في التعرف على النقد الفني:

مزاج تخيلي يبحث عن سلطة تستدرجه

فاروق يوسف*

عملان للبريطاني انيش كابور في الاسفل صورته

1

في ثمانينات القرن العشرين جلب الالماني يوزف بويز (1921 ـ 1986) ارنبا ميتا الى قاعة العرض وصار يملي عليه دروسا في الفن. كان ذلك الحدث صادما للكثيرين. لقد تساءلوا: اين يكمن الجمال في ما فعله بويز؟ فيما كان بويز نفسه لا يهدف الى تقديم استعراض جمالي مسل بقدر ما كان يسعى الى انشاء حوار استفهامي حول مسائل وجودية عديدة ليس من بينها الجمال. ذلك لان الجمال لا وجود له. انه مفهوم تجريدي ليس الا، تسمية لما لا يمكن ان يسمى. كان الدادائيون بداية القرن العشرين يرون الجمال في كل شيء باستثناء الاعمال الفنية التي تضمها المتاحف، لقد كانت تلك الاعمال من وجهة نظرهم تستحق ان تلقى في النار. فهي تقف بين الانسان وبين ملكته الفطرية: ان يكون فنانا. انها تعيقه من المضي في الدروب الهوائية التي يقترحها خياله. كان بويز قد حقق في حياته كل ما حلم به: أن تتحول كل الأشياء التي تمتد اليها يده الى أعمال فنية، غير أنه لم يكن يفكر بالفن الجاهز على طريقة الفرنسي مارسيل دوشامب الذي لا تزال نسخ من مبولته الشهيرة تحتل اماكن بارزة من متاحف عديدة في العالم، (رأيت واحدة موقعة في متحف ستوكهولم). كان بويز يكسب الأشياء التي يجلبها من عدمها عواطف ساخنة، يمر بها بالزمن الذي صنع منه واحدا من أكبر المشائين في عصرنا. كان بويز يتجول بين المعاني السرية التي تتوارى في عزلاتها، ليهب من خلالها حياته المعنى الذي يريد. فكان العمل الفني أثرا ينطوي على قيمة الوثيقة الحساسة التي لا يمكن استجلاء معانيها مباشرة. كل عمل فني هو حكاية. أعاد بويز الفن الى زمن الحكاية، لكن بطريقة مختلفة تماما. فالأشياء العادية التي كان يكسبها بريقا لا تذكر بالناس العاديين، فحسب بل وايضا بمضيهم غير الموثق الى الحافات، من غير أن يقرروا ذلك. كان لدى بويز بعد ان تخلص من مهنته رساما وقتا كافياً للنظر الى الأشياء من جهة لانفعيتها المسترسلة في رخائها. الوقت الثقيل على الضحية كان بالنسبة لذلك الفنان فضاء لنزهة بين اللقى الفالتة من قدرها التعيس. ولكن ما الذي كان بويز يوشوشه في اذن الارنب الميت؟ هذا السؤال يتعلق بوظيفة النقد في عصرنا أكثر مما يتعلق بالفن. على الرغم من أن هناك انحرافا قد طرأ منذ عقود صارت الأعمال الفنية بعده بمثابة محاولات لنقد الفن من داخله.

