الجفاف الذي أكل قدم الغزال... مقاربات في إعادة صياغة معنى "الأُفُق" (مقال لسارة زهران)

يعرف معجم المعاني الأُفُق على أنه "خطّ دائريّ يَرى فيه المُشَاهد السّماءَ كأَنها مُلْتَقِية بالأَرض، ويبدو متعرّجًا على اليابس، ومكونًا دائرةً كاملة على الماء". والآفاق هي المدارك والإمكانات. هذا التعريف يضع "الرؤية" كآلية محتملة لاكتمال الأشياء، والمُشاهد هو أساس هذا الاكتمال، وأحد الأطراف المهمة في حدوثه. وكل المعاني التي تتولد حولها يعيد صياغاتها وتفكيكها هذا المُشاهد، الذي يمكن أن يقف على ضفة "الماء"، أو أن يطلّ عليها من بعيد، أو، ربما، يمكن أن يمتد ظلها ليلمس شيئًا ما داخله، وربما يغرق في دائرة الماء تلك. فالرؤية رهينة بموقع الرائي، ويتولد اكتمال الأُفُق حين تلتقي سماء "المعنى" مع أرض "الحقيقة".

يفتح معنى الآفاق جدلًا واسعًا في طبيعته، حينما يؤخذ المفهوم إلى معنى مجازي يتحرر من عضويته في ذاته، فإذا كان الاكتمال يحتاج إلى لحظة التقاء بين سماء وأرض، إلى مساحة مفتوحة على ذاتها تسمح لهذا الاقتراب، فكيف يمكن أن يحمل فضاء مغلق كالمتحف هذا الأفق؟ وكيف يمكن للفن بتركيباته المتنوعة أن يعيد صياغة هذا الأفق؟ وهل يفتح "الفن" جدران المتحف، ويخترق الجدران التي بناها المستعمر حول الأرض؟ وعلى أي ضفة مائية أصبح الرائي يقف ليحدد شكل هذا الأفق الجديد؟

قد يتخذ المتحف في هذا السياق من زمننا الحالي دور "الرائي" الجديد في المجتمع الفلسطيني، حيث يبني تمثيلاته ومقولته حول المجتمع وقضاياه من هذا التشابك الذي يفرضه حضوره بصيغته المجازية. وقد يستطيع المتحف، عبر ما يقدمه من مقولات سردية وبصرية، أن يعيد النظر في "فهم" المعاني المتولدة في الفضاء المستعمر، حيث يُعرف من خلال وظيفته ومكوناته، ويعيد تمرير رسالته عبر هذا العرض المتوالي للقضايا السياسية التي لا يتغير مضمونها، وإنما تخلق دومًا طرقًا لتعبر المشهد الثقافي. في هذه القراءة، سيحضر المتحف في مقاربته مع الأفق كخيط رفيع مفقود يتطلع إلى خياطة قدم الغزال المفقودة في عمل الفنانة منال محاميد، وفي وصل حالة التفتت التي يعاني منها بورتريه الإنسان والشجر لسليمان منصور، وربما يعيد هذا الوصل الحياة إلى الجفاف المتراكم في خلايا المجتمع.

أفق متعب جاف

يستقبل بورتريه سليمان منصور زائر المعرض، وبعض ما يحمل معه من أسئلة يعاد تشكيلها بصريًا، وتثيرها حالة من الجفاف، مكونة من تراب عطِش، متفتت على طول الحائط، وكأنه شُبح على هذا الحائط ليصدم الزائر بحقيقة حول

الجفاف الذي أكل قدم الغزال... مقاربات في إعادة صياغة معنى "الأُفُق" (مقال لسارة زهران)

هذا الأفق الذي يشير إلى حاله: "أفق متعب وجاف"، لينفي علاقته مع تركيبة الخصب التي تتميز بها الأرض في حالتها الطبيعية. ومن هذا الأفق المتعب الجاف يواصل الزائر مسيره إلى أن يتوقف بعد برهة أمام الغزال ذي القدم المبتورة لمنال محاميد، ليكشف، بشكل لا لبس فيه، عن حالة العرج التي تكتنف المجتمع، بما فيها "عرج" الأفق.

