أبواب

ABWAB

15

الديموقراطية كإيديولوجيا:
بين القهر والرضا

■

ياسين الحافظ
بعد انفجار الماركسية

أدونيس في "الكتاب" – 2 ،
ومعاني الحرب والعنف

■

سياسيات النساء،
وسيرة عراقية عن الخوف

■

هل كانت "ليلى" أسطورية،
وكيف يرسم محمد الرواس؟

■

دار الساقي

تشكيل مِن

محمّد الرّواس

هذه ليست صورة ١٩٩٣ – ١٩٩٤ ألوان زيتية وأكريليك على قماش ١٠٠×١٠٠ سم
لوحة الغلاف: **فراشة ميكانيكية** ١٩٩٥ تقنيات مختلطة، وتجميع، ٢٢×٢٢ سم

ريش الطاووس ، ١٩٩٤ تقنيات مختلطة وتجميع، ٦٠×٧٩ سم

حلمت بأنه أخذني إلى بيت أحلامه. بعد الغرف العادية غرف لكل شيء. واحدة للذكريات وأُخرى للاختراعات. واحدة للصمت وأُخرى للصراخ. واحدة للأفراح وأُخرى للأحزان...

أفلتت مني ضحكة في غرفة الأحزان. لا بأس – قال مطمئناً – حين تصطاد في أرض غيرك، فالأرض ليست له ولا لك، بل للطريدة! ثمّ التقط الضحكة الطائشة، وعلّقها كريشة على الجدار. انتظر ان تجفّ ثمّ نفخها ليرى كيف تطير.

«لا لريش الطاووس!» – أقرأ في اللوحة التي سبّبت، دون شكّ، هذا الحلم. الطاووس حيوان هيرا المفضّل. وآرغوس، المسمّى أيضاً بانوبتيس (أي الذي يرى كل شيء)، كان يحرس خيانة زفس حين استطاع هرمس أن يُنيمَهُ بالقصص فيقتله. الطفلة التي ترفع يدها أمام شفتيها في اللوحة، طلباً للصمت، تقول لنا إنّ آرغوس لم يَنَمْ بَعدُ بكلّ عيونه.

لا لريش الطاووس:

هرمس لم يُتِمَّ عمله بعد. وما زالت لآرغوس في لوحات محمّد الروّاس عيون تحدِّق إلينا.

ج.أ

نشوة، ١٩٨٩، تقنيات مختلطة وتجميع ٨٣×١١٢×٦ سم

البيت ١٩٧٥، الوان زيتيّة، ٦٠ × ٦٥ سم

الأرض دم
والسماء مساء
هل هي ساعة العودة إلى البيت؟

دائرة من السماء
على صدر
جسدٍ مِن ظِلّ يُحيِي الأرض الحمراء

بلا قلبٍ سوى هذا
البحث المسائيّ السماويّ عن القلب

بيوت للإقامة
تصطفُّ رؤوسَ غَرْقى
هي الأفق الآخر

لكتابةٍ تنشر دمها على السطوح
وعلى سلَّم الآفاق الأُخرى
من يعلن سعادته
بحروف
لم يجفَّ دمها بعد؟

وحدَهُ
فوق الذاكرة وأطلالها
سماويّاً مسائيّاً
يُطلُّ
الشاهد الغائب
وحدَهُ يُسأَلُ
لا لأنّه يملك الجواب بل
لأنّ السؤال يملكه

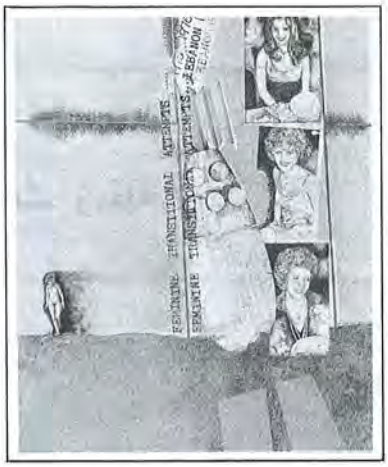
محمد الروّاس: توازيات زمنيّة

جاك الأسود

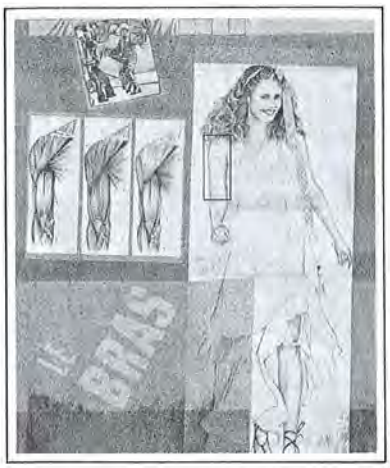
لا شيء، بعد مقاربةٍ عَرَضيَّةٍ للسائد المحلّيّ عبر أبرز اتّجاهاته (التعبيريَّة الغنائيّة، والمنحى الزخرفيّ الذي آل إليه طرحُ مسألة الهويَّة والانتماء الشرقيّ)، لا شيء في ماضي محمّد الروّاس ولا في الحاضر التشكيليّ البيروتيّ كان يمهّد لما قدَّمه في معرض رانكونتر سنة ١٩٧٩. كأنَّ المُعاصِرَ حقّاً، المعاصر الذي لا يُطالب فقط بخلافة الماضي بل بخلافة كلّ التصوّرات الجاهزة للمستقبل، يجب أن يبدو آتياً في غير أوانه.

