

حتى أنت يا بروتوس؟... فنون ما بعد الطوفان وخيانة الإشارات Even you, Brutus?... Post-flood arts and the betrayal of the signals

*د. خالد الطرابلسي

klauderoi6@gmail.com، الجامعة التونسية (تونس)

تاريخ النشر: 2024/12/27

تاريخ القبول: 2024/11/22

تاريخ الاستلام: 2024/09/08

ملخص: يتناول المقال المناخ الفني العام ما بعد طوفان الأقصى، وتَمَلَّص المقاربات الفنية المعاصرة عن إبداء رأيها عملياً، واتخاذ موقف صريح تجاه الإبادة الجماعية التي يتعرض لها الشعب الفلسطيني. إننا اليوم في عصر خيانة الإشارات التي تعلو عن خيانة "بروتوس" للقيصر، عصر سقطت فيه كل الأقنعة وكشفت لنا حجم المصطنعات التي خلناها أصولاً، فعادت إلى حقيقتها كنسخ بفضل طوفان الأقصى. لذا كان علينا أن نُعيد ترتيب البيت الفني من جديد، بالتخلّي أولاً عن كلّ المفاهيم التي ارتبطت بها تلك المقاربات ما قبل طوفان الأقصى، فلن يكون الحديث باسم المعاصرة، أو ما بعد الحداثة، أو حادثة متغيّرة، بل نستعيض عنها بفنون ما قبل الطوفان وما بعده، تكون خلالها فلسفة "دولوز" ترياقاً لنا في تطهير كل السموم التي حيّدت الفن عن دوره الحقيقي كمقاوم، مقاوم للخذلان، وللسلبية، ولكل الكليشيات والأنساق الجمالية التي أسقطتنا بخناجر الخيبة كما أسقطت جسد القيصر.

كلمات مفتاحية: فنون ما بعد الطوفان، التوطن، الترحّل، الخيانة، الإشارات،

Abstract: The article deals with the general artistic atmosphere after the Al-Aqsa flood and the evasion of contemporary artistic approaches from expressing their opinion practically and taking an explicit position towards the genocide to which the Palestinian people are being subjected. Today, we are in the era of the betrayal of the signals that surpass Caesar's betrayal by Brutus, in which all the masks have fallen and revealed to us the extent of the artificialities that we had initially abandoned, returning to their true reality as copies thanks to the flood of Al-Aqsa.

Therefore, we had to rearrange the artistic house again by first abandoning all the concepts that were associated with these pre-flood approaches, so the talk will not be in the name of contemporary, postmodernism, or alter-modernism, but rather replace it with pre-flood and post-flood arts, during which the philosophy of Deleuze will be an antidote to us in purifying all the toxins that have neutralized art from its true role as a resistant to betrayal and negativity and all the clichés and aesthetic patterns that have dropped us with daggers of disappointment as they dropped the body of Caesar.

Keywords: Post-Flood Arts, Reterritorialisation, Deterritorialization, Betrayal, Signals, ...

*المؤلف المرسل: د. خالد الطرابلسي، الإيميل: klauderoi6@gmail.com

1. مقدمة :

Et, tu Brutes؟ ، بلكنة لاتينية مخضبة بدم الخيانة ونقض ميثاق الأخوة والصداقة، يستنكر القيصر الروماني في مشهد مسرحي لـ"وليام شكسبير" William Shakespeare في الفصل الثالث من المشهد الأول ما أقدم عليه "ماركوس جنيور بروتوس" مع زمرة من مجلس الشيوخ الروماني، حين قرّروا اغتياله بدم بارد، حيث صُنِّفت الحادثة من بين أبشع الإغتيالات وأقبحها على الإطلاق. إنّ طعنة "بروتوس" التي اخترقت جسد القيصر، لم يكن دمها عين الدماء التي أحدثتها خناجر بقية المواطنين، فكلّ قطرة دم من خنجره لامست أرضية البلاط، كانت تقطر كراهة ونتاجاً وغدراً دون سائر الدماء. فـ"بروتوس" ما قبل الطعنة، لم يعد هو "بروتوس" ما بعد الطعنة في وجدان وفكر "يوليوس".

هذا الانقلاب الوجداني تجاه شخص "بروتوس" نتاج لتغيّر شكل الإشارة ودفعها الذي كان يتبصره القيصر تجاهه من كان يعتقد في وفائه وإخلاصه. إنّ خرق تلك الإشارة وتحويلها لمزق بضربة خنجر، قد أسقطت كل التصوّرات العاطفية التي تبناها

"يوليوس" كحقيقة كئيبة وثابتة، وتكشفت له كاستيهامات مُفرغة وخاوية من كل المضامين التي شكّلها بنفسه إنطلاقاً من مجموعة الإشارات التي كانت يُرسلها جسد "بروتوس" بكل إحدائياته السلوكية والعلائقية والألسنية.

إنّ "بروتوس" وإن أنزلته كتب التاريخ منزلة الخائن، فهو على خلاف ما دُونته يتمثل كمبدع حقيقي يمارس خيمياء التفتّع وفن التقية، يمرّر شكل الإشارة على النحو والكيفية التي يريد، خارج سياق التعيين، بلا إشارة ثابتة ولكنه حقيقي، في حين أنّ القيصّر لم يكن مُلماً بفنّ الإشارات وحسن تلقيها، والنفاذ إليها، ومسكها، والتمييز بين غثّها وسمينها. إنّ طوفان الأقصى وإن أردنا استقرار تبعاته فنيّاً وفق إشارات "بروتوس"، سنجد جملة من التقاطعات بينها وبين حادثة الإغتيال، واللّتان تدعمان الشكل العام لمقارنتنا الفنية، فطوفان الأقصى كشف لنا بشكل جليّ أنّ "بروتوس" لا زال بيّناً وفيناً، وفي كل موضع جغرافيّ يُوجد شبيه له يمارس فنّ خيانة الإشارات.

لقد أشار "جيل دولوز" Gilles Deleuze فيلسوف الاختلاف، والتوطن، والترحل، والأسلوب، والصيرورة، والذي سنّخذه ومفاهيمه خيطاً في متاهات البحث، إلى أنّ "المرء لا يصبح نجاراً إلا إذا كان حسّاساً تجاه إشارات الخشب أو طيباً حيال إشارات المرض، فالموهبة هي استعداد أوليّ إزاء الإشارات"¹. بهذا المعنى يُقدّم "دولوز" تعريفه لمفهوم الموهبة، وهذا التعريف لو أسقطناه على المقاربات الفنية المعاصرة ما بعد طوفان الأقصى، سنجد أنفسنا أمام غياب كليّ لكل موهبة، وأنّ الكم الهائل من الإشارات التي صدرها جسد "بروتوس" كما صدرتها حادثة الطوفان دماً ومقاومة وتضحية، لم تجد من يُحسن تلقيها واحتضانها بالشكل الذي يتقلّد بها الفنان أو القيصّر صفة المبدع الحق والموهوب.

إنّ تلك الطعنة التي أسقطت صورة "بروتوس" قبل سقوط جسد القيصّر، أحدثت للزمن شرخين، أولهما "بروتوس ما قبل الطعنة"، وشرح ثان "بروتوس ما بعد الطعنة"، وكذلك طوفان الأقصى أبدع لنا زمنين، زمن أول "لفناني ما قبل الطوفان" وزمن ثان "لفناني ما بعد الطوفان". ما يفرض علينا بالتالي، إعادة تأريخ كل الأحداث عبر تقويم تلك الشروخ الزمنية، فلن يكون الحديث عن فنّ الحداثة وما بعدها، بل سنستعيز عن ذلك بتقويم أبعده أيادي المقاومة، بمعنى فنون ما قبل طوفان الأقصى وما بعده، إعترافاً وتشريعاً لكل المقاومات التي تناضل من أجل تحرير أوطانها، إذ "لا يمكن لشعب أن يخلق ذاته إلا تحت وطأة آلام مبرحة"² كما صدح بذلك "دولوز"، وهاته الألام والصرخات وإن صمّت المقاربات الفنية لها آذانها إلا أنّ صداها هزّ شعوب العالم بكل أطرافه، فصاروا هم العالم وضميره وفنانيه.