2

الناقد بصيغته الادبية هو رجل اغوته فكرة تحويل الاشياء والوقائع الى كلمات. الصورة التي يستطيع تحويلها الى كلمة هي مناسبة لاستبدال عالم بآخر. وعن طريق ذلك الاستبدال يبعث الناقد الحياة في ما لا يرى من المزاج التصويري، ما عجز الفنان عن اكساء روحه لحما فظل مثل الشعور باللذة هائما ومحلقا وشديد اليأس. ولكن هل يكفي هذا الوصف لتعريف وظيفة الناقد في عصرنا والتعرف عليها؟ منذ زمن بعيد تحول الصنيع الفني الى بضاعة، فضاؤها السوق. وهو فضاء تأويل بصري وأدبي في الوقت نفسه، غير أنه كان أيضا حيزا للاستثمار المالي. وهو ما جر النقد إلى مواقع أخرى بعيدة عن محاولة احتواء الصنيع الفني وتجسيده بلغة بديلة. اكتسبت النقد حيوية خارجية لا تزال مبهمة (ما بين الوشاية البريئة وبين الدسيسة المتقنة) جعلت منه مساهما في تثقيف الاموال. أرنب بويز سيكون موجوداً دائما في مكان ما. كان الناقد فيما مضى يرعى موهبتين في اعماقه: حساسية التذوق الجمالي العالي والدقيق والمفعم بخيال جريء اما موهبته الثانية فانها تتعلق بكفاءة حرفية تعينه على كتابة نص مرفق. اليوم اضيفت موهبة ثالثة: الحس التجاري الذي لا يخطئ وإلا قاد ذلك الخطأ الى خسارة أموال طائلة والى ضياع سمعة مؤسسات كبرى. لنأخذ على سبيل المثال عمل الفنان البريطاني أنيش كابور (من أب هندي وأم عراقية) المعنون «بوابة السماء» في شيكاغو الذي يزن 125 طنا من الفولاذ (بلغت تكلفته عشرة ملايين دولار) مثالا على مغامرة مالية، كان للنقد دور خطير في دفع الفنان الى موقع الثقة بالنسبة للمؤسسات المالية الداعمة وبالنسبة للسياسيين في المدينة. نجح كابور فكرر مغامرته العملاقة في نيويورك، بعد زمن قصير. هناك مثال آخر يبدو أكثر عبثية: البرازيلي ارنستو نيتو، غالبا ما ينشئ أعماله في مكان العرض نفسه. أي أنه يحضر الى ذلك المكان وليس معه سوى رسوم مصغرة في دفاتر وأفكار تحملها رأسه. نيتو يملأ قاعة العرض بأشكاله المصنوعة من مواد مختلفة يقف القماش الشفاف في مقدمتها، لا يتمكن المشاهد من رؤيتها إلا من خلال اختراقها والسير بصعوبة في متاهاتها. وحين ينتهي العرض يسافر نيتو من غير أن يحمل أي شيء معه من المعرض. يترك تلك الاعمال لادارة المعرض تفعل بها ما تشاء. حتى أن ادارة (كونست هال) في مالمو السويدية تركت تلك الاعمال للعاملين فيها. تكلفة ذلك المعرض الذي لم يبق منه إلا افلام على اشرطة الفيديو وصور بلغة رقمية كانت عالية. ومع ذلك فان الادارة تشعر بالفخر لانها قدمت نيتو الى جمهور المدينة. هل هو جري وراء أوهام صنعها النقاد أم أن هناك من الحقائق ما لم يتم ادراكه بشكل مباشر؟

3

اذا حدث تبدل خطير في مفهوم العمل الفني. وهو ما جعل مفهوم الفن كبضاعة هو الآخر يتغير. الاعمال الفنية الان اما أن تعرض لتبقى الى الابد، كما هو الحال مع منحوتات حدائق تويلري بباريس أو انها تعرض لتتلف فيما بعد أو لتختفي على هيئة اجزاء كما هو حال معرض نيتو، الذي ذكرناه سابقا. وهو ما يعني أن حيز الاقتناء ضاق فيما اتسع حيز الحق الديمقراطي في أن يكون العمل الفني ملكية عامة. صار في امكان الجمهور العادي اليوم الاطلاع وبيسر على اعمال كبار الفنانين وهي معروضة في الحدائق العامة، لا بصفتها انصابا للذكرى بل بصفتها كائنات جمالية تشاركنا سبل العيش، لكن عند حافات التخيل. مع هذا التحول يعود النقد إلى وظيفته الأولى: التبشير بالفن بصفته فعلا ممكنا، ورعاية العمل الفني من جهة التأكيد على وجوده الجمالي المحض. وكما أرى فان المدن التي تخصص الكثير من الاموال لمثل هذه العروض العامة والدائمة انما لا تطمح الى تزيين المدينة، كما قد يتراءى للبعض بل الى جذب اقدام الجمهور الى المتاحف والقاعات الفنية المغلقة. جزء من هذه المهمة النبيلة يقع على عاتق الناقد. فهو الذي يزيح الغبار عن الاجوبة الاستفهامية التي ينطوي عليها الصنيع الفني، وهو الذي يحفز خطوات الجمهور للتقدم في اتجاه ما هو غامض وملغز ومحير، وهو يهب العمل الفني احيانا معنى الايقونة، على الرغم من ان فناني عصرنا يظهرون نفورهم من ذلك المفهوم.