صحيح أنَّ التداعيات التي شغلت لوحاته منذئذٍ يمكن أن تذكِّر بالسرياليَّة، أو الدادائيَّة، وصحيح أنَّ السرياليّة، وإن لم تجد لها أنصاراً في الصفّ الأوّل من الفنّانين اللبنانيّين أو العرب الذين شاركوا في صنع الحياة التشكيليّة البيروتيّة، كانت متغلغلةً كموقفٍ وجوديّ أو كنزعة أدبيَّة، في كوكبة الآراء التي ترجع إليها كلّ الاستعدادات الجماليّة، لكنّ ما بدا أنّ الروَّاس يخالف السرياليَّة به هو أنَّ تداعياته لا تضيء اللوحة بتعارضها كموضوعاتٍ بل بتعارضها كمعطياتٍ بصريّة.

وبعد أن كانت كلّ الخيارات المطروحة، سواء في اتجاه منافسة الصورة الفوتوغرافيَّة كمثالٍ، أم في اتجاه نبذها كنقيض، يمكن أن تُخْتَصَرَ بعبارة «الفن أو الصورة» التي تعني أنَّ أحد الطرفين (يجب أن) يحلّ محلّ الآخر، كان رهان الروّاس يُختَصَرُ بعبارة «الفن والصورة»، التي تعني أنّ التفاعل مع هذا الامتداد الآليّ للبصر، ولو كجسم غريب، يجب أن يتمّ داخل العمل، لا في العمارات النظريّة التي يستند إليها.



محاولات انتقال أنثوية، ١٩٧٦، غواش وحبر صيني، ٥٨ × ٤٨ سم



الذراع، ١٩٧٨، غواش وحبر صيني، ٧٠ × ٥٠ سم

وبدل الفن الذي جعل المزاج أُسلوباً ـ حتّى إذا اختلفت الأمزجة لدى الفنّان الواحد، وزّعها على «مراحل» محصورة؛ فهو تعبيريّ نَزِقٌ هنا، شفّافٌ هناك، مزخرِفٌ هنالك، إلخ ـ ها هو الروّاس يبحث عن أُسلوبه، ويجده، في الجمع بين الأمزجة الأشدّ اختلافاً داخل العمل الواحد الذي تتعدّد بذلك إيقاعاته البصريّة عبر تعدُّد الآفاق الحركيّة لكلّ إشاراته.

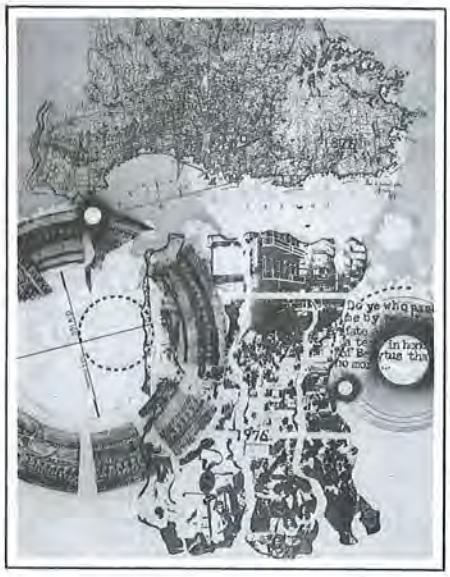
والتداعيات التي تفترض التسلسل الزمنيّ لا تأخذ شرعيّتها الشكليّة في العمل الواحد إلاّ من التوتُّر الذي تفترضه كلُّ نظرة تزامنيّة موحِّدة للعمل. ويصبح اللاتبئير المكانيّ هو البؤرة الزمنيّة المحسوسة بقدر ما تزداد إشكاليّةً، في أعمال الروّاس.

لذلك يمكن أن يقول مع أدورنو «إنَّ اللوحات التي تبدو هي الأنجح، هي تلك التي يظهر فيها التزامنيّ المطلق أشبه بتسلسُلٍ زمنيّ يحبس أنفاسه».

حبس الأنفاس هذا، الذي يجب أن نرى عبره اللوحة، سؤاليّةً وحدثيّةً كوجودٍ يسبق إمكانيّة وجوده، يردُّنا إلى الحياد كأصل.

ويبقى التوازن صادماً بين الأجزاء المكوّنة، رسماً بدقّة شبه آليّة، أو تجسيماً بدقّة شبه صناعيّة، والسطوح الساجية التي تشكّل ما سمّي بـ «المدى السلبيّ»

والتي تقرّب وتُبْعِدُ، منذ اللوحات الأُولى، متاهةً شفّافة، واللطخات «الحِكَمِيَّة» التي تخلّلت كلَّ ذلك في لوحات المعارض التالية، مثبّتة كنقطة لارجوع بالإطار الذي يحمل خروجها على كلِّ إطار. توازن يصدم بقدر ما يمسُّنا عن بُعْد، كأمرٍ بعدم اللمس.