يبحث المقال إذن، في التحولات الجيو-فنية التي شهدتها الساحة التشكيلية ما بعد الطوفان، ومراجعة الدور الوظيفي للفن وقت الأزمات، وقياس المسافة الفاصلة بين الفن والحياة من خلال قراءة ونقد مجموعة من المقاربات الجمالية المعاصرة المختارة. إنّ حجم الفراغ الذي شهدته تلك الساحة، قد كشف بوضوح عن تعطلّ الدور الإبداعي لتلك المقاربات التي اعتقدنا في أصحابها وهم ليسوا إلا "بروتوس" بنسخة مُحدثة، وأنّ خيانة الإشارات هي اللّغة التي ستنطق بها وتتبيّن معجمها. ذلك الفراغ الفني الذي سيتبدّد ويزول تحت وطأة شعوب العالم، ليصيروا قطاعون مسرح "أنطونين آرتو" Antonin Artaud أداة تطهير لدنس ونفاق ورياء كل النخب الفنية خاصة.

من أجل ذلك، يأتي المقال موسوماً بأربعة عناصر رئيسية، تم تخصيص أولها لفنون ما قبل الطوفان، في حين يبحث العنصر الثاني عن فنّ خيانة الإشارات، حيث يفصل بين الموهوب وفاقدتها طعنة كطعنة "بروتوس"، أما العنصر الثالث فجاء تحت عنوان إبداع المقاومة ومقاومة الإبداع، نستقرأ من خلاله الطابع المقاوم للفن، ونموذج "الفنان/الفيلسوف" المفرط في الحياة

والتفكير إزاء قضايا الإنسان وأزماته، لنختتم المقال بفنون الحدث، أين يصير المحايث الحاضنة الطوبوغرافية لعملية التواصل بين المدّ الفني الجماهيري والعالم، ويتحوّل الوجود والحياة على إثرهما إلى مظاهر فنية ثابتة.

لقد أشار "دولوز" إلى أنّ الموهبة شكل من أشكال الإستعداد لتلقّي الإشارات، وعالمنا مساحة مُحضّبة بالإشارات التي تنتظر من يُحسن تلقيها وتخليصها من غلافها الأثري المجرّد، وإنزالها إلى مستوى الأرض حتى تدركها عين المتلقي في شكلها المحسوس. وتعقّيبا على ذلك، يحصر "فريدريتش نيتشه" Friedrich Nietzsche مهمة الفنّ في "تحرير الحياة من كل القوى الميتافيزيقية التي دفعت الفنان للانعزال عن الواقع، والإنغماس في التجرّد والتعالّي"³. تلك القوى التي ألحمت لسان جلّ المقاربات ما بعد طوفان الأقصى، وتحوّلت على إثرها القضية الفلسطينية لآلة لكشف الكذب، تُقدّم لنا ما خلناهم فنانين مقاومين ما قبل الطوفان كخرق بالية من ثوب "بروتوس"، خونة، يتبدّون ككؤومة من الكذب، ينتقون من العالم شكل الإشارة التي لا تضرّ بمصالحهم، وتحفظ لهم منزلتهم وموقعهم داخل السوق الفنية، وتستجيب لمصالح القوى اللاعبة.

إنّ الفنّ في عرف "دولوز" ليس غاية في حدّ ذاته، وليس نشاطا مُحايدا، بالعكس الفنّ في خدمة الحياة أو بتعبير أدقّ، هو الوسيلة الطريقة الحاذقة والماهرة، القادرة على مدّ خطوط الحياة ورسمها"⁴. غير أنّ هذا الخط بدا أنّ حيره قد جفّ ففقد بوصلته وأضاع مساره وهويته، فصارت تلك المقاربات الفنية الداعمة ما قبل الطوفان مجرّد جغرافية لـ"إصطناع"⁵ في مفهوم "جون بودريار" Jean Baudrillard، تنقّص دور الأصل لتمارس تقنّعها كنسخة، وتصدّر إشاراتها التي تتفتّت في عين المتلقي، والذي يرى بعين الحقيقة ذلك الزخم الهائل من الإشارات المنفلتة من قبضة تلك المقاربات الفنية، والتي استباححت جغرافيتها وحولتها لمزق لصالح جغرافية المقاومة التي تُعيد لنا رسمها وتحديد مفاتيحها، وجعلتنا نصير مع العالم لا داخله، بل نصير العالم كلّهُ.

إنّ شعور "غريغور" بطل رواية المتحوّل للمبدع "فرانز كافكا" Franz Kafka باغترابه داخل عالمه الخاص الأسري، والعام المجتمعي، دفعه أن يتحوّل إلى حشرة، وهذا التحوّل الذي بدا مفاجئا له ذات صباح، إنّما في الحقيقة اختيار ذاتيّ منه بأن يكون حشريّ الجسد بعد حسن تلقّيه لإشارة الاغتراب التي زعزت كيانه وجوهره، فاحتضنه العالم وألبسه ثوب المسخ في أعين الآخرين، وهو في حقيقة الأمر أيقن أنّ دماسته تلك إنّما تمثّل دمامة العالم التي امتصّها، وآثر حمل أسفارها حتى يرى صفاء العالم جماليّا على النحو الذي يستشعره ويفكرّ فيه.

إنّنا في حقيقة الأمر، نمثّي أنفسنا بفنان يقوم مقام "غريغور" ويحظى بحضوته في أعيننا، يكون لنا موهوبا وفق شرائع "دولوز"، حسّاسا تجاه إشارات العالم التي تنبعث من جثث الموتى والشهداء تحت ركام المنازل، والمستشفيات، والمدارس، ومراكز الايواء، وبيوت الله، ويكون عند أعداء الإنسانية وتجار الحروب يعقدتهم الفاسدة مسخا دميما، وشتان بين المنزلتين. فما وظيفة الفنان الحقيقية إن غفل عن قضايا الراهن؟ كيف للفنان المساومة في حقّ الإنسان والشعوب في نيل تحرّرها، وتقرير مصائرنا بصمته وتعاليه؟ هل من الأجدر بنا أن نتضرّع شكرا لطوفان الأقصى كقضية إنسانية كشفت لنا زيف جلّ المقاربات الفنية التي صدّعت رؤوسنا بمسمياتها المختلفة، من حادثة وحداثة متغيّرة، وما بعد الحداثة والمعاصرة؟ هل لنا بمقاربة فنية تجعلنا نتغنى بجثث الشهداء كما تغنى "شارل بودلار" Charles Baudelaire بانتفاخها في قصيدته "الجنة" Une charogne؟ هل تبقى

الشعوب باختلاف روافدها هي القوة الفنيّة الضاربة، وأنّ سوق النخاسة الفنية ومضارباته ماهي إلا دعاية إعلامية وكذبة كبرى جعلتنا نتوّهم في ما يُسمى بفناني المقاومة؟

2. فنون ما قبل الطوفان:

يُعرّف "دولوز" الفلسفة بوصفها إبداعاً للمفاهيم، وإبداع مفهوم ما لا يعنى توقّف نسق إحدائاته عند النقطة التي انتهى عندها مُبدعه، والتسليم بصياغته وشكل نواته. إنّ المفهوم في عرف فيلسوف الصيرورة في تغيّر دائم، لا استقرار فيه، بلا ثوابت أو أصول تُبقي على أسسه وتحافظ على مرتكزاته الأولى التي شرعنت وجوده. "على عكس ذلك، تقترب الفلسفة من الفن اقتراباً شديداً، الفلسفة إبداع المفاهيم (Concepts) الفن إبداع الأحاسيس (Percepts) والمشاعر (Affects)"⁶. فالفنّ إذن، وفق هذا التعريف يتواشج مع الحقل الفلسفي عند نقطة إبداع المفاهيم، وإنتاج كتل من المدركات والإنفعالات المتغيّرة طبقاً للمستجدات والأحداث الزمكانية. فما تمّ ابتداعه في زمان ومكان ما يُمكن فكّ ارتباطاته تلك، وترجيلها ضمن سياقات إبداعية أخرى تزعزع المفهوم من الداخل، ليعاد خلقه وإنتاجه على خلاف النشأة الأولى، بمعنى إعادة تحديثه وتوطينه بتفريغ من الداخل، وخلق بؤر فراغية يتمّ تهيئتها لاستقبال بدائلها على النحو الذي يجعلها تتكيّف مع مقامها الذي آلت إليه.