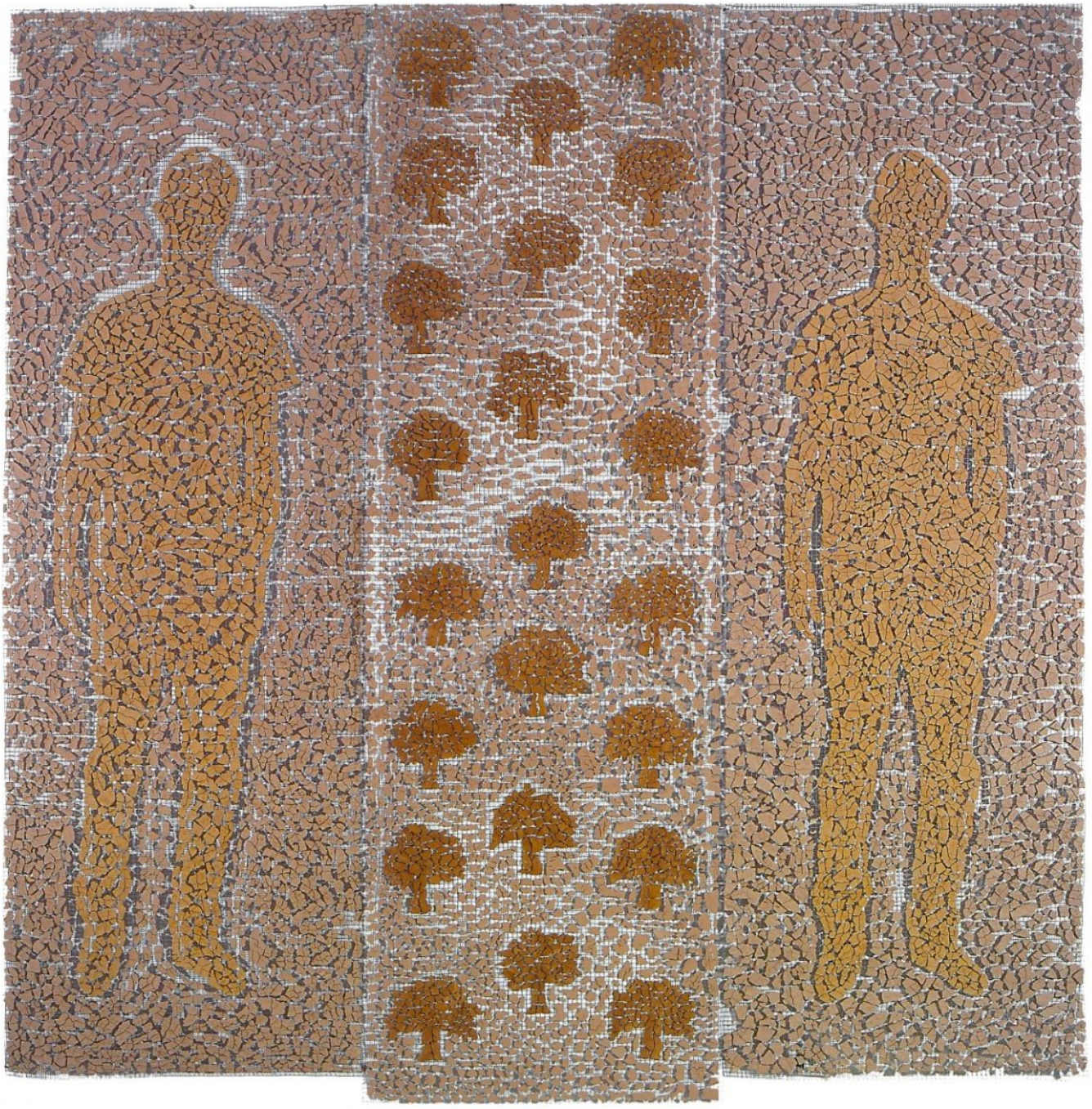
إشارات خفية بين الجفاف والغزال الفلسطيني:

بين العمل "جفاف" لسليمان منصور و"الغزال الفلسطيني" لمنال محاميد أحد عشر عامًا، فعمل سليمان منصور تم إنتاجه في العام 2005، فيما أنتج عمل منال محاميد في العام 2016.

إن التراب العطِش والزجاج يشكلان، في حضورهما في عملي سليمان منصور ومنال محاميد، إشارات خفية حول إمكانيات الحياة في ظل الأرض وما يسكنها من كائنات حية، بحيث تعيد المواد المستخدمة هذه أفق الحياة. إن استخدام منصور للطين والتراب كمكونات أساسية في عمله، يوّجه الحديث إلى لُحمة أساسية بين العمل وأصله، وافتراض علاقة ضرورية بين تراب الأرض وحياة الأشجار، وعلاقة الإنسان الفلسطيني بالأرض التي يعيش عليها، أو ذاكرته عن هذا الأرض التي كان فيها منذ قرون. في هذه المقاربة يبقي منصور السؤال مفتوحًا لدى الرائي، وقابلًا للتحقّق من خلال فحص إمكانية أن تعود الحياة من جديد لهذا المعلّق على الحائط، وإلى الإنسان الذي فقد العلاقة مع الأرض التي نشأ عليها.