بيروتوس ١٩٨٠، حفر ٦٨ × ٥٣ سم

لذلك ربّما سُئِلْتُ مرّةً: هل يرسم محمّد الروّاس؟ هل يمارس هذا العمل البديهيّ للرسّام: أن يتناول قلماً، أو طبشورةً، أو قطعة فحم أو ريشةً وخلطة ألوانٍ ويضع، على سطحٍ محضَّرٍ، أبيض غالباً، إشاراتٍ تنقّل، أو تعبِّر، أو توحي، أو تفرِّغ شحناتٍ...

هذا السؤال الصادر، في الحقيقة، عن زميلٍ له مطّلِع على التجاوزات، اللاتصويريّة والفوقتصويريّة بين غيرها، للفنون التشكيليّة (أو الفنون المرئيّة، حسب تفضيل الإنكليز الذين أَنِفُوا الإيحاء «الجماليّ» للفظة التشكيل)، بدءاً بنقاط اللاعودة الّتي مثّلتها بعض تيّارات الحداثة، ومروراً ببعض «العودات إلى» التي شهدها عهد ما بعد الحداثة، وانتهاءً بنتاجات حملٍ خارج ـ رحميّ شملتها مع ذلك

أمومةُ «الْمَتْحَفَةِ» المعمَّمة، لا يمكن، مهما رأينا في سذاجته المفتعلة، من سوء نيّةٍ، إلاّ أن يلفتنا إلى الوجود السؤاليّ للرسم، وتالياً، للفنّ الذي يبحث عن نفسه في أعمال محمّد الروّاس.

خارج الصورة

وأذكر أنَّ ردَّة الفعل الغالبة الَّتي شهدتُها على بعض أعماله، هي تَوَقُّفُ بعض روّاد المعارض أمام أحد التفاصيل التشخيصيّة والتساؤل عن كيفيّة التنفيذ. صورة فوتوغرافيّة، يقول أحدهم. ولكن هذه ضربة ريشةٍ يجيب الآخر. كيف إذَنْ حصل الرسّام على هذا البريق في العينين والأسنان، يردُّ الأوَّل، وهل تتصوَّر أنَّه تسلّى برسم هذا الشعر الطائر شعرةً بعد شعرةٍ؟ لا بدّ أنّه فعل ذلك، أو أنَّه اكتشف أُسلوباً أسرع وأكثر عمليّةً... أو أنَّه خلط بين الاثنين، كَأَنْ يكون قد ألصق الصورة ثمّ لوَّن فوقها...

عودة الابنة الضالّة،
مرحلة قبلنهائية، ١٩٩٣،
زيتية، ١٢٥ × ١٢٥ سم

الحقّ أنّ الجزء التشخيصيّ الذي يستثير هذا النوع من الفضول، والذي يأخذ، حسب كلمةٍ من الروّاس، دور «البطولة» في جانبٍ من أعماله، هو نقل تقليديّ، على طريقة المربّعات، لصورة فوتوغرافيّة مختارة أو مصنوعة.

مختارة: من مجلّة أو كتاب أو ألبوم عائليّ، لمصوّر مشهور أو مغمور، تمثّل لقطةً من الحياة اليوميّة أو عملاً تشكيليّاً...

مصنوعة: من عناصر يُعِدُّها ويركّبها ثمَّ يلتقط لها صوراً يستعمل بعضاً منها في لوحةٍ أو عددٍ من اللوحات.

يلصق الصورة التي حصل عليها بهذه الطريقة أو تلك على حائط إلى يسار محمل اللوحة، ثمَّ يعزل بإطارٍ رباعيّ الزوايا القسم الذي اختاره منها، ويقسّمه مربّعاتٍ متساويةً، ثُمَّ يُعِدُّ لكلٍّ مربّع «قناعاً» ورقيّاً يغطّي كلّ ما عداه بحيث لا يَرَى وهو «يرسم» إلاّ المربّع الذي ينقله.

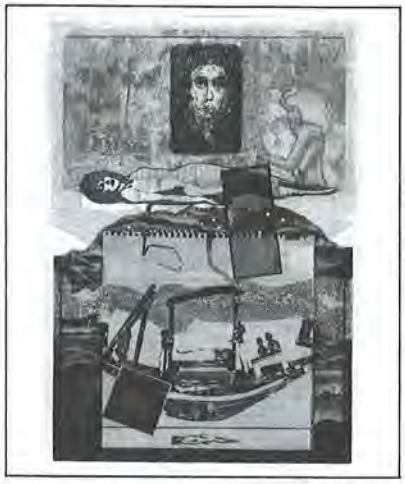
يتابع شغل النملة هذا على مربّعاته المكبَّرة المرسومة بالرصاص في ناحيةٍ من اللوحة، مستعملاً أدق الرِّيَش، وقد وزّع ألوانه الزيتيّة على زجاج مكتبٍ إلى يمين محمل اللوحات، توزيع الملوِّن التقليديّ لها على مِلْوَنَتِهِ في نصفِ دائرةٍ من الأبرَد إلى الأحَرّ.

