تفتّح طيّات كتاب فنّان

إيتل عدنان

في أوائل الستينات تعرّفت إلى شخص كان يمضي حياته جالساً في مطعمين أو ثلاثة في "سان فرنسيسكو" يرسم بلا انقطاع وجوه الناس من حوله أو أيديهم في أكثر الأحيان. إلتقيته، في مقهى "البوينافيستا" ، كان ذلك مقهىً ومشرباً معروفاً من ناحية "بيتشز" و "هايدس" ، إشتهر بال "آيريش كوفي" كما اشتهر بقربه من نهاية خط العربات المسيّرة سلكيّاً ومن مسرح "البلايهاوس" أيضاً.

كان يجب أن يكون "ريك بارتون" أسطورة "سان فرنسيسكو" ، لكنه عاش في نوع من التواري والتخفي، فإنه كان مدمناً على تدخين الأفيون، وكانت عزلته أكبر من عزلة بحّار.

سافر الى الصين في الاربعينات وعاد منها الى الولايات المتحدة ومعه تلك العادة، محبرة نحاسية صينيّة، ريشة، شرائح مكتوبة مطوية بشكل كتاب صفحاته كطيّات الأكورديون.هذه كانت من التقاليد الفنيّة اليابانية. كان جيب سترته الداخلي على شكل أنبوب يحتضن محبرته وإليها كان يركز (بتأن) ريشته النحيفة الثمينة. هكذا كان دائما جاهزاً.

لما أراني عدّته الفنية رفض تسميته فناناً. قال: "إنني أرسم فقط"، وأضاف "أنا لست رسّاماً إني كاتب. كنت ذات يوم في "بكين" جالساً في الساحة الكبرى أرسم زهرة الأقحوان، توقف صبي صغير بقربي، نظر الى عملي وقال لأبيه: أنظر انه يكتب أقحوانة. كان محقاً إني كاتب".

"ريك" كان بالحقيقة متّقد الذكاء. كان يقرأ ساعات وأياماً في غرفته (البائسة) في "جيري باي فان نسّ "وكان يناقش أفكاره مع اثنين أو ثلاثة من أصدقائه في المدينة. كان يأكل في أتعس الأماكن وكان ينفق دخله التقاعدي الضئيل لشراء المخدّر، الكتب المطوية، الحبر الصيني، والمشروب الذي كان يتناوله في المقهيين أو الثلاثة حيث كان يمضي ساعات متى خرج من غرفته. إضافة الى ذلك، كان لسوء طالعه مصاباً بالأرق، ينام نصف نومة مغلفاً بدخان غلاييننه.

قبل ذلك اليوم المشؤوم، لم أكن قد رأيت كتاباً مطوياً. فتح الكتاب المطوي الذي كان يعمل عليه، ووضعه على الطاولة بعد أن أبعد كأس المشروب وجفف مكانه. أنا، كنت في دهشة: رؤوس عديدة مرسومة، لكلّ طابعه الخاص. هم روّاد المقهى مسجلون بعناية قصوى، مكتظون على كل صفحة من الكتاب كما هيحالهم في المقهى وفي رأس "ريك". هنا وثمة، في الفراغات على الورق، جعل أصابع ممسكة بسجائر، ودوائر دخان، كتلة بشرية متراصّة مهووسة ومتسلّطة متدفقة كالنهر عبر طيّات الكتاب الذي بدا وكأنه راح يمتد طولاً كالشريط.

هكذا، حصلت لي احدى أبقى انفعالاتي الفنية في وسط حشد من الناس في جوّ "سان فرنسيسكو" السحري، التي كانت أساساً وحتى ذلك الوقت، مرفأ بكل ما تولده المرافىء

من إحساسات الشرب والشعور بالعابر.
في لقائنا التالي كان "ريكي" قد بدأ كتاباً. عند وصولي، كان قد أنجز منه بضع صفحات. بعد فترة قصيرة نظر إليّ، وضع العمل بين يديّ وقال إنه واثق من أني أودّ ان أعمل بالطريقة التي كان هو يعمل بها، وإن هذا الكتاب هو لي، ولي أن أكمله. كان في هذا الانتقال سرّ كوني واضح، حركة ضمن منطق الكائن المطلق، نفحة أتت من مكان سبق وجود الفنان وعليها أن ترحل وتتابع الرحيل، وتجدّد الاحساس بالعابر كأمانة مفتوحة على اللامنتهى.

عندما رجعت الى البيت، فتحت طيّات الكتاب، نظرت الى ريشاتي ومحابري، وفكرت في أن أرسم كما أعلم... رسمت، على ما أذكر، مزهرية زنجبيل صينية، ثم فخّارة زرع مع بعض الأزهار ثم محبرتي الخاصة... كلّها مختلفة جداً عن رسومات "ريكي" لكن هذا الشكل الجديد بدأ يشغل ذهني: كان عليّ أن أعمل شيئاً لم أعمله من قبل، وعليّ أن أجد طريقة للتفكير مناسبة – لي – ولهذه المادة الجديدة.