4

من الفن الصافي (المسيج بعزلة بلاغته النقدية) الى الايقونات المشرعة على شتى انواع الابتذال الوصفي الممكن مرورا بتكريس الفن بصفته بضاعة استثمارية، لا تزال بنوك كثيرة مغرمة بها، مارس النقد سلطته الغامضة. وهي سلطة تتمتع بها قلة من البشر، لا تستغني عنهم مجلات الفن ومواقع الانترنيت والمزادات والقاعات والمتاحف الفنية. تلك السلطة يمكن تبينها سلبياتها اليوم من خلال ذلك العدد المحدود من الفنانين الذين يتم تبنيهم في السوق الفنية العالمية. وهو تبن لا يفصل بين الاحتكار وبين الاموال التي تنفق من أجل تحقيقه. وهو مبدأ يخرج العملية برمتها من اطارها الديمقراطي ليلقي بها في اتون ممارسات عصبوية مريبة وشاذة أحيانا. هناك اليوم ملايين الفنانين في العالم، لنقل افتراضا أن الافا منهم تستحق أعمالهم أن ينظر اليها بشكل جاد، غير أن ما يتم تسويقه من اسماء لا يتعدى العشرات. اسماء يتم تسويقها مثلما يحدث مع آخر مبتكرات الموضة النسوية (الملابس ومستحضرات التجميل)، لنجدها في المتاحف والقاعات والمجلات المتخصصة وعلى صفحات الانترنيت وفي المعارض العالمية الكبرى. ما دام الفن قد اصبح مجالا لاستثمار مالي ومدني كبير فلا يمكن استبعاد اي نوع من المؤامرة الخفية. وهي فكرة تريح الكثير من الفنانين الذي يشعرون بانهم صاروا ضحايا النقد. فيما الحكاية في حقيقتها تضع النقد في ميزان مرتبك وحزين. فالناقد الذي كان يوما يفخر بصفته الموضوعية وهي صفة زائفة على أية حال صار اليوم يستخرج نبوءاته من قلب المزاج المتفائل للمؤسسة الداعمة التي تتبنى طروحاته. إنها علاقة تشي بالكثير من الاحتمالات.

5

لا يزال في امكان الفن أن يهدئ من روع الناس، وبالاخص اولئك الذين يتساءلون: اين الجمال؟ وهم يرون معارض ضخمة لا تعنيها فكرة الجمال، بل انها لا توجه خطابها إلا الى ذلك الارنب الميت. ومن هنا يمكننا التأكيد على أن حاجة الناس اليوم الى النقد الفني هي أكبر من حاجتهم اليه في أي زمان مضى. وهي مهمة شاقة، ربما لان الفن اختار أن يكون هذه المرة يوميا ومجانيا ومبتذلا أكثر مما يجب. لم يعد الاشفاق ليشكل هاجسا بالنسبة لفنان اليوم. اختفاء المسافة بين المتلقي والصنيع الفني ساهم في هدم معبد الجمال الضروري. لذلك لن يكون في امكان ناقد اليوم أن يمثل دور بودلير أو هربرت ريد أو حتى ابولينير. لم يعد هناك مثال نبوئي يسعى الناقد الى اقتفاء أثره. فالديمقراطية تهب حقوقا لتسلب أخرى. لقد اختفى الفن الفردي. ضاع الاسلوب الذي كان بيكاسو يدعي انه يأتي بعد الموت. وإذا ما كان اتجاه ما بعد الحداثة قد مزج الازمنة ببعضها فانه في الوقت نفسه وضع الفنان في مواجهة خيار لا شخصي. وهو خيار معولم، لا تفارقه فكرة المتاهة. الفن اليوم يمارس النقد بذاته. هناك دائما مرويات ترافق الاعمال الفنية يكتبها الفنانون بأنفسهم. غير ان النقاد لا يزالون يلعبون دورا خطيرا في اللعبة. ولكن هل سلبت سلطة الفن اليوم النقد حريته؟ في الحقيقة ما يجري من تحولات فنية هو خيار نقدي، قد نختلف على تحديد درجة اصالته، غير أنه ينتمي بالتأكيد الى ما يتمنى النقد وقوعه.

