التمثيل الفني والتحرش البصري قراءة في ومضة "أمنية" لحيدر صدّيق

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

أتناول في هذه المقالة القصيرة ومضة "أمنية" للقاص السوداني حيدر صِدِّيق تناولا سرديا وتأويليا. وها هو نص الومضة:

أُمْنِيّةٌ

رَسَمْتُها كما أتمني.. خَرَجَتْ من اللوحة.. بعثرَتْ الأَلْوان إلا الأَبْيَض.

تصوِّر هذه الومضة حالة فنيّة، والراوي فيها فنان تشكيلي يجسِّد لنا حالة من حالات الإبداع بالرسم. تبدأ الومضة بالتأكيد على أن ما يقوم به هذا الراوي فعلٌ إبداعي ليصرف النظر مثلا عن أنه ينقل تجربة عن الواقع المعاش وليؤكد على الطابع الفني للتجربة القصصية هنا. وفعل الرسم الذي يؤكده الراوي يقترن بالتمني أو الصورة المثال التي يشتهيها الراوي للمرأة التي يرسمها. ومن الملاحظ أنه يرسمها من خياله، فلا توجد "موديل" مثلا أمامه ويقوم برسم صورتها، وإنما يعتمد الرسم على التخييل: أي أن الرسام يجمّع الملامح التي يتمناها في هذه المرأة المثال/الخيالية ثم ينقل هذه الملامح من مخيِّلته إلى اللوحة أمامه.

وعندما ننتقل إلى الحركة السردية التالية، نجد أن هذه المرأة التي تجسّد خياله خرجت إلى أرض الواقع، وكأن الفن يفارق الفنان أو يخرج عليه أو يتحرر من سطوة الفنان بمجرد الانتهاء من الرسم هنا. وفعل الخروج من اللوحة قد يخلق وشائج أو روابط بين الفن والواقع وربما يشير إلى إمكانية استمرار النص/اللوحة في الحياة بعيدا عن صاحبه/بعد موته. وربما يوحي أيضا بالخروج بمعنى التمرد والرفض للصورة التي تم تصويرها بها.

وعندما نتأمل الحركة السردية الأخيرة في هذه الومضة نجد أن المرأة التي خرجت من اللوحة تتمرد على هذه اللوحة وعلى طريقة تصويرها أو تمثيلها فنيا. والخروج من اللوحة تمرد على الإطار الذي يحصر المرأة في لوحة تجعلها بلا ذاتية ولابد أن تكتفي بدور سلبي يتمثل في أن تكون موضعَ نظرٍ وفُرْجَةٍ واسترقاق نظر وتلصص وافتتان شكلي وما إلى ذلك مما يحصر المرأة في إطار التَّشْيِيء والسلعة القابلة للاستهلاك ولو حتى على المستوى البصري. وأقصد بالتشييء هنا أن تتحول هذه المرأة إلى شيء بلا ذات وبلا فاعلية وبلا حركة وبلا أفعال إيجابية وتكون مجرد لوحة جميلة/شيئا جميلا يمتّع نظرَ المشاهدِ أو المفتونِ أو المُعْجَبِ أو... وبعد هذا التمرد على الاحتباس داخل الإطار والحصر في طور السكون، تنقل هذه المرأة تمردها إلى ثورة عارمة على الأدوات التي يستعملها هذا الفنان لتصويرها بهذه الصورة وحصرها في

هذا الإطار، فتقوم ببعثرة ألوان الرسام ولا تستبقي إلا لونا واحدا وهو اللون الأبيض. هل كانت الألوان التي تمت بعثرها توحي بالرغبة الجسدية والجانب الحسي مثلا كاللون الأحمر؟ بالخيالية والبعد عن الواقع كاللون البنفسجي؟ بالغموض والانغلاق والانطواء والظلام والتكلّف كاللون الأسود؟ لا نستطيع أن نجيب على هذه الأسئلة. ولكن استبقاء هذه المرأة للون الأبيض الذي يرمز للعقلانية والصفاء والاتزان الفكري والتحدي والحيوية والوضوح والانفتاح والطهر والفضيلة يحيلنا بطريقة غير مباشرة إلى أن الألوان التي بعثرتْها ترمز لنقيض كل هذه المعاني. ولا يوجد دليل في النص على أن الرسام استعمل اللون الأبيض في رسم هذه المرأة.