بالتالي، والتزاماً بهذا الدور الإبداعي، كان من الضرورة بمكان مراجعة كل المفاهيم التي تبناها تاريخ الفنّ في عملية تقويم وتأريخ الحركات الفنية بكل نُظمها الزمنية المتتابعة. إنّ طوفان الأقصى واستجابة لإشاراته، يدفعنا إلى استبدال ذلك التقويم الزمني وتحرير مسمّياته، فمفاهيم الحداثة وما بعدها أو المعاصرة، تمسّ من الشكل العام للحدث الذي فرضته عملية طوفان الأقصى. إنّها بمثابة عملية تطهير فكريّ من كل الرواسب المفاهيمية التي التزمنا بها دون تفكير أو تمحيص في حقيقة المفهوم وجوهره.

إذن، لن يكون تقويمنا إلا تقويم مقاومة وتحرّر، تقويم ما قبل الطوفان وما بعده، "فحركة المفاهيم إذن لا نهائية حتى لو اندثر المفهوم لفترة من الزمن، ما يلبث أن يعود كالعنقاء التي تبعث من رمادها"⁷. وهاته الحركة لن تعيد سرد الأحداث وتحديدها مفاهيمياً وفق منطق التعالي والتبرّي، ولن تكتب نصّها الفني بمداد المتعة Pleasure، بما يُعزّز شعور الطمأنينة والراحة الفكرية والاكتفاء عند الفنان والمتلقي، بوصفه نصّاً قوامه التسلية والرضا وفق معايير "رولان بارت" Roland Barthes، يُسائر المدّ الثقافي السائد، ولا يخرج عنه قيد أئمة، بل سيغمنا النص بالسعادة Happiness التي تصيب جهازنا الإنفعالي بالتشوّث وفق كاتب موت المؤلف، وتضع مدركاتنا الفكرية موضع رؤية كونه نصّاً مثيراً للقلق، ينسف كل مساحة للراحة والطمأنينة.

تلك الراحة التي افتقدها قبل عشرين سنة من طوفان الأقصى السفير الإسرائيلي "زفي ماسيل" Zvi Mazel تحت وطأة نصّ فنيّ كتبه الفنان السويدي والإسرائيلي المؤلّد "دورور فيلر" Dror Feiler وزوجته السويدية "غينيللا سكولد فيلر" Gunilla Sköld-Feiler، جاء في شكل تنضيدة فنية في العاصمة ستوكهولم، وتحديدًا في المتحف الآثار الوطني على هامش مؤتمر دولي حول الإبادة تُنظّمه الحكومة السويدية. العمل الفنيّ جاء بعنوان "بيضاء الثلج وجنون الحقيقة" Snow White and the Madness of Truth، يمثّل حوضاً مائياً أحمر اللون يطفو فيه زورق شرعيّ يحمل صورة الفدائية والحامية الفلسطينية "هنادي جرادات"، والتي قامت بتفجير نفسها في مطعم في مدينة حيفا الفلسطينية في شهر أكتوبر سنة 2004.

هذا النصّ الفني الذي أثار غضب السفير الإسرائيلي، ودفعه إلى اقتلاع مقابس التيار الكهربائي، وإلقاء مصابيح الإنارة التي كانت بدورها جزءاً من التنضيدة، مردّه مجموع الإشارات التي تلقاها على النحو الذي يفهمه ويعيه، ويرضي فكره الإستيطاني والإجرامي. لقد أشار "دولوز" في السابق إلى أنّ المرء لا يصير نجاراً إلا إذا كان حسّاساً تجاه إشارات الخشب،

ومجرمي الحرب لن يكونوا كذلك إلا إذا كانوا حسّاسين تجاه لون الدم، كما أنّ إرهابات السعادة التي غمرته مرّدها ذلك التشبّت والقلق الإنفعالي الذي دفعه إلى تخريب العمل الفني، في حين أنّه ودون شعور منه قد استكمل النصّ وألبس مفرداته ثوب الكمال والمثاليّة.



الصورة رقم 01: درور فيلر و غينيل سكولد فيلر، بيضاء الثلج
وجنون الحقيقة، 2004

لقد أشار "دولوز" إلى أنّ المؤثر الوجداني هو ما يضمن ديمومة العمل الفني، ويجعله مستداما بصرف النظر عن وجود المؤلف من عدمه في اللحظة التي يتمّ على إثرها تثبيت وبثّ ذلك المؤثر صلب ذلك العمل، وهو ما يسير ناموسه على تنضيدة الفنانين ما بعد تخطيطه وتفكيكه، فإنّ أُستبيح العمل الفني، فمؤثره الوجداني الذي أسقط إتران السفير وأربكه، يشتغل كالهالة التي تُحيط بالعمل فتصدّه وتمنعه عنه. "فليست الصور والمدرجات الحسيّة عمليات إدراك حسيّ فقط، بل إنّها أيضا تدفقات من الأحاسيس والعلاقات التي تبقى بعد زوال من يُعبّر عنها"⁸، على اعتبار أنّ العمل الفنيّ له وجود مستقلّ به عن مُبدعه ومُتلقيه، يُحدّد لنفسه بنية وخريطة أنطولوجية مستقلة تطفو على خرائط الفنان، والمتلقين، والسفير الذي وإن حوّل خريطة التنضيدة لمزق، ما يعني نسف فعل الفنان وتغيّبه، فهو قد عزّز مكانة العمل الفني في وجدان متلقيه، وأطلق دون شعور منه ذلك المؤثر الذي طغى على كل المؤثرات في المعرض الفني.

إنّ السفير الإسرائيلي وإن اعتبره الزوّار والسلطة متمثّلة في القائمين على المعرض، وكذلك الحكومة السويدية مخزّبا لا يؤمن بحريّة التعبير والرأي، فقد جعل نفسه مادة حافظة للعمل دون صاحب العمل نفسه، ففعل الدهشة الذي تملكه عند مشاهدة حدوث الحقيقة في العمل الفني وتكشّفها له، كان بمثابة الإكسير الذي منح التنضيدة ديمومتها. كما أنّ الفنان حين يخطط ثوب الإنفعالات والمدرجات عبر تلك المواد التي يتوسّلها في تشكيل أسس عمله الفني، فإنّ ذلك الثوب يُعزّز تلك الديمومة ويمثّلها حتى لو تعرّض للتمزيق وتغيير شكل نسيجه.

هذا الإنفعال الوجداني وسياسة الإحتجاج والتخريب المباشر التي طالت الأعمال الفنية في أروقة العرض، لم تكن سابقة في تاريخ الحركة الصهيونية. ففي سنة 2018، إحتضنت العاصمة الإسبانية مدريد حدثا فنياً مخصّصا لفن الليغو I love Lego في قصر غافيريا بالمدينة، والذي تضمّن "ديوراما" Diorama ثلاثية الأبعاد موسومة بـ "عملية الإنتقام" Operation Vengeance تتمثّل حادثة تاريخية وقعت سنة 1945 في بريولي شمال إيطاليا. هذا المشهد الذي أُعيد بناؤه يشير إلى الهجمات الإنتقامية التي نفّذتها الكتائب المناهضة للنازية آنذاك، من خلال تشكيل شخصيّات ليغو لجنود يرتدون العلم

الإسرائيلي على زِيَّهم العسكري، ويوجَّهون أسلحتهم نحو المدنيين، حيث أثار العمل الفني سخط دبلوماسي إسرائيلي زار المعرض بتعلّة أنّه يُروِّج لأكذوبتين، أولها أنّه يعرض جنودا إسرائيليين قبل ثلاث سنوات من قيام الدولة اليهودية، وهو ما يمثّل تشويها للتاريخ وتضليلا للجمهور، فلا موجب بالتالي من رفع الأعلام الإسرائيلية صلب الديوراما. أما الوجه الثاني للكذب، أنّه يُظهر جنودا إسرائيليين يوجهون بنادقهم نحو المدنيين دون وضعها في سياقها المحدّد، ما يحثّ الزوار على تبني فكرة إسرائيل كدولة عنيفة وعدوانية، وهو ما دفع مدير المتحف في أعقاب شكاوى الدبلوماسي إلى إزالة جميع الأعلام الإسرائيلية من العمل.