لم أكن أجهل شيئاً من ذلك، بل كنت أعرف أيضاً أيّة صورةٍ يكبِّر بطريقته المعهودة حين فتح لي مرَّةً باب بيتِهِ ـ مرسمِهِ، فهبَّتْ في وجهي، بخوريَّةً نضرة، رائحةُ خلاصة التربنتين. وفي لحظة خاطفةٍ نقلتني عبر محترفات أصدقاء لا أحد يشكّك في كونهم «يرسمون»، ثمَّ حطّتْ بي في جُبَيْل حيث لم تكن السماء المهدِّدة فوق القلعة أكثر عَصْفاً من انسكاب المادّة الفوّاحة بِيَدِ أوليڤييه دوبريه، على عشر لوحاتٍ نفَّذها معاً أمامي (١٩٩٤)... ثمَّ، وكأنّني أنطق من هناك، أفلت منّي لاشعوريّاً هذا السُّؤال الذي عرفت، وأنا أطرحه، كم هو في غير محلِّه: عِطْرُكَ أَمْ تَرْسم زيتيَّة؟ فكيف ألوم من يرى النتيجة النهائيّة المحايدة، كتطبيقٍ أقصى للوصيّة القديمة «الفنّ هو إخفاء الفنّ»، ويسأل: هل يرسم محمّد الرّوّاس؟

ويمكن أن نرى في مبدإ إخفاء الفنّ الذي يعني إخفاء الصنعة، أساساً أو محوراً لمجمل الانتقادات التي وُجِّهَتْ إلى الرّوّاس، والتي يمكن اختصارها بأنَّ فنّه مفرط في التهذيب، وأنَّ تهذيبه الزائد هو إيغالٌ في جماليّةٍ تصل إلى حدّ المجاملة، وأنّه ـ إذ ينقصه عنف الحركة «العفويّة» المخرِّبة أو المشوِّهة ـ تنقصه الحياة.

خارج الحياة

مثل هذا الموقف جدير بالملاحظة، لا لحكم القيمة الذي يبنيه على معيارٍ غائم هو «الحياة»، بل لأنّه يعطي فكرةً عن المناخ الثقافيّ الذي كان (كان؟) على محمّدٍ الروّاس أن يواجهه. وهو مناخ تسوده قِيَمٌ مستَمَدّةٌ من التجريد الغنائيّ الذي ورث في فرنسا قيم التعبيريّة التجريديّة والتصوير الحركيّ (أكشن پاينتنغ)... ويمكن اختصار هذه القِيَمَ بـ «تضخيم الوسيط وصعوباته»، حسب تعبير الناقد الأميركي كليمنت غرينبرغ الذي أكّد أنّ «تاريخ الفنّ الطليعيّ هو تاريخ استسلامه المتزايد لمقاومة وسيطه [...] استسلاماً لا يجعل التصوير يتخلّص من المحاكاة وحسب ـ وتالياً من «الأدب» ـ بل كذلك من الالتباس، الناتج عن هذه المحاكاة، بين التصوير والنحت»(١٩٤٠).



الإبحار، ١٩٨٤، حفر وسيريغرافي، ٦٢ × ٤٢,٥ سم

* * *

كلّ هذا، مضافاً إلى فرويديّة الفقير المؤثّرة في بعض نقدنا المحلّيّ، يشدُّ بصورةِ الفنّ «الحيّ» نحو المثال الجنسيّ المضحك لقذفٍ كلّيٍّ ونهائيّ.

* * *

مبدأ تضخيم الوسيط جعل فكرة تقديم فعل الرسم على نتاجه مقبولةً حتّى في

تطبيقاتها الفارغة التي أَجْمَلَ وَصْفَها شفيق عبُّود بـ «الحماسة العضليّة». وهكذا حصلنا، في كثيرٍ من الحالات، بدل حيويّة التعبير، على وصفاتٍ تطبيقيّة للتعبير عن الحيويّة. وابتلع التصوير الحركة التي كان يجب أن تحلّ محلّه، فإذا نحن مرَّةً أُخرى أمام صورة الحركة. وتبيّن، إلاّ في حالة «الحقل اللونيّ»، أنّ التجاوز الجذريّ للتشخيص كان وهماً؛ فكلّ إشارةٍ على المسطّح، حتّى لو كانت مجرّد ضربةِ ريشةٍ، تستردُّ، مع ما يحيط بها، علاقة الموضوع/الخلفيّة. ومع العودة العنيدة لهذه العلاقة، تعود المحاكاة، لأنّ كلّ ما يُقْتَطَعُ على خَلفِيّةٍ قابلٌ للردّ الإيقونيّ، أي لِأَنْ يُفْهَمَ كتحويلٍ لموضوعٍ بدل أن يُقْرَأَ تشكيليّاً (كشكلٍ ـ مَوْقِعٍ، ولونٍ، وديباجةٍ).

نقد التعبيريّة التجريديّة

روبرت روشنبرغ، الذي اصطدم بهذه الأفكار في أوائل الستّينات، إذ كانت التعبيريّة التجريديّة، في أوج نضجها، قد وجدت لها أتباعاً في معظم أنحاء العالم، بحث عن المَخْرَج عبر طريقين: طريقٍ أدنويّة ضمن الخطّ العامّ تمثّلت بلوحاته الوحيدة اللون (بَيضاء، ثمّ سوداء، ثُمّ حمراء)، الأقلّ شهرةً، في النصف الأوّل من الخمسينات. وطريق دادائيّة ـ جديدة، في الستينات، متأثّرة خصوصاً بكورت شفيترز، أوصلته إلى التجميعات التي سمّاها «combined paintings».

