شعرية الفن: الفن في صيرورته فكراً ... والفكر في ارتحالاته الفنية

مالك الريماوي

الفن، كما الفكر، في ارتحالاته وفجائياته "**عمل خطر**"، فإذا كانت ضرورة الفكر مشروطة بقدرته على **الإتيان بالنقد إلى حقل السياسة والثقافة (سعيد)**، فإن وظيفة الفن هي الإتيان بالخيالي والجمالي إلى الحقل الاجتماعي، و "**الجمالي والاجتماعي في تصارع دائم وتنازع لا تصالح فيه**" (بورديو)، وهذا ما يجعل من الفن مقولة نقدية اجتماعية، فهو بدخوله للحقل الاجتماعي يثير النقد ويحفزه، فالفكر إرادة النقد، والنقد يشحذ إرادة التغيير والمقاومة، والفن "حفاز لإرادة القوة"، **مثير الإرادة ومطرقتها** (نيتشه)، يفتحها على **المعرفة كاشتهاء، وينفتح بها على العالم كشهوة**، فيعمل في ساحة الفكر الاجتماعي محركاً للتحول وأداة له، ولذلك فالفن في فعله الاجتماعي وتموقعه الثقافي "كان دائماً ويبقى قوة للاحتجاج الإنساني ضد قمع المؤسسات التي تمثل الهيمنة الاستبدادية (أدورنو)، ما دفع ماركوز إلى اعتباره قوة محركة للصراع لتغيير العالم، ومساهمةً في كشف عمق وخطورة تحالف **القمع الحيوي مع الاضطهاد الاجتماعي** في صياغة تاريخ الإنسان كتاريخ للقمع وحكاية للقهر والاستعباد. وهذا لا يعني أن الفن إزاحة نصية في النص الاجتماعي فقط، فهو فعل ذاتي بامتياز ينطبق عليه ما قيل في المسرح: "**خشبة وهوس**"[1]، هوس فردي يراه محمود درويش فعلاً يحرر الخيال أولاً "سأصرخ في عزلتي، لا لكي أوقظ النائمين، ولكن لتوقظني صرختي، من خيالي السجين".[2]

من هنا يأتي وضع الفن في التربية، من موقع التداخل في الفعل والتضاد في الاتجاه والحركة، فالتربية في السياق المؤسساتي تعمل كأداة وجهاز من "أجهزة الأيديولوجيا" "التوسير"، وإحدى مؤسسات الضبط التأديبي طبقاً لـ فوكو، ومعمل للقمع الرمزي وفق بورديو، والتربية طبقاً لهذه الخلفيات النقدية "عملية تكييف وتطويع وإخضاع"، فهي تعمل بوكالة من السلطة للحفاظ على الثقافة بعمقها التقليدي، ودورها الاستبعادي، وشكلها النسقي الشمولي، لتبقى ساعية إلى توحيد الأفراد بعد اجتثاث الاختلاف وطمسه، لبناء هوية مجتمعية موحدة، ورؤية سياسية واحدة، ومعنى وجودي هامد، لتعطيل ميكنزمات "آليات" التحويل والإزاحة، لتثبيت حالة من الرقاد الاجتماعي.

إن التوحيد على مستوى الهوية أو الرؤية أو المعنى، يمثل "**البؤرة المركزية في عمل السلطة الأخطبوطية** غير المرئية وقهرها المزدوج للفردانية والتعددية الاجتماعية، فالشمولية والقهر يلازمان البنية السياسية المعاصرة، حيث صارت نموذجاً للتوحيد والتجنيس لكل نشاط معرفة الذات"،[3] عبر فرض خطاطة وحيدة لعملية بناء الذات، خطاطة تحشر (كل تلك التنويعات والإمكانات التي يحتملها الكائن الإنساني) في بطاقة هوية ساذجة في قساوتها، قاسية في سذاجتها، توحيداً للاختلافات وتثبيتاً لصيغة واحدة يمكن إجمالها في محاولة للإعلاء من مقولة: **نحن سطحيون أفضل من أنا عميق**).

ما يؤكد أن التربية في علاقتها مع الثقافة الرسمية، هي صيغة مولدة لشبكة من الخطوط غير المرئية، شبكة تخترق الأجساد والفضاءات والأمكنة لتجعل منها محطات وممرات ومولدات للسلطة "**فالأجساد والفضاءات، بعد إعادة إنتاجها بالتربية والهندسة،[4] ليست فقط نقاطاً لفعل السلطة، بل مضخات مضخمة له أيضاً**"، ما يجعل الجماعة كذوات "أجساد وبنى ذهنية ومعرفية"، والمعرفة والثقافة "كأنماط وأنساق"، والمجتمع "كأنظمة ومؤسسات وفضاءات مبنية ثقافياً"، ما يجعل الجماعة بكل مكوناتها السابقة المحاكة في حبكة قومية **حالة مخترعة ثقافياً وتربوياً ضمن إرادة مسيطرة وأطر قوة محددة**، "فيجب ألا ننسى قط أن الهوية الجمعية تصرح بها دائماً ذوات أو أشخاص متكلمون على نحو فردي لا الجمع نفسه، والجمع كيان مجرد مطبق الصمت، **ما يجعل أقوال الهوية تعبيرات أيديولوجية، وتصورات لأفراد عن الأمة التي يعملون على اختراعها**"[5].

