية أو سوسيولوجية أو أنثروبولوجية أو جمالية. إنه — بالأحرى — شعار سياسي يستهدف إلباس البرقة والحجاب لفن مبني على الرؤية والظهور والإظهار.

وحين تسربت لليوتوب مقاطع جريئة من الفيلم ثارت ضجة وصلت أصداؤها عبر الشبكات الاجتماعية إلى العديد من البلدان العربية الأخرى. وصار الجمهور الشعبوي والطهراني ومصلو الجمعة فقط يبينون عن سكيزوفرينيتهم وهويتهم الضيقة وأخلاقهم الرفيعة، التي لا تميز بين الواقعي وبين الواقع، ولا بين المتخيل الفني والمعيش.

كتب صديقي، الروائي والفنان التشكيلي ماحي بينبين، صاحب الرواية التي استوحى منها فيلم «خيول الله» عن الإرهاب، ما يلي: «إلى متى سنظل نعيش في السكيزوفرينيا وفي الإنكار؟ هل إن صورتنا هي التي تُقرفنا إلى هذا الحدِّ، أم أن موطن الداء أعمق من ذلك؟ هل سنظل نرجم الفنانين الذين يداوون جراح مجتمع عليل، ونقوم بالدسائس ضد الموهبة، هذه الثروة الوطنية التي تُعتبَر سبيل نجاتنا، وضد الحرية التي لأجلها أدى أسلافنا الثمن بدمائهم في زنازين العار؟ هل علينا — نحن المبدعين — أن نشتغل وفوق رءوسنا — دومًا — سيف ديمقليطس؟

هيا يا رقباء الجمعة، وأنتم متوارون خلف حواسيبكم، اكشفوا عن سواعدكم، وهمُّوا بإضرام النار ... وليصعد لهيب المحرقة إلى عنان السماء. ولتبسطوا بساطًا أحمر على رماد ثقافتنا المحتضرة ليمرَّ عليه الرجعيون، من كل حدبٍ وصوب. ولتتلفَّعوا بكرامتكم الزائفة، ولتنْتعلوا غُمامتكم، ولْتهيموا في الظلام، فأنتم أهلٌ لذلك» (الترجمة لنا).

لم أكن لتهمني الكتابة في هذا الشأن لو أني لم أعرف المخرج منذ أن أصدر فيلمه الأول، ولو أن أفلامه في غالبها ذات بُعدٍ جمالي وعالمي واضح، ولو أني لم أكتب عن أفلامه من زمن، بل لو أني لم أكن من ضمن كُتَّاب عالميين كالطاهر بن جلون ولوكلزيو الحائز على نوبل، الذين كتبوا عن صوره الفوتوغرافية الرائعة التي عرضها مؤخرًا، وأبانت عن فنان ذي عين بصيرة.

أتذكر اليوم مجموعة «الفن والحرية»، التي كانت تسعى إلى تحرير التناول التشكيلي من براثن الواقعية. كان رهان الخيال والتخييل رهانًا تاريخيًّا حينها، للالتحاق بفورة التجارب العالمية التي كانت تسعى للانفلات من إسار النموذج المحاكاتي. وبعد أن استوى الفن العربي (شعرًا وسينما وتشكيلًا) في هذا الانزياح عن المرجعية الواقعية، وهو يسائلها بلا كللٍ وبلا مللٍ، لاحظنا عودة الواقعية والواقعية الفائقة (hyperrealism) التي جاءت تعبيرًا عن واقعية مجهرية، كان لعجلة الفنان الفرنسي مارسيل دوشان ومبْولته دور كبير في إرسائها.

نعيب على نبيل عيوش، الفوتوغرافي والسينمائي، أن يطل من ثقبٍ كبيرٍ ليتابع حياة المومسات بوقاحة عين الكاميرا وأذنها. هل كان شريطه سيكون فنيًّا لو حوَّلهن إلى ملائكة تتكلم بأخلاق الفقهاء؟ أتذكر أني قلت مرة لمحمد شكري: لماذا يركز القراء على «الخبز الحافي»، ولا يشيرون أبدًا لقصتك الرائعة «الفردوس الصغير»؟ إنها قصة تبيِّن عن أن شكري أكثر الكُتَّاب العرب طهرانية، لأنه يحوِّل المومس إلى امرأة طاهرة؛ فتنتهي القصة بطرد البطل والمومس من «الفردوس الصغير» (الحانة) لأنهما يقعان في حب بعضهما، ولا يمارسان المجون، كما طُرِد آدم وحواء من الجنة لعلاقة الحب نفسها.

ما لا يدركه الكثيرون من المتابعين والمتلقين للفن العربي، هو أن التحولات الجمالية والتأويلية التي يعيشها هذا الفن تسير به في طرائق جديدة، تبتغي تجاوز المجازية التقليدية، وصار الفن المعاصر (سواء في الفنون البصرية أو السينما) يخترق الحدود التي رسمها مفهوم الفنون الجميلة التقليدي، لأن البشاعة صارت قيمة فنية وصدْم المتفرج بالمشاهد اللامحتمَلة إحدى طرائق الفن لتحريك وعيه.

كتب جاك رانسيير في هذا السياق: «ما الذي يجعل من صورة ما صورة لا تطاق؟ يبدو أن السؤال بدءًا ينم عن الملامح التي تجعلنا عاجزين عن النظر إلى صورة من غير الإحساس بالألم أو الاستنكار. لكنْ ثمة سؤال ثانٍ يظهر للتوِّ: هل هو أمر مقبول صنْع صور من قبيل تلك وعرضها على أنظار الآخرين؟» لا أدل على ذلك من الصورة المستفزة للمصور أوليفييرو طوسكاني Oliviero Toscani، والتي حوَّلها إلى ملصقٍ تظهر فيه امرأة بالغة الهزال (قهْمية) عارية وبادية العظام، عُلِّق في كافة المدن الإيطالية خلال أسبوع الموضة بميلانو سنة ٢٠٠٧م.

كانت البشاعة القصوى طريقة لنقد استغلال الجسد الأنثوي في إشهار الموضة بطريقة تحوِّله إلى أقنوم ... إنها طريقة جديدة لكشف النقاب عن الواقع الصارخ. قد تخدش «حياء» الجمهور غير أنها تظل قيمة قصوى لنقد أحوالنا، ففي الدين كما في الفن، ليس ثمة من حياء!

بحثًا عن جنس الفن

نمرُّ أحيانًا أمام منحوتة من البرونز أو من الحجر، أو نرتاد معرضًا تُستعمَل فيه مواد خشنة، وقد نرى — هنا أو هناك — في أحد بلدان العالم منشآت فنية أو صورًا فوتوغرافية غير محتملة بموضوعاتها وببشاعة ما تصوره؛ وقد «نفاجأ» بأن وراء ذلك فنانة امرأة تمارس فعلها الفني بتصورات جديدة. فإذا كانت النساء قد ارتدن — في جميع أنحاء العالم — مجالات مخصوصة للرجال كقيادة الطائرات والشاحنات والقطارات، وممارسة الحدادة وغيرها، فإن الفن قد حرَّر النساء من «هشاشتهن» المفترضة قبل ذلك بكثيرٍ؛ إذ إنهن تملَّكن المواد الخشنة التي تتطلب جهدًا في التطويع لممارسة تعبيرهن الفني بكامل الحرية.

الفن إذن مجال تجريبي لكسر الفواصل بين الجنسين، حتى وهو يركز على «الخصوصية» النسوية هنا وهناك. وهو كذلك لأنه مجال مفتوح يمكِّن الأنثى من التعبير عن جوانبها الذكورية (حسب التحليل النفسي)، وعن قواها الذاتية، كما يمكِّن الرجل من تفجير طاقته النسوية الكامنة فيه.

في العقود الأخيرة تطورت في مجال النظريات الأدبية مقولة الكتابة النسْوية والطابع النسوي للكتابة. بل إن بعض المنظرين من النسْويين — في هذا المضمار — ساروا إلى حد الزعم بأن الكتابة امرأة. صحيح أن تاريخ الإنسان يؤكد أن المرأة هي التي اكتشفت الحرث والزراعة، وأن العلاقة الأكيدة بين الحرث والكتابة أمر واضح، قد يكون في أصل المجاز الذي يتحدث عن «صفحة الأرض»، بيد أن اللغة لها طابع شفَهي تليد، وطابع كتابي أثري جاء فيما بعد ليؤسس لعلاقات تواصلية جديدة.

تتأسس أنثوية الكتابة لدى الكاتبات، الروائيات منهن بالأخص، على مجموعة من المؤشرات الأسلوبية والموضوعاتية التي لا يمكن التغاضي عنها. بيد أن هذه المؤشرات لا

يمكن أبدًا أن تتحول إلى ثوابت. ولا أدل على ذلك من أن مدام بوفاري، على سبيل المثال، لو أنها وُقِّعت باسم أنثوي لكانت نموذجًا لهذه الكتابة. مع ذلك حين نقرأ لكاتبات عربيات كأحلام مستغانمي نجد أنفسنا أمام كتابة أنثوية بامتيازٍ، غير أنها كتابة لها صرامة تكاد تكون ذكورية. لكن بالمقابل هل يمكننا الحديث عن كتابة ذكورية لدى إبراهيم الفقيه أو عبد الرحمن منيف؟

بالرغم من أن كتابات ليلى بعلبكي وغادة السمان وهدى بركات، وسحر خليفة لها تلك السمة الأسلوبية والموضوعاتية، إلا أننا يمكن أن نقول — مع ذلك — إن السمات نفسها، وإن بدرجة أقل، يمكن أن نتقصَّاها في كتابات شعراء وروائيين ذكور. وهو الأمر الذي يجعل من الحدود الفاصلة بين الذكوري والأنوثي في الكتابة أمرًا ملتبسًا، وقابلًا للتمطط والتمدُّد. ولا أدل على ذلك من أن الجزائري محمد مول السهول، العسكري في الجيش الجزائري، قد نشر، بدءًا من ١٩٩٠م، روايات عديدة لاقت شهرة كبرى باللغة الفرنسية باسم «ياسمينة خضرا»، بعد أن اضطر لاختيار اسمي زوجته خوفًا من المتابعة القضائية. ولم يعلن مرة أخرى عن اسمه الحقيقي إلا سنة ٢٠٠٠م.

إذا كان حضور الذات في الكتابة يمكِّن منذ الوهلة الأولى (خاصة عبر استعمال ضمير المتكلم، والجرأة في طرح بعض الموضوعات الشخصية) من التعرف على المؤشر النسوي في الكتابة، فإن العديد من الكتابات التي تنتجها نساء، خاصة منها الكتابات النثرية النظرية والنقدية، يصعب فيها الوقوف على بعض تلك السمات، وتغيب فيها الحدود. لذا فإن العديد من الناقدات في العالم العربي يسعيْن إلى التخصص في الكتابة النسوية، لتوكيد أنثويتهن، بل لخلق علاقة مرآوية تتطلب الكثير من السؤال والتحليل.

لكن، لماذا يصعب في المجال الفني التشكيلي الحديث عن هذا الموضوع؟ أين نعثر في لوحة فنية أو في منشأة أو منجزة على هذه السمات التمييزية؟ كيف يمكننا التعرف على الأنثوي في عمل فني؟ ثم كيف نميز التعبير الذكوري عن مقابله الأنثوي؟

حين ننظر إلى الأعمال التعبيرية لمروان أو سبهان آدم أو سيروان باران بتعبيريتها الصارخة، ووحشية ملامحها ذات الطابع البيكوني، ونتعرف على أعمال الفنانة العربية المقيمة ببلجيكا أمينة رزقي، نجد أنفسنا أمام عالم تصبح فيه البشاعة مجالًا للكشف عن عورة الكائنات. لا تكتفي هذه الفنانة بتشويه ملامح الوجه، وخلخلة المقاييس الجمالية المعتادة للجسد، وإنما تحللها بشكلٍ يغدو معها الرمادي، بتلاوينه المتراكبة، كما لو أنه محلول يكاد يتوارى فيه الجسد ليغدو هلاميًّا.

صحيح أن الكثير من الأعمال النسوية تحيل على الزخرفي، وتركز على وضعية النساء كأعمال المصرية جاذبية سري، غير أن الكثير من الفنانين قبلها، في مصر وفي غيرها، رصدوا معاناة النساء كوائل كيالي وبهجوري وغيرهما. وهو الأمر الذي يجعل هذا الموضوع في مجال الفن موضوعًا مشتركًا بشكلٍ أشد وضوحًا مما هو في الأعمال الأدبية.

هل يمكن انطلاقًا من ذلك أن نتمادى في البحث عن «جنس» العمل الفني؟

من المعروف أن الأعمال الفنية والأدبية كثيرًا ما تكشف عن مستور حياة الفنان، وخاصة عن منازعه الجنسية. فأعمال لوركا أبانت عن نزوعه الجنسي المثلي، كما أبانت مؤلفات بروست عن هذا النزوع. وقد أبرز رولان بارث كيف أن رواية «زيادة» لبيير لوتي، الكاتب الرحالة، هي تقنيع لمثلية المؤلف، وعلاقته «الشاذة» مع صديقه صامويل، ثم مع أحمد. كما أن مراسلات الجنرال ليوطي، الذي سهر على إقامة الحماية الاستعمارية بالمغرب، قد كشفت عن ميوله تلك.

لكن بما أن علوم النفس والتحليل النفساني ليست متطورة لدينا بما يكفي كي تتناول تاريخ الفن العربي، وكي تعيد النظر في ثنائية الذكوري والأنوثي في الإبداع الفني، فإننا نكتفي في أحسن الأحوال بتحليل العلامات والرموز (التحليل السيميائي البصري) لمقاربة «جنس» العمل الفني واستكناه منازعه و«طبيعته». في هذا السياق، ثمة طرائق مستجدة للتعبير عن الذات في الفن. فحين تأخذ العديد من الفنانات العربيات من أجسادهن وكيانهن وحضورهن في التشكيل والفوتوغرافيا والمنشآت وغيرها، تغدو الذات المظهرية موضوعًا مرآويًّا لمسرحة العمل الفني ومَشْهدة مكوناته «الجنسية». لكن هنا أيضًا تكشف الذات عن التباسها: كما في أعمال الفنانة العربية فاطمة مزموز، المقيمة في باريس، التي تحوِّل جسدها وهي حُبلى إلى مجال للحديث عن الأم العظيمة (سوبر أم). إنها الأم الفحلة التي يغدو بطنها النافر أشبه برمزٍ لفحولة جديدة، يصوغها الجسد، تعبيرًا عن التحولات التي يحضنها الفن، والتي تخلخل ثنائية الذكورة والأنوثة في المتخيل الجمالي.

الفن والأضحية

في وقتٍ بدأت تلوح فيه آفاق غامضة للسيطرة السياسية لتيارات سياسية تعتبر أنها تجسيد لروح الإسلام، وفي الوقت الذي صار فيه الإسلام يُختزَل في مبادئ قليلة، لو علم بها المعتزلة والأشاعرة وفلاسفة الإسلام لما صدقوا أنهم في أرض الإسلام، يبدو أن علاقتنا بدينٍ يشكِّل هويتنا التاريخية والحضارية صارت رهانًا تاريخيًّا في الوقت الذي كانت فيه من عقدين أو أكثر فقط رهانًا ثقافيًّا لا أكثر ولا أقل.

من المفارقات التي يلزم أن نعتبرها درسًا يمنحنا إياه التاريخ أن أسلافنا العقلانيين والتحرريين وحتى «التقدميين» منهم في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية كانوا على معرفة بتاريخ الإسلام وبعلومه المتعددة (من تفسير وأصول وبلاغة وفقه وغيرها)، كما كانوا على علمٍ بمحيطه الحضاري والفكري والتاريخي. ولا أدل على ذلك من أن المعتزلة، حتى وهم يسعون إلى منح الدين طابعًا عقلانيًّا بالقول إن معاني القرآن إلهية، وكلماته بشرية كانوا يستلهمون ذلك من تمثل تقليد فلسفي ليس ببعيدٍ عن بلاد العرب، انطلاقًا من معرفة عميقة بمحيطهم الثقافي. كما أن ابن رشد وهو يرسي قواعد للفلسفة الإسلامية ستجعله أشهر مفكر عربي إسلامي في الغرب، سوف يكتب كتابًا ما أحوجنا لتطبيق تعاليمه اليوم يبين عن حاجة الفكر إلى الحرية: فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال.

وأنا أستعيد اليوم هذه الوضعية التي كانت تجعل من المفكر الأكثر تقدمًا وطليعية، أكثرهم وعيًا ومعرفة بالإسلام، أكاد أجازف بالقول بأن هذه المعرفة صارت اليوم أكثر ضرورة، لفهم ما يجري أولًا، ولتفادي أن يغدو المثقف والكاتب والفنان العربي اليوم ضحية جهله بالبعد الثقافي لدينه، قبل أن يكون ضحية الجهاديين الذين لم يأخذوا من الدين سوى جوانبه الحربية الانكفائية والإقصائية.

في هذا السياق يحلو لي أن أتساءل: هل يمكن اعتبار الفن، مثله مثل الفكر والثقافة عمومًا، مجالًا لتملُّك الذاكرة الثقافية، ومن ضمنها الثقافة الإسلامية وحكاياتها المؤسسة؟ لماذا لم يهتم الفن العربي الحديث والمعاصر اهتمامًا جديًّا بالمتخيل البصري وغير البصري الإسلامي؟ ومن ثَم، والمناسبة اليوم تدعونا لذلك، بالميثولوجيات المؤسسة للكثير من شعائره التي لا تزال حاضرة، ومن بينها عيد الأضحى؟

في بدايات القرن الماضي قامت مطبعة المنار بتونس بطباعة مجموعة من الرسوم الرائعة التي رُسمت تحت الزجاج، وتترجم تصورًا بصريًّا لحكاياتٍ شعبية من ضمنها حكايات لها علاقة بالإسلام، كقصة سيدنا إبراهيم وابنه إسماعيل وصورة البراق، وصورة أبي بكر الصديق وهو يخطب في الجموع … وظلت هذه الرسوم تُتداول في المدن العتيقة بالمغرب إلى وقتٍ قريب. وحين كنت صبيًّا في أواخر الستينيات، كانت هذه الرسوم تغذي خيالي العاشق للصور، في المدينة القديمة، تزيدها بهاءً صور كوكب الشرق أم كلثوم وجمال عبد الناصر ومحمد عبد الوهاب والعندليب الأسمر عبد الحليم حافظ … إنها ربِّرتواري البصري في أكثر البلدان العربية إنكارًا للتصوير، وفي مدينة هي فاس، باطنها أشبه بمغارة منغلقة على كنوزها الخفية.

وقبل ذلك، إذا كانت المنمنمات، قد اهتمت بشكلٍ واضحٍ بالكثير من الوقائع التي تجسِّد، بهذا الشكل أو ذاك، العديدَ من الحوادث التي تؤسس للمتخيل الديني الإسلامي، وأشهرها إسراء النبي على البراق، فإن الصورة الوحيدة التي تحضرني لعيد الأضحى هنا، هي تلك التي تنتمي لمجموعة رسوم دار المنار التي تحدثت عنها آنفًا. وهي تمثِّل لرجلٍ ذي شيب ووقار (إبراهيم الخليل) يمسك بسكين يضعه على نحر صبي، وفوقه يظهر ملاك يحمل كبشًا.

على عكس التصوير الشعبي، لم يهتم الفن الحديث كثيرًا بالمرجعيات الدينية والمتخيلة التي تتصل به. وربما كان الطابع الواقعي ثم التجريدي للفن الحديث ولتجاربه المتعددة والمتلاحقة هو الذي جعل المتخيَّل الفني ينبني في معزلٍ عن المتخيَّل الديني وعلى هامشه، خاصة أن علاقة الدين بالتصوير ظلت في العالم العربي بالأخص مشوبة بالمحاذير. مع ذلك، فإن بعض التجارب قد استقت — بشكلٍ أو بآخر — بعضًا من مصادرها الإبداعية من هذا المتخيل، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ولعل أحد أهم هذه الاستيحاءات يتمثل في الطريقة التي بنى بها الفنان المغربي فريد بلكاهية تجربته الفنية على الجلد. وهي تجربة تقوم — تقنيًّا — على استعمال جلد الكبش

(الأضحية) سَندًا يعوض القماش، كما يعوض الكبش إسماعيل، وفنيًّا على استخدام المواد الصباغية الطبيعية المتماشية مع هذا السند. كما تحضرني هنا أيضًا تجربة فنانة أخرى هي مريم العلج، اشتغلت منذ بداياتها على لحم الخروف وخاصة على الفخذ المعلق، بحيث تقدم لنا الأضحية في وضعيات وتفاعلات لونية وشكلية متعددة. كما ثمة بعض الفنانين الفطريين وغير الفطريين، كعباس الصلادي، يعيدون تخييل العوالم المتخيلة وصياغتها وفقًا لمنظور إيحائي أو استيحائي.

هذه الاستيحاءات تظل عرَضية، بالرغم من شساعة مجال المتخيل الإسلامي (الجنة، القصص الدينية ...). وهو متخيل كان الأدب القديم يمتح منه بحرية كبيرة لا أدل عليها من رسالة الغفران للمعري. بيد أن هذا الاهتمام صار اليوم ذا طابع عالمي؛ بحيث ألْفينا العديد من الأفلام السينمائية تستعيد حكايات أصلية كحكاية الطوفان، وتصوغها بمجموعة من الطرق التي تجعلنا لساعة ونصف نعيش يوم القيامة بطريقة باهرة. إنه الفكر الجديد الذي يسود اليوم بأساطيرياته وبقبائله الجديدة وبتحطيمه لعقلانية الحداثة وعودته للاعقلاني والبدائي.

ولو تساءلنا اليوم: كم من عمل أدبي أو فني عربي حديث استقى مادته الدسمة من مفهوم الجنة الإسلامي؟ قصة واحدة لا يعرفها أحد لإحسان عبد القدوس، وبعض أعمال قليلة لعباس الصلادي ... أما مفهوم جهنم فالأمر فيه أعوص، وإن كنا نستطيع أن ندخل فيه كل الأعمال الفنية التي تقارب حدود الممكن والحيوي والإنساني.

مع ذلك يبدو أن ثمة أعمالًا لفنانين شباب تكسر قاعدة الحداثة، وتسعى إلى النهْل من مَعين ينتمي لحضارتنا وسلوكنا اليومي ووعينا ولاوعينا الجمعي. هنا وهناك في ربوع العالم العربي، يسعى الفنانون الشباب إلى تملُّك هذا المتخيل، ومعه التاريخ الذي عليه يقوم حاضرنا. فعمق الفن راهنًا لا يكمن فقط في تقديم رؤى لما هو موجود (الحاضر)، وإنما لما يسكن ذاك الحاضر؛ إذِ الرهان الحالي ليس في تملُّك المستقبل فقط، وإنما في تملُّك الماضي أيضًا.

الغرافيتي فن المقاومة والمواجهة

نخرج أحيانًا من بيوتنا صباحًا فتصادفنا في الشارع رسوم وخربشات تقترب من الرسم كما من التشكيل من غير أن تندرج في مداراتهما. الغرافيتي سليل الرسوم البدائية التي سجَّل فيها الإنسان ما يعاينه، من حيوانات ونباتات محيطة به. إنه انبثاق الرغبة في خلق المرآة التي يرى فيها ما يعيشه يوميًّا، وكأنه يركز، من خلالها، وجوده في الزمن والفضاء.

والحقيقة أن الخربشات على الحائط كانت دومًا مجالًا للتعبير. ففي طفولتنا في المدن العتيقة، كانت الكتابة على الحائط والرسوم تعبيرًا عن صراعٍ حي مع آخر، أو إفشاء للأسرار والمحرمات التي لم يكن التعبير عنها ميسَّرًا. ففي وقتٍ لم تكن فيه الكتابة حظ الجميع كان المتعلمون يشكِّلون من أنفسهم طليعة صبيان الحي، فيصبحون — بشكلٍ أو بآخر — صوتهم الممكن.

انبثق هذا الفن الوليد مع ثقافة «الأندرغراوند» التي سعت إلى امتلاك الفضاء العمومي عنوة للتعبير عن المهمَّش والغامض الملتبَس، وعن أصوات من لا أصوات لهم. والسمة التي تطبع الغرافيتي هي كونه فنًّا مرتجلًا على مساحة محددة من الحائط يمتلك أصحابه أساليبهم الخاصة وألوانهم المميزة، كما كائناتهم المعبِّرة عن مقاصدهم. بدأ الأمر في أنفاق المترو والفضاءات المهمَلة أو الهامشية في المدن الصناعية، ليمتد، في لحظات الأزمات والصراعات، إلى الأماكن النظيفة من المدينة تعبيرًا عن الاحتجاج السياسي أو ردود الفعل عن بؤس السياسات الداخلية أو الخارجية للقوى العظمى.

وإذا كان هذا الفن في البلدان العربية قد ظل محجوبًا نظرًا للسيطرة المحكمة لسلطات هذه البلدان على الفضاء العمومي، فإن تطوره البطيء سيعرف طفرة في السنوات الأخيرة نظرًا لأن الفضاء العمومي صار رهانًا من الرهانات الكبرى للتعبير

والتغيير. من ثَم، فإن هذه الممارسة الفنية «القاصرة» (حسب تعبير جيل دولوز) سوف تنمو وتترعرع في حضن المواجهات، وفي اللحظات الحاسمة.

هكذا يمكن اعتبار فلسطين البؤرة التي تبلوَر فيها هذا الفن بشكلٍ ملفت للنظر. فحين عمد المحتل إلى إقامة سور العار، الذي يجاوز سور برلين في مقاصده ومراميه وبنيته، صار هذا الفضاء الممتد مجالًا مرآويًّا للتعبير عن الحنق والغضب والتنديد، كما عن الوجود المحجوز للفلسطينيين في عقر وطنهم. هكذا يستدعي الفضاء الشباب الفلسطيني — يوميًّا — إلى تفجير مكنونات إحساسه البصري كي يوسع أفق عالمه. فهذه الرسوم التي تستوطن الجدار تشكِّل ثقوبًا محتمَلة في الجدار، لا لترى فيما وراءه فقط، ولكن لتؤوِّل وجود الذات والآخر، وتربط بين ما يفصل بينه الجدار. الرسوم تبدو هنا كأنها امتداد للأرض التي تربط بين الطرفين.

هذه الوضعية الثورية هي التي سيعيشها الشباب (فالغرافيتي فن الشباب بامتيازٍ) في بلدان ما عُرف — خطأً — «بالربيع العربي» خاصة بتونس ومصر. ففي تونس، لاحظت في أسفاري التي تلت مباشرة ثورتها، كيف تحوَّل هذا الشعب المغلول إلى شعبٍ يكتسح، بتعبيره الفني، كل الفضاءات التي كانت ممنوعة عليه تعبيريًّا فيما قبل. هكذا تحوَّل الشارع إلى مزيجٍ من التظاهرات الفنية التي تشمل ملصقات الفوتوغرافيا وفن الشارع «الستريت آرت»، والغرافيتي. بل ثمة أيضًا فنانون غير معروفين كانوا يعلقون لوحاتهم في الساحات المعروفة بمدينة تونس، على أعمدة مصابيح الشارع في الغسق. وحين تمر في الغد لا تجد لها أثرًا ... ومن بين الأسماء البارزة في هذا المضمار: إينكمان، فاجو، إيسكا وان، مين وان. وقد نظمت المجموعة لها — مؤخرًا بباريس — معرضًا جماعيًّا، مما يمنح لهذا الفن مشروعية في قاعات العرض. وهؤلاء في الغالب متخرجون في مدارس الفنون، تخصص غرافيك وديزاين، مما ينفي عن هذا الفن طابع الانبثاق العفوي، ويمنحه استراتيجية ترغب في توكيد الذات والاختيار؛ بحيث إن المنجزات الفنية في الشارع تتحوَّل إلى صور فوتوغرافية تؤرخ لها وتشهد عليها قبل أن تمحوها عوامل الزمن أو السلطات المحلية. والملاحَظ هنا أن هذه الأسماء تأخذ طابعًا ملغزًا تعبيرًا عن التباس هذا الفن نفسه، وتتشبَّه كثيرًا بأسماء مجموعات الراب والهيب بوب التي تندرج — بشكلٍ أو بآخر — في معمعتها.

وخلال الثورة المصرية، وعلى امتداد الصراع الجماهيري الذي تلاها حول السلطة، عاينت شخصيًّا في شوارع القاهرة، كما في ميدان التحرير، إضافة إلى الشعارات المخطوطة

على الحائط انبثاق التعبير. لقد غدا الغرافيتي في مصر فن مقاومة، يحرض ويرسم الشهداء ليخلد ذكراهم، ويتابع — عن كثب — تطور الأحداث في البلد. فأمام خصوبة الأحداث وتقلباتها تكفي القنينات اللونية لكي يمارس الشباب من الفنانين سَوْرة غضبهم على حيطان الشوارع. وتتميز هذه الأعمال بجودة بصرية عالية. فإذا كان الغرافيتي في تونس قريبًا جدًّا من التقنيات الغربية للغرافيتي فإنه هنا أقرب إلى التشكيل المصري وتشخيصيته التليدة.

إذا كانت النيويورك تايمز تخصص جائزة لأفضل غرافيتي في مدينة نيويورك، فإن هذا الفن الذي احتضنته أنفاق مترو المدينة ما لبث أن تعرَّض للمنع في بداية السبعينيات. وهو الأمر نفسه في أنفاق العديد من متروهات المدن الغربية، التي تخضع للتقنين وتخصص فضاءاتها للإشهار التجاري المدرِّ للربح. لكنك، وأنت ترتاد تلك المحطات، تكتشف أن الغرافيتي يشتغل أحيانًا على هذه الملصقات بتشويه صورها، وأخرى بالتعليقات، وأحيانًا ثالثة بجعلها أرضية لمشروع بصري غرافيتي. وكما في الغرب فإن الغرافيتي العربي يتراوح بين «التاغ» و«الغراف» و«الأسلوب الحر»، كما أنه قد يعتمد أيضًا على الكولاج.

لقد بدأ البعد السياسي لهذه الممارسة يتوضح مع ثورات «الربيع» العربي وبعدها في الخيبات التي أفرزتها. وهكذا صار الشباب المنتِج في هذا المضمار يشحذ سكاكين نقده، ويتصدى «للمقدسات» الاجتماعية والسياسية. ففي شهر إبريل (نيسان) ٢٠١٢م، تعرَّض الفنان اللبناني سمعان خوام إلى المحاكمة والسجن لمدة ثلاثة أشهر نظرًا لرسمه جنودًا لبنانيين مدججين بالسلاح، تعبيرًا منه عن الحرب الأهلية في البلاد. والمعروف أن لبنان عرفت الغرافيتي قبل العديد من البلدان العربية، وأن بعضًا من فنانيها التشكيليين المعاصرين يبنون مشاريعهم الفنية على جدران العمارات التي هتك عرضَها القنابلُ والرصاصُ منذ أول حرب بالبلاد. ولم يتعرض هذا الفن الوليد فيها من قبل للمنع تشريعًا ونصًّا وفعلًا. بيد أن مشكلة الحرب الطائفية لا تزال في الفضاء العمومي قابلة للزجر.

يبدو أن الغرافيتي، مثله مثل الكاريكاتور، سلاح مقاومة فنية ذو بُعد شعبي وجماهيري وعمومي أكثر من غيره من الفنون، التي يظل أثرها المباشر محدودًا. والفورة التي يعرفها هذا الفن تحرر الفنون البصرية من الانغلاق، وتستثمر جميع مقوماتها

البصرية والتشخيصية والخطابية بهدف إنتاج أعمال قد تتعرض للزوال، غير أن آثارها الوجدانية والتحريضية والفكرية توسِّع من أفق الوعي، وتفتح له سموات لم يحلق فيها فنٌّ آخر من قبل.

المثقف والفنان والثورات الموهومة:
سيرة المفاجآت

شيء ما يدعونا للقلق. إنه قلق مصيري يجتاح منا الذهن والعقل والقلب. يغزو حياتنا اليومية ليكدرها. شيء أشبه بالإحباط ينخرنا. يدعونا للتساؤل أكثر فأكثر عن أفق الحاضر ومصير المستقبل. فنحن جيل ترعرع في عز الهزيمة، وعاش إحباطات الثورة الفلسطينية، ومعها انهيار الأوهام الكبرى، مع ذلك نحن جيل ظل يتشبث برواسب أوهامه، بحسِّه النقدي وبقدرته على النهوض مع توالي النكبات.

من منا كان يتوقع ما يحدث الآن؟ وحده بطل رواية «حين تركنا الجسر» لعبد الرحمن منيف ظل يقظًا صحبة كلبه وردان: «وردان يا وردان، الدين والسياسة سبب هزيمتنا يا وردان.»

كان الإرهاب فيما مضى ضربًا من البطولة لأن الهدف منه كان إسماع قضية. أو على الأقل، كنا نعتبره كذلك. كان عمليات محدودة لا يكون القتل فيها إلا حدثًا عابرًا، عبارة عن رد فعل محدود عن عمليات تقتيل جماعي في فلسطين والشيلي وغيرهما. لم يكن يتصور أحدٌ أن التقتيل سيصير ممنهجًا باسم هذا الدين أو ذاك أو هذا العرق أو ذاك، إلى أن عشناه في أفغانستان ونيجيريا وسوريا وليبيا والعراق.

حتى أصحاب نظريات صدام الحضارات لم يتوقعوا أن تأكل حضارة نفسها قبل أن تواجه الآخر. الفيروس قاتل لأنه يبدأ بجلدته، إنه يدمر كل ما حواليه.

لهذا باتت تُطرح قضايا يتم العودة إليها بعد أن استهلكها النقاش في العقود الأخيرة من القرن العشرين عن دور المثقف ووظيفة الفن. إنها القضايا المتجددة التي تستعاد للنظر من جديد في حالنا. كم يكفينا إذن من الوقت لنجمع أشلاءنا من جديد، ونقف ونعيد طرح السؤال، بِكرًا، كما لو أنه لم يُطرَح قطُّ.

فيما مضى من العقود كان المثقف والفنان يقفان على أرضية صلبة، أو هي تكاد تكون كذلك. كان إيقاع التحولات بطيئًا يستوعبانه في سريانه، يلهثان وراءه أحيانًا، لكنهما يتمكنان من الإمساك به. لا تهمنا طبيعة الأجوبة التي كانت تُعطى، سواء في راديكاليتها الاستيهامية أم في يقينيتها المعتدَّة بخلفياتها النظرية. بل لا تهمنا هنا كثيرًا مدى وقع تلك الأجوبة في الواقع السياسي والثقافي. كان للمثقف — كما للفنان — صوت ووجود، ومغامرة اتخاذ الموقف بشكلٍ فردي وجمعي.

ليس ثمة فيما أقوله من حنين، بل الكثير من الرغبة في فهم ما يجري.

فيما مضى كانت الثورات تُبنى لسنوات طوال ثم تُجهض في لحظة، أما اليوم فإنها تنطلق كالشرارة لتخبو في وقتٍ طويلٍ ... تفاجئ الكل، ومن ضمنهم المثقف والفنان. ينصاعان لفتنتها من غير أن يدركا ما تحمله لهم من المفاجآت. يندهشان لوهجها، ينساقان مع إيقاعها العجِل لاهثين أحيانًا متأملين أخرى. يحاولان قراءة ما أتت به في عفويتها وفي طابعها الشبابي غير المألوف، كما في إيقاعها العنيف تارة والمسالم أخرى.

كيف تفاعل الفنان العربي المعاصر مع هذه الثورات؟ إلى أي حدٍّ رجرجت فيه طمأنينته المفترضة؟

بعض الفنانين الشباب من المكرِّسين جهودهم للأشكال التعبيرية كانوا أقرب إلى حساسية المرحلة. فالفن الإنجازي والإنشائي يمسرح الذات والآخر، ويمنح حركية أكثر لتفاعلات الخارج. إنه أشبه بواقعٍ ثانٍ قادر على امتصاص الإيقاع المتسارع لظاهرة الثورات العربية. لذلك كان التفاعل مباشرًا. بل إن فنون الشارع والغرافيتي صارت ظاهرة قوية، لم نعرف لها مثيلًا فيما مضى. هذه الفنون في تعبيريتها المفتوحة وجدت مرتعًا في انفتاح الفضاء العمومي. والفضاء هذا الذي ظل تحت وصاية الدولة صار فضاءً عموميًّا بالمعنى الكوني.

بيد أن الثورات العربية، ويا للمفارقة، لم تنتج فنًّا ثوريًّا، أي إنها لم تفرز حركة فنية من بين صلبها وترائبها. فما كادت هذه الثورات في أغلبها تنبثق حتى ركبت عليها التيارات الإسلامية المحيقة بحركتها، أو تحوَّلت إلى حروب أهلية بين الثوار والإسلاميين والسلطات المحلية.

في تونس كما في مصر، وبشكلٍ مخالفٍ في سوريا ولبنان وغيرها، سرت الخيبة لتعم العالم العربي. فالفنان أكثر بكثيرٍ من المثقف ما كاد يهضم انفجار الرباع العربية الموهومة حتى اكتشف أنها مثل تماثيل الرمال تتحلل ما إن يصلها موج البحر، أو مثل

قصور الورق، هبَّت عليها رياح آتية من مناطق أخرى … حتى الفنانون الأكثر ارتباطًا بقضايا شعوبهم وجدوا أن الصدمة الأولى تلتها صدمات أخرى.

هكذا يمكن اعتبار أن تلك الخيبة ولَّدت مرارة، والمرارة ولَّدت حيرة فنية. لهذا بالضبط يمكن أن نعتبر أن الانسحاب المبكر بل الغياب أحيانًا، جعل الفنان العربي (باعتباره مثقفًا بصريًّا)، يعيش ضربًا من الحيرة العظمى. إنها حيرة ناجمة عن الالتباس الذي عرفه الحراك العربي والتحولات المتسارعة التي طاولته. فبالرغم من أن الثورة في تونس حافظت على توازنها، فإنها لم تفرز — مع ذلك — إلا حصيلة سياسية. أما الحصيلة الاقتصادية فإنها تدهورت بشكلٍ ملموسٍ عما كانت عليه في السابق. أما في ليبيا فإن الأمور أخذت اتجاهات متعددة، لم يعُد معها أي استقرار سياسي. وفي مصر عاد العسكر للحكم فيما يشبه التدخل في المسار الذي آلت له الثورة. والحصيلة الاقتصادية في البلدين معًا لا تخرج عما عرفته تونس.

ثمة شيء أكيد في كل هذا. الفن العربي لم يستبطن ثوراته الفجائية في بداية هذا العقد، ولم يواكبها بما يجعلها تنطبع في تاريخ متخيلنا. بيد أنه تحرر من الكثير من العوالق التي كانت تشده إلى تاريخه. شباب كثر ولدوا فنيًّا مع هذا التاريخ المتشنج، المليء بالمفاجآت. وأغلبهم امتلك جرأة كانت منْحبسة في دواخله، وبعضهم دخل في تجريب ممكناته حتى تستوي في استكشافها للجديد. الوقت صار إذن لتفجير الممكنات والكوامن، وتحويل الخوف من التجديد إلى مغامرة فنية لها مشروعيتها التاريخية.

ونحن نسائل الآن كل هذا، تبقى في ذهننا صور متفرقة، بعضها ضبابي ومشوش، والآخر يلوك اليقينيات الزائفة للماضي. لنقُلها بكل صراحة: إن كان لما يجري من عثرات وتحولات غير واضحة المعالم، من آثارٍ إيجابية على الثقافة والفن في بلدان الوطن العربي، فهي أنها خلخلت الجاهز، وجعلت المثقف والفنان يدرك بأن مفهوم الثورة نفسه صار على المحك، وأن الإبداع الفني مفتوح على أفق التحولات، مهما كانت عواقبها غير محسوبة سلفًا!

المترجم والكاتب والفنان: علاقات مركَّبة

الترجمة كانت ولا تزال السبيل الأكثر ضمانًا لانفتاح أي ثقافة كانت. بل هي الصرح الأشد متانة في بناء جدليات جديدة تخرِج الثقافات من انعزالها وتقوقعها حول هويتها. وإذا كنا نتحدث عن الترجمة عادة بهذا المعنى، فما الذي يربط بين الترجمة والفن عمومًا، والفنون البصرية منها على الأخص؟

تعوَّدنا على النظر إلى الترجمة باعتبارها انتقالًا بين لسانين، ونقلًا للمعنى بين نصَّين، بيد أن الترجمة تتجاوز ذلك بكثيرٍ؛ إذ هي تخترق كل الميادين التي نعيشها ونعايشها. لنتذكر الديوان الرائع لشيخ الصوفية ابن عربي: «ترجمان الأشواق»، كي ندرك أن الترجمة نقل للوجداني إلى اللساني. وكان جاك دريدا قد انتبه جيدًا (في قراءته لفرويد ولفكر هايدغر) إلى أن الترجمة تحويل وتحوُّل، ونقل وانتقال بين العين والأذن، أي بين اللغة والفكر والإحساس.

نحن نمارس الترجمة يوميًّا بشكلٍ يخترق كياننا من الحسي الغامض إلى اللغوي الأقل التباسًا. نسعى — يوميًّا — إلى التعبير عن هواجسنا وهمومنا ومرئيِّنا ومسموعِنا بهذا القدر أو ذاك من الدقة، أو بتهورٍ نكون فيه — أحيانًا — تحت سلطة فورة الأحاسيس، أو بصمتٍ أحيانًا أخرى تعجز فيه اللغة عن الكلام ... وفي تواصلنا اليومي نعيش ترجمة أخرى بين لغة الجسد والإشارة، وبين لغة الملفوظات، بحيث كثيرًا ما تكون لغة الجسد أبلغ وإيحاءاتها أكثر فصاحة.

الترجمة أيضًا تتم في ذهننا بين اللغات التي نمتلك، لغتنا «الأم» العربية الدارجة، والعربية «الأب» التي نمارس بها الكتابة، واللغات الأخرى التي نمارس بها التواصل اكتسابًا، من إنجليزية أو فرنسية أو إسبانية وغيرها. وفي ذهننا كمتعلمين ومثقفين،

تتضارب الكلمات والتعابير، وتخلق أحيانًا لغة هجينة لها لذة خاصة، وصفها عبد الكبير الخطيبي، في رواية لم تترجم بعدُ للغة العربية، بعنوان «عشق اللسانين».

الترجمة إذن لعبة سخية وجدية ومضيافة، تضعنا أمام مرآة نفسنا، وتجعلنا آخر ذاتنا، كما لنعلنَ عن النقص الفظيع في الآخرية والغيرية، ونجعل من الآخر يسكن لغتنا وفكرنا. الترجمة ضرورة أنطولوجية حين نأخذها في صيغتها العامة التي تخترق وجودنا، وضرورة ثقافية حين نمارسها أو نتلقاها في صيغتها اللسانية. إنها أيضًا ضرورة تتجاوز مبدأ الخيانة والأمانة، لأن لعبتها ماكرة. فهي لا يمكن أن تكون أمينة لأنها امتلاك عاشق للمعنى في لغة الآخر، بل امتلاك للآخر بطريقة نرجسية قد تنسيه في غيريته. كل ترجمة وجيهة امتلاك نرجسي لنص (أي لجسد) الآخر، يمنحها سلطة إلغاء الأصل، وإعادة بعثه وإحيائه. إنها ضيافة من نوعٍ خاص تجعل فكر الآخر يسري في لغتك أنت، بحيث تؤوِّله وتعيد صياغته لتمنحه لسانًا آخر، وكيانًا ليس كيانه ونفَسًا ليس هو نفَسه. الترجمة تجعل لغة الآخر تعتنق لغة مغايرة، تهاجر إليها، وتستنبت نفسها فيها، لتصير منها، من لحمها ودمها.

تشتغل الترجمة في الفنون البصرية بثلاث طرائق ووفْقًا لثلاث عمليات: ترجمة المرئي واللامرئي إلى لغة بصرية ناجزة عبر التأويل والتحويل والنقل، وفقًا لمعطيات وحساسيات واستراتيجيات تساهم في بلورة العمل الفني. والترجمة التي تخص المعارف النظرية والجمالية من لغات أخرى إلى اللغة العربية، والترجمة الأخيرة التي تخص الكتابة التحليلية والنقدية للنص البصري في النص اللغوي المكتوب.

إذا كانت الترجمة الأولى لا تهمنا مباشرة لأننا نحاول دومًا استعادتها في كتاباتنا التحليلية والنقدية، فإن السبيلين الآخرين يدخلان في صلب موضوعنا.

لنسمح لأنفسنا بالقول بأن ثمة تضخمًا فظيعًا في ترجمة كتب النظريات النقدية والتحليل اللساني والنقدي والبنيوي، ما جعل نقاد الأدب في العالم العربي أكثر عددًا من الأدباء أنفسهم. هذا التضخم جاء على حساب ترجمة كتب الجماليات (ربما لتعقدها الفلسفي)، وخاصة منها الحديثة والمعاصرة، والمؤلفات الخاصة بالفنانين والقضايا التي تخص الفنون التشكيلية والبصرية. قد يعود أحد المعوقات في هذا الإطار لكون الكثير من المصنفات عن الفن والفنانين عبارة عن كتب نفيسة وفاخرة، وأن أغلب ما يُكتَب عن الفن يتضمن صورًا، مما يثبط عزيمة المترجمين والناشرين معًا نظرًا لكلفتها الباهظة، ولصعوبة تسويق كتب من قبيل هذه. بيد أن وراء الأكمة ما وراءها. فما يُكتب عن الفن

كثيرًا ما يُقرأ بلغته الأصلية، وكثيرًا أيضًا ما يشل عزيمة المترجمين، وأغلبهم متخصص في كل شيء إلا في الفن. ثم إن الفنون لا تزال في عالمنا العربي مسألة نخبة، ولغتها صعبة مشاكسة ومليئة بالمفردات التي يصعب ترجمتها والتعابير التي يعسر صياغتها في لغة الضاد.

ولهذا السبب قد نجد مترجمين متخصصين كثيرًا في كل الميادين عدا الترجمة الفنية. وهو الأمر الذي يجعل من ترجمة المصطلحات الفنية يخضع لاعتباط كبير أو، في أحسن الأحوال، يتم تعريبه وكأن لغة الضاد فقيرة لهذا الحد، والاشتقاق فيها عاجز عن نحت مصطلحات مقنعة. لذلك تجد الناس يستعملون مصطلح «أنستليشن» و«برفورمانس»، أو في أحسن الأحوال يستعملون اصطلاحات مضطربة مقابلة لها، كالتنصيب (في الفضاء) للمصطلح الأول، أو الأداء والإنجاز مقابلًا للثاني. ومن سنوات اقترحنا مقابلًا بدأ يجد مجال تداوله للمصطلحين: المنشأة (الفنية) مقابلًا لـ «الأنستليشن»، استيحاء للآية الكريمة ﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنْشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ ...﴾، وعلى وزنها صغنا كلمة «منجزة» (نظيرًا للبرفورمانس)، محاولةً منا لتجاوز كلمة «تنصيب» التي قد تُطلَق أيضًا على تنصيب رئيس جمهورية أو ما شابهه، أو كلمة إنجاز التي يمكن استعمالها في كل شأن من شئون الحياة، وكلمة أداء التي تنطبق على الأغنية والمسرح وغيرهما.

بعيدًا عن هذا المجال الاصطلاحي تمكِّن الترجمة المتخصصة من تجاوز فقرنا اللغوي في مجال الأدوات والمواد والتقنيات، بل أساسًا إسقاط اللغة الأدبية على لغة التحليل الفني، كالحديث عن العبارة الفنية والجملة التشكيلية ونحْوِ اللوحة أو بلاغتها، الأمر الذي يعقد مقاربة الفني، لأن هذه التعابير والمفردات كلها تكون على سبيل المجاز، في مجال نتحدث عنه باللغة، فيما مكوناته ذات طابع بصري. هنا بالضبط تدخل الترجمة في مفهومها الثالث، لنلاحظْ أن الكثير الجمَّ مما يُكتب عن الفنون البصرية لدينا يقوم كثيرًا بترجمة حرفية لبنية العمل الفني، أو في أحسن الأحوال بترجمة انتقائية من المرئي للمكتوب، مما ينجم عنه إخلال بالطبيعة المركبة للعمل الفني. والحال أن هذا الانتقال من المرئي البصري إلى المكتوب يتطلب تأويلًا مضاعفًا وذكاءً بصريًّا نافذًا وترجمة مركَّبة، أي كتابة تغني العمل الفني وتمنحه من معناها.