* شاعر وناقد من العراق يقيم في السويد

جدل الذاتية والموضوعية في رحلة ابن صيام إلى فرنسا

بوشعيب الساوري*

■ تعد الرحلة الصيامية(1) من أقدم الرِّحلات الجزائرية إلى أوربا، وتدخل في إطار الرحلات الرسمية التي قام بها أحد المثقفين المقربين من السلطات الفرنسية الحاكمة بالجزائر آنذاك وهو أحمد بن صيام،(2) بأمر من الحاكم العام لحضور مهرجان تنصيب نابوليون الثالث، وذلك بعد مرور اثنين وعشرين سنة على احتلال فرنسا للجزائر وذلك سنة 1852م. إذن الرحلة رسمية تمت بأمر من الحاكم العام بالجزائر. يقول ابن صيام: «أمرني من يجب علي امتثال أمره وهو والي دايرة الجزائر وقطبه، صاحب الرأي السديد والجود الذي ليس فوقه من مزيد البطل الهمام والأسد الضرغام سعادة السيد الفبرنور راندون.» (ص 25) فجاءت الرحلة محددة المسار والبرنامج، ووجد الرحالة نفسه داخل مسار معين ملزم به طيلة الرحلة؛ إنه يعبر عن صورة الخاضع للمستعمر، يفعل به ما يشاء، والذي يدل على ذلك هو تكرار الفعل «أمر» ومشتقاته أكثر من عشر مرات على الرغم من قصر نص الرحلة. إذ يجعل ابن صيام الامتثال للأوامر أحد أسباب تقدم فرنسا، ويحاول ما أمكن إبراز امتثاله للأوامر ويعبر عن موقف فئة كانت تتعاون مع المستعمر.

إن الرحلة بهذا المنحى تعبر بشكل أو بآخر عن غياب الحرية لدى الرحالة، ويتجلى ذلك في كونه يفعل كل ما يرضي المرسل (المستعمر بصفة عامة) ونلمس ذلك في الدعاء له: «لازال من ربه بعين العناية ملحوظا ومن شر حساده محميا محفوظا.» (ص 25). واستعمال التاريخ المسيحي في التاريخ لمسار رحلته يقول: «وتاريخنا في هذا الكتاب كله التاريخ المسيحي.» (ص 26)، مما يجعل الرحلة موجهة.

قد يؤثر هذا التوجيه على موضوعية الأحكام التي قدمها الرحالة وعلى مشاهداته، مما يدفعنا إلى طرح السؤال التالي: هل كان ابن صيام موضوعيا في مشاهداته؟ أم كان ذاتيا مثل ما فعل أثناء حديثه عن الشخصيات الفرنسية؟

1– الذاتية (الآخر)

تبعا لسياق الرحلة والباعث عليها كان لزاما على ابن صيام أن يكون خاضعا لمرسله، فلم يخرج عن البروتوكول العام للرحلة السفارية، فكان جل الرحالين يتقدمون بالدعاء والشكر لمرسليهم، لكن المرسل هنا من نوع خاص، المرسل هو المستعمر. وبحسب العلاقة التي تربطه بالرحالة (علاقة ود وتقارب، كان ابن صيام وفيا له وكان يقدم له الشكر كلما سنحت الفرصة بذلك، على طول مسار الرحلة، ابتداء من الحاكم العام الذي أرسله مرورا بالشخصيات التي التقاها، وصولا إلى الوزراء ونابليون. وغالبا ما يكون الشكر مصحوبا بالدعاء. من ذلك قوله: «سيدنا لوي نابليون، أطال الله مدته وأدام سعادته [...]فجزى الله أهل فرنسا خيرا.» (ص 35–36) والمثير في هذا السياق هو أن الرحالة وعلى الرغم من كونه يعي تمام الوعي أنه ينطلق من ثقافة مختلفة لثقافة المخاطب، فإنه يستعمل خطابها للدعاء للآخر الباعث على الرحلة، فكل كلمات الشكر والدعاء ذات حمولة دينية إسلامية، وكأن الرحالة لا يميز بين المسلم وغير المسلم. فالعلاقة مع الآخر هي التي فرضت ذلك. وهذا لا يعني أن الرحالة لم يكن يعي ما يقول لكنه كان مدفوعا إلى ذلك، كما دفع إلى الرحلة، وبذلك غابت الموضوعية تجاه الآخر، فحضر خطاب المجاملة والمحاباة.