إذا كانت هذه هي التربية من حيث تموضعها في الفضاء السياسي العام، ودورها الثقافي كمؤسسة للضبط الاجتماعي والتطويع الرمزي، فإن الفن هو نقيضها الذي بحضوره فيها يمزق قناعها ويظهر حقيقتها السلطوية بوجه سافر. من هنا، ولهذا السبب، **ينوجد الفن في شكله كعمل خطر، ومثير للإرادة، وأداة نقد وفعل وخيال، فعل لا يدخل الحقل الاجتماعي لينطوي في النسق الثقافي السلطوي أو يبرره، وإنما يحضر فيه ليبعثره**.

الفن في تصيره الثقافي مقاومة

إن الفن في فضاء ترفعه وهروبه، حالة سيالة وأثيرية تنشد استعادة الهارب وسرقة المتطاير، في انشداد إلى الرغبة والاختلاف والخيال، فالفن –ومثله الأدب– هو في انطلاقه ومغامرته، فعل لا يقول العالم ولا يحاكيه، بل يفجره بالرغبة ويحكيها، فالفن يقول الرغبة ليعيد تمثيلها واقعاً، يصيِّرها هي، ويصيِّرها حياة ووجوداً، فالفن هو الوجود

في قاع تميزه وغليانه، وهو الإنسان في لحظة انطلاقه، وهو المعرفة في لحظة انبثاقها.

فالفن ليس مادة ولا حركة ولا نغمة، وهو ليس مادته الخام ولا وسائطه وتقنياته، بل هو الإشارة فيها، والرؤية الضاجة عبرها، وهو الإشارات والرؤى، طاقة الانفلات، والانقلاب، ومجموع القطائع والتغييرات، إنه سيرورة الرحيل بالأشياء، **إزاحة تاريخها، تعديل وظيفتها، تحريف موقعها وخط حركتها**، إنه العبور فيها وبها، والعبور في العبور إلى الممكن والمحتمل، إلى الرغبة والخيال كلغة في اللغة، إنه قطع للتأويل والانخطاف إلى تأويل آخر، وهروب دائم إلى الأمام.

ومع ذلك، فالفن كان وبقي **قولاً في التاريخ وقولاً في تاريخ القول، ومقولة في الفكر والمعرفة**، فهو، وإن كان في هروباته ارتحالاً، وفي تحليقه رغبة، وفي سيرورته خيالاً، **فإنه في دوره الأنطولوجي، صدع يهز نومنا أو موتنا**، ويعيدنا إلى قاع الوجود وغليانه إلى قمة الفكر وتبعثرها، فالفن هنا مثير للحرية، التي بتعبير ربى ليما "**تستفيق تدريجياً بالقدر الذي نعي فيه ارتباطاتنا، مثل وعي النائم بحواسه، آنذاك تحمل أعمالنا أخيراً اسماً محدداً**".[6] والفن كمثير للحواس يتصاعد في سيرورته محفزاً للحرية، أو ليصير حرية تفيق تدريجياً وتهز رقادنا الوجودي (فالناس نيام إذا نظروا استيقظوا)، ما يعني أن الفن فعلٌ في الوجود والتاريخ، فهو في التاريخ حفار للمخبوءات ومنتج للالتواءات، وهو في الثقافة روحها الساحرة وهذياناتها الممسوسة، وهو صنو الإنسان وعلامته الباقية.

فالفن في فعله المدوي حرية، حرية لمن دخل في السبات ليترك حريته وحيدة بعد أن غط في سبات التعود، وترك أخاطيط التسلط توجه حركته، وقوانين الحقل وشروط الذهن تنفي فاعليته وتطفئ صوته، ما جعل الإذعان يقوده، إذعان الإنسان للارتباطات والعلائق والتواريخ، تهيمن عليه هيمنة النوم على النائم، ما كرّس الفنون لتكن في فعلها التنبيهي كفعل الحلم للحالم، **فالفن هو حلم النائمين في سبات قهرهم، حلم يقلق عمق النوم ويحرك سباته، يلون عتمته، يرج صمته، يزرعه بالصوت واللون والحركة**، فإذا كان الحلم سينما النائم، فإن الفن حلم المستيقظ، لإيقاظه من سبات التعود وسطوة اللاشعور، من كبت التاريخ وانطفاء آليات الفعل الحر.

