النهار

الأربعاء 05 أيار 2010 - السنة 77 - العدد 24035

معرض

محمد الروّاس في دبي يتقن هندسة الغواية والفوتوغرافيا والمواد

الإيهامات مقصودة الوقائع مقصودة وكل شيء مرتّب في أفكار اللوحة

هل هناك قانون، او قوانين، تحكم اللوحة وتقيّدها، وتضع لها اطارا او اطرا من الممنوع تجاوز ها؟ كان السؤال مشروعاً خلال زمن مضى وحسوب المخالف حينذاك كما كان سيحاسب من يتجاوز قانون وحدة الفعل والزمن والمكان في مسرح القرن السابع عشر الفرنسي، ما جعل كورناي وسواه ينصاعون، صاغرين، الى نواميس "مقدسة"، مخافة اتهامهم بالزندقة. ما من شك في ان الامور تغيرت في زمننا، لكن الحدود لم تنته تماما، ولنقل إن دورها المعوق لم ينته في حال التزامها. لكن المشكلة غير قائمة بالنسبة الى محمد الروّاس، اضافة الى كون "المخالفة" قد حصلت سابقاً، وما الـ18 عملاً المعروضة، بدءا يوم غد لدى غاليري "آرت سوا" في دبي، سوى امتداد منطقي لمفهوم ونظرة ذاتيين الى اللوحة، في اعتبار ها مكاناً فسيحاً لإرهاصات وارتقاءات تشكيلية من النوع الذي يصعب حصر مفاعيله ضمن اطار تقليدي، يلتزم تقنية معينة ولا يحيد عنها، مع علمنا ان الحلول ممكنة في الأحوال كلها، لكن القرار يعود الى الصانع والحكم من واجب المتلقي في حال توافرت لديه شروط المعاينة، التي لا خلاف على نسبيتها ومستوياتها الشديدة الاختلاف.

اواسط عام 1912، استخدم بيكاسو عناصر مجتزأة من الواقع المحسوس في أول عمل إلصاقي فعلي، عندما ألصق قطعة من القماش المشمّع بلوحته "طبيعة صامتة ذات الكرسي المقشش"، ثم قام جورج براك بمحاولات اخرى في الوقت ذاته، او بعده. مرّت مئة عام منذ ذلك الحين، شهدت مقاربات متنوعة لما صار يسمّى فن الكولاج، واذا كان هذا النوع الفني قد شكل نقطة البداية لما نراه لدى الرواس، فإن التسمية لم تعد تسعفنا، الآن، لتمييز اعمال الفنان او مقاربتها. صحيح ان بعض المواد المستعملة لديه كانت عزلت عن الواقع الذي تنتمي اليه اصلاً، ولم تعد تعني ما كانت تمثله، لكنها اكتسبت في لوحة محمد الرواس دلالات جديدة ترتبط بطبيعة العمل الفني. في هذه اللوحة، لم يعد الموضوع ليقتصر على الصورة الايهامية، بل على الصورة الحقيقية، وربما الفوتوغرافية، التي تدهشنا على اساس كونها صورة لم تعد ذات علاقة بظواهر الاشياء بقدر ما ترتبط بعالم الافكار، على الرغم من انتمائها الاصلي الى عالم المرئيات. اضف الى ذلك، ان تلك العناصر المجتزأة من العالم الموضوعي لم يتم اختيارها تلقائياً، بل بعد طول تأمل كي لا تفرض قيمتها الا تبعاً لإرادة الصانع، اذ ليس المطلوب والمرتجى هنا هو الكل المتكوّن من اجزاء، بل الأجزاء التي تكوّن الكل، بحسب تراتيبية غير مرئية وملحوظة في آن واحد.

غياب التراتيبية، او حضوره، يعني ان صياغة المتن تمت على اساس العلاقة الجدلية بين العناصر، اينما كان موقعها. الشخصية، او الشخصيات، التي تبدو رئيسية، هي عامل محرك على مستويين: تأليفي وديناميكي. فالبورتريه او الجسد الانثوي والقامات البشرية، احادية أكانت ام مزدوجة ام عديدة، والصورة الفوتوغرافية المعتّقة، تتمتع جميعها بمزايا واقعية، تشخيصية الى حد بعيد، لم يتوان الفنان، في اختياره لها، عن الاستعانة بنماذج من الفن الكلاسيكي. اضافة الى مكانتها التأليفية، تصبح الشخصية، او الشخصيات، فاعلة ومحرّكة من خلال إمساكها بـ"زمام الأمور"، تشكيلياً ورمزياً في الوقت ذاته، عبر معالجتها خيوطاً وإشارتها الى تفاصيل وملحقات او الامساك بها، ما يؤدي الى حركة ينبغي ملاحقة مسارها وتتبعه كقصة، وصولاً الى خاتمة قد تكون منطقية او لا تكون، من دون إسقاط إمكان الوصول الى ما يشبه الأحجية. فالعمل التشكيلي قد لا يكون، في نهاية الأمر، اكثر من سؤال.