هذه التجربة، الأكثر شهرةً، التي رأى فيها كليمنت غرينبرغ (١٩٦٥) تأوُّجاً للتعبيريّة التجريديّة كتقنيّة، وإلغاءً لها كرؤيا (الأعمال الكاملة، الجزء الرابع، ص ٢١٤)، ليست كذلك لأنّها «تطبِّق» التقنيّة المذكورة «على التشخيص التصويريّ والنحتيّ معاً»، كما توهّم غرينبرغ (نفسه، ص ٢١٥)، بل لأنّها أوّل نقضٍ من الداخل، لمغامرة التعبيريّة التجريديّة كعلاقةٍ بـ «الحياة». هكذا يعلن روشنبرغ، متأثّراً بموقف جون كايج الموسيقيّ: «للتصوير (painting) علاقاته بالحياة وبالفن. لا يمكن أن يُفَبْرَكَ أيٌّ منهما. أحاول أن أعمل في الثغرة التي تفصل بينهما». ليس هناك إذاً شيء جاهز اسمه الفنّ يمكن أن يطبّق على الحياة، كما ليس هناك شيء جاهز اسمه الحياة يمكن أن يشكّل مادّةً أو غذاءً للفنّ.

محمّد الروّاس، الذي لا يخفي تأثُّره بروبرت روشنبرغ من ناحية إدخال

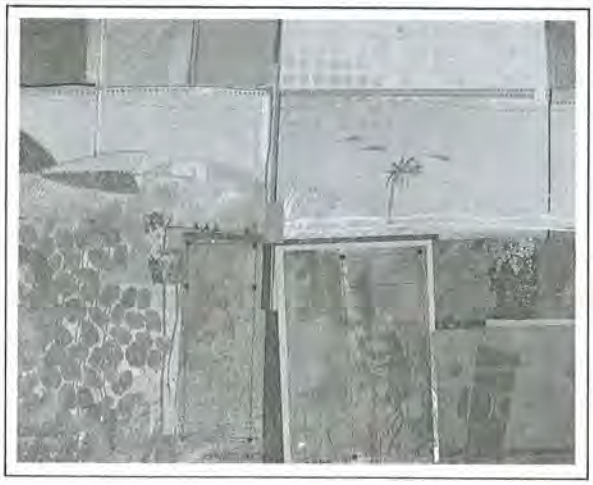
الصورة الفوتوغرافيّة في العمل التشكيليّ (ولعلّ هذا يكفي لتبرير طول استطرادنا)، سيحاول أن يجذّر المسافة المأخوذة هكذا من الحياة والفن على السواء، يساعده في ذلك أنّه، لاختلاف بيئته الثقافيّة، لم يكن عليه أن يهزأ بالتعبيريّة التجريديّة المنتصرة، مضخّماً أساليبها كما فعل سابقه إمعاناً في تضليل مؤيّديها.

ممارسة نظريّة

ومن دلائل المسافة النظريّة التي يقيمها بينه وبين الفن أنّ لوحاته غالباً ما تتضمّن تفكيراً في الفنّ عبر «الاستشهاد» ببعض الأعمال ـ المحطّات (من نحت ميكيلانجلو إلى تصوير داڤنشي، أو روبنز، أو رامبرانت، أو ڤرمير، أو إنغر، إلى بعض الانطباعيّين، إلى مارسيل دوشان إلخ..) مستعملاً تفاصيل منها كمفرداتٍ

السيّدة التي نزلت على الدرج، ١٩٨٧، تقنيات مختلطة وتجميع، ١٨,٥ × ١٨,٥ × ٣ سم

في لغته، ولكن، أيضاً، كموضوعاتٍ للتحليل يبحث عبرها عن أواليّات التأليف أو دوافع الاهتمام الفنّيّ، أو الإنسانيّ، بها... وأحياناً يمكن أن نعزل بعض الأجزاء ونرى فيها استشهاداً بأحد الفنّانين، لا لأنّها تنقل عملاً أو تفصيلاً من أعماله، بل لأنّها تذكّر بأُسلوبه. هكذا مثلاً، إزاء العارية المصوّرة في «منظر صيفيّ» (١٩٩٣) تتكرّر «جملة تشكيليّة» مؤلّفة من مستطيل ودائرتين تشكّل اختصاراً (على طريقة پول كلي؟) لصدر العارية، وإيحاءً بجلسةٍ بحريّةٍ من بساط ومظلّتين... تحليل يعبّر أكثر من أيّ كلام، عن مدى حسّيَّةِ اختصارات كلي. فالمستطيلات الأُخرى، الأكثر هندسيَّةً، الّتي تقسّم اللوحة، تصبح أشبه بأجساد عاريات، وحتى الأرض ترتفع آنئذٍ كالنّاهدين.