تاريخ الفن، والفن في تاريخيته

ثمة تفارق بين الفن **كفعل تاريخي، وبين الفن كفعل في التاريخ، وفعل في تاريخ الفعل**، فالقول السابق في شقه الأول يعني أن الفن رؤية متنامية دوماً، وباحثة عن أرحام أرحب تنضج ولادات تنجب لقطاً يزعجوننا بوقاحتهم، الفن كفعل تاريخي يعني أن الفن ملوث بالصيرورة دوماً، متورط في عشق القفزات والوثبات، أما الشق الثاني من القول فيعني إعادة قراءة تاريخ الفن باعتباره تاريخاً في التاريخ، وفعلاً معاكساً له، فكثير من الحركات الفنية تسبق الثورات الكبرى وتمهد لها، والثورات في أحسن حالاتها هي ترجمة سياسية لرؤى الفن وخيانة لها أيضاً، والكثير منها أيضاً كان حرباً على الحروب الكبرى؛ رفضاً وتنديداً بفعلها، فإذا كان في التاريخ صفحة للحروب كبطولات، **فالفن أرشيف لخربشات الضحايا وصندوق لأنينهم**، وثمة أعمال فنية حركت التاريخ وعدلت مجراه، أو أرخت للحظة ما، وثبتتها في تاريخ سعي لإزالتها، وذلك فعل الفن عبر التاريخ، فعل مرتبط بطبيعة الفن المشاكسة وأصله اللاشرعي، وهذا ما دفعنا لوصفه بالعمل الخطر، والطفل اللقيط. أما قولنا إن الفن فعل في تاريخ الفعل، فيعني أن الفن لا يعاند التاريخ برفضه للشائب فيه فحسب، بل عبر التأسيس لإمكانات فعل أكثر عمقاً من خلال إنتاج رؤى أكثر طزاجة.

ولذلك، ثمة تاريخ آخر يجب كتابته، تاريخ الفنون وفعلها كإستراتيجيات وتقنيات لبناء الذات البشرية وإعادة تعريفها، بشكل يرفع عن الفن إشاعة خيانته لدوره التاريخي، فالفن كان وما زال ضد كل المحارق،[7] واقترافه أبداً لن يصبح خيانة، سيبقى خيانة لقوى الشر الإمبراطوري، ولذلك، فتاريخ الفن هو تاريخ المهمشين في مواجهة السلطة والقوة، فالفنون بدءاً بالخربشات الأولى على جدران الكهوف وصولاً إلى فن السينما، هي -أي الفنون- "حقل للمواجهة، وإضاءة للمقاومة".

وإذا كان الفن رديف الإنسان باعتبار كل منهما "فضاء وإضاءة"، فكل منهما في تحققه في فضاء الحرية، يتحقق كصيرورة هي الضد للمصوغ السلطوي، ما يجعل الفن هو الخطأ الإنساني ضد صوابية التقليد وسلطته، فإذا كان ديلاكروا قد قال: "ثمة خطوط مسخيّة . . . إن خطاً لا يصنع وحده دلالة، يلزمه خط آخر ليمنحه تعبيراً. قانون كبير"[8] وهي مقولة قد توصِّف حالة الفن وكينونته، إلا أننا يمكن أن نلعب مع اللغة العربية ونقول (إن خطأ واحداً لا يصنع فناً، بل يلزمه خطيئة أو خيانة لتمنحه تركيزاً وكثافة، هوجاً وضوضاء. إنه لصوت نشاز).

الفن فعل ازدواجي الصلة "ذو صلة مزدوجة"

فالفن كلعنة للسلطة، وخيانة للخيانات، بدأ مسيرته من نقطتين، نقطة في الوجود وأخرى في الذهن الإنساني، نقطة تطلعت للانعتاق من حدود الواقع وتجاوزه، عبر رؤية ملتوية، رؤية مزاحة، وفي سعيها للانعتاق تنافذت مع نقطة أخرى على سطح الوجود أو الكينونة، وتحركتا معاً لترسما فضاء جديداً، فضاءً للرمزي وصفحة من الحرية للرغبة، فالفن بدأ من "البيت وليس من اللحم" طبقا لجيل دولوز؛ أي أن الفن انطلق من الكهف، من البيت، من المعمار، وصاحَب الإنسان في رحلة تناغمه مع الطبيعة والاحتماء بها من اغترابه الداخلي، والاحتماء بالفن منها بتغريب ذاته عنها، ولكننا نرى أن الفن لم ينطلق من البيت فحسب، بل من البيت واللحم معاً من المكان والجسد، من الخيال والحجر، من الأرض والرغبة.

فالفن انبثق من صميم الرغبة البشرية، من نقطة الانقلاب على الهوية، انبثق تعبيراً عن هوية الإنسان القلقة وعن قلقه الدائم لصياغة كينونته ككائن مختلف، فالفن هو إضافة للعالم "بالمعنى الدريدي" أي إضافة تتخلله، لتخلخله، وحركة ضدية فيه تقلق سكونه، وتزرع الاضطراب في حدوده.