رهان العلامة والحروفية ومأزق الهوية

ونحن نرتاد الكثير من المعارض، هنا وهناك، في العالم العربي، يفاجئنا هذا الهوس بالحرف والعلامة الذي يأخذ باختيارات عدد كبير من الفنانين الشباب، وخاصة ببلدان عربية معينة تعيش مرحلة تأسيس الهوية الوطنية. لقد صار ما يُعرَف بالحروفية أشبه بحصان طروادة لاصطياد الهوية في مرتعها الأكثر بساطة ومطواعية، أعني التقاليد ذات المرجعية الإسلامية والإثنولوجية. بل سار هذا الجموح ببعض الهيئات إلى تمييز الحروفية عن الفن التشكيلي في المسابقات الوطنية التي تقوم بها، فصرنا نراهم يرمون في القفة نفسها فنون الخط أو الكاليغرافيا والمعالجة الفنية التشكيلية لهذا الفن.

أما في البلدان العربية التي تحتضن قوميات وأعراقًا مختلفة، كما هو الحال مثلًا في الجزائر والمغرب وإلى حدٍّ ما تونس، فإن استكشاف اللغة الأمازيغية العتيقة المعروفة صار مطية لدى أغلب الفنانين الشباب لاستنهاض وَهْم هوية تمنح نفسها لهم مباشرة، في اللغة وفي الكتابة والرموز المتداولة.

يعيش الفن العربي إذن ارتجاجات كبرى في الهوية، وفي البحث عنها، بالقدر الذي يعيش الارتجاجات نفسها في مجال البحث عن الجديد وسلوك سبل التجدُّد. وإذا كانت قضايا الهوية لم تكن مطروحة بالحدة نفسها في بدايات القرن، باعتبار جدة عوالم التصوير في عالمنا العربي، فإن الخمسينيات كانت منطلقًا لسؤال الهوية العربية والقومية. لقد جاء ذلك بالموازاة الحثيثة مع المد القومي، ومع صعود الطبقة المتوسطة إلى السلطة، كما بالعلاقة مع هواجسها ومآربها السياسية والثقافية.

لا يهمنا هنا الرجوع إلى تأصيل هذه التجربة الجديدة في العراق في الخمسينيات، بقدر ما يهمنا وضع الإصبع على الحركية التي خلقتها مجموعة البعد الواحد في العراق من جهة، ومجموعة أوشام بالجزائر، وتجربة أحمد الشرقاوي وفريد بلكاهية بالمغرب.

إنها تجارب تنتمي كلها للستينيات والسبعينيات، أي لمرحلة تحولات في الهوية السياسية والاجتماعية والبصرية للإنسان في الوطن العربي. وهي أيضًا تجارب اجترحت لنفسها مسارات لصيقة بالهموم الكبرى لإنسان ما بعد الهزيمة، أي لكائن عربي سقطت أحلامه وأوهامه في مستنقع التبديد.

لا مراء أن هذه العودة للعلامة وللحرف العربي والأمازيغي كانت في حينها طفرة مزدوجة: فهي جاءت لمكافحة التصوير الاستشراقي المبني على الغرائبية وعلى تجسيم الجسد، والمطابقة بين تصوير الذات والآخر، اللهم إلا تجربتيْ ماتيس بطنجة وبول كلي بتونس. وهي انتحتْ — مباشرة وبدون مواربة — جانب التجريد. والحقيقة أن التجريد في العالم العربي لم يكن وليدًا لانتهاج توظيف العلامة والرمز والحرف؛ فقد كان العديدون قد باشروا هذا المنحى منذ بداية الخمسينيات (لعل أشهرهم وأشدهم أصالة شفيق عبود والجيلالي الغرباوي).

من ثمَّ يمكننا اعتبار هذا الازدواج المتمثل في التصوير التعبيري الشكلاني والغنائي، وفي التعبير الحروفي والعلامي والرمزي، مسارين للتعبير عن قضية الهوية. فالاتجاه الأول الذي يَعتبر الهوية قضية باطنية جوانية تتفاعل مع العالم الخارجي بالحس والحواس ظلَّ على هامش التعبير الهوياني (إن صح التعبير) واعتبر — بشكلٍ ضمني — أن هوية الفن لا تتسم باختيار موضوعات وعناصر خارجة عن ذات الفنان بقدر، بل تتمثل بالأحرى في صياغة وجدانية للعالم ولمفارقاته كما لمأساة الوجود.

أما الاتجاه الثاني فإن مبدأ الهوية ظل يخترقه حتى حين سعى روَّاده إلى تجاوزه. ويمكن اعتبار عمل وتنظيرات شاكر حسن، كما أعمال وتنظيرات محمد خدة وأعمال أحمد الشرقاوي وسعيد عقل وبلخوجة، تجارب رائدة وشبه نهائية، استنفدت مفهومي العلامة والحرف، وكادت تكون بداية ونهاية لهذه التجربة.

ففي الوقت الذي تطور فيه الاتجاه الغنائي والتعبيري، ومنحنا أسماء مبدعة ومبتكِرة في مجال ارتياد عوالم النفس والعالم، لم يستطع اتجاه العلامة والرمز والحرف أن يفرز لنا امتدادًا أكيدًا وإبداعيًّا إلا فيما ندر، مع كمال بلاطة ونجا مهداوي على سبيل التمثيل. إن هذا يعني أن مسألة الهوية لا تأخذ في الفن الصيغ نفسها التي تأخذها في المجتمع والسياسة. فالهوية الفنية ذات طابع جمالي أكثر منها ذات طابع سياسي أو اجتماعي أو تاريخي. وحين تآلفت الحروفية مع فن الخط الإسلامي سواء في جماليته الزخرفية أو في بُعده الصوفي، وحين استوحى فن العلامة الطابع التجريدي للفن الإسلامي والشعبي

المحلي على حدٍّ سواء، كان ذلك أشبه باستكشاف. بيد أن هذا النهل كان من القوة والحيوية والجدة بحيث نضب المعين أو كاد.

إن قوة تجارب الرواد المذكورين وبعضٍ ممن تلاهم جعلت تجربة الحرف والعلامة تجربة فريدة ووحيدة، لا يمكن أن يعمِّقها إلا من أدرك بعضًا من مواطن خفوتها. بيد أن هذه القوة وتلك الفرادة آتية أيضًا من التحولات نفسها في مفهوم الهوية السياسية والاجتماعية والتاريخية. ذلك أن مفاهيم الاختلاف والتعدد والتنوع الثقافي جاءت لتجاوز مجاوزة أكيدة مفهوم الهوية في أحاديته. وصار ذلك أشبه بالمسرح الذي تلعب فيه اللغة والحرف والعنصر الإسلامي أو العربي أدوارًا محدودة. من ثَم، فإن تقويض مفهوم الهوية التقليدي كان وراء انفتاح الفن العربي على آفاق جديدة من التنوع والتجدد، ما جعل الحروفية — راهنًا — دعوة لا تستجيب لانفتاح المرحلة وزخمها وتحمل حدودها.

لا يكمن هذا الخفوت القوي وهذا الالتباس في الحركة إذن في الحرف أو في العلامة نفسها فقط، بل أيضًا في تحول الحروفية إلى نزعة أيديولوجية، وفي تحول نهج العلامة إلى اجترار للمرئي البصري الإسلامي والشعبي.

مع ذلك، وفي ظل تنامي التشخيصية بمختلف أشكالها غير المحاكاتية، أو الكلاسيكية، صرنا نلحظ عودة الكثير من الفنانين للرسم، ومنحه طابع الصدارة في أعمالهم. كما صار الخط يأخذ أبعادًا جديدة في المنشآت الفنية، وفي الأعمال المعاصرة، متحررًا من بُعده الهوياني القديم ليندرج بالأخص في علاقة جديدة مع الذات والهوية البصرية.

يبدو إذن أن أفول الحروفية والعلامة لم يكن أبدًا يعني أفول إمكانية ابتكار العلامة والحرف من جديد. فالعلامات ذات بُعدٍ رمزي وروحاني، لا تمتلكه الكثير من العناصر المرئية الأخرى. غير أن طابعها المشفَّر يجعلها عصية على الاستعمال والتوظيف، ويجعل مرجعيتها ذات سلطة آسرة. ومع ذلك استطاع العديد من الفنانين المعاصرين تحري الخط من بُعده الأحادي ليغدو هندسة جديدة للوجود والمعنى (كمال بلاطة)، وتحولات جمالية محضة أو موسيقية (نجا مهداوي). بيد أن الخط لدى الفنانين المجددين، من قبيل منير الفاطمي، يغدو معنًى أكثر من كونه حلة تزيينية. إنه يجسد الذاكرة كما يجسد قسوة الوجود. وهكذا يتحرر الحرف من حرفيته ليغدو مجازًا لكينونة جديدة. بل إنه يؤخذ مرة أخرى — حرفيًّا — ليعني الحدَّ القاصم الحاد الذي يشكِّل أحبولة تعري مأساوية الوضع الراهن.

الفن الأفريقي يعانق رحابة العالمية

تحتضن مؤسسة كارتيي للفن المعاصر الشهيرة بباريس هذه الأيام معرضًا من نوعٍ خاص: «جمال الكونغو». ولأن هذا المعرض، الذي يشكِّل استعادة لتاريخ الفن الحديث من أواسط العشرينيات إلى يومنا الحالي، قد حقق نجاحًا غير منتظرٍ، فإن المؤسسة مدَّدته إلى مطلع العام الجديد القادم. ليس همُّنا هنا التعرض لهذا المعرض النموذجي، الذي يقرب النظرة الغربية من مستعمراتها السابقة، فما كُتِب عنها هنا وهناك، بالكثير من المديح والاستغراب، والتأمل والتساؤل أيضًا يغنينا عن ذلك. ما يعنينا هنا هو هذه الطفرة الدءوب التي يعيشها الفن الأفريقي عمومًا، بشقِّه الشمال أفريقي كما بجنوب صحرائه، والتي تستدعينا للتفكُّر والتأمل.

في بدايات القرن الماضي، كان الاهتمام المتْحفي كبيرًا بالفنون الأفريقية، باعتبارها فنونًا فطرية أو فنونًا أولى، تستدعي الدهشة، وتثير الغرابة باستعمالاتها المقدسة المعبِّرة عن العقلية الأنيمية التي تحرك الإنسان «الطبيعي» الأفريقي. كانت هذه الفنون، وهي تدخل المتحف تتخلى عن كامل وظائفها، كي تغدو فرجة منتزَعة من سياقها، أشبه بتلك الأدوات «البازارية» التي كان يستعملها الرسامون المستشرقون كي يستعيدوا باستيهاماتهم القوية شبق الشرق المفترض.

حين استلهم الفن الغربي الفن الأفريقي، بدءًا من بيكاسو، ومرورًا بالسرياليين والوحشيين والكوبرا، كان مبدأ الغرابة والعودة لطفولة الفن، ومن ثَم للطبقة الفوقية للاوعي الجمالي، هو ما يتحكم في هذا الاستلهام. فقد كان الفن الحديث قد استنفد تشخيصيته الدقيقة والفوتوغرافية ومفهومه التقديسي للمرجع والواقع، كي يجد في الفن

الأفريقي ومنحوتاته وطواطمه من الإبداع ما يتجاوز — بكثيرٍ — مفهوم المنظور المتحكم في الفن الغربي منذ عصر النهضة.

بيد أن هذا الاهتمام التوظيفي إن كان اعترافًا ضمنيًّا بالقيمة التي تحظى بها الفنون الأفريقية، فإنه، من ناحية أخرى، يفصح عن ضربٍ من التفاعلية من جانب واحد. ما كان يحتاج إليه الفن الأفريقي هو أن يحظى بالاهتمام المؤسسي، الذي يتفادى التعامل معه باعتباره فنًّا قاصرًا ليمنحه القيمة (أو القِيَم) التي تجعل منه — بشكلٍ أو بآخر — الوجه الآخر للفن العالمي، إن لم يكن بشكلٍ ما المستقبل المرتقَب للفن العالمي.

الفن الغربي (أو بالأحرى في الغرب) صار يعجز عن إيجاد الماء لطاحونته التي تحظى بكامل الحظوظ التنظيمية والمؤسسية. والفن الأفريقي بتنوعه يعيش على إيقاعٍ ذاتي لا يحظى فيه إلا بما يمنحه له إيقاع الزمن والأحداث والفرص والممكنات ... والمؤسسات، كما المهرجانات القليلة التي تحتضنه، لا تكفي كي تبرز غِناه وعمقه، خاصة في زمن تتوطَّد فيه «المركزية» الغربية الجمالية، وتجعل من الغرب المكان الأوحد والمرجع الأسمى للفن.

هل هي دورة الزمن؟ أم أن الطابع «الغازي» للفن المعاصر — حاليًّا — يتيح الفرصة أكثر لما يمكن أن يشكِّل له مادة للحياة والتجدُّد؟

لنتذكَّر كيف تشكلت هذه الصحوة، المتأخرة طبعًا، لكن التي فرضت نفسها حثيثًا، مع توالي الحلقات المفرغة في الفن المعاصر الغربي، واستحواذ التخومية الانطوائية على فنانيه. صحيح أن الفكر الغربي مع موريس بلانشو وجاك دريدا يحلل الفراغ باعتباره أفقًا معناه، بيد أن الفراغ إشكال بصري أيضًا. لنتذكر ما كتبه رولان بارث كمقدمة لكتاب عبد الكبير الخطيبي «الاسم العربي الجريح»، حين قال إن الغرب قد فقد ثقافته الشعبية (فأدخلها المتاحف) في الوقت الذي لا يزال فيه شمال أفريقيا يعيش ثقافته الشعبية بشكلٍ حي. هذا الفقدان دليل كبير على أن التطور الثقافي يحوِّل الذاكرة الحية إلى ذاكرة متحفية. أما المتحف في البلدان الأفريقية فهو الواقع الحي والحياة اليومية التي ما زالت، بالرغم من التطورات المتسارعة، تحافظ على التراث في قلب اليومي.

يحق لنا أن نقول إن معرض «سحرة الأرض» الذي نظمه جان هوبير مارتان في مركز جورج بومبيدو بباريس كان إحدى المحطات المؤسسة البارزة في الاهتمام الخصوصي بمصائر الفن الأفريقي، وإخراج الفن المعاصر من حدوده التقليدية. فقبيْل انطلاق العولمة بجميع مظاهرها، جاء ذلك المعرض ليرسم جغرافيا جديدة للفن المعاصر، من جهة،

وليكسر التابوهات التي ترتبط بمركزية أوروبا وريادتها. وهكذا، إلى جانب فنانين أفارقة ومن القارات الأخرى، كان حظ تمثيل العالم العربي من نصيب فنان مغربي مغمور هو بوجمعة لخضر الذي فضَّله القيِّم على المعرض على فريد بلكاهية، الذي كان مرشحًا للمشاركة في هذا المعرض المؤسس. عقدًا من الزمن بعد ذلك، سوف تُعرَض منحوتات الفنان السنغالي عصمان صاو (الذي كان لي شرف مشاركته بعض لجان التحكيم) في جسر الفنون بباريس في سنة ١٩٩٩م، ليزورها أكثر من ثلاثة ملايين مشاهد، وتحقق له، وللفن الأفريقي — عمومًا — اعترافًا لم يكن ليحظى به من قبل.

وفي ٢٠٠٥م، انطلق المعرض المتنقل «أفريقيا روميكس Africa Remix» (الذي نظمه سيمون نجمي) من دوسلدورف حتى طوكيو، مرورًا بستوكهولم لينتهي في يوهانزبورغ، جامعًا ما يقارب التسعين فنانًا أفريقيًّا من بينهم أسماء كبرى كشيري سامبا وصامويل فوسو. ومن ثَم، صارت الأروقة تعرِض — هناك وهناك — العديد من الأسماء، كاشفة عن الصخب التعبيري، وعن القدرات الإبداعية للفنانين الأفارقة، الرواد منهم والشباب. وكان لبينال «داكارت» كما للعديد من اللقاءات الفنية في البنين، كما في غيرها، دور واضح في تعميق عيانية الفن الأفريقي، وحضوره في الساحة الفنية الدولية. بل إن الفوتوغرافيا الأفريقية نفسها صارت تحظى بأهمية متزايدة، وتخرج من الأروقة الأفريقية الصغيرة لتعانق رحابة الفن العالمي.

تعبِّر هذه الحركية العامة عن تنامي الاهتمام في العواصم الغربية بالأسماء الكبرى المبدعة للفن الأفريقي عمومًا، وللفن الأفريقي جنوب الصحراء. فقد بدأت الكثير من الأروقة بباريس ولندن ونيويورك وبرلين وغيرها تنفتح على الفن الأفريقي. ويمكن القول إن لندن الآن صارت الوجهة الكبرى للفن الأفريقي بعد باريس. والحقيقة أن تنامي سوق الفن هذا صار يتم من خلال المزادات التي بيعت فيها بعض أعمال بعض الفنانين المغاربة والأفارقة بمبالغ غير منتظرة.

هو إذن انتعاش جاء محصلةً لحركتين متقاطعتين: الدينامية التي تطبع الفن الأفريقي عمومًا، والتي فرضت نفسها في المحافل الفنية الدولية؛ والركود الذي صار يطبع الإبداع الفني في الغرب، بحيث لم يعدْ يقدِّم جديدًا يذكر. وفي خضمِّ هذه الصيرورة التاريخية، يأتي الفن الأفريقي لينعم بعيانية يستحقها، ولينفخ في الجسم الواهن للفن المعاصر الغربي بعضًا من الطراوة والشباب والحيوية، التي يبدو أنه في أمسِّ الحاجة لها كي يجدد دماءه.

الباب الثاني

الفن: مساربُه وتحولاتُه

المشغل مغارة الإبداع الخصبة

للعمل الفني سطوة على النفس، سواء كان يمثِّل الطبيعي أو البشري، وسواء كان بورتريهًا أو مشهدًا، سواء كان تجريدًا أو تشخيصًا، وسواء كان مزيجًا منهما، بل سواء كان ما يقترحه على مرآنا جميلًا بالمقاييس المتداوَلة أم بشعًا بالمعنى نفسه. لكن والعمل قد اكتمل، وتم إنجازه غالبًا ما لا نفكر في سيرورة تكوينه، أي في الطريقة التي بها وصل إلينا في اكتماله، أم في عدم اكتماله القصدي. بل إننا غالبًا ما لا نعرف شيئًا عن حياة ومعاناة الفنان الذي أنتجه. والحال أن سيرورة تكوُّن العمل الفني كما حياة صاحبه تكونان من الثراء ومن الحيوية والتعقد والمفاجآت والتعرجات ما يجعلها أحيانًا أشد غنًى من العمل الفني نفسه، تضيف إليه من مكنوناتها وتضيء بعض ما غمض منه.

لن أشير هنا في هذا المضمار إلا لحيوات البعض ولمعاناتهم الوجودية ولفرادتهم الإبداعية: فان جوخ وبايكون وجياكوميتي ... وحين كتب جان جونيه عن مشغل جياكوميتي أدرك أن العالم الذي يبدعه الفنان لصيقٌ بعناصر المكان وأجوائه. وأن ثمة تناغمًا وجوديًّا بين رحم الإبداع وكائناته التي تنبثق منه بين الجرح الذي يحمله الفنان ورغباته الدفينة.

وأنا ما زلت أتلمس طريقي في الكتابة عن الفن التشكيلي في أواسط التسعينيات، قال لي عبد الكبير الخطيبي: «إننا نتعلم الكثير من مراسم ومشاغل الفنانين». ولم أدرك ذلك جيدًا إلا حين ارتدت مرارًا مشاغل فنانين كبار بالمغرب كفريد بلكاهية ومحمد القاسمي وفؤاد بلامين وحسان بورقية، ومن العرب يوسف أحمد وعبد الرزاق الساحلي ... أسمي هذه الفضاءات التي تتنفس الإبداع ونتنفسها فيه: مغارة الإبداع ورحِمه. إنها تزخر بالحكايات والوحدة القاتلة والمعاناة والألم. المشغل مرآة يرى فيها الفنان نفسه، وهو يجهد ويصارع كي يتولَّد من يديه عملٌ نتلقاه ببساطة المعاين المشاهِد.

نشأت الصورة أو العمل التصويري، كما يحكي بلاين القديم، من خيال الحبيب الغائب المرسوم على الجدار. ومن ثَم كان أصل العمل استحضارًا للغائب يجرِّده من حسيَّته. كانت الصورة عبارة عن شبحٍ، ومن ثَم كان أصل الفن تجريديًّا، غير أنه كان استحضاريًّا. وهذه الوظيفة ما زالت تخترق العمل الفني. فمغارة الإبداع المنعزلة تستحضر الذات والعالم الخارجي، بل إنها تستنفر الذات لتحوِّلها إلى شلال مرئي ينهل منه الفنان. لهذا يمكننا أن نعرف، أو على الأقل أن نستشف مدى قوة الأعمال الفنية لفنانٍ ما من الطريقة التي يشتغل بها. ومن أنواع الخامات والمواد والحوامل التي يستعملها.

فضاء المشغل جزء من العملية الإبداعية لأنه يحتضن أسرار اللعبة الفنية. إنه المسرح الباطن للفنان، يعرفه بكامل تفاصيله، ويحبه بكامل جوارحه، ويسكن إليه في عز الحيرة الإبداعية. منه يستمد قوته الإلهامية، وفيه يفجر مكنوناته التعبيرية. لهذا تدب في المشاغل حركة الحكايات التي تحتضنها، وأسرار لحظات اليأس والإحباط، والسؤال الحارق الذي يعيشه الفنان في غيبة الآخرين. فتوحُّده ذو طابع أنطولوجي لأنه الشرط الذي يجعله يستمد الطاقة المبدعة من الكون ومن أحشائه.

وبما أن فضاء المشغل يعتبر جزءًا من حياة الفنان فإنه — بشكلٍ أو بآخر — يشكِّل عصارتها الوجودية. وبين المعطيين الإبداعيين ضربٌ من التواشج بحيث تنساب الحياة في المشغل وعلى صفحة العمل الفني مهما كانت طبيعتها، كما على شاشة الحلم. فإذا كانت الحياة الشخصية للفنان مطبوعة بالمأساوية والمفارقات وبالإحباط، وفي أحيان أخرى بالكآبة والانفصام فإن هذا الطابع المأساوي يظل لصيقًا بالبشرة الذهنية للفنان ليعبِّر عن وجوده في الفاصل الواصل ما بين الواقع والحلم (وهو ما شكَّل التجربة الرومانسية الألمانية في فرادتها وعمقها، بعيدًا عن الطابع السطحي للرومانسية الفرنسية)، وبين الرغبة الغنية التي تحملها الذات من جهة وشح الواقع وقصوره. بهذا المعنى يكون المأساوي هو المسار التكويني للعمل الفني من حيث إنه يشكِّل البركان الذي يفجر الإبداع. وهو الأمر الذي يجعل من رغبات الفنان وأحلامه عالمًا أشد شساعة وعمقًا من العالم الواقعي المحيط به، ذلك العالم الذي وصفه روني جيرار بأنه عالم منحط، ووصفه هايدغر بأنه عالم مطبوع بالاختلاف بين الوجود العام والوجود الفردي.

في وقت ما من نهاية القرن الماضي، طلب مني أحد الفنانين أن أشير عليه باسم صحفي يساعده في كتابة سيرته الذاتية والفنية. عامًا بعد ذلك أتاني فرحًا بالمخطوط.

قرأت بعجالة السيرة فوجدت أسلوب الصحفي أكثر متعة من مضمون السيرة. كان سيرة هذا الشخص لا تحوي أي شيء عن معاناته، ولا عن لقاءاته، ولا عن الجو السياسي والتحولات التي عايشها، لسببٍ بسيطٍ أنه ليس لديه ما يحكيه. حينها أدركت لمَ كانت أعماله فارغة وطنانة كطبلٍ، ولمَ طغى عليها الطابع الزخرفي التنميقي، ولم أحس أمامها أبدًا بعمقٍ يشدني إليها.

بيد أن مفهوم المرسم أو المشغل قد صار مع التحولات الجديدة للفنون البصرية فضاء مغايرًا. فهو في المنجزات الفنية فضاء مسرحي قد يكون أي مكان، بل قد يكون فضاء الإبداع هو فضاء العرض. وهو في فن الفيديو شاشة الحاسوب ومناطق التصوير. وبهذا المعنى، فإن الفضاء القار صار فضاء محمولًا مثله مثل الحاسوب والهاتف. ومع ذلك يظل لكل فنان، مهما كان تشتت مواطن إنتاجه للعمل الفني، علاقة بمشغلٍ ما، وبأمكنة رمزية يرتكن فيها الفكر والجسد للإبداع.

يغدو تكوين العمل الفني وحكاية إبداعه جزءًا لا يتجزأ من هذا العمل. إنه بالأحرى قطعة من حياة الفنان ومجالٌ تتفجر فيه طاقة الخلق، بل تتبركن فيه أحيانًا مخلفة الكثير من الندوب والجروح ... وبذلك تكون حياة الفنان تلك الحكاية الكبرى التي تتجسد في حكايات أخرى عبر إنتاج كل عمل فني، فهي تعبُرها وتتخلَّلها وتعبِّر عنها.

حين يطلب منك أحد أن تكتب نصًّا لكاتالوغه، يبعث لك بالصور معتقدًا أن ذلك يكفي. والحال أن صورة العمل الفني، خصوصًا إذا كان مجسمًا لا يمكن أن تفي بالغرض لأنها محكومة بزاوية النظر والنور، وما إلى ذلك. وحين تطلب منه رؤية اللوحات أو الأعمال عيانيًّا قد يندهش. فكما أن اليد التي صنعت العمل الفني تتلطخ بالمواد والأصباغ كذلك عين الناقد أو الكاتب؛ إذ هي حين تقع على العمل الفني ترجُّ الجسد بكامله، فترى يد الناقد تتحسس العمل، وتراوده عن نفسه، وتستمد من تضاريسه منافذ للتأويل. وفي المشغل تبدو تلك الأعمال مثل وليد تريد أن تتلمسه بيدك وتحضنه وتقبِّله وتتحسس بشرته ... أو مثل فتاة عروس تتهيأ للخروج إلى العالم ... إنها علاقة عاشقة يمنحها المشغل فتنة لا تقل متعتها عن متعة الإبداع.

برازخ الفن أو عدوى الانتقال من صيغة لأخرى

يحدث أن يفاجئنا فنان أو فنانة ممن نعرفهم بالانتقال من الاشتغال على أسندة وحوامل معروفة، تتمثَّل في اللوحة، إلى فن المنشأة أو الفيديو أو المنجزة الفنية. إنه انتقال لا تبرره — أحيانًا — أي صيغة، ولا تشير إليه أي علامة مبشِّرة به في المسير التشكيلي للفنان. قد يكون هذا الانتقال عبارة عن نزوة عابرة، يحس فيها الفنان بضربٍ من الانحباس، أو يكون عبارة عن فتنة يتم فيها تجريب ممكنات جديدة تجعله يحس أنه أيضًا بإمكانه أن يمارس الفن المعاصر بالكثير الأكثر من الحماس.

والحقيقة أن ما يحاط به الفنانون المعاصرون، الشباب منهم بالأخص، من اهتمامٍ وعناية الهيئات الفنية الدولية، والبينالات المعاصرة، سواء في العالم العربي أو أفريقيا أو أوروبا، قد يثير «غيرة» الفنانين «اللوحتيِّين»، مما يجعلهم يخوضون غمار المغامرة الجديدة بهذا القدر أو ذاك من الاقتناع، وبهذا الحجم أو ذلك من الإبداع. يجد الفنان نفسه أمام عوالم جديدة لا يشكِّل فيها اللون ولا الفرشاة ولا المواد المخلوطة ذلك الحظ من الاهتمام. هنا يصير الضوء والعناصر المصنوعة والشاشة والعناصر المستعادة وجدلية الفضاء المفتوح ... هي سيدة الموقف. تنقلب المعطيات رأسًا على عقب، ويصير المعنى «البسيط» الذي تعتمده اللوحة في إبراز فرادتها ضربًا من الحالة «البدائية»، التي قد تحيلنا إلى رسوم مغارات لاسكو.

كيف يمكن لتجربة الفنان الطويلة في فضاء مغلق خَبَر دروبه وشعابه، وتمكَّن فيه من تقنيات يصعب التخلي عنها، ومارس فيه انزياحات وتحولات صارت أشبه لديه بالتوقيع الذي يعسر الانفلات منه، كيف يمكن له التخلي عن كل هذا فجأة للانغماس في

مغامرة غير محمودة العواقب؟ لكن يبدو لنا أن الأمر ليس بهذه البساطة ... صحيح أن بعض الفنانين ينصاعون للفتنة التي تمارسها طرائق الإبداع المعاصرة، مستسهلين عوالمها المركبة، وصحيح أيضًا أن بعضهم يجد نفسه مبتدئًا في الميدان، يُسقِط عليه معارفه وخبراته السابقة فيبدو الأمر مصطنعًا.

يحدث هذا، وكثيرًا ما نفاجأ بأن هذا التحرر من سلطة اللوحة يحمل معه أشياء جديدة، ملفتة للنظر، تزج بتجربة الفنان المعني في حساسية جديدة، تفجر مكامنه، وتخرج للسطح أشياء كثيرة تفتقت عنها مغامرة الخروج هذه. وكأن اللوحة والمواد المستعملة فيها كانت تكبت فيه ما يعتمل في بواطنه، أو ما يحمله في جسده وأنامله وعينيه من زخم، فجَّره الفضاء الجديد كالبركان.

لقد حمل الفن المعاصر معه (منذ مبولة مارسيل دوشان) من السجال ومن المناوشات ما جعل تلقيه يتسم بردود أفعال متباينة. وإذا كان الخروج عن اللوحة (ومنها) سِمة القرن العشرين، فإن النقاش النظري لم يأخذ طابعًا إشكاليًّا إلا في أواخر تسعينيات القرن الماضي. فقد بدأ هذا النقاش في فرنسا — مثلًا — على صفحات مجلة «إيسبري»، وصار الحديث عن أزمة الفن المعاصر يتخذ صبغة جادة تجاوزت بكثيرٍ الرفض الضمني الذي كان معروفًا لدى المدافعين عن تاريخية اللوحة المتعالي. هكذا توالت الكتب والتدخلات معلنة تارة عن أزمة جنينية، وأخرى عن الطابع «الغازي» المتبدِّد للفن المعاصر.

بيد أن الأمر ليس كونيًّا، أو على الأقل هذا ما يبدو لي شخصيًّا. فما قد يكون تطورًا ملغومًا في منطقة ما قد تكون له آثار مغايرة في منطقة أخرى، بحسب التفاوت التاريخي بين الثقافتين. ونعني هنا بالتفاوت التاريخي علاقة العالم العربي بالصورة وبالفن. نحن أمام مجالين متعارضين في تباينهما التاريخي. فمقابل وفرة الصور ومركزيتها في العلاقات الدينية والاجتماعية في الغرب، على الأقل منذ مجمع نيتشي في القرن التاسع للميلاد، نجد أنفسنا في العالم العربي إما مجتمعات منكِرة للتصوير، وإما محرمة له تحريمًا قاطعًا في بعض منها.

ويبدو أن الفن المعاصر في الغرب جاء استجابة لتطورات عديدة استنفد فيها المجتمع المبني على التقنية والرأسمال والسوق بعضًا من ممكنات وجوده الأولى. وهكذا صار الفن المعاصر، بشكلٍ أو بآخر، بحثًا عن أشكال جديدة لإدماج الفن في اليومي، وفي الفضاء العمومي، وفي الجسد الشخصي أيضًا. والحال أن هذه العودة للبدائي وللعمومي

التي جاء بها «ما بعد الحداثة» في الغرب (الذي فقد بدائيته وثقافته ومتخيله الشعبي من زمان، كما صرح بذلك رولان بارث لعبد الكبير الخطيبي) غير مطروحة بالشكل نفسه في ربوع العالم العربي. فشعوب هذا العالم يتعايش فيها — بالإيقاعات نفسها — البدائي و«الإقطاعي» والحديث وما بعد الحداثي.

ثمة في مطارح هياكل السيارات المستعمَلة، وفي أزقة المدن العتيقة بمراكش أو دمشق أو القاهرة أو تونس أو ساحاتها، ما يمكن أن يشكِّل أروع المنشآت والمنجزات التي نصادفها يوميًّا. لو اقتُطِعت ووقَّعها فنان لكانت روائع فنية معاصرة، قد تفوق ما يقترحه علينا العديد من الفنانين المعاصرين لدينا. ثمة متخيَّل يومي وشعبي وسلوك وابتكارات كثيرًا ما تثير دهشتنا، ولو استوحاها شبابنا من الفنانين الموجهين بصرهم لغير ما يحيط بهم لكان في ذلك ما يمكن من منح هوية بصرية لأعمالهم، التي تأخذ لها — نموذجًا — فنونًا تبعد عنهم (مع أنها هي على الأقل تستوحي ما يحيط بها).

إذا كان من ميزة، بل من مَزيَّة، للانتقال لأسندة جديدة في العالم العربي، فهو ما أباحه وما زال يبيحه من حرية في الخطاب البصري. ولا أدل على ذلك من أن الصياغات الفنية ذات الحساسية الجديدة، بالرغم من غرابتها أحيانًا، تمكنت من استعادة البُعد السياسي الذي فقده الفن العربي منذ السبعينيات. ذلك ما نجده في الفن اللبناني والتونسي والمصري بشكلٍ أكثر عيانية من غيرها من البلدان … وكأن هذه الحرية متوافقة قبليًّا مع ما يطمح إليه الفنان العربي، الذي انكفأ على ذاتيته وهواجسها (كردة فعل انطوائية) لمدة، قبل أن يجد نفسه في مواجهة معضلات سياسية في التحول الاجتماعي اخترقته بشكلٍ ضاربٍ، فسعى إلى التجاوب الممكن معها.

مع ذلك نجد في تاريخ الفن العربي ما كان — من وقتٍ ليس بالقصير — يسعى إلى الخروج عن اللوحة ومنها، لا تماهيًا مع تطورات الفن في الغرب، وإنما أساسًا لاستعادة منفتحات الذات العربية بكل خصوبتها (القاسمي، شاكر حسن وغيرهما). لكن لنكف عن إيهام أنفسنا: ليس الخروج عن اللوحة إعلانًا عن موتها، إنه أيضًا إعلان ولادتها الجديدة.

الفن من الإبداع إلى السوق

نحن الآتون جميعًا للفن من كواليس الأدب والفلسفة، ورافقنا منذ عقود فنانون أغلبهم كانوا مناضلين باللسان أو بالقلب، نحن المتعففين في أمور المال والعقار واليسر، لمَ نقف فاغري الفاه أمام التحولات التي طرأت على الممارسة الفنيَّة في العقدين الأخيرين؟ حتى إننا نهمس لأنفسنا، لمَ تعففنا في أوقات مضت في اقتناء اللوحات من هذا وذاك، ولم رفضنا الهدايا من هذا الفنان أو ذاك، مع أننا كنا نعلم علم اليقين كيف أن نجمه سيسطع في سماء الفن والإبداع؟ لو كنا فعلنا، ربما كنا حميْنا أنفسنا من حرِّ هذا الزمن وقرِّ الحياة فيه، ولفحات غلائه الفاحش في كل المجالات ... لكن الأمور لا تجري إلا بما يحكمها من منطق.

هذه التحولات لا تمس فقط أنماط التشكيل وخروجه من فضاء الحوامل التقليدية للفضاء العمومي والخصوصي، وإنما تصورنا أيضًا للعمل الفني، وبالأخص أنماط وأشكال وقِيَم تداوله، فما تغير بالأساس هو نوع النظرة لقيمة العمل الفني، ولعلائقه بالعالم وبالمبدع.

من الرواق إلى المزاد

وأنا أعدُّ لمعرضٍ عن الشباب المبدع المعاصر لصالح إحدى المؤسسات المرموقة، اتصلتُ بشابة عصامية تمارس الفوتوغرافيا، داعيًا إياها — برسالة رسمية — إلى المشاركة في هذا المعرض الجماعي المحتفي بأشكال الابتكار الإبداعي بالوسائط غير التقليدية. وقبل أن أتوصل من الفنانة المعنية بالأمر، كان بريدي الإلكتروني قد توصل برسالة من رواق

مختص بعرض الإبداع الفوتوغرافي تملكه امرأة أجنبية مستقرة بالبلاد منذ مدة تخبرني فيها أنها المندوبة التي عليَّ التفاوض معها بخصوص مساهمة الفنانة.

لقد صار أصحاب الأروقة يتصيدون الفنانين الشباب من مدارس التخرج ومن أولى مناسبات ظهورهم في الساحة الفنية كي يدخلوهم إلى حظيرة السوق، مانحين إياهم الوهم بالاستقرار المادي والرواج الدولي.

ما الذي يحدث في حالة من قبيل هذه؟ إنها صدمة المردودية المالية للعمل الفني من جهة الفنان، الذي يجد نفسه في حال من الاحترافية تجعله لا يهتم إلا بعمله، وهو ما يتمناه كل فنان طبعًا؛ وتسويق هذا الأخير في البينالات والمهرجانات وأسواق الفن العالمية التي تحبذ الغريب والعجيب والإكزوتيكي من جهة الرواقي (لا بالمعنى الفلسفي!)، الذي يهتم بكل الأشكال، وبكل ما يخوله له العقد المبرم مع الفنان. هكذا صرنا نعيش المصير العالمي الجديد للفن: الرواق هو الذي يخلق الفنان، كما كان الأمريكي كاسطيللي في وقته يصنع فنانيه.

لست مع ذلك من الذين يقفون ضد هذه البنيات التسويقية والاستحواذية. فالعلاقة بين القيمة الرمزية والجمالية والمادية للعمل الفني لا تستوي إلا بهذا الثالوث كاملًا مكتملًا، والجانب التداولي إذا كان لا يخضع دومًا للقيمة الجمالية، فإنه مع ذلك يمتح منها وجوده. فلقد شهدنا تلك البنيات تولد وتنمو في بعض الأروقة المهتمة بالفن الأفريقي والشرق أوسطي ببعض العواصم الغربية، بالأخص بباريس وبرلين، ثم شهدناها تستقر بالدار البيضاء والقاهرة وبيروت ودبي وأبو ظبي وتونس ... ثم عشنا ولادة فروع لدور المزادات الغربية الكبرى (كريستيز وسوثبيز) ببعض بلدان الخليج.

وإذا كانت الأروقة الاحترافية في الغرب تمنح للفنانين العرب، المتعاقدة معهم أو الذين تعرضهم، قيمة وموقعًا في السوق الفنية العالمية، فإن العديد من الأروقة تساهم في منح هذه القيمة والمكانة لفنانيها المحليين من خلال عرضهم وتسويقهم، ومن ثَم من خلال إنتاج كتالوغات جيدة لأعمالهم ومعارضهم.

ولا يخفى أن هذه الأروقة لا تكتفي بذلك، بل تعمل على تسويق تلك الأعمال، وضخِّها في المجموعات الفنية الكبرى، كما في المتاحف العربية، ومن ثَم منحها المكانة التي تسمح لها بالتسويق أيضًا في المحافل الغربية.

هذه القيمة الأولية تعضدها — بشكلٍ واضحٍ — القيمة المَزادية، إن لم تدفع بها أشواطًا قُدُمًا، خاصة حين يتعلق الأمر بأسماء معينة أو بأعمال خصوصية. فما تحققه

الأعمال العربية في مزادات كريستيز وسوثبيز ينعكس على تداولها في المجال المحلي. بل إن الطفرات التي تحققها من حين لآخر بعض الأعمال الفنية (لمحمود سعيد أو محمد المليحي) مقارنة مع أثمانها المفترضة، تشكِّل ما يشبه الصفعة للأسواق المحلية التي تضطر لإعادة النظر في تداولاتها. بيد أن العكس قد يكون صحيحًا، من قبيل ألا تمنح بعض المزادات القيمة الحقيقية لفنانين معروفين مقابل النفخ في أثمنة أعمال بعض الفنانين المتواضعين لأسبابٍ لا يمكن إلا أن نخمن — أحيانًا — من يقف وراءها.

إن هذه الاعتبارات هي ما يمكن أن نسميه بأحوال الطقس التداولية للفن العربي، التي تصنعها أحيانًا أمزجة مؤسسية، وأحيانًا أخرى عناصر لها علاقة بما تنتظره السوق العالمية من الفن العربي.

من سوق لأخرى

مهما سعى هذا الفنان أو ذاك إلى الانفلات من سوق الفن، فإنه يظل — بشكلٍ أو بآخر — مشدودًا إليها ومرهونًا بتذبذباتها. وإذا كان بعض الفنانين المتواضعين يجدون في أسواق بلدانهم، ولخلفيات ليس هنا مجال الدخول فيها، من الرواج والتداول ما يعجز عنه فنانون مبدعون، فإن هذا التنافر (أو بالأحرى عدم التكافؤ) بين السوق المحلية والسوق العالمية يطرح مسألة البُعد العالمي لفنوننا التشكيلية العربية.

ثمة إذن منطق ثنائي يحكم حاليًّا سوق الفن العربية: منطق ذاتي ينبئ عن حداثتها العمْرية وهشاشتها؛ ومنطق غيري (استيطاني إذا شئنا) ينبئ عن كون هذه السوق هي — جغرافيًّا — امتداد للسوق العالمية (كريستيز وسوثبيز). إلى أي حد تتوافق السوق العربية في «منطقها» الثنائي هذا مع السوق العالمية؟ وهل هناك توافق في الإيقاع بين السوقين أم استقلال يجعل قيم السوق لدينا غير قابلة للتدويل العالمي؟

لا يخفى أن المزادات العالمية تؤقلم استراتيجيتها مع المعطيات المحلية قصد خلق الحدث. فالسوق ليست لها من استراتيجية غير الرواج والربح. وهي من ثَم تكتيكية مطلقًا، أي إنها قابلة لأن تخلخل كل ما تعارفنا عليه: كأن تمنح لفنان مغمور، لدوافع مجهولة أحيانًا، فرصة الانطلاق بشكلٍ صاروخي، أو كأن تراهن على فنان متواضع، غير معروف خارج بلده، وتخصه بثمن ذي بُعد عالمي.

ثمة فنانون يمرون في المزادات المحلية هنا وهناك بالعالم العربي ولا يتجاوزونها ليسموا تاريخ الفن في بلدانهم وفي العالم العربي. وثمة فنانون لا يصلون للمزادات،

غير أن بصمتهم في تاريخ التشكيل المحلي والعالمي تظل أكيدة. وثمة فنانون يحملون بشكلٍ مزدوجٍ عُمقهم الفني وقيمة تداولهم كما تحمل الدابة ردْفي حمولتها ... فالسوق سوقان، سوق آتية لنا من الخارج بمنطقها وبمعروفها ومجهولها، وسوق نابعة من بين ظهرانينا باختياراتها ومراهناتها ... وبين الاثنتين هنالك الحاجة الماسة إلى قوة وسيطة أخرى تمارس الموازنة التاريخية: إنها النقد والتعليم الفني والتأريخ للفن. فالسوق وحش كبير يتحوَّل — أحيانًا — إلى تنين، وأحيانًا أخرى إلى رافعة، وعلى النقاد ألا يهابوا نيرانه، وأن يواجهوه مواجهة القديسين، بشراسة وحكمة في الآن نفسه.

القيمة التداولية للفنانين العرب، أمواتًا وأحياءً، تزداد بشكلٍ حثيثٍ، وهذه القيمة، مثلها مثل الجوائز العالمية (نوبل غونكور، البوكر ...) هي ما يمنحهم موقعهم الأكيد في جغرافية الفن العالمي.

فضاءات عمومية بنكهة الفن

حين تحط الرحال بهذه المدينة أو تلك في ربوع العالم العربي، تجد نفسك أمام تشكيل معماري، قد يستهويك بعتاقته كما في القاهرة أو فاس أو دمشق، وقد يأخذ صيغة جديدة كل الجدة، فيثير فيك آثارًا عاطفية متناقضة ومتنافرة، كما هو الحال في دبي أو الدوحة.

تكتفي المدن العتيقة بذاتها، ولا تقبل من الفن غير ما يُبين عن أصالتها وعن تجذُّرها في التاريخ. في فاس أو تونس أو دمشق، تعلن البيوت والمآثر عن كثافة من التزاويق والزخارف التي تجعل البنيان يكتفي بذاته، ولا يمكن أن يتحمل عرْض أي عمل فني حديث أو معاصر يخلخل نظامه الداخلي المتعالي والرمزي. لقد انْبنى العمران الإسلامي على مبدأ يعارض بين الداخل والخارج، وبين الذات والآخر. فالغنى البصري يوجد في النفْس، أي في داخل الكيان المعماري، أما الخارج فإنه مجال العام الذي لا يدخل في التشكيلة البصرية للإنسان العربي المسلم.

هذا الانكفاء ما زلنا ورثة له في مدننا الحديثة والمعاصرة، بالرغم من أن مرحلة الانتداب والحماية والاستعمار قد وسَّعت من فضاء متعتنا البصرية الخارجية بإباحة إقامة تماثيل لرموز تاريخنا العربي القديم والحديث، وأنصاب، ربما كان أشهرها «نصب الحرية» لجواد سليم ببغداد ... أما في مدن المغرب العربي فإن المجال العمومي يضيق عن احتواء هذه التمظهرات البصرية المنذورة للعموم، عدا نصب المجاهد الذي يطل على مدينة الجزائر العاصمة، (والذي جاء لمحو وتعويض نصب استعماري في المكان نفسه)، وتمثال ابن خلدون في شارع الحبيب بورقيبة بمدينة تونس. لكن بالمغرب، وحتى حدود نهاية القرن الماضي، كنتَ لا تجد أثرًا لتمثال أو نصب عمومي ذي أهمية، إلا بعض الفلتات، هنا وهناك، في مدن قليلة كالدار البيضاء وتطوان.

إن هذا يعني، من ضمن ما يعنيه، أن العرب لا يزالون معادين للتصوير، وللتشخيص والتجسيم في الفضاء العمومي، في الوقت الراهن. وهو ما يمكن أن نؤوِّله، من جهة، باعتباره أمرًا انتقل من الديني (خوفًا من الإشراك)، ليغدو حقيقة تاريخية ثابتة وراسخة تم تعميمها حتى صارت موقفًا «وجوديًّا». بل هو ما قد يعني — افتراضًا — أن العربي يكتفي بتراثه البصري الزخرفي، ويستعيض به عن كل التحولات الفنية والبصرية التي جاءت بها الحداثة. كما يمكن أن نؤوِّل الأمر من جهة ثانية، بشكلٍ تاريخي، قائلين إن الفن العربي الحديث والمعاصر لم يجد — بعدُ — مكانته في الثقافة العربية كي يتجذَّر فيها، ويغدو جزءًا لا يتجزأ من بنيتها، بل لم يسْتنبت — بعدُ — بشكلٍ طبيعي في المدينة العربية، أي في حداثة الفضاء العمومي، كي يغدو مكونًا يعبِّر عن الهوية البصرية للإنسان العربي.

ليس من الغريب ولا من المدهش أن المبادرات الكبرى في العالم العربي لفتح المجتمع على الفن ليست دومًا مبادرات مؤسسية على مستوى الدولة وأجهزتها التقريرية والتنفيذية. فمثلًا نحن ندين بنواة أكبر متحف للفن العربي والمعاصر («متحف» بقطر، للمجموعة الفنية لأميرٍ عاشقٍ للفن). كما أننا ندين بأكبر تدخل فني للفن الحديث والمعاصر في الفضاء العمومي بمدينة جدة لأحد كبار جمَّاعي الفنون السعوديين، الذي كان في الآن نفسه عمدة لمدينة جدة.