في المقابل، تستخدم محاميد مادة الزجاج لتصنع غزالها ذا الثلاثة أقدام، كدلالة على أن هذا النقصان لن يعاد اكتماله بسهولة، فالزجاج مادة شديدة الحساسية، وأي مادة بديلة "قدم جديدة" ستكون واضحة للرائي، وسيكون قادرًا على استشعار اختلافها عن الجسد الأم، وعن الهوية المستقبلية الممكنة لهذا الغزال، وحتى عن إمكانيات تكسيره واختفائه من المشهد، وهذا ينسبر على احتمالات اختفاء الفلسطينيين من المشهد الجديد الذي يحاول المستعمر إعادة إنتاجه. وهكذا، يبعث كل عمل للآخر إشارة لفرض شروط جديدة تعيد المشهد إلى طبيعته: إنها دعوة للغزال لأن يتخطى جدران المتحف ويستظل تحت شجرة منصور، وهي كذلك دعوة خفية لأن يسكن أصحاب الأرض بين ثناياها، مخرجةً الرائي من مجازية موقعه إلى العيش في الحقيقة.

الجفاف الذي أكل قدم الغزال... مقاربات في إعادة صياغة معنى "الأُفُق" (مقال لسارة زهران)



الجفاف الذي أكل قدم الغزال... مقاربات في إعادة صياغة معنى "الأُفُق" (مقال لسارة زهران)

ظل الطبيعة، واحتمالية اكتمال المشهد أمام المتلقي:

لقد كان تَتَبّع الأفق داخل جدران المتحف المتسعة، لكن المغلقة، رحلة في الاكتشاف والتحليل، حيث بدا كل عمل في المعرض مكتملًا بذاته، بثناياه أو بإطاره المحدّد للتفاصيل، وأحيانًا بالصوت الذي يرافقه. أما الجفاف الممتد عامودًا على الحائط في عمل منصور، والغزال ذو الرجل المبتورة في عمل محاميد، فيتوالى امتدادهما في الظل، بحيث يشكل هذان العملان ظلًا على الجدران، يعيد السؤال حول مستقبل هذه المركبات في الطبيعة التي يتشكل كل شيء داخلها. باختصار، يربك الظل فرص التحرر، بحيث تتحول إلى ظل في حيز مغلق يتحدث عن ذاته لذاته، ويعيد معنى وجوده من خلال ظله، فتكتمل عناصر التفتيت، ولا يعود المشهد يشبه نفسه إلا إذا أراد الرائي له ذلك.

هنا يصبح المحور الرئيسي في العملين المعروضين المتلقي أو الرائي؛ الذي يعيد تفكيكهما ويحاول فهم معانيهما وامتداداتهما. والتفكيك يقصر تحديد المعنى على المتلقي وحسب، فأي مناقشة لتفكيك العمل لا بد وأن تبدأ بالمتلقي، وقبل التلقي لا يوجد شيء. وبهذا، فإن التداخل والتقارب بين التلقي والتفكيك قد أوجد بينهما لحمة ووحدة من الانصهار، على غرار علاقة الظلال بالأجسام. ووجود هذين العملين داخل المعرض في "المتحف الفلسطيني"، ينقلهما من المعنى الذي أراده الفنان، إلى المعنى الذي يختاره الجمهور الزائر للمعرض، بما في ذلك الإشارة إلى اسم العمل وإظهاره على بطاقة تعريف مرافقة.