بالفن أحدث الإنسان أهم قفزاته، القفزة الأولى تمثلت بالقطيعة مع المستوى البيولوجي المحض من خلال انتشال جسده من وحل الأرض إلى فضاء الرؤيا، والثانية عبر القطيعة مع الميتافيزيقيا وتحقيق

ذاته وتتويجها كفاعل أول، والثالثة عبر الخروج من مرآته النرجسية، حيث الفن شكل عملية انتشال للذات وللأشياء ورفعها لمستوى الخيال والرؤية، وكان أيضاً "بؤبؤاً يرى الإنسان فيه صورته في عين الآخر، وصورة الآخر في بؤبؤ عينه ذاتها، ما جعل منه -أي الفن- مساً حقيقياً بتصورات الإنسان لذاته، وللآخر باعتباره ساكناً فينا ومن أجلنا، ما جعل من الفن حيزاً للحوار العالمي ومكاناً للانتصار للبشري.

فالفن آلية فعل متبادلة بين الكون والإنسان، بين الكينونة وجوداً والكينونة فكراً، **(فالإنسان يغتصب وجه الأرض، فظل الإنسان هو الاغتصاب الأول لحصة الأرض من الشمس)**،[9] وكما أن ظل الإنسان وفعله اغتصاب لوجه الأرض وسرقة لحصته، وتشويه له، **فإن الأرض لا تكف عن الانتقام والمقاومة عبر تذويب هوية الإنسان في المتغير والمتحول الأرضي**، فيأتي الفن ليشكل عمق العلاقة بينهما، عمق يحول العنف إلى عنفوان، فالفن لا يحسب كالعلم،[10] ولا يركب بشكل براني كالتقنية، إنه علاقة اختراق لا احتواء علاقة تجابه، تعانق، تستدخل الإنسان في الكون والكون في الإنسان، في صيغة تراقص جمالي لا نافي فيها ولا منفي، صيغة انفتاح لا يفضي للذوبان على الرغم من التمازج، تمازج يحققهما معاً ويتحقق بينهما في الوقت ذاته، صيغة تتغير أشكالها ومفاعيلها عبر سيرورة التغيير التاريخي.

فالفن في تحققه كفعل جمالي، وكجمالية فاعلة يحيك مساحات جديدة للرغبة والعيش الحر، ويحبك الإحساسات والتخيلات عبر تمريرها "تطريزها" في المواد والخامات، مواد وخامات يتم انتشالها من عتمتها ومن عطالتها بالإحساس والخيال والرؤية المدخلة فيها، فالفن، رؤية وفكراً وخيالاً، في نزوعه للتحقق، يحقق فعلاً مزدوجاً، فعلاً يحرر الخامات من عطالتها، ويوطن الخيالات في التاريخ الإجتماعي عبر توطنها في الأشياء والولوج فيها كجزء من تاريخها، ما يُمكن اللوحة أو النغمة أو الصورة أو النصب من التحرر من الخامة والانبثاق من المادة، ويُمكِّنُ الإحساس والانفعال والرغبة من التوطن نصباً وفناً، ويمكنهما معاً من الولوج الى النص الاجتماعي والفعل التاريخي. . . .

إن الفن كفضاء ثالث يتموضع بين عنف الطبيعة وقسوة المجتمع، فضاء استعار العنف والقسوة من السلطة، واستحضر النص من التاريخ، لإعادة الكتابة، إعادة كتابة النص الاجتماعي بلغة الرغبة، والنص الجمالي بلغة العنف، في سيرورة تحيل العنف رؤية، والرؤيا فناً، تنقل العنف من الشوارع والساحات العامة إلى النص، واللوحة، والحركة، والصوت، رؤية وعنف يصهران الخامة في سديم الخيال والرغبة، ويبثان الخيال في المادة، فالفن هو رؤية وفكر، خيال وعنف، ومادة كانت قبل ذلك صماء، فالخيال والرغبة والرؤيا قبل الانبثاث في المادة والحيز لم تكن إلا سديماً، أما المادة الخام فهي كتلة وتاريخ وكينونة جامدة، في تداخلها معا يصل الفعل مرتبة الفن، **فالفن ليس الشيء في ذاته، وإنما هو الشيء ضد تاريخه**، أو منزاح عن وظيفته أو موضعه، فالشيء المقلوب أو المزاح أو المشوه فن، **فالفن عنف في التأويل، وتأويل عنيف للتاريخ، وقلب لنص الواقع**.

الفن فعل، وخيال، ورؤيا تخرج "التمثال من الصخر"، وتمر بالخامة في الجحيم، ما يرسم على الخامة آثار العبور، فالفن رؤية ملتوية، انحراف بالعالم وقلب له، قراءة مغايرة، كتابة من نوع آخر، نوع من العبور الخطر، لعبة ضد اللعبة، **ما يجعله منطقاً منقلباً وفكراً انقلابياً يعبث بتلفيقات المعرفة**، يشتت حقائق التاريخ، ويذرر مسلمات المجتمع، فالفن ارتسام عنيف وعنف مرتسم، فعل يقلق الهويات الساكنة ويعبث بمسرح القوة، يغير قواعد اللعبة، يعطي للخيال دور البطولة، ويستحضر الجنون ليلعب دور العقل، ويوفر للرغبة فرصة محاكمة القانون، وبالتالي **فالفن فعل في تاريخ الجمال، وكتابة جمالية للتاريخ؛ لأن التاريخ كل التاريخ إذا ما أفرغ من الفن والأدب فلن يبقى سوى مشنقة**.

