بدايات عجائبيَّة ـ مسوَّدة

وليد رعد

ترجمها عن الإنكليزيَّة: طوني شكر

في السيرة التي وضعها بشري وجنكنز عن جبران، يكتب المؤلِّفان عن هذه الواقعة المحيِّرة بينه وبين ماري هاسكل:

«بعد أن أدركتْ ماري أنَّها تعرف القليل جداً عن جبران، حاولتْ ملاطفته علّه يُخبرها شيئاً عن ماضيه. ممانعةُ جبران، كما سجّلتْها ماري في مذكّراتها، تُبيِّن ناحيةً من شخصيَّته غالباً ما تَظْهر عندما يُواجَه بأسئلة كهذه. فهو كان ميّالاً إلى التضخيم، وكان يَختلق أحداثاً عند الحديث عن نفسه، أحداثاً لم تَحْصل في الواقع، كقوله مثلاً إنّ جدّه كان يسعى دائماً وراء الشرف ـ فهو كان ثريّاً، أرستقراطيّاً، رياضيّاً، خلّاباً، ويحتفظ في حديقته بأُسُودٍ يعتبرها حيواناته الأليفة؛ وكقوله إنّ جدّه لأمّه، لم يكن مجرّد كاهن فقير، بل هو مطران في الكنيسة المارونيَّة يَمْلك حقولاً وكروماً بل قرى بأكملها. هذه النزعة إلى تغيير الحقائق تَعْكس، من جهة، عدمَ ارتياح جبران الشاب إلى جذوره الاجتماعيَّة المتواضعة، وتَعْكس من جهة أخرى رغبتَه في التعويض عن هذه الجذور باختلاق عالمٍ متخيَّل. يبدو هذا القلق غريباً عن شخصية جبران، الشديدِ الثِّقةِ بنفسه؛ لكنْ يمكن تفسيرُه بحاجته إلى تكوين صورة رجلٍ ذي مكانة في مجتمعه الأصليّ، صورةٍ يُبرزها عند اختلاطه بالطبقات الراقية والمثقّفة الأميركيَّة. كانت ماري [هاسكل] حسّاسة وذكيّة، وأدركتْ بسرعة إلى أيِّ حدٍ علاقةُ جبران متأرجحةٌ مع ماضيه، فتوقفتْ عن تحدّيه، وتركتْهُ يداوي قلقه بفنّ زخرفة الحقائق الملتوي».

مستوحياً مراجعاتِ جبران واختلاقاته، وبسبب اهتمامي بموضوع الوثيقة في فن الوسائط (الميديا آرت)، أودّ اقتراح إعادة كتابة موقع جبران في الفنون البصريَّة. كما أودّ، من خلال هذا العرض، أن أتناول بجديّة، وإنْ بالمطلق، فنَّ زخرفة الحقائق الملتوي عند جبران. وأطلب منكم أن تتسامحوا معي كما تسامحتْ ماري هاسكل مع اختلاقات جبران.

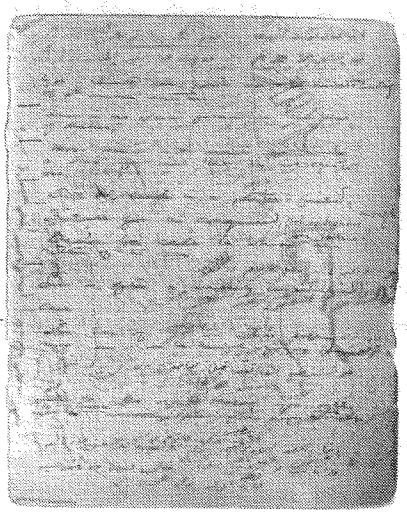
عندما دعاني السيد نزيه خاطر إلى هذا اللِّقاء* اكتشفتُ أنَّني لا أعرف شيئاً تقريباً عن جبران خليل جبران، فقررتُ زيارةَ بلدة بشرّي، والاستفادةَ من رحلة كنتُ سأقوم بها إلى نيويورك وبوسطن للقيام ببعض الأبحاث. في بشرّي اطّلعتُ على الكثير من المحفوظات، والتقيتُ عدداً من المتبحّرين في الشؤون الجبرانيَّة. لكنّ كلَّ هذا العمل لم يهيِّئني لما سوف أكتشفُه بالمصادفة في مكتبة بوسطن العامة. هذا الاكتشاف كان مذهلاً: مسوّدة باهتة، خضراء وصفراء، قراءتُها صعبةٌ جداً، كانت ملأى بالخطوط والكلمات والأرقام، ولم أكن لأعيرها اهتمامي لولا أنّني انتبهتُ إلى ورقة صغيرة مُلصقة في الجانب الأعلى من الوثيقة، جهةَ اليمين. الورقة كناية عن ملاحظة موقّعة بحرفَيْ ف.ف. تأكدتُ لاحقاً أنَّ التوقيع هو لفضل فاخوري، المؤرِّخ اللبنانيِّ الشهير، الذي جذبني عملُه منذ ما يناهز الثماني سنوات.