لكن رغم هذه الذاتية، فهناك مجموعة من الإشارات التي لا تخلو من موضوعية، عندما يتحدث عن تقدم فرنسا مقابل تأخر الذات. فيعمل الرحالة جاهدا على تقديم تفسير لذلك التفاوت ويجمله في العناصر التالية:

– الامتثال للأوامر بفرنسا: «امتثال الرعية للأوامر الصادرة من أمرائها.» (ص 34).

– ذكاء العقل ودقة الفهم: «فهم يختصون من بين الناس بذكاء العقل ودقة الفهم وغياص الذهن في الأمور عامة.» (ص 34).

– غياب التقليد (الإبداع). «وليسوا بالمقلدين في الأمور، بل يطلبون دائما معرفة أصل الشيء والاستدلال عليه.» (ص 34).

– غياب الأمية: «حتى أن عامتهم أيضا يعرفون القراءة والكتابة.» (ص 34–35).

– العدل: «واعلم أن ملوك فرانسة لو اتصفوا بالظلم والجور وعدم الرفق بالرعية لما قدروا على تحصيل بعض الغرض من عمارة البلدان وكثرة العساكر البرية والبحرية.» (ص 41).

2– الموضوعية (الواقع / المنجز)

تحضر الموضوعية من خلال مشاهدات الرحالة (الواقع) فالواقع المشاهد يبرز تفوق الآخر ماديا؛ المنجزات الفرنسية التي يقف أمامها الرحالة موقف المنبهر العاجز. الأمر الذي يدفع الرحالة إلى البحث عن أسباب ذلك التقدم، ويقدم بعضها)العدل، غياب التقليد، غياب الأمية، ذكاء العقل... (مما جعل خطاب التحديث حاضراً بقوة في هذه الرحلة، إذ أن الانبهار يغدو دافعا مهما للتحديث ويزكي هذا الطرح الواقع المشاهد، والمقارنات التي يقيمها الرحالة بين واقعه في الجزائر وما لاحظه والتقطه بفرنسا، وهي مقارنات خفية نلمسها وراء السطور بين الهنا والهناك ولو في عقله الباطن إذ أنه لا يصرح بهذه المقارنة التي تخفي حسرة الذات على تخلفها أمام الآخر. ويمكن أن نقف عند الثنائيات التالية:

– الشمال/الجنوب: «أني أمشي برؤيا أرض الشمال ذات المحاسن العديدة، والكمال.» (ص 25).

– هناك/هنا: «ووجدت بها جسامة من رؤساء العرب مأمورين مثلي بالسفر لهاتيك البقاع.» (ص 26).

– المألوف/اللامألوف: إذ يقارن بين مرور الراكب في القطار من تحت الجبل والراكب فوق الدابة. يقول «مررنا تحت جبل كذلك في كروسة الدخان ستة دقائق مع خفتها وسرعة سيرها، لأنها كانت تمر فيها كالبرق الخاطف. وأما الراكب فوق الدابة، لو دخل هذه الشعبة يسير تحت الجبل مدة ساعة ونصف...» (ص 27).

– الأمن/اللا أمن: يقول مشيراً إلى الأمن الذي لمسه بفرنسا والمفقود في بلده:"وقد أخبرني بعض الأصدقاء وقال: لو اتفق لبعض النسوة السفر في البر أو في النهر راكبة أو راجلة، تقطع المسافة من شرق البلاد إلى غربها من غير معارض ولا لص، وإن امتلأت حقائبها ذهبا وياقوتا، ولا يخطر بباب شخص تجريد الناس في الطريق، بل يعم الأمن والأمان.» (ص 33).