الفن رؤية للتعبير وتقنية لبناء الذات

ذكرنا أن **الفن مسار معاكس للتاريخ**، التاريخ الذي وصفه "فوكو" بأنه حكاية الحجر والإقصاء؛ بمعنى أن الفن هو انتفاضة المقصيين والمنفيين والمهزومين، انتفاضتهم على تاريخ أزاحهم مرتين عبر شطب وجودهم الواقعي مرة، وطمس تألقهم التاريخي مرة أخرى.

فالفن يمكنه أن يكون إستراتيجية تقويض لمعرفة تهزمنا، وإستراتيجية حفر أركيولوجي لإنتاج معنى "يهزنا من رقادنا الأنثروبولوجي"، كي نفتح عيوننا، ونطلق أسئلتنا لمساءلة وضعية الكائن البشري وموقفه من الوجود في المجتمع، والإيغال بالبحث والسؤال في مناطق جديدة، وميادين لم تكن مادة لأي بحث.

فالفن يمكننا عبره (أن نتيح لأنفسنا فرصة الكلام ضد السلطات، وقول الحقيقة، والتبشير بالمتعة، وربط التنوير والتحرير والملذات المتكاثرة بعضها بعضاً، والتفوه بخطاب تلتقي فيه حماسة المعرفة بالرغبة في تغيير القانون وبناء جنة الملذات المنشودة".[11]

وفي انسراب الفن في التربية، اختراق للقانون والسلطة، فالمدرسة سلطة، والسلطة لا تنتج سوى "**الحد والنقض**"[12] ولا تعمل إلا بموجب "العناصر التي تسير **القانون والحظر والرقابة**"، ولهذا يبدو أن قذف التربية بالفنون شرطاً لمواجهة السلطة، لكي لا يبقى "التعليم الرسمي تدريب الأفراد إما على الخضوع والمنع وإما إنتاجهم جنوداً قادرين لا على شيء سوى استخدام البنادق، سيراً على مبدأ: (الفائدة أو الطاعة)، **الفائدة التي تعيد إنتاج الرأسمالي، والطاعة التي تخلق الطاغية** من خلال تثبيت قاعدة الضبط الاجتماعي: "لكل فرد مكانة، ولكل مكان فرد، وكل في مكانه".[13]

فالمدرسة، كمؤسسة ضبط، والتعليم كممارسة في التكييف والإخضاع، في تقنعها بالتربية والأخلاقية تقدم ما هو في جوهره مسألة سياسية بامتياز، كقول معرفي، بعد عزله من الخطاب السياسي لإعادة صياغته بلغة العلم المحايدة.

فالمسألة الأساسية التي تواجهنا هي أن "علينا أن نعرف من نحن، وهذا ما يجعل التربية الآن مسألة سياسية تماماً وتاريخية تماماً، فالمرجع الوحيد الذي من خلاله يمكننا إعادة النظر، هو الممارسات الثقافية التي كونتنا كما نحن، ولكي نعرفها علينا مواجهة التاريخ بالحاضر، والتربية

بالفن، والثقافة بالنقد، فمقولة "اعرف نفسك بنفسك" المنقوشة على معبد أبولون، تعني إذا ما قرئت في سياق سيميائية المكان والزمان لنقشها، فإنها تعني "**تأكد من أسئلتك قبل استشارة الإله**"،[14] فإذا كنا كفلسطينيين لا نريد الركون إلى مقولة هيدغر "إن الإله وحده يستطيع أن ينقذنا الآن"، **فإذاً علينا أن نتأكد من أسئلتنا الكبرى أولاً، والخروج من خطابنا الذي يقولنا خطأً، وأن نعمق فعلنا ونقرأ معناه، ونجدد لغتنا ونخرج عليها**، ونمدد رؤانا عبر تعلم الفنون وإنتاجها، وتبني رؤاها ولغتها أيضاً.

إن الفن فرصة ومساحة لتعبير متحرر من سلطة اللغة، ومن لغة السلطة، وليس خاضعاً إلا لانفتاح الرؤيا وسلطة التعبير القائمة على وحشية الخيال وعورة الرؤيا، وعربدة الأدوات واللغة، كل ما يمكن أن يحقق كرنفالاً لعباً ونفياً للحدود والقيم، ما يجعلنا نصل خطابنا بأفق نجمع فيه خبرة فعلنا وكل معارفنا ومعنى كينونتنا، وإلا سنبقى في مصيدة الخضوع أخشى ألا نتخلص من الملك أبداً، بما أننا ما زلنا نؤمن بالصرف والنحو، **فالملك فينا ما دمنا خاضعين سلفاً وقبل أي كلمة نتفوه بها، للغة**.[15]