في شتنبر (سبتمبر) ٢٠١١م، كنت عضوًا في لجنة تحكيم المسابقة الإسلامية لتجميل مدينة مكة، في دورتها الأولى. كان الأمر يتعلق بفحص العديد من المقترحات المعمارية والفنية، التي تهم ملتقيات الطرق بمدينة مكة من أجل تحويل تلك التقاطعات المتراكبة إلى فضاءات مرسومة أو منحوتة أو مشكَّلة معماريًّا. كان الأمين (العمدة) السابق محمد سعيد الفارسي رئيسًا للجنة التحكيم، ونظرًا لشغفه بالفن الحديث فقد عضَّد وجهة نظرنا في تجاوز الحروفية كاختيارٍ وحيدٍ، والانفتاح على التشكيلات الهندسية والتشخيصات الرمزية. عندها أدركتُ العلاقة بين جمع نوادر الفن العربي (فسنةً قبل ذلك، حازت لوحة الفنان المصري محمود سعيد «الدراويش»، التي كانت في ملكية الفارسي، على أعلى ثمن حظيت به لوحة في تاريخ الفن العربي الحديث والمعاصر بمزاد كريستيز بدبي)، وتجميل مكة بالأعمال الفنية، وما أسداه هذا الرجل لمدينة جدة بأن منحها أجمل كورنيش في العالم العربي.

إن ما نعنيه بأجمل كورنيش لا يتعلق بتجهيزاته فقط، ولا بما يمنحه للزائر أو المتجول من متعة المشي (فالحقيقة أنني بسبب الرطوبة والحرارة في شهر أيلول

(سبتمبر) لم أكن أقدر تجاوز ١٠٠ متر مشيًا على الأقدام!)، وإنما بما يأهل به من أعمال نحتية لكبار الفنانين الغربيين والعرب (فازاريلي، سيزار وغيرهما). صحيح أن المسألة أكبر من مغامرة: فهي تُدخِل التصوير في صلب عالم يحكمه مقدس التنزيه، وهي تجعل متْن الفن مجالًا بصريًّا عموميًّا يساهم في شحذ الذوق الفني للعموم، بل هي تخلق متحفًا عموميًّا يتطلب الحفاظ عليه جهدًا كبيرًا، ذلك أن العديد من الأعمال تتأثر بجو جدة المليء بالرطوبة العالية والحرارة المرتفعة، كما أن بعض الأعمال، خاصة منها الجداريات، قد تتعرض للإتلاف عنوة، وهو ما حدث مؤخرًا مع جدارية «وين رايح» للفنان المصري أحمد زهير.

تبيح لنا تجربة كورنيش جدة أن نرى وجود الفن في الفضاء العمومي العربي من زاوية جديدة. فإذا كانت مصر سباقة لهذا المضمار فإن حصة المنحوتات المخصصة للشخصيات التاريخية فيها أكبر. أما هنا، فإن الانتقال إلى الفن الحديث والمعاصر يتم ضربة واحدة، مما يؤكد على أن التاريخ ليس سلمًا نصعده بدرجات، وأن الثقافة لا تعرف الانغلاق، لأن استنبات التجارب الغيرية قد يكون حافزًا لتطوير الممكنات الفنية والجمالية المحلية.

التجربة نفسها، والتي كنت من المشاركين في لجنة اختيارها وفرزها، تتطور بشكلٍ حثيثٍ بالمغرب؛ حيث إن الشركة الوطنية للطرق السيارة، عمدت إلى تزيين بعض التقاطعات الطرقية بأعمالٍ نحتية لفنانين كبار كمحمد المليحي وفريد بلكاهية وغيرهما ... توازيًا مع تبني بعض الشركات، هنا وهناك، بتجهيز بعض الفضاءات العمومية بمنحوتات ذات قيمة فنية عالية.

تسمح متاحف الفضاءات العمومية بخلق تربية بصرية وفنية، تكون — باستمرارٍ — في متناول الجمهور، وهي، من ناحية ثانية، تمارس حوارًا خلاقًا مع المعمار المديني، وتمنحه وهْجًا جديدًا. فالفن الذي لا يخرج من اللوحة، أي من الفضاء الشخصي، إلى الفضاء الرحب للمدينة يجعل الفن نخبويًّا إلى الأبد، والحال أن الفن — أصلًا — متعة جمالية مشتركة في الفضاء العام.

من الصنعة إلى الفن، ومن التأمل إلى الحسِّي

كان الفن لدى الإغريق يعبَّر عنه بكلمة «تكني» (technè) التي تعني الصنعة والحرفة. وكان الشعر لدى العرب صناعة ونظمًا، لا يمكن لأيٍّ أن يطرقه من غير أن يكون عارفًا بدقائق صنعه. صحيح أن الأصمعيات والمفضليات تركت لنا من أشعار المجهولين ما يضاهي، وما قد يجاوز تعبيرًا، العديد من قصائد الشعراء الفطاحل، لكن ذلك كان أمرًا ينتمي إلى زمن صار غابرًا ... كان الشعر قريحة تستوحيها اللغة من غمرة الحس والإدراك، ثم صار دُربة وعلمًا يرتكز على قوة القريحة، فصار بلاغة وتعبيرًا.

وهكذا ظل العمل التقني واللغوي متواشجين في منظومة الثقافة العربية، تعبيرًا عن ذلك التلازم الأنثربولوجي التليد الذي أكده المفكر لوروا غوران (في كتابه الحركة والكلام) بقوله: «الإنسان يصنع الأدوات المحسوبة والرموز ... وهي الصناعات التي تحيل في الدماغ البشري للتجهيز الأساسي نفسه ... اللغة والأداة ... تعبيرًا عن الخاصية نفسها للإنسان.»

ربما كان هذا الترابط ذو الطابع المعقول هو ما جعل (بشكلٍ جزئي على الأقل) من الخط الصنعة الحرفية والفنية الأكثر سموًّا، إلى حد أن صناعة الخط صارت النموذج الأسمى للصنائع الفنية. ومعلوم أن الخط لم يأخذ قيمته فقط من قداسة اللغة العربية في ارتباطها بالقرآن، وإنما أيضًا من المنظومة المتخيلة التي حيكت حول كلماتها، وبالأخص حول حروفها، ومن الرمزية الكونية والاجتماعية والروحانية الصوفية التي عُبئت بها حروفها أيضًا.

أما الصنائع الفنية، من خط وزخرفة، فقد صارت سواء في المعمار أو في الكتاب مجالًا لإثبات الطابع الجمالي للفضاء الاستعمالي. الفن العربي الكلاسيكي إذن — في

مجمله — ذو علاقة مزدوجة وصميمة ببعدين: البعد الاستعمالي الفضائي، والبعد المقدس والروحاني.

حين جاءنا كانط وابتكر الجماليات (الإستطيقا) أدخل في أذهاننا أمرًا لم يكن ليخطر لنا في البال تاريخيًّا: الطابع غير النفعي للعمل الفني، إذ الذوق، كما الحكم الجمالي، لا ينطلق إلا من انعدام الطابع النفعي. كيف للعرب أو الفرس أو الأتراك أن يستسيغوا هذا الأمر، وكل الفنون لديهم تندرج في الاستعمالي أو المقدس؟ إذ كيف يمكن لرسمٍ ما أو زخرفة ما ألا تندرج في منفعة ما حتى لو كانت تشخيص حكاية ما، كما هو الأمر في المنمنمة؟

بيد أن كانط لم يفكر — يومًا — في أن ينزع عن الفن طابعه كرسالة ومعنًى، هو القائل: «شيئًان ما يفتآن يثيران الغبطة والبهجة في نفسي، السماء المرصعة بالنجوم فوقي، والنداء الواجب في داخلي.» أو الأحرى بنا القول إن الفن كان لديه كل ما هو جميل في الطبيعة؛ إذ إنه فيلسوف لم يكن يرتاد المتحف كثيرًا، ولا يعرف أمور الإبداع التشكيلي.

ولم يخطئ نيتشه حين أكد أن التاريخ ليس خطًّا متواتر التقدم، بل هو ينبني على عوْد أبدي يعود فيه الحاضر للماضي ويعود الماضي للحاضر بشكلٍ لولبي، يكاد يكون دائريًّا. ولم يخطئ بعده هايدغر حين اعتبر أن جوهر الفن هو الشيء، ليس المادة فقط، وإنما القوة المحسوسة التي تجعل من العمل الفني حضورًا.

بل يخطئ الكثيرون منا اليوم لأنهم لا يزالون يعيشون على فكرة صارت هشة، هي أن الفن هو ما نراه في الأروقة والمتاحف، بل حتى ما بدأنا نلحظه من فنٍّ معاصر ينبني على المنشأة الفنية في الفضاء أو على المنجزات أو على الفيديو ... فما إن بدأنا نتحدث عن فن معاصر حتى وجدنا أنفسنا ندخل تجربة أخرى خرجت من معطف الفن الحديث والمعاصر معًا، خاصة مع تحوُّل العلاقة الاستهلاكية من علاقة نفعية إلى علاقة جمالية أيضًا.

لقد تسلَّل الديزاين إلى قلب الفن والحياة اليومية في الآن نفسه. فلم تعد الأشياء الاستعمالية وحدها التي تخضع للتصميم، وإنما أيضًا البيئات والمناظر الطبيعية والأماكن العمومية ووسائل النقل العمومية والمراكز التجارية، ناهيك عن السيارات وغيرها.

وغدا الديزاين، من غير أن نحسَّ بذلك، الفن بامتيازٍ، في كليته وشموليته، فلقد صار مثله مثل المعمار في العصر الكلاسيكي العربي الإسلامي، موطنًا لتداخل الفنون كلها،

وتفاعلها وتقاطعها في توتر ونزاع مرير تارة، وفي تصالح وتآلف تارة أخرى. الديزايْنر (المصمم الفني) صار نجم الفنون الراهنة؛ لأنه أعاد للواجهة ما كاد الفن الحديث يطويه ويرميه في عدم النسيان، أعني الفنون التقليدية. فالمصمم استعاد الزخرفي، ونزع عنه طابعه التزويقي الديكوري، واستعاد صنعة (أي احترافية) ودقة هذه الصنائع.

لا أدري كيف استطاع المصمم أن يقدم حلولًا مقترَحة لمشكلات كادت تستعصي على الفن الحديث والمعاصر، منها مسألة المحلية، والذاكرة والهوية. كما أنه، باستعماله المكثف للسينوغرافيات الجديدة التي توفرها تكنولوجيا الحاسوب، بات يصالح بين المحسوس المفترض، وبين الواقع كما هو والواقع المزيد والمطعَّم بتكوينات بصرية وعملية جديدة. فالديزاين الغرافي صار مصدرًا للديزاين عمومًا، يعيد تشكيله ويفتحه نحو المستقبل.

دورة التاريخ هذه التي تحدثنا عنها تُخرِج الفن — مرة أخرى — من تمركزه حول الجماليات الغربية لتزجَّ به في عمق التجارب المحلية. لقد أفُل نجم التأمل الجمالي والتذوق المبني على اختيارات ذاتية لندخل عصر الإحساس الجمالي. إننا إذن ننتقل من الإستطيقا إلى الأيسطيزيس، أي من الجماليات إلى الحس الجمالي. هذه الطفرة مهمة جدًّا لأنها تشكِّل انزياحًا عن كل ما يشكِّل أساس العمل الفني الحديث: الفردية والذاتية والحيز الفضائي المحدود، وغيرها من المحددات التي تظل حصرية مهما كانت حركيَّتها وحريتها.

ونحن نثير هذه الأسئلة، ندرك — بعمقٍ — أننا لا نزال بعيدين عن تمثُّل الفرص والحظوظ والمنفتحات التي تمنحها للفن العربي هذه الحركية الجديدة. بيد أن استشراف الأفق أمر يبدو لنا كفيلًا بأن يفكك العديد من المناطق المتجمدة أو المتكلسة في وعينا ولاوعينا البصري. الصنائع إذن مصير الفن ومؤْئله بعد أن كانت مصدره ومنطلقه. وقد بدأنا نرى، هنا وهناك، في العالم العربي مساعي متواصلة لمنح هذا الفن «الجديد-القديم» بعضًا من الحظوة التي صار يعيشها في باقي مناطق العالم.

ويبدو أننا في العالم العربي، أيضًا بحاجة إلى أن نضفي مُسحة فنية على ساحاتنا وبناياتنا وطرقاتنا ومحطاتنا الطرقية، وبحاجة إلى تحرير الإبداع الفضائي الذي يتيحه الديزاين. وليس نزوع العديد من الفنانين الشباب في العديد من بلدان الوطن العربي إلى الاشتغال على الفضاءات العمومية في أعمالهم الفنية سوى مسعى تركيبي يلامس الديزاين من غير أن يسير به إلى أقصى حدوده. فالديزاين أكثر أشكال الممارسة الفنية

المعاصرة حاجة إلى حرية وديمقراطية. أولًا: لأنه يمكِّن جسدنا من ممارسات تحولاته الجمالية في كل لحظات حياته. وثانيًا: لأنه يمسرح الفن ويصرفه في جميع فضاءات ولحظات اليومي.

إنه يصالح العين مع اليومي، ويحوِّل هذا الأخير إلى مرْتعٍ حقيقي لكل أشكال المتعة الجمالية، وذلك أصلًا ما ينقصنا اليوم، ربما أكثر من أشياء أخرى.

فيما وراء الاستشراق: المرأة والفن والشرق

لماذا لا يزال الاستشراق يمارس فتنة كبرى على أذهان الكُتَّاب والفنانين وتصوراتهم بالرغم من العاصفة النقدية التي أطلقها إدوارد سعيد ومعه عبد الكبير الخطيبي ومالك علولة؟ هل نحن نعيش مرحلة استشراق داخلي؟ وهل الاستشراق هو آخر الشرق المنبوذ؟

لقد اعترف إدوارد سعيد في التذييل الذي كتبه لطبعة ١٩٩٥م العربية لكتابه بأمرين: أن كتابه صار عبارة عن عدة كتب، أي إنه انفلت من مقاصده الأولى، وإنه ليس كتابًا معاديًا للغرب ومدافعًا عن الشرق والإسلام، لأن صاحبه لا يؤمن بالجوهرانية. والخطيبي الذي انتقد بصرامة — لا تُضاهى — جاك بيرك، لم يلبث أن أصدر كتابه «الجسد الشرقي» في ٢٠٠٢م، الذي لا يقطع نهائيًّا، لا في شكله، ولا في مضامينه، مع «الفكرة» الشرقية. وفاطمة المرنيسي التي طالما انتقدت النظرة الاستشراقية للمرأة العربية والمشرقية عمومًا، ما إن تدخل لمجال التخييل حتى تلعب دور المرأة الشرقية المثقفة في فضاء تقليدي.

المرأة وفتنة الشرق

ليس من قبيل الصدفة أن تكون مسألة نقد الاستشراق مسألة أيديولوجية لدى الكُتَّاب والمفكرين من الرجال ومسألة إستطيقية لدى الكُتَّاب والمفكرين والفنانين من النساء. إننا نعني هنا بالجمالية المعنى الأصل للكلمة: (أيسطيزيس: عاطفة حسي). من ثَم، ومن غير أن نسقط في التمييز الثنائي بين الذكوري والأنوثي المبني على النوع (الجندر)، نقول إن الثلاثي «الذكوري» النقَّاد للاستشراق انتقده من الخارج، وأن النساء، الفنانات منهن بالأخص، مارسن نقدهن له من الخارج والداخل معًا، أي من خلال تفكيك مزدوج لم

ينتبه له حتى الخطيبي في حملته الجامحة على أحد أكبر مصادر المعرفة عن العرب والمغرب العربي.

ففي سنة ١٩٩٧م، أصدرت مجلة AB عددها الأربعين مخصصة إياه لفاطمة المرنيسي، بعنوان: «اندثار الشرق، الحريم الأبوي يغدو المجتمع المدني الأمومي». لا يهمنا هنا أن ندخل في تحليل أو نقد التصور العام لعالمة الاجتماع هذه التي تميزت أعمالها منذ صدور كتاب «الجنس في الإسلام» بنوعٍ من النزعة النسوية التي كثيرًا ما تعيد إنتاج ما تنقده. ما يهمنا هو كونها قدمت — بشكلٍ غير مباشر — للفن العربي المعاصر مدخله إلى إعادة تملك الاستشراق من خلال ما يمكن أن نسميه: «منجزات performances فاطمة المرنيسي.» في سعيها الدءوب إلى الاشتغال بكل الوسائل على موضوعاته الأنوثية، وبعد أن أدخلها صديقها السينمائي محمد عبد الرحمن التازي إلى مجال التمثيل السينمائي (في فيلم كوميدي بعنوان: البحث عن زوج امرأتي، ١٩٩٣م)، اكتشفت المثقفة في نفسها القدرة على ما يُسمَّى، في المسعى الإثنوميتودولوجي، بالاندماج الذاتي في الموضوع. وهو الشعار الذي يتوافق مع شعار المجلة الألمانية النسوانية التي خصصت لها ذلك العدد: «الشئون الشخصية سياسية، والسياسة مسألة شخصية». وهكذا نشرت المجلة مجموعة من الصور التي تبدو فيها فاطمة المرنيسي في جوٍّ مخملي شبيه بجو ألف ليلة وليلة، وهي مديرة الظهر، أو في حديث مع نساء أخريات بالتهامس والضحك، أو وهي تتحدث في هاتف المنزل. والوضعية التي تبدو فيها فاطمة من الظهر يبدو فيها، في عمق الصورة، تليفزيون مفتوح على القناة الإخبارية البريطانية «بي بي سي». وفي صورة أخرى، تبدو الكاتبة في وضعية الغانية (الأوداليسكا)، متزيية بلباسٍ تقليدي ثقيل، وهي تمسك — باهتمامٍ — بمجلة أمريكية.

يبدو أن عالمة الاجتماع، وهي تنزاح تدريجيًّا عن الطابع السوسيولوجي الصارم للبحث، وتدخل منذ كتاب «الجنس والأيديولوجيا والإسلام» سنة ١٩٧٤م، في منزع نسوي سيجرُّها للحديث عن النبي والسياسة والنساء، ثم عن السلطانات المنسيات، وبعدها عن شهرزاد الإسلام وأحلام النساء ... إلخ، سوف تغدو روائية وفنانة على طريقتها، خاصة أن اشتغالها على النساء المهمَّشات في جبال الأطلس المغربية جعلها تندرج في ضربٍ من «التدخل الاجتماعي والجمالي» في الآن نفسه.

في هذه التجربة التي تنتقد الاستشراق بشكلٍ مزدوجٍ (من جانب نسوي ومن جانب سوسيولوجي) تكاد فاطمة المرنيسي أن تبيح لنفسها ما تحرمه على الآخر: أعني محاكاة

الاستشراق، وخلق بنية استشراقية داخلية محكومة بنسقٍ مغاير من القِيَم، وإن بالإطار نفسه. إنها تخلق المفارقة في بنية المرأة الاستيهامية موضوع الحريم الاستشراقي: فهي تجعل منها تقليدية المظهر، لكن دينامية الفكر بين المرأة القروية التي ترصدها، والمرأة التي تبتكرها من ذاتها في الصورة، ثمة مسافة هي مسافة السعي إلى تفكيك مفهوم الحريم، لكن عبر الرغبة في الاستحواذ المباشر على مكونات عالمه. إن تحرير الحريم من الاستيهام الاستشراقي لا يتم لدى المرنيسي إلا عبر عالم الفكر والثقافة.

نساء ضد الاستشراق

ولم تلبث العدوى أن بلغت الفنانين وبالأخص الفنانات، الأكثر منهم ومنهن وعيًا وانفتاحًا على القضايا الشائكة. بيد أن لا أحد من الفنانات، ثم من الفنانين، أحال إلى لعبة فاطمة المرنيسي مع الاستشراق التي بدأتها مبكرًا. هل يتعلق الأمر بأرخبيلية الثقافة العربية، أم بكوْن نقد الاستشراق في رحلته الثانية صار عملية سباق ضد الزمن؟

في كل الأحوال، جاءت تلك العدوى إلى مجال الفنون البصرية من خلال استكشاف النظرة الاستشراقية، لا عبر وسيطها «الطبيعي» أي اللوحة، ولكن من خلال الصورة الفوتوغرافية. فكان أن نظمت الفنانة المعاصرة التونسية مريم بودربالة سنة ٢٠٠٦م، معرضًا هامًّا، كان المنطلق لحملة جديدة لاستكشاف الاستشراق، من وجهة نظر مخالفة للرباعي النقَّاد (سعيد، الخطيبي، علولة، المرنيسي) وقريبة منهم في الآن نفسه. وأنا أعتبر هذا المعرض المنطلق الفني المعاصر لمواجهة الاستشراق بصريًّا من غير عداء أيديولوجي: فبودربالة من خلال أعمالها المنطلقة من مرايا جسدها الشخصي، ومعها طاقمها، تنطلق من مواجهة بصرية غير خصامية بين الصور الفوتوغرافية للمصور السويسري رودلف لينهرت، الذي ترك إرثًا هامًّا عن تونس ورجالها ونسائها ومناظرها وآثارها. وهذه المواجهة تتخذ فيما يخصها شكل مَشْهَدة لجسدها مدثرًا في أثواب شفافة بحيث يتم تضعيفه في جميع الاتجاهات خالقة ضربًا من الضبابية الحسية البصرية.

في السياق نفسه، تقوم المغربية للا الصعيدي بترجمة تجربتها الشخصية في شكل كيانات أشبه بالغانيات والوصيفات، متموضعة في شكل استلقاء وخمول الأودالسكا أو في أشكال تمنحنا صورة الحريم. وما تقوم به الفنانة هو تدثير الجسد بما يشبه الكالغرافيا، بحيث نجد أنفسنا أمام وضعيات تحاكي المشهد الاستشراقي واستيهاماته وتناوشه في الآن نفسه. فيما تعمد الفنانة المغربية المقيمة بفرنسا ماجدة الخطاري، بالاشتغال،

بشكلٍ أكثر معاصرة، على الحريم، وعلى الغانية، مانحة إيانا مشاهد فوتوغرافية يتجاور فيها النقد بالتملك.

وسواء تعلق الأمر بهؤلاء الفنانات أم بآخرين (هيلا عمار من تونس، والمصري محمد أبو النجا)، فإن الرغبة في إعادة النظر في الاستشراق، وتملُّكه من الداخل، يجعل اليوم من الفن بوابة نقدية كبرى تشكِّل طليعة تجدُّد الفكر العربي، وإعادة ابتكاره لتاريخه ولتاريخ أسئلته الحارقة.

بعيدًا عن المنظور، قريبًا من المحْجوب

ليس الأمر من جانبنا لعبًا بالكلمات، حتى وهو قد يبدو للوهلة الأولى كذلك ... فالكلمات لا تتحمَّل أن نتلاعب بها. إنها تمنحنا نفسها ونفَسها كي نتلاعب بالمعاني ... من وقت وأنا تجتاحني فكرة أنحيها كل مرة من ذهني، تقول لي، مثل هاتف يهمس في أذني: الشرق شرق والغرب غرب. وبما أني أنتمي لبلدٍ، لا هو بالمشرقي، ولا هو بالغربي؛ إذ هو غرب المشرق، فإني أحيانًا أتشبث بالمفارقات التي تمنحني إياها وضعيتي الملتبسة.

مرة وأنا أحاضر بإحدى المدارس العربية العليا للفنون الجميلة طرحت، بشكلٍ مشاكسٍ السؤال التالي: «هل يمكننا اعتبار المنظور مكسبًا عالميًّا؟» لم يكن، حينها، في نيتي أن أنظِّر لجماليات خلافية أو اختلافية أو مشرقية أو عربية. كان همي الأساس أن أضع ابن خلدون مقابل ليوناردو دافنشي.

يا لها من مقابلة ... إنها تجعلني في موقع قوة تاريخية لا يمكن لأحد أن يحسدني عليها. وفي الآن نفسه في موقع ضعف، لا يمكن إلا أن أتمنى الخروج منه سالمًا.

إذا نحن قارنَّا المنحوتات الفرعونية والمنحوتات الآشورية — مثلًا — مع نظيراتها الإغريقية، فإننا سوف نتوصل مباشرة إلى الطابع المؤسلب للأولى (أي إلى طابعها الرمزي) مقارنة مع الطابع المحاكاتي المرجعي للثانية. هنا بالضبط مكمَن الخلاف والاختلاف. الشرق يؤسلب العلاقة بالواقع، ويخضعها للزخرفي ومن ثَم للرمزي، فيما يسعى الغرب إلى أن يجعل من الأداة الراسمة استكناهًا للمرئي ومرآة لوجوده.

حين تمَّ ابتكار المنظور في بدايات القرن الـ١٥، كان ذلك متوائمًا مع الطفرة العلمية والرياضية التي تؤمن بأن العلم قادر على الإمساك بالعالم واستكناه بنيته. لم يكن المنظور مكونًا من مكونات الواقع، وليس علينا أن نأخذه على أنه كذلك. إنه بالأحرى محاولة ضبطٍ لتصوير الواقع أو ما يسمى — بلغة فلسفية — تمثيله representation.

لن نطيل ولن نستفيض في القول بأن مشكل الفن الغربي بكامله هو مشكل التمثيل. وأن ثورة نيتشه وهايدغر ثم سارتر وجيل دولوز وجاك دريدا وغيرهم، كانت متصلة بمسألة تفكيك التمثيل، أي الأصل والمرجع في طابعهما الميتافيزيقي، سواء كانا هما الواقع النموذجي للمحاكاة، أو كانا النموذج المثال الذي تفرضه الأساطير والديانات.

الأصل مفهوم ميتافيزيقي بامتيازٍ؛ لأنه يتحكم في تصورنا للمرئي واللامرئي. وسواء كان هذا الأصل مرئيًّا (الجسد الإنساني باعتباره مرجع البورتريه مثلًا)، أو كان غير مرئي (الحس الديني)، فإن التعبير الفني عنه، إن هو خضع لمعيار الأصل والمرجع، فسيخضع له بطريقتين: إما التماهي مع الرؤية الدينية التي تعتبر أن آدم سابق على عصر الديناصورات؛ أو التوافق مع المعطيات الهندسية والرياضية التي تجعل ما يكون قريبًا منا بالضرورة أكبر حجمًا (في تمثيله وتصويره) مما يوجد أبعد منه.

إنها قضية المنظور أو ما يمكن أن نسميه بوهم المسافة في التصوير عمومًا. وربما هنا يكمن سحر التصوير — تحديدًا — لأنه يجعلنا نتوهم أننا نرى الواقع المرئي. وما هو في الحقيقة بواقع مرئي، وإنما هو فقط بناء هندسي لمكوناته البصرية والطوبولوجية.

هكذا بنى «الغرب» وَهْم امتلاكه للمرجع والأصل، وحل مشكلة التصوير والتمثيل الماثل والمحاكي لواقع مفترض؛ محققًا بذلك سبقًا كبيرًا، بل قطيعة حاسمة مع التجربة الشرقية، التي لم يهمها — أبدًا — المطابقة والتماهي ومبدأ الهوية المتحكم بين الصورة والمرجع بقدر ما تهمها الإشارة والإحالة والترميز … لكن هل هو حقًّا تقدم تاريخي أم فقط اختلاف تاريخي؟

لماذا اعتبر هيجل أن مجد الفن الإنساني وعظمته لا يتجسدان في الفن الإغريقي ولا في فن النهضة بطابعهما المحاكاتي والمنظوري، بل في الفن المصري الفرعوني بطابعه المسطح الذي لا يبتغي الدقة المنظورية (رغم وجودها الأولي) بقدر ما يبتغي الإحالة؟ هل كان هيجل ضحية خداع تاريخانيته؟ ولنطرح السؤال بشكلٍ آخر: لماذا نجد في التماثيل والمنحوتات والتصاوير المصرية والآشورية واليابانية والهندية الكثيرَ من السحر والفرادة اللذيْن قَلَّ أن نجدهما في التصاوير النهضوية الخاضعة — بشكلٍ أو بآخر — للمنظور المقنن والهندسي؟

المنظور ابتكار لا يهمنا تاريخيًّا إلا بقدر ما يشكِّل محطة من تطور الفن العالمي. قد ندرِّسه لطلبتنا، وقد ندين له بجعلنا نمسك ببنية منظر أو معمار ما، غير أن طابعه لن يتجاوز هذا الجانب التقني. والدليل على ذلك أن التحطيم الذي قام به بيكاسو لهذا المبدأ الدكتاتوري العقلاني في الفن كان بفضل اكتشافه للفن الأفريقي.

لقد كان لبيكاسو، وللسوريساليين، كما لحركة كوبرا، الفضل في اكتشاف فن مغاير للفن القائم على المنظور، هو الفن الخام أو الفطري. بالمقابل فإن ذلك أمر يلائمنا تمامًا، لا لأننا ندين لهؤلاء بوجودنا الفني والجمالي، وإنما لأننا حضارة لا علاقة لها بالمنظور ... كيف ذلك؟

نظرة بسيطة إلى ما يشكِّل هويتنا البصرية التقليدية، أو الكلاسيكية (بلغة فقهاء الفن) تكفي لتجعلنا نقتنع أن نظرتنا الفنية مسطحة، وأن تشخيصيتها تعبيرية، تعطي المثَل ولا تبتغي التمثيلية، وأن الغرض منها مسايرة الحكي، لا الحكي بحدِّ ذاته. نحن أمة (أمم) لا تحكي بالصورة بقدر ما تجعل الصورة ذريعة للحكي أو فاكهة اشتهاء له. الصورة لدينا، مهما كانت درجة شهوانيتها وإباحيتها، لا تقول الحدث بقدر ما توحي به ... وواقعيتها لا تستجدي المرئي بقدر ما تداوره، كي تستدرج ما لم يُر بعد، وما لا يخضع للمنظور، أي ما لا يدخل في النظام الممكن للمرئي وسلطته. لكن ما الذي لا يدخل في المنظور؟

إنه المحجوب.

تنبني حضارة الإسلام، كما، بشكلٍ ما، حضارات الشرق الأقصى، على الحجْب والمحجوب الذي يتطلب قراءةً وتأويلًا، تطوَّرَ في التصوف وجعل مآل الفكر والنظر يكمن في البحث عن مجهول الوجود ومحْجوبه. لذا كانت الزخرفة الإسلامية بتشابكاتها، كما الخط بتجريديته، استدعاء لهذا المحجوب ومساءلة له. كما أن التصوير بغير المنظور (حتى في أبسط أشكاله) في المنمْنمة يجعلنا أبعد ما نكون عن مسألة «الحداثة» والعقلانية التصويرية.

إنه بُعد يلزمنا استثماره جماليًّا إذا نحن أردنا أن نبني «جماليات محلية»، كي نحرر أنفسنا من إمبريالية المفاهيم ومن طابعها الكوني المزعوم. فإذا كان المنظور يحيل إلى المرئي، فإن المحجوب يحيل إلى اللامرئي ... وثمةَ سبيلٌ قد يكون علينا المغامرة فيه لبناء تصور جديد لمرآتنا الجمالية.

هجرة الفن تتبع هجرة اللقالق

من شهر فقط، جاءني صوت صديقي القيِّم على بينالي ليون في الهاتف ليخبرني بما لم يخطر لي على البال. يتعلق الأمر بخبرٍ «متداوَل» في فرنسا عن إنشاء فرع لمدرسة الفنون الجميلة بباريس في المغرب. كان ذلك الخبر من صديقة صحفية له تُعِد تحقيقًا في الأمر. وكان صديقي يعتقد أنني لا يمكن إلا أن أملك أسرار الخبر وكواليسه اعتبارًا أني من المتابعين للشأن الثقافي والفني من زمن. كلَّمتني صديقته الصحفية فأخبرتها أن الأمر أشبه بالمفاجأة أو السرِّ ... وعدتها بإخطارها بمجَريات الأمور. حينها قمت باتصالات أفرزت عن أن لا أحد من الفاعلين بالبلد على علم بالأمر ... هل كان الأمر خدعة أم مناورة؟

غاب الأمر عن ذهني مع إيقاع الصيف، حتى قرأت في جريدة لوموند الفرنسية (طبعة ٦ آب (أغسطس)) مقالًا بعنوان يؤكد سرية الصفقة: «مملكة المغرب تشتغل في سرية على مشروع فرع لمدرسة الفنون الجميلة (بباريس طبعًا) بالرباط.»

الأمر «افتضح» بالصدفة. فقد قامت الوزيرة الفرنسية للثقافة، بإقالة نيكولا بوريو (صاحب نظرية الجماليات العلائقية)، مدير المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بباريس، من منصبه الذي يشغله منذ ٢٠١١م. ولم يجد هذا الأخير من حجة للدفاع عن حصيلة إدارته بالمدرسة أفضل من الحديث عن مشروع فتح فرع للمدرسة الشهيرة بالعاصمة المغربية.

كان المدير الوحيد أو بالأحرى من القلائل الذين يعلمون بالأمر. والأمر حين يظل سريًّا ولمدة طويلة فذلك إما لأنه قد قُبر في مهده، أو لأنه مشروع يبتغيه الملك لبلده بسرية كاملة ... بيد أن الاحتمال الثاني أقوى، ذلك أن هناك آثارًا يمكن تتبعها لفهم الأمر ... أولها يعود إلى أن فكرة استنبات المدرسة الباريسية بالرباط تعود للمغرب،

لا لرغبة مدير تلك المدرسة. وما يؤكد هذا الزعم، أن إحدى المؤسسات المغربية المالية الخاصة، ومنذ شهور، تحوم حول الفكرة وتسعى إلى منح الرباط مدرسته، وذلك في إطار مشروع حضري وثقافي كبير تعرفه منطقة أبي رقراق، التي ستحتضن مسرحًا هائلًا تشرف على إنجازه المعمارية العربية والعالمية الشهيرة زها حديد.

يبرر الناقد الفني والمدير السابق هذا المشروع بما يلي: «ليس ثمة بالمغرب مدارس جدية للفنون إلا في مدينة تطوان. والتكوين في هذا المضمار ذو مستوًى ضعيف في الوقت الذي يمكن اعتبار أفريقيا منبعًا لمواهب مدهشة وخارقة.» صحيح أن المغرب، مقارنة مع الجزائر وتونس وبلدان المشرق لم يعرف التكوين المحلي إلا ابتداء من أواسط الأربعينيات مع إنشاء مدرسة الفنون الجميلة بتطوان. وصحيح أيضًا أن أغلب الفنانين المغاربة درسوا بمدارس باريس وبرشلونة ومدريد وروما وبروكسيل وغيرها ... بيد أن الحركة الفنية المغربية — مع ذلك — تُعتبر إحدى أهم الحركات الفنية العربية، بالرغم من قصر تاريخها ... إلى حد أني قلت بنوعٍ من المزحة المرة: ربما تعود قوة التجربة المغربية إلى ندرة مدارس التكوين بالمملكة!

هذا الضرب من الاستنبات بدأ منذ عقد من الزمن، وصار يضم فروعًا كاملة أو غير مكتملة (بشروط محلية) للجامعات الشهيرة والمدارس العليا الكبرى في كل من كندا وأمريكا وفرنسا ... في العديد من البلدان العربية، ومن بينها بلدان المغرب العربي. وهي مؤسسات تعليم عالٍ خصوصي ومؤدًّى عنه، كانت تتمتع فقط برخصة من وزارة التعليم العالي. غير أنها اليوم صارت تتمتع (لظروف واعتبارات يصعب الخوض فيها هنا) بشراكة مع الوزارة ومع التعليم العمومي، وتحظى بوصاية من القطاع التعليمي العمومي.

الأمر، لمن يجهل ذلك، ليس بالجديد؛ فمن عقود عديدة أنشئت في بعض البلدان العربية ما يُعرَف بالجامعة الأمريكية (في بيروت والقاهرة)، التي كانت مصدرًا لتكوين النخب السياسية العربية في تلك البلدان. ثم جاء وقت «كلوناج» العديد من المؤسسات التربوية والمتحفية الغربية والفرنسية بالخصوص في بلدان الخليج وبخاصة في الإمارات العربية المتحدة. وأسال الأمر، من سنوات، ما أسال من مدادٍ ومن لعابٍ. غير أن هذا الاستنبات أو «الزرع» بدأ يعطي أكله؛ إذ إن جامعة السوربون، كما متحف اللوفر، صارا تدريجيًّا — يشكِّلان — جزءًا من معالم واستراتيجيات هذا العالم المتسارع النمو في كل المجالات. كما أن الإصرار على أن يكون الطاقم المسير كما الطاقم التربوي لهذه

المؤسسات منتميًا للبلد المصدِّر (فرنسا أو غيرها) يجعل من هذه المؤسسات أشبه بالجزر الافتراضية التي يدخلها الواحد من غير حاجة للتأشيرة أو السفر.

طبعًا في هذه العملية التي تستحضر التجربة التعليمية والمتحفية إلى فناء الدار، ما الذي نربح؟ وما الذي نضيع؟ أليس الأمر ضربًا من عولمة ثقافية تمحي الفروق والاختلافات الثقافية، وتسعى إلى توحيد وتنميط التفكير والإنتاج والإبداع، وتعميم النماذج الثقافية؟

ونحن نتخلى عن المغامرة وارتياد البلدان الأخرى للولوج إلى السوربون أو مدرسة الفنون الجميلة بباريس أو روما، ألسنا — بشكلٍ أو بآخر — مثل ذلك الشخص الذي يتعلم قيادة السيارة في برامج مصورة وتفاعلية؟ طبعًا في هذه المقارنة بعض الإجحاف، كما في الخوف من تعميم النماذج الثقافية ضرب من الخوف والانطواء وعدم الاعتراف بهشاشة «نموذجنا» الثقافي.

ما سنفْتقده (من غير أن نفقده تمامًا)، هو ما يحيط بالتجربة التعليمية، من علاقة بالآخر في عقر داره، وعقر ثقافته وحضارته، أعني التسكع في رحاب باريس أو روما أو بوسطن، وما يفرزه ذلك من هجانة ثقافية وعلاقات تتمسك بالبشرة كعبق العطر. سوف لن نكتب أبدًا معادلًا لكتبٍ من قبيل: عصفور من الشرق، أو موسم الهجرة إلى الشمال أو الحي اللاتيني.

لنعدْ إلى استحداث فرع لمدرسة الفنون الجميلة بباريس.

إنه اعتراف بوضاعة نظامنا التعليمي الفني من جهة، وعولمة إكراهية (ومصلحية)، واستثمارية تمجد النموذج الغربي في التعليم من جهة (وهو تمجيد له أساسه وصدْقيته)، وتجعل مجال الفنون مجالًا استثماريًّا بامتيازٍ في الظروف الحالية. إنه رهان مزدوج: يقرِّب، من جديد، بين فرنسا والمغرب مرة أخرى في المجال الثقافي، بعد أن صار العالم الأنجلو أمريكي يستقر في التطورات التعليمية التي تعرفها المنطقة الفرنكفونية (فأودري أزولاي، ابنة أندري أزولاي، المستشار الاقتصادي للملك محمد السادس، هي المستشارة الثقافية للإليزي)، ومن ناحية أخرى يفتح مجال الفنون البصرية على سوق الاستثمار في شمال أفريقيا، بل في أفريقيا بكاملها.

إنه رهان مزدوج، يتطلب تحليلًا مزدوجًا أيضًا ... وهجرة مزدوجة تتبع مسير اللقالق.

حاجة الفن إلى وسائطه

يصعب أن يطرق الكاتب منا موضوع الكتابة والناقد مسألة النقد، من دون أن يكون ذلك من باب الشهادة. صحيح أن الأمر ضرب من النرجسية، غير أنها نرجسية شاهدة على ذاتها، ساعية للانفصال عن جذورها الغارقة في أغوار الذات واللاوعي. يصعب أن نكتب عن ذاتنا إلا بشكلٍ انعكاسي. وكل انعكاس تأمل في الصورة المقلوبة في المرآة، وكل مرآوية دعوة للانفصال عن النرجسية أيضًا لأنها تمكِّن من ضبط صورة لما نحن عليه.

صراع العلامات والصور

من أيام فقط، وأنا أشارك في ندوة دولية عن سياق الفن المعاصر في حوض المتوسط، صعقت وأنا أنصت لأحد التشكيليين يقول بالحرف الواحد: لسنا بحاجة إلى النقد والنقاد؛ فالعمل الفني يفصح عن تأويلاته لوحده، وهي تأويلات غير محدودة.

إن هذه العدمية التبسيطية (وما أبعدها عن عدمية نيتشه المفكِّرة والبنَّاءة)، وهي تمنح للبصري القدرة على أن يؤوِّل ذاته بذاته، تمنحه سلطة الانفتاح اللامتناهي وغير القابل للضبط. والحال أن العمل الفني، بطابعه الصوري البصري، مهما كانت درجة ذكائه التأويلي، يظل في حاجة إلى تدخُّل اللغة لممارسة التأويل عليه. صحيح أن التأويل ليس خاصية اللغة والكتابة فقط، بل تشترك فيه مجمل أنماط التواصل البشري. بيد أن للغة القدرة على التملك التصوري المفهومي للصورة أكثر من الصورة نفسها.

العمل الفني يمارس التأويل على العالم بترجمته إلى صورٍ وأشكالٍ وألوان وتعبيرات بصرية فضائية. كما أن كل عمل فني هو — بشكلٍ أو بآخر — تأويل أو نقد لما سبقه ولما يواكبه من أعمال فنية. فكلما انزاح عن المألوف والمُتداول، وسلك لنفسه مسارب

جديدة؛ كانت عمليته التأويلية أخصب، وكان من الصعب إدراكه من قِبَل المحيط الفني والنقدي.

إن العمل الفني كلما كان جديدًا ومبتكرًا حرَّك العناصر الجامدة والمتكلسة والرجعية الارتدادية في التصور النقدي السائد. كما أن الممارسة النقدية ليست مطالبة فقط بمتابعة العمل الفني، بل بإدراك كنْه توجُّهه ووجهته من جهة، والسعي إلى الإمساك بمجمل دلالاته، بل تجاوز ذلك إلى منحه معاني إضافية (كما يسميها الجرجاني). النقد، كما يدعو إلى ذلك هايدغر، لا يكون كذلك إذا لم يمنح لموضوع قراءته من معناه، أي إن لم يكن مصدرًا للقاح والتلاقح الذي يخصب — بدوره — العمل الفني بالتصورات والتأويلات التي يستمدها من العلاقة معه.

لهذا الأمر كان النقد كتابة ونصًّا قبل أن يكون انتقادًا وبحثًا عن الشوائب وتثمينًا أو تحقيرًا. ومعنى ذلك أن النقد ليس متابعة للعمل الفني ولا ظلًّا له (لأن ذلك من عمل الصحافة والصحفي)، بل وهو يسعى إلى أن يكون إضافة للعمل الفني بلغة غير لغته، يطمح أول الأمر أن يكون ندًّا لهذا العمل، قادرًا على مجاورته ومحاورته، باحثًا فيه عن ممكنات مفتوحة للتفاعل والتواصل. إنه وسيط من ضمن وسائط أخرى، يساهم في منح العمل الفني قيمته الرمزية والتداولية. بل إنه أقدم تلك الوسائط على الإطلاق، من أروقة للعرض وجمَّاعين ومتاحف وملتقيات وبينالات وغيرها.

تصنع الكتابة النقدية قيمة العمل الفني حين تُموْقعه في تاريخ الفن المحلي والعالمي. وهي بذلك تساهم في كتابة تاريخ الفن القطري والقومي، وتمكِّن من ناحية أخرى من استكشاف الفنانين المهمَّشين وإعادة الاعتبار للمغمورين منهم. وفي صمتها عن بعض الفنانين المتطاولين على الشأن الفني أو المنفوخ فيهم، أو إعادتها النظر في الهالة التي تُمنَح لهم، نلفيها تساهم في الموازنة النقدية بين المكونات الثقافية، وتمارس ضربًا من النضال التاريخي ضد العناصر التي تعيق — بشكلٍ أو بآخر — عيانية visibilty التجارب ذات الأفق الواعد.

من التقويم إلى العرض

وفي ذلك تتقاطع مهمة الناقد والقَيِّم على المعارض من حيث قدرتهما معًا على الموازنة بين النظرة الشمولية السياقية التي تؤطر الممارسة الفنية الفردية والنظرة الثقابة المتعقبة لتحولات الممارسة الفنية وعناصرها النافرة والخصبة. وغالبًا ما تجتمع مهمة الكتابة

كما مهمة تنظيم المعارض وتصورها في الشخص الواحد، كأن يتحوَّل الناقد إلى قيِّم على المعارض، وهو الأمر الأكثر احتمالًا، ويتحول القيِّم إلى ناقد.

يراقب القيِّم الحركة الفنية بعيون صقر. وهو كالمدرب الكروي يبحث عن دُرره الفنية بين الشباب والمبتدئين، ليقتلعها من مجهوليتها، ويسير بها نحو العيانية. وحين ينظم المعارض الاستعادية أو الموضوعاتية، فإنه يكشف عن موهبته في تشكيل رؤية جديدة انطلاقًا من هلامية المنظر الفني العام. والقيِّم عضد المتاحف وأروقة العرض وجوهر وجودها. في المتحف تراه يجدد الرؤية إلى الفضاء وإلى المجموعة الفنية، بما يغنيها من تجارب آتية لها من الخارج وأحيانًا من أمكنة نائية. وكأنه، بعملية الإخصاب هذه، يفتح هذه المؤسسات الوسائطية على ممكناتها المستقبلة، ويجعلها تدخل في حوار مع الآخر.

من ثَم، فالناقد، كما القيِّم، يصنعان تاريخ الفن: بتنظيم معطياته الماضية والراهنة وإعادة تقويمها، كما بنفض الغبار عن المنسي فيها، وتحجيم ما تم تضخيمه فيها. كما باستشراف التحولات الخصبة التي يمكنها أن تمنح هذا التاريخ عبقَه الخاص وقوته الضرورية.

بالرغم من أن تاريخ الحركة التشكيلية في العالم العربي قد أفرز، منذ أواخر القرن التاسع عشر، العديد من الأسماء الفنية التي يمكن اعتبارها أعلامًا عتيدة في تاريخ الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، فإنه قلَّما كشف لنا عن ناقدٍ أو مؤرخ للفن بالقوة نفسها. لذا فإن أغلب «النقاد» الذين يمكن أن يُعتد بكتابتهم أتوها من الأدب والفكر (جبرا إبراهيم جبرا وعبد الكبير الخطيبي). إنهم كُتَّاب وشعراء يكتبون عن الفن بهذا القدر أو ذاك من الانتظام، يعتبرون أنفسهم مواكبين ورفقاء لبعض الفنانين؛ بحيث غالبًا ما تدخل تلك الإشراقات ضمن تجربة الكتابة لديهم.

أما النقاد المتخصصون فهم قلة قليلة، بعضهم آتٍ من الفلسفة والأدب (عفيف البهنسي، موليم العروسي، فاروق يوسف وشربل داغر ...)، وبعضهم من الممارسة التشكيلية وتاريخ الفن (أسعد عرابي، مها سلطان) إنهم قلة قليلة مقابل ذلك العدد الهائل من الفنانين. وما يزيد من قلَّتهم تلك غياب المجلات الفنية المتخصصة والمنابر المنذورة للفنون البصرية، وعدم ترسخ الكتابة النقدية في الحقل الثقافي؛ بحيث نادرًا ما نجد كتابًا في نقد الفنون يصنع الحدث الثقافي الذي قد تصنعه رواية ما أو معرض ما.

مقابل هذه القلة، ثمة نُدرة رهيبة في مجال القيِّمين المتخصصين. ولعلنا نعزو ذلك إلى جِدة هذه الوساطة في حقلنا الثقافي الفني. فقد كان أصحاب المعارض وبعض

النقاد يقومون بهذا الدور، حتى غدونا، في السنوات الأخيرة، نرى بعض الأسماء العربية تمارس دور القيِّم في العواصم الأوروبية والعربية، وتنتقل بنشاطها إلى العالم العربي ... إنها مهمة وسيطية لا تزال بحاجة إلى التحديد والتكوين والتشجيع كي تمارس دورها إلى جانب الكتابة النقدية في تقويم التجارب الفنية ومنحها العيانية التي تستحقها.