من هنا، ينفتح أمامنا حقل التلقي الذي يمتلك مفهوم الوساطة، أي ما يتوسط بين العمل المنتج واكتمال عملية التلقي عند الأفراد، والتي تلعب فيها المؤسسات والوسطاء الثقافيين والنقاد دورًا هامًا، وتستدعي هنا ضرورة إعادة النظر في هذه التقسيمات ومن يمتلكها، وظهور تقسيمات جديدة في عملية الوساطة تلك، كالكلمات والأشياء، حتى وإن كانت كلها منظومة متداخلة ومقبولة من العلاقات. تقوم عملية التلقي على إدراك المظاهر الحسية كحقيقة مقبولة تدرك بالعقل، وتبرز المنظور الذاتي في تشكيل المعنى للأعمال المنتجة، ومنها يصبح معنى "الظاهرة" مرتبطًا بعمليات "الفهم"، أي أن المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخاص، والمهم في ذلك هو تأكيد "موضوعية المعنى"، الذي يعتمد على الشعور الخالص وتأكيد دور الذات في إدراك المادة وإحساسها، وفي هذه الحالة، العمل الفني. بكلمات أخرى، فإن التلقي البصري و"العين المشاهدة عند الفرد تقوم على قدرته على تقديم ما يراه باعتباره

الجفاف الذي أكل قدم الغزال... مقاربات في إعادة صياغة معنى "الأُفُق" (مقال لسارة زهران)

"حقيقيًا" بمعنى ما، وهنا لا يتم إقصاء العمل الفني كجزء من هذه السلسلة في عملية التلقي، فوجوده ضرورة لحدوث الفعل ذاته، وهذا ما سمح به نظريًا معرض "اقتراب الافاق"، بحيث لم تحدد قيمة المعرض قصة العمل أو مدلولاته، وإنما تركت السؤال مفتوحًا للمتلقي، يربطه بموضوع المعرض بما يتناسب مع فهمه للمشهد، للفن، للثقافة، وحتى السحرية التي تضيفها زيارة المتحف. من يرى هذا التفتت والعرج إذن، إن لم يكن المتفتت الأعرج؟ لكن ليس هو وحده. ثيمة المعرض وتقسيماته فرضت ذاتها أيضًا لتلعب دور الوسيط بين العمل الفني ومعناه، معيدة تعريف العمل الفني للدلالة على الحالة التي يناقشها المعرض ألا وهي "اقتراب الأفق"، متحدثًا عن التحولات في الأفق الفلسطيني عبر الفن. وهذا يعيدنا باتجاه مفهوم "السيمولاكر" عند ميشيل فوكو، في إشارته لهذه الوساطة بين العمل الفني والمتلقي، فيقول:"السيمولاكر هو الصورة التافهة (في مقابل الحقيقة الفعلية)؛ إنه يعني تمثيل شيء ما (أي أن هذا الشيء يفوض أمره للآخر، من حيث إنه يتجلى ويتوارى في آن)؛ ثم إنه يعني الكذب الذي يجعلنا نأخذ علامة بدل أخرى؛ وهو يعني، أخيرًا، القدوم والظهور المتأني للذات والآخر". يقدم هذا التوصيف إمكانية تلقي العمل الفني عامة ضمن مفهومين متناقضين؛ الأول يمثل القطيعة بين المعنى الحقيقي للأشياء وحالتها الفنية، كأن يتم الترميز للعنف بمسدس أو عصا. فبينما المسدس أو العصا في الحالة الحقيقية الفعلية يمكنهما أن يلحقا الأذى لصالح ظرف ما تتحكم فيه القوة، إلا أن العصا أو المسدس المرسوم على اللوحة لا يمكنه ذلك. أما المفهوم الثاني فهو أن النسخة عن الحقيقة والحقيقة تتشاركان في إظهار المعنى، أي أن المسدس أو العصا يمكنهما في لحظة معينة أن يعكسا الحقيقة كما هي، كما يعكس عملا منصور ومحاميد حقيقة التفتيت والبتر التي تفرض ذاتها على المجتمع الفلسطيني.

مع ذلك، يشكك فوكو بقدرة الأعمال الفنية على تمثيل الحقيقة، وهو ما يبدو جليًا حينما كتب حول "غليون" رنييه ماغريت في لوحته الشهيرة "هذا ليس غليونًا". إن استخدام فوكو لمفهوم الوساطة يضع العمل الفني في مأزق في العلاقة المفترضة بين المعنى والحقيقة وطرق تمثيلها، فهي ليست إلا تناقضًا بمعناها على الحقيقة، أو، كما يشير رولان بارت، فإنها دلالات تبحث في "معنى الأشياء التي لا صوت لها"، فهذه الأشياء لا توجد بالصدفة، وإنما تتمثل بالسياقات التاريخية والاجتماعية "التي تحيط بها، فالدلالة أو العلامة ليست معزولة، بل هي نتاج فعل تاريخي وسياق جغرافي ومعطى اجتماعي". وبالتالي، فإن هذه الدلالات ترتبط مع المجتمعات في تطورها ورؤاها وكل قضاياها التي