منظر صيفيّ
١٩٩٣
تقنيات مختلطة
٥٠ × ٧٠ سم

هذه الممارسة النظريّة تصبح أكثر مباشرةً في لوحته «هذا ليس پورتريه» (١٩٩٣ ـ ١٩٩٤): يكتب هذه الجملة (تذكيراً بجملة ماغريت الشهيرة تحت الغليون: «هذا ليس غليوناً»؟) بأحرف طباعيّةٍ كبيرة في أسفل المربّع الأوسط من المربّعات التسعة التي تقسم اللوحة (٣ × ٣)، حيث رسم بدقّةٍ فوتوغرافيّة پورتريه لمراهقة شقراء. الأحرف الثلاثة التي تسمّي الفنّ (ART) تملأ (طباعيّةَ الشكل أيضاً) المربّعات الثلاثة العليا. وحول البورتريه وتحته لعبة أيدٍ تطبع خيالاتِ الظلّ. وحدهما اليدان اللتان تدير لهما الفتاة ظهرها «مقروءتان» بسهولة: حمامة مرفرفة تحطّ... أمّا ظلال الأيدي الأُخرى فمطموسة. وعلى ظلّ

اليدين «المواجهتين» للفتاة، تنطبع، لردٍّ صارخ إلى الواقع، يدٌ غمّست بِطِلاء صلصاليّ. وفي المربّع الأسفل، إلى الجهة اليمنى فوق التوقيع، هذه الكلمات بخطٍّ يدويّ سريع:

This is not a portrait
Art is not an illusion of
the Real
Art is Real(*).

هكذا، كما كان بعض الشعراء يعرضون، في قصيدةٍ «فنَّهم الشعريّ»، عرض الروّاس موقفه الفنّيّ بالكلمة وبالصورة (الإيهام وإزالته بالحركة ذاتها)، مؤكّداً أنّ الفنّ واقع مُستقلّ عن الواقع... وعن الفنّان أيضاً إذا كان لنا أن نستنتج ذلك من آليّة التنفيذ التي نلاحظها مباشرةً (الإشارات القليلة غير الآليّة هي تلك التي تَطمس)، أو لامباشرة (دقّة البورتريه الذي لن يبدو «طبيعيّاً»، حتّى لمن لم يعرف شيئاً عن طريقة المربّعات المتّبعة في تكبيرات مماثلة).

عمل النفي

«الذات» ليست شيئاً يسبق «لِذَاتِهِ»، وأَنْ يكونَ «لِذَاتِهِ»، هو أن يكون «لِـ» هذه اللا ـ أسبقيّةِ المطلقة».

جان ـ لوك نانسي

(Hegel, l'inquiétude du négatif)

فكرة استقلاليّة الفنّ تقود إلى فكرة الفنّ لذاته، أي الذي يجد مبرِّره في ذاته. ولكن كيف يمكن أن يُسْتَبْعَدَ عندئذٍ ذاك الخصيُّ السياسيُّ الذي هو الفنّ للفنّ بالمعنى البرناسيّ؟

لم يكن من محض المصادفة أن يبدأ الروّاس «تحديده» للفنّ في اللوحة الآنفة الذكر بصيغة النفي. فبتأثير من التتابع «الأعمى» للمراحل في عمل الحفر الطباعيّ الذي لا يزال يحتلّ حيّزاً كبيراً من نتاجه، وبتأثير من مرحليّةٍ مماثلة

(*) هذا ليس بورتريه/ الفن ليس وهم الواقع/ الفن واقع (أو حقيقيّ).

تتغلغل في إنضاجه للّوحات أو التجميعات، ومن الطرح المطّرد لسؤال الفنّ داخل هذه الأعمال، يبقى النفي هو «المحرِّك الأبيض» (أندريه دوبوشيه) لعمله كفنّان.

صانعة الطيارات الورقية، ١٩٩٧،
تقنيات مختلطة وتجميع،
٤٨ × ٤٨ سم

«الفن لذاته» لا يعني أنّ ذات الفنّ شيء يسبق «لِذاتِهِ». وما قاله جان ـ لوك نانسي على المستوى الكينونيّ يمكن أن يُقال عن الفنّ: أن يكون «لِذاتِهِ» هو أن يكون «لِـ» هذه اللا ـ أسبقيّة المطلقة.

ويجب أن نصدِّق الروّاس، مهما بدت لنا أعماله مدروسة، حين يقول إنّ ما «تذهب إليه» يبقى، في تصوّرِهِ، غير محدَّدٍ حتّى تنتهي. بل يمكن أن نضيف: حتى بعد نهايتها؛ وإلاّ لما كانت لوحةٌ ثانيةٌ وثالثةٌ، إلخ. فأيّ شيء أَنْفَى للموضوع من أن تكون كلُّ الموضوعات ممكنة؟ أيّ شيء أنفى للتقنيّة من أن تكون كلّ التقنيّات ممكنة؟

اللوحة التي، وهي قيد «التنفيذ»، كان هدفها أمامها كاحتمالٍ لا وراءها كموضوع لأنّه يدخل ضمن عمليّة تنفيذها، هي ـ لا التجريد، حامياً أو بارداً ـ

النقيض الحقيقيُّ للّوحة التشخيصيّة. ما حررت منه المعاصرة ليس هو التشخيص بل الموضوع أو بالأحرى أسبقيَّة الذات والموضوع. هكذا يبقى مفتاح العمل التشكيليّ معطًى تأليفيّاً للّوحة، لا معطًى موضوعاتيّاً.