فتنة الفن المعاصر

زرته منذ سنواتٍ في تلك الضاحية الرهيبة من مدينة تنطق بناياتها بالفاقة والعوز. كان يسكن مع أمه في بيتٍ صغيرٍ يستغل غرفته السفلية فيما يشبه المشغل. مكان ينضح بفقر مكوناته، لا يدخله النور إلا من جهة الباب، ويكاد لا يسع إلا صاحبه. لوحاته فيها الكثير من خفة الروح وعمق المعاناة؛ وهو الشاب الثلاثيني تُبين ملامحه عن قلقٍ دفين ينطبع على محياه، حتى وهو يطلق ضحكته السريعة الصاخبة.

لم يتابع محمد طويلًا مسيره مع اللوحة. وقبل أن يقوم بمعرضٍ شخصي ويحفر موقعه في الساحة الفنية، استهوته التقنيات الجديدة، فصار يقوم بمنشآتٍ فنية وفيديو آرت. ظل يشتغل بدأبٍ على أحلام أبناء حيِّه الفقير، ويجعل منهم أبطاله، بحسٍّ حكَّائي يكاد يكون سينمائيًّا. يعود من إقامة بألمانيا أو هولندا بأفكارٍ وصورٍ عن منشآت صارت تحظى باهتمامٍ متزايدٍ من قِبَل الغالريهات والنقاد ... بل حتى من متحف «التيت» ببريطانيا.

هل كان محمد يحلم يومًا أن يحظى بهذا الاهتمام وهذا الإشعاع لو أنه ظل حبيس لوحاته؟

في بداية التسعينيات، قام أحد الشباب الممارسين للتشكيل بحرق لوحاته وحوَّل عملية الحرق نفسها منجزَة فنية (برفورمنس)، يعبِّر، من خلالها، عن قطيعته مع الحداثة الفنية لولوج معاصرة اختارها لنفسه، وأبدع فيها، وصار فيها أحد رموز الحركية الجديدة، وطليعة من طلائعها المغامرة، تتهافت البينالات في مختلف أنحاء العالم على عرض أعماله. وفي بداية الألفية الجديدة، خرج أحد الشباب من بلده يحمل أحلامه الفنية، فبلورها بين باريس ونيويورك والبندقية، وصار الفتى المدلل لقاعات

العرض الشهيرة في العالم، يثير الضجة تلو الضجة حول منشآته الفنية وآخرها من سنة فقط في الدوحة.

هل كان هؤلاء جميعًا، وغيرهم، هنا وهناك، في أرجاء الوطن العربي، سيحظون بما حظوا به، في وقتٍ قصيرٍ جدًّا، لو كانوا اختاروا أن يظلوا حبيسي القماشة واللوحات المؤطرة؟

وراء السؤال تثوي العديد من الأسئلة وتتناسل. وثمة تكمن فتنة الفن المعاصر، تلك الفتنة التي تجتذب العديد من الشباب المتخرجين في مدارس الفنون الجميلة وكلياتها، فينطلقون في تجريب المواد والفضاءات، يمزجون التقنيات، يبحثون في أجسادهم وذاكرتهم عما يمكن أن يكون لهم مكونًا أو موضوعًا، يستخدمون الفوتوغرافيا والرسم والمواد والخامات، يمْسرحون محيطهم وجسدهم، وما تقع عليه عيونهم. ويقدمون تجارب جديدة يجدون فيها ذواتهم. فهل ضاقت اللوحة إلى هذا الحد كي يخرجوا منها باحثين عن متنفَّسٍ جديد لأحلامهم وهواجسهم الكبيرة؟

لست من الذين يتبنَّون ثنائية الحداثة والمعاصرة في الفن، على الأقل بالشكل الذي نسقطها على واقعنا الفني والثقافي؛ ولا من الذين يؤمنون بثنائية الحداثة وما بعد الحداثة التي نلوكها كالعلكة، ونبتلعها كما لو كانت قطعة خبز … فهذه الثنائيات ليست قَدرية ولا كونية. فإذا كانت المعاصرة (أو ما بعد الحداثة) عودة لما كبتته الحداثة بتنظيميَّتها وعقلانيتها، فإنها، حسب منظِّريها الغربيين الكثْر، مديح للاعقلانية والإحساس وحضور الجسد والهجانة والتفكيكات المتعددة للتقليد. إنها أيضًا عودة للأصول والمنابع والأساطير والمتخيل المتحول في الذاكرة.

والمفارقة أن ما تمتدحه المعاصرة، وما بعد الحداثة، باعتباره تجاوزًا، هو في العالم العربي أمر معطًى حاضر، لا يستوجب العودة إليه لأنه لا يزال فاعلًا، ولا يتطلب الإحياء لأنه لا يزال حيًّا يُرزَق. فنحن في أغلب بلدان العالم العربي، حتى تلك التي تنبت فيها ناطحات السحاب كالفطر (ولا سحاب فيه كي تنطحه أو تخترقه) نعيش وضعية تطور لا قطائع فيها، وتسير بوتائر وإيقاعات متوازية ومتداخلة؛ بحيث لا تزال تتعايش في مجتمعاتنا بقايا عتيقة تحدَّث عنها ابن خلدون مع آخر التطورات التقنية التي تعرفها البشرية. هذه الهجانة الحضارية هي ما جعلت الدولة العربية دولة لم تبلغ مرحلة الأمة (وقد لا تبلغها) لأن الأنظمة السياسية لا تزال تنبني فيها على الطائفية هنا، وعلى الدين هناك، وعلى التوافق العرقي وغيرها من الأشكال الهشَّة للتوافق السياسي. أما من الناحية

الاجتماعية فإنك ما زلت تجد في شوارع القاهرة أو مراكش عربة تقليدية يجرها حمار تسير في الطريق جنب السيارات، وقد تجد أحدهم يبتدع عربته من هيكل سيارة يجرها حمار.

هذه الهجانة الاجتماعية والحضارية هي ما يجعل الفنان العربي المعاصر هنا قريبًا من مجتمعه لأنه يستمد هجانة فنِّه وتركيبته المتعددة من مرآة معيشه. يكفيه أن يلِجِ سوقًا شعبية أو يفتح عينيه على سعتهما من حوله كي يقتطع من واقعه مادة دسمة لأعماله الفنية. بل إني أستطيع أن أجازف هنا وأقول بأن الإنسان الشعبي يبتكر العديد من التركيبات في حياته اليومية التي نجدها في كثير من الأحيان أكثر تعبيرية مما قد نراه لدى بعض المتهافتين من فنانينا «التنصيبيين» (من النصب والاحتيال).

فتنة اليومي والذاتي تجعل شباب العالم العربي يعيشون جاذبية هذا الفن المنفتح، الذي لا يتقيد بأحادية المادة. إنهم يعيشون عصرهم بانفتاحٍ مزدوجٍ: على حركية الفن في العالم بمستجدَّاته التقنية والفنية والجمالية، وعلى غنى واقعهم وتغيراته المطردة. فتعدد الأسندة وثراء الممكنات يجعل الحساسية الجديدة في الفن منفتحة على السياسي والاجتماعي، خاصة بعد عقود الانكفاء التي عاشها الفن العربي منذ السبعينيات. وبالرغم من هشاشة هذه التجارب فالكثير منها أثبت قدرته على بلورة أساليب متجددة ومتجذرة وقادرة على إقناع المرتابين.

وراء هذه التجارب الجديدة ثمة بينالات (الشارقة، دبي، القاهرة، مراكش ...) حاضنة، والعديد من الأروقة التي تمنح فضاءاتها لها. ثمة شبكة من الإقامات في الغرب والعالم العربي ... غير أن النقد العربي لا يزال عاجزًا عن تتبعها، والارتياب في مشروعيتها الجمالية لا يزال ديْدَن الكثير من الأقلام والمؤسسات. واعتبارها تبعية عمياء للغرب يسبق التمحيص في مدى جدتها وجديتها.

والحقيقة أن هذه «الموجة» هي ريح جديدة تهبُّ على الفن العربي، وتطرح عليه أسئلة التجديد والتجدُّد. إنها فورة متوافقة مع علاقتنا بالفن باعتباره جزءًا من الحياة اليومية ومن المعمار، ولا يكفي أن يكون الغرب مولدًا لها كي نرفضها. يبقى فقط السؤال الحاسم: ما مدى قدرة الفنانين الشباب على إدراك ذلك، وتركيز نظرهم على غنى ما يحيط بهم كي يستمدوا منه مادتهم وشرعيتهم، ويستنبتوا الفن المعاصر في قلب ذاكرة الفن العربي؟

الفوتوغرافيا فن المشاغبات المتجدِّدة

عجيب هو أمر الفوتوغرافيا وتاريخها. فحين نشر والتر بنيامين كتيبه الشهير «الفن في عصر التقنية»، كان إحساسه عارمًا بأن هذه الصورة التقنية تدشن عصرًا جديدًا للفن. ذلك ما حققته الصورة الشمسية في السينما بعد أن منحها السينماتوغراف الحركة. وذلك أيضًا ما حققته في دمقرطة المعرفة بالحياة والأشخاص. الفوتوغرافيا فنٌّ مشاغب، متمرد ومعارض لسلطة الفن السابقة. فإذا كان البورتريه الفني، خصوصًا إذا صدر عن فنان مرموق شهير، يساوي ما يساويه من أموال طائلة، مهما كان أسلوبه، واقعيًّا أو تعبيريًّا أو انطباعيًّا أو غيره، فإن الصورة الفوتوغرافية للشخص نفسه تُنجَز في وقتٍ أقل، ولها من النسخ ما يجعل صاحبها يغيِّر من حجمها.

لم يخطئ هايدغر حين اعتبر التقنية مصيرًا وجوديًّا. فالتقنية هي التي أخرجت الفن — عمومًا — من أحادية مصدره، ومن طابعه الميتافيزيقي. كان ذلك مع اختراع الطباعة التي جعلت الكتاب في متناول الحشود. ثم تبع ذلك بتقنية الحفر تعديد الصور. والتقنية مكَّنت أيضًا الصورة وفعل التصوير في الزمن الرقمي من أن تغدو لصيقة بالإنسان عبر اختراع الآلة الرقمية، ثم من خلال إدماجها في الهاتف الشخصي.

بذلك صارت الفوتوغرافيا فنًّا جماهيريًّا بامتيازٍ. وصارت الصورة غير قابلة للتحريم والتجريم، لأن استخدامها صار يدخل في الاستراتيجيات الشخصية والتواصلية لأكثر الحركات سلفية وأصولية وتزمتًا. ولو أن هذه الحركات اتَّبعت الأحاديث المحرِّمة للتصوير (وما أكثرها، إن جزئيًّا وإن كليًّا) لما استطاعت أن تصل إلى ما وصلت إليه من امتدادٍ وتشعبٍ وقوة. التصوير واستعمال التصاوير (كما تقول الأحاديث) هو الاستثناء الأكثر مثارًا للدهشة في «أصولية» الحركات الجهادية، فهي تستعمله بكثافة ودقة تتجاوز الاستعمال اليومي للمواطن العادي.

كثرة الصور تخلق العماء البصري كما يقول ريجيس دوبري، بل إنها تخلق وثنية جديدة تجعل الإنسان متشبعًا بها إلى حد العبادة والتقديس اللاواعي. ولو أدرك أصوليونا ذلك (وهو ما يتغاضون عنه عنوة) لحاربوا الصور التي يستعملون قبل أن يحطموا تماثيل بوذا أو التماثيل الآشورية في العراق. لكنهم لا يتورعون عن استعمال الفوتوغرافيا وكأنها ليست بصورة، بشكلٍ أكثر من استعمال المراهقين لها في الفايس بوك وفي حياتهم اليومية.

للصورة فتنة لا تضاهيها فتنة. والفوتوغرافيا حوَّلت الإنسان العادي إلى كائن نرجسي بامتيازٍ. كان التقاط الصور فيما مضى يقصد منه خلق الأثر أو الشهادة على لحظة معينة بتثبيتها. أما اليوم فصار «السيلفي» موضة الشباب التي بلغت عدواها حتى للكهول والعجزة. لم يعد المرء بحاجة للمصور، ولا حتى للآخر، يكفيه أن ينقر على أيقونة فتواجهه العدسة. بل سار الأمر بشركات آلات التصوير إلى ابتداع ذراع تمكِّن من تثبيت الآلة أبعد حتى يكون إطار الصورة أكبر ... وصرنا نرى مندهشين أناسًا يتابعون أنفسهم بما يشبه عصا الارتكاز ليعيشوا بالتأكيد حالهم وقد تحول إلى صورة.

عاشت الصورة مرحلة طويلة من التهميش طغت عليها الاستعمالية، من الصور الشخصية إلى صور بطائق التعريف إلى البطائق البريدية وما تلاها ... هذا الطابع النفعي جعل الفوتوغرافيا لا تدخل عالم الفن، ولا يُعترَف لها بأنها فن إلا في الربع الأخير من القرن الماضي. وظل كبار الفوتوغرافيين، من نظر إلى كارتييه بريسون، يعتبرون كذلك تجاوزًا فقط، لارتباط ممارستهم التصويرية بمشروع بصري يخرج عن مألوف التصوير الفوتوغرافي.

ثمة حنين إلى التشكيل تحمله معها هذه الممارسة منذ عشرينيات القرن الماضي. وهو حنين فتح للفوتوغرافيا مجالًا شاسعًا من التجريب جعلها تضاهي الحرية التي يمتلكها الفنان التشكيلي. هذا التقارب قد يكون في أصل التفاعلات الجديدة التي صارت الفوتوغرافيا تنهجها مع الفنون البصرية الأخرى. وكأنها — بذلك — تؤكد أن التقنية قادرة على التحرر من إكراهاتها. تعود الفوتوغرافيا بذلك إلى جوهرها المشاغب العنيد، بل والحربائي، لتولد مرة أخرى، بشكلٍ مستقلٍّ، كفنٍّ منفتح. وهكذا صرنا نعيش سيرة جديدة ومتجددة لهذا الفن، يكاد يخترق الفنون كلها: من تصاوير بلاتوهات الإخراج السينمائي، إلى صور إشهار أكبر ماركات الملابس والعطور، مرورًا بالربورتاجات الفوتوغرافية التي يتوازى فيها الفن مع التقاط الوقائع.

لهذا الفن من المقدرة ما لا يوازيه في ذلك، أو يشابهه، فن آخر. إنه عدسة مفتوحة على المرئي، تقتطعه وتقدمه لنا في أشكال مبتكرة. كما أنه بالرغم من طابعه التقني، إلا أنه قابل للاشتغال الشخصي. ولعل هذا الأمر، الذي صاحبه هو الذي جعله يغدو أحد أسس الفن المعاصر.

الطابع المشاغب للفن الفوتوغرافي هو الذي جعله يخترق باقي الفنون البصرية ويمنحه حللًا جديدة. ونظرًا للطواعية التي يمكِّن منها صار الفن الاحتجاجي بامتيازٍ، خاصة في وقت عرفت فيه مجتمعاتنا العربية العديد من الهزات والمنعطفات. إن مزية هذا الفن، الذي ظل هامشيًّا في الممارسة البصرية العربية إلى وقتٍ قريبٍ، هو أنه صالح الفن العربي الشائخ والخائب مع السياسي. فالقدرة اللاقطة، كما الكلفة البسيطة والحركية التي يتمتع بها، جعلت العديد من الفنانين الشباب يتجهون إليه لقدرته الفائقة على الالتقاط، وكذا للإمكانيات التي يبيحها في بناء المفهوم الفني كما للمعالجة التي تمكن منها التقنيات المتقدمة اليوم.

بيد أن المفارقة الكبرى التي يسعى إلى تأسيسها الفن الفوتوغرافي هي أنه، وهو يستعمل التقنية التي تؤسسه، ينفصل عنها ويتحرر منها. إنه يتخلى عن طابعيْن أساسييْن، حددهما رولان بارث في «السامي» (الطابع الفني المتحذلق) وفي «الفحولة» (التي تميز الروبورتاجات). لقد صارت الممارسة الفنية أكثر تصورية مما سبق، متخلية عن التقنية، تنحو بها إلى الانمحاء والإضمار. وفي هذه المفارقة السعيدة والمرحة، يجد شباب الفن العربي الكثير من الحرية الحركية التي صارت، منذ أكثر من عقد من الزمن، تأخذ طابعًا مركبًا. فالفوتوغرافيا صارت تصاحب المنشآت والمنجزات الفنية كظلها؛ وهي غدت، من ناحية أخرى، تؤسس لبناء جديد لنفسها، من خلال استقلالية جموح تجعل منها كيانًا مركبًا.

بهذا يمكن القول إن الفوتوغرافيا تنحو إلى أن تغدو فن المستقبل. فهذا الفن الذي ظل قاصرًا لعقود طويلة، كبر فجأة، وصار يغزو مجمل الحقل البصري، مانحًا لجسد الفن العربي المعاصر الكثير من التجدد، والأكثر من اليقظة لدوامة عالم يحتاج أكثر فأكثر لعيون ثاقبة النظر، ولنورٍ كافٍ كي تخترق فرشاته القاتمة.

هل جماليات الفن العربي حلم مستحيل؟

أهداني عبد الكبير الخطيبي سنة ٢٠٠١م نسخة من كتابه عن الفن المعاصر العربي ممهورة بإهداء يقول: «إلى فريد، رفيقي في درب الكتابة والفكر، هذه المقدمات المتواضعة عن الفن المعاصر العربي، في انتظار جماليات تصوغ أفقه» ما زالت هذه الدعوة الأخيرة ترن في مسامعي الباطنة فيما يشبه المشروع المرجأ، أنا المتابع بنهمٍ لأغلب ما يُكتَب عن الفن العربي في مشرق العالم العربي ومغربه وبلغاته المختلفة. وحين نحلق في سماء هذا الفن، نجد أن ما كُتِب عن الفنون الإسلامية يحتل مكانة خاصة فيما يمكن أن نسميه جماليات الفن العربي الإسلامي، لا من حيث القيمة التحليلية والجمالية والفكرية، ولكن أيضًا من حيث إن مختلف فنون الإسلام فيه قد حظيت، إلى حدٍّ كبير، بما يليق بها من عمق وحصافة وبُعد نظر. وهو أمر لا يمكن فيه إنكار الدور الذي قام به المستشرقون.

تاريخ الفن العربي الحديث والمعاصر يتجاوز القرن من الزمن، ومع ذلك لا نجد في المكتبات إلا القليل من المراجع الدسمة التي تؤرخ لهذا الفن ولاتجاهاته وتجاربه الفذة. وما يوجد من مراجع تختلط فيها الأسماء بالأمكنة، وتطغى فيها المعرفة ببلدٍ على آخر، وتضج بالمغالطات التاريخية. والحديث عن تاريخ الفن العربي أمر بدهي لأنه الأساس الذي تقوم عليه جماليات ممكنة أو محتملة لهذا الفن. بيد أن «مؤرخي الفن» في العالم العربي، على قلَّتهم، وأعني بهم أيضًا أولئك الذين تكوَّنوا في المدارس الغربية ويحملون شهاداتها، ظلوا أبعد ما يكونون عن الاهتمام بتاريخ فنهم، فتراهم لا يزالون مرتبطين بتكوينهم، مشدودين إلى دقائق الحركات الفنية والتيارات الجمالية في أوروبا، ولا يفقهون شيئًا، أو في أحسن الأحوال، لا يدركون إلا ما صادفوه في «شرنقة» الفن العربي.

الإحساس بهذه الضرورة الحارقة لجماليات عربية هو أحد الهموم البحثية الكبرى التي لا تزال حلمًا كبيرًا. إنه حلم قابل لأن يجمع شتات هذا التاريخ المجهول. إنه أيضًا حلم الانتقال من الفرديات المبدعة، التي نعرفها إلى هذا الحد أو ذاك، إلى بلورة البنية التي تجعل من الفن العربي فنًّا قائم الذات، له وجوده المميز. لكن، قد يتساءل البعض: وما الغرض من بناء جماليات للفن العربي الحديث والمعاصر؟

إذا كانت الجماليات (منذ كانط حتى جاك رانسيير Jacques Rancière) قد انطلقت من بناء الذوق الجمالي ورست — حاليًّا — على مساءلة مكونات التجربة الفنية وطرق تكونها، فهي بكل «بساطة» تمكِّن من الإمساك بالقوانين الظاهرة والخفية التي تمنح للعمل الفني قيمته، وتمكِّننا نحن «المتذوقين» من بلورة الحكم الجمالي.

بيد أن هذه المهمة، التي يمكن بدون مجازفة أن نقول عنها إنها مهمة تاريخية ملحة، ليست مهمة الصحفيين ولا التشكيليين الذي يمارسون النقد في أوقات الفراغ وأيام الآحاد ليعيدوا صياغة أوهامهم. إنها بالأحرى مهمة الباحثين، من مؤرخين وعلماء الجمال القادرين على منحنا الآليات والأدوات التي تمكِّننا من الفرز الجمالي ومن تحليل الظواهر التي تخترق الحركات الفنية والأعمال الفنية عمومًا. لكن أين هم المؤرخون وعلماء الجمال في العالم العربي؟ فعلى قلَّتهم، صار أغلبهم يمارس الصحافة (والأمر ليس من باب القدح) أو النقد الفني ... ولا نجدهم، إلا فيما ندر، يمارسون التنظير والتحليل الجمالي لما ينساب من بين أصابعهم كالماء، في حركية تتجاوزهم أو هم لا يتعقبون آثارها.

يقرأ الواحد منا ما يصدر من كتابات عن الفن العربي الحديث والمعاصر، فلا يجد فيها ما يروي ظمأه من التحليل النقدي النظري. ذاتيات منفلتة من عقالها، تحابي أو تحاكم، ترفع من شأن من لا شأن له، أو تحطم إبداع من يبدو غريبًا عن منطقها ... يغيب الهم النظري التحليلي والتاريخي في الغالب لصالح هوى الوقت ومصطلحات متنافرة وفقيرة لا تفي بالغرض (تجهيز، تنصيب، منشأة، أداء، منجزة ...). والحقيقة أن المعارض والتظاهرات الفنية تشكِّل المناسبة التي تجعل من هذه الكتابات متابعات، قد نعثر فيها على رؤًى عامة أو تحليل ظرفي غير أنها تفتقر إلى الرؤية البعيدة المدى ذات الأفق التركيبي. وإذا كان ما يُكتَب ويصدر هنا وهناك مادة دسمة لبناء جماليات للفن العربي؛ فإنه يحتاج إلى ذوات باحثة لها من التجربة والقدرة التحليلية ما يجعلها بدراساتها تؤسس لهذا المبحث الغائب أو الخائب في ثقافتنا العربية المعاصرة.

مع ذلك تحضرني هنا تجربة رائدة في هذا المضمار لا يمكن التغاضي عنها، وتصلح لتكون نبراسًا لهذه الورش المفتوحة منذ مدة أمام البحث الجمالي. يتعلق الأمر بالجمعية التونسية للإنشائيات والجماليات التي يرأسها أحد الأصوات النظرية والفلسفية والنقدية الأكثر عمقًا في ثقافتنا البصرية منذ ما ينيف على العقدين من الزمن. ومن خلال ما يقرب من ٢٠ مؤتمرًا والكثير من المنشورات في موضوعات متعددة وإشكالية وراهنة، دأبت الجمعية على بناء تصورات لمجمل القضايا التي تتجاوز اللحظي، وتصبُّ في الراهن والنظري. كما أن كتابات رئيستها، رشيدة التريكي، باللغة الفرنسية، وبالرغم من أنه لم يترجم منها الكثير فإنها تبين عن قدرة جمالية ونظرية فائقة على معانقة القضايا المتعلقة بتكون وتبلور العمل الفني وتلك المتعلقة بتشكيلته الداخلية وتلقيه.

والحقيقة أن هذا العمل الدءوب، بالرغم من نسقيته الفائقة، كان سيثمر أكثر لو تم تعميم التجربة على مستوى العالم العربي. بالمقابل، فإن «تجربة» جائزة البحث التشكيلي النقدي الذي تشرف عليه دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، بالرغم من ريادتها في هذا المضمار، فإنها لم تثمر ما كان مرجوًّا منها، بالنظر إلى اضطراب الموضوعات المقترحة، وعدم نشر الإعلان على المستوى العربي، وهزالة المكافأة، وانعدام طابعها التحفيزي وأخيرًا نظرًا لضحالة المستوى التقني للمنشورات الفائزة.

مرة أخرى، قد يقول قائل: وما جدوى بناء هذه الجماليات المفترضة؟

إن ما يعيشه الفن العربي المعاصر من تحولات تبدو متنافرة ليعكس مفارقة كبرى لا تعيشها الرواية أو الشعر على سبيل المقال. فضعف القدرات البصرية لدى المتلقي العربي أعمق بكثيرٍ من قدرته على تمثُّل جمالية الشعر والرواية. ناهيك عن أن الجماليات تشمل الإبداع بكامله، لغويًّا وبصريًّا. من ثَم فمصير جماليات بصرية ممكنة في العالم العربي وللفنون البصرية العربية تتطلب منا الكثير من التكوين المتخصص والتحفيز المثمر، والكثير الأكثر من صفاء البصر وعمق البصيرة.

هل هي نهاية الفن؟

كثيرًا ما نسمع هنا وهناك تعابير من قبيل: «وما جدوى الفن»؟ «إنها نهاية الفن» ... تلكم عبارات، إن لم تكن تترجم الحس المشترك والذوق العام، فإنها تحيلنا إلى التحولات العميقة التي تطال مجمل الممارسات الجمالية من أدب وفن وموسيقى. لقد صار التجريب يصل حدودًا من الشساعة بحيث لا يمكن لأي مفكر أو فيلسوف إلا أن يعيد طرح السؤال الماهوي: «ما الفن، وما الأدب، وما الموسيقى؟» ذلكم هو السؤال الجوهري نفسه الذي طرحه هايدغر في بدايات القرن الماضي عن الميتافيزيقا، كي يتمكن من تقويض أسسها المستشرية في الفكر الغربي، من غير أن يستطيع التنصل من حدودها الآسرة (كما ذكَّرنا بذلك جاك دريدا غير ما مرة). وهو السؤال نفسه الذي طرحه جيل دولوز على الفلسفة ليعيد تركيب مكوناتها وأسسها من منطلقات جديدة.

حين قال هيجل بمسألة نهاية الفن كان لا يعني النهاية فقط، وإنما الغاية أيضًا. ولذلك حين تناول الفرنسيون الأمر أغفلوا أن كلمة fin تعني النهاية والغاية بالمعنى الفلسفي للغائية. وربما لهذا السبب لا تزال تُطرح، بالعقلية الأخروية نفسها، المسألةُ ذاتها بخصوص قضايا أخرى: نهاية التاريخ، نهاية الإنسان، نهاية الكتابة والكتاب، تاركة إيانا أمام يوم قيامة آخر نعيشه في الدنيا قبل الآخرة. والحال أن إعادة إنتاج الفكر الأخروي (الإسكاتولوجي) تدخل في تلك الميتافيزيقا نفسها التي انتقدها هايدجر. إن درس هذا الأخير، كما هو درس جيل دولوز أقوى وأشد مناعة؛ لأنه لا يحكم على موضوعه، وإنما يعيد بناءه انطلاقًا من سؤال الماهية الذي يطرحه عليه. فعوض القول بنهاية الميتافيزيقا، كما تصورها نيتشه، ولو بشكلٍ ضمني، قال عنه هايدجر إنه آخر الفلاسفة الميتافيزيقيين.

بالشكل نفسه، وقياسًا على هذا التحليل الذكي، الذي لا يزال يلهمنا في حل العديد من المعضلات، فإن القول (أو الحكم القاصم) بنهاية سيرورة تاريخية ما يحملها الإنسان في ذاته (كالفن والكتابة، ومن ضمنها طابعه الإنساني الخاص) لهو ضرب من الفكر الهيجيلي المبسَّط، مع فارق دقيق هو أن هيجل جعل التاريخ المطلق والأسمى منتهى التفكير الإنساني. غير أن هذا التاريخ في شكله الواقعي لم يكن في نظره غير التاريخ الذي جسدته الثورة الفرنسية.

إن هذا يعني أن الحديث عن نهاية الفن (على سبيل التمثيل) هو أيضًا نوع من النوستالجيا، تلك التي جعلت هيجل يتخذ من فن الفراعنة قمة ومنتهى الفن. إنها نوستالجيا تجعل تاريخ الفن ينطلق من أصلٍ أصيل غير قابل للتجاوز. والحال أن لا شيء يموت نهائيًّا لأن ذاكرته تظل تعيش فيما يتجاوزه أو يعوضه. من ثَم نفهم جيدًا كيف أن القائلين بنهاية الفن هم أولئك الذين يجعلون من الماضي والأصل، ومن الوظائف التي أنيطت بالفن جماليًّا واجتماعيًّا، أصل مفهوم الفن.

لنعد للعبة النهاية والغاية، لنعترفَ بأن الفن يولد من جديد كل مرة في صيرورة تحولاته. فحين فقد وظيفته القدسية في الماضي استعادها بشكلٍ مغايرٍ في وظيفته الجمالية، بل والاجتماعية ثم السياسية. لذا تكمن نهاية الفن في غايته ومقاصده التي بها يعيد استكشاف نفسه. لا يمكن لشيء يتصل بخيال الإنسان، وبقواه الروحية، أن يندثر إلا في الأشكال التي يتخذها تبعًا لتطور هذا الكائن. بل إن هذا التطور، حتى وإن بدا وهو يسلك مسارب غريبة (كما هو الأمر حاليًّا)، لهو يستعيد مجمل أصوله، إن لم يعد إليها ليستلهم جذورها.

إن الانتقال من عصر الكتابة إلى عصر الصورة لم يقض على الكتابة بقدر ما منحها أسندة جديدة؛ جعلت الكتاب يُقرأ على صفحة افتراضية هي الشاشة، وجعل المكتوب يغدو من جديد صورة كما كان في أصوله الأولى.

من أسبوع فقط استمعت لمحاضرة قام بها كاتب مكسيكي عنوانها: «نهاية الثقافة الحرفية lettrée» وما إن أنهى المحاضر قوله حتى بادرته بالقول: كيف يمكن أن نستعمل كلمة بها لَبْس، تعني في الإسبانية كما في الفرنسية والإنجليزية، معنى الثقافة المتأدبة كما الثقافة المكتوبة بالحروف، إلا إذا كنا نعني أن الثقافة الجماهيرية، كما ثقافة الصورة، قد أخذتا مكان الثقافة المكتوبة؟ لكن هذا الطرح نفسه ليس بصحيح الصحة المبتغاة؛ لأن الانتقال من الشفوي إلى المكتوب، ومنه إلى البصري لم يقضِ نهائيًّا على أيٍّ

منهما، ولا أدل على ذلك من كون الثقافة البصرية المبنية على التواصل المعلوماتي هي بشكلٍ ما عودة جذرية للأصول الأولى للثقافة، ولهذا بالضبط ننعتها بالشفوية الجديدة.

لن يسعفنا هنا أفلاطون في فهم هذا الأمر. قد يسعفنا تفكير ريجيس دوبري أكثر في حديثه عن حياة الصورة وموتها. وقد يسعفنا الخطيبي أكثر في حديثه عن الحياة المزدوجة والموت المزدوج، لنقول معهما إن حياة الصورة تكمن في بعثها من جديدٍ لكل صورة، أي للكتابة (والخط صورة حسب لسان العرب) وللصوت (ألم يسم دو صوسور الصوت صورة صوتية؟) لا شيء يموت من غير أن يجد انبعاثه في شكلٍ جديدٍ، وذلك قانون كل الإبداعات الرمزية للإنسان.

يقودنا كل هذا إلى التشكيك الذي يسري اليوم، سواء بين الفنانين «التقليديين» أو بين عموم المهتمين بالفنون البصرية. فالقول فيما مضى بأن الفن التجريدي هو، عكس التشخيصي التجسيمي فن لا معنى له، كان يعلن هذه النهاية المحتومة، لا للفن، وإنما لممارسة معينة له تربطه بمرجعية المرئي. والحقيقة أن التجريدية لدينا أقرب إلى تاريخ فننا الإسلامي الذي يعتمد الزخرفي وتفكيك المرئي. واليوم حين يزعم المنافحون عن اللوحة، باعتبارها الفن بامتيازٍ، بأن الفن الجديد، في اعتماده على الجسد والفضاء، ضرب من العبث الذي يغتال الفن، ألا ينسون أو يتناسون بأن الفن الإسلامي (وهو فننا الأصيل) فن فضائي بامتيازٍ؟ ألا يتجاهلون أيضًا أن الزمن الحالي هو زمن الصورة وتداخل الفنون؟

يمنح العصر البصري للفن هوية جديدة تتمثل بالفعل في تعدد مكوناته، وانبنائه على التجريب، واشتغاله في سياقه الواقعي. من ثَم فإن كل نهاية مزعومة تمنح الفن تحولات جديدة وانفتاحات أكثر جدَّة تجعل من الفنان أشدَّ حساسية تجاه محيطه ... بالجملة الفن حاليًّا أكثر حيوية وحركية وديناميةً بفعل الممكنات المتوافرة لديه، والإبداع فيه صار أشد تعقدًا وتركيبًا، ودلالاته صارت أغنى وأشدَّ شساعة، فقط يكفي أن يكون فنانونا في مستوى ما يتطلَّب منهم ذلك من جَهد وبصر وبصيرة ... وبذلك، فالفن أكثر حياةً اليوم لأنه أقرب إلى الناس مما كان عليه الأمر قبلًا.

أعمال فنية تنتهي في القمامة

من بضع سنوات خَلَتْ أهداني فنان تشكيلي صديق معروف قنينة، ألصق على يافطتها ورقة بيضاء كتب فيها باللغة الإفرنجية: «فلان صباغ مبانٍ». كان ذلك العمل الفني طبعًا لعبًا على الالتباس بين الصباغ والفنان من جهة، وتعميقًا لتجاوز العديد من الفنانين لمفهوم اللوحة كأفقٍ للفن. كما كان من ناحية أخرى يحيل في ذهني وذاكرتي على قنينة كان محمد القاسمي قد وضع على يافطتها رسمًا رائعًا من إنتاجه، توجد في المجموعة الفنية لأحد أصدقائه.

أن يعلن الفنان التشكيلي (artiste peintre = فنان صباغ) أنه يتخلى عن كلمة فنان كي يكتفي بكلمة صباغ، التي تجعله مفهوميًّا متشاركًا مع العمل الصباغي في الحرفة، هذا ما يجعل الفنان صديقي هذا يتخلى حتى عن اسمه وتوقيعه، ويرفض المجاز بشكلٍ ساخرٍ، ليجعل من المعنى الحرفي الذي يربطه بالحرَفي الصباغ موْطن اللعبة الدلالة والفنية. إنه بذلك يختار أن يعلن عن هذا التخلي المجازي بدوره على مساحة إعلانية لصيقة بقنينة خمر فارغة، يتم «إعادة تدويرها» واستغلال مساحتها.

كل عمل فني غريب يحمل مصيره ذاك في صلب وجوده. كنت قد وضعت القنينة الفنيَّة قرب مدفأة الصالون، أتملى فيها مرة مرة. وفي أحد الأيام، وبعد عودتي من سفر طويل، بحثت عن القنينة فلم أعثر لها على أثرٍ. أدركت أن عاملة النظافة الجديدة قد اعتبرتها مجرد قنينة خمر فارغة فرمتها في القمامة مع الفضلات والقنينات الأخرى الفارغة ... ولحد اليوم لم أستطع أن أبوح لفناننا بهذا المصير المؤسف لهديته الفنية.

استحضرت هذه النازلة وأنا أقرأ في الصحافة خبرًا مماثلًا وقع في الأيام الأخيرة. فقد تعرَّض عملان فنيَّان معاصران لفنانتيْن إيطاليتين هما Goldschmied وChiari لعملية شطب و«تنظيف» قلَّ نظيرها في تاريخ الفن. كان العمل الفني المعروض في متحف

باري بإيطاليا عبارة عن منشأة فنية بعنوان «أين سنروح للرقص هذه الأمسية؟» وفي اليوم الموالي للافتتاح، حين دخلت مستخدمات النظافة للمتحف وجدت إحداهن نفسها أمام قاعة مليئة بمخلفات سهرة ساخنة: قنينات فارغة، بقايا أكلات، كئوس فارغة، علب مبقورة ... كل ما ينبئ بأن شبابًا قضوا ليلة ساهرة هنا ورحلوا من غير تنظيف المكان. فما كان عليها إلا أن تجمع كل شيء في أكياس وترمي به في القمامة ... وحين تم استجوابها فيما بعد أعلنت العاملة أنها لم تشك أبدًا أن ما رمته كان عبارة عن رميم عمل فني موجه للجمهور.

من حسن حظ الفنانتيْن أن منشأتهما الفنية قد تركت أثرًا، أي أنها قد صُورت، وليس عليهما إلا أن تعيدا تصور الحال، والقيام بمنشأة مماثلة تكون مبنية على حدثٍ قد يزيد من قيمة الأولى البائدة، والثانية التي ستبيد بعد انتهاء المعرض. أما حظي التعيس أنا، فهو أني لا أملك لحد اليوم صورة عن العمل الفني الذي رمته الخادمة إلا في ذهني.

يثير هذا الحادث كل الأسئلة الدلالية المتصلة بهوية الفن المعاصر، الذي صار يشكِّل جزءًا لا يتجزأ من اليومي والعادي والمبتذل ... قصْديًّا وعنوة، ونكايةً في الجميل والسامي. حين تحدَّث أحد النقاد المشهورين عن الطابع الغازي للفن المعاصر (هلاميته وضبابيته وتبخره وزواله) لم يدر بخَلده أن أهم سمة في هذا الطابع المتبخِّر والبخاري هو أنه يتسلل إلى الهواء الذي يتنفسه المتفرج، بحيث يعيش هذا الأخير الفن باعتباره كيانًا عاديًّا من ضمن الكيانات المحيطة ... الفن المعاصر فن ملتبس، لا يقطع مع ما ليس فنًّا، بل يستلهم الأشياء اليومية، ويمنحها وضعية جديدة ومعنًى جديدًا أيضًا.

قد يقول قائل، ولكن قواعد العمل الفني كانت فيما مضى انزياحه عن اليومي، فلماذا هذا الانقلاب؟

هذا الانقلاب له جذور تاريخية تعود — أصلًا — إلى أعمال مارسيل دوشان الذي دشن في مطلع القرن الماضي السيرورة الجديدة للفن باعتباره شيئًا من ضمن أشياء المرئي واليومي، والمبتذل. وقد كان تاريخ الفن بحاجة إلى عقودٍ طويلة كي يستطيع في الأخير أن يدرك الطابع الاستباقي لهذا الفنان الذي ثقب أفق التاريخ قبل الأوان. والحقيقة أن أعمال دوشان نفسها تعرضت للإتلاف وكأنها بذلك تدشن تلك العلاقة الحميمة والوجودية باليومي والعرضي والزائل لما يتجاوز القرن من الزمن. لقد بنى دوشان مفهومًا جديدًا للفن في مطالع القرن الماضي، غير أن غرابته لم تتلطَّف إلا مع بداية الستينيات، ولم تتركز إلا مع بداية التسعينيات.

إنها سابقة من ضمن سوابق أخرى، من الطريف هنا استعراضها. ففي معرض البندقية لسنة ١٩٧٨م، قام صباغ بنايات بصبغ باب اعتبره بابًا عاديًّا، والحال أنه كان أحد الأعمال المشهورة لمارسيل دوشان، وهكذا كان دوشان أول ضحية لمفهومه للفن … وفي سنة ٢٠١١م، في دورتموند بألمانيا، قامت عاملة نظافة بتدمير عمل للفنان الألماني مارتان كيبينبرغر Martin Kippenberger، حين اعتقدت أن مغطس الحمام مغطس عادي فنظفته ونزعت منه ما كان يُعتبر تدخلًا فنيًّا فيه.

الالتباس الذي تحدثت عنه في البداية بصدد العمل الفني الضائع المتعلق باللعب على المعنيين اللذين تحملهما كلمة painter/peintre، يكمل دورة المعنى هنا حين يقوم الصباغ بصبغ عمل فني قام به فنان تشكيلي … أليس هذا الانقلاب (انقلاب الصباغ على الفنان الصباغ) بالضبط هو ما يقوله العمل الفني الذي ضاع مني؟ هذا الالتباس المقصود من قِبل الفنان، والذي يدخل في لعبة الفن المعاصر، ينتِج — لسوء الحظ — تلبيسًا (بلغة ابن القيِّم) إبليسيًّا يُجهز على العمل الفني، لأن الفن المعاصر يسعى إلى لبْس لَبوس العادي واليومي والمبتذل، ولأنه يسعى إلى إعادة خلق الحياة وفق منطق مغشوش تتماهى فيه صورة العمل الفني مع صورة الحياة واليومي.

هل هذا يعني أن على كل العاملين في متاحف الفن المعاصر عبر العالم أن يخضعوا لتدريبٍ على التعرف على المنشآت والمنجزات الفنية المبنية على مكونات متنافرة جسدية وشيئيةٍ … حتى يدركوا أن اللوحة ليست هي السند الوحيد للفن؟

أم أن الأمر حين يقع هكذا، فهو درس لنا، ينبِّهنا إلى أن مسير الفن المعاصر سائر إلى مشارف قد لا نتعرف فيها على الفن؛ إذ هو يفقد هوياته الواحدة تلو الأخرى، وقد لا نتعرَّف فيها على هويتنا، نحن العاشقين له؟

موسم أصيلة: من صيف إلى آخر

من منا لا يعتبر الصيف رديفًا للراحة والاستجمام الفردي والعائلي؟ لا لأن العطلة السنوية تناسب هذه الفترة فقط، ولا فحسب لأن السنة الدراسية توافق في نهايتها إطلالة الصيف، ولا لأن الحرارة ترتفع في هذه الفترة إلى درجة يغدو معها الجسم بحاجة إلى برودة البحر أو في ظلال الغابات الوارفة ... وإنما أيضًا لأن الكائن الإنساني بطبعه بحاجة إلى أن يجعل من الفراغ والفوضى والخروج عن المعتاد إيقاعًا يمكِّنه من خلق تناظم لحياته، يسمح له بالعمل كثيرًا وبالراحة قليلًا، وكأن ذلك قدره.

الصيف رديف لكل ما يمكن أن يشكِّل خروجًا عن مألوف السنة. لا معارض دولية للكتاب، ولا ندوات أو لقاءات ثقافية أو أكاديمية. وكأن الثقافة ترتبط بسيرورة الدراسة، وتلفظ أنفاسها السنوية بالسنة الدراسية الجامعية أو المدرسية. ثمة فقط الاستعداد الجماعي، الشعبي، بل الثقافة والصيف إذن عدوان لدودان. أو لنقل إن الثقافة في الصيف مبنية على التخفيف، هذا إذا لم تُبن للمجهول. وهي كذلك لأنها تُختزل لدى الشعوب المثقفة القارئة إلى حدِّها الأدنى.

فما بالك لدى الشعوب غير القارئة، والتي لا تشكِّل الثقافة العالمة جزءًا من تقاليدها اليومية! ما الذي يتبقى إذن حين تقفل المحافظ والمكتبات، وتغلق المدارس والجامعات أبوابها، ما الذي يتبقى غير اقتياد السنة إلى الضفة الأخرى بالكثير من الخفوت والفتور؟

الصيف إذن ضفتا نهر نعبره بالكثير من المرح، وكأننا فيه نغمس تعبنا من توالي الفصول الأربعة، وكأننا، مع بدايته ونهايته، نغسل بالحرارة خطايا السنة ونقْبر ذكرياتها. الصيف بداية ونهاية في الآن نفسه، وقمة الزمن اليومي الذي يحملنا على إيقاعه من حولٍ لآخر.

مع ذلك ثمة استثناءات تداور هذا الزمن، وتمنحه إيقاعًا استثنائيًّا يرسخ تقاليد جديدة، تمنح لمتعة الفكر والعين ما يمكِّنها من تغذية الروح والبدن. وإذا كان الصيف أيضًا رديفًا لثقافة السمع فذلك لأن فنون الغناء والرقص لها علاقة وطيدة بالليل والسهر والسمر، خلافًا لفنون التفكير والتأمل التي تبتغي في الغالب الأغلب، بل تتطلب يقظة الذهن والحواس.

ومن هذه الاستثناءات يبرز مهرجان أصيلة كغرَّة الفرس في جبين العالم العربي ... تدين أصيلة بوجودها الراهن لهذا المهرجان الذي يكاد ينهي عقده الرابع. وهو يرتبط بمدينة صغيرة كاد التاريخ أن ينساها لولا أنها ظلَّت محافظة على ذاكرتها الخصيبة. أصيلة كانت فقط عبارة عن ثَغر بحري، لا يعرفه إلا هواة البحر والسمك وعشاق هوائها الرطب. حتى القطار اختار أن يجعل محطته بعيدة عن المدينة، قريبة بالأحرى من المصايف التقليدية للمهن الكبرى التي لا تزال، لحد اليوم، تنهل قيمتها من عهد الاستعمار، كالبريد والسكك الحديدية. المدينة، كما عرفتُها يافعًا، في مهرجانها الأول سنة ١٩٧٨م تبدو وكأنها تخرج للتوِّ من القرون الوسطى، بمدينتها الواطئة المخفية وراء أسوار متداعية، وببرجها البرتغالي الذي لم تبق من تضاريسه العلوية إلا ملامح نخرها الزمن ورطوبة البحر. أزقتها كانت موحلة شتاءً ومغبَّرة صيفًا، قبل أن يرسم أسفلتها في الثمانينيات الراحل فريد بلكاهية ومحمد المليحي ... محمد بنعيسى الذي ترك التصوير الفوتوغرافي وامتهن السياسة والدبلوماسية، ومحمد المليحي الفنان والمدرس، كانا وراء مهرجان أصيلة الثقافي. كان المبتدأ فنيًّا، بمحترف للحفر وبالأخص للجداريات. الأول بتحويله لأحادية الفن إلى تعددية تفتحه على الاقتناء الشعبي، وبدمقرطته للإبداع، والثاني بتحويل السند الفني المتنقل إلى سند قار في ملكية جداريات أصيلة كانت إعلانًا عن أول متحف عمومي وحوْلي بالمغرب، هذا البلد الذي ظل متشبثًا بفنونه التقليدية، ونَزوعًا إلى حداثة فنية جماهيرية على غرار بلادٍ كمصر أو العراق حيث الفن يشكِّل جزءًا من الفضاء العمومي. كان ذلك أمرًا صعب المنال، بالرغم من المعرض العمومي بساحة جامع الفنا بمراكش سنة ١٩٦٩م ... بل كان من اللازم انتظار نهاية السبعينيات، بعد انحسار محاولات البينالي العربي المتنقل (١٩٧٤م ببغداد، و١٩٧٦م بالرباط) كي تغدو أصيلة من سنة لأخرى «البديل» السنوي لهذا البينالي الموءود، والاستمرار الشعبي لطموحات مجموعة الدار البيضاء منذ الستينيات ... من سنة لأخرى صارت أصيلة منارًا فنيًّا وإبداعيًّا، وموطنًا للتلاقي بين الفنانين والكُتَّاب ونيويورك وبيروت ... صارت أصيلة

تكبر، تتجمَّل من سنة لأخرى، يقيم فيها من سنة لأخرى مثقفون وفنانون كبار من المغرب والعالم العربي وأوروبا. صار لها مدمنوها من الكُتَّاب (الطيب صالح، محمد شكري، بلند الحيدري ...) ومن الفنانين العرب (عمر خليل) والنقاد العرب. من موسم لآخر كان اللقاء يتم هنا بأصيلة أحيانًا قبل باريس ولندن، وأنا من جيل كبر مع أصيلة، محاذرًا في البدء من استراتيجيتها «الماكرة»، ثم ملازمًا لها من أكثر من عشرين سنة، حضورًا وفاعليةً، وتنظيمًا. فأصيلة عرفت كيف تغوينا بوجودها الشامخ، وكيف تشكِّل موطنًا لبعضٍ من أحلامنا الفنية العربية والعالمية.