ما يمكن استنتاجه أنّ هذا الحاصل الإنفعالي الذي تشكّلت تيماته بالتزامن مع سخط واستهجان الديبلوماسي/ المتلقي تجاه تلك المقاربة الفنية، تأكيد على الدور الوظيفي للفن الذي يتخطى هاته المرة محاكاة ثلاثية الأبعاد لحادثة تاريخية، مقابل انتزاع الأحاسيس واستخراجها. وهذا الحاصل الإنفعالي نتاج لتلك الموهبة التي استأنس بها الديبلوماسي الإسرائيلي في تلقي جملة الإشارات التي بثّها المشهد الفنّي إليه، كما أنّ الاستعداد المفرط الذي أبداه، نتاج لتلك الثقافة الصهيونية التي تملّكته، فهو أعرف الناس بحقيقتها ومخططاتها وتبعاتها على العالم بأسره، ما يجعله النموذج الأمثل من بين جميع الحاضرين القادر على امتصاص تلك الإشارات حين اخترقت فكره ووعيه، وضيّقت عليه مجال الطمأنينة والاكتفاء.



الصورة رقم 02: ، Lego exhibit ، Operation Vengeance

مدريد، إسبانيا، 2018

إنّ الديبلوماسي الإسرائيلي، وإن نجح في معركته السياسية لإزالة تلك العلامات التي كشفت الطابع الإجرامي للكيان الصهيوني وجعلته لصيقا به، فإنّه في المقابل لم يخن إشارات العمل الفني وجعلها باقية بغض النظر عن اختفاء تلك العلامات أو حضورها. فشطب العلم الإسرائيلي من المشهد برمته، قد حفظ تلك الدهشة التي ألقاها الديبلوماسي الصهيوني على الجسم الثلاثي الأبعاد، فتلقاها وردّها إليه في شكل إشارات تحتمل التأويل، غير أنّه تقبّلها كآراء ومسلّمات وغاب عنه أنّ العمل الفني يُعطي الإحتمال وليس اليقين، يشيّد طرقا ومسارات ولا يضمن عملية الوصول وبلوغ الهدف.

لقد أفصحت كلا المقاربتين على الدور الهام والحاسم للفن الذي تفتنّ له كل من السفير والديبلوماسي الإسرائيليّين، فالرصا، وفوّهة البنادق، والدبابات قد تُسقط صرحا وتُزقّ جسدا وتُبيد شعبا، بيد أنّ العمل الفني يتفوّق على أعنى المدرعات والآليات، كونه يُخاطب العدو بلغة الحرير وليس الحديد، يستعيز عن الرصاص بحملة من الإشارات الجمالية التي تسلب الوجدان، وتستميل الروح والأحاسيس، والتي لن ترفع حُجُبها إلا لمن استعد لتلقيها وأحسن وفادتها. فحادثة الإعتداء على العمل الفني والضغط الديبلوماسي، إنّما يُنمّان عن رغبة ملحة لطمس تلك الإشارات وقطع دفعها عن المتلقين وضربها في العمق وتخوينها، وترهيب كل من يُنصت لصداه، ويشتغل ويُفكّر ويتفاعل وفق إحداثياتها.

3. خيانة الإشارات:

"إنّه ينظر إلى داخل غرفتي طيلة النهار"⁹. بهاته العبارة يكشف "فان غوخ" Van Gogh سرّ العلاقة التي جمعتة بنبات عباد الشمس في العديد من أعماله، ليجعل إشارات التي تلقاها منه بمثابة المحرّك الإبداعي والإكسبر الذي يضمن به ديمومته كعباد شمس، وأن ينقله من الخارج إلى الداخل، من حضن الطبيعة إلى وجدان "فان غوخ" وفكره، إذ "لا يستطيع الفنان أن يُعبّر على موضوع من دون أن يدخل في علاقة مع الموضوع فيما يشبه الصيرورة"¹⁰، وهذا التلاقي الظرفي والربط بينهما يدفعهما نحو رابطة مستجدة، ويبعث صيرورة التحوّل في كليهما. ف"فان غوخ" وإن استجاب لإشارات النبتة واعتقد فيها، وجعلها المادة المثلى لضمان صيرورة أعماله، فهو في المقابل خلّد عباد الشمس ونقله إلى حيث يكون، ويُعمّر، ويبقى، ولو كخطّ أو بقعة لونية بوصفها شاهدة على العلاقة التبادلية في الفنّ بين الذات والموضوع.

لقد كشفت هاته المقاربة عن أهمية احتكاك الفنّان بالعالم الذي يُمدّه بجملة من الإشارات التي ينتقي بفضلها موضوعاته، وتمنع عنه أي عشوائية، "فالأشياء ذاتها تسعى للفوز بنظرته، ثمّة تنافس بين الأشياء للدخول في العملية التعبيرية للفنان، واكتساب معنى جمالي..."¹¹. فالإشارات التي أرسلها نبات الشمس إنّما أرسلت لمن يُحسن تلقيها، ويُصدّق رسالتها، ويُصنّط لخطابها، و"فان غوخ" كوصيّ ومؤتمن على تلقي تلك الإشارة وتبليغها فنّيًا، قد تفاعل معها وفق إحداثيات العنكبوت لـ"دولوز". فالعنكبوت وإن وضعنا أمامه ذبابة فلن يصدر عنه أي ردّة فعل تجاهها نظرا لتعطّل جهازه الإدراكي، ولكن ما إن تهتّز زوايا نسيجه حتى يتحرّك تجاهها، كونه يستجيب فقط للإشارات والإيماءات، وكذلك "فان غوخ" إستجاب للإهتزازات البصرية الصادرة عن عباد الشمس حين استشعر نظراته المتواصلة إليه التي بلغت نافذة غرفته في مخيال الفنان.

بذلك، لا يمكن لنا تركية مقاربة فنية ونسب لها صفة الإبداعية إن خلت مادتها الحسية من تلك الإشارات التي تُرسلها من خلال تلك المادة، "فالإبداع ينطلق دائماً، وكذلك أصل التفكير من الإشارات. فالعمل الفني يلد من الإشارات مثلما يقوم بتوليدها"¹². إنّ عباد الشمس لم يكن ليحضى بتلك الأهمية في فكر "فان غوخ" إن توقّف عن إرسال إشارات له يوم واحد نحوه وطيلة النهار، وكذلك العنكبوت لن يستكمل العمل على نصب أفخاخه إن توقفت الذبابة عن إرسال إشارات عبر هزّ نسيجه الشبكي، واللحظة الحاسمة التي يلتقطان فيها "فان غوخ" والعنكبوت ذلك الدفق وتلك الإيماءات الجسدية الصادرة عن النبتة والحشرة، تمثّل الطاقة الفعلية المحركة لعملية الإبداع وإنتاج المفاهيم. إنّ القيصر الذي خرّ جسده نحو الأرض بفعل طعنة "بروتوس"، مردّه خيانة "يوليوس" نفسه لتلك الإشارات التي كان يطلقها صديقه المقرب نحوه، فعجز عن فكّ رموزها وطلامسها إلى حدّ اللحظة التي اخترق الخنجر جسده. حينها زالت الحجب، وصار وجه "بروتوس" دفقا لإشارات الخيانة ونقض العهد، ليتحوّل على إثرها الجرح لنذبة تأصل جرح القيصر وتعمّقه.

لقد صارت نذبة القيصر التي سترافقه إلى حين احتضان الأرض لجسده، وتحوّل عظامه إلى رميم، بمثابة العلامة الدالة على أكبر الخيانات على مدى التاريخ، ف"يوليوس" إن غاب جسديًا، فإنّه حاضر أثريًا في الفكر الإنساني وفي فكر الخائن نفسه، وتلك النذبة التي أحدثها الخنجر وإن تأكلت بمرور الزمن، فإنّا لازلنا ننظر إليها ونصطنع وجودها، فهي إن بدأت جرحًا، فستتطور إلى علامة تحطّ رحالها في مخيلتنا كهيئة مستقرّة وثابتة. تلك الطعنة التي أثارت قريحة عديد الرسامين الذين جعلوا من القماش مساحتهم التصويرية المثلى لتمثيلها بأسلوب مختلف وتصوّر مغاير، فالأفكار بطبعها "لن تصدر عن الطبيعة الحسنة

والإرادة الحسنة، وإثما ستترب عن عنف تلقاه الفكر"¹³. وهذا العنف الذي انتشر كالتاعون بين الفنانين، فحوّلوا مطّتهم لأداة تطهير لوني، يُعزّون فيها شخص "بروتوس" ويحفظونه كخائن في سجلّهم الفني، ويرفعون في الآن نفسه من مقام "يوليوس" كمغدور وشهيد.