وهكذا ـ مهما بدت الأُمور محسومةً في «فُسَيْفِساء القرارات» (شابيرو) التي تشكِّلُها لوحته، يظلّ للرسم عنده وجودٌ سؤاليٌّ.

* * *

وحتَّى من يرسم، حين يرسم الروّاس، لا تسمّيه إلاَّ «مَنْ؟» مع علامة الاستفهام. ذلك ليس لأنّه «يخبِّىء لعبته» جيّداً، بل لأن «لمسته» الفنّيّة هي أيضاً معطًى تأليفيّ.

هكذا يبدو وكأنّه يعمل كالعلماء بتوسيط «شهود اختباريّين»، من النساء والأطفال غالباً، يسمّيهم «أبطال» لوحاته وتجميعاته. هؤلاء الشهود الاختباريُّون،

تي ڤي، ١٩٨٩، تقنيات مختلطة وتجميع،
٨٢ × ٧٢ × ٥ سم

كأجهزة القياس والتسجيل أو الأشكال الهندسيّة الصافية، وترسانتها الغامضة من الأرقام والحروف التي تكثر إلى جانبهم، إذا أردنا أن نرى فيهم أقنعةً للفنّان، فَهُمْ لا أكثر ولا أقلّ من الكائنات الفنّيّة التي قلنا إنه يستشهد بها، بل لا أكثر ولا أقلّ من صورته الذاتيّة، أقنعة لغيابه. ألا ترى كم هم غائبون عمّا يجري في اللوحة، وأحياناً عمّا يجري لهم؟ كذلك ت. كانتور (Tadeusz Kantor)، التشكيليّ والمسرحيّ البولوني، كان يجلس صامتاً، بلا حراك، في الزاوية اليسرى للمسرح، جاعلاً جسده إشارةً إلى غيابه.

وكأنّنا يجب أن نصدِّق شهود الروّاس لأنّهم غائبون. أفليس على الشاهد أن يخرج من نفسه لكي يصدق؟

ومع ذلك لا يَضَعُونَ على المنصّة، مِرْنَاناً ومِلْوَاناً، سوى غيابهم.

الغياب خَفَرُ العنف.

مجرّد صورة

الفوتوغرافية شيء جميل جدّاً، ولكن يجب ألاّ نقول ذلك.

(جان أوغست دومينيك إنغر)

شهادة الغائب ـ عن ـ صورته عنيفةٌ بقدر ما ترينا كم كنّا نحبّ من الصور تلك التي تشهد بغير ما تمثّل.

ذلك أنّنا لا نبحث في الصور إلاّ عمّا وضعه المصوِّر فيها من ذاته. ولكن أنّى يكون ذلك في الصور الفوتوغرافيّة المنفذّة على طريقة المربّعات، والروّاس، في أيّة لحظةٍ من لحظات تكوينها لم يكن يرسمها بل يلوِّن مربّعاتٍ لا «معنى» لها؟ تكوُّنُها كان أشبه بجريمةٍ كاملةٍ جزِّئت فيها «المسؤوليّة» إلى درجة الاختفاء.

شيء يقول لنا إنّه، لا في هذه الأجزاء المنقولة على طريقة المربّعات فقط، بل في كلّ جزء من اللوحة، وفي توظيفه الكامل لنفسه حين يرسم، كان يرسم بعيداً عن نفسه.

هذا لا يخفِّف من قوّة الحضور التي حتّمت أساساً اختيار الصورة؛ إنّما في

الهامش القبلرمزيّ، القبلدلاليّ، القبلمعنويّ، بل القبلشبهيّ أيضاً للصورة، ينتقل الثقل من عالم القيمة إلى عالم الشكل.

أكثر عاديّةً من العاديّ، أكثر فوتوغرافيّة من الفوتوغرافيّ، الواقعيّة الزائدة هي واقعيّة فوقمعروضة. تقتل ما تنقله شبهاً كما يُقال «قتل المسألةَ علماً».

* * *

أشركني الروّاس مرّةً في حيرته أمام لوحةٍ لم يُتِمّ منها إلاّ الجزء الفوتوغرافيّ الذي كبّره، على طريقة المربّعات، في ناحيةٍ من اللوحة: على الوجه المضاء بشمسٍ يظهر سطوعها عبر مقاومة الجفون، رأيت أيضاً العمل المغلق، سهر الليالي «البيضاء» على إتمام الوجه مربَّعاً بعد مربّعٍ.

وحين رأيت أنّ اللوحة قد لا تتّسع لأفكاره، ازدحمت ببالي الأسئلة: ماذا لو ضاقت اللوحة بكلّ هذه الأفكار؟ أتضحّي بأفكارك أم بصورة سهرت الليالي على تنفيذها؟ وهل يجوز أن تتكلّف كلَّ هذه المشقّة لتكبير صورةٍ قد تضطرّ إلى

توقّع، ١٩٨٥ ـ ٨٧، زيت وإكريليك، ٧٨ × ١٠٠ سم

التضحية بها لأنّ اختيار مقاساتها والحيّز الذي يُفْرَدُ لها في اللوحة لم يكن مدروساً منذ البداية؟

أمّا جوابه فجاء بمثل تماسُكِ ارتجاله القائم على عناصر تنفي الارتجال: لا أستطيع أن أعرف الدور الذي سيأخذه مثل هذا القسم من اللوحة قبل إنجازه. لكنّه حين يصبح جاهزاً لا يعود بالنسبة إليّ إلاّ صورة، مجرّد صورة.