قد يقول قائل، إن أصيلة بدأت تفقد من إشعاعها الفني، وتمنح نفسها أكثر فأكثر للَبوس السياسة والفكر والاستراتيجية، تتوالى على منصَّاتها، بسرعة فائقة، أسماء سياسية طبعت بلدان أفريقيا وأوروبا وأمريكا، لتطارح قضايا لها طعم القنابل الموقوتة. وقد يزعم آخر أن أصيلة الفنية، بعد أن غاب عنها محمد المليحي لما يقارب العقد من الزمن، قد صارت يتيمة تاريخها ... وقد يقول ثالث إن نفَس الموسم قد شاخ واستكان لمنحدر الزمن.

لا يهم، فهذا الموسم الثقافي الدولي الذي وُلِد مثل شجيرة تين، صار مثمرًا طيلة هذه المدة. ومهما شاخت الشجرة فإن ظلالها تظل وارفة. قد تكون المدينة نفسها قد تغيرت إلى درجة نسيت معها صورتها الأولى، التوَّاقة للمعارف والأسرار والمستقبل. قد تكون من فرْط هيامها بصورتها الحاضرة قد نسيت نفسها وتناستْ أسطورة ميلادها وانبعاثها.

فوراء المدن وأساطيريتها ثمة دومًا رجال، بعضهم يحفظ التاريخ تاريخهم، وبعضهم ينساه، وبعضهم يدس به في ثناياه ... المدن سليلة الرجال، وتجاعيدها وأزقتها هي تجاعيد الوجوه. هذي السنة سيحتفي موسم أصيلة الثقافي الدولي، شامخًا ومتوحدًا، بدورته السابعة والثلاثين، وسيكرم فريد بلكاهية الذي واكبه من ولادته. إنه يذكِّرنا بأن سِني ماضينا أكبر من سِني مستقبلنا، وبأن ذاكرة الموسم قد منحت لذاكرة المدينة الكثيرَ من وهجها. وفي كل مكان، ولحظة لقاء، ووجوه لقيناها، ثمة أثرٌ يتقاطع في وعينا ولاوعينا، ليبني، هنا وهناك، شبكة من العلاقات التي تخصب أفق الآتي.

الباب الثالث

فرادة الرؤى

عبد الكبير الخطيبي المفكر الذي صالح بين الفن والتراث

كان يحلو للخطيبي أن يردِّد على مسامعي أحيانًا، ناسيًا أنه قد قال لي ذلك في مرات سابقة، بأنه يتمتع بمعالم الدهشة ترتسم على محيا الفنانين التشكيليين وهم يسمعونه يصرح لهم بلهجة أكيدة: «أنا أعشق الفن بسبب ضعف بصري.» كان الخطيبي ضعيف البصر، غير أنه كان ثاقب البصيرة، وقادرًا على تملك الفن خارج قوانين العين والعيانية ... كان وضع عويْنات القراءة تارة، وعوينات النظر عن بُعد تارة أخرى، في حركات صارت أشبه بالطقس، يمنح للخطيبي، وهو يحاضر، هالة المفكر العميق المتبصر والبعيد النظر.

وهو كان كذلك، لأنه أدرك في وقتٍ كان فيه العرب بحاجة إلى علماء الاجتماع لتحليل الظواهر الاجتماعية، وتقديم التفسيرات الضرورية لها، ولمقارعة علم الاجتماع الكولونيالي، أن الرهانات الثقافية والفكرية لها العمق نفسه. وهكذا جاءت مسرحيته الأولى (النبي المقنع، ١٩٦٤م) ثم دراسته السوسيولوجية للرواية المغاربية، وكتابه «الذاكرة الموشومة» وما تلاها من كتابات أهمها «الاسم العربي الجريح» و«الجسد الشرقي».

في رواية «رحلة حج فنان عاشق» (٢٠٠٢م)، يتحدث الخطيبي عن صانع تقليدي يسعى من مدينة الصويرة بجنوب المغرب إلى الحج في بدايات القرن الماضي. الرجل فنان بالمعنى الكلاسيكي العربي، أي صانع تقليدي بلغتنا المعاصرة. إنه فنان يترجم العشق التليد والأكيد للخطيبي. فمن كثرة ما عاشر هذا المفكر الفنانين المغاربة والعرب والعالميين (من أمثال أحمد الشرقاوي ومحمد المليحي ومحمد القاسمي ومروان وتيتوس كارميل وغيرهم)، ومن كثرة ما كتب عنهم في كاتالوغاتهم وفي كتبه النفيسة، يكاد لا يصدق المرء المفارقة التي يجعلنا الخطيبي نعيشها بشكلٍ مأساوي ومرِح في الآن

نفسه: فنون الإسلام هي أفق الفن المعاصر ... إلى أي حدٍّ يمكن لهذه المفارقة الغريبة أن تسبر أنطولوجيا الفنون العربية المعاصرة؟

وفي كتابه عن الخط العربي (الذي نقله للعربية د. محمد برادة)، نراه يبدي عن حساسية عنقودية واستشكالية يجعل فيها الخط في آخر المطاف الفن العربي بامتيازٍ، لارتباطه الفعلي باللغة وبالعقيدة وبالهوية والاختلاف. إنه الكتاب المرجعي الأعمق عن هذا الفن في العالم العربي. ولأن الخطيبي حافظ — دومًا — على الترابط بين الماضي والحاضر، فهو يخصص في نهايته حديثًا تحليليًّا هامًّا عن الحروفية في صيغتها الأكثر حداثة وبُعدًا عن المضمون الأرثدوكسي.

الخطيبي في هذا الكتاب، كما في مواطن أخرى، يفصح عن تعلُّقٍ فكري تحليلي، يكاد يكون هوسيًّا، بالصنائع التقليدية وفنونها. إنه يجعلها مجاز العبقرية الحضارية العربية وجمالياتها. ومن ثَم ليس من قبيل المصادفة أن يكون الفن، الذي يبدو أقرب إلى قلب الخطيبي وهواه، هو فن العلامة (والرمز)، سواء مجسدًا في الحروفية (الزندرودي بالأخص) أو في العلامية (أحمد الشرقاوي بالتخصيص). بيد أن هذا لا يعني أن الخطيبي يؤمن بأن استيحاء الحرف العربي وحده يمكن أن يكون عضُد الهوية. فإذا كانت كل هوية اختلافًا فإن الهوية المفترضة في الموضوع لا يمكن أن توجد بذاتها بل بنوعية الاشتغال عليها؛ من ثَم فكل هوية تحولٌ وتنوعٌ أكثر منها أصل مسبق.

وحين صدرت سنة ٢٠٠٢م الترجمة العربية لكتاب الخطيبي «الفن العربي المعاصر: مقدمات» (التي قمتُ بترجمتها شخصيًّا عن الأصل الصادر عن معهد العالم العربي)، كتب أحد نقاد العرب (وهو تشكيلي بالمناسبة) مقالًا سجاليًّا وقدْحيًّا عن الكتاب، ناعتًا إياه بأكثر النعوت إجحافًا وأشدها تجريحًا، معيبًا عليه «سطحيته»، ومعيبًا على صاحبه عدم إلمامه بالفن العربي. وكأن الخطيبي كان عليه أن يكون صحافيًّا متابعًا، وفنانًا من الدرجة الثالثة كي ينتج معرفة بالفن العربي.

يملك الخطيبي قدرة كبيرة على الإمساك بموضوعاته، يتتبعها، ويتقفَّى شبكاتها وعناصرها الهاربة، يمسك نُقطها العمياء، يحاورها، يعمقها، يستكشف مكنوناتها، يراهن على امتداداتها ... الخطيبي أشبه بالكيميائي، متى ما لمس شيئًا صار في يديه تِبْرًا ... وهو حين طلب منه متحف معهد العالم العربي الكتابة في الموضوع، كان فكره متجذرًا في حركة تشكيلية يسائل العديد من معطياتها.

فلكي يبرر مثلًا عنوان كتابه «الفن العربي المعاصر»، كتب ما يلي: «العربي هو ذلك الذي يقدم نفسه من حيث هو كذلك. وليس لدينا من معيار آخر غير الانتماء

الموسوم والمُعلن لهذه الحضارة التعددية، وطبعًا للعمل الفني الذي هو مصير الفنان.» كثيرون هم الفنانون الذين يسبغون على أنفسهم هذه الصفة من غير أن يقدموا سوى تبرير قومي ساذج، من غير إيمان بالتعدد العرقي واللساني الذي يخترق البلاد العربية، وباختلافها باعتباره هوية وجودها المتعدد.

الحديث عن العروبة، على هذا النحو، يحرِّر الكاتب الناقد من كل هوية عمياء تمسُّ نظرته وكينونته. بل هو يحرر الخطيبي قبل ذلك من كل الخطابات التي سلَّط عليها — سابقًا — سطوة نقده المزدوج. يحمل الخطيبي حيثما ارتحل، من الأدب إلى التاريخ، ومن السوسيولوجيا إلى الفن، ترسانته المفاهيمية، لكنه لا ينفي أبدًا خصوصية كل مجال حتى وهو يمارس ما يسميه التفاعل بين العلامات والمجالات، منذ بداية السبعينيات، في وقت كان فيه التخصص والمعاقل المعرفية والدوغمائية سلطة لا تضاهيها سلطة.

أما معاصرة الفن العربي فهي ليست أبدًا قطيعة أو مسيرًا أحاديًّا: «المعاصرة حاضر خاضع للتأجيل المستمر، وهي تعيش بين أنماط عديدة من الحضارات تمتلك كل واحدة منها ماضيًا عريقًا متفاوتًا في القدم والعظمة ...» وهكذا فالمعاصرة زمن متحرك يشتغل بالتشبيك المحوري بين الثقافات.

من ثَم، وبما أن التطور لدينا ذو إيقاعات متعددة تحتفظ بجميع الأزمنة في زمن واحد، فإن الخطيبي يحذر من استنساخ العلائق: «إن ما نقوم به عادة من تمييز بين الفن «الحديث» والفن «المعاصر» يظل مثارًا للغموض. فأين يبدأ الفن الحديث؟ إن التقطيع التاريخي أمر لا يقبل النكران؛ بيد أن تمركزه حول التجربة الأوروبية والأمريكية الشمالية لا يقدم لنا نظرة مكتملة عن ابتكار الحداثة والمستقبل في دوائر حضارية أخرى. وهذا يعني أننا نسعى إلى التفكير في الزمن والفضاء في أبعادهما المتعددة المركز، أي في تاريخهما وفي جغرافيتهما وفنهما متداخلةً ومجتمعَةً.» إن الانتباه إلى هذه التواشجات والاختلافات لَيمكِّننا من الاعتراف بأن ثقافتنا العربية بكل مكوناتها ليست ثقافة القطائع التاريخية ولا المعرفية ولا الجمالية. والحقيقة أن هذه الثقافة تعيش سياقات متعددة متوازية ومتداخلة، بعضها آتٍ من القدم، وبعضها من التلاقحات المتعاقبة، وبعضها من تشابكات الحاضر.

وربما لهذا الاعتبار، ولكوْن التجربة الفنية تجربة عينية أكثر منها تجربة نظرية، لم يَنِ الخطيبي يقول لي: إننا نتعلم لغة الفن في المراسم وفي مصاحبة الفنانين. وهنا

بالضبط نعترف معه أن لدينا الكثير مما نتعلمه من معايشة الفن حسيًّا وجماليًّا، ومن معايشة الفنانين في يوميِّهم الإبداعي، ومن معايشة فكر الخطيبي نفسه أيضًا في انتباهه للمحسوس والهامشي واللامفكر فيه، وفي استكشافه للمتفرد وللمختلف والمتميز.

محمد القاسمي: سيرة ما بعد الممات

يبدو أن حيوات بعض الفنانين تنتهي بطريقة شبه مأساوية، إن لم تكن مأساوية حقًّا. أهو قَدَر الفنان في علاقته بالموت؟ يخترق الموت والمأساوي، الفن حتى حين يبدو هذا الأخير في ظاهره المرئي غير ذي طابع مأساوي. لكن أن يعيش الفنان حياة ثانية ليست بأقلِّ مأساوية، فذلك ليس قدر كل الفنانين. صحيح أن حياة فان جوخ وفرانسيس بيكون ولؤي كيالي وغيرهم، كانت من الغرابة والكآبة والارتجاجات ما جعلها وحدها سيرةً مستقلةً، تكاد لا تقل أهمية عن أعمالهم. لكن حياة محمد القاسمي لم تنطبع بالمأساة إلا في العقد الأخير من حياته، حين أصابه ذلك المرض الذي جعله يتخلى عن مُتَعه الذاتية التي أَلِفها، متنقلًا بين باريس وضاحية الرباط، حيث يقيم في فيلا شاسعة الأطراف قرب البحر، شهريًّا لتلقي العلاج الضروري.

كان القاسمي يعرف مرضه، ويتعايش معه، ينخره من الداخل، ويقوده بشكلٍ حثيثٍ نحو قَدَره. وحين كنا نلاقيه باستمرارٍ، لم نكن نحس بأثره عليه؛ فهو لم يكن يشكو أبدًا منه إلا فيما ندر. عاش الرجل مرضه، وكان يبرأ منه مؤقتًا، كلما أنجز لوحة أو منحوتة أو حقَّق سلسلة من سلسلاته التشكيلية المتوالية. رفض زرع عضو غريب عنه في جسده تعويضًا لعضوه الخائب، وكأنه بذلك كان يرغب في أن يعيش جسده بكامل نواقصه وعثراته.

غيَّر المرض كثيرًا من تجربة القاسمي الفنية، فسلكت معابر جديدة. وصارت أعماله أكثر وأكبر (وصل طول سلسلة لوحات له إلى ١٣ مترًا)، وكأنه كان يحتمي بالعظمة من هول ما سيأتي، محاربًا الموت بالمغامرة التشكيلية، ومطلقًا العنان لدواخله وشخصياته الهلامية كي ترتحل في اللوحة لتنشئ فيها عالمًا هو مزيج من الحرقة وحب الحياة.

صارت شخوصه تتابع مرضه وتتقفَّى توغله في خلاياه الواهنة. بدت مائلة، وصار ميلُها يعبِّر عن استشراء المرض واقتراب الموت. غدت اللوحة أكثر كثافة، وكأنها بذلك تقوده قريبًا من الأرض والتراب. بيد أن مغامراته الفنية صارت أكثر انفتاحًا على الصيغ الفنية الجديدة الخارجة عن اللوحة التقليدية والمواد المعهودة. ولا أدل على ذلك من المنشأة الهائلة التي أقامها في المعهد الفرنسي بالرباط سنة ١٩٩٤م بعنوان «مغارة الأزمنة الآتية»، التي عبَّر فيها عن رؤيته للانتقال للألفية الجديدة عبر تأثيثها بآلياتٍ جديدة مُسائلة لمصائر الإنسان التي تنتظره.

رغم تحذيري للقاسمي بالمشكلات التي قد تثيرها قضية إرثه، لم أدر لحدِّ الآن، لمَ تورَّع عن اتخاذ قرار حاسم في الأمر، وهو العارف بأن نظام الإرث في المغرب يخلق المشكلات العويصة لذوي الإناث. وهو كان أبًا لبنت وحيدة. لعلَّه كان يرفض فكرة الموت، حتى وهو يصاحبه في خلوته وحياته اليومية؛ ولذا كان لا يفكر إلا في إنشاء مؤسسة ترعى أعماله وترْكته الفنية في بيته الشاسع.

وفي أحد أيام أكتوبر من سنة ٢٠٠٣م، دخل المستشفى، ولم يخرج منه إلا جثة هامدة.

هنا بدأت قصة جديدة في حياة القاسمي الثانية، تلك التي تركها تنساب من بين حبِّه للحياة والرغبة في خلود ممكن. ما إن أُعلنت الوفاة حتى كان من بين الحضور للجنازة أشخاص غرباء لم يحدِّثنا عنهم أبدًا القاسمي. ففي حديث هذا الأخير لم يكن يرِد ذكرٌ لعائلته أبدًا. كنا نعرف من حياته فقط أن أمه هي التي ربَّته في مدينة مكناس، وأنه درس في الجامعة، وطوَّر منذ صباه هواية الرسم بشكلٍ عصامي.

بدأت خيوط المأساة تتشابك بعد أن انتفى التفاهم بين هذا الحشد من الأقرباء المطالبين بحقِّهم في الإرث، وبين وريثتيْه الطبيعيتين: ابنته وزوجته الثانية. وحين وصل الأمر إلى القضاء تمَّ إحصاء ما تركه في البيت من أعمال فنية، وما أكثرها، ثم تمَّ تشميع ذلك البيت الذي غدا سجنًا طويل الأمد لكامل أعماله. ولأن وفاته كانت مفاجئة أيضًا، فقد غاب الكثير من الأعمال التي كانت موضوعة لدى العديد من الغاليريهات في المغرب وخارجه.

وبما أن الأمور تعقَّدت، بشكلٍ واضح، نظرًا إلى عدم التفاهم بين الورثة المتعددين الذين ظهروا فجأة، فإن الأعمال تلك (أكثر من سبعمائة عمل بين لوحة ومنحوتة ورسوم)، ظلَّت عرضة للرطوبة وتبدُّل الأجواء، تتآكل في صمتٍ، لمدة عشر سنوات كاملة.

وبمناسبة الذكرى العاشرة لوفاته عزمتُ على تنظيم معرض استعادي كبير كان القصد منه أيضًا التنبيه إلى ما تعيشه أعمال أحد الفنانين العرب الكبار من دمارٍ حقيقي. وكاد الأمر أن يكون كارثة كبرى، لولا أن أحد تجار الأعمال الفنية قرَّر جمع الأطراف — الورثة — من أجل حلِّ النزاع بينهم بشكلٍ ودي (بهامش ربح كبير طبعًا)، والالتزام بترميم الأعمال التي لحقها التلف. كان ذلك المعرض الاستعادي، المناسبة التي عرضتُ فيها لأول مرة الأعمال التي ظلَّت حبيسة المنزل، وتمَّ إنقاذها من التلف.

هذه الحياة الثانية التي عاشتها أعمال القاسمي، بشكلٍ مأساوي كاد أن يكون كارثيًّا، تعيشها حياته الفنية بشكلٍ آخر ليس بأقل كارثية. فمنذ وفاة الفنان، وانقطاع أعماله من السوق، وكثرة الطلب عليها من قِبَل الجمَّاعين الفنيين بالمغرب وبالمشرق العربي، سارع بعض من عرفوه من الفنانين إلى إغراق السوق بالكثير من الأعمال المزيفة. بعض هذه الأعمال قريب من «أسلوب» القاسمي، وبعضها الآخر لا يمت — بتاتًا — بصلة لعالمه الحركي التعبيري الانطلاقي. الحقيقة أن طريقة القاسمي صعبة المحاكاة في التزييف نظرًا إلى طريقته الاندفاعية الوجْدية في التشكيل، التي عاينتُها مرارًا في مرسمه.

وإذا كان من السهل بالمغرب تمييز الحقيقي من المزيَّف في أعمال القاسمي، لأن ثلة من أصدقائه عايشوه عن قربٍ، فإن الأمر لا يخلو من صعوبة بالعالم العربي. وهو ما تأكدت منه أكثر من مرة حين بلغتني أعمال له لتقديم خبرة بصددها، بشكلٍ تلقائي. وكأن المزيفين له أدركوا أنهم كلما ابتعدوا عن موطنه، استطاعوا تمرير أعمال ينسبونها له.

لوحة تنبَّأت بموت رسَّامها

كثيرًا ما نتحدث عن نبوءة الفن، بشكلٍ مجازي غالبًا أو ببعضٍ من اليقين المتخيل في حدوسه. لذلك يلزم أن نفهم جيدًا مقولة ريجيس دوبري حين يتحدث عن الوثنية الجديدة في العلاقة بالصورة التي يعيشها العالم اليوم. فالصورة خرجت من الدين الإسلامي مبكرًا، قبل الخمر والميسر (وهي قد خضعت له فصارت جزءًا من وسائطه الدعوية والتبشيرية، كما هو الأمر في المسيحية) ثم عادت لتكتسحه من جديدٍ، حتى لدى أكثر المنكرين لها، والأكثر تديُّنًا وتطرفًا (كما هو الأمر في الاستعمال المفرط للمتطرفين الإسلاميين للصورة).

ليس هذا هو ما نرغب في طرقه الآن، وإن كان الأمر جديرًا بذلك، وقابلًا لأن يكشف عن التناقضات الأساس في ذهن المؤمنين المفرطين في الإيمان (بالصورة وبالدين)، غرضنا فقط أن نقارب تلك العلاقة بين الفنان ومجاله الفني، التي تتسم بالتفاعل والتداخل حتى يغدو الفن موطن الفنان.

اللوحة التي تهمنا هنا من الغرابة بمكان. إنها لوحة رسمها أحد الفنانين المرموقين من جيل الثمانينيات، درس في المغرب وفي إسبانيا. اللوحة (المرافقة للمقال) تمثِّل الفنان وهو يحمل ملونته وريشته (الرمز المعهود والمتواتر للتدليل على أن الشخص فنان تشكيلي)، وهذا الشخص مطروح أرضًا ولا يميس حراكًا، والناس قد تحلَّقوا حوله. وهي لوحة تعود إلى تسعينيات القرن الماضي، والفنان حينها كان في الأربعينيات من عمره. وبالرغم من أنه شخص يعيش الليل وينام النهار، فإنه فنان خصب الإنتاج، بحيث نكاد نتساءل متى يجد الوقت الكافي لما يقوم به؟

عُرِف عن الفنان محمد الدريسي ثقافته الألمانية والإسبانية التي تشبَّع بها فابتعد مبكرًا عن المصادر الفرنسية والإيطالية لمجايليه من الفنانين. طرق التشخيص التعبيري

في وقتٍ لم يكن هؤلاء يرتادون غير التشخيصية الواقعية أو التعبيرية التجريدية. كان اختياره منذ البداية واضحًا، ينصاع لهوسه ورغباته وجنونه. بدأت أعماله بالتعبيرية الوجهية على الطريقة البايكونية، ثم سار بها إلى أقصى حدٍّ.

أعمال محمد الدريسي حدِّية، على الفاصل بين الإنساني واللاإنساني. صارت شخصياته في العقد الأخير من حياته تتنصل من جلدتها ومن لحمها، بل من ثيابها أيضًا، لتدخل لوحته وهي عارية إلا من عظامها. يقال عن اللحم إنه كسوة العظم، لهذا يجرد الفنان كائناته الشبحية من كسوتها المصطنعة والطبيعية، وكأنه يقرِّبها من الموت. بيد أنه ليس موتًا عاديًّا بقدر ما هو اقتراب من العدم. الفراغ والعدم والموت طبعًا هي موضوعات الدريسي المفضَّلة، لكن الموت هنا ليس اعتياديًّا بقدر ما هو شبه حياة، عيش على الفاصل الواصل بين الوجود والعدم.

في آخر معرض له، أقام الفنان منحوتة هائلة بالجبس، معلَّقة في السقف عبارة عن كائن هجين، لا هو بالإنسان ولا هو بالوحش. والوحش في التعبير العربي، كما في غيره من اللغات، هو الكيان الجسماني الذي ينزاح عن الإنسان حتى لو أشبهه. أو هو، بالأحرى، المزيج بين الإنساني والحيواني، وما جاوزه من كائنات غريبة وعجيبة ومتخيَّلة. وفي المعرض نفسه سار الفنان بهياكله العظمية إلى حدِّها الأقصى؛ بحيث جاء بمجرفات يدوية مستعملة في البناء ورسم فيها وجوهًا، ونصبها عبارة عن منشأة فنية (إنستالايشن).

هذا الفنان المبدع، الذي كان يبدو للكثيرين غريب الأطوار، والذي كان صريحًا حدَّ الوقاحة، ترك لنا إرثًا تشكيليًّا تعبيريًّا من القوة والعمق والوفرة ما يموضعه من بين الفنانين العرب المجدِّدين، من قَبيل مروان وآدم سبهان وبعدهما سيروان باران.

كان الدريسي من الأصدقاء المقربين للكاتب المعروف محمد شكري، عاشا ليالي طنجة، وعاشرا شخصياتها البارزة من أمثال الكاتب الأمريكي الشهير بول بولز، والتقيا بالكثير من الكُتَّاب والفنانين العالميين. غير أن الخصومة ما لبثت أن دبَّت بينهما. وبما أن التشكيل والأدب، كما يرى الفيلسوف الفرنسي رانسيير، يتعالقان بحيث يكون الأدب تصويريًّا، والتشكيل حكائيًّا، فإن أعمال الدريسي تبدو كلها بالغة الحكائية. إنها لا تحكي الواقع، وإنما تحكي استيهامه، وهي لا تصف المرئي بقدر ما تعريه من جلدته كي تغوص في لحمته الدفينة.

ما تحكيه لوحات هذا الفنان مزيج من الضجر والحب المعذب ومأساوية الحياة. وهي بذلك تزج بنا في التراجيدي وشرنقة مفارقاته. وموضوعاتها تراوح بين الحب

المستحيل والرغبة المحجوزة والقرف من تناقضات الحياة. لذا فإن شخصياته وكائناته تتسم بقبحٍ وببشاعة تجعلها في كثير من الأحيان صادمة. أليست مهمة الفن هي أن يكشف لنا عن عورة المرئي كي يجاوزه إلى تعقد اللامرئي؟ هكذا يجعلنا فناننا نتعاطف مع كائناته المكتفية بما قلَّ ودلَّ من المظهر والحياة والوجود، وهي — في بشاعتها الصادمة — تلك تقودنا من أعيننا إلى ما يشكِّل جوهر الحياة؛ مأساويتها القاسية، وعنفها اللامشروط وجمالها الباطن.

تُخلخل أعمال الدريسي ثنائية الجميل والبشع، وتدعونا إلى مراجعة أقانيمنا الجمالية. والحقيقة أن الحركة التعبيرية في السينما الألمانية، كما في الفن التشكيلي، منذ لوحة «أصل العالم» للفنان الفرنسي كوربيه، مرورًا بفرانسيس بيكون ودافيد مونش، قد كشفت عن عورة الجميل، وأعادته إلى أصوله الأولى. ربما لهذا السبب، وقصد إعادة الاعتبار للقبح والبشاعة؛ كتب الجاحظ «رسالة البرصان والعميان والعرجان والحولان» التي يشيد فيها بشرف ذوي العاهات الجسمانية، وأصدر المفكر العالمي أمبرتو إيكو، بعد موسوعة الجمال، موسوعة البشاعة، التي تتطرق لتاريخ القبح في الفن العالمي. هكذا إذن صارت مقولات أوغست كانط مؤسِّس الجماليات في عِداد الماضي؛ ذلك أن البشاعة صارت في الفن أفضل الطرق للتعبير عن جمالية الحياة وعن مفارقاتها وعن مأساويتها.

لنعد إلى لوحتنا ... سنوات بعد أن رسم الدريسي لوحته هذه، منحته وزارة الثقافة إقامة لمدة ستة أشهر في مدينة الفنون بباريس. جمع الرجل حقائبه وأخذ الطائرة. ثم استقل الحافلة الرابطة بين المطار وباريس. نزل من الحافلة، واستقل المترو. وبينما هو ينتظر قطار الأنفاق، توقف قلبه نهائيًّا عن الخفقان. كان جثمانه ممدَّدًا أرضًا، وحوله يتحلق ناس غرباء، رجال ونساء، كما في اللوحة التي رسم قبل سنوات. غير أن لا أحد من المتحلقين حول جثة الغريب ذي الشارب الطويل كان يعرف أنه فنان؛ فهو قد مات غريبًا في الواقع لأنه لم يكن يحمل ريشة وملونة، خلافًا للوحة، وكأن اللوحة وهي تستشرف موته كانت أصدق وأقل مأساوية.

هكذا رسم الدريسي موته تمامًا كما تصوَّره لاوعيه التشكيلي. أو لنقل إنها اللوحة التي قتلته أو حملت موته، كذلك الأمير، في ألف ليلة وليلة، الذي جاءه ملك الموت لينبئه بموته في مكان معين، فعمل كل شيء لتفادي ذلك، غير أنه ظل يحمل قدره معه؛ بحيث لم يكن يعلم أن الموت ينتظره في كل مكان!

الشعيبية طلال في السينما:
أي ذاكرة بصرية للفن؟

وأنا أقرأ في جريدة هذا الصباح خبر خروج فيلم «الشعيبية» للقاعات، تذكرت ما كتبته عنها في صحيفة عربية غداة وفاتها سنة ٢٠٠٤م: «أصبحت الشعيبية من الشهرة في بلدها وخارجه بحيث تحوَّلت إلى رمزٍ، وغدت قيمتها الوطنية تضاهي قيمة أشهر الرياضيين العالميين المغاربة من أمثال سعيد عويطة وهشام الكروج، وصارت مضربًا للمثل في هذا المضمار. وكأنها بذلك تتسلل إلى وعي ولاوعي اللغة والتواصل الاجتماعي، محوِّلة وضعية المرأة العربية إلى انفتاح متواصل نحو الإبداع الممكن الذي يكسر قرونًا من الهامشية والتهميش.»

كنت منذ أواسط التسعينيات أود لو استطعت ممارسة التوثيق البصري للذاكرة التشكيلية المغربية والعربية. بيد أن التليفزيون والسينما كانا بعيدين عن هذا المضمار، لا يوليان اهتمامًا للمشاريع المقدَّمة لهما. إن هذه الحركية السينمائية والتليفزيونية التي تعرفها بعض البلدان، كسوريا والمغرب، منذ بداية الألفية الجديدة، قد أفرزت إعارة بعض السينمائيين للأهمية التي تكتسيها حيوات الفنانين، باعتبارها حيوات «نموذجية»، إما خارجة عن المألوف أو مأساوية ومفعمة بالمنعطفات.

ولاعتبارات يمكننا بسطها وتحليلها ومناقشتها، يكاد الفن التشكيلي (باعتباره فضاءً حيويًّا واقعيًّا) لا يجد مكانًا له في المتخيَّل الأدبي والبصري العربي الحديث والمعاصر. لا في الرواية، ولا في المسرح فقط، وإنما أيضًا في السينما والتخييل التليفزيوني. بل إننا لا نعثر هنا وهناك في فضاءات التليفزيونات العربية (الكثيرة والمتكاثرة) على برامج هامة ومرجعية عن الفن (عدا طبعًا التقارير والربورتاجات عن المعارض). فالفن

التشكيلي على عكس الأغنية مثلًا لا يدخل في مجال الترفيه، وروَّاده ليست لهم شهرة المغنين والمطربين. والفتيات والفتيان المتوالون على برامج التباري يأخذون من اهتمام الشباب ما لا يأخذه أشهر فنان تشكيلي، مع أن الفن التشكيلي والموسيقى فنَّان ظلَّا متلازمَي الأهمية منذ فجر التاريخ.

وأنا أشاهد فيلم الشعيبية، اعترفت بيني وبين نفسي أن حياة الفنانين، لا الفطريين فقط كالشعيبية ومولاي أحمد الإدريسي وباية وغيرهم، بل أيضًا غير الفطريين كلؤي كيالي والجيلالي الغرباوي وشفيق عبود وغيرهم، حيوات تستحق الحكي. فلماذا إذن تتوارى حكاية الفنانين وراء فنِّهم؟ أبسبب القيمة التجارية والرمزية للعمل في سوق الثقافة والمال والإرث؟ أم بسبب الفقر الكامن في التأريخ للفن أدبيًّا وبصريًّا وسينمائيًّا وإعلاميًّا، الذي تعاني منه الفنون العربية؟

ليس لدينا مؤرخو فن يمكن الاعتداد بهم. والقلة منهم الذين تنتجهم على عواهنها مدارس أو كليات الفنون المتناثرة في العالم العربي، يتحوَّلون إلى صحفيين، أما القلة الأخرى التي تأتينا من مدارس الفنون الغربية، فهي تكون أقدر على تدريس تاريخ الفن الغربي منه على تدريس تاريخ الفنون العربية، لسببٍ بسيطٍ هو الاختلاف الجذري بين التاريخين؛ ثم لغياب فكر يتجذر في تربة الفن العربي وسياقاته الخصوصية كي يبني عليها تصورات جمالية جديدة تليق به، وتصلح له، وتتلاءم معه، أكثر من أن تكون تصورات مسقَطة عليه من عالمية التجربة الفنية.

حين يتنطع سينمائي شاب كيوسف بريطل للتأريخ لتجربة فنية لا يهمه العمل الفني الذي أنتجته الفنانة (الشعيبية)، فذلك أمر يتركه، صراحة وبالكثير من الأريحية، لناقدٍ أو مؤرخ أو كاتب بيوغرافيات وسِيَر حياتية فنية. إنه يهتم بالأساس بالشخصية وبلحظة تكوُّن العمل الفني، تلك اللحظات التي قال عنها المحلل النفساني الفرنسي الشهير جاك لاكان، بأننا حين نرى العمل الفني، أو نقرأ الرواية ننسى الليالي البيضاء التي قضاها صاحبها في بلورتها، ولحظات المعاناة والقلق التي كانت وراء ولادة العمل الفني. كما أنه يهتم بالمحطات والمنعطفات والتميز الذي يضفيه هذا المسير الحياتي على حياة الفنانة وأعمالها.

هكذا يجعلنا المخرج نكتشف صبا تلك الطفلة التي وُلِدت (سنة ١٩٢٩م) وترعرعت غير بعيدٍ عن المحيط الأطلسي، بقرية صغيرة تُسمى شتوكة. ومعه نتابع ولعها بالأرض والحيوانات والنباتات ومرحها الطفولي، الذي سوف يتم اغتصابه بتزويجها صبيةً

برجلٍ هرِم، ستُرزق منه بولدها الحسين، الذي سوف يغدو أحد الفنانين المعروفين في الستينيات. وبعد وفاة الزوج العجوز، ستضطر لإعالته بالعمل خادمة في بيوت الآخرين. ومع ترعرع ابنها ظلت تشاركه حياته الدراسية. وبما أنه كان مولعًا بالرسم فقد بدأت تمارسه هي أيضًا في الليل بعد العودة من العمل ... بعيدًا عن الأنظار.

وفي يوم من الأيام جاء الناقد الفني الفرنسي المعروف «بير غوديبير» إلى بيتها لزيارة مرسم ابنها حسين، رفقة الفنَّانَين المغربيين المعروفَين حينها أحمد الشرقاوي وأندري الباز، وما إن انتهوا من زيارة المرسم حتى أخبرتهم الشعيبية، بنبرة حازمة، بأنها أيضًا تمارس الرسم، وترغب في أن يطَّلعوا على أعمالها. فكانت الدهشة العارمة التي ستقودها إلى رواق صولستيس بباريس سنة ١٩٦٦م، ومن بعدها إلى ارتياد أغلب المتاحف والقاعات المعروفة في جميع العواصم الفنية الغربية. لقد صارت الشعيبية تتصدر قائمة الفنانين المبدعين بالعالم العربي، مثلها مثل جارتها الجزائرية باية.

فنانة محيِّرة هي الشعيبية. فأعمالها تعانق المرئي في لجة من الحساسية المهورة بالحرارة. لذلك لم تكن تمزج الألوان أو تخلطها. ظلَّت تستعملها كما هي مباشرة من العلبة إلى اللوحة. تحافظ لها على نقاوتها الطبيعية لأنها لا تؤوِّل الواقع، وإنما تخططه وتقدمه كما هو، أي كما يتراءى لها. وجوه الشعيبية وكائناتها تكتسح اللوحة في غمرٍ فياض من التداخلات. تتجاور وتتلاصق وتتجذر؛ إذ لا امتداد للجسد إلا في تشاكيل نظنها أشجارًا تارة، ونخالها عناصر غامضة أخرى. وكأن هذا العالم المتماوج عبارة عن حلمٍ كبيرٍ لا وجود فيه للمنظور أو لتقنيات الرسم الأكاديمية، ولا حضور فيه للفضاء بمعناه الواقعي. ترسم الشعيبية ذبذبات تأثرية، ولقاءات بصرية وحمولات تركيبية. وهي بذلك ظلت تؤوِّل الواقع، وتعيد تشكيله على طريقتها الطفولية، راسمة عالمًا يضج بالصخب والفرح والأسى أيضًا، يرتجُّ تحت ثقل المعاني الإضافية، ويرفل في تلافيف صدى الحواس.

هذا ما يقوله الفيلم في شكل حكاية، وهي حكاية لا تقل أهمية عن حكاية فنانين من قبيل لؤي كيالي أو الغرباوي أو عزيز أبو علي وشفيق عبود ... وما أحوجنا للأفلام الوثائقية كما التخييلية التي تتناول حياة فنانينا الروائية منها واليومية التربوية، قصْد خلق ذاكرة تجذِّر الفن في متخيلنا الثقافي، وتمنح لأجيالنا مرجعيات مرئية تمكِّنها من بناء شريطها الحياتي المستقبلي الخاص.

شفيق عبود: الفنان الذي أحرقه وهج النور

منذ بضع سنوات، كان لي موعد مع صديقة مغربية من أصل لبناني، زوجة سابقة لأحد كبار الفنانين المغاربة، وناقدة فنية، بزقاق ليتري، غير بعيدٍ عن برج مونبارناس في المقاطعة السادسة بباريس. الشارع الصغير هذا معروف بمقاهيه العتيقة التي حين تجلس في سطيحاتها الضيقة، تحس كأنك تعبُّ تاريخ باريس، وتستعيد شبابك حين كنت طالبًا بها، تسرح في أزقتها وشوارعها، مشحونًا برغبة عارمة في الرقص.

كان لقاؤنا برواقٍ صغيرٍ من طابقين يحمل اسم كلود لومان، كان قد نظم منذ الثلاثينيات العديد من المعارض لكبار الفنانين اللبنانيين، ومن ضمنهم شفيق عبود. كانت دهشتي عارمة وأنا أصادف حينها معرضًا لشفيق عبود، الفنان اللبناني الباريسي الذي يمكن اعتباره، إلى جانب ثلة من مُجايليه، الأشهر والأكثر إبداعًا حداثة. ومن حسن حظي أنه قُيِّض لي أن ألحق في سنة ٢٠١١م معرضه الاستعادي في معهد العالم العربي بباريس، فتكتمل لديَّ النظرة عن هذا الفنان، الذي كان اللون إحدى سِمات أعماله المشرقة.

تضمَّخت طفولة شفيق عبود المولود سنة ١٩٢٦م بالمحديثة بجبل لبنان، بوهج الحكايات وأنوار الجبل. هكذا سوف تظل ما سيسميه فيما بعد «سنوات العصفور» مجالًا خصبًا لوعيه البصري. وفي باريس سوف يتخلص عبود من تشخيصيته ليرتاد مجاهيل التجريد، بتأثيرٍ من بيسيير Bessière وبونار Bonnard وغيرهما ... كان إلى جانب ثلة من الفنانين العرب، استمرارًا لمدرسة باريس، تلك التي طبعت مراحل بكاملها في الخمسينيات والستينيات.

غير أن ولع شفيق عبود بالتشكيل لم يكن مطلقًا. كان مهووسًا بالليثوغرافيا، وهو ولع أتاه — حتمًا — من عشقه للشعر وللكتاب، بحيث كان أول فنان عربي يصدر كتابًا

بهذه التقنية في بداية الخمسينيات. كما أنه في الثمانينيات جرَّب الخروج من اللوحة سواء عبر ممارسة الرسم على السجاد، أو النحت بالخزف. هذا الاهتمام بتجديد الأسندة جعله يكرس له وقتًا كبيرًا أفرز عملًا هائلًا من ٣٠ مترًا مربعًا شكَّله بالخزف والنحاس.

وأنت تتجوَّل بين عطاءات هذا الفنان، لا يمكن إلا أن تجد نفحة شعرية عارمة تتلقف بصرك. قصائد روني شار، التي كتبها عن الغابة، تكاد تكون مصاحبة لموسيقى هذه اللوحات. ثمة في كل ما يرسمه شفيق عبود ضربٌ من الانتفاضة المتبركنة. تحسُّها تنطلق من فوهة في اللوحة، غالبًا ما تكون في الوسط لتتوالى شذراتها، عبارة عن مساحات صغيرة قلقة متواشجة، تنسج في اللوحة ضربًا من التوالد الطبيعي. أليس هو القائل: «لا يمكننا أن نخطط للوحة سلفًا، فأنا لا أتصور أبدًا لوحة منتهية منذ البداية، إنها تنصاغ في الفعل والحركة، وتتكثف شيئًا فشيئًا.»

قيل كثيرًا عن شفيق عبود إنه فنان حكَّاء، وأنه فنان تلويني.

أما الحكاية فإنها في لوحاته ومنحوتاته ومشاريعه الفنية المتعددة، تتشذر إلى ما لا نهاية. وكأنه وهو يستعيد حكايات جدته في تلك القرية المسيحية اليونانية من جبل لبنان، تكاد تلك الحكايات لا تسع فورانه، أو كأنه يتعامل معها كما مع مزيج الصبائغ، فتتهادى بين يديه، وتتراقص لتغدو حكاية متناسلة، على طريقة شهرزاد، أو على طريقة الهايكو. والحقيقة التي نستنبطها من أعماله بكاملها، حتى الحكائية منها في أواخر الأربعينيات، هي أن الحكاية تتحول لديه إلى مقطوعات شعرية، ذات إيقاع متناسج لا يصوغ تجانسها غير الدقة التي بها تتبلور النبرات اللونية الخاصة به.

الحكاية لدى شفيق عبود تشابكٌ من المساحات، تنبني وتتواشج في شكل منظر تجريدي. والتجريد لغةً، كما نعلم، هو التعري؛ بحيث إن التجريد لديه عبارة عن بحثٍ عن الجسد المجازي للمدينة والجبل. إننا نجد أنفسنا في لوحاته أمام مزيج سلس بين الحضري والبدوي، وبين البنيات وانفلات النظر في المساحات الطبيعية. وأن يصل فنان بهذا الشكل إلى هذا المزيج أمر يعني أنه يتملك كل شيء باعتباره منظرًا قابلًا للتشكُّل في البصر والبصيرة معًا.

هذه «الجدلية» تحيل إلى نظرة عصفورية، تلتقط المكونات وتنسجها كما لو أنها تعيد خلقها في نظرة هوائية سابحة فوق الأشياء. لا حكاية متسلسلة إذن. لا حكاية هنا إلا وهي تنفلت من العين دفعة واحدة … وحتى حين يرسم شفيق عبود سلسلة الفساتين في الثمانينيات، نراه يصنع منها منظرًا بنائيًّا يكاد يكون مزخرفًا. الفستان

مظهر للجسد الأنثوي، يلفُّه ويبرز عن مفاتنه. إنه مجاز الجسد وكنايته. وهكذا تتسربل الفساتين معبِّرة عن سلطة المظهر، وعن مقام الجسد ومسكنه وبشرته الثانية. هنا مكمن الحكاية مرة أخرى. إنها حكاية موارِبة تستلطف العالم من خلال مرئيِّه، وتستنطق كيانه في عبقه.

الحكاية دومًا لدى شفيق عبود حكاية ملونة. واللون منبع النور، ذلك الذي يلف القرية التي وُلِد بها كما يلف حكايات جدته. ولذلك حتى وهو يغدو محسوبًا على مدرسة باريس، وعلى تجريديتها، فإن ذاكرته وحساسيته ظلَّت مشدودة لأنوار الشرق، ذلك الذي احتضن طفولته وشبابه. ثمة دومًا الانطلاق من نبرة لونية كما من نوتة موسيقية، تحوم حولها باقي الألوان. وحين يستعمل اللونين الأبيض والأسود، فكأنه يجمع شتات العالم في لون عينيه.

ثمة شيء في لوحات عبود يجعلها راقصة. وربما لهذا السبب كان ولعه بالفساتين، إنها رقصة الوجود، التي لا نحس فيها إلا نادرًا بنسمة حزن أو كآبة.

والذاكرة البصرية فيها تبدو وكأنها تتحرر من مأساوية الوجود. وثمة تكمن مفارقة التشكيل لديه. فتشذيره التجريدي للعناصر البصرية المرئية يجعله ينحو منحًى شعريًّا واضحًا يكشف عن ثنائية المأساة والمرح. إنها مأساة مرحة وسمت جيله، ربما لأنه عاش بباريس المرحلة الأقل مأساوية في حياة أوروبا، فيما كان العالم العربي يعيش مآسيه الأكثر تعبيرًا عن ضياع الهوية.

كما أن العودة، بشكلٍ مواربٍ، للتشخيص تعبير آخر عن المعضلات النفسية التي كان يعيشها بصمتٍ هذا الفنان، مما أدى به إلى محاولة الانتحار سنة ١٩٧٣م. وهكذا فإن القراءة العمودية لعمله الوافر والمتعدد تكشف عن شخصية فنان ذي هشاشة عالية، يحمل مصيره على أطراف أنامله، وتنطبع مأساته الشخصية كما مأساة العالم على بشرته، يتشرب منها علْقمها، ولا يخرج منها في لوحاته سوى بسمة مطرزة بالألوان، تكاد تخفي عنا وهج الألم المتأجَّج في الداخل.

عزيز أبو علي: الفن والألم

في مدينة مدريد، وبوسطها التاريخي المعروف بـ «البويرطا ديل صول» (باب الشمس)، وفي عمارة أُفرِغت من السكان لغرض الترميم، عُثِر على جثة الفنان المغربي المقيم بإسبانيا عزيز أبو علي، ٤٥ يومًا بعد وفاته، وقد طالها التعفن، ولم تجد من ينتبه لها مسجاة بين لوحاته وأدواته في الرسم والحفر والتشكيل ... عزيز أبو علي، ذلك الفنان الأسمر الصموت، ذو الابتسامة الكئيبة المرتسمة دومًا على محياه، الذي يقطن تلك الشقة منذ سنين طويلة، بحيث حوَّلها إلى مرسمٍ في الآن نفسه، كان معروفًا في الحي، بل في إسبانيا كلها بين أوساط الفنانين الكبار. تتوسط الشقة آلة طباعة للحفر، تشهد على عشق هذا الفنان للحفر، ولاشتغاله لمدة طويلة مع فنانين كبار باعتباره معلمَ حفرٍ متخصصًا في تحويل اللوحات إلى فن غرافي طباعي.

عزيز أبو علي (١٩٣٥-١٩٩٣م) ظاهرة خفية، ونادرة في الفن التشكيلي العربي المعاصر. هذا الرجل الذي عاش طفولة تعيسة، وامتهن — صغيرًا — حرفة العجلاتي في المدينة القديمة بمراكش، سيكتشف موهبة الرسم في نفسه، ويمارسها بعيدًا عن رقابة أبيه الفقيه. وستكون أولى رسوم الصبي لوحة لإسكافي الحي. وفي خضم العلاقات التي ربطته بأبناء الكثيرين من أعيان المدينة سوف يهتم به أصدقاؤه حين وقفوا على ممكناته الفنية، ويسجلونه لتلقي دروس في اللغة والفن بالمراسلة. وبعدها قدم نفسه للتسجيل سنة ١٩٦٤م بمدرسة الفنون الجميلة بتطوان، التي كان قد تخرج فيها آنذاك فنانو الطليعة المغربية كمحمد المليحي والمكي مغارة وغيرهما. وبعد أربع سنوات من الدراسة سوف يلتحق بمدريد لدراسة الحفر، ويستقر بها نهائيًّا، ويقطع صلاته بالوسط الفني المغربي.