في ما يلي نصّ الملاحظة:

«لا يوجد تهكّم في هذه الوثيقة، ولا يبدو أنّ هدفَها استنتاجُ الخلاصات؛ فهي ليست إلاّ اعترافاً صريحاً ورحيماً بالأمور مثلما هي. موقف كهذا أقلُّ ما يقال فيه إنَّه حكيم، ولا نَقْدر إلاّ أن نكون ممتنِّين عندما يتعامل فنانٌ معنا بهذه الصراحة».

لقد أمضيتُ الأشهر الماضية القليلة محاولاً فكَّ رموز هذا «الاعتراف الصريح والرحيم بالأمور مثلما هي»، دون أن أتوصّل إلى إنهاء الموضوع

* ـ «البحث عن لغة نقديَّة ترافق جبران الرسام في القرن الحادي والعشرين»، متحف نقولا سرسق، بيروت، أواخر كانون الثاني ٢٠٠٠.



أرشيف «مجموعة أطلس»، وثيقة TR680.5 W 23، متبرّع لم يُذكر اسمه

واستنفاده. لكنّ هذا التدقيق كان مُلهِماً، فأرغمني على التخلّي عن كرهي الشديد للرسوم واللوحات المعروضة هنا، وعن قرفي من كاتالوغ المعرض ومن المعرض نفسه. باختصار، الوثيقة تكرِّس خليل جبران فناناً جديراً بأن يُقرأ من جديد، فناناً أُسيء فهمُ أعماله بشكل كبير.

متى كُتبتْ هذه الوثيقة؟ كيف؟ ولماذا؟ أبحاث أخرى أجريتُها في مكتبة نيويورك العامة كشفتْ لي وقائعَ جديدةً غيرَ معروفة:

سنة ١٩١٢، سافر جبران إلى شيكاغو بمفرده. وفي طريقه، توقف في مدينتيْ بوسطن وكليفلاند من أجل زيارة متاحفهما، ووصل إلى «مدينة الرياح» ـ وهو اسم يُطْلقه الأميركيُّون على شيكاغو ـ في ٢١ حزيران. هناك استقبله طالبُ فنون ألمانيّ شاب يدعى ماكس بيرغمان، كان جبران قد تولّى أمره قبل سنتين. «كنتُ قادراً على الذهاب إلى أيّ مكان في تلك الأيام»، قال جبران لاحقاً. «السبب الذي دفعني إلى الذهاب إلى شيكاغو هو أنّني كنتُ قد التقيتُ رسّام أبقارٍ في بوسطن، أقْصد فناناً ألمانيّاً كان يرسم أبقاراً، وكان بارعاً في عمله. فعندما قال لي ' إذهبْ إلى شيكاغو '، تركتُ كل شيء وذهبتُ إلى تلك المدينة، وعشتُ أشهراً عدّة في غرفة صغيرة...؛ كانت شيكاغو جميلة في تلك الأيام. لم أتكلّم مع أحد، وتمتعتُ كثيراً بوقتي».

يبدو جبران في هذه الوثائق مراوغاً كعادته. فهو لم يَبُحْ أبداً بأيّة معلومات شخصيّة عن هذَيْن الشهرين اللذَيْن قضاهما في شيكاغو، وكانا شهرين من الوحدة والعمل الدؤوب الذي نتجتْ عنه هذه الوثيقةُ. من غير الممكن معرفةُ أيّ شيء عن نمط عيشه أو طريقة تفكيره في هذا الصيف المفصليّ ـ بل المحور الأساسيّ لكلّ أعماله اللاحقة، بحسب اعتقادي ـ ويبدو أنّ جبران تقصّد هذا الغموض.