تثير هذه الومضة ثلاث قضايا نقدية وجمالية. القضية الأولى تتعلق بالمذهب النسوي بوجه عام وبعملية تمثيل أو تصوير المرأة بوجه خاص. من الواضح هنا – حتى بعيدا عن اسم الكاتب حيدر صدّيق – أن الكاتب رجل والراوي/الرسام رجل والشخصية التي يتم تصويرها أو تمثيلها فنيا امرأة. وأقصد بالتمثيل هنا طريقة التعبير عن فئة معينة من فئات المجتمع البشري أو غير البشري وتصويرها بصورة فنية قد تقترب من واقع هذه الفئة أو تبتعد عنه. ولا أقصد به طريقة الفن في المحاكاة التي تحدث عنها أفلاطون وأرسطو. الصورة التي يتم بها هنا تمثيل المرأة صورة نابعة من رأس الرجل وتخيلاته/أوهامه/أحلامه/نزواته عنها وحولها وإزائها.

والمرأة بالنسبة له أمنية. وحتى لو كانت الأماني جميلة، فهي في النهاية لا تمثل حقيقة المرأة ولا تجعل لها ذاتا أو فاعلية أو إرادة. وهي أمنية لا تقترب من الواقع ولا توفي المرأة حقها.

وهذه القصية تجرنا بدورها إلى قضية أخرى وهي مسألة الصدق النفسي الإنساني وليس مجرد الصدق النفسي. وأقصد بالصدق النفسي الإنساني أن يتم تصوير الشخصية بطريقة أقرب لروحها وتتسق مع ذات هذه الشخصية وليس مع ذات المبدع أيا كان. فالمختل عقليا على سبيل المثال صادق مع نفسه ولكنه ليس بالضرورة صادقا في الصورة التي يكوّنها عن الآخرين. فعندما نريد أن نكوّن صورة عن شخص ما، لا ينبغي علينا أن نُسْقِطَ انطباعاتنا أو أوهامنا أو آراءنا على هذه الشخصية ونعتقد أننا بذلك شكّلنا فكرة صادقة أو حقيقية عنها – وعلينا أن نفهم الإسقاط هنا بمفهومه في علم النفس بأن ننقل انفعالاتنا ورغباتنا وتصوراتنا وصفاتنا إلى شخص آخر ونلصقها به. وإنما علينا أن نكوّن هذه الصورة أو الفكرة بناء على معطيات الشخصية الخاصة وصفاتها الراسخة فيها.

وهذه القضية تنقلنا بدورها إلى القضية الثالثة الخاصة بالتمثيل الفني بوجه عام والعلاقة بين الفن والواقع بوجه خاص. ربما كان تمرد المرأة في هذه اللوحة تمردا على طريقة تمثيل الراوي/الرسام لها، فهو لم يمثّل واقعها أو يصوّر شخصيتها تصويرا يتسق مع حقيقتها، وإنما يصوّر ما

يريد منها أن تَكُونَه، بمعنى أنه لا يرسم لنا صورة خارجية وداخلية لها تصوّر ظاهرها وباطنها من جسم وروح ونفس وذات وإنسانية وعقل، بل يرسم لها صورة خارجية تختلط برغباته وأوهامه عن المرأة ونظرته إليها: أي يرسمها من منظوره هو وليس من المنظور الذي تنظر به هي لنفسها. أي أن هذا الرسام ينقل المرأة من ذات فاعلة إلى مجرد موضوع قابل للنظر والتحرش البصري إذا جاز لنا استعمال هذا التعبير.