– غياب التسول بفرنسا مقابل وجوده ببلده. يقول: «وفي مدة إقامتها ما رأينا إنسانا مد يده لأخذ الصدقة لغناء الفقراء عن السؤال.» (ص 42)

– الأنا / الآخر: يحضر الآخر انطلاقا من الضمير هم الذي يخفي تواجه وتصادم بين الأنا والآخر: «وعمارهم...» (ص 32) وقوله «أمثالهم لهم.» (ص 33)

تحكمت في هذه الثنائيات مسألة مهمة وهي أن الرحالة ينبهر ببعض المظاهر الصناعية والتقنية والاجتماعية التي يعدمها ببلده فيجري المقارنة بين ما يراه لدى الآخر وبين الأنا. كما أن هذه الثنائيات كانت محكومة بهاجس التحديث الذي فرضته منجزات فرنسا، خصوصا بالنسبة لبعض المظاهر الجديدة التي يراها لأول مرة، من ذلك:

– المتحف: «ورأينا بهذه المدينة دارا يسمونها دار التصاوير ملآنة بالتصاوير المنحوتة من الرخام والمرمر الجيد وتصاوير أخرى في حيطان تلك الدار بحسن الصناعة التي لا فرق بينها وبين الآدمي إلا بعدم الكلام.» (ص 30).

– الهاتف: «وفي مدة سفرنا رأيت بجانب الطريق نحوا من ستة خيوط من سلك الحديد أرق من الخنصر ممدودة فوق الأرض في ارتفاع نحو ذراعين، وهي في بعض الجهات محمولة فوق أعمدة من خشب، سألت عنها فأخبرت أنها تلك الخيوط، طرفها بباريس والطرف الآخر بمدينة ليون. يبعثون بواسطتها الخبر من باريس إلى ليون، ومن ليون إلى باريس في مدة طرفة عين.» (ص 31).

– حديقة الحيوان: «ومحل الوحوش، فإن الدولة أنعمت علينا بأن وجوهنا إلى موضع يقال له جاردان دي بلانط، وجدنا فيه من الوحوش كالفيل والأسد والسمر والكركدن والبرص والسبع ونحوها، ورأينا غير الوحوش مما لا أسميها.» (ص 37–38).

– المسرح: «وجهونا إلى موضع اللعب وهي دار في غاية الاتساع والإتقان، فلما اجتمع الناس وشرعوا المزاحون في أمرهم [...]ومن العجائب التي رأينا هناك شجرة خارجة من المحل شيئا بشيء حتى استوت على ساقها، ثم أبدت أوراقها وأزهارها إلى أن خرج من أزهارها نساء كن مع بعض من حضر. فكشف الغيب أن الشجر، ليست حقيقة وإنما هي صورة فقط.» (ص 38).

– السكة الحديدية: «لسفرنا منها غداة دخولنا قاصدين مدينة مونبلي في كروسة الدخان فوق طريق من حديد. وصفتها على وجه الاختصار هو أنهم جعلوا شرائط من حديد من أول الطريق إلى آخرها في غاية التمكن بمسامر من جديد مع استوائها سيرا لكروسة فوق تلك الشرائط...» (ص 27).

كانت كل هذه العناصر جديدة على الرحالة، حتى وإن كان قد مر على احتلال الجزائر اثنان وعشرون سنة. يتعلق الأمر بصدمة اللقاء مع الجديد، فيحاول الرحالة انطلاقا من ذخيرته ولغته التقاط هذا الجديد، بنحت مقابلات لما يراه (كروسة الدخان / محل الجلوس / موضع اللعب... (وفي كثير من الأحيان يعترف بأن اللغة عاجزة عن نقل ما تراه العين يقول مثلا: «وذلك من أعجب ما رأينا، وليس الخبر كالمعاينة. » (ص 28) سبب هذا العجز هو جدة منجزات الآخر. فلا يكون أمامه سوى الانبهار وإبداء تعجبه ودهشته. مثل قوله: «لم تر العيون مثلها ولا سمعت الآذان بشبهها.» (ص 30/29). هذا الانبهار يخفي الاعتراف بالعجز الذي يبرز تأخر الذات أمام الآخر. «ولم ندر كيف يصنعون...» (ص 31).

يبدل ابن صيام مجهودا كبيرا في الوصف انطلاقا من ذخيرته وغالبا ما يعجز عن إيجاد مقابل لما يراه. يقول: «ولازال أسعده الله هو ووزراؤه حتى صعدوا محلا مرتفعا كالمنبر.» (ص 144) يعبر هذا الجهد الذي يبذله الرحالة عن الوعي الذي تكون لديه وهو التحديث على منوال فرنسا.