ويَظْهر أنّ النزوة التي دفعته إلى السفر إلى مدينة أخرى، وإلى العيش في عزلة تامة متحرِّراً من أيّة قيود عائليّة ومِنْ كلّ ما يمكن أن يلهيه عن العمل، هي نفسُها التي جعلتْه يحتفظ بتجربته لنفسه، صافيةً وسليمةً من أيّ انتهاك. وهو كان قد لَمّح إلى هذا الأمر في مقابلة أجراها معه الصحافيُّ الفرنسيُّ جان ـ ماري دروت: «في سنة ١٩١٢، كنتُ مصمِّماً على أن أبقى وحدي دون معرفة إلى أين ـ أو إلى ماذا ـ سأصل. الفنان يجب أن يبقى وحده، كلّه لنفسه، كما يحدث عندما تتحطّم سفينة».

كان جبران متوعّكاً خلال رحلة العودة الى نيويورك، ونام نوماً متقطّعاً. لكنّ هذه الرحلة الطويلة كانت سبباً من أسباب إنتاج هذه الوثيقة التي كتبها مباشرةً بعد وصوله. وتحتوي الوثيقة ـ التي كُتبتْ بالحبر والرصاص على ورقٍ كتّانيّ ـ الكثيرَ من الكلمات المكتوبة بطريقة غير مفهومة، وتعتمد كثيراً على التلاعب بالكلام والوصف الذي صيغ بلغةٍ شبهِ علمية. ونستطيع القول إنّ هذا النص حَدَّد المسار الذي سيتّخذه إنتاجُ جبران الفنيّ بقيّة حياته. عنوان الوثيقة، **بدايات عجائبيّة**، مكتوبٌ بوضوح على طرفها الأيسر؛ وهي مركّبة ـ إذا جاز التعبير ـ من طبقات من الكتابة المتداخلة. وقد استطعتُ بعد تدقيق شديد أن أَعْزل طبقتَيْن فقط من هذه الطبقات المعقّدة:

ـ الطبقة الأولى عنوانُها **تحديدات مفهوميّة و/أو المهمة**؛

ـ أما عنوان الثانية فهو **ملاحظات تحذيريّة و/أو حول المشاهدة**.

سوف أقرأ الآن بعضَ ما جاء في **بدايات عجائبيّة**. لكنّني أودّ أن ألفت نظركم إلى أنّ هذا العمل مازال في مراحله الأولى، ولذا سوف أمتنع عن أيّ تعليق نقديّ على محتويات الوثيقة.

الطبقة الأولى: «تحديدات مفهوميّة و/أو المهمة»

يقول جبران:

«لقد مللتُ من الرسم. ما عادت تثيرني هذه الحِرفةُ، ولم أعد راغباً في ممارستها. بعد سنوات من الرسم أَصْبح ضجري منه عظيماً ـ والحق أنّني كنتُ غالباً ما أضجر وأنا أرسم، إلاّ

بدايات عجائبيَّة ـ مسوَّدة

في البدايات الأولى ربما عندما كان يعتريني شعورٌ بأنّ الرسم يفتح عَيْنَيَّ على أشياء جديدة. لكنَّني لم أحس أبداً بهذا الرضى وذلك الشبع اللذيْن يُحكى عنهما كلّما جرى الكلامُ على الرسم. في كل الأحوال، ومن الآن فصاعداً، قررتُ ألاّ أكون رساماً محترماً، وألاّ أتوقّع من أحد أن يهتم بما سأفعله».

ثم يُضيف:

«مهمتي هي أن أُنتج بالمعدّل ستاً وثلاثين لوحة في السنة».

هذه اللوحات مقسَّمة على الشكل التالي:

ـ ٨٩٪ منها سوف تحتوي أشخاصاً آدميِّين، ٧٢٪ منهم ذكور و٢٨٪ إناث.

ـ ٢٧٪ من هؤلاء الذكور سيكونون شباناً يافعين، ٢٠٪ في منتصف العمر، و٣٪ من الكهول، و٥٠٪ غير محدَّدي العمر.