وتحقّقت كم أن المواد التي يستعملها الفنانون هي أدوات تتوسط الفكر، كم أنها تتحكم بالخيارات الجماليّة، كم أنها تصبح عناصر أساسية في التعبير الشخصي. وبدل من أن تكون مجرد وسيلة، فإنها تصبح بطريقة ما المؤلف الشريك في العمل الفني.

أعرف انني أكتب هنا قصة، لكن القصة دائماً أفضل من النظرية ولئن كانت النظرية...قصة أخرى. الأمور مرهونة بأوقاتها، لذا فهي دائما تؤلف قصة: وقد بدا لي أن تسلسل العمليات الذهنيّة مماثل لهذه الشرائح الأفقية الطويلة التي لا ترى بنظرة واحدة كما ترى اللوحة، بل إنها تتطلب قراءة بصرية متسلسلة، كما يقرأ كتاب عادي اذ لا يمكن قراءته من نظرة واحدة. هذا الشعور بالقراءة إزاء شكل هذه الشرائح أيقظ فيّ الشعر والأدب. شعرت بالعلاقة الوثيقة بين النص وأفقية الورق، وأدركت فجأة أنني سأكتب شعراً على هذه الأوراق ألوّن مائيات بالجمل والأبيات والكلمات. هكذا وببهجة عظيمة فتحت لذاتي عالماً فنياً جديداً، وعرفت أنني سأكتشفه من خلال فعل الرسم والتلوين ذاته.

استعملت الاشعار العربية. إن في هذا الخط العربي بحد ذاته إمكانات لامتناهية، ولقد اكتُشفت واستُنفذت عملياً في فنون الخط الكلاسيكي والاشكال الهندسية المنبثقة عن الآيات الكتابية والخزفيات التي تزيّن المساجد الكبيرة في العالم الاسلامي. مغامراتي لم تكن متصلة مباشرة بهذا التراث الكلاسيكي الذي يرتكز على ترميز الخط وعلى كمال ما تأتي به الريشة من رموز.

استعملت خط يدي (البعيد كل البعد عن الكمال) محاولة اكتشاف كل الإمكانات الصورية لتحريك الحروف والكلمات العربية لما في الخط العربي من مرونة. ذلك أن حرفاً واحداً، مثلاً، يمكن ان يكون صغيراً كأصغر ما يكون الخط أو يمكنه ان يكون شاسعاً يغطي صفحة كاملة، ويمكنه أن يمتد الى أقصى حدود الممكن أو المتخيّل.

لم يكن شعوري تجاه هذه المقاربة الجديدة اهتماماً عادياً بل كان فيه شيء من القدسيّة: كنت أقرب الى مشاعر كاتب الأيقونة في الماضي، أي في رهبة التعاطي مع التاريخ الروحي. كنت أتقلّب ضمن مزيج من الشعر والكتابة والرسم بالألوان، أتلمّس طريقاً طالعاً من الماضي (الخط الكلاسيكي)

ممتداً الى أقاصي الامكانات المكنونة في الكتابة العربية. كنت أكتشف عبر اختباري هذا أن الكتابة والرسم هما واحد وأن الرسم بالحبر وكتابة الشعر هما وحدة مستمرة في المجال المرئي للعمل الفني.

أذكر بأي تأنّ كنت أغسل يدي، بأي دقة وترقّب كنت أختار الشرائح، وبأي اهتمام كنت أنظر الى الورق المصنوع في اليابان أو ورق الأرز المصنوع في "كيوتو". كان ينبغي أن يكون كل شيء في تناغم، الحجم والشكل، النص والألوان، مادة هذه الألوان والضوء الخارجي وجهوزيتي أنا. كنت في كل مرة كمؤمن يدخل في طقس دينيّ، كمتسلق الجبال اذ ينطلق صعوداً وكأن الرسم بالألوان في هذه الحال قد غدا رياضة مقدسة، معركة روحية ومادية بآن فيما هي ايضاً لعبة حظ.

منذ بداية عمل كهذا يمكن أن يبلغ طوله حين تتفتح كل صفحاته المطوية، خمسة أمتار أو عشرة، يتّضح حكماً أن الخطأ غير مسموح وأنه ينبغي الحفاظ على الإيقاع ما دام العمل مستمراً،فإنه رحلة، سفر، مغامرة، يقظة في أعماق الانسانية – صور من الذاكرة، استذكار لجوهر البداوة في الروح.
وفي هذه الاثناء، يبدو وكأن حدود الحجم والشكل – وهما جزء من تجربة الرسم بالألوان (ضمن اطار أو خارجه) – قد تلاشت حين تفتح طيّات الكتاب فيما تبدأ طبيعة الإيقاع في العمل تتجلّى وسحرها ينتشر تماماً كما ينتشر سحر الموسيقى.