بيد أنّ دفع تلك المطّنة، وفي ظلّ الطفرة التكنولوجية والعلمية التي توسّلتها عديد المقاربات الفنية المعاصرة في أعمالها، قد توقّف عن الجريان أمام ما نشاهده اليوم من مجازر وخيانات تعلو عن خيانة "بروتوس" للقيصر، كما أنّ تلك الندبة التي أيقظت مضاجعهم وألمتهم تبدّت في مخابرههم دون فصيلة الندبات التي اخترقت جسد الطفل الفلسطيني ما بعد الطوفان، فصار جسدا بألف ندبة.

إنّ التأريخ الفني الذي حفظ لنا ندبة القيصر من الزوال والفناء كفكرة، وأصرّ على حفظ تدقّق إشارتها في المقاربات الفنية باختلاف مدارسها وأساليب فنانيتها، قد توقّف حبره عن تدوين أكبر الخيانات الفنية في التاريخ القديم والحديث والمعاصر. فالمقاربات الفنية التي خلّفتها المعاصرة قد أخلّت بوظيفة الفنّ الأساسية التي تجاوزت في بعض أطروحاتها مسألة الجمال والفنّ للفن، وأنكرت الأعراف الفنية، والتي بمقتضاها خلّد "غويا" Goya كل الأحداث والإعدامات التي طالت جسد الإنسان في عصره، في حين أفرد "بيكاسو" Picasso قرية الغريكا بأجل اللوحات التي انتصرت على طغيان "الجنرال فرنكو" وهزمته أخلاقيا. أما غزّة اليوم التي أصابها ما لم يُصب كل المدائن على مدى التاريخ، لم تجد من يُنصت لإشارتها، وأنين شعبها. إنّنا اليوم في عصر خيانة الإشارات بامتياز التي تفوق خيانة "بروتوس"، بل إنّنا اليوم نشهد نُسخا مصطنعة ومكرّرة لـ "بروتوس"، تتضاعف بمقتضاها الطعنات في الجسد الغزوي الكبير الذي اخترقته خناجر الفنانين أو النخب الفنيّة التي اعتقدنا فيها.

الفكرة التي نريد بثّها في المقال، أنّ ما يُطلق عليهم بالنخب عموما قد سارت على نفس المسار الذي سلكته القوى السياسية الكبرى من خلال صمتها وكبح جماحها الفنيّ، وخيانة جملة الإشارات التي ترسلها يوميّا أشلاء الأطفال والنساء والشيوخ، فساروا على منوال "إدوارد مانش" Edward Munch حين أصمّ أذنيه عندما استشعر هؤل صرخة أربكت المكان، وأحدثت جملة من المتغيّرات المناخية التي وضعها خلف ناظره، فضيّع بمقتضاها إشارات الطبيعة التي اصطفته دون رفاقه.

وكذلك تلك المقاربات، قد ضيّعت جميع الإشارات التي تبثّها مدينة غزّة بكل أطيافها ومكوناتها كل دقيقة، وخيّروا أن يسلكوا مسلك "مانش". في حين أنّ الضمير الشعبي العالمي قد ركب سرج الفن، لتصير ساحات الجامعات ومدن العالم الصوت البديل لتلك المقاربات، والملفك الذي يعدّل ميكانيزم البوصلة الفنية ويضعها في اتجاهها الصحيح حتى يضطلع الفن بوظيفته الأساسية كمقاوم، مقاوم لكل الأنساق التي تخاذلت عن تلبية نداء الواجب تجاه الإنسان، تجاه من يتخيّر كيفية وجوده ككائن حرّ.

4. إبداع المقاومة ومقاومة الإبداع:

إنّ خير ما نستهل به هذا العنصر في نبش مفهوم المقاومة، هو التطرّق لشخص "دولوز" الذي أردنا أن نجعله حامل حجّتنا، والمرجع الذي نسوّق به مقاربتنا الفكرية في هذا المقال، فهو صاحب اللسان الحرّ الذي لم يتردّد في الإشادة بالمقاومة الفلسطينية وتثمين خطابها كونهما "نموذجا لخطاب الأقلية الذي يُواجه الحكايات الخياليّة المسبقة للخطاب الإستعماري"¹⁴. هذا الموقف الذي كلّفه خسارة صداقته لـ "ميشال فوكو" Michel Foucault الذي اختار أن يكون داعما للكيان الصهيوني، لم يُثن "دولوز" عن الإفصاح عن إعجابه بالمقاومة الفلسطينيّة وبالفلسطينيين عموما في حوار أجراه مع المؤلّف الفلسطيني "إلياس

صنبر"، إذ بدا له أنّ "شيئاً ما نُضج في الجانب الفلسطينيّ. هناك نبرةٌ جديدة، وكأنّهم قد تجاوزوا الطورَ الأوّل لأزمتهِم، وكأنّهم قد بلغوا حالةً من اليقين والسكينة، من "الحقّ"، تشهدُ على وصولهم إلى وعيٍ جديد. حالةٌ تتيحُ لهم التعبير بأسلوبٍ جديد، لا هجوميٍّ ولا دفاعيٍّ، لكن نحو تعاطٍ على طريقة "المثل بالمثل" مع الجميع"¹⁵. إنّ مفهوم الأسلوب الذي أشار إليه "دولوز" مراراً ، يُلخصه في كونه إخضاع اللغة للتنوّع، بحيث نزيل عن اللغة كل أنظمة التجانس حتى نصل بها مرحلة الخواء اللغوي السائد نحو إنشاء لغة أجنبية، فهي لغة الأقلّيّة التي لا تبحث عن أناقة التعبير وبلاغة الحمل اللغويّة، بل بمداد القوّة والإرباك الإبداعي بإنكار اللغة الأم والتخلّص من موارثها.

تلك اللغة التي يشير إليها "دولوز"، لا يعني بها نظاماً لغويّاً خارج أسوار اللغة الأم يقضي بتغييرها وتجاوزها، وإنّما خلخلتها بخلق طرائق ووسائل جديدة للتعبير، تفقد من خلالها الكلمات مضامينها المألوفة لحظة قطع صلتها بعالمها الذي نشأت فيه و"لا تعود تحمل إلا القدر اليسير من الأوامر اليومية. عندئذ تكتسب الكلمة معنى جديداً غير متوقع"¹⁶. إنّ التزام "دولوز" الإنساني والسياسي والفلسفي كذلك تجاه القضية الفلسطينية، والإحتفاء بها، دافعه كما قال، تلك النبرة أو الأسلوب الذي انتهجته في معركة التحرير والمقاومة التي بدت له وكأنّها تكتب بلغة أجنبية تاريخ مقاومتها.

فالتعاطي بطريقة المثل بالمثل التي أشار إليها "دولوز"، تدخل ضمن سياق الأسلوب الذي استعاضت خلالها المقاومة الفلسطينية عن لغة الهزيمة والخنوع، بلغة القوّة والأنفة في كتابة وتدوين لغتهم، كلغة مقاومة خارج النسق اللغوي الأوحد الذي تروّجه وسائل الإعلام والخطابات السياسية الداعمة للكيان المغتصب. تلك اللغة التي تحفّز نفسها من الداخل، ويخلق كاتبها فتحات داخلها، وهي من جنس الفتحات التي لم تقف المقاومة من بداية طوفان الأقصى إلى حدّ الساعة عن إحداثها داخل اللوح اللغوي والإعلامي العالمي.

نستحضر في هذا الإطار، مرجعاً أدبياً خطّه "مارسال بروس" Marcel Proust موسوماً بـ"البحث عن الزمن المفقود"¹⁷ A la recherche du temps perdu قدّمه الكاتب كبديل عن كلّ الأساليب السائدة في الكتابة في القرن العشرين. ذلك الأسلوب الذي تخطّى فهم ووعي الكاتب الفرنسي "أندري جيد André Gide" وأعتبره ثروة لا تتمتع بأبسط عناصر الإبداع، بل امتد به الأمر إلى حدّ منع صدور الكتاب من قبل دار النشر الفرنسية غليمار، إلا أنّ الصدى الذي تلقّاه الكتاب أرغم "جيد" على الاعتذار شخصيّاً وعبر رسالة موجّهة لـ"بروست"، مُعرباً عن ندمه عما صدر عنه. إنّ رسالة الاعتذار الصادرة عنه ماهي إلا إقرار بتعالّي "بروست" عن أسلوب ولغة عصره ومن عاصروه من الأدباء والكتّاب، كونه أدب مقاوم لكلّ الأنساق اللغوية المتداولة، يبحث في حقيقة اللغة في داخلها، وفي رحمتها يقذف التزامه وجنونه ويعيش يقظته وحلمه، ويبحث خلالها عن زمنه المفقود، على اعتبار أنّ "البحث عن الزمن الضائع هو في الواقع بحث عن الحقيقة، وإذا كنّا نسميه بالزمن الضائع فذلك لأنّ الحقيقة علاقة جوهرية بالزمن..."¹⁸. فلكلّ حقيقة لغتها الخاصة وأسلوبها الذي تخطّى فهم "أندري جيد" وغيره ممن يشاركونه ضيق الفهم وقصر البصيرة.