الفن والتربية: رؤية وسياق ومادة

عندما نقول الفن والتربية، فإننا نستحضر أفضل ما في الحاضر، ونستدعي ما يمكن حدسه مستقبلاً، حيث ما نقترحه من خلال ربطنا للفن بالتربية يتضمن تعليم الفنون في المدرسة بكل أشكالها وأنواعها بدءاً بالعمارة، وانتهاء بالموسيقى والسينما والمسرح، ولكننا لا نقصد تعليم الفنون في المنهاج أو كمنهاج فقط، مع إيماننا بأهمية ذلك وفاعليته في بناء الإنسان، وتعلمه لفن العيش كهدف وأسلوب معاً، لكننا نتعدى ذلك إلى مستويين أعلى طموحاً من الأول هما توظيف الفنون كسياقات لتعلم كل أشكال المعرفة، ومستويات وجودها، فنحن نرى أن لا تعليم جوهرياً ولا تعلم خارج سياقات الفن والدراما والمسرح والموسيقى. **فهذه الفضاءات والإمكانيات والتقنيات توفر للتعليم دمج "معرفة + حالة وجدانية + موقف اجتماعي"، ما يربط معنى العالم بشاعريته، ويربط مقولة المعرفة بعمق الجمال وكثافته، ما يمكن الطالب – المعلم، لا من معرفة العالم فحسب، بل أن يعرف وأن يبني موقفاً مما يعرف، وموقف من يعرف من العالم بعد أن أصبح يعرف**.

أما المستوى الأخير، وهو الأهم والمطمح الذي به يتحقق شرط الاستفادة من المستويين السابقين؛ مستوى تعليم الفنون كموضوعات، ومستوى توظيف الفنون كسياقات وبيئات وتقنيات، وهذا المستوى الأخير الذي سأتوقف عنده هو استلهام الفن في ممارسة التعليم لتحويله فناً، ليصبح التعليم، فناً في الروح والرؤية والسيرورة، ما يجعل المعلم فناناً.

التعليم فناً والمعلم فناناً

ماذا نعني بالمعلم فناناً، أن يرسم ويعزف ويمثل ويرقص؟ بالتأكيد، ليس هذا ما يجعل من المعلم فناناً، ولا من التعليم فناً، فالتعليم يصبح فناً عندما يفعل في الطلاب فعل الفن في المتلقين، فعل يوغل في التأثير، يحرك الذهن والخيال والجسد ليحيل سؤال الرفض إلى إرادة في التغيير، ويعمل على إعادة الطلاب إلى موقع الفاعلين، ولهذا عليه أن يصبح بثاً والتقاطاً للإشارات، عندها يصبح فعلاً في إنتاج الإشارات وتأويلها، والتقاط العلامات واستكشافها قراءة وتأويلاً، فالإشارة هي مثير الفعل وشرارة الفكر "تسبق الفعل كاستباقها للفكر"،[16] عنف الإشارة يدفعنا للبحث وللحركة، يحرمنا من الاستقرار، ما يحرض الفكر ليفكر بعنف، والمعرفة ليست إلا الارتسام العنيف للفكر، وبالتالي فالتعليم كفن يعني أن يكون المعلم حساساً حيال الإشارات، الإشارات الصادرة عن الطلاب وعن الأمكنة، عن المواد، عن النصوص. المعلم يصبح فناناً عندما يجيد قراءة الإشارات، فغرفة الصف **ليست حيزاً فيزيائياً محضاً ولا كياناً اجتماعياً صامتاً**، بل هي **فيض من الإشارات**، ما يلغي أية إمكانية لإدارة الصف وبناء تفاعل مع الطلاب دون التمكن من تأويل الإشارات وقراءة العلامات، وكما أنه لا تفاعل حقيقي دون قراءة للإشارات، فإنه لا قراءة واعية للإشارات، **إن لم نتغلب على تعوداتنا السابقة ومعتقداتنا الجاهزة**، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن القراءة الواعية للإشارات **تتطلب وعياً حاضراً في راهن العمل، منبثقاً منه وفيه**، وهذا يحتاج لتحرير الوعي من سطوة التوقع المرتبط

مشهدان من مساق "الدراما والكتابة والقص".

بتخطيط سابق للعمل يحدد ردود الطلاب وإشاراتهم سلفاً قبل الفعل وخارج سياقاته، ما يجعل وعينا الآلي التلقائي نصفين، نصف غائر في تاريخ ممارساتنا الماضية، ونصف مرهون بزمن وفعل مكتوبين في خطة، قد لا يأتيان، وبالتالي فإن التعليم كفن يحرر الوعي ويمكنه من الانتباه إلى العمل في راهنيته، وإلى الراهن كسياق للعمل، وإلى الطالب كشخص يملك اسماً وتاريخاً، وتجربة حية، منها يقرأ إشارات الآخرين ويؤولها، ما يعني أن كل طالب هو شخص موجود في فرديته واختلافه، ذلك الوجود الذي منه وبه يتمكن الطالب -أي طالب- أن يكون عنصراً فاعلاً، باثاً وقارئاً، ما يضفي على الفعل الصفي صفة التفاعلية والحوارية.