إن العجز عن وصف منجزات الآخر والتقاطها عبر اللغة يعكس تخلف الذات أمام الآخر.

كما يلجأ إلى البحث عن مقابل لما يراه للواقع المشاهد انطلاقا من ذاكرته الشعرية، لأن واقعه الحاضر لا يسعفه والذي يؤكد تخلف الذات، ويجد دمشق هي المرجع في الغالب. «ولما رأيت تلك الأشجار والأنهار، وذلك الظل والأزهار، تذكرت قول البحتري حين وصف دمشق:

أما دمشق فقد أبدت محاسنها وقد وفى لك مطربها بما وعداً (ص. 32).

نستشف من الرحلة وجود موقفين متباينين:

– موقف فرضه السياق، محاباة وشكر فرنسا ومسؤوليها وقد طغت عليه الذاتية في غالب الأحيان.

– موقف العاجز المنبهر بالمنجز الفرنسي، وهو يجانب الموضوعية في غالب الأحيان والذي يخفي هاجس التحديث.

* باحث في السرد من المغرب.

الإحالات

(1)– سليمان بن صيام، الرحلة الصيامية، طبع ببلاد الجزائر بمطبعة الدولة سنة ,1852 ضمن كتاب: ثلاث رحلات جزائرية، تقديم وتحقيق خالد زيادة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ,1979

(2)– من عائلة غنية معروفة بولائها للفرنسيين، وكان مثقفا واسع الإطلاع، تاريخ ولادته غير معروف، توفي سنة 1896 م (ينظر هامش ص 61 من كتاب عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا / تونس، ,1978

(3)– المرجع السابق، ص. ,65

تداعيات

حكمة الأحذية

فاروق وادي *

■ لا نعرف الحكمة التي تقف خلف ما يُروى عن حرص الصينيين على انتعال الأحذية الحديديّة، سوى أنها تحافظ على أقدامهم لتبقى صغيرة الحجم. ولا ندري إن كانت الأقدام الصغيرة أفضل للمشي والجري، أم أن هناك فلسفة صينيّة أكثر عمقاً لضيق الأحذية تكاد تتقاطع مع الفلسفة التي شرحها الفنان سلفادور دالي، حول تحريك الحذاء الضيّق للفعاليّة الإبداعيّة.

ففي سياق فلسفته السرياليّة التي طبعت نتاجه التشكيلي، فبدت غريبة عن عالم الواقع ومُفرطة في الخيال، قدّم دالي شرحاً وافياً لرؤيته للحذاء خلال السطور الأولى لكتابه «يوميات عبقري»، وهي وجهة نظر جديرة بالعرض والتأمل، رغم ما تبدو عليه من غرابة.

يقول دالي، إنه كان عليه، لكي يكتب كتابه الذي بين أيدينا، أن يختار حذاء من جلد لامع لا يستطيع انتعاله لفترة طويلة، لأن الحذاء ضيّق بشكل مرعب. وهو لا يستخدم الحذاء الضيّق أثناء الكتابة فحسب، وإنما يلبسه قبل أن يُلقي محاضرة، وفلسفته في ذلك، أن الألم الناجم عن ضغط الحذاء الضيق يحثّ على الكلام ويحرّض القدرات الخطابيّة إلى درجاتها القصوى، فيجعله يغني كالعندليب، ويستخلص الكلمات المُعبرّة والأفكار والحقائق النابعة من ألم القدمين.

فلسفة دالي تلك، لا تجد سنداً لها سوى الإشارة إلى فرقة غنائيّة إيطاليّة يلبس أفرادها أحذية ضيّقة، ما يجعلهم يغنون بطريقة أفضل، ربما لأنهم يحاولون التحرر بحناجرهم من الضيق الكامن في القدمين، وإطلاق آهات الألم الناجمة عن ذلك!

لا شكّ في أن هذه النظريّة تخالف قناعات راسخة لجمهور لا يستهان به من المناوئين للأحذية بالمطلق، فما بالك بالأحذية الضيّقة.. أولئك الذين لا يتحررون ولا يُنتجون إلاّ حفاة تخلّصوا من عبء الأحذية تماماً.