إنّ حجب اللغة لن تُكشف إلّا لمن انتصر للحقائق و"نحن لا نبحث عن الحقيقة إلّا إذا كنّا عازمين على القيام بذلك بسبب من موقف محدّد، حينما نتعرّض لنوع من العنف يدفعنا نحو البحث"¹⁹. وكذلك "دولوز" حينما استشعر العنف المسلّط على الشعب الفلسطيني منذ عقود عدّة، دفعه أن يكتب تلك الحقيقة وبلغة مقاومة للغة "فوكو" الذي تجاهل بدوره وبأسلوب

"أندري جيد" تلك الحقائق، فكلاهما اختار مقاومة الإبداع والبقاء تحت مظلة نصوص "المتعة" بوصفها نصوص الاكتفاء والرضا ومسيرة الراهن كما أشرنا سابقا في المقال.

إنّ المنظومة الفنية ما بعد الطوفان صارت منظومة معرّقة لكل مشروع إبداعي مقاوم، كونها منظومة تكتفي بذاتها وتنصت لصوت النفس على حساب صوت العقل، وتحتكم إلى البروباغندا الأحادية المنظور التي تسوّق لشكل فنيّ يُغطّي الجرائم الإنسانية التي ترتكبها الآلة العسكرية الصهيونية. فالفعل الإبداعي الحق يقتضي الترفع عن ما هو شخصي، والتطهّر من أدران الحياة لا يكون بالصعود والتخلّي، بل من خلال مزيد من التمرّغ في وحلها والتطيّب بروائح عفتها، والفنان الحقّ لن يضع حمله الإبداعي إلا من خلال معايشة كل أشكال العذاب، ومظاهر الإسفال لنيل شرف الخلود والديمومة.

"إنّ أحلك الأماكن في الجحيم هي لأولئك الذين يحافظون على حيادهم في الأزمات الأخلاقية"²⁰ على قول الشاعر الإيطالي "داني أليغيري" Dante Alighieri، في نقده اللاذع لكل الأصوات المكتومة تجاه الإبادة الجماعية والتهجير والقتل والإعتقالات، ويبدو أنّ جحيم "داني" الذي وعد به هؤلاء، سيشمل نخبة من الفنانين الذين كسبوا تعاطف الجمهور من مقاربات فنية سابقة، ووصلوا إلى المكانة التي بلغوها اليوم بفضل المكينات الدعائية ومضاريات السوق، غير أنّ صمتهم تجاه ما حدث ويحدث إلى حدّ زمن كتابة المقال من مجازر لم يشهدها التاريخ الإنساني، يجعلنا نبارك قول "داني"، ونعتقد إعتقادا جازما في تحقّقه.

لا يجب علينا التغافل أنّ حياة المبدع عموما غالبا ما تكون ضعيفة وعطبها سريع، يسكنها الموت ويتركها مبكّرا على خلاف من هم خارج سياق الإبداع، مُعَمَّرين، تلفضهم الأرض ولا ترتضي أن تكون لهم سكنا إلا وهم في أرذل العمر، ف"فان غوخ"، و"فريدريتش نيتشه" و"باروخ سبينوزا" Baruch Spinoza، و"كافكا"، وغيرهم ممن عانقوا الموت مُبَكِّرا، مردّه إطنابهم في التفكير فيما شاهدوه وما عانوه وما مرّوا به من أزمات وانقلابات زعزعت كيانهم، وهذا الإفراط في مقاومة الحياة والتفكير فيها بإبداع، هو ما أفقدتهم تلك البيئة الجسدية الطبيعية التي يتمتّع بها أصحاب العقول المترفة في اكتفائها وتحصّنها مما يعتقدون أنّه يُهدّد شخصهم ومكانتهم الدنيوية ويهدّد إمداداتهم المالية، على اعتبار أنّ الفن قد يُشكّل خطرا حقيقيا عليهم كما على السلطة في بثّهم لروح المقاومة، ف"لا يستطيع الفن أن يعمل إلا وفق معاناة... معاناة في حد ذاتها مقاومة، مقاومة للموت والعبودية، للعار والحاضر"²¹. إنّ الموت المبكّر لهؤلاء المبدعين إشارة مُقنّعة عن إخلاصهم في استنهاض وغيثنا تجاه إشارات الحياة، وإرسائهم لخطاب مقاوم ينتصر لإرادتها عبر معانقتهم المبكرة للموت، ويترحون إشكالاتهم ومقارباتهم طبقا لما يستجدّ من أحداث.

5. فنون الحدث:

يشير فيلسوف الصيرورة "جيل دولوز" إلى أنّ إكتمال الممارسة الإبداعية في الفن تقتضي من الفنان أن لا يتخذ مسافة تباعد من العالم، وكذلك أن لا يدخل معه في علاقة توحّد، على اعتبار أنّ كلا الفعلين من شأنهما أن يؤقفا عمل الصيرورة. تلك الصيرورة التي لن تتفعل إحداثياتها إلا ببسط الفنان ولاءه للعالم المعيش الذي لن يكون سكونيّ الطابع، بل في حركة دائمة جريانية كنهر "هرقليطس" Héraclite، إذ "لا بدّ أن لا يستشهد الفنان بعالم متعال بل بعالم نعيش فيه. لا بدّ من استخلاص

الفن من تكرارات الحياة اليومية"²². ونحن إلى حدّ الساعة نشهد شكلا من أشكال التعالي إزاء تلك التكرارات التي ترسلها لنا أرض فلسطين يوميّا وعلى مدى عقود عديدة.

لقد اختار بارونات الفن ومناصرة التعالي عن تلك التكرارات بمفارقة الواقع والعالم، والتنكّر لأحداثه، وفنون الحدث لا تسير نُظْمها الإبداعية عبر الإنعزال عن الواقع، والإنسحاب منه بتخلّي الفنان عن التزاماته ومسؤولياته تجاهه، وإثما تغدّى في تأجيج ديمومتها على كل ما هو محايث، يلامس السطح، ويُقَرّب الفنان من كل الأحداث حتّى يتلقّى إشاراتها أفقيّا وعن قرب. إنّ فلسفة "دولوز" لم تقم إلا على الإنفتاح والتجاوب مع ما يستجدّ من أحداث في إنتاج مفاهيمها ووضع إشكاليّاتها، كونها لا تواجه العالم بمقولات جاهزة ومسبقة، لذا أُطلق عليها فلسفة الحدث. وفنون الحدث يجب أن تتحلّى بذات الصيغ التي تبنتها فلسفة "دولوز" عبر إحداث شروخ في الوجود، تُؤطر مجال الرؤية لدينا حتى ينحسر عند نقطة المحايثة والحدث الذي يجب أن تنتهي عندهما أبصارنا. إنّنا في حاجة ماسة لمقاربات فنيّة تُقَرّب ولا تُنقّر، تحفظ لنا عملية التواصل فلا تشتّت، تمنحنا الخلاص لا على النحو الذي بشرت به النصوص الإنجيلية بمفارقة الحياة والهروب عنها، ولا تعلّقًا بحقائق متعالية، وإثما بتحويل الوجود والحياة لمظاهر فنيّة بأنساق مفتوحة ومنفتحة على عالم تحكمه الصيرورة، يتّسم بنوع من الفوضى لكنّها فوضى خلاقة Chaos creatif كما يصفها دولوز"²³، قابلة للتقلّب الدائم وفقا لمستجداته التي لا تكفّ بدورها عن التحوّل والتغيّر.