وبمدريد أصبح عزيز أبو علي أحد الحفارين المرموقين، حيث اشتغل مع أشهر الأسماء الفنية الإسبانية من قبيل خوان ميرو وطابييس، وحازت منحوتته الرخامية على جائزة الدولة الإسبانية سنة ١٩٧٣م، كما حاز على جوائز أخرى بها. وفيها أيضًا صاحب العديد من الفنانين العرب الذين لا يزالون يذكرون، كما صرحوا لي بذلك شخصيًّا، هذا الفنان المتفرد، كالفنان السوداني راشد دياب والنحات الأردني سامر الطباع، وهما من الفنانين العرب الذين تابعوا تكوينهم في مدريد، في فترة كان فيها عزيز أبو علي في عزِّ وهجه الفني وعطائه الإبداعي.

بدءًا من أول صورة مصبوغة وفطرية، وصولًا إلى الرسوم الأخيرة قبل الرحيل، ظل عزيز أبو علي قريبًا مما يشكِّل في بواطنه العناصر الأساسية للمعنى والأسلوب. فالطريقة كما المنظور يبدوان دائمًا منحرفين، ولو بشكلٍ طفيفٍ، سواء من مسارهما العمودي أم الأفقي. فيتبدَّى شغف غامر بالميلان المعبِّر عن علاقة أكيدة بالأرض والموت. هكذا تفصح الأجسام عن وجودها البصري في الانحناءة، والوجوه في الالتفاتة الخفيفة، كما لو كانت تنطلق في حركة محجوزة، أو تصيخ السمع لكلامٍ خفي مهموسٍ من مصدرٍ قريب، فتؤكد — بقوةٍ — تلك اليقظة التي يعيشها الفنان تجاه همس الحياة والموت. بيْد أنها يقظة يخترقها الخوف، والانتظار المميت لحدثٍ ما أو حدوث ما، قد يكون هو حدث أو حدوث الآخر، ذلك الظل الملازم للذات الذي يسكن كل حفْريات ورسوم الستينيات والسبعينيات.

من ثَم يمكن القول إن تجربة عزيز أبو علي — بكاملها — تدور حول فكرة الموت والولادة (لا الانبعاث). فالكائنات التي يصور، خاصة في أعماله الحفرية، تنضح بالتشوُّه والمعاناة. والانحناءة التي تلازم الكائنات اللامتحددة والمشوَّهة، تحيل، في الآن نفسه، إلى وضعية الجنين. وكأن الفنان يعبِّر عن وجوده باعتباره وجودًا غير مكتمل وغير عيني، محجوب في دهاليز الألم والوجود. إنها أيضًا كائنات معصوبة، وكأنها خارجة من غرفة عمليات، فاقدة للشكل واللون والحياة.

تتعرَّى الكائنات المعصوبة أمامنا، وذلك نمطها في استعراض الأجسام التي ينخرها الألم، وصمت الزمن وثقله. إنها شخصيات لا تسعفها المواساة، منذورة لضياعها المحتوم، غير منتظرة للشفقة أو التعاطف، ولا لأي تماهٍ أو تطابق، تعرض نفسها فننقل نظرنا عنها للتوِّ؛ إذ فيها تتجلى صورة موْتنا الداخلي.

يكاد الأمر في أعمال عزيز أبو علي يتعلق بهوسٍ، لا نلبث أن نلاحظ أنه يعاند انمحاءه، في تنويعات وتلاوين ليست بأقل هوسًا. فالجسد، جسدُ الفنان، يتراءى لنفسه

في المرآة بشكلٍ لا نهائي، ليجد نفسه دومًا في نقطة البداية، وكأن هذا العود الأبدي هو عناد فني ومأساوي للولادة من جديدٍ. ربما كان هذا هو ما يفسِّر الطابع التكراري للعناصر والأشكال، والوضعيات والألوان والأسلوب نفسه. ففيما يبدو، كان لعزيز مَلَكة الغوص عميقًا حتى كشْط صخرة المعنى.

وبالفعل، تزجُّ بنا اللوحات الغواشية التي تركها عزيز في الطبقة الأكثر بهجة ومرحًا من كيانه. هل يتعلق الأمر بتناقضٍ أم بآثار مرآوية؟ إنه بالأحرى سفرٌ دائم في جسد المادة. فالطابع التقني للحفْر (بصُدفه وحدوده) يجعل الفنان مُقيمًا في آلة الزمن. أما الصباغة بالغواش، بمرحها وسيولتها، فإنها تدمجه إلى حدٍّ كبيرٍ في خفة الوجود. هكذا تغدو تلاوين السبيْدج والبنِّي هنا منذورة إلى تنويعات لامتناهية في اللون والشكل. وهكذا يصبح الأزرق والأخضر الباهت، والبرتقالي المحمرُّ الألوان الرئيسية التي تشكِّل ملامح عالم طفولي ينضح بالمرح.

بل إننا نشهد في تلك اللوحات الغواشية تجربة حركية ذات قوة باهرة. فثمة عواصف من الخطوط الدائرية المتداخلة والمتقاطعة، تسعى للبحث عن شكلٍ واضح المعالم. وثمة لعبة للآثار والرغبة في الكتابة البصرية، فيما وراء الرسم وغائيته التشخيصية. وبما أن لوحات الغواش تعبير عن إعادة اكتشاف عزيز لذاته، فإنها جاءت للمحافظة على توازن، مهما كانت هشاشته، في حمأة الدوْرة المدوِّخة للمرارة التي استبدت لزمن معين بأعماله. هكذا تحوَّلت السخرية السوداء التي سهر على بلورتها إلى لعبة من الأشكال والألوان؛ حيث لا تظهر التشخيصات إلا نادرًا، وحين تظهر فليتم تغليفها برمزية جديدة.

لهذا يغدو من العسير الحديث عن التجريد والتشخيص لدى عزيز أبو علي؛ ذلك أن أعماله وهي تبدو تشخيصية تتعالى على الصور المشخَّصة وأبعادها الدالَّة، وتجرِّد المشخَّص من كل سياقٍ توضيحي. وهي تبدو تجريدية، لأن الأجسام فيها لا هوية واقعية لها. إنها مدارات السخرية والمأساوية، التي تجعل كل لوحة اختصارًا للاكتئاب الذي عاشه الفنان فأودى بحياته، وكل شكلٍ تعبيرًا عن تشوهات الحياة وقتامة الرؤية. إنها تجربة لا ضفاف لها، وإبحار لا نهائي في شساعة الألم والتوحُّد وعمق شروخ الذات.

لؤي كيالي فنان عاش مرتين ومات مرتين

ثمة طبائع تجعل الفنان، ومعه الفيلسوف، رجلًا خارج المألوف، لا بهيئته وسمْته فقط، ولكن أيضًا وخصوصًا بطويَّته النافرة القلِقة، كما بصمته أو هذره، وبأرقه ومصاحبته لليل، وبموته المأساوي أو المبكر. تحضرنا هنا في الحديث عن هذه المصائر المتكسرة الحياة المرتجة للؤي كيالي، والمسير المليء بالجنون والتشرد للجيلالي الغرباوي، والمصير الأكثر مأساوية لمحمد الدريسي كما المصير المتوحد لعزيز أبو علي ... لؤي كيالي وُجِد ميتًا في غرفته حرقًا؛ والغرباوي وُجِد ميتًا في مقعدٍ عمومي بالشان دو مارس بباريس؛ ومحمد الدريسي سقط صريعًا في محطة مترو بباريس وهو يتوجه لمكان إقامته بمدينة الفنون، فيما عُثِر على جثة عزيز أبو علي (وهو بالمناسبة من أهم الحفريين العرب، اشتغل مع تابييس وميرو وغيرهما من المشاهير) متعفنة بشقته بالبويرتا ديل صول بمدريد ... كلهم لم ينعموا بخمسينيات أو ستينيات عمرهم، وكلهم تركوا لنا أعمالًا نابعة من عروقهم وناضحة بدمهم.

في تلك الليلة من سبتمبر (أيلول) ١٩٧٨م، أخذ النوم لؤي كيالي في وحدته المعتادة، لم تكن بين أحضانه رفيقة حياة كي تنزع السيجارة الملتهبة من بيد أصابعه، ولا لكي تهدئ من روع بواطنه الفوارة. انتشرت النار في جسده الملتهب سلفًا بحرقة الأسئلة الوجودية وبالكآبة القاتلة. في المستشفى لم يمهله الموت أكثر من ثلاثة أشهر. ولأن عائلته كانت دومًا وراء اتهامه بالجنون، ومن ثَم وراء إدخاله مستشفيات الأمراض العقلية والعصبية، فقد سرت الإشاعة أن الفنان المتقلب المزاج «والغريب الأطوار» قد انتحر، والحال أنه أكد لأصدقائه القلة المقربين أنه لم يقدم أبدًا على الانتحار.

ربما كانت في لاوعيه تلك الرغبة، التي عششت في بواطنه من غير أن يكون قادرًا على اقتلاعها. بيد أن هذا الفنان الاستثنائي ظلَّ يحمل في جوارحه طعم الطهارة، مثله في

ذلك مثل محمد شكري. فالمفارقة هو أن الفنانين والكُتَّاب الأكثر انغماسًا في عوالم الليل هم الأكثر توقًا لنقاء الجسد. أتذكر يومًا أني سألت صديقي الراحل محمد شكري (بعد دراسة مطولة لقصصه وروايته): لماذا يعتقد أغلب الدارسين أنك ماجن، والحال أنك أكثر الكُتَّاب طهرانية؟ فأجابني باقتضابٍ وببسمته المعهودة: لأنهم لا ينتبهون لمفارقات الكتابة لديَّ.

يحكي المقربون من الحياة العصيبة للؤي كيالي أنه عاش تلك المفارقة على طريقته. كان الرجل لا يؤمن بالحياة الزوجية ولا بمعاشرة المرأة، وكأنه يحمل في داخله كيانًا أندروجينيًّا، أو كأنه يعيش الأسطورة الآدمية قبل ظهور حواء للوجود. غير أنه كان يعشق مغنية شعبية غير معروفة. يحمل حبها في صمتٍ، حتى إنه لم يرسمها أبدًا، هو المهووس برسم المرأة في كامل أوضاعها الاجتماعية، من غير أن يعريها أو يوحي بفتنتها، المرأة لم تكن تهمه إلا باعتبارها كيانًا يعيِّن المأساة الاجتماعية.

لؤي كيالي من مواليد حلب سنة ١٩٣٤م. بعد دراسة الحقوق والتوظيف في المعتمدية العسكرية أوفدته وزارة المعارف السورية إلى إيطاليا سنة ١٩٥٦م لدراسة الفن في أكاديمية الفنون الجميلة بروما. كانت هذه الأكاديمية ومدرسة الفنون الجميلة بباريس قِبلة الفنانين العرب في تلك المرحلة. وأعتقد — جازمًا — أن الفنان التقى هناك، في منتهى مقامه بروما، شبيهه المغربي في المصير والمزاج الجيلالي الغرباوي، الذي عاد بدوره للمغرب إثر إصاباته المتكررة بأزمات نفسية سوف تدفعه مرتين إلى محاولة الانتحار.

لم تكن الجوائز التي حاز عليها الفنان لتهدئ — إلا مؤقتًا — من نوبات اكتئابه. فنفسيته الحسَّاسة والهشة كانت تقوده دومًا إلى الانزواء في مغارته الداخلية. تلك الحساسية هي التي جعلته يكرس لوحاته للبسطاء، وكأنه يرى في هشاشتهم مصيره الداخلي. لوحاته تنضح بالحزن والمأساوية وملامح شخصياته متشبعة بالكآبة. في إحدى لوحاته، نرى جمعًا من النساء المتحلقات بجلابيبهن الكامدة الألوان، وعيونهن المحدقة إلى الأعلى أو يمينًا ويسارًا. وفي الجانب ثمة امرأة واحدة تمسك بصبي يحدقان فينا وكأنهما يستثيران حضورنا. إنها لوحة الرعب والموت. الموت حاضر في أغلب لوحات الفنان، تكاد رائحته تزكم منا الأنوف.

كثيرة هي اللوحات التي تحمل فيها المرأة رضيعًا أو جثمان صبي. والحقيقة أن لؤي كيالي يبدو وكأنه يحكي لنا عن نفسه حتى وهو يوارب ذلك. صورة الأم وصورة

الصبيان تحيلنا إلى تلك الرغبة الدفينة لديه في العودة إلى الرحم الأمومي. إنها تعبِّر عن ذلك الطفل الذي يرفض أن يكبر، وأن يصير رجلًا، ويعاود لعبة الحياة التي جاءت به إلى الوجود.

من أين أتت كل هذه القوة التي تحملها أعمال الفنان؟ لا مراء في أن لؤي كيالي كان يستمد طاقته الجبارة من جسده وعقله الواهن، ولا شك في أنه كان يمارس الرسم والتشكيل بجسده وعروقه، حدَّ الإنهاك، بقلقٍ، وبهيجان أحيانًا. فلقد كان الرجل فنان قضية أيضًا. ألم يمزق كامل لوحاته ورسومه التي عرضها قبل حرب ١٩٦٧م؟ كان وقع الهزيمة كبيرًا عليه، فقد سقطت تماثيل الرمال والأوهام القومية مع مهب الريح. وهو ما جعل الحالة النفسية للفنان تضطرب أكثر فأكثر. مرة أخرى تحضر المقارنة مع الجيلالي الغرباوي الذي قام في الفترة نفسها بتمزيق العديد من لوحاته الزيتية لأسبابٍ أخرى تتعلق بالهجوم الذي شنَّه عليه النقاد والصحفيون.

ما يقرب من أربعين سنة مرَّت على رحيل هذا الفنان المغترب في ذاته وفي وطنه. وتظل بصمة هذا الفنان واضحة في أعمال الفنانين الذي جاءوا بعده، سواء في أسلبة الجسد، أو في التفجير التعبيري للملامح والهيئة. وهو يبدو لي اليوم، مع هذا الفارق الزمني، فنانًا مليئًا بالحكايات الخفية، ومنبعًا لا ينضب لدراسة حيوات الفنانين. ثمة من الفنانين العرب الحديثين من لا تجد في حياته حكاية، ولا أسرارًا ولا ألغازًا.

لقد ترك لنا لؤي كيالي حياة غنية بالمفارقات وبالحس المأساوي. وترك لنا بالموازاة رصيدًا فنيًّا يبيِّن عن ذاتٍ تتجاوز أحلامها صغر العالم. إنه فنان عاش مرتين، ومات مرتين: عاش مرة في ذاكرة محبِّيه وفي ذاكرة الفن العربي، ومات مرتين في حياته، وفي حياة من يتجاهلون ثراء وجوده وفنِّه. ولو لم يكن أغلب سينمائيينا يصوغون الحكايات المرتقبة النهاية لوجَّهوا بعضًا من خيالهم نحو هذه الحيوات التي تترك بصماتها واضحة في التاريخ الخفي للفن التشكيلي العربي. كم من شريط سينمائي وتسجيلي خُصِّص لفان غوخ وفرانسيس بيكون وغيرهما من ذوي الحيوات الاستثنائية؟ فيما تظل حيوات فنانينا الأكثر أصالة مجهولة البيان.

إن الذاكرة القصيرة وفقر دم الخيال الفني العربي يجعل من الغرباوي ولؤي كيالي شخصيات لا تزال تشتغل مساراتها ومصائرها في صلب التاريخ الفعلي للفن العربي الحديث والمعاصر، وما علينا إلا أن ننبش قليلًا كي نستعيدها في طراوتها الآسرة، وفي مأساويتها النبوئية.

باية، غرابة الإبداع المتفرِّدة

ثمة من الفنانين ومن التجارب ما يخرج من بين صخور التاريخ، حاملًا معه لنا أسئلته النابعة من مسام الأرض. كما ثمة مصائر فنية تظل صامدة أمام التحولات وكأنها وجدت في جذر البدايات موردها، وفي ذروة الامتداد منتهاها. باية الجزائرية، التي وقف أندري بروتون وبراك أمام أعمالها في حيرة من فكرهم، ومحمد بن إدريس اليعقوبي الذي عاشر بول بولز وأدهش فرانسيس بيكون، كما شلبية والشعيبية وغيرهم، عبارة عن عوالم أشبه بالنجوم السائرة التي تخترق ركود مستنقع الفن العربي فتمنحه سموات جديدة وأوردة ودماء ليست بأقل جدة.

يكفي في هذا السياق أن نمارس المقارنة، بالرغم مما في الأمر من إجحاف: منذ البداية كان لهذه الأسماء صدًى في المحافل الفنية الدولية (فرنسا، بريطانيا، أمريكا ...) وبين الفنانين والنقاد والمفكرين العالميين (أندري بروتون، جورج براك، غاسطون دييل ...)، بحيث إن بصمتها غيَّرت نظرتها للفن العربي، ومنحته طابعًا جديدًا ومسالك مغايرة؛ هذا في الوقت الذي وجد هذا الغرب في أعمال الكثيرين من «عمالقة» الفن العربي الحديث والمعاصر أعمالًا تكاد تكون مقتطعة من تاريخ الفن الغربي، ومن عوالمه وتقنياته ومتخيله ... وهي أعمال أخذت في غالبها الكثير من الوقت، قبل أن تجد لها مكانًا في الفن العالمي. ليس الأمر مرتبطًا بالغرابية (الإكزوتيكية)، وإن كان هناك ذرة من ذلك، وإنما بالأساس بالاختلاف والغرابة.

باية الظاهرة الفريدة

لم يكن لباية (فاطمة حداد، ١٩٣١–١٩٩٨م)، أن تحلم بمصير فني مجيد كذلك الذي صادفته وهي لا تزال يافعة. فهذه الصبية الجزائرية التي كانت تختلي بنفسها كي تشكِّل

الأحجام بكل المواد التي تلاقيها يداها، صادفت في طريقها العديدين من الذين أعجبوا بعملها، كان أغلبهم من المقيمين بالجزائر كما بفرنسا فألهموها ودعموها واحتضنوها هي وعوالمها العجيبة.

حين فقدت الصبية أبويها راحت لتعيش لدى جدتها في إحدى المزارع الاستعمارية الكبرى. هناك أطلقت العنان لمخيَّلتها، كما لتستعيد عوالمها المفقودة. وبين النحت والتشكيل خاضت الفنانة العصامية تجربة فريدة ومتميزة قادتها إلى العرض بباريس سنة ١٩٤٧م، وهي ابنة السادسة عشرة، محققة الحدث في ذلك الوقت، وملاقية من الاهتمام ما لم يلاقه مجايلوها من الفنانين العرب آنذاك.

في هذا المعرض الأول أذهلت باية محيطها المباشر والفني، ليس فقط بعالمها المتفرد الخارج عن المألوف، وإنما، أيضًا وخاصة، بلمستها الجديدة، وطريقة رسم شخصياتها واختيارها للألوان والفضاءات والعوالم التي تمنحها للرائي. كان الشاعر والمفكر السريالي أندري بروتون أول من عبَّر عن دهشته الكبرى حين كتب عن باية بعد مشاهدة معرضها: «ها هو الآن بعيد عنا هذا العالم العتيق، الذي يقال عنه، من باب المحاباة، إنه عالم متحضر، هذا العالم الذي بدأ يفقد أنفاسه، هذا التنين ذو المائة ثدي العجاف ... الرغبة الإنسانية لدى باية تظل هي في حالها الخالص لا تقبل، لإشباعها، بأي حاجزٍ، تنساق بلا معيق لضرورة تحققها ... باية التي تتمثَّل مهمتها في أن تشحن من جديد بالمعنى هذه الكلمات الحنينية الرائعة: بلاد العرب السعيدة. باية التي تمسك بالغصن الذهبي وتجدِّد حياته.»

حين تفوَّه بروتون هذه الكلمات، كان دوبوفي قد أطلق من سنتين فقط اسم الفن الخام على صنفٍ جديدٍ من الفن الفطري، تمييزًا له عنه، وسعيًا نحو الانفلات من الطابع القدحي للمصطلح. وهو المصطلح الذي سوف يجد صيتًا كبيرًا له، بحيث سوف يعوض تدريجيًّا مصطلحي الفطري والساذج، وسوف تنشأ متاحف بالاسم هذا، ولعل أشهرها متحف الفن الخام بجنيف، الذي سوف يحتضن أعمال أهم الفنانين العصاميين في العالم.

عالم باية البصري لا يمكن أن تخطئه العين. إنه عالم أنثوي بامتيازٍ، تتشابك فيه بصمات الفنانة، وكأنها توقِّع في أنحاء لوحاتها من غير أن تكتب اسمها. هذا التفرد هو ما يمكن أن ينطبق بشكلٍ كاملٍ على ممارستها الفنية. فباية لا ترسم غير النساء، وكأنها بذلك تستعيد طفولتها من ناحيتين: صباها هي في كآبته وتوحده، وأمها التي فقدتها في وقتٍ مبكرٍ فظلَّت تسكن مخيلتها في شكل نقصان فظيع للحنان.

هذا العالم الذي تؤثثه النساء يتأنث فيه كل الشيء: الشجر والورد والطبيعة والطيور. إنه عالم كاشف لجنان المخيلة، تزدهي فيه كل الأشياء بصدى الأنوثة. إنها شهرزاد أخرى تحكي من غير أن تحاكي، تنسج من الكائنات المرئية تسلسلًا متناضدًا ومتشابكًا من الحالات، لا مجال فيها لفضائية المنظور. إنه عالم تتوالد فيه الأشياء، وتحيا من جديد وكأننا نراها لأول مرة.

الطابع الخلاق لباية يتجلى في كونها لا تسقط في الفطرية المحضة، أي في الحكي المشهدي للوضعيات التي قد ننعتها بالإثنوغرافية. فهي لا تكاد تطلق الحكي حتى يتحوَّل هذا الأخير إلى ضرب من الإيحاء، وإلى مزيج من الرمزية المبطَّنة، والنظرة الجمالية المحضة. يتبدَّى ذلك من خلال التركيبة التي تتخذها تأليفيًّا شخصياتها، سواء كانت حيوانات أو نباتات أو أشياء.

كل شيء في عالم باية ينضح بالبهاء. نساؤها مسربلات في أردية مزخرفة بشكلٍ لا يُضاهى، ونباتاتها وأصصها تكاد تخرج من حضارة زخرفية عتيقة. أما الآلات الموسيقية فلم تدخل عالمها وتنطبع بأنثويته الصادحة إلا بعد زواجها من الموسيقي محيي الدين. ووجوه كائناتها كلها نكاد نخالها رءوس طير وعيونها عيون نسر ... وكأن جِنان باية خارجة للتوِّ من فردوس مستعاد، تقدمه لنا في شكله السماوي. أو لكأننا مدعوون دومًا لنعيش في حدائقها تلك متعة الإطلالة الدنيوية على فردوسٍ نابعٍ من خيال، امرأة يمتزج في بواطنها الحزن والحنين والانطواء على النفس بالثراء الحامل لطفولة أبدية.

أفق مغاير

باية، كما العديد من الفنانين غيرها، من المغمورين أو من المستبعدين والغريبين، يشكِّلون، بصورة ما، الوجه الخلفي لهوية الفن العربي (العربي هنا جغرافيًّا لا عرقيًّا). وإذا كان الفنانون والمثقفون العرب في مرحلة ما قد اعتبروا هذا الضرب من الإبداع وليد الكولونيالية، فإنهم اعترفوا فيما بعد (أي بعد انقشاع غيوم القومية العربية) بما ترفد به هذه التجربة التشكيل العربي بأبعادٍ طفولية وتخييلية بالغة الأصالة والجدة، وقريبة من العمق الأولي للإنسان.

إن هذا «السهل الممتنع» الذي تغنَّت به البلاغة العربية يجد موطئه وموطنه هنا في ذلك التفاعل الخلَّاق بين الذات والموضوع الذي سعت الحداثة الفكرية إلى عقلنته، وصرنا نراه يعود مع التعامل الخام والمتفرد الذي بدأ يعتمده العديد من الفنانين المعاصرين إلى

حد استعادة الرسم الطفولي بجميع أشكال تمظهره. إنها تجربة يمكن اعتبارها، بشكلٍ ما، مدخلًا ممكنًا لهوية تشكيلية تكون كونية بقدر ما هي محلية.

باية إذن درس عميق لكل من لا يزال يَعتبر أن التكوين الأكاديمي وحده يمكن أن يمنحنا فنانين حقيقيين!

فاتح المدرس: الفن بحث مستمر عن الدهشة

«كانت أمي تنظر إليَّ مبتسمة مِن تحت اللحاف، وأنا أرسم على ضوء الشمعة، رسمت مرة والدي الذي تُوفي وأنا طفل فمزَّقت عمتي الصورة، رسمت امرأة عارية فراحت ابنة عمتي لتشي بي إلى أمها لتقوم، من جديدٍ، بتمزيق ما رسمت ... في تلك اللحظة أدركت ما عليَّ فعله في الحياة: الرسم.» هكذا كان الاختيار الوجودي لفاتح المدرس مبنيًّا على الرغبة الممنوعة، وعلى ثنائية الموت والفتنة. إنها الوظيفة الأولى والأخيرة للفن، وبذلك أيضًا لا يحكي لنا فاتح المدرس فقط عن بداياته، وإنما عن جوهر الإتيان لعالم الفن، من حيث هو سؤال الرغبة والاستحضار.

وأنا أستكشف عوالم الفن العربي، كان اسم فاتح المدرس يتردَّد في قراءاتي الانتقائية آنذاك، ويختلط بأسماء كثيرة كانت تؤثث وعينا «الثوري». وحين رأيت صورة أحد أعماله في السبعينيات، وأنا ما زلت يافعًا، لا أدري لِمَ خلته فنانًا فلسطينيًّا. قدَّرت، أنا الفتى المستكشِف للفن، أنه أسلوب يختلف عن أسلوب الفنانين العراقيين والمغاربة، البادي الجموح والفورة والتجريد. لقد جعلت منه فلسطينيًّا لأن لوحاته كانت توحي لي بسموق الإنسان، وكان الإنسان الأسمى لديَّ في ذلك الوقت فلسطينيًّا.

فيما بعد عشقت الرجل أكثر من خلال أعماله، وعلاقته بالشعر وخاصة بالشاعر أدونيس، الذي قال عنه: «إن إبداع فاتح المدرس في تاريخ الحركة التشكيلية السورية، يمثِّل معيارية كلاسيكية عالية، يُؤرخ بها ويُقاس عليها.» ما الذي يعنيه ذلك؟

جاء المدرس للفن بتجربة فائضة الحساسية، يحمل في بواطنه جراح الذات والمجتمع. وكان تكوينه في إيطاليا يحمل له الكثير من الانفتاح. إيطاليا الأربعينيات التي تلملم جراحها، وتستعيد عنفوانها، وترفل في زخمها السينمائي والفني المتعدد. ربما كان

السعي وراء امتلاك قواعد الفن هو الدافع إلى هذا الاختيار، وربما كان التحرر من تلك القواعد هو الدافع في السبعينيات إلى ارتياد مدرسة الفنون الجميلة بباريس. باريس التي عرفت مرور العديد من الفنانين المجددين العرب، وكانت «مدرسة باريس» الفنية فيها منهلًا للتحديث المبني على التجريد والغنائية والتعبيرية المسترسلة.

ما بين زمن الولادة بحلب في مطالع القرن الماضي (١٩٢٢م) ورحيله عنا في يوم من أيام حزيران (يونيو) من سنة ١٩٩٩م، ظل فاتح المدرس يرتاد آفاق تجربته، يحبكها كما لو كان يبني قلعة مكينة، يستوي فيها وحيدًا، خارج تقاطعات التجارب العربية الأخرى. ورغم التحولات التكوينية (ما بين المدرسة الإيطالية والمدرسة الفرنسية) فإنه ظل يحمل في دواخله تكوينًا آتيًا من أعماق أصوله التاريخية والجغرافية. فهو القائل: «أنا عربي سوري، أعيش على جانبٍ من أرض هذا الكوكب، لي تاريخي ولي حسِّي الجمالي بهذا التاريخ، كما أنني في أعماق شعوري أدرك واجب احترام هذا التسلسل الجمالي ونموه ... إن واجبي أصعب من واجب الإنسان الأوروبي، فهو لم ينقطع عن التسلسل التاريخي في بنائه المعاصر، بينما ألتفت أنا إلى الوراء لأرى حلقاته مفقودة من النشاط الفني في تاريخ بلادي.»

ولعل هذا المَيْسَم الأصلي هو ما جعل أعماله تتطور بشكلٍ لا تقلبات فيه، تجترح لنفسها الانزلاق تلو الانزلاق مستكشفة عالمين متداخلين: عالم الذات بيقينيَّاته وشروخه واهتزازاته وهشاشته الحقة وقوته المنفعلة؛ والعالم المحيط بكل ما يفرضه عليه من تناقضاتٍ ومفارقات وأخلاقيات.

والحقيقة أن ذاكرتنا الفنيَّة لا تهمها تقلبات الفنانين من البدايات إلى الامتداد، بقدر ما تقف عندَ ما يرتبط باسم الفنان، أي ما يحوِّله إلى علامة فاصلة (كما قال أدونيس). من ثَم يمكن القول إن تجربة فاتح المدرس خلقت توازنًا عسيرًا في الفن العربي بين مختلف نزوعاته. فهي تجربة تشخيصية واقعية من غير أن تكون، حقًّا وكلية، كذلك، وهي تجربة تجريدية من غير أن تكون تمامًا كذلك، وهي تجربة مرحة من دون فرح، ومأساوية من دون كآبة.

إن هذا التوازن الإشكالي يأتي اللوحة من رغبة دفينة في اللعب على الشحنات العنيفة للواقع، وتحويلها إلى كينونات أرخبيلية تجسِّدها الشخوص والأجساد والكيانات. صحيح أن مقاصد الفنان غالبًا ما توجِّه هذه الكائنات نحو الجوار والحوار والتداخل. بيد أن مصائرها الفنية في اللوحة تسير بها دومًا إلى تلطيف التوتر بالتوازن، أي بالاشتغال على

أمرين هامين من الناحية التصويرية والشكلية: تعطيل الفراغ وتحويله إلى مكوِّن لوني وخامي، وترتيب الشخوص بشكلٍ تكون معه واحدة ومتعددة في آن واحد. من ثَم كان الوجه لدى المدرس مجاز الكينونة، وكان الجسد مجرد خطوط ائتلافية لا اختلافية ... ثمة يبدأ التجريد، أي تجريد الجسد من هويته وتحويله إلى لغة بصرية.

ثمة في لوحات فاتح المدرس أكثر من حكاية، إنها تستثير الحكي وتلجمه، وتطرد الوصف من النافذة بعد أن تستضيفه من الباب. يكبر الجسد وجهًا تقريبيًّا، بلا ملامح ولا هوية، يتحوَّل إلى علامة ثم إلى لطخة. وفي لجَّة التحولات تتشذَّر الحكاية وتكاد تنمحي. ذلك أن الفنان، وإن كانت ذاكرته تعج بالحكايات فإنه يتوسل بالنسيان. طفولته الصعبة في الريف الكردي القاسي، التي لا يزال يتذكرها وهو في قمة العطاء، تجعلنا ندرك الكثير من العناصر والتموجات في أعماله.

فاتح المدرس فنان لا يحب الذاكرة لأنها تجعل حاضره مشروخًا. إن زمنيته الفنية هي زمنية حاضر أبدي. وهو هنا أقرب إلى هايدغر وابن عربي، إذ زمن الوجود زمن متوحِّد في حاضر لا يفتأ يظل حاضرًا. وربما لهذا السبب تنتصب أغلب كائناته في مواجهة الرائي. إنها مواجهة تمكِّننا من الوقوف على المقصدية الجمالية للفنان: الفن ليس مرآة لأنه لا يعكس، لكنه بالمقابل نافذة نرى من خلالها الكائنات والعالم.

في قلب العاصمة دمشق، في ساحة النجمة، كان مرسم فاتح المدرس. كان المكان عبارةً عن قبوٍ رطب تؤثثه، في فوضى خافتة، أدوات الرسم والكئوس الفارغة، ورسوم لوجوه معروفة: الروائي ألبرتو مورافيا، جان بول سارتر ... وكذا قصاصات بخط يده كُتب عليها: «الإنسان ليس كلمة، وكذلك الوطن.» أو «الإنسان أجمل من العقل.» كانت له علاقة وطيدة بسارتر، وتعرَّف، في الفترة نفسها في روما، هو ومحمد المليحي على الروائي ألبرتو مورافيا (الذي كان قريبَ زوجة الفنان محمد المليحي). ويبدو أن سارتر ترجم له بعض قصائده من الإيطالية، وكتب له رسالة يدعوه فيها إلى زيارة باريس ليساهم في التعريف به.

فاتح المدرس من تلك الثُّلة التي شكَّلت، بقوة وعنفوان، واجهة الفن العربي، ببحث أكيد عما يمكن تسميته من دون منزع قومي تبسيطي «الهوية التشكيلية» للفن العربي. ويمكننا أن نعتبره، مع شاكر حسن وأحمد الشرقاوي وشفيق عبود وغيرهم من الفنانين الذين طرحوا على التجربة التشكيلية العربية من الأسئلة أكثر ما أتوها به من الأجوبة، إنه فنان لا يزال يصوغ مستقبل الفن العربي.

إتيل عدنان: عنفوان امرأة تعانق رحابة الإبداع

التقيتها لأول مرة بباريس في مطلع الثمانينيات، سنوات بعد صدور روايتها باللغة الفرنسية «ست ماري روز». كنت حينها أشتغل أكاديميًّا على الأدب العربي الناطق بالفرنسية، وخاصة على أعمال رشيد بوجدرة والخطيبي، وأُعجبت أيما إعجاب بروايتها تلك. ثم التقيتها مرات أخرى بمراكش صحبة صديقتي رجاء بنشمسي زوجة المرحوم فريد بلكاهية. كانت طرية كزهرة نيلوفر، لم يأخذ منها العمر مأخذه، وكأنها تستمد من السنين عنفوانها؛ تناقش بالحيوية نفسها، وتنتقل في ربوع المعمور من غير كللٍ أو مللٍ، حاملة معها أوراقها للكتابة والرسم في حقيبة سفرها.

في العام الماضي احتفى بها متحف الفن الحديث — «متحف» بالدوحة — وأقام لها معرضًا تكريميًّا، يتضمن لوحاتها ودواوينها والمنشورات الفنية التي صدرت لها هنا وهناك بالعربية والإنجليزية. كان المعرض حدثًا ساهم في تسليط الضوء على بهاء مسيرها، وكنت قد شاركت في الكتالوغ الضخم لهذا المعرض بترجمة لكتاب حواراتها مع هانز أولريش أوبريست، القيِّم على المعرض.

ببيروت ولدت إتيل عدنان سنة ١٩٢٥م، وبعد المرور بجامعة السوربون وهارفارد، مارست تدريس الفلسفة بكاليفورنيا حيث لا تزال تقيم لحدِّ اليوم. لقد جعلت منها مؤلفات من قبيل «القيامة العربية» و«ست ماري روز» أحد الأصوات البارزة المدافعة عن الإنسان والمرأة والسلام والإبداع، بحيث صار اسمها يُتداول كثيرًا من بين الكُتَّاب المرشحين لجائزة نوبل إلى جانب أدونيس. إتيل عدنان فنانة متعددة المشارب، ومبدعة

لا ينضب لها معين، وإحدى النساء الأكثر حكمة ممن سنح لهن العمر المديد أن يخترقن القرن العشرين، ويتابعن مسيره في عقديه الأولين.

كانت إتيل عدنان ترغب منذ الصبا في أن تغدو مهندسة معمارية، غير أنها صارت تشكيلية وشاعرة. التقت بيوسف الخال في الستينيات، ونشرت في مجلة شعر. ولأنها كانت تعشق السياب والطريقة غير الغربية التي يطرق بها الطبيعة والموت؛ فقد ترجمت له بعض القصائد، ونشرتها في مجلة يوسف الخال. وعن هذا اللقاء، ودوره في مسيرها الشعري العربي، قالت: «كنت كل سنة أو سنتين أروح إلى بيروت من كاليفورنيا. وفي يوم وأنا أتمشى في الشارع، أبصرت رواقًا للفن. كان رواق يوسف الخال، الذي فتح أول قاعة للفن الحديث في لبنان. لقد كان مبدعًا بشكلٍ مزدوجٍ. سمَّاها «غاليري وان»، وبما أني وجدت نفسي أمام الرواق ولجت إلى الداخل، وكان هو جالسًا هناك. دردشت معه بالإنجليزية، فسألني: «ما شغلك؟ فأجبت «أنا أستاذة، وأمارس الكتابة»، فرد عليَّ: «ابعثي لي بأشعارك كي أنشرها.» وأضاف: «عليك المجيء إلى لبنان للاشتغال معنا».» وبما أنني لا أكتب بالعربية، فإن العديد من الشعراء العرب يقولون: «إتيل ليست عربية، وهي لا تكتب بالعربية.» وهو أمر ظل يحزُّ في نفسي على الدوام. وقد كان لدعوة يوسف الخال أثر طيب في نفسي. وهكذا فإن يوسف أدمجني في الشعر العربي قبل أن يقرأ لي ولو بيتًا واحدًا.»

إتيل عدنان أكثر كُتَّابنا الفرنكفونيين عروبة. فعدا حبها للسياب كتبت كثيرًا عن لبنان وعن العرب، وتعتبر أن عظمة العروبة تكمن في الترحال، وأن الخيمة هي معمار العربي الأول ورحم إبداعه. كما ترى في الشيخ إمام أحد عظماء القرن العشرين. حبها لهولدرلين جعل مقاربتها للشعر والوجود والتشكيل والسياسة مقاربة خاصة، تبتعد كثيرًا عن المقاربات المهورة بالأيديولوجيا لأبناء جيلها من الكُتَّاب والتشكيليين.

ولهذا نراها تعتبر الهوية مفهومًا مشوبًا بغموضٍ بالغٍ، أي تعددًا يتجاوز الواقع إلى المتخيل. فكل كاتب أو فنان مغترب يحمل لغته الأم في متخيله: «كنا نتعرض للعقاب عندما نتحدث اللغة العربية. وبما أنني لم أكن أتكلمها أيضًا في البيت فقد وجدت نفسي على عتبة هذه اللغة. ومع أني أتحدثها في الشارع فإني لا أستطيع أن أكتب بها قصيدة. هكذا حوَّلتُها إلى لغة أسطورة، أو إن شئت، إني جعلت منها فردوسًا مفقودًا.»

ومع أن إتيل عدنان معروفة اليوم كاتبة وشاعرة تكتب بالفرنسية والإنجليزية، إلا أن مُدَرِّسة الفلسفة هذه ليست معروفة في الساحة الثقافية العربية كفنانة تشكيلية

أيضًا. وهي فنانة قبل أن تنظم الشعر، مما يجعلها مثقفة متعددة، ما إن تمس نوعًا حتى تتقنه من الشعر إلى السينما مرورًا بالرسم والتشكيل والرواية. كان التشكيل ينبع من بواطنها وينتظر الفرصة للانبثاق: «حين بدأتُ الرسم، كنت ما زلت أتعلم الإنجليزية في أمريكا، ولم أكن قد بدأت — بعدُ — في كتابة الشعر أو النثر، ولم يكن لي — بعدُ — سبيل آخر للتعبير. وفيما بعد اكتشفت أن التشكيل قد يعبِّر عن فرحة العيش، فيما أن الكتابة الأدبية تتعلق أكثر بالتأمل في العناصر الأكثر مأساوية في الحياة ... الأشياء التي أعتبرها جامدة تملك دومًا شيئًا يمكنها الإفصاح عنه. كل شيء يتكلم! وبالنسبة لي، فالتشكيل لغة تتجاوز الكلمات.»

ظل حلمها بدراسة المعمار يسكنها. فبالرغم من أنها لا تبني لا جسورًا ولا بيوتًا، فقد استطاعت أن تبلغ مأربها، سواء في أشعارها أو رواياتها أو في أفلام فيديوهاتها (التي عُرِضت للمرة الأولى في ملتقى «الدوكيمونتا ١٣» بمدينة كاسل الألمانية)، أو في لوحاتها. إن ما يهمها هو الطريقة التي ينبني بها الإنسان والعالم انطلاقًا من عناصر الطبيعة، وأعمالها التشكيلية ونصوصها عبارة عن معمار كوني تغدو فيه الطبيعة روح المعمار والوجود.

ولأنها فنانة عصامية فإن تعاملها الخام مع الألوان يفصح عن فلسفة للحياة؛ فحين تخرج الألوان من أنبوب الصباغة لا ترغب في خلطها ما دامت فرحة الألوان الخالصة ذات جمال أخَّاذ. لكنها تعرف أيضًا أن اللون يملك معنى خفيًّا. دائمًا تنطلق اللوحة بمربع أحمر، ثم تتوالى الأشكال والتشكيلات. وكتابها «رحلة إلى جبل طامالباييس» الذي ألَّفته في كاليفورنيا، يبرز ذلك بروعة. فهذا الجبل الذي تبصر به من نافذتها في سان فرانسيسكو يوميًّا، تصفه بشكلٍ جديدٍ كل يوم وترسمه مرارًا، كما كان سيزان يرسم جبل «سانت فكتوار» في مدينة إيكس أون بروفانس.

إن الأثر الروحي للطبيعة أمرٌ يوجد في صلب اهتماماتها. ففي ديوانيها «البحر والضباب» و«مواسم» تحضر الظواهر الطبيعية والمناخية حضورًا قويًّا، ومعها كل تلك العناصر التي تصعب على الإدراك العقلي، والتي تؤثر فينا، وتحوِّل، بشكلٍ لا شعوري، بشرتنا وروحنا.

ذلك بالضبط هو ما يجعل من المسير الفني والكتابي (الشعري والروائي) لإتيل عدنان مختبرًا شاسعًا وعميقًا للتجارب العربية في هذا المضمار من جهة، وتجربة تنطلق

من اليومي ومن اللحظي، كما من الذاكرة والانتماء؛ كي تبني اللوحة بناءً، وتركِّب القصيدة تركيبًا، وتجعل منا — نحن قراءها ومشاهدي أعمالها — صغارًا جدًّا نسعى لارتقاء شعاب المعنى الموصلة إلى مكامنها.

كائنات عباس الصلادي العجيبة

حين لا يشكِّل الفنان الحدث طيلة حياته الفنية، أي حين يمرُّ وجوده مرورَ الكرام في عالم الثقافة، وحين ينغمس في معاناته النفسية واليومية والجسدية حتى ليكاد ينْمحي، فإن أعماله الفنية قد تعوضه عن ذلك، فيأتي اليوم الذي فيه تصنع الحدث، وتخلق له صورة جديدة عبارة عن مجْدٍ، ما كان ليصل إليه قيد حياته.

كثيرون هم الفنانون الذين عاشوا وماتوا عابرين في هذا العالم، يحملون مصيرهم عميقًا في الأحشاء، ويتفادون الآخرين كي يعيشوا عزلتهم، كما لو كانت ثأرًا للحياة منهم. والأكثر منهم أولئك الذين عاشوا مجدًا مفتعَلًا في حياتهم، يحيط بهم وبلمعانهم الزائف نقاد عابرون ومرتشون وأروقة محتضرة، كي يأفل نجمهم مع موتهم، ويكشف التاريخ عن عورتهم، ويرمي بهم في مزبلة النسيان ... تلك هي مفارقات الحياة والفن؛ إذ لا تراهما ملتئمين إلا فيما ندر.

في الشهر الماضي في مزاد دار «مليون» بباريس، عرفت لوحة للفنان المغربي عباس الصلادي سقفًا (٤٦٠ ألف يورو) لم تعرفه إلا لوحات قليلة من الجيل الذي سبقه، أعني مثلًا أحمد الشرقاوي والجيلالي الغرباوي. والحقيقة أن هذه اللوحة استثنائية إلى حدٍّ كبير، وربما لهذا السبب كانت وراء هذا الثمن الصاروخي المدهش. فهي — أولًا — كبيرة الحجم مقارنة مع ما تركه لنا عباس الصلادي في حياته القصيرة، وهي من ناحية أخرى تخضع لتنظيمٍ جديد أقل كثافة، كما أن كائناتها تتميز بملامح وجهية أكثر استدارة، مما يطرح أكثر من سؤال على عشَّاق هذا الفنان ومحبِّيه (وأنا من بينهم؛ إذ إني أَلَّفت عنه كتابًا باللغة الفرنسية).

لا تهمنا هنا طبيعة اللوحة، التي كادت تزجُّ بالفنان في مرحلة جديدة من مسيره الفني، ليعيش معها منعطفًا في أسلوبٍ بناه حجرًا حجرًا وصورة صورة. وهو منعطف

لم يُكتب له أن يترسَّخ. ما يهمنا بالأساس هو ما تكشف عنه اللوحة من خبايا، تجعلنا نتأكد من أن عشقنا للفنان، وأن إيماننا بطابعه الإبداعي وبتميُّزه، ضدًا على الكثيرين من النقاد وأشباههم، يرتكزان على حدسٍ وتحليلٍ يمنح لصاحب هذه اللوحة مكانه الأكيد في تاريخ الفن المغربي والعربي.

في مدينة مراكش، قرب سلسلة الأولياء السبعة التي تسهر منذ زمنٍ على ذاكرة المدينة، وُلِد عباس الصلادي الذي سمَّاه أبوه باسم أحد أولئك الأولياء الذين يحملون قدَر المدينة الحمراء ... تُوُفي الأب الحلاق وهو ابن الخامسة، وهكذا اضطر الصبي إلى العيش مع خاله الذي أذاقه القهر، مزاوجًا بين الدراسة والعمل بعد الانتهاء منها. ولأن الصبي كان عاشقًا للفلسفة فقد ارتحل لمدينة الرباط بعد حصوله على البكالوريا ليلِج في شعبة الفلسفة، في وقتٍ كانت فيه هذه المادة مرادفًا للنقد والشغب السياسي والنضال والالتزام بأحلام الفقراء.

في هذه الفترة سوف يتم اكتشاف هذا الفنان الذي لم تطأ رجلاه مدرسة للفنون. كان يكتري حانوتًا صغيرة بالمدينة القديمة بمراكش، ويجلس في بابها يرسم كائنات حيوانية وإنسانية يبيعها مباشرة أو يكلف أخته ببيعها. حياة الصلادي الفقيرة جعلت مداخيل تلك اللوحات تكفي لسد الرمق. وكأن فناننا رأى في نفسه ذلك الكائن الفصيح الذي يزاول مهنته كباقي «الصنايعية» المنتشرين في شرايين المدينة الحمراء، هذه المدينة التي افتُتن بها أرسون ويلز وونستون تشرشل، وكلود أوليي وخوان غويتصولو وغيرهم، وجاءوها بحثًا عن إلهام جديد.

في سنة ١٩٧٨م، أصرَّ مدير المركز الثقافي الأمريكي على أن يخصص له أول معرض فني فردي. كانت أعمال الصلادي لا تزال تفصح عن طابعها «الساذج»، ولم يكن الرجل قد عثر بعدُ على الأسلوب الذي سوف يجعل منه أبا العلاء المعري الفني في التشكيل العربي المعاصر. كان ذلك المعرض كافيًا كي ينحت الشاب المتفلسف لنفسه مسلكًا في عالم الإبداع الفني. ثمة كان المنطلق، بحيث لم يلبث أن عرض في بداية الثمانينيات في رواق «المعمل»، الذي يمكن اعتباره أحد أوائل الغاليريهات الاحترافية في المغرب العربي، والتي كانت قد عرضت لكبار الفنانين العرب والعالميين كالزندرودي وبلكاهية وضياء العزاوي وغيرهم.

ظل الصلادي طيلة هذه المدة القصيرة (١٩٧٨-١٩٩٢م سنة وفاته)، يزاوج بين الرغبة في متابعة الدراسة التي اضطرته أزماته النفسية للتخلي عنها، وبين صياغة

عالمه الفني الذي وجد فيه بعضًا من العلاج والمواساة. وهكذا، صار يبلور عالمًا مزيجًا بين جِنان سماوية مليئة بالكائنات المجنحة، وبين فضاءات يومية مستوحاة من المدينة العتيقة بمراكش. إنه عالم تسرح فيه وتمرح أجساد نسوية نصف عارية، محيلة بشكلٍ ضمني لجِنان الله أي للجنة كما يتصورها الفنان. غير أنها جِنان لا تراتبية فيها للفضاء ولا طهرانية للجسد. أجساد النساء مزيج أسطوري عجيب من الطير والإنسان، ومن الدواب وبني البشر. إنها هجانة تمنح لعالم عباس الصلادي طابعًا خرافيًّا تارة ومسحة طفولية أخرى ... وكأنها تغوص بنا في عوالم حالمة يصوغها كي يبتعد بها عن همجية البشري وسوائه المتوحش.