* * *

الحذاء الضيّق، كان ضمن الحوار بين فلاديمير واستراجون وهما يجلسان «في انتظار غودو»، في مسرحيّة صموئيل بيكيت الشهيرة. فإذ يشكو أحدهما ضيق حذائه، يدافع الآخر عن الحذاء أمام ظلم بني البشر له، قائلاً بحكمة: «هذا هو الإنسان.. يلوم حذاءه والأخطاء في قدميه»!

وأمّا السيدّ إبراهيم (في رواية إريك إيمانويل شميت «مسيو إبراهيم وزهور القرآن»)، فهو يُعبرّ عن حكمته حول الحذاء قائلاً إن الإنسان يقضي حياته في مكانين اثنين: في سريره أو في حذائه، مُضيفاً: «إذا آلمك الحذاء فلتغيره لأن قدميك ليس بإمكانك تغييرهما».

لكن الطفل، في فيلم المخرج الإيراني مجيد مجيدي «أطفال الجنّة»، اللافت بعمقه وبساطته وجماله، لا يملك القدرة على تغيير حذائه، لأنه ببساطة ينتمي إلى أسرة فقيرة لا يبدو معيلها في وضع يستطيع فيه أن يشتري لابنه حذاءً.

الفيلم بمجمله يمثّل تمجيداً للحذاء، الذي يروي غيابه الفادح بؤساً عصياً على الوصف، وحلماً بلا حدود لامتلاك ذلك الشيء. فهو يتمحور من بدايته وحتى نهايته حول موضوع الحذاء، الذي يختزل عالماً كبيراً من العوز والبؤس والحاجة.

فالطفل الفقير الذي يخطف السيل فردة حذائه، لا يجد من يتعاطف معه سوى اخته الصغرى التي تعيره حذاءها للذهاب إلى المدرسة. وعندما يأتي دورها في الذهاب إلى مدرستها، يكون على الطفل أن يجري بسرعة فائقة كي يعيد إليها الحذاء. وهو يجد الفرصة لخوض مسابقة للجري تكون الجائزة الثالثة فيها حذاءً رياضياً يحلم الطفل بالحصول عليه، غير أن حظه العاثر يجعله يفوز بالمرتبة الأولى، التي ينال عليها كأساً لا ينفعه، صادرت حلمه بالحذاء!

* * *

في فيلم شارلي شابلن «فورة الذهب»، تكون للحذاء مهمّة أخرى. فعندما يقرص الجوع شارلو المحاصر في جبال الثلج، في كوخ عند حافة الهاوية، لا توصله حكمته إلى أكثر من اكتشاف الحذاء، ليُسكت به صرخات جوعه، فيتحوّل النعل إلى قطعة «ستيك»، وتتحوّل أربطة الحذاء إلى «سباغيتي»!

إنه اقتراح الباحثين عن الذهب لمواجهة الحصار والجوع، وهي على أي حال حكمة تفتقر إلى الحكمة.

أما المرأة الفلسطينيّة فقد رأت أن تُنطق حذاءها بحكمة المقاومة!

صورتان نشرتهما الصحف قبل وقت قريب، وبالتزامن: الأولى، لامرأة فلسطينيّة عجوز، لا تحفل بسقوط شالها عن رأسها وإطلالة الشيب من تحت «الوقاة»، فقد كانت تخوض معركتها ضدّ جنود الاحتلال بحذائها الذي انهالت به عليهم. أمّا الصورة الثانية، فكانت لصبيّة ترفع هي الأخرى حذاءها في وجه جندي إسرائيلي خلال تظاهرة احتجاجيّة ضدّ الجدار، فيما وجهها ينطق بغضب عارم، يتحوّل معه الحذاء المُشرّع في قبضتها إلى ما يشبه القنبلة.

صورتان أدخلتا الحذاء في قلب المواجهة، فارتقت بذلك الشيء الذي نتحدّث عنه باحتقار، إلى مستوى قيم الشرف.. والبطولة.. والكرامة الوطنيّة. وربما ساعدتنا اللقطتان على التفكير بطلب حكمة الحذاء من الصين، وانتعال أحذية حديديّة، سندرك بلا ريب الحكمة القصوى من انتعالها، عندما نخلعها من أقدامنا في مواجهات قادمة.. لا ريب فيها!

* كاتب من فلسطين
wadi49@hotmail.com