إنّ الكتابة التي خصّها "دولوز" بالبحث لن تكون إلا كتابة مفرطة إبداعيا، تمتصّ عظام ولحم كاتبها حتى تصير خطابا للأقلية، تنطق بلسانهم وتُعبّر عنهم، غير أنّها لن تبلغ مقاصدها إلا حين يُقطع عنها إمدادات الذات ونوازعها، فلا استكانة لجنس ولا تعصّب لدين أو لعرق، ولا انتماء لطبقيّة أو الإمتثال لأغليّة. إنّ خروج عن الكتابة، وضرب أنساقها من الداخل، وخلق نقاط هروبيّة داخلها تحفظ صيرورتها التي لا تملّ من تكريس اختلافاتها. إنّ ما نعيه على الكتابات الفنيّة المعاصرة ما بعد الطوفان، أنّها افتقدت لهذا الشكل من الكتابة أو بالأحرى إستعصت عليها تزامنا مع ركون الفنان لذاتيّته وإيدولوجيّته المقيّنة، فأنتجت الخواء والفراغ.

على خلاف ذلك، أشعرتنا القوى الشعبية والطلائية بالسعادة في حبك نصوصها الفنية، فصارت هي اللسان الناطق للأقلية الهامشيّة، والصوت المقاوم لكل الخطابات الظلامية التي تُبرّر المجازر والإنتهاكات الإنسانية تجاه الشعب الفلسطيني الأعزل، والذي زعزع صده كل الكتابات الصامتة التي تُكرّس شعور الإكتفاء والرضاء. إنّ تفوّق المداد الشعبي بوصفه مداد الجسد الكبير الذي يمثّل ضمير العالم، مرده الإيمان بتلك المحايثة التي يجبّدها "دولوز" على اعتبار أنّ الأحداث جميعا تحدث على السطح، وفنون الحدث دائما ما تستوطن كل ما هو مُحايث، لتعزّز عملية التواصل بين الأفراد والجماعات، ما يُعمّق علاقتهم بالمكان، بالحدث الذي يحولونه لمظهر فنيّ مفتوح وعام، يستنفر الجميع، ويتخذ من الساحات العامة حيّزا لها.

بين مدينتيّ ليون الفرنسية وروما الإيطالية، ينطلق الجسد الشعبي الكبير في ملء الفراغ الذي أحدثته النخب الفنية الصامتة، من خلال إرجاع الفنّ إلى وظيفته المقاومة بإعلاء كلمة الحقّ ونصرة الإنسان في إنسانيّته، حيث أقدمت مجموعة من الأفراد مجتمعة إلى اختيار أهمّ معلمين حشريّين في كلتا المدينتين، أي نافورتيّ تريفني التاريخية في روما و La place des jacobins بليون الفرنسية. يعمد الفاعلون ضمن هذا السياق إلى صبّ صبغ أحمر في مياه كلا المعلمين التاريخيّين، مما حوّلها

رمزيًا لبركتين من الدماء في إشارة إلى الدم المهدور يوميًا وعلى مدار الساعة لشهداء فلسطين من قبل آلة البطش الصهيونية، ما يُعمّق حالة الدهشة لدى الجمهور عن الأسباب الكامنة وراء هاته



الصورة رقم 03: نافورة 'La place des jacobins'

ليون (فرنسا)، 2024

التغيرات المائية بلون الدم، لكن سرعان ما تنخفض وتيرتها مع وضع مجموعة من اللافتات المكتوبة بخط اليد، تضع العرض الأدائي الشعبي في سياقه، وتطرح دوافعه الرمزية في العلن وأمام الجميع.

تعود بنا كلا المقاربتين إلى عمل الفنان الفرنسي "مارسال ديشومب" Marcel Duchamp حين أقدم على عرض مبولته كعمل جاهز أطلق عليه إسم النافورة، والتي لم يتقبل إشاراتها الرمزية مواطنه الفنان "بيار بينونسلي" Piere Pinoncelli في فترة لاحقة، ليعمد إلى ممارسة الحدث الأصغر، والتبؤ في العمل مُعيدا الغرض إلى وظيفته الأولى كمبولة. إنّ نافورة "ديشومب" وإن لم تأخذ من النافورة غير عنوانها، إلا أنها تتقاطع مع النافورة في وظيفة التطهير، فهي ما قبل الحدث الأصغر كان لها الأثر الكبير في تطهير كل الإيديولوجيات الفنية المتحجرة والموارث الجمالية، وفتح باب الإبداع خارج الصندوق. وهي أيضا ما بعد الحدث الأصغر وتحولها لبركة صغيرة من البول شديدة الإصفرار، قد تطهرت وترفعت عن كل محاولات الإسفال والانحراف بالفن إلى نقطة اللافن، حين عادت إلى وظيفتها التي صُنعت من أجلها. وكذلك نافورتني ليون وروما، فإن تغيرت مياها وتعرّكت بلون الدم، فهما في ذات الوقت يلعبان دورا تطهيريا جريانيا لكل الأصوات الصامتة والمتأمرة، والتي اختارت النأي بنفسها عن التنديد فنيا بالجرائم الصهيونية التي طالت البلاد والعباد.

لقد أشارت كلا المقاربتين إلى أنّ الإستعداد الأولي لتقبّل إشارات العالم فنيًا بكل أحداثه وتغاييراته، لا يقتضي الإنضواء تحت رايات مدارس فنية أو الخضوع لتكوين أكاديمي في أكبر الجامعات المتخصصة في المجال الفنون، بل إنّهُ على خلاف ذلك، يتطلّب وعيا داخليًا بوظيفة الفن الخالصة التي تعلو على كل المصالح الفنية الضيقة التي يدافع عنها تجار الفن وأسواق النخاسة الفنية. إنّ الفلسفة إبداع للمفاهيم كما عزّفها "دولوز"، والفن بدروه يجب أن يُدع مفاهيمه الخاصة به، تلك المفاهيم التي لن تُكتب خلف الكواليس أو بمداد الصمت والتعالي والإنزواء، بل بالمحاينة والإحساس المباشر بالأشياء والعالم بكل أحداثه وانزلاقاته.

إنّ من يُروّجون لحبة الموز المثبتة على حائط المعرض كعمل فني له مسوغاته وظروفه التي أنتجته، هم أنفسهم من أنتجوا ثقافة "الكيتش"²⁴ Kitch، وهيئوا كل السبل، ووفّروا كلّ الإمكانيات من أجل تعزيز نظام التفاهة، تفاهة اللافن بوصفه فناً.

الفنّ لن يكون بعد اليوم إلا فنّ مقاومة، مقاومة لكل متعة، لكل اكتفاء، لكل يد حمراء تريد إغتيال إنسانيتنا، وقتل كل جميل فينا بخنجر "بروتوس" نفسه.

6. خاتمة

"إذن فليمت قيصر". بهاته العبارة يختتم القيصر الحلقة الأخيرة لأكبر الخيانات في التاريخ الإنساني، وكذلك نختم مقالنا ونقول "إذن فلتمت كل المقاربات الفنية المعاصرة" التي خانت محبيها الذين أعتقدوا واعتقدنا معهم يوماً في وفائها وانتصارها للإنسان، للأقلية التي يتعدّر عليها إيصال صوتها. إنّ خيانة إشارات تلك المقاربات لهاته الأقلية، قد تركت فينا ندبها حتى استعصى علينا محوها، فصرنا نرى في مقاربتهم خناجر تُقارع خنجر "بروتوس". إنّ طوفان الأقصى اليوم قد كشف لنا فعلياً نفاق كل النخب الفنيّة الطلائعيّة التي أوهمتنا بمقاومتها لكلّ الكليشيات الفنية المتعالية، والتي وسّعت مسافاتها مع الإنسان والعالم بأحداثه وتغاييراته.

لقد أغرتنا حقبة المعاصرة بكتاباتها التي تنفتّت اليوم مع كل طلقة نار موجّهة نحو أجساد الرضع والأطفال والشيوخ في غزّة، فصاروا هم العمل الفني والنخب الذين لا يكفّون عن تلقيننا معنى المقاومة، مقاومة الإستيطان الثقافي، والإجتماعي، والسياسي، مقاومة العالم بكلّ نظمه ومخططاته، مقاومة البروباغندا الإعلامية التي تناولها "جون بودريار" في مقال وسّمه بـ "حرب الخليج لم تقع" La guerre du Golfe n'a pas eu lieu في مجلة ليبراسيون الفرنسية، لا يشير فيه إلى نفّي وقوع الحرب، وإنّما في سقوطها بيد من يتلاعبون في طريقة إخراجها إعلامياً، وتقدّم سرديتها بالكيفيّة التي تتكيّف مع أجندتهم السياسية، حتى صارت أحداثها تدور في عوالم الاصطناع أكثر منها على الأرض.