ـ ٣٣٪ من هؤلاء الشبان سوف يكون شعرهم طويلاً، وسيكون ٤٩٪ شعرهم قصيراً، و١٨٪ سوف يكون شعرُهم ذا طول غير محدّد.

ـ ثلاثة من هؤلاء الشبان سيكونون ذوي شوارب.

ـ ٨٩٪ لا شعر على أجسادهم.

ـ سوف يُرسم ٣٧٪ من الـ ٢٧٪ من الشبان في مواجهة المُشاهد. من الـ ٣٧٪، ٧٩٪ هم دون أعضاء تناسلية، و٢١٪ مع أعضاء تناسليّة.

ـ من الـ ٢١٪ من الشبان المرسومين بمواجهة المُشاهد مع أعضاء تناسليّة، ٩٧٪ سوف تغطي قُضُبُهم ٠،٠٠١٪ من مساحة اللوحة، ٢٪ ستغطي قُضُبُهم مساحةً تتراوح بين ٠،٠٠١٪ و٠،٠٠٢٪ من اللوحة، و١٪ من هؤلاء ستغطي قُضُبُهم مساحةً تتراوح بين ٠،٠٠٢٪ و ٠،٠٠٣٪ من اللوحة.

ـ من الـ ٢٧٪ من الشبان اليافعين، ٦٦٪ ستكون وجوهُهم في مواجهة المُشاهد، و٣٤٪ سوف يتطلّعون يمنةً أو يسرة.

ـ من الـ ٢٧٪ من الشبان اليافعين، ١٩٪ سيكونون واقفين، و١٦٪ سيكونون جالسين، و٨٪ سيقفون على رجل واحدة، و٩٪ سيكونون راكعين، و٤٨٪ سيُحدَّد وضعُ جسمهم لاحقاً.

ـ في اللوحات التي تحتوي شباناً يافعين، سيكون الأزرقُ هو اللّون الطاغي، وهذا بين سنتيْ ١٩١٢ و ١٩١٤. ويَتْبع الأزرقَ اللونُ البنيُّ، ثم الأخضرُ، فالأحمرُ، فالزهريُّ، فالبرتقاليُّ. بعد سنة ١٩١٤، سيتحدَّد ترتيبُ الألوان الطاغية تبعاً لرمية نرد. وعلى النرد أن يُرمى في ثالث نهار جمعة من كل شهر. ويتحدَّد ترتيب الألوان على الشكل التالي:

* الرقم ١ يمثِّل الأزرق،
* الرقم ٢ يمثِّل البنيّ،
* الرقم ٣ يمثِّل الأخضر،
* الرقم ٤ يمثِّل الأحمر،
* الرقم ٥ يمثِّل الزهريّ،
* الرقم ٦ يمثِّل البرتقاليّ.

ـ سوف تظهر إيحاءات جنسيَّة بين الشاب ونفسه (أيْ الإيحاءات الجنسيَّة الذاتية) في ٢٣٪ من اللوحات.

ـ ١٩٪ من اللوحات تَظْهر فيها إيحاءاتٌ جنسيَّة بين الشاب وشخصٍ من الجنس الآخر.

ـ ١١٪ من اللوحات تَظْهر فيها إيحاءاتٌ جنسيَّة بين شابين أوْ شابتيْن.

ـ ٦٪ من اللوحات تَظْهر فيها إيحاءاتٌ جنسيَّة بين شاب يافع وحيوانٍ ذكرٍ أو أنثى.

ـ ٩٪ من اللوحات تَظْهر فيها إيحاءاتٌ جنسيَّة بين شاب يافع وفتى قاصر أو فتاة قاصرة.

ـ ٣٥٪ من اللوحات تَظْهر فيها إيحاءاتٌ جنسيّة بين شاب يافع ومنظر طبيعيّ مؤنّث.

ـ ٥٨٪ من اللوحات تَظْهر فيها إيحاءاتٌ جنسيّة بين شاب يافع وكيان مجرّد.

هذا كل ما تيسّر لي قراءته من هذه الطبقة. يجدر القول إنّها طبقة كثيفة جداً، وإذا افترضنا أنّ ما تبقّى فيها من معلومات مُتّسقٌ مع ما ورد ذِكْره، فسوف أحتاج من أجل فكّ رموزها إلى جهد يمتدّ سنوات طويلة.

الطبقة الثانية: «ملاحظات تحذيريّة و/أو حول المشاهدة».