إنها الهمجية التي تستوطن الرأس؛ لذلك فالرءوس تغدو هجينة أو حيوانية، فيما يظل الجزء الأسفل آدميًّا بما يحمله من رغبة وفتنة وطبيعة ... بيد أن هذه الجنة العجيبة التي يتلاعب الفنان بأشجارها وأوراقها وكائناتها، تحمل من النظام ما يجعلها تفوح بطمأنينة لا يمكن أن يعبِّر عنها إلا فنان يؤرقه القلق.

تستوطن كائنات الصلادي مواطن أليفة، عبارة عن باحات لأمكنة معروفة، تكون في الغالب مستوحاة من ضريح سيدي بلعباس (الذي سُمِّي عليه عباس الصلادي)، فنرى قبة الضريح ومنارته، متراقصتين على هوى تموجات الأجساد الغريبة العجيبة التي تتوالد في حديقة الفنان، وتتطاول مثل شجيرة اللبلاب ... إنه عالم مجازي لا مفارقة فيه بين المقدس والدنيوي، ولا بين المؤنث والمذكر، ولا بين السماوي والأرضي. وهكذا، ففي هذه العملية الاختلاقية، يستدرج الفنان التناقضات إلى شرَكه كي يتلاعب بها، بحذاقة الصانع. فالصلادي ليس فنانًا تشكيليًّا بالمعنى المتداوَل. إن قوة لوحاته نابعة أيضًا من كونه مثل رسامي المنمنمات، يخطُّ عالمه قطعة قطعة كي يلوِّنه فيما بعد، معتمدًا في ذلك على الأصباغ التقليدية ونصاعة ألوانها.

إن عباس الصلادي يعود لنا اليوم لينبثق خارج مشفاه، ومدينته ولوحته، وليمنحنا جنة أخرى، ما أحوجنا لها اليوم فيما يحيط بنا من خرابٍ ومآسٍ لها لون الدم، وطعم الكارثة.

رافع الناصري: عتبات التشكيل

كنت يافعًا، أقتني واحدًا واحدًا من الأعداد القليلة التي تصل إلى الكشك القريب من الحي، من مجلَّتَي «الأقلام» و«آفاق عربية» العراقيتين. أقرؤهما بعد أن صارت مجلة العربي لا تشفي غليلي. في تلك الفترة بالضبط اكتشفت الفنون التشكيلية العربية، ومعها الفنان المغربي محمد شبعة مراسلًا لمجلة الأقلام. كانت مراسلاته تشكِّل تقريرًا عن تطورات الساحة التشكيلية المغربية. في الفترة نفسها نُظِّم بالمغرب البينالي العربي الثاني، الذي كان حدثًا عربيًّا كبيرًا حينها. وكنت قد حضرته، والتقيت فيه بالعديد من كبار الفنانين العرب والمغاربة. غير أني لا أتذكر من بين الفنانين العراقيين سوى ضياء العزاوي الذي كنا نلتهم تخطيطاته الملونة عن المتنبي في مجلة آفاق عربية. ثم جاءت حرب العراق مع إيران فتغيرت الأمور، واتجهنا صوب مصادر أخرى للمعرفة، لبنانية ومصرية.

لم ألتقِ بالفنان العراقي الراحل رافع الناصري إلا مرتين، سنة ١٩٩٣م، ثم سنة ٢٠١٢م في أصيلة. كنت أتابع أعماله الغرافية والتشكيلية، وأعتبره من بين أهم الفنانين الغرافيين العرب. كان يظهر عليه بعض الوهن في باحة محترف الحفر بأصيلة، وكنت على علمٍ بمرضه، ولم يمضِ أكثر من سنة حتى جاءنا خبر وفاته بعمان.

كان لتكوين رافع الناصري في الصين (الأكاديمية المركزية للفنون)، بعد معهد الفنون الجميلة ببغداد، أثرٌ بالغ في توجهاته الفنية والغرافية. فهناك أحسَّ بأهمية الكتابة وضبط أصول الرسم المائي، وأدرك أهمية الاقتصاد اللوني. كما أن دراسته بالبرتغال سوف تمكِّنه من فن الحفر أحد الفنون الأكثر ديمقراطية، والأقل اعترافًا في الآن نفسه، كما المواد الجديدة المتداوَلة في التشكيل، كالأكريليك، والتي جاءت لتعوِّض تقليدية الألوان الزيتية.

كانت الفنون الغرافية في الخمسينيات والستينيات ذات أهمية بالغة تتجاوز فنون النحت والتشكيل. أولًا: لأنها ترتبط بفنون الطباعة في وقتٍ كان بناء الهوية والتأثير الأيديولوجي والصراعات المذهبية على أشدها في العالم العربي، ثم لأنها ترتبط أيضًا بوظيفية تجعلها قريبة من التصميم الفني (الديزاين) وتدخل في صلب تشكُّل العالم البصري اليومي والرسمي والشعبي.

ربما لهذا السبب كان التجديد الفني يخترق هذه الفنون ويحوِّلها إلى حركات. وليس من الصدفة في شيء أن يكون رافع الناصري وراء الدعوة إلى جماعة «الرؤية الجديدة» بعد عودته من الصين، والتي ضمَّت: هاشم سمرجي، محمد مهر الدين، صالح الجميعي، ضياء العزاوي، إسماعيل فتاح الترك ورافع الناصري، وهم الفنانون الستة الذين وقَّعوا بيان المجموعة سنة ١٩٦٩م. هذه الرغبة التجديدية هي التي سيعبِّر عنها هذا الفنان مندمجًا مرة أخرى في تجربة أدق وأشد تأثيرًا هي تجربة «البُعد الواحد» سنة ١٩٧١م، بصحبة ضياء العزاوي وشاكر سعيد، غير أنهما لن يلبثا أن ينفصلا عنها.

إنها مرحلة تشكيل الوعي بحماسٍ أحيانًا وبالكثير من الأوهام أخرى. مرحلة سوف يكون للفن العربي والفنان قيمة فعلٍ وتدخُّل سيفقدها تدريجيًّا مع مرور الوقت. من هذا المنظور يمكن اعتبار رافع الناصري، كما العزاوي أو شاكر حسن وغيرهما، عصارة مرحلة وجماع مفارقاتها وتطوراتها. فمسيره الفني يختزل الاختيارات التي جعلت الفن العربي يصوغ هويته الفنية، ويؤكد موقع الفنون الغرافية في بلورة صياغات ممكنة للهوية التشكيلية منها والثقافية.

في دبي، وبصدفة غريبة، زرتُ معرضه سنة ٢٠٠٨م في «جرين آرت جالري»، كان المعرض يحتوي على آخر إنتاجاته، إضافة إلى عرض بعض الكتيبات الفنية ومنها كتيبه مع شعر زوجته الكاتبة مي مظفر ... واكتشفت حينها التحولات التي طاولت أعماله منذ قراره الاغتراب في بداية التسعينيات، هو المغترب أصلًا في فنِّه منذ البدايات. كانت أعماله تأخذ تلاوين داكنة، وأقرب إلى المغارات التي لا يمكن أن تستنير إلا بحضور عيوننا داخلها.

هنا بالضبط استرجعت كيف كان الناصري يُعتبَر، مع الفنان السوداني عمر خليل والفنان السوري غياث الأخرس، أحد رواد فن الحفر، وكأن رافع كان فقط حفارًا. والحال أنه مثل عمر خليل، وبشكلٍ أكثر تناسقًا، فنان التواشجات التشكيلية بامتيازٍ. تكمن قوة حضور الإبداع الفني لدى رافع الناصري في كونه لا يستسلم لتخصصه إلا

ليخرقه. هو الفنان المتمكِّن من الحفر والغرافيك، وكذا من التشكيل بجميع أشكاله، لا يمكنه إلا أن يجعل كل هذه المكونات تتحاور في عمله الفني، وكأنه يبني عالمه من مفارقات الأشكال وتناقضات المواد والأساليب. ومع ذلك فكل عمل فني لدى رافع الناصري يصدح بتناغمه وهارمونيته الفائقة؛ ذلكم هو السر الذي يحتفي به فناننا بتناقضات العالم وتباينات الوجدان.

العمل الفني لدى رافع الناصري حوار أهوج أحيانًا، ومضطرب أخرى بين مكونات خبرها ومزجَها وزَاوَج بينها ... يقول بهذا الصدد: «لا يمكن إلغاء الفروق بينهما، فلكل وسيلته الفنية ... عندما أحيل تجربتي في الرسم إلى الكرافيك، فمن أجل ضمان نوعٍ من الأسلوبية في العمل. وإذا كانت الأساليب متقاربة أو متشابهة، وإذا كانت المصادر هي نفس المصادر، فلربما تضايق الفنان، وهذا ما يضعه في زاوية خطرة جدًّا. لهذا حاولت أن أمنح بعضًا من أسلوبيتي للكرافيك. لكن هذا لا يتحقق بشكلٍ كاملٍ، كما قلت. فالمواد المستخدمة، وطريقة تنفيذ العمل الكرافيكي، تبقى مختلفة عنه في الرسم. أما أن يُلغى الكرافيك فإن هذا أمر مستحيل، بل العكس هو الصحيح.» هكذا يبدو الفنان وكأنه يسعى إلى التوافق في الوقت الذي ينحاز فيه إلى أصلية الغرافيك على التشكيل والرسم، إنها ميتافيزيقا الأصل والاختيار التي تجعل الفنان يحدد هويته المرتحلة، لا في ترحالها وإنما في أصلها.

تحدث صديقي شربل داغر في أحد نصوصه التأبينية للفنان الراحل عن التغضن الذي طبع أعماله الأخيرة. وفعلًا فإن هذه التجاعيد التي صارت ترتسم على جسم اللوحة منذ رحيله عن العراق هي التي تعلن عن غِنى تجربته وطابعها المأساوي. التغضن عبارة هنا عن سيادة الألوان الغامقة التي تعبِّر عن مزاج سوداوي يترجم اللوحة إلى نورٍ أسود. وهو ما يجعل التجربة تكاد تحوِّل السواد إلى كيان أسطوري، كما في تلك اللوحات التي شاهدتها عينيًّا في دبي.

تجربة رافع الناصري تضعنا أمام عتبات التشكيل والاختيارات الصعبة التي تراوح بين ممكنات الغرافي والحرية الشاسعة للتشكيلي ... إنها الإشكالية الصعبة التي لا تزال تتحكم في اللوحة العربية لحد اليوم.

الديناصور وشجرة العلامات

(عن محمد خدة)

للعلامة في الفن مدارات واسعة، كثيرًا ما يختزلها في الخط والحروفية بعض المتفنِّنين في العالم العربي وهواة الهوية المفبركة والأصالة المفتعَلة ... هذه البدعة التي ابتُلي بها الفن العربي فصارت له أشبه بالشعار الأيديولوجي الطنَّان، لا يمكن «محاربتها» وتفجير فقاعاتها الباهتة إلا بما يُسمَّى فن العلامة أو العلامة في الفن ... فالعلامة، بحضورها المتعدد والمبتكَر واللامحدود الأفق، هي الوحيدة القمينة بأن تخرجنا من وِهاد الهوية المتوحشة والاختلاف الأعمى الذي يحكم شريحة كبرى من «الفن» العربي تنعت نفسها بالحروفية وما هي إلا حرْفية.

وأنا أفكر هكذا أمام القارئ بصوتٍ مرتفعٍ، تحضرني تجربة محمد خدة، الفنان الجزائري الطليعي الذي كان من المؤسسين لحركة «أوْشام»، ومن المنظِّرين للفن العربي الحديث والمعاصر، بتوازٍ وتقاطعٍ مع تجربة البُعد الواحد للعراقي شاكر حسن آل سعيد والمغربي أحمد الشرقاوي وإلى حدٍّ ما اللبناني شفيق عبود.

لم يسبق لي أن تعرفت شخصيًّا عليه، لكني، بحكم طبيعة المرحلة وهمومها السياسية، كنت مهتمًّا بمسيره والتزامه الفكري والفني. في بداية الألفية الجديدة، شاركت في ندوة دولية بفرنسا، وهناك قدَّم لي أحد أصدقائي امرأة جزائرية تدرِّس في جامعة المدينة، ومشارِكة معنا في هذه التظاهرة عن متخيَّل الصحراء، كان الأمر يتعلق بنجاة خدة زوجة فناننا الراحل. وقبل أن أترك المدينة، جاءت نجاة لتوديعي وبيدها بعض الكاتالوغات عن زوجها، الذي كان قد غادرنا قبل عقدٍ من الزمن.

ومن سنوات قليلة، دُعيت لمتحف الفن العربي بالجزائر العاصمة، للمشاركة في ندوة دولية عن محمد خدة، وأتيح لي الاطلاع مباشرة على أعماله التي لم أكن أعرفها، في المعرض الاستعادي الشامل الذي نُظِّم لهذا الفنان الرائد في القاعة الشاسعة للمتحف.

في خلال الندوة، وانطلاقًا من التصور الذي أبلوره من مدة عن حدود فنون العلامة وانفتاح فنون التعبير، قلت إن محمد خدة وأحمد الشرقاوي آخر ديناصورات فن العلامة في الفن العربي. وطبعًا، لم يُرْض هذا القول المجازِف زوجة الفنان الراحل محمد خدة، التي لم تنتبه إلى طابعه المادح، لا القادح. فجيل فناني الخط والعلامة هؤلاء ظلوا المؤسسين الماهدين والمبدعين الكبار في مجالٍ عصيبٍ لم يقدَّر لغيرهم أن يضاهوهم فيه، وذلك أمر يحتاج للتحليل والتأمل وإعمال الفكر.

وُلِد محمد خدة بمستغانم سنة ١٩٣٠م، وحوالي ١٩٤٧م، وكان حينها مصمم أغلفة في إحدى المطابع، صار ينجز بعض الرسوم والأكواريلات. وهي المرحلة التي ارتبط فيها بعلاقة الصداقة مع الفنان عبد الله بنعنتر. وبعد أن وجدا مكانهما في المجال الفني الوليد للمدينة قادتهما خطاهما لركوب البحر إلى مرسيليا ثم إلى باريس. إنها المرحلة التي كان فيها أغلب فناني الحداثة التشكيلية يرتادون عواصم أوروبا — وخاصة باريس — بحثًا عن تكوين فني مغاير. وطبعًا في تلك المرحلة كانت مدرسة باريس التعبيرية والتجريدية ترسم ملامح فنية فاتنة سوف تجذب أقطاب هذا الجيل العربي مشرقًا ومغربًا. بيد أن موقع العلامة من فكر وتجربة خدة قد انبنى أساسًا على ما لاحظه الفنان نفسه من كون «ماتيس كان يستخدم التوريق (العرْبسة)، وأن بول كلي الرائع كان مفتونًا بالشرق، والفنان طوبي كان يستعيد علامات الشرق الأقصى، وأن موندريان كان يستخدم لاشعوريًّا المربعات السحرية للخط الكوفي.»

هذا التقويم النقدي يبيِّن — بشكلٍ واضحٍ — عن الاهتمام المزدوج لمحمد خدة. فهو كان ناقدًا معروفًا، وترك لنا كتابات بالفرنسية تنظيرية عن فن العلامة، وكتابات كثيرة عن الفن اطَّلعت منها على كتاب رائع عن الفنان الجزائري محمد راسم رائد الفن التشكيلي الجزائري والمغاربي، أعتبره من أهم ما كُتِب عنه.

العلامة لدى محمد خدَّة أشبه بالوشم، تارة تأخذ شكل شجرة زيتون، وتارة أخرى تضاريس صخور صحراوية. من ثَم، فتصوره للعلامة غني بما يستكشفه من أعماق وتحولات. إنه منزع علامي «تشخيصي» (إن صح القول)، يمنح للعلامة جسدًا طبيعيًّا وجذورًا نباتية. وهو ما نلحظه في سلسلة «شجرة الزيتون» التي قدمها لنا في أواسط

الستينيات. وهي تأخذ تارة طابع جسم مؤسلب قريب أحيانًا من العلامات الكتابية الصينية. كما تأخذ تارة أخرى طابع عروق الصخر الصحراوي أو حصى النهر المتراكب ... كما تأخذ أخيرًا شكل حروف حرة سابحة في فضاء اللوحة، كأنها قُدَّت من الصخر، في السبعينيات، في مرحلة ظهور الحروفية.

العلامة لدى محمد خدة، بهذا المعنى، تجربة وجودية وبصرية، تعيد تركيب المرئي والمحجوب، وتمنحه كيانًا قابلًا للفك وللمعنى. يرسم خدة العالم من خلال سلسلة لامتناهية من العلائم التي يتخيلها ويربط بينها فتبدو لنا أشبه بلغة متناسلة. بيد أن علاماته ليست تجريدية كلية، إنها — بالأحرى — أرضية تتشكَّل بناءً من الحصى والصخور والرمل والتربة الحية، وتنبني بشكلٍ صارم أحيانًا من خلال مسارب ومسالك متشابكة ومتوارقة ومتعامدة. وكأن خدَّة يمنحنا هنا تضاريس عالم سري يحكيه كحكاية، وينسجه كصحراء جرداء حقولها الصخر وواحاتها العلائم وماؤها السراب. قال عنه محمد ديب، الروائي الجزائري الكبير، الناطقة أعماله بالفرنسية، وأحد مجايليه والعارفين بأسرار صنعته: «ولأن خدة نجح من جديدٍ في أن يخلق فتنة العناصر الأولى، كان عليه أن يكون ساحرًا، بل إنه كان بالأحرى قارئًا للطالِع، أي ذلك الذي يقرأ العلامات في الرمل، وبالأخص تلك الذي يخطُّها على الرمل.»

لقد أدرك فناننا، بعمق فكره وولائه للرمل والحجر والتراب، أن الفن ليس ممارسة شكلية، تأخذ من الموجود سلفًا (أي من العلامات المليئة بالمعنى والمشحونة بالميتافيزيقا) رحيقَ وجودها. العلامات، وإن كانت موجودة، إلا أنها قابلة للابتكار. ولكي تغدو العلامات مبتكرة، من اللازم تفكيك الموجود منها، واستخلاص الممكن منها، وممارسة التحويل الشكلي والأنطولوجي لها بغية إعادة توليدها. العلامات ليست شيئًا قارًّا ولا مقدسًا، إنها كيانات بها نعيش، وبواسطتها نموت أيضًا، ومن ثَم خطورتها وضرورة إعادة ابتكارها باستمرار بصريًّا بالأخص ... ذلك ما تمارسه اليوم الوسائط الجديدة، وتفرضه علينا، في لغة أيقونية تعبِّر عن كل شيء وعن لا شيء، منمِّطة بذلك أحاسيسنا وعلائقنا الاجتماعية.

محمد خدة رسم لنا عالمًا لا يزال الكثيرون يمتحون منه ومن مكوناته وتقنياته الكثير من غير إحالة أو اعتراف. إنه مثال الفنان الذي لا يزال بحاجة لنفض الغبار عن تجربته، بل هو الديناصور الأخير الذي علينا إعادة بناء عظمته من خلال آثاره وشجرة علاماته.

خليل الغريب: الفنان الذي يخيط الزمن

ثمة ظواهر غريبة في الفن، بعضها أثمر ما يُعرَف بالفن الفطري أو المتفرد أو الخام، وهو ما أعاد للفن طفولته المنسية، وبعضها جاوز ذلك ليمنح التجربة الفنية الكثير من الجدة والغرابة. ذلك حال إحدى أكثر الظواهر إثارة في الفن العربي المعاصر، والتي لا تزال مغمورة، ولم يُتَح لها أن تُعرَف في العالم العربي مقارنة مع العالم الغربي.

حين يزور المرء مدينة أصيلة المعروفة بموسمها الثقافي والفني الدولي صيفًا، فإنه قلَّما يصادف من بين أبناء البلد أحد فنانيه المعروفين. فخليل الغريب، ذلك الرجل الستيني النحيف، لا يرتاد الأمكنة التي يتهافت عليها من يعتبرهم مُصطافي الثقافة، بل أنت تجده غالبًا في مقهى تقليدي يُسمَّى مقهى زريرق لصيق بأسوار المدينة، يلاقي فيه أصدقاءه من الصيادين وأبناء المدينة.

خليل الغريب يبدو لكل من عرفه شخصًا غريب الأطوار، لا لأن به مسًّا من الجنون فهو من أعقل المجانين، بل لأنه من الرافضين لمهرجان أصيلة، ولكل أنشطتها الثقافية والفنية بل ولجدارياتها أيضًا. فهذا الأستاذ للغة العربية، الصموت دومًا، ليس من أصحاب النظريات السياسية حتى يشكِّل معارضة بمدينته التي يراها تغيِّر ملامحها من صيفٍ لآخر، لكنه شخص عنيد، يعشق مدينته حتى النخاع. وأستاذ العربية هذا بدأ ممارسة التصوير الصباغي منذ الستينيات، بشكلٍ فردي وعصامي من غير أن ينتبه له أحد من الصحفيين أو نقاد الفن.

لكن هذا الرجل «الغريب»، لن يلبث أن يعيش لقاءً سوف يتعمَّق مع مدار الأعوام مع رجل من طينة خاصة. يتعلق الأمر بالكاتب والروائي والفيلسوف العاشق للفن إدمون عمران المليح. انتبه إدمون إلى فرادة التجربة التعبيرية لخليل الغريب وسبر أغوارها، فأصدر عنه بالفرنسية كتابًا سنة ١٩٩٣م بعنوان: «العين واليد». كان إدمون

عمران المليح قد صار قامة ثقافية مغربية كبرى، بعد أن أصدر أول كتاب له وهو في الستين من عمره. وكان رأيه الجمالي يؤخذ بعين الاعتبار، خاصة أنه كان يحتضن التجارب الأكثر غرابة وهامشية ونضجًا ويقدِّمها باعتبارها استكشافًا.

يحمل خليل الغريب اسمَه وقدَره لصيقيْن بجلدته. «غرابته» تتمثَّل في أمرين آخرَين: أنه يرفض أن يبيع لوحاته، ويكتفي بالعيش بشكلٍ متواضعٍ، من غير سيارة أو فيلا أو رصيد كبير في البنك، فقط بفضل أجرته كأستاذ للغة العربية. وما يوجد من أعماله في المتاحف هو عبارة عن هبة يقدمها الفنان من غير مقابل. هذه المشاكسة الصعبة والإشكالية لسوق الفن وقوانينه في العرض والطلب، تزج بالفنان في ممارسة «بدائية» يتحمَّل عبئها وتركِتها، ويناضل من أجلها بشكلٍ دون كيشوتي. الأمر الثاني هو أنه لا يرسم ولا يشكِّل لوحته بالطرائق المتوارثة والتقنيات المعروفة، ولا على أسندة تقليدية ومتداوَلة.

يصوغ خليل لوحته كما لو كانت جزءًا من محيطه اليومي. يبلورها مما يعثر عليه من متلاشيات في مدينته، أو على شاطئ البحر. هو لا يستعمل أبدًا الصباغة الزيتية أو الأكريليك، بل فقط الجير والأصباغ الطبيعية. قد يعثر على قطعة خبز يابس هنا، أو بقايا كتاب هناك، أو قطعة قماش أو بقايا طحالب لفظها البحر. يجمع خليل أشياءه في رُزَم وُصرَر، وبخيطٍ يعثر عليه هو أيضًا، يثبِّتها بالجير ويضعها على السَّند، وقد يضع الكل أحيانًا في صندوق زجاجي ... وهكذا ففي مرسمه بمدينة أصيلة تتراكم ألواح الخشب المغطاة بالطفيليات، ولفافات البيض، وما يلفظه البحر من أشياء.

«اللوحة» لدى خليل ضربٌ من المنشأة الفنية التي تتعاضد مكوناتها كي تشكِّل ما يمكن تسميته عملًا فنيًّا مركَّبًا. لكن الأغرب في الأمر أن اللوحة التي يصنعها الفنان، تخضع لتحولات في الزمن. فالمواد التي تتكون منها آيلة للزوال، وهكذا قد يجد المرء نفسه أمام أطلال لوحةٍ بعد مرور فترة من الزمن. بل إنه يعمل على تسريع التحلُّل والتفكُّك الذي يطاول المواد، وكأنه بذلك يخلق موتها ويبتكر زوالها النهائي.

لذلك فأعمال خليل الغريب أعمال تناجي التحوُّل والموت. إنها أعمال زائلة وعرضية، لا يستهويها الخلود، بقدر ما هي مفتونة بالفناء. إنها — بالأحرى — ظلال وأشباح تعتاش من الموت كزمن ممكن للحياة، ومن الاندثار كقدرٍ مرح للكينونة. «إن شغفي بالموت، كما يقول الفنان، يكاد يكون ضربًا من الهوس، لكني أعتقد أن ذلك مرتبط بالوسط الذي ترعرعت فيه. فثمَّة لم يكن من تعارض صلب بين الحياة والموت.»

وربما لهذا السبب لا يستسيغ الفنان بيع لوحاته، لأنه يعتبرها ملكًا للزمن وللأفق المثخن بعلائم الموت والزوال. وفيها يطلق العنان لهواجسه الميتافيزيقية، ولحبه للزائل والعرضي، وعشقه لمدينته التي ترتسم على أسوارها تجاعيد الزمن.

ثمة حكايات تزخر بها أعماله، تتناسل كما لو أنها تعبِّر عما يعتمل في كيان الفنان. حكاية عشق المدينة التي تحتضنه، ويسعى إلى الحفاظ على «براءتها» خارج لعبة السياسة والسياحة والاستغلال بجميع أنواعه. حكاية حبه للناس البسطاء من أبناء مدينته، بحيث تراه يعاشرهم في أماكنهم المفضَّلة. هي حكايات صاخبة تقول إن الفن لا يولد فقط في المدارس والتكوينات المعقدة، وإنما أيضًا في الاختيارات الوجودية التي تحوِّل كل شيء إلى الفن، حتى نوافل الأشياء وسقط المتاع.

يمارس خليل الغريب غربته في الإبداع وغرابته في هوامش التأليف الفني. لا يبحث عن النور ولا عن المعنى، ولكنه يحوِّل الفن إلى ممارسة يومية، قد تكون استراتيجية عيشها وإعلانها مخالفة لما يتطلبه الفن من عيانية وشهرة، غير أن الاختيارات التي يمتح منها الفنان وجوده، تدفع به إلى مغامرة لتجاوز الحدود. وتلك الحدود يتمتع خليل الغريب بمناوشتها، هو العاشق للشذري وغير المكتمل، كما لمتاهات الوجود والمعنى. ولعل هذا الطابع المغامِر، لكن الحكيم، هو ما كشف لنا تلك النبرة الصوفية التي تنضح بها أعماله. وهي نبرة تتبدى لا فقط من خلال فقر المواد وجدلية الموت والحياة، ولكن أيضًا من استخدام ألوان باهتة تكاد تكون غير مبتكرة بل من طبيعة المادة نفسها.

خليل الغريب ظاهرة فريدة في الفن العربي المعاصر، والكم الكبير من الكتب والأفلام الوثائقية التي خُصصت له تجعل منه فنانًا يسائل مفهومنا للفن والحياة، ويستكشف هوية جديدة للممارسة الفنية العربية، ما أحوجنا إليها لنشكِّل إضافة للفن العالمي لا صدًى باهتًا له.

بوجمعة لخضر: عوالم تستكْنه المجهول

لم يكن يعرفه أحد. أو لنقل، لم يكن يعرفه البعض إلا باعتباره أحد الإثنوغرافيين المهووسين بدراسة الفنون الشعبية، وباعتباره أيضًا المدير المميَّز للمتحف الإثنوغرافي بمدينة الصويرة. بوجمعة لَخْضر صار اسمه لصيقًا بهذه المدينة. مدينة الصويرة، ذات المعمار البرتغالي، والتي عُرِفت في أواخر الستينيات والسبعينيات كمحطة للحركة الهيبية. فقد زارها نجوم الروك كجيمي هندريكس وكات ستيفنس، كما أن «الليفن ثياتر» (الذي كان بإشراف جوليان بيك Julian Beck وجوديث مالينا Judith Malina) كان قد استقر في إحدى الدور هناك لفترة من الوقت. فيما بعد ستصبح المدينة معروفة بكونها مدينة الموسيقى الكناوية ذات الأصول الأفريقية الجنوبية، وبموسمها السنوي الذي تتمازج فيه موسيقى الجاز والبلوز وغيرها بالإيقاعات الكناوية المادحة للأولياء والأنبياء والمحاورة للجن والعفاريت.

في هذا السياق اشتغل بوجمعة لخضر على المتخيَّل الشعبي والممارسات العقدية والسحرية والتمثلات المتصلة بالجن والكائنات الخيالية. وفي هذا السياق أيضًا كان يمارس التشكيل بصمتٍ، لا يعرف ذلك إلا بعض المقربين منه؛ بحيث يمكن القول إن هذا الفنان كان مجهول الفن المغربي، الذي كان حينها يحتفي بأناس ينتحلون من هنا وهناك بعض المعطيات (كالجذبة الصوفية والفن الجسدي على سبيل المثال) التي ينظِّر لها خطأً واستيهامًا (لسوء الحظ) بعض كبار النقاد العالميين كبيير ريستاني وغيره.

لم يُتَح لنا أن نتعرف على هذا الفنان إلا بمناسبتين متواليتيْن: اختياره للمشاركة في معرض عالمي بباريس سنة ١٩٨٩م، ووفاته في السنة نفسها. في تلك السنة الفاصلة في التاريخ العالمي (سقوط حائط برلين) قام «جان هوبير مارتان»، مدير مركز جورج بومبيدو بباريس، والقيِّم المعروف على العديد من التظاهرات الفنية العالمية، بزيارة

للمغرب للبحث عن الفنان الذي يمكنه أن يشارك في إحدى التظاهرات العالمية المشهورة: «سحرة الأرض»، التي جاءت لعرض الفنانين الأكثر أصالة وفرادة في أفريقيا وآسيا وأمريكا وأوروبا ... ولحسن حظ بوجمعة لخضر أن الاختيار وقع عليه في الوقت الذي كان فيه الكثيرون يتكهنون بأن يحظى الفنان المبدع المعروف فريد بلكاهية بالانتماء لهذا المعرض الذي تم الاحتفاء في السنة الماضية بمضيِّ ربع قرن عليه.

بوجمعة لخضر، كما يحكي عنه أصدقاؤه المقرَّبون شخصية بسيطة، تعايش الناس في يوميِّهم. كان شبيهًا إلى حدٍّ كبير بفنان آخر من مواليد الصويرة مثله، هو الحسين الميلودي، الفرق بينهما هو أن الأول فنان صموت منطوٍ على نفسه، ومن المتخرجين الأوائل من مدرسة الدار البيضاء للفنون الجميلة الشهيرة، التي كان يديرها بلكاهية، فيما أن الثاني فنان عصامي جاء إلى الفن محمولًا على جناحين من ريش النعام.

باحثًا كان وباحثًا ظلَّ وباحثًا عانق الحياة وغادرها مبكرًا. فهذا الفنان المفعم بالحيوية، ونظرًا لطبيعة تكوينه الأكاديمي، وبالعلاقة مع نزوعه الفني الذي يخترق الحدود والآفاق، ظل يمارس الفن التشكيلي ك «بدائي» في السلوك وكمثقفٍ في الرؤية. وهذه المقاربة المزدوجة هي التي تحسَّسها بشكلٍ واضحٍ جان هوبير مارتان، وانتبه إلى خاصيتها الإبداعية المنزاحة عن مفهومية الفن الغربي الجافة والفارغة أحيانًا كثيرة، كما عن الفن النمطي المنمَّق الذي كان يمارسه الكثير من الفنانين العرب حينها. كان لخضر يعيش إيقاعين: إيقاع الذاكرة الشعبية، برموزها وعلاماتها وأسرارها ومساربها الظاهرة والباطنة، وإيقاع العلم المعرفي الذي يتقصى تلك الذاكرة بشكلٍ عميقٍ. من ثَم فهو كباحثٍ كان يعيش تجربة البحث في الثقافة الشعبية باعتبارها تجربة حياة والعكس بالعكس.

إن هذا الازدواج لم يكن أبدًا ضربًا من السكيزوفرينيا المتفشية في المثقف العربي منذ عصر النهضة؛ إنه بالأحرى، وعلى غرار ما يقول الخطيبي، اندماج مزدوج. لم يكن فناننا يهتم بالنقد بقدر ما كان يهتم بالحوار والاستكشاف والغور في قلب ثقافة تقوده نحو مكامن انبثاقها، وهو من ثَم كان أقرب إلى الإثنولوجيا منه إلى الفكر الفلسفي.

بوجمعة لخضر لا يندرج في أي أقنوم من أقانيم التشكيل التي نعرفها، هو لا يهتم بطبيعة اللوحة من حيث هي كذلك، إنها فقط نافذة تقوم التجربة «التشكيلية» بفتحها على مجاهيل الوجود. ما يهتم به هذا الرجل هو تحويل المعارف اليدوية والتصورات الخيالية إلى صور مبنية ومرئية. ومن ثَم كانت أعماله الفنية عبارة عن كراسٍ ومرايا ومدفآت ولوحات أيضًا. وما زال بيته لحد الآن يزخر بالمكونات التي تجعله بيتًا فنيًّا، وحافظة لذاكرة هذا الفنان الذي غادرنا وهو لا يتجاوز الخمسين سنة.

الغريب في الأمر، أنه لم يترك لنا بحوثًا كثيرة مكتوبة ومطبوعة أو مرقونة، ولم يدخل ربرتوار الباحثين الاجتماعيين. كانت نتائج أبحاثه تجد طريقها إلى نفسه، وتتشكَّل في ذاته وتفْعمها بالأسئلة الحارقة. إنها معضلة الكثير من الباحثين الذين يكتوون بعدوى موضوعات أبحاثهم: هنري كوربان والإسلام الشيعي، لوروا غورهان والعرفان ... إلخ. الأمر أشبه بما يحدث للطبيب النفسي حين يقع في حب مريضته! والذي يضطر للتخلي إما عن الحبيبة وإما عن الطب!

بيت بوجمعة لخضر أشبه بالمتحف الفني حين تزوره، فالحديقة كما الداخل كما الشكل الخارجي ينبئ عن استراتيجية معمارية تطاول معمارية العمل الفني نفسه. لقد أدرك هذا الفنان أمرًا هامًّا في الجوهر الاجتماعي للفن في العالم العربي: ليس ثمة من فواصل بين الثقافة الشعبية والفكر العالم المثقف، كما ليس ثمة فوارق وهوَّات بين الأشكال التقليدية التليدية للفن والسحر والعلامات والرموز وبين الفن المعاصر: فالفن المعاصر «الما بعد حداثي» أقرب إلى تلك الثقافة من العقلانية المعتدة بعقلها ونظرتها الاستمرارية «الأطوروتية» للتاريخ. التاريخ كما الفن، أشبه بتلك المسالك الغابوية التي لا يعرف أحدٌ إلى أين تفضي، والتي جعلها هايدغر شعار فكره.

هكذا كانت أعمال بوجمعة لخضر عبارة عن مزيج من النسيج والنحاس المزخرف والأدوات الاستعمالية والمواد الطبيعية، لا يفرق فيها بين الطبيعي والثقافي، ولا بين الحرفي المهني الشعبي والتدخل العالِم المثقَّفي للفنان ... عالمه غريب عجيب، تعيش فيه نسور وطيور خرافية، وتركيبات هجينة قريبة من العلامات السحرية، ورءوس وأجسام تتآلف رغم تنافرها.

إن عوالم بوجمعة لخضر يحملها اسمه بشكلٍ قَدَري: إنه الجامع المرتِّب للتآلف بين المختلف المتنافر، والخضِر المفسِّر المؤوِّل للممتنع من الكلام والرموز، أليس هذا هو — بشكلٍ ما — جوهر «المعاصرة» في الفن؟

فاطمة المرنيسي: من حفريات الكائن إلى عشق الفن

قرأت لها يافعًا، وعرفتها شابًّا قبل ما ينيِّف على العقدين، حين التحقت كاتبًا عامًّا بالمعهد الجامعي للبحث العلمي، بإدارة الكاتب الراحل عبد الكبير الخطيبي. وجدت نفسي في هذا المعهد حَمَلًا وديعًا وسط جهابذة الفكر المغربي، من باحثين فطاحل في مختلف العلوم الاجتماعية والإنسانية. لم تكن فاطمة تحضر كثيرًا للمعهد؛ وبين سفرٍ وسفرٍ، كلما جاءت لاستلام مراسلاتها الكثيرة، كانت تأتيني لمكتبي لنتبادل أطراف الحديث. كنت حينها أشتغل على الدكتوراه في قضية الجسد في الثقافة العربية. وكانت تبدي اهتمامها بثقافتي النصية في الإسلام والثقافة العربية القديمة. ولهذا الغرض لم تكن تتردَّد في اللجوء إليَّ حينها كلما كانت بصدد ورشاتها عن النساء والإبداع والكتابة، التي كانت تقوم بها لصالح الصحفيات. وهكذا، ولمدة معينة كنت، بمعيَّة فوزي الصقلي، المتخصص في التصوف، نرافقها كخبيرين في الثقافة العربية والإسلامية، نشرح ونفسر ونؤوِّل ونساهم في ذلك التكوين الاحترافي المتعدد الاختصاصات.

السوسيولوجيا من الحفريات إلى الحكاية

كان هذا الاهتمام بالإسلام وليد دراساتها وبحثها في الدكتوراه، وأعتقد أن هذا الاكتشاف جاء وليدًا لأمرين: ارتباطها بأصولها الفكرية، من جهة، والتميُّز الذي يمكن أن يمنحه لها ذلك منهجيًّا ومعرفيًّا. فالسوسيولوجيا صارت لديها تحمل ذاكرة المجتمع كما يحمل الجمل سنامه، وصارت تتفاعل فيها العلوم كلها، من تاريخ وفلسفة وعلوم دين وغيرها.

هكذا يمكن اعتبار هذا التحرر من السوسيولوجيا الكمية التقليدية تحريرًا للذات من سلطة المعرفة التقليدية المبنية أيضًا على ثنائية الذكورة والأنوثة.

ويبدو أنها كانت واعية أنها من القلائل من النساء الكاتبات والباحثات العربيات باللغات الأجنبية اللواتي يمتلكن هذا الوعي: بالمرجعيات الإسلامية النصيَّة منها وغير النصية. بل يبدو أنها وقفت على كَون بنات جنسها، الكاتبات والصحفيات المتحررات والمدافعات عن حقوق المرأة في بلادها، يشوب نظرهم ضعف بصرٍ كبير بالنصوص المؤسِّسة للتصور الإسلامي كما بالتاريخ الإسلامي. كما يبدو أنها كانت أكثر المثقفات المغربيات والعربيات ممارسةً للنقد المزدوج الذي دعا له الخطيبي، أي نقدًا للذات والآخر في الآن نفسه.

هذا النقد المزدوج هو ما جعلها منذ البداية تكون في أصل ثقافة نسوية ذات معرفة عميقة بالإسلام النصي والتاريخي. إنها ثقافة نسوية لا تتماهى مع النسوانية feminism من حيث هي حركة راديكالية تعتبر الأنثى نوعًا غير قابل للتأويل، كما تنزاح عن كل نسوانية معاصرة تعتبر التقاليد والذاكرة والإسلام عائقًا في سبيل التحرر.

فإذا كان كتاب فاطمة المرنيسي عن الجنس والأيديولوجيا والإسلام قد أحدث ثورة في مجال تملُّك هذه القضية عند صدوره أواسط السبعينيات؛ فذلك لأنه وضع الإصبع بشكلٍ تركيبي على النقد الداخلي غير الاستشراقي وغير الماركسي وغير النسواني لوضعية المرأة في الثقافة كما في مجتمع الإسلاميين. لقد كان هذا الكتاب مثار جدال بل نموذجًا جديدًا للدراسات في هذا المضمار. وقد جاءت الكتب الأخرى استمرارًا جهويًّا وتعميقًا عرْضيًّا للقضايا التي يطرحها. من ثَم يمكن اعتبار أثره لا يقل عن أثر كتاب عبد الله العروي «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» وما أحدثه في الدراسات التاريخية، كما لا يقل عن أثر كتابَي «النقد المزدوج» و«الاسم العربي الجريح» لعبد الكبير الخطيبي والخلخلات العديدة التي أحدثاها في الثقافة العربية.

بهذا المعنى يكون السياق الذي بنيناه هنا مغربيًّا وعربيًّا. بيد أن الطموح الذي كان يحذو بفاطمة المرنيسي إلى البحث والكتابة هو طموح أركيولوجي يجعلها في هذا المضمار أقرب إلى شخصية ومسير إدوارد سعيد منه إلى مثقفين عرب آخرين. ولعل هذا هو ما جعل سوسيولوجياها غير تقليدية وغير كمية، بل سوسيولوجيا تاريخية وأركيولوجية، قريبة من المشاكل المرجعية التي تحدد المشكلات اليومية التي تتخبط فيها بنات جنسها.

وبهذا المعنى أيضًا، فإني أعتبر كتابها «الإسلام السياسي: النبي والنساء» من أهم ما كتبت على الإطلاق. إنه كتاب يكشف عن المعطيات ويحلِّلها في الآن نفسه. وهو من ثَم

كتاب مفتوح وجَسور، يتحاور — بشكلٍ ضمني — مع أهم رواية تركتها «شقيقتها»، الكاتبة الجزائرية (التي توفيت من وقتٍ غير طويل) آسيا جبار، عن النبي والنساء بعنوان «بعيدًا عن المدينة المنورة». هذه العلاقة المرآوية بين كتاب ورواية عن علاقة النبي بالنساء، قد تكون بشكلٍ أو بآخر هي ما جعلها تنحو — بشكلٍ تدريجي — نحو سوسيولوجيا حكائية، سواء في كتاب «بماذا يحلم الشباب؟»، أم في كتاب «نساء على أجنحة الحلم» أم في غيرهما.

تتحكم الحكاية في تصور فاطمة المرنيسي منذ البداية. هي أولًا حكاية أسطورتها الشخصية التي ظلت تخترق كيانها منذ ولادتها بفاس حتى هجراتها المتعددة؛ وهي الحكاية التي ستتصرف بجميع الأشكال والألوان، لتغدو أشبه بهوسٍ معرفي وتعرُّفي استكشافي. قد يكون الأمر قد بدأ بحكاية شهرزاد، التي اعتبرتْها — منذ البدء — أشبه بأسطورة ميلاد للمرأة باعتبارها كيانًا إنسانيًّا كاملًا مكتملًا. بل إنه بالتأكيد قد بدأ بشهرزاد لأن الكتابات العديدة التي كرَّستها لشهرزاد كانت المجاز الحقيقي لتصورها لوجود الإنسان، لا في المغرب فقط (شهرزاد ليست مغربية) وإنما أيضًا في العالم.

حكاية شهرزاد هي التي تقرِّب أكثر فاطمة المرنيسي من إدوارد سعيد، ليس فقط في نقد الاستشراق، وإنما في نقد شخصياته وبنياته المتصورة والمتخيلة. لذلك كانت شهرزاد أشبه «بالماسكوطة»، أو بـ «الأفاتار» الذي يجعل فاطمة المرنيسي تتجوَّل في تاريخ الأنوثة وجغرافياتها. بيد أن ثمة شيئًا كان يثير فيها السؤال: لا يمكن لشهرزاد أن توجد من غير السندباد، هذا الأخير يشبه بساط الريح الذي عليه تتمكَّن شهرزاد من ارتياد الآفاق، وتفجير ثوراتها هنا وهناك بجميع الطرائق، التقليدية منها والجديدة. التقليدية منها: هي التي تجسِّدها النساء الحكَّاءات، الحافظات والمبتكرات للقصص والحكايات. وهي التي تبلورها النساء النساجات الحاكيات (بمعنى الحياكة، لأن الحكاية حياكة أيضًا) اللواتي يحكن الزرابي، ومن خلالها يحْكين أنفسهن وينسجْن متخيل الحكاية المتجدد ... كما هي أيضًا استعمال الذكاء وتوكيد الذات والسلطة المكينة من خلال الدهاء. وهو ما تعبر عنه تلك الحكاية المتداوَلة التي استقتها فاطمة المرنيسي من أفواه نساء مدينة فاس، والمعروفة بالعنوان التضادِّي التالي «كيد النساء، كيد الرجال». وفيه يتحرر الكيد من دلالته السلبية ﴿إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ﴾ ليغدو لعبة تبارٍ مَمْهورة بالفتنة والغواية والتفاعل.

أما الطرائق الحديثة فهي التي تلعب أدوارها العديدة فاطمة المرنيسي، وغيرها من المثقفات والنساء اليقظات لمصيرهن ولمصير العالم.

من الفكر إلى الفنون

الكثيرون يعرفون فاطمة المرنيسي السوسيولوجية والمتخصصة في الإسلام، والمدافِعة عن المرأة العربية والأمازيغية. غير أن القليل الأقل يعرفون علاقتها الوطيدة بالفنون، التقليدية منها والحديثة.

عُرِفت فاطمة المرنيسي أصلًا، كما ذكرنا، بعلاقتها الوطيدة بشهرزاد، التي حاورتها بشتى الأشكال والألوان، وحملتها في دمها وجسدها، بل وفي مظهرها. كانت فاطمة المرنيسي صاحبة زي محلي وخصوصي، بحيث لا تراها أبدًا ترتدي ما تعودت نساؤنا الموظفات على ارتدائه. اللباس عبارة عن «قفطان» قصير بألوان زاهية مطروز باليد، والحلي عبارة عن أشكال أمازيغية، وحتى الحذاء مصنوع محليًّا. ويبدو لي أن مظهرها ذاك كان بشكلٍ أو بآخر وراء الصحوة التي عرفها عالم القفطان كزيٍّ معاصر بالمغرب، يجعله الديزاين الجديد قابلًا لكل التحولات التي تخرجه من أشكاله التقليدية، وتمنحه لعالم الموضة الجديدة، حتى إن إيف سان لوران مصمِّم الأزياء الشهير تبنَّاه ومنحه بُعدًا عالميًّا. والآن ثمة مصمِّمة أزياء مغربية هي فضيلة الكادي، شهيرة بتعاملها مع المواد المحلية والطرازات التقليدية بحيث تدمجها وتمنحها أسلوبًا منفتحًا.

كانت فاطمة المرنيسي، علاوة على ذلك، عاشقة للفن التشكيلي والسينمائي. وهذا العشق يتبدَّى في كونها شاركت كممثلة في فيلم لصديقها (وابن عمها) المخرج محمد عبد الرحمن التازي في دورٍ بسيطٍ يظهرها بلباسٍ تقليدي في قلب دار (رياض) فسيح الأرجاء. إنها الفترة التي كانت تكتب فيها سيرتها الذاتية «أحلام أنثوية». أما عشقها للفن فيتجلى في ارتيادها لأغلب المعارض التشكيلية التي تستهويها، كما في تلك الرسالة التي كتبتها في كتالوغ آخر معرضٍ للشعيبية طلال، إحدى أكبر الفنانات الفطريات العربيات، سنة ٢٠٠٤م، في وقت المرض الذي ألزمها الفراش، وقبل أن يسلبها الموت من عشَّاق فنِّها.

تبدأ الرسالة بنبرة الحوار مع الغائب: «في هذه الرسالة التي لن تقرئيها، عزيزتي الشعيبية، لأنكِ كما أمي لم تتعلَّما فك حروف اللغة، ولم تعرفا محو الأمية، كما يقال عادة لدى الموظفين ... سأعرض عليكِ في لغة أجنبية ما قد لا أعبِّر لكِ عنه أفضل بلهجتي الدارجة، أعني إعجابي ومحبَّتي.»