نحن اليوم في حاجة ماسة لكتابة جذموريّة تنمو على السطح، وتخلو من العمق الشجري، وتلفظ الماورائيات، تكشف ولا تسترّ، تُزيل الحجب وتكسر الجدران، تبتّ إشاراتاً بشكل أفقيّ حتى تتلقاها الجماهير في حقيقتها وأصولها. إنّ الجذمور صورة العالم المتحرّر من كل قانون يحكمه، يزيح عنه شموليّة الفكرة، كونه عالم متعدّد اللغات أو بالأحرى متعدّد الأساليب، والأسلوب عزّفه "دولوز" بوصفه لغة أجنبية داخل اللغة نفسها، قد تُكتب بلسان قومها ولكن تُخلق فيها ممرات، وخطوط التقاء هي نفسها خطوط الهروب والإفلات.

إنّ شعوب العالم يتمثّلون بوصفهم بدائل عمّا يُطلقون عليهم نخبا فنيّة لكتابة نصوصهم الإستيطيقية خارج الغرف المغلقة، والأنساق الفكرية المتوارثة، يُعرّون صمت العالم تجاه أكبر المذابح الإنسانية على الإطلاق. ونحن اليوم وبفضل تلك النصوص المكتوبة خارج الأسوار الفنية الأكاديميّة، صرنا ضمن نطاق "فنون ما بعد الطوفان" التي ستنتصر جالياً على كل المسميّات، إنتصاراً يعلو على "انتصار ساموتراس".

7- قائمة المراجع

الكتب

أ/ العربية

1. بودريار (جون)، ترجمة د. جوزيف عبد الله، المصطنع والاصطناع، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2008.
2. دولوز (جيل)، ترجمة حسين عجة، بروتوس والإشارات، دار اكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008.

3. سعيد (الصافي)، رواية الكيتش 2011، سوتيميديا للنشر والتوزيع، تونس، سبتمبر 2016.
4. عطية (أحمد عبد الحليم)، جيل دولوز سياسات الرغبة، الفكر المعاصر سلسلة أوراق بحثية، دار الفارابي، لبنان، 2011.

ب/ المقالات

5. رسول (محمد رسول)، ملاقة العلامة قراءة في سيميائيات جيل دولوز، الكوفة، السنة 1، العدد 2، 2013.
6. لخصر (حموم)، العلامة والثقافة لدى دولوز، مجلة دراسات إنسانية وإجتماعية، جانفي، وهران، 2019.
7. مصطفى (بدر الدين)، مجلة مقاربات فلسفية، المجلد 2، العدد 3، ص 89-122، الجزائر، ديسمبر 2015.

ج/ مواقع الأنترنت

8. دولوز (جيل)، ترجمة حسام موصلي، "هنود" فلسطين: حوار جيل دولوز وإلياس صنبر، مجلة رمان، الرابط: "هنود" فلسطين: حوار جيل دولوز وإلياس صنبر (ترجمة) - مجلة رمان الثقافية (rommanmag.com)، تاريخ الزيارة 2024/07/02
9. معايرة (تسنيم)، الحيداء في الأزمات الأخلاقية، مدونات، الجزيرة نت، الرابط: الحيداء في الأزمات الأخلاقية | الجزيرة نت (aljazeera.net)، تاريخ الزيارة 2024/05/07.

8- قائمة الإحالات

- ¹ مصطفى أحمد (بدر الدين)، دولوز: الفن صيرورة وإبداع، سلسلة أوراق بحثية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، تحرير أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، لبنان، 2011، ص 230.
- ² مصطفى أحمد (بدر الدين)، المرجع نفسه، ص 249.
- ³ مصطفى أحمد (بدر الدين)، مصدر سابق، ص 217.
- ⁴ مصطفى أحمد (بدر الدين)، مصدر سابق، ص 219.
- ⁵ إن كان قد سبق لنا وأن اعتمدنا، كأفضل مثال مجازي على الاصطناع، حكاية بروجيس (Borges) حيث عمل واضعو خرائط الإمبراطورية على تصميم خريطة مفصلة لدرجة أنها صارت تغطي تماماً كل إقليمها (لكن الخطاط الإمبراطورية انتهى تدريجياً بتفكك أطراف هذه الخريطة لتنتهي بالتلف... جون بودريار، ترجمة د. جوزيف عبد الله، المصطنع والاصطناع، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2008، ص 45.
- ⁶ حمادي (حميد)، جيل دولوز: التفكير كحدث واستراتيجية الرغبة، سلسلة أوراق بحثية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، تحرير أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، لبنان، 2011، ص 132.
- ⁷ مصطفى أحمد (بدر الدين)، ملامح المشروع الفلسفي لدولوز، مجلة مقاربات فلسفية، المجلد 2، العدد 3، ص 89-122، الجزائر، ديسمبر 2015، ص 112.
- ⁸ مصطفى أحمد (بدر الدين)، دولوز: الفن صيرورة وإبداع، مصدر سابق، ص 214.
- ⁹ مصطفى أحمد (بدر الدين)، دولوز: الفن صيرورة وإبداع، مصدر سابق، ص 227.
- ¹⁰ لخصر (حموم)، العلامة والثقافة لدى دولوز، مجلة دراسات إنسانية وإجتماعية، جانفي، وهران، 2019، ص 101.
- ¹¹ لخصر (حموم)، المرجع نفسه، ص 101.
- ¹² دولوز (جيل)، ترجمة حسين عجة، بروتس والإشارات، دار أكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008، ص 168.
- ¹³ رسول (محمد رسول)، ملاقة العلامة قراءة في سيميائيات جيل دولوز، الكوفة، السنة 1، العدد 2، 2013، ص 139.
- ¹⁴ مغيث (أنور)، سياسات الرغبة دراسة فلسفة دولوز السياسية، سلسلة أوراق بحثية، جيل دولوز: سياسات الرغبة، تحرير أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، لبنان، 2011، ص 47.
- ¹⁵ "هنود" فلسطين: حوار جيل دولوز وإلياس صنبر مجلة رمان، ترجمة حسام موصلي، نشر المقال لأول مرة في صحيفة ليبراسيون، عدد 8-9، ماي 1982، الرابط: "هنود" فلسطين: حوار جيل دولوز وإلياس صنبر (ترجمة) - مجلة رمان الثقافية (rommanmag.com)، تاريخ الزيارة 2024/07/02
- ¹⁶ عطية (أحمد عبد الحليم)، دولوز: الفن صيرورة وإبداع، مصدر سابق، ص 237.
- ¹⁷ رواية للكاتب الفرنسي مارسيل بروست. كتبها من سنة 1906 إلى 1922، ونشرت من عام 1913 إلى 1927 في سبعة مجلدات. نالت شهرة واسعة وأعتبرها النقاد كأحد أفضل الأعمال الأدبية على مر العصور.
- ¹⁸ دولوز (جيل)، ترجمة حسين عجة، مصدر سابق، ص 49.

¹⁹ دولوز (جيل)، ترجمة حسين عجة، مصدر سابق، ص 49.

²⁰ معاينة (تسليم)، الحياض في الأزمات الأخلاقية، مدونات، موقع الجزيرة الأخبارية، الرابط: الحياض في الأزمات الأخلاقية | الجزيرة نت (aljazeera.net)، تاريخ الزيارة 2024/05/07.

²¹ مصطفى أحمد (بدر الدين)، دولوز: الفن صيرورة وإبداع، مصدر سابق، ص 249.

²² مصطفى أحمد (بدر الدين)، دولوز: الفن صيرورة وإبداع، مصدر سابق، ص 219.

²³ مصطفى أحمد (بدر الدين)، دولوز: الفن صيرورة وإبداع، مصدر سابق، ص 250.

²⁴ "الكيتش هو أن تكون نفاية دون أن ترى نفسك نفاية إلا حين يبدأ عمال التنظيفات في جمع النفايات"، الصافي سعيد، رواية الكيتش 2011، سوتيميديا للنشر والتوزيع، تونس، سبتمبر 2016، ص 09.