جزء من هذه الطبقة هو صدى لمقطع من نص لجبران موجود في الطابق العلويّ من هذا المعرض. يعتقد الباحثون في الشؤون الجبرانيّة أنّ النصّ الأصليّ هو رسالة من جبران إلى ماري هاسكل مؤرّخة في ١٦ آذار ١٩١٤. يقول جبران:

«الآتون لمشاهدة أعمالي يسألونني دائماً عن أسماء لوحاتي. لكنّني لا أملك جواباً عن هذا السؤال؛ فمن الصعب جداً إطلاقُ أسماء على الرؤى والأفكار. لقد اخترعتِ المدرسةُ الإنكليزيّةُ في الرسم اللوحاتِ التي تُخبر قصصاً؛ وهذا خطأ. يجب ألاّ يُحصَر العمل الفنيّ في اسم أو قصة. في كل الأحوال، ربما كان من الأفضل تسمية اللوحات، أو حتى ترقيمها، وذلك لاعتبارات عملية وحسب».

المدهش أنّ هذا المقطع موجود بأكمله في الطبقة الثانية من **بدايات عجائبيّة**، لكنْ يُضاف إليه في الوثيقة المقطعُ التالي:

«لكنّني أرفض رفضاً قاطعاً أن تُطلَقَ التسميات التالية على لوحاتي: سمفونيّة، طبيعة، عزلة، وحدة، ندم، اكتشاف، فجر، ولادة، ملاك، وئام، أم، روح، عميق، تأمّل، لانهائيّ، توجّه، همهمة، صمت، منفى، كَرْب، أعظم، ذات، لامتناهٍ، تصعيد، ثالوثيّ، قنطور، جَلْد، حَوْم، كائن، إلهيّ، قوّة، تناغم، خالق، عَظَمَة، طموح، مطلق، حارس، فرح، أسى، أثيريّ، كونيّ، سمائيّ».

بالإضافة إلى ما سبق، تحتوي الطبقةُ الثانية على المقطع التالية:

«يجب على المُشاهد ألا يقف في مواجهة لوحاتي ويتأمّلها. يجب أن يمرّ بها سريعاً، بل سريعاً جداً. هذه السرعة تتغيّر حسب المُشاهد، وتتحدّد حسب جنسه، عرقه، دينه، طوله،...»

هنا تصبح قراءة الوثيقة شبه مستحيلة. آمل أن تسمح لنا القراءة حسب نظام المؤشّر الهيكليّ الماكروسكوبيّ بفكّ ما تبقى فيها من رموز.

وليد رعد

ترعرع وليد رعد في لبنان، وهو يعيش ويعمل منذ فترة في الولايات المتحدة. نال شهادة الدكتوراه في الدراسات البصريّة والثقافيّة من جامعة روتشستر، وهو اليوم أستاذ مساعد يدرّس مادة الإعلام والدراسات الثقافيّة في كوينز كولدج (CUNY). تتضمّن أعماله تحليلات نصيّة، ومشاريع في الفيديو والأداء والتصوير، ويركّز على الحروب الأهليّة اللبنانيّة والأفلام التوثيقيّة والفيديو والنظرية الفوتوغرافيّة والتطبيق. تحتوي أعماله في الفيديو: «صعوداً إلى الجنوب» (من إنتاج سلّوم ورعد، ٦٠ دقيقة، ١٩٩٣)، ومجموعةً من الأشرطة القصيرة بعنوان: «ثِقَلُ النزاع الميتُ يتدلّى» (من إنتاج رعد، ١٨ دقيقة، ١٩٩٦ ـ ١٩٩٨)، وأَنْجَزَ مؤخّراً شريطاً بعنوان: «الرهينة: أشرطة بشّار» (من إنتاج رعد/بشّار، ١٨ دقيقة، ٢٠٠٠). وتشتمل مشاريعه التصويريّة على «أرشيف بيروت» (وهو مشروع توثيقيّ تصويريّ عن بيروت ما بعد الحرب، مازال مستمراً). ووليد رعد هو أيضاً عضو في «المؤسّسة العربيّة للصورة» (عنوانها الالكترونيّ: www.fai.org.lb). وهو المدير التنفيذيّ لـ «مجموعة أطلس» (بيروت/نيويورك).