«وصل في فصل»

وكان يجب أن أصدِّقه. فمن الجانب المادّيّ الساذج لأسئلتي، أي ما يتعلّق منها بضياع الوقت والجهد، معظم العناصر المقوِّمة للوحته تبدي تفاوتاً مماثلاً بين قيمتها الذاتيّة وقيمتها التبادليّة. هناك أجزاء معدنيّة و/أو خشبيّة تطلّب «تعشيقها» وتطويع مقاوماتها جهداً يعادل، وأحياناً يفوق، ذاك الذي تطلّبه تكبير صورة، بينما الـ «مردود» التصويريّ لهذه الأجزاء قد لا يساوي مردود ضربة فرشاة عريضة، أو إلصاق أخشاب ملمومة من فضلات النجّارين. والإلصاق الخفيّ لقشّةٍ أو مجموعة من القشّ على المسطّح أصعب بكثير من إلصاق صورة ستكون أشدّ حضوراً، وبالطبع أكثر إغراءً. . . .

أمّا من الجانب الفنّيّ البحت، فبالحياد الذي يُقَنِّي لكلِّ ما يظهر على اللوحة، كما يضيء علاقة الصورة بما حولها، لن تكون الصورة وحدها مجرّد صورة، بل يمكن أن نضيف إليها أشكال الرسم الحركيّ التي يطلقها الروّاس بكلِّ عنفها على المسطّح، ثمّ يحصرها بإطار، وحتّى مصادفات المادّة، التي كانت عماد الفنّ اللاشكلانيّ، تُحرَّرُ أيضاً لكن ضمن حيِّزٍ محصور. هل يمكن أن نرى كلَّ هذه الأشياء إلا كصورة لذاتها؟

والعمل كلّه يتّجه إلى الصورة كحدثٍ صافٍ، إلى الحدث الصافي كمطلقٍ لا زمنيّ. فالذي قد يعنيه الروّاس حين يقول عن صورة رسمها ضمن اللوحة إنّها «مجرّد صورة»، هو أنَّ الوقت الذي استغرقه تنفيذها ليس محسوباً.

ولكن. . . هل هذا صحيح؟ لا أقصد أنّ تكوين اللوحة لا بدَّ أن يجرفنا فنكون بَطيئين أمام تمهُّل الريشة هنا، سريعين أمام ضربتها الخاطفة هناك. هذا

النوع من الوعي التعاطفيّ لأجزاء اللوحة لا يبلث أن ينهار حين نحاول أن نعانق به العمل ككلّ.

الأُطر التي تعزل أجزاء لوحاته المختلفة لا تُحَلُّ تنافراتها كنشازٍ مُمَوْسَقٍ إلاّ بقدر ما تجعل انفصالها أكثر جذريَّةً بانتمائها إلى زمنيَّات مختلفة. هذه الزمنيّات هي ما يجب أن نجرِّد العمل منه لكي يصبح ممكناً إدراكه في التماسك اللامتوقَّع الذي أوصله إليه الفنّان. هكذا يضعنا إدراك وحدة العمل أمام مساحة ينظّمها الوقت الهارب.

عملية الوضع بين قوسين هذه، للزمن أو لفعله في اللوحة، هي التي جعلت محمّد الروّاس، كما أسلفنا، يرسم عن بعد، ويجد، في توتّر هذا البعد، طاقته الاتصاليّة. فتأطير الأجزاء أحلّ اللاتزامُنَ بينها وبين الفنّان أو بينها وبين كلّ وعيٍ تعاطفيٍّ لها، بقدر ما أحلّهُ في ما بينها.

لا الزمنيَّة من وجهة نظر تجريديَّة والتي تمثّلها الحركة، ولا الزمنيّة من وجهة نظر حيويَّة والتي هي أثر اللامرئيّ... الصورة المأخوذة كحدثٍ صافٍ لأنَّها صورة ذاتها تولِّد زمناً بدئياً.

زمن مثلها كأنه مقسّم إلى وحداتٍ تظهر مباشرةً من العدم، وكلَّما نظرت إليها رأيتها تبدأ. زمن مثلها لا يوصف إلاّ بذاته لأنَّه ليس إلاّ صورة ذاته. زمن مُزْمِن.

* * *

في فن الإيقونة كان الرسم يتمّ على خلفيَّة من نور. كان الله عندئذٍ هو النور. وكان ذلك عالم القيمة.

في عصر النهضة وظهور الفنِّ المنظوريّ صارت نقطة الاستهراب مركز كلِّ شيء ومآل كلِّ شيء في اللوحة. كانت تلك هي الصورة الثانية لله. وكان ذلك هو عالم الشكل.

في العصر التقنيّ والتكنولوجيّ الذي يعلن الروّاس انتماءه إليه في كلِّ جزء من أعماله، تَوَزَّعَ العمل وتجزَّأت المسؤوليَّة. الهندسة التي توحّد الصورة هي، منذئذٍ، هندسة زمانيّة. ما الذي يحدّد الآن نقطة الاستهراب، نقطة التقاء المتوازيات الزمنيّة؟