يصوّر لنا حيدر صدِّيق في هذه الومضة رساما لا يضع موضوعه نصب عينيه ولا يهتم بذاتية وفاعلية الشخصية التي يرسمها وبالتالي يبتعد عن واقع هذه الشخصية، وإنما يكتفي بتصوراته عن هذا الواقع وعن هذه المرأة وكأن المرأة لا يحق لها أن توجد إلا بالصورة المرتسمة في مخيلته. ويوظف الفانتازيا في جعل الشخصية تتمرد على إطار اللوحة وعلى الألوان التي يرسمها بها وعلى أدوات فنه ذاتها لتستبقي منها فقط ما يمثل طبيعتها تميلا أقرب لواقعها.

هوامش على بنية الومضة

هذه الومضة مروية بضمير المتكلم في الزمن الماضي. وتشتمل على شخصيتين: شخصية الراوي المتكلم بالضرورة في أي ومضة مروية بضمير المتكلم، وشخصية المرأة المرسومة في اللوحة. في بداية الومضة توجد شخصية الراوي فقط، فضمير المفعول في الفعل "رسمتُها" يشير إلى مجرد موضوع أو شيء أو امرأة تم رسمها وليس لها

وجود ذاتي، فهي مجرد شكل في اللوحة. ولذلك يكون الراوي هو الشخصية الوحيدة في هذه البداية الحدثية التي تبدا بالفعل مباشرة وتدخل في الحدث دون مقدمات. ويحضر الراوي بقوة في هذه البداية من خلال فعلين: فعل يدل على القيام بشيء ما يتمثل في إنجاز عملية الرسم هنا، وهو فعل حدثٍ بالضرورة، والفعل "أتمنى" الذي لا يدل على حدث أو فعل وإنما على حالة تتمثَّل في التمني هنا، وهو تمنٍّ يدل على رضى الفنان عن موضوع فنه وعن طريقة إتمامه وإنجازه بالصورة المبتغاة. باختصار، الراوي شخصية فعَّالة لها وجودها وإنتاجها ولها قناعاتها الخاصة وطموحها الفني. وتقوم البداية السردية هنا بالتركيز على هذا الراوي وإبراز دوره وفاعليته وتظل الشخصية الأخرى في حالة كمون في هذه البداية، فهي مجرد مفعول بها وتمثل موضوعا من الموضوعات التي يرسمها الفنان. ويأتي باقي نص الومضة في مواجهة مباشرة مع هذه البداية، فشخصية الراوي تختفي تماما من الصورة وتكتفي بدور السرد، بل أن هذا السرد يتحوَّل من سرد بضمير المتكلم إلى سرد بضمير الغائب عن المرأة التي تخرج من اللوحة وما تفعله ولا يوجد أي ضمير في باقي الومضة يدل على وجود الراوي أو دوره في الحدث، فهو يتحوَّل إلى مجرد صوت سردي. وهذا التحول يصاحبه تحوّل في المنظور، فالبداية السردية الحدثية هنا مسرودة من منظور داخلي يكشف من خلاله الراوي رؤيته للوحة وانطباعه عنها وطريقة رسمه لها. أما باقي النص، فهو

مسرود بضمير الغائب ومن منظور خارجي على المرأة ينقل لنا ما تفعله بعالَمِه الفنِّي. ونجد فيه فعلين أيضا، والفاعل فيهما هو المرأة التي كانت مجرد رسم من قبل، وها هي تكتسب ذاتية خاصة وفاعلية وتستحوذ على فعلين مثلما استحوذ الراوي على فعلين من قبل، الأمر الذي يدل على المساواة بينها وبين الفنان. كما أن هذين الفعلين فعلا حركةٍ، فالخروج يدل على الانتقال والتحول هنا من موضوع إلى ذات، والبعثرة تدل على رفضها لرضى الفنان عن ذاته وللصورة التي رسمها لها بناء عن تصوراته وتخيلاته عنها وليس بناء على شخصيتها الحقيقية وسماتها الشخصية الأصيلة. وإذا كان الراوي استحوذ بفاعليته على جملة واحدة من جمل الومضة الثلاث، تستحوذ شخصية المرأة على جملتين منها وبالتالي يكون للأنثى مثل حظ الذكرين هنا.

obeikandl.com