إن التعليم بوصفه فناً يجعل كلاً من الطالب والمعلم شخصاً مؤمناً باختلافه وتفرده، أميناً عليهما، وهذا يمكن المعلم من عدم التورط في علاقة عنف مع الآخر، أو تدميره، أو التهامه من خلال بناء مسافة صحيحة من الطالب كآخر، مسافة تمكن من قراءته، دون تورطات وجدانية تجنح بالعلاقة؛ سواء الوقوع في شرك رغبات الطالب أم إسقاط العنف عليه، فالتعليم علاقة مع شخص آخر. ولذلك، فالمعلم لا يمكنه أن يكون حيادياً تماماً "بل هو فيها بتاريخه وحالاته الوجدانية"،[17] وما هو مطلوب ليس التجرد من العواطف، فالعواطف جزء حيوي من اللقاء، ولكن الضروري هو تمكن المعلم من قراءة الإشارات وبثها بشكل يوفر له التخلص من عماء الوجدانية والانفعالية "كي لا يجعل الآخر رهينة لحالته الوجدانية"،[18] فيعده شيئاً ويسقط عليه ذكرياته، ويعيد عليه تمثيل جزء من تاريخه، ما دفع سيفالي للتأكيد أنه "بالنسبة لكل مهنة تتصل بالإنسان ثمة عمل متواصل متبصر ينبغي أداؤه".[19] دائماً، عمل يبني بيننا جسوراً متعددة ويعفينا من خطر الانهيارات.

فالتعليم، علاقة مع كائن حي، وعلى الرغم من شكلها الرسمي والمعرفي، فإننا لا يمكن أن نعزلها عن إستراتيجية الإغواء؛ لأننا -طبقاً لدولوز- لا نتعلم من خلال الكتب والقواميس التي يضعها أساتذتنا أو آباؤنا في خدمتنا، **وإنما نتعلم عن طريق الإشارات، لأن الإشارة بحد ذاتها تتضمن عدم التماثل لكونها علاقة، فالإشارة علاقة والعلاقة إشارة، فالمرء لا يتعلم أبداً عندما يعمل مثل شخص آخر**، ولكن عندما يعمل مع شخص آخر. فالعمل مع آخر أكثر من تواصل، وأعمق من حوار، حالة بحث وتشكل بين الاثنين، حالة من الإنتاج والتحويل لعلاقة -إشارة، ويستشهد ببروست بأن "**الأعمال الرائعة والاستثنائية لمرحلتنا لم تخرج من المسابقات العامة، ولا من التربية النموذجية، ولكن من ارتياد الممرات والبارات**".[20] **فما يميز هذه الأمكنة عن أمكنة التربية النموذجية هو، في المقام الأول، عنف الإشارات وضجيجها، صخب الاجتماعي وعمق المعنى فيه.**

فالتعليم فناً يزيح التوجه من المضامين إلى المعاني، ومن الحالات إلى الإشارات، ويبني مع الطلاب علاقات حية قائمة في صميمها على العواطف؛ لأن "عواطفنا في هذا السياق ليست في غير محلها أبداً، ولكن ينبغي صقلها لئلا يصبح الآخر رهينة حالاتنا الوجدانية".[21]

فأن نعترف بتورطاتنا النفسية في المهنة، فذلك يجعلنا أقل أذى، "إن أية نظرية، مهما كانت دقيقة، لا تجعلنا، بمفردها، في مأمن من الانحرافات ومن تقمصات السلطة، ومن رفض آخر لا ينسجم مع ظنناً"،[22] بالفن وحده يمكن للمعلم أن يكون فناناً "يعني أن ينطلق من الحاضر، من المتوقع، ولكن مع قبول أن تأتي المفاجأة من الآخر، امتلاك شيء من الحدس، النظرة الخاطفة، المشاركة الوجدانية، ذكاء اللحظة وحساسيتها، اشتغال ضمن العلاقة، انخراط تحويلي، فما يخل بالتنظيم يصبح إذن تجربة نابضة".[23]

فعبر الفن ورؤيته وتحويلها إلى فلسفة للتعليم وسياق له، يمكن جعل التعليم (اكتشافاً جمعياً نبقى ضمنه أذكياء). **وهذا لا يتطلب إلا فكراً شخصياً، ويقظة ذاتية، وإيماناً عميقاً، ولعباً بين الخطة والطالب، وقدرة على المواجهة**. ولا يحتاج إلا لتخطيط فيه من البياض والفراغ ما يمكن العمل من التحرر من خطته المسبقة عند أول مبادرة، ما يسمح بالتقاط الطارئ ودمجه، وهذا يحرر الفعل من الارتهان للنسق، ويمهد للكشف عما كان سابقاً، وبقي دوماً، هناك كامناً في العمق. فكشف ما هو ليس ظاهراً يحتاج إلى أكثر من المعرفة والتقنية، يحتاجهما معاً بعد تذويتهما باعتبارهما شيئاً داخلياً تماماً كشأن الإبداع الفني، شيئاً يخرج من الفنان ذاته.