لا تصل الأعمال التي نحن في صددها الى غايتها المنشودة من دون تقنية خاصة تساعد في تجسيد الذيات، وتحويلها حقيقة تشكيلية. المعرفة التقنية في حالة محمد الروّاس ذات اوجه عدة: المهارة الاكاديمية ادت الى منح الشخصيات المحورية بعداً تعبيرياً، عبر استعمال سلاح التشخيص الواقعي الذي يرهبه الكثيرون لأسباب تراوح بين الرفض المبدئي، واستصعاب التعامل معه ضمن اطر مختلفة عن الظرف التاريخي الذي صُنع خلاله. تكمن المهارة، هنا، في استعمال السلاح نفسه الذي استعان به المعلمون القدامى من اجل خلق ابعاد صورية تنتسب الى الحاضر وتهجس به. اما صلتها بهذا الحاضر فلا تنبع في الضرورة من الكينونة الشكلية بل من تواصل الشخصية مع عناصر اللوحة الأخرى، وهي اذ تنفصل احياناً عن السطح، فالبقدر الذي تسمح به طبيعتها الوظيفية. بعض اجزاء اللوحة الاخرى تراوح حالها بين الالتصاق بهذا السطح، او تحولها أحجاماً نافرة تتطلب صناعتها مهارة من نوع آخر، يلعب الفنان من اجل بلورتها دوراً أشبه بدور الصائغ، الخبير بدقائق الأمور.

استناداً الى ما سبق ذكره، يمكن الوصول الى استنتاج مفاده ان لوحة محمد الرواس هي على قدر عال من الجهوزية، واذا صادفنا بعضاً من العفوية في اختيار بعض عناصرها، فإن النتيجة النهائية تشير الى فعل بعيد من المباشرة يرتكز، أساساً، على ثقافة فنية ونظرية من الناقل الحديث عن اهميتها ودور ها. هذه الثقافة تقترن باستجابة لحساسية المادة، ودراية واضحة بحيثياتها، مع ما يعنيه ذلك من تطويع لها في خدمة العمل التشكيلي. عمل تطلبت صناعته فترة زمنية غير قصيرة، اعيد خلالها النظر في كل تفصيل، بحيث لم تهمل شاردة أو واردة. حتى بعض الشروح تبدو ضرورية، وتتخذ أحياناً شكل معادلات ومقاسات لا من أجل تفسير العمل، بل للدلالة على ان الخيارات المطروحة لم تكن اعتباطية. أضف الى ذلك ان تسميات الأعمال المرتسمة على صفحة اللوحة لم تأتِ من اللامكان، بل من صلب الرواية، علماً بأنها لا تطمح الى اختصار الموضوع، بقدر سعيها الى تركيز هويته التصويرية والغرافيكية في آن واحد.

لكن الحسابات الدقيقة، وخلافاً لما يمكن تخيله من قدرتها على تكريس شكلانية ما، فإنها تؤدي، في الحالة التي بين أيدينا، الى منتج نظري – تشكيلي في ثوب بصري لافت. باختصار، نحن في صدد لوحة عصرية اعتمدت وسيلة خاصة للتعبير، تتعدى الاطار المحلي الى مفاهيم اكثر شمولية، تفترق عن السائد وتختلج فيها انعكاسات عالم حافل بالتناقضات، بلغت تعقيداته حداً يصعب على الاساليب التقليدية إحتواء تشابكاتها. في مقاربة محمد الروّاس، تجتمع الفوتوغرافيا والاغواء الانثوي والهندسة والدمى والمادة ذات المصادر المتنوعة في وحدة تبدو، للوهلة الاولى، مستحيلة، لكنها تحولت على يد الفنان واقعاً تشكيليا ينم عن خبرة واسعة، وأحاسيس شديدة الرهافة.