تعشق فاطمة المرنيسي الفن الفطري أو الخام عشقها للحكايات التليدة وولعها بالزرابي والنساجات. فقد أعادت من سنوات فقط إصدار حكاية من الحكايات الشعبية

المغربية المفضَّلة لديها باللغة الفرنسية بعنوان «كيد النساء كيد الرجال»، وهي حكاية استقتها من فم سيدة فاسيَّة تُسمَّى للا العزيزة التازي. وقد كانت الحكاية عند صدورها بالعربية في أصل فيلم بعنوان «كيد النسا» أخرجته صديقتها السينمائية المغربية فريدة بليزيد صديقتها الدائمة. وقد اختارت المرنيسي لمصاحبة الحكاية لوحات رسمتها فاطمة الورديغي ابنة أحد أكبر الفنانين الفطريين المغاربة.

أما الزرابي فإنها كانت تكنُّ لها عشقًا مخصوصًا لا يوازيه سوى عشق عبد الكبير الخطيبي له، هو الذي خصَّها بكتابٍ رائعٍ، أتمنى يومًا أن يتسع لي الوقت لترجمته للغة الضاد. دافعت المرنيسي عن نسَّاجات الزرابي في منطقة «تزناخت» بجنوب المغرب وحلَّلت وضعهم. كما عملت مع نسَّاجات شابات كي ينسجن على الزرابي أحلامهن، ونشرت ذلك في كتابٍ مشتركٍ بعنوان «بماذا يحلم الشباب؟». ونحن نراها في إحدى الصور راكعة أمام إحدى النسَّاجات العجائز ووراءها زربيتها الرائعة، إكبارًا لها وامتنانًا لها على فنِّها التليد.

ترتبط الفنون التقليدية بالفن الفطري بشكلٍ تلخصه الحكاية التي تسردها فاطمة المرنيسي في اكتشافها لفنانٍ فطري اسمه مصطفى المكاوي بالصدفة. فقد عنَّ لها يومًا أن تأخذ صديقًا لها مصابًا بالاكتئاب إلى منطقة في الرباط مخصصة لصناعة جميع الأواني الخزفية والفخارية؛ وهناك عثرت على بطائق تصوِّر أعماله، فأحبَّت هي وصديقها كمال هذا الفنان الذي تشبه أعماله طريقة دالي السريالية. وهكذا صار المكتئِب يتخلص تدريجيًّا من اكتئابه بالبحث عن الفنان وزيارة مرسمه، ثم تنظيم معرض له، سوف تكتب نصَّه التقديمي فاطمة المرنيسي.

كما ستكون علاقتها بالفنانة حيلة الركراكية علاقة خصوصية، هذه المرأة التي جاءت للرسم في أواسط الأربعينيات من حياتها. كانت تمر أمام أروقة عرض اللوحات من غير أن تستطيع ولوجها، وحين تجرَّأت على ذلك صارت هي التي تعرض فيها.

ثمة أمور غريبة ومدهشة تخص جيل الستينيات والسبعينيات بالمغرب (أعني منه بالأخص عبد الله العروي وعبد الكبير الخطيبي وفاطمة المرنيسي وإدمون عمران المالح)؛ أنه جيل بحَّاث ومؤسس، وأنه جيل مثقفين بالمعنى الغرامشي للكلمة لأنه مارس التدخل السياسي والاجتماعي في المجتمع، وأنه جيل كاتب ومبدع؛ إذ مارس العروي والمرنيسي والخطيبي والمالح كتابة الرواية. كما أنه جيل عاشق للفنون: فإدمون، كما الخطيبي، كتب كثيرًا عن الفن، بل نظَّر له، وتبعتهما المرنيسي في ذلك بنظرة أكثر تحيزًا. وهو جيل

أيضًا لم يفصل أبدًا، على غرار المتحذلقين من نقدَتنا المعاصرين اليوم، بين الفن الشعبي والفطري والتقليدي وبين الفن الحديث والعاصر.

مغارة الخلود

في السنوات الأخيرة، كابدت المرنيسي ويْلات المرض، بالكثير من الشهامة والتكتُّم، ولم تكفَّ يومًا عن اهتماماتها بالمهمَّشين من شباب ونساء، تمنحهم عطفها وقلمها وكلامها، وتفكر في مصيرهم بالكثير من الأمل والأحلام والمشاريع. كانت ترتاد بعض الأماكن المفضَّلة لتحاورهم وتكون منصتة لمشاكلهم، تتابع معهم مشكلاتهم بعين عالم الاجتماع اليقِظة للتحولات، وللانفجارات ولمكامنها. كان ذلك ضربًا من الانغماس الصوفي في ثنايا الكائن البشري، بكل ما يحمله من أحلام ومطامح، تجعله يتحوَّل في الأخير إلى سندباد عابر للقارات والحدود والآفاق، باحثًا عن السعادة والمخرج الشخصي.

هكذا نحتْ نظرتها خلال هذه السنوات نحو التصوف، كي تستلهم منه بالتأكيد القوة على قهر المرض الغادر الذي ينخر جسدها. كان هو الأقرب إلى طبيعتها وطبيعة فكرها المتحرك والتأملي، والذي لا يؤمن بالثنائيات بين الجسد والروح، وبين الكلمة والفعل، وبين الرجل والمرأة كما بين الإنساني والألوهي ... ولذلك كان آخر كتاب لها، وضعت لمساته الأخيرة بيدها، من غير أن تراه مطبوعًا، هو عن «مأثرات رمضان» وطابعه الحميم ... وهو الذي يعيدنا معها لطفولتها، ولأزقة فاس ولياليِ رمضان الساحرة بها.

رحلت فاطمة وهي تفكر في مشاريعها، وأجنْدتها، كما في أصدقائها. كانت ترفض أن يراها أحد في لحظات ضعفها، إلا المقربون منها. لم تكن تخشى الموت بل تعيشه باعتبار زمنيَّته الحركية. رحلت تاركة لنا آثار امرأة عاشت جسدها وثقافتها وطموحاتها قريبًا من ذاتها ومن بنات جنسها، من غير نزعة نسوية مغالية. كنت ألاقيها هنا وهناك في هذا المعرض أو ذاك، ببسمتها الطافحة بالبشاشة، تخفي عن الكل مرضها، حتى إنني اعتقدت أنها امرأة خالدة، لن يطاولها الموت أبدًا ... وكاد الأمر يكون كذلك.

محمد أبو النجا: العشق المركب للذاكرة

حين التقيت به أول مرة، في القاهرة، من أكثر من عقد من الزمن، سحرني عالمه عميقًا. فنان يفور بالحركية، يعشق الفن المعاصر لا باعتباره فقط خروجًا عن مألوف اللوحة، ولكن باعتباره اقترابًا من روح المكان. عرفته حين كان يبني حثيثًا عمله الفني انطلاقًا من تجريبية حيوية على السَّنَد الفني. هكذا هجر محمد أبو النجا (من مواليد ١٩٦٠م) الورق أو القماش التقليدي ليخلق سنده الخاص، ويجعل منه وحده مفهوم اللوحة وروحها. ولا أدري لم يذكِّرني ذلك هنا بحسن فتحي، المهندس المعماري الذي ترك للحضارة بنيانها الأسمنتي، وصار يقدم مشاريع مستوحاة من طين المكان وعبير الأرض، كي يجمع فيها بين روح الإنسان وتراب الزمن.

كانت لدراسات محمد أبو النجا باليابان دور كبير في توجيه اهتمامه إلى الورق، فهذا البلد معروف بأنواعه المتعددة من الورق المسمى «الوزاشي» ... والورق فيه لا يصلح فقط للكتابة والرسم، وإنما لصنع الفواصل في البيوت ولأغراض كثيرة.

من غرائب الأمور ألا يكون الورق ذا علاقة كبيرة بحضارتنا العربية. وأن يكون بالأحرى لصيقًا بحضارة الفراعنة المصرية ومعها بحضارات الشرق الأقصى ... فإضافةً إلى أننا شعوب جاءت من الشفهي إلى المكتوب تحت ضغط تسارع التوسع العربي الإسلامي، وأن التدوين كان مرحلة هامة، فإن اهتمام العرب بالنَّسخ والخط والنسَّاخ والوراقة لم يكن اهتمامًا بصناعة الورق بقدر ما كان اهتمامًا بصناعة الكتاب.

بالرغم من الاهتمام الكبير الذي أبداه أبو النجا دومًا بالكتابة والطباعة والمطبعة فإن هذا الاهتمام الحثيث لن يردعه أبدًا عن البحث في الأسندة الطباعية. وهكذا تراه صار جمَّاعة لسَقَط متاع المطابع القديمة، من صفائح طباعية وأوراق قديمة اصفرَّت مع الزمن وغيرها من الـ «وثائق» التي لا يهمه فيها مضمونها، بقدر ما يهمه مصدرها

وطبيعتها المادية. وهكذا كان مشغله متحفًا، يتحوَّل فيه كل شيء إلى «خامة» كما يحلو له أن يردِّد.

وسواء تعلق الأمر بالمعطيات الطبيعية من أوراقٍ وقشور النباتات والأشجار، أو بالمعطيات غير الطبيعية، فإن العالم الخام لأبو النجا يغدو أشبه ببوتقة تُعيد تشكيل المعطيات الحية، وكأنها تحملها بذاكرتها، لتستعيد بشكلٍ مباشرٍ إمكاناتها الاحتمالية والجمالية، بل والفكرية لاعتماد الصنع الذاتي للسَّند. إننا نعني هنا التخلي عن السند المعطى والجاهز والمسبق. الفنان هنا ينزاح عن التقنيات المتداوَلة، ويرفض طبيعة اللوحة كما جاء بها الغرب وكما تدرَّس في الجامعة، لينكبَّ على خلخلة مفهوم اللوحة نفسها ومعها مفهوم التشكيل من جهة، ومفهوم السند الكوني أو العالمي.

يستعيد أبو النجا إذن، من خلال هذا العمل المزدوج على السند والمواد، تاريخه المحلي والشخصي، فهو سليل أولى الحضارات الصانعة للورق، ومن جهة ثانية ابن الأحياء الشعبية التي تربت على إعادة تدوير كل المعطيات. هذه الاستعادة المزدوجة تجعل العمل الفني شيئًا لا يُبنى في المشغل فقط، وإنما في مصادر المواد نفسها. فكل شيء يدخل في صناعة الورقة، يترك بصمته عليها وفيها. من ثَم تحمل كل مادة ذاكرتها في التحامها بالمواد الأخرى. إنها ذاكرة مرجعية وبصرية في آن واحد. أي أن كل مادة (خامة) تندرج في صلب السند وهي تحتفظ بتاريخها وحكايتها ومن ثَم بألوانها وطبيعة المواد المكوِّنة لها. هذه العملية تمنحُ مرحلة التكوين، أي مرحلة صناعة السند، طابعَ المرحلة الجوهرية التي تصبح في أحيان كثيرة عصب العملية الإبداعية للعمل الفني. وبذلك ينبني العمل رويدًا رويدًا كما تُبنى المنشأة الفنية الفضائية.

يحدث أن يُدخِل الفنان على الناتج الورقي الكثيرَ من الإضافات، إنها أشبه بالذيل والتكملة. وكأني به هنا يلِد العمل الفني ناجزًا مكتملًا وهو فقط يصوغ مقدماته السندية. يكفي أن ترى الصفحة «خامًا» فتولع بها وبتضاريسها وبتلاوينها المتقاربة أو المتباينة. تنظر إليها باعتبارها مساحة مبتكرة تحمل ذاكرتها الجامعة. ترى هنا وهناك ما ينتمي للمواد، وهنا أو هناك ما أضافته يد الفنان في سينوغرافياته المتجدِّدة. والحقيقة أن هذه المساحة السندية من الشفافية بحيث تفصح عن كل مكنوناتها. وذلكم ما يبتغيه أبو النجا، بحيث نجد أنفسنا أمام عملٍ فني مكتمل وهو في بداية تكوُّنه، يحكي لنا قصة ولادته أمام أعيننا.

اقتفاءً لأثر الأجداد، أو بالأحرى إحياءً لرغبة دفينة متعددة المناحي، يستدعي أبو النجا تلك العلاقة الطبيعية الحرَفية بالمواد ليصنعها ويبتكرها من جديدٍ. ثمة متعة

آسرة في جمع بقايا النخيل وألياف البردي وغيرها من المكونات. وثمة متعة إضافية أكبر في تحضيرها كي تنصاع للمزج والخلط والتفاعل ... لكن حين تبدأ الورقة في الظهور تحت الضغط والتسوية، وحين تبدأ في الاستعلان كمساحة تنتظر ما يمكن أن ينطبع عليها، آنذاك يكون عمل أبو النجا قد بلغ مبتدأ الذروة.

لا مجال هنا للمفارقة الزمنية بين الولادة والاكتمال. العمل الفني ليس لوحة، إنه بالأحرى عشق للمركَّب؛ للهجين المتقارب المتراكب؛ لطبقات المواد تصنع من تلاحمها جسدًا جديدًا. ولا مجال لزمنية ما قبل اللوحة وما بعدها. اللوحة تُولَد شبه كاملة، ولا تكتمل أبدًا. يمكن لمحمد أن يتوقف في أي لحظة، ويجعل من جنينه مولودًا ذا ملامح فنية. لكنه يتحلى بالصبر، لسببٍ بسيطٍ هو أن حبه لهذه «التقنية» (أو بالأحرى لهذه الجمالية) لا يأتيه من طابعها المبتكر، وإنما من حبِّه لأناس مصر البسطاء ولطبيعتها التليدة.

هذا الحب هو الذي سيدفع به إلى الاشتغال أيضًا على الشجر والناس وكل ما يوحي بمصر وحبها؛ خاصة حين اضطر الفنان للاستقرار ببلدٍ آخر لمدة طالت ... إنها الدائرة نفسها التي ستقوده للعب على التراكب بالسيريغرافيا والكولاج لاستعادة وجوه مشاهير النجوم المصرية، كما شهدتُ ذلك في معرضه الأخير بالدوحة.

من ذاكرة الورق إلى ذاكرة التاريخ والسياسة والمحسوس اليومي، يتجاوز أبو النجا ميتافيزيقا الصفحة والمساحة باعتبارها مجالًا للانطباع ليزجَّنا في إحدى التجارب التقنية الأكثر ابتكارًا في العالم العربي، والتي لا نجد مقابلًا لها إلا لدى التيباري كنتور، الفنان المغربي خريج أكاديمية الفنون البلجيكية. إنها تجربة تذكِّرنا في أعماقها الفكرية بتجربة الخط لدى شاكر حسن وتجربة الجلد لدى فريد بلكاهية.

وهكذا يقارب فناننا الذاكرة من ثرائها الحسي، والزمن من خلال تحولات المادة، والتاريخ من خلال بسطاء الناس الذين يصنعونه بعرقهم اليومي.

يوسف أحمد أو السفر خارج المُمْكن

حين دعاني يوسف أحمد في مطلع الألفية الجديدة للمساهمة في معرض مائة عام من الفن العربي بالشارقة، لم أكن أعلم أن لقاءنا سيكون بداية صداقة ستدوم وستتوَّج بكتابٍ فاخر كلَّفني بكتابة نصوصه، سنوات بعد ذلك. كان يوسف أحمد حينها مدير نواة متحف الفن العربي بالدوحة حاليًّا، والعارف بمكنوناتها وذخائرها، أطلعني على بعض دُررها في المخزن، وفتح لي كيانه معها.

ينتمي يوسف أحمد للجيل الثاني القطري من الفنانين، وبعد دراسات فنية خصيبة بالقاهرة سوف يتجه، كما معظم أبناء جيله، نحو التمثيل الحروفي للهوية البصرية. ولحسن حظه، بل لنباهته، أنه بالرغم من إتقانه لفن الخط، لم ينصعْ له كلية، ولم يستسلم تمامًا للعُبته الماكرة. ظل التشكيل يشدُّه إلى أفق المغامرة والبحث، فيما تدفعه رحلاته في مختلف بقاع العالم، كما تكويناته التكميلية، إلى التعمق في مغاور التجربة التي بدأ يشق عبابها شيئًا فشيئًا.

أدرك يوسف أحمد من البدايات أن تحليقه يلزم أن يكون عاليًا. فكان تأثُّره بشاكر حسن نِعْم المسير. وكان الأفق الذي رسمه له هذا التبني أفضل صمام أمان له ضد التبسيطية التي كان يغرق فيه أغلب الفنانين من جيله، خاصة الذين انغلقوا في وهاد الحروفية. والحقيقة أن التجربة الخصبة لعملاق الفن العربي الحديث ذاك كانت مشكاة للعديد من الفنانين المجايلين ليوسف أحمد. فانطلاقه في السبعينيات من الحرف العربي لبناء تصور جديد للوحة، ثم تجريبيته الصوفية التي بلغت حدَّ حرق اللوحات، كلها عناصر سوف نعثر لها على أصداء عديدة في تجربة الفنان القطري يوسف أحمد.

كانت التقنيات المنفتحة على المعنى سبيلًا لدى فناننا لتحرير اللوحة من الحروفية ومن هيمنتها. صار الحرف مجرد مكون من مكونات التعبير والتفكير والتأمل. وأنا أعتبر

أن اكتشاف الفنان للورق الصيني والياباني كان مرحلة مهمة جعلته يبني اللوحة عبر طبقاتٍ وقشور تكاد تغني عن أي تدخل بمواد أو ألوان أخرى. فنحن حين نزور مرسمه بالدوحة نجد في جانب منه ما يشبه الدكان المليء بجميع أنواع الورق الذي يقتنيه الفنان خلال رحلاته إلى الشرق الأقصى. هذا الاكتشاف مليء بالدلالات، لأنه يعوض الحروفية بسندها المادي الورقي، وكأنه يتخلى عن المظهر من أجل الجسد الأصل وثرائه التعبيري.

من امتلاء المعنى إلى فراغ السند الورقي ينزلق بنا الفنان إلى تجربة وجودية جديدة مهووسة بالفضاء أكثر من اهتمامها بالتواصل البصري الواضح. وهكذا ستزج هذه التجربة التأملية، بل الصوفية، بالفنان إلى مفارقة هامة سوف تنبني عليها تجربته برمتها: أعني الإقلالية minimalism من حيث هي اكتفاء بالنزر اليسير من الآثار البصرية، والموادِّية باعتبارها اعتمادًا للخامات كوسيط أصل للتعبير. بهذه المفارقة ستغدو اللوحة لدى يوسف أحمد عبارة عن عالمٍ مركَّب، يكاد يكون مسرحًا له أبعاده الداخلية. فنراه يركِّب فيها هنا وهناك قطعًا دخيلة من الخشب وغيره محروقة. ونراه أيضًا يثقب السند أو يحرقه، ويربطه بالحبال. وكأننا بفنانا يحوِّل البعد الواحد إلى بُعد ثلاثي يمكِّنه من امتلاك جديد للفضاء، عبر تكسير السطح التقليدي للوحة.

هكذا صار الفنان يبني تجديدية تجربته عبر توسيع أفق اللوحة كي تسَع هوسه بالتعدد. اللوحة هنا تكفُّ عن أن تكون كذلك، إنها تعيش تحوُّلها الداخلي بعنفٍ أشبه بالافتضاض. يتدخل الفنان في الفضاء الأولي للتعبير بعنفٍ كاسرٍ، يبني معماره الجديد بقلقٍ غامرٍ وبنشوة صارخة. والحقيقة أن يوسف أحمد كان يتخلص بهذه العملية من إرثه الحروفي السابق الذي جعله يسير مع جموع أبناء جيله في الخليج، كي يبني لنفسه مساره الخاص في عملية تيه في فيافي الإبداع.

وكان له ذلك. فالتجربة التشكيلية تتطوَّر لديه من انزلاقٍ لآخر، عبر ما يشبه توارد الأفكار والخواطر (في معناها في التحليل النفسي)؛ بحيث إن فضاء الورق المتراكب في اللوحة الذي تحدثنا عنه سيجعله ينتقل بشكلٍ واضحٍ إلى مفهوم الجدار، الذي سيؤدي به إلى مفهوم الصحراء. إنها هي التجربة التي أبانت عن عمق الفنان وعن نضجه الفني، ومن ثَم عن تجاوزه النهائي للمحلية التي كانت تزج بها الحروفية فنَّه. بل إن الحروف نفسها سوف تأخذ بُعدًا جديدًا لديه لتتحرر نهائيًّا من رسوباتها.

يوسف أحمد فنان مفكر، لا يترك الأشياء تأخذ مجراها إلا بعد أن يكون قد تفكَّرها، ولا يعتق أحاسيسه وفوران أسئلته إلا بعد أن تكون قد استوت في الذهن وفي المخيلة.

هذا التمكُّن نحسه باعتباره ضربًا من التوازن الذي يحتوي العالم ويسعى إلى تملكه. ومن ثَم يمكن اعتبار التجربة التشكيلية للفنان تجربة مغرقة في المحلية؛ من حيث إنها تتنفس غبار الصحراء الأبيض، ورمله الضبابي وزرقة البحر الكامدة وسماء لا يسطع فيها النجم إلا في فصول معينة ... وهي من ناحية أخرى تجربة منفتحة على العالمية في عشقها للترحال بالمواد والتخيلات والعشق الآسر للآخر.

ويوسف أحمد فنان شاعر لأنه يرسم القصيدة في التلاوين الدقيقة، وبين ثنايا الورق، وفي الشفافية المربِكة التي تجعل من ثِقل اللوحة بالمكونات عبارة عن رحلة في خفة الوجود. وأنا أعتبر أنه بالرغم من علاقته المفرطة بتربة الوجود الشخصي والمحيط به، وبالرغم من أنه عثر — في فضاء الصحراء — على مبتغاه، فإنه ترك لأجنحة أحلامه الفرصة كي تتابع الانزلاق والانزياح، باحثًا عن مفاوز جديدة للإبداع.

في بدايات الألفية الجديدة، في جنوب لبنان، عشت معه (ومع شلة أخرى من الفنانين المبدعين وغير المبدعين) في معتقل الخيام تجربة رائعة، رأيته فيها يسعى إلى استخدام المواد المحلية للتعبير عن قضية جماعية تتمثَّل في هوية الإنسان العربي. وفي ٢٠٠٨م، قام بارتياد مجاهيل النحت بالفولاذ، وكأنه بذلك يرغب في تعميق تجربته الإنشائية والتركيبية السابقة. وأعتقد أن ثمة في أعماق نفسه قدرة كبرى على استخدام المواد الطبيعية المحلية، كما أنه يتحرك في كل اتجاه كي يترجم تعبيريته الفياضة.

هذا الطابع المغامر، وإن المتحكَّم فيه لديه، يجعله يستكنه تجربته الذاتية كما الجوانب الغامضة في وعيه ولاوعيه. وبذلك أجد نفسي دومًا أمام فنان لا يكتفي بذاته، ولا يقف عند الحدود التي ترسمها له سياقاته المحيطة. السياق لديه انسياق وجموح وتمرُّد مستمر على ما يجعل العمل الفني لا يقف عند حدوده.

سيروان باران: ساحر العوالم الغريبة

هو من بين الفنانين القلائل الذين اختطوا لأنفسهم مسارب عصيَّة على المعنى. فسيروان باران، هذا الفنان الكردي العراقي المقيم في تخوم الفن، ينزاح عن التوجهات الخصوصية التي ارتبطت بالفن العربي ليمنح لمسلكه الفني طابع المغامرة. إنها مغامرة تقيم فيما بين الذاتي الشخصي والوجودي العمومي، وبين السياسي والاجتماعي. لهذا يبدو وكأن هذا الفنان الشاب قد عرف طريقه إلى الفن منذ الوهلة الأولى، غامسًا بنفسه في مدارات قلَّ من الفنانين من يطرق أبوابها. أعني استكشاف العالم من خلال جوانبه البشعة لكن بنظرة طفولية تمنح البشاعة فتنة آسرة.

وهو أيضًا من بين الفنانين العرب الشباب الأكثر بروزًا وتميزًا. لا لأنه كان متفوقًا في الدراسة، ويحصد الجائزة تلو الأخرى، فقط، ولكن أيضًا وأساسًا لأنه سار حثيثًا نحو «أسلوبه» الشخصي، منغرسًا في تربة الفن العراقي والعربي، يتقفى آثار كبار فنانيه، وفي الآن نفسه، منفتحًا على ما يلائم مزاجه من الفن الحديث والمعاصر العالمي، وخاصة ذلك التيار التعبيري الذي يعبِّر عن نظرة موسومة بالمأساوية والباطنية واستغْوار آلام الذات.

حين التقيته خلال معرضه سنة ٢٠١٣م بمراكش، وجدت نفسي أمام طفل كبير مسكون بحسٍّ مأساوي مركَّب؛ بحيث يتساءل للتوِّ كلُّ من يتعرَّف عليه لأول مرة كيف يخرج هذا العالم من مخيلة هذا الشاب الوديع المقبل على الحياة. لكن عنف العوالم الفنية ينبع من البواطن، ولا علاقة جليَّة له بالمظهر الذي نتخذه في حياتنا.

حين وجد سيروان باران نفسه في قلب التقليد التعبيري، من مونش إلى بايكون، صار من الفنانين العرب القلائل (مروان، الإدريسي، سبهان آدم ...) الذين جعلوا من جماليات الفن أقرب الطرق إلى الكشف عن البشاعة الظاهرة والخفية للعالم. البشاعة

هنا ليست مرمى في ذاتها، بقدر ما هي، أولًا وقبل كل شيء، تقنية تشويه للمظهر لإبراز ممكنات المعنى الباطن. لهذا ليس من الغريب أن يكون الوجه أول فضاء تعبيري عن تعددية معنى الوجود والعالم والحياة؛ فالوجه، كما هو معروف، موطن الحواس ومركز الهوية المرئية للكائن، الوجه سبيل الكائنات للتواصل إلى درجة أنه صار يختزل — بشكلٍ مقدسٍ — طبيعة الإنسان. من ثَم، إذا كانت العديد من إبداعات الفنان تعمل على إعادة تشكيل الوجه والجسد، فهي بذلك تسعى إلى جعله موطن كل الثورات التعبيرية الممكنة، وكأن الوجه هو روح الجسد المعلن.

بين عنف التشكيل المُشْهدي للجسم، والتلوينية المرِحة التي يصوغ بها الفنان موضوعاته وكائناته، تنبثق المفارقة الجمالية التي تعبِّر عن مقاصده الدفينة. فكلما كان عنف الصورة رهيبًا، وبشاعتها آسرة وتستعصي على القول أو الوصف، غلفت الصورةَ ألوان وتلاوين مرحة وطبيعية تضفي عليها طابعًا مقبولًا، بل جميلًا. وكأننا هنا بالفنان يدفع المعنى الأحادي إلى التراقص بين الشيء ونقيضه، موحِّدًا بينهما فيما يمكن أن نسميه معالجة ساخرة؛ إنها معالجة سابحة بين النقائض، ناسجة فيما بينها فضاء ممكنًا للإبداع.

السخرية بنت المفارقات، وهي أفضل طريق لقول البشاعة وحدود الممكن، والتعبير عنها لاستقصاء دلالاتها المأساوية. السخرية بنت للتعبير المأساوي المرِح، فهي التي تمكِّن من جعل الغريب مقبولًا والمشوَّه جميلًا ... تغدو المقاربة الساخرة فاعلة وحركية حين يتعلق الأمر بالتعبير عن المصائر السياسية للوجود. وهو ما نلاحظه في اللوحات التي خصَّصها سيروان للجنرال ولنقد حالنا السياسي، كما في منحوتته «آخر الجنرالات» التي اشتغل عليها مؤخرًا. بيد أن هذه السخرية نمت في أعمال الفنان تدريجيًّا باعتبارها تعبيرًا عن مرارة المصائر التي يتعرض لها محيطه؛ هذا المحيط الذي عرف التشوهات القصوى والانتكاسات الكبرى.

فمنذ تجربة الهروب (٢٠٠٣م)، التي عبَّر فيها الفنان عن إحباطاته بخيول لا رءوس لها، حتى اليوم نراه يشتغل على موضوعات متواترة، منزاحة ومتراكبة في الآن نفسه. ويمكن اعتبار «قبْلة إلى كلب» أكثر أعماله إغراقًا في الكلبية (cynism) حيث يعود الفنان إلى الاشتغال على الحيواني باعتباره مدخلًا للتعبير عن الوجودي، وباعتبار المقاربة الساخرة مقاربة غوص في المعنى.

أسرَّ لي سيروان أنه يصوغ اللوحة بشكلٍ عفوي، تشتعل في داخله الرغبة في الإبداع، بعد أن يحس بالجوع، ينساق لحدة التصوير، وتتناسل اللوحة ومكوناتها، لتعانق الفكرة

الثاوية في الذهن، ولكي تكمل الخريطة الشاسعة التي فيها تمرح الرغبة الفنية للمبدع. الأمر طبعًا ليس ضربًا من العفوية بقدر ما هو تحويل للعفوي إلى تدبير منتظم. بهذا الشكل تتواءم في داخل الفنان الرغبة الإبداعية مع محددات المقاصد وحرية التشكيل.

هذا التفاعل يغدو من الوضوح في المسعى التشكيلي للفنان بحيث يبدو مدهشًا. ما الذي يمنح لهذه (الأجساد) الهلامية جمالها الأخاذ، وهي تكاد تختلط بتراب الأرض واللوحة حتى تكاد تمَّحي، كما لو كانت مجرد كناية للجسد الجمالي وقد أعوزتها الاستعارة؟ لِمَ نُفتَن بهذه الغرابة التي تكاد تكون مخيفة (لأنها ليست من طراز الغرابة المرعبة التي يتحدث عنها فرويد)، والتي تمنحنا الطمأنينة وتصالحنا مع أنفسنا؟

يجعلنا سيروان أصدقاءً للغرابة، ومحبِّين للانزياح، يُدخلنا إلى عالمه مرة واحدة من غير تردُّد. تمنح الألوان والخلفية الموحدة الكثير من الطمأنينة لنظرنا كي يرتاد من غير خوفٍ أو جزع تلافيف اللوحة. ومن النظرة الأولى نقع تحت فتنة مضاعفة، هي فتنة المفارقة التي يبني عليها الفنان مسعاه الجمالي: فتنة التشكيلات اللونية وفتنة الكائنات الغريبة التي تكاد تنسلخ عن غرابتها، كما ينسلخ الوجه عن قناعٍ ليتآلف معنا.

عالمه يضجُّ بالحكايات، يبتكرها ويعيد صياغتها، يراكمها ويفكِّكها، يتلاعب بها ويشذِّرها. إنها حكايات طفولية مليئة بالأساطير الصاخبة، نتقفَّى آثارها في الهمْس أحيانًا، وفي حب الحيواني أحيانًا أخرى، كما في الضحك واللعب بالألوان وعشق تناسلاتها اللامتناهية. وكأنه بذلك يعلن لنا عن المدارات الداخلية التي يبلورها، ويسلكها بحثًا عن الجديد المتجدِّد.

يتابع سيروان باران مسيره هذا بالكثير من خفَّة الروح وثِقل النظرة، هو يعرف أن الفن المعاصر قد سار بعيدًا عن اللوحة، كما يعلم أن المواد صارت متجدِّدة باستمرار. غير أنه يعرف أيضًا أن مساحات التشكيل في اللوحة لا تزال بها بعض الفراغات التي تحتمل قول فظاظة العالم، وأن الفن يمكن أن يكون معاصرًا في الرؤية أيضًا، لا فقط في السند والمقاربة.

مقبرة جياكوميتي

نقرأ عن مشاهير الفنانين، نلتهم سِيَرهم التي يكتبها نقاد ومؤرخون، فنتعمَّق في معرفة عالمهم، ونقارب أسرار ومكنونات لوحاتهم أو منحوتاتهم. نشاهد أفلامًا تسجيلية عن حياتهم فنكاد نعايشهم في حميميتهم؛ بل قد تصدر أفلام روائية عنهم فتصير معرفتنا بهم أشبه بمعرفة الروائي بشخصيته، خصوصًا حين يتعلق الأمر بفنان استثنائي أو ذي حياة مأساوية ... ذلك كان حالي مثلًا مع شريط «كاميي كلوديل» الذي ترك فيَّ بصمات لا تنمحي.

لكن حياة الفنان تظل تبدو لنا مع ذلك وكأنها في الضفة الأخرى، نحس معها وكأننا لم نمسك بعدُ بذلك المدخل المميَّز لها؛ عدا حين نقرأ مقاربة تسلط ضوءًا لم يلامس من قبل أعمال الفنان، كما هو شأن كتيِّب الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز عن الفنان العالمي فرانسيس بيكون «منطق الإحساس»، الذي نقرؤه كما لو كان سيرة من نوع آخر للفنان، لا يحكي عن حياته بقدر ما يحكي عن حياة أعماله، أي عمَّا يجعل من أعماله كيانًا استثنائيًّا في عالم الفن المعاصر، أو حين نقرأ حكاية مصاحبة ومواكبة تتمُّ في مغارة الإبداع التي هي المشغل. وذلك هو شأن الكتيِّب العجيب الذي كتبه جان جوني، أحد أكبر الكُتَّاب الفرنسيين المعاصرين، عن جياكوميتي، صديقه الذي عايشه في مدينة باريس.

«جياكوميتي لا يشتغل لأجل معاصريه، ولا لأجل الأجيال المقبلة، إنه يصنع منحوتات وتماثيل تفتن الموتى أخيرًا.» هذا ما ردَّده جان جوني عن مشغل هذا الفنان السويسري الاستثنائي الذي غيَّر منظورنا للفن ومعه للكائن. بين جياكوميتي وجان بول سارتر وجان جوني ثمة علاقة وطيدة، صحيح أن سارتر لم يكتب عن جياكوميتي، لكنه

بالمقابل ترك لنا مصنَّفًا رائعًا عن جان جوني (القديس جوني)، ربما لأنه لم يجد لدى جياكوميتي تلك المفارقة الصارخة التي عثر عليها لدى جان جوني.

بيد أن جان جوني، ومن خلال هذا الكتاب الصغير الذي صدر سنة ١٩٦٣م بعنوان «مشغل جياكوميتي»، استطاع أن ينفَذ إلى أعماق صديقه، وأن يمنحنا عنه «بورتريهًا» قلَّ أن نجد نظيرًا له فيما كتبه الآخرون عنه.

جان جوني، دفين مدينة العرائش بشمال المغرب، ذلك الذي كتب مسرحية رائعة عن الجزائر (الستائر)، وترك لنا مسرحيات لا تزال تلهب خيالنا (الخادمات، الزنوج ...)، جوني الهامشي الذي كتب نصًّا لا ينمحي عن صبرا وشاتيلا، يكتب عن الفن لا باعتباره ناقدًا فنيًّا وإنما باعتباره رائيًا روائيًّا. إنها شهادة عيانية، وأنا أخمن أن العنوان الذي وضعه جيل دولوز لكتابه عن بيكون مستوحًى (في جانب منه) من هذه العلاقة الحساسة التي يقيمها جان جوني مع كائنات المشغل ومنحوتاته وبورتريهاته. فكلاهما لا تهمهما الجماليات (الإستطيقا) باعتبارها نظرة متعالية بقدر ما يهمهما الـ «أيسطيزيس» باعتباره إحساسًا فوارًا.

كان مشغل جياكوميتي يوجد في زنقة هيبوليت ماندرون جنوب باريس، وهو مكان ذو أهمية خاصة في حياة الفنان؛ فقد صوَّره في بعض رسومه، كما في السلسلة التي أنجزها سنة ١٩٣٢م بعنوان «مشغلي» (أو في هذه الحالة: مرْسمي). كما يظهر أيضًا كخلفية في العديد من لوحاته، وكل من تحدَّث عنه من أصدقائه ومعارفه ومن نقاد ومؤرخين يعتبرون أنه يعكس عالم جياكوميتي لأنه كان يُعتبَر في حياة الفنان وفي الآن نفسه فضاءً للإبداع والعيش.

ربما لهذا السبب بالضبط جعل منه صديقه منطقة تواصلهما الفكري، بل الفضاء الذي من خلاله يتحاوران وجوديًّا وفنيًّا.

يستعيد جان جوني المكان بأوساخه وغباره، وبتراكم أشيائه، يصوِّره في غرابته الوضيئة، يدخله بكيانه الحسي ويجرُّنا معه جرًّا في ذلك: «لا أستطيع أن أمسك نفسي من ملامسة التماثيل، فأنا أدير لها الظهر غير أن يدي تواصل وحدها الاستكشاف، استكشاف العنق والرأس والرقبة والكتفين ... تتوالى الإحساسات على أطراف أناملي. لا إحساس منها مختلف، بحيث إن يدي تعبر مشهدًا كبير التنوُّع وحيًّا ...

تستعيد أناملي إذن الحركات التي قامت بها أنامل جياكوميتي، لكن في الوقت الذي كانت فيه أنامله تبحث عن سندٍ في الجصِّ (وهو المادة الأولى للمنحوتات قبل قولبتها في

البرونز)، تقوم أناملي — بثقة كبرى — في اقتفاء أثر ذلك ... وأخيرًا تستعيد يدي الحياة، وتصبح يدي ناظرة ...»

إنه الأعمى الذي يرى بيده ويسمع بأنفه.

لهذا أيضًا يتحدث جان جوني عن عزلة الأشياء ... غير أنها عزلة لا يعتبرها أمرًا مستهجنًا، أي وضعية بئيسة وإنما «مَلَكيَّة سرية»، أي استعصاء عميقًا على التواصل، ومعرفة مبهمة إلى هذا الحد أو ذاك، بفرادة لا يمكن أبدًا التشكيك فيها.

أقرأ هذا النص (بالفرنسية) الذي كان ترجمه أستاذي وصديقي محمد برادة من سنوات، والذي كان بدوره صديقًا لجان جوني في «مقامه المغربي». أقرؤه للمرة الثالثة أو الرابعة، لكن هذي المرة كي يقودني في هذا الاستحضار لزيارة هذا المشغل، كي أتأكد من علاقة فنِّه بالموت. ففي هذا الفضاء الذي يتوقَّف فيه الزمن، يبدو جياكوميتي وكأنه يسعى ليمنح واقعًا محسوسًا لما ليس إلا غيابًا ... ومن ثَم منحوتاته المتعالية كنبْتة لم ترَ النور أبدًا (لنلاحظ أن جوني يقول عن مشغله إنه معتم).

جياكوميتي ليس فنان النور؛ إنه فنان الغياب والعتمة والموت.

يحكي جان جوني وكأنه يحاورني أنا، فألتهم كلماته وأنا أتابع طيفه في المشغل: «شتنبر (سبتمبر) ١٩٥٧م. أجمل تماثيل جياكوميتي ... اكتشفته تحت الطاولة، وأنا أنحني كي أبحث عن عقب سيجارتي الذي انفلت مني. كان في الغبار، وهناك كان يخفيه. كان بإمكان رجْل زائر أهوج أن تخربه.» ويعلق على ذلك جياكوميتي قائلًا لصاحبه: «إذا كان ذلك التمثال قويًّا حقًّا، فسيعلن عن نفسه ولو أني أخفيته عن الأنظار.»

هنا يكمن بالضبط المجاز الكبير لكتاب جان جوني كما لقراءته اللمسية الباصرة. إنه يقودنا إلى المدى الذي تصوغه تجربة جياكوميتي في هذا المكان، كي تحاور الموت. يذكر جوني أن الفنان قال له يومًا إن فكرة صياغة منحوتة ودفنها قد طرقت ذهنه. «فهل كان يعني دفنها اقتراحها على الموتى؟»

وربما لهذا الأمر كان جياكوميتي مولعًا بالبورتريهات ... باعتبارها علامات على الزمن المنقضي، وشهادة تحتفي بالموت وبالبقاء، وأثرًا يُجاوز حدود المرئي.

دييغو مويا: على خُطى ابن عربي

كثيرًا ما سعى هذا الفنان أو ذاك إلى استعادة مفكر أو علم من أعلام الحضارة العربية، كالإدريسي (فريد بلكاهية) أو المتنبي (ضياء العزاوي) أو غيرهما ... لكن قلَّما نسمع عن اشتغال فنان على متصوفٍ كابن عربي. لا لأن التصوف عصيٌّ على التأويل والامتلاك فقط، ولكن لأنه الأكثر تجريدًا حين يكون تأملًا وجوديًّا والأكثر تشخيصًا حين يتحول إلى تصوف شعبي مليء بالحكايات والخرافات والأرواح والتمثلات والأشباح.

صحيح أن المستشرقين تابعوا مسير الحلاج والرومي وابن عربي من ماسينيون إلى هنري كوربان، بيْد أن هذا الاهتمام يأتي في سياقٍ مزدوجٍ: لضرورات البحث وأحيانًا تفكيك المركزية الثقافية الغربية من جهة، وأحيانًا أخرى لضرورات ذاتية مرتبطة بحاجات روحية شخصية ... المفارقة هي أن المستشرقين المفكرين راحوا مباشرة لعمق الفكر العربي الإسلامي، أما الاستشراقيون الفنانون فراحوا إلى مظهرية الكيان الإسلامي، وبالأخص إلى جوانبه الأكثر غموضًا وإثارة.

لم يسبق لي أن تعرَّفت على فنان عربي يتقفَّى آثار ابن عربي أو السُّهْرَوَرْدي ... فهذه المغامرة جديرة أكثر بالعارف بخبايا التصوف ومشاربه وإحالاته الدينية والثقافية. وحين اكتشفت أعمال الفنان الإسباني الأندلسي دييغو مويا Diego Moya، من أكثر من عقد من الزمن، وجدته طافحًا بحسٍّ متوسطي قَلَّ أن نجدَه عند غيره، لا بأعماله فقط، ولكن بالأخص بأبحاثه التي تنحو إلى البحث الجينيالوجي العميق فيما يصل شمال المتوسط بجنوبه.

دييغو مويا (من مواليد ١٩٤٣م)، من الفنانين الإسبان القلائل الذين يعرفون جنوب المتوسط. حبُّه للعالم العربي والحضارة العربية جعلته يقوم بالعديد من المبادرات التي تجمع بين فنانين من الشمال وآخرين من الجنوب في لعبة مرآوية. وكان تعرُّفي

عليه في إحدى هذه المبادرات التي كانت تجربة للآخرية وللمرايا التواصلية الخصبة. فهذا الرجل كان يُنتظَر منه، بعد دراساته في الهندسة المعمارية، أن يبني دورًا وعمارات وربما متاحف ومطارات ... غير أنه، بطابعه النزق المتمرد، اختار التوجه للنحت، ثم للتشكيل كي يجعل منه موطنه الشخصي.

حين عرفته كان يشتغل على الفضاء اللازوردي، كما لو أنه يسعى من خلاله إلى استكناه زرقة الكون الأبدية. تتخلل تلك المساحات الزرقاء تشجيرات من نار ونور، يتلاعب بالمواد المحلية والأصباغ التي لا علاقة لها إلا بالجنوب الذي يعشق ... دييغو مويا ليس مستشرقًا مستغْرِبًا في استشراقه، بالرغم من طابعه العقلاني المنظم الذي لا يني يذكِّرنا بأصوله الشمالية. في اللوحة يفقد هذا الغربي عذريته كل مرة، ويغدو مالكًا لهذا المشرق الذي يسكنه.

لعلَّ ابن عربي، أكثر بكثيرٍ من السهروردي (المقتول) أو ابن الرومي، أكثر المتصوفة مرجعية للتصوف الإسلامي. وبالرغم من حيازة إيران على جهابذة من الملات (أشهرهم الملا صدرا) فإن ابن عربي استطاع أن يتجاوز الحدود بين التشيُّع والتسنُّن، بحيث إنه، وبفضل هنري كوربان، صار متصوفَ الإسلام عمومًا. المتصوفة هم الكائنات الفكرية الروحانية التي تخترق لا الأزمنة فقط ولا الأمكنة معها، وإنما أساسًا المذهبيات.

لم يتسلَّح دييغو مويا Diego Moya بالكثير من الجهد والتفكير كي يقترب من أحد أكبر الشخصيات الفكرية في العالم الإسلامي التي تربط بين مشرقه ومغربه. كان عليه فقط أن يعود إلى جذوره الغائرة في الأندلس كي يستكشف مفهوم الجذور نفسها، تلك التي سوف يستخدمها بشكلٍ مزدوجٍ في أعماله؛ إما عموديًّا كتوريقات نور، أو باعتبارها تجذُّرات للذاكرة والتاريخ والمخفي والمسكوت عنه.

في حوارٍ شخصي لي معه، يعتبر دييغو مويا أن الوقت قد حان لإعادة النظر في تصور إدوارد سعيد للاستشراق المبني على إدانة نظرته، ليخلص إلى أن «العالم المعاصر قادر على أن يعتبر الآخر جزءًا من ذاته». لن ننتبه أكثر من اللازم للطابع الرومانسي لهذا الاعتبار، غير أن ما يهمنا بالضبط هنا هو ما تؤدي له هذه الخلاصة الحسية من انبهار بمسألة النور من حيث هي المدخل للشرق.

الأندلس شرق الغرب، ومن هذا المكان الذي كان فيه الشيخ الأكبر علمًا من أعلام الفكر العربي، وقاضيًا لا يُشَق له غبار، سعى الفنان الأندلسي إلى اقتفاء آثار شيخ التصوف، إلى فاس ومنها إلى دمشق ... إنها متابعة تجعل من التشكيل فنَّ قِيافةٍ أيضًا،

أي اهتداء إلى أصول لن تكتب نفسها بلغة ابن عربي اللعوب والشفافة، التي تُراقص المعاني، وتتنفَّس غناها وإشراقاتها.

الحقيقة أن هذا الانتقال من اللغوي إلى البصري يجد أصله أيضًا في فكر ابن عربي نفسه، الذي يعتبر أن ثمة برزخًا بين الحق والخلق، أي بين الألوهي والدنيوي البشري هو عالم الصور. هذا العالم هو عالم الخيال الذي يجعل الألوهي يعيش قوة حضوره وانحجابه في مخلوقاته. عالم الصور هذا أيضًا هو عالم المرآة التي فيها تولد الصور وتتشكَّل. إنه الفاصل الواصل بين الوجود الحسِّي والوجود الغيبي، ثمةَ حيث يغدو للكائنات النورانية، من ملائكة وغيرها، حق التصوُّر والتشكُّل والتجسُّد ... ثمة أيضًا حيث يصير الألوهي محسوسًا فيؤنَّثُ، وتصير له أسماء نسوةٍ كالنظام وزينب وغيرهما ... إن عالم الصور، كما يبنيه ابن عربي، هو ما يمكِّن من تقريب الحسي والمعقول. هو ذلك البيْن بيْن الذي يحطم كل الثنائيات الممكنة، إنه مجال الانتقال والتسامي والصعود والنزول، والقناة التي تجعل كل شيء ذا مظهرين؛ مرئي ولا مرئي.

هنا بالضبط يدعونا الشيخ الأكبر إلى مقاربته ومقاربة عوالمه بالكثير من الحرية والمنظورية perspectivism، تلك التي مارسها هو نفْسُهُ في تملُّك الكون وخالقه. أعني أن المقاربة الحسية تكون بحاجة إلى أنوار المقاربة العرفانية، وهي لا تستقيم إلا بالمزاوجة بين التنزيه والتشبيه.

وإذا كانت مقاربة دييغو مويا مقاربة نورانية فذلك لأنه يعتبر أن تجربة التصوف لدى ابن عربي تجربة التسامي، من ثَم كان اختياره لسندٍ خصوصي يتمثَّل في صفائح الألومنيوم، التي تترجم، بشكلٍ أو بآخر، مفهوم المرآة المركزي لدى ابن عربي. أما الجوانب الحسية فقد تجلَّت لديه في الاشتغال على مواد ترابية وخامات تخلق المفارقة والمواصلة بين السماوي والأرضي، وبين الحسِّي والروحاني. وبذلك تكون هذه المتابعة لابن عربي أشبه بالسيرة الروحانية والبصرية التي تعيد دفين دمشْق هذا للأندلس بعد أن تركها سعيًا إلى أنوار الشرق.

هنـــداوي