التعليم فناً: "فضاء لنا وللآخرين في صيغة ذكية"

التعليم بهمومه وضجره قد يصبح، بقليل من الفن، شيئاً ساحراً، ساحراً بمفعوله فينا كمعلمين وطلاب، من خلال ممارسته ضمن موقف، ومع أشخاص، وبينهم، ما يحررنا كممارسين من كثافتنا الماضية "معرفتنا التاريخية"، ومن قوانين تحكمنا فنصبح نحن، بما في نحنيتنا من طاقات ومنابع إبداع، ويوفر لنا، قدرات ومهارات وقناعات بأن "**ليس على الآخر دائماً أن يتغير حسب رغبتنا، بل علينا أن ننزاح لنترك له فضاء يتطور فيه**"،[24] ويحصننا من أن نكون عرضة لنزقه "فليس علينا أيضاً أن نكون تحت تصرفه، بل أن **ننتبه للعلامات التي تصدر عنه**. لكي نؤسس لتعليم يجعل من الطلاب أفراداً"،[25] معهم نخلق أحداثاً مشتركة تصنع ذكرياتنا، وتاريخاً لم نكتبه بعد.

مالك الريماوي - مركز القطان

الهوامش

[1] الكاتب المسرحي التركي خلدون طائر في إجابته عن سؤال أحد طلابه عن المسرح، انظر مقدمة ملحمة علي الكاشاني، تأليف خلدون طائر، ت: عبد القادر عبداللي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1999.

[2] محمود درويش (2002). حالة حصار، تونس: دار رياض الريس، ص35.

[3] وانغ بين وآخرون (2005). كتاب الهوية، ت: عبد القادر قنيني، بيروت - الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط1، ص36.

[4] باعتبارهما "التربية والهندسة" فعلاً بشرياً في الناس والجغرافيا كان

منذ بدايات التاريخ، لتحويلهما إلى نصوص بعد الكتابة على الأجسام والأمكنة، لتصبح مواد مبنية اجتماعياً تضاف إلى النص الاجتماعي، ومنذ تمت مأسستهما أصبحتا جزءاً من فعل السلطة لتحويل الأجسام والأمكنة إلى مواضع لخطوط السلطة وإكراهاتها.

[5] وانغ بين وآخرون، مرجع سابق، ص49.

[6] أورده دريدا في كتاب أدمون جابيس: أسئلة الكتابة أو حوار الفلسفة والأدب، تأليف "مجموعة كتّاب"، ت: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، فاس – المغرب: منشورات ما بعد الحداثة، ط 1، 2002، ص 109 وما بعدها.

[7] معارضة لما ذكره "أدورنو" من أن كتابة الشعر بعد أوشفيتس خيانة.

[8] جاك دريدا (1988). الكتابة والاختلاف، ت: كاظم جهاد، الدار البيضاء: توبقال، ص147

[9] للحظة اعتقدت أن هذا القول لـ لفيناس، وعندما عدت للمرجع وجدت شيئاً آخر "يعتبر الوجه هو الآخر الذي يطلب مني بألا اتركه يموت وحيداً، وكأن تركي له يجعلني شريكاً في موته. هكذا فإن الوجه يخاطبني قائلا: "لن تقوم بالقتل أبداً" ففي العلاقة بالوجه يتم التنديد بي كمغتصب لمكان الآخر . . . إنني بتعرضي لانجراح الوجه، أعيد النظر في حقي الأنطولوجي في الوجود. مدخل إلى فلسفة إيمانويل لفيناس (2003). ت: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، فاس: منشورات الاختلاف، ط1، ص17.

[10] المرجع السابق، ص15.

[11] أوبير دريفوس، بول رابينوف، ميشيل فوكو (بلا تاريخ). مسيرة فلسفية، ت: جورج أبي صالح، بيروت: مركز الإنماء، ص 119.

[12] المرجع السابق، ص120.

[13] المرجع السابق، ص140.

[14] المرجع السابق، ص221.

[15] فوكو. الكلمات والأشياء، ت: مجموعة من الكتاب، بيروت: مركز الإنماء العربي، ص249.

[16] جيل دولوز. بروست والإشارات. ت: حسين عجة، الفصل الثاني، ص 12. من الموقع الإلكتروني أدب وفن، مجلة إلكترونية: http://www.adabfan.com/html/robert_pinget.htm، بتاريخ 25/1/2007.

[17] ميراي سيفالي وآخرون (1998). تكوين معلمين مهنيين "الإستراتيجيات والكفايات"، ت: نور الدين ساسي، دمشق: المنظمة للتربية والثقافة والعلوم، ص112.

[18] سيفالي، المرجع السابق، ص112.

[19] المرجع السابق، ص113.

[20] جيل دولوز، المرجع السابق.

[21] سيفالي، المرجع السابق، ص118.

[22] المرجع السابق، ص118.

[23] المرجع السابق، ص118.

[24] المرجع السابق، ص118.

[25] المرجع السابق، ص118.

مشاهد من مساق "الدراما والكتابة والقص".