تواجهها وتؤثر فيها، وهي تعبر عن سياسات القوة التي تمثلها المؤسسات الرسمية وغير الرسمية على التوازي. إنها، كما يشير بودريار، تصبح أقرب ما تكون إلى مفهوم الرمز، قائلًا إن: "الرمز قد أقصى الواقع وحل محله؛ إنه الواقع الذي لا واقع يمكن تعيينه له والإمساك به، بعد أن تم تدمير المسافة التي تربط الواقع بالرمز". وهنا نطرح تساؤلنا حول تجليات الرمزية لدى المتلقي في معرض "اقتراب الآفاق"، وكيف ينتزع هذا المتلقي فرديته في إعطاء المعنى من الهوة الكبيرة التي تتعلق بالمعرفة والتاريخ والجغرافيا، وحتى شخصه، فالعلاقة بين ما نراه وما نعرفه ملتبسة، ولا يمكن أن تحدث القطيعة بينهما.

بحسب جون بيرجر، فإن "النظر إلى الشيء هو فعل اختياري، يجعل ما ننظر إليه في متناولنا، ولكن ليس بالضرورة في قبض اليد. عندما نلمس شيئًا من الأشياء، فإننا نقيم علاقة بيننا وبين هذا الشيء... فنحن لا ننظر إلى الشيء وحده فقط، بل ننظر دائمًا إلى العلاقة ما بين الأشياء وبين ذواتنا".

وهنا، في النهاية، يمكننا بالتأكيد الحديث عن النوع الأول من التلقي الذي يفترض وجود علاقة بين الشيء، أو "موضوع" الرؤية، والحالة التي يمثلها للمتلقي، والنوع الثاني من التلقي الذي يتمثل بالقطيعة بين موضوع الرؤية والذات المتلقية، وهو ما يتجلى بشكل خاص مع الأعمال الفنية التجريدية التي تترك مساحة شاسعة للتأمل ومحاولة الفهم والاعتقاد والربط في ابتعادها المباشر عن تمثيل الواقع. لكن في كلا النوعين، كما يقول بيرجر، لا يمكننا أن ننظر في أي حال من الأحوال إلى العمل الفني بمعزل عن ذواتنا وعلاقته بها، الطريقة التي ينظر فيها الناس إلى الأعمال الفنية لا يمكنها أن تشكل قطيعة مع افتراضاتهم حول الفن والجمال، والحقيقة، والمكانة والذوق". إذن؛ يشكل فعل التلقي، اللامحايد بأي شكل من الأشكال، أحد أهم المحاور التي تنزع العمل من "الحائط" أو "المادة"، وتقرّبه إلى المعنى الذي يقدّمه الجمهور في علاقته بالسياق الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وهذا ربما ما أرادته منال محاميد وأراده سليمان منصور، وهو أن نقرأ الأفق في تفتته، في مرور الزمن عبر الجفاف، عبر بتر المكان، ليبدو أفقًا ذا مشهدية شاذة وغريبة للوهلة الأولى، لكنه أقرب ما يكون إلى حال فلسطين.

الهوامش

https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%81%D9%82/، أخذت في تاريخ 20-9-2019.

دريدا جاك، ما الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث، التفكيك، الخطاب، دار الفارابي، الجزائر، 2011، ص 26-28.

اينيك، نتالي، سوسيولوجيا الفن، تر حسين قبيسي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2011، ص111.
خضر، عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، 1997، ص 23-75.
هارفي ديفيد، حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005، ص 286.
عبد السلام بنعبد العالي، http://www.aldohamagazine.com/article.aspx?w=90ce4f22-3699-482b-8028-a38b9468533c&d=20130901#.WxAJDEgvyM8. تاريخ النشر 30-5-2018.
بوعزيزي محسن، السيمولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2010، ص 17.
نقلًا عن محسن بوعزيزي، المصدر السابق، بودیار، ص25.Jean Baudillard, Simulacres Et Simulation, Debats, paris, 1971.
جون بيرجر، طرق في الرؤية.
بيرجر جون، ترجمة: رضا حسحس، طرق في الرؤية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1994، ص 13.
بيرجر جون، مصدر سابق، ص17.

كُتب هذا النص في إطار ورشة كتابة بعنوان "نقد الفنون البصرية: معرض اقتراب الآفاق نموذجًا"، من تنظيم المتحف الفلسطيني وبإشراف الكاتبة عدنية شبلي.

الكاتب: رمان الثقافية