عند هذا تتراجع الجاذبية المعهودة بين الرسم بالألوان والأدب كما هو الحال في الفن التعبيري وينسحب التجاذب المعهود بين الرسم بالألوان والفلسفة كما هي الحال في الفن التجريدي أوالذهني لتحل مكانها جاذبية التناغم بين الرسم بالألوان (أي الفن المرئي)والموسيقى.

كما في الموسيقى كذلك في طيّات الكتاب الملوّن، يصبح التركيز الأساسيّ على تجاوب الألحان والألوان في تنوعاتها وتداخلها مع بعضها البعض، الى جانب إدراك أهمية القيم التأليفية المختصّة . غير أن الكتاب المطويّ الملوّن، الذي يضاعف إمكانيات التركيبات فيما بين "صفحاته"، يفتح امام الموسيقى ذاتها إغراءات جديدة لاختبار الأنماط المركّبة والمتجاوبة.

كثيراً يسألونني ما إذا كانت الرسومات والمائيات التي أمزج مع النص المكتوب هي رسوم توضيحية، وعليّ أن أجيب في كل مرة انها ليست كذلك، فهي بالأحرى "معادلات". هي أجوبة وردود إيقاعية على النص المستعمل ليس على أساس بنائي فحسب، بل أنها وسيلة للتعبير عن قراءة ما. انها جواب فكري وعاطفي على الشعر. فبدل أن أفسر وأحلل قصيدة ما أو نصاً مكتوباً بالكلمات، أستعمل أنا لغة الرسم بالألوان، في هذه الحال تتقابل الكلمات المكتوبة والعمل المصوّر، وينظران أحدهما الى الآخر في مرآة، فيؤلفان وحدة جديدة تمزج الاثنين معاً. خلال عملي سنوات عديدة (منذ ١٩٦٣ تقريباً) بهذه الطريقة، على النصوص العربية فقط في البداية، ثم على النصوص الأميركية أو النصوص الشعرية الفرنسية، إكتشفت بعداً آخر لمفهوم الترجمة. فلقد بدت الترجمة عملية انتقال، بها تنتقل القصيدة مثلاً أو النص النثري من لغة الى أخرى، من عالم لغوي الى آخر. هذه العملية تتضمن عدة أسئلة البعض منها ما ورائي: حين يقرأ

اثنان نصاً ما، فهل هما يقرآن النص نفسه؟ من هو "مؤلف" النص المترجم؟ ما هي حقيقة وجود كل من النص الاصلي والنص الآخر؟

شلال من الاسئلة تدفق خلال سنوات هذا الاختبار الطويل. "كتب الفنانين" هذه، قصدها أن تظهر كيف يتجاوب الاحساس مع نص شعري مكتوب، وكيف ينتقل فهم الشعر من لغته الى لغة أخرى بصرية، وأن تظهر كيف أن العمل النهائي- بطريقة ما - يصبح مستقلاً عن العنصر الكتابي وعن الصورة معا، اذ ينبثق كيان جديد هو ملك المشاهد، يخلقه هو من رؤيته لهذا العمل، وتأتي الرؤية مختلفة من مشاهد لآخر الى ما لا نهاية.

باختصار: تبدو هذه المقاربة التي تجمع بين الأدب والفن والتي هي أساسية في الفن الصيني والياباني والتي قد تحوّلت هنا، حاملة معاني الصيرورة، والسيولة، والتحولات المستمرة، وهذه عناصر أساسية للفكر! فالفكر لا يرتاح على هذه الشرائح فيما يسرح على صفحاتها ذهاباً وايابا كآلة اتوماتيكية فاحصة. هذه التجربة تحوّل الكلمات المرئية المكتوبة واللوحات التي هي جزء منها إلى نوع من الكتابة الموسيقية التي يترجمها كل إنسان، بما في ذلك الفنان نفسه الذي صنعها، عبر لغته هو أو لغاته، الى ما نسميه الفهم.

لقد قادني عملي طوال سنوات بهذه الطريقة الى الظن بأن عالمنا الفكري هو "ترجمة" مستمرة، وان الفهم هو ترجمة الموضوع الذي يراد فهمه وان أية فكرة قد نعتبرها بدائية، أساسية وعفوية هي أيضا تأويل لشيء قد سبق، إذن ليست عفوية أو بدائية، وقد يكون هذا التأويل من طبيعة أخرى، من طبيعة مختلفة عن التفكير نفسه، قد تكون موجة أو أمراً يبقى مبهماً، وتتم ترجمة هذا الأمر المبهم بفعل عملية تصفية نشيطة تحصل في الذهن.

وعلى المستوى العملي، فلقد قادتني تلك التأملات تدريجياً الى محو النص المكتوب من حين الى آخر. احتفظت بالقليل منه او لا شيء. رحت أرسم باللون على هذه الكتب مناظر طبيعية أو لوحات تجريدية. ليست هذه عودة الى الواقعية أو الفن المجرد، بل إنها الوصول الى رؤية الواقع من حيث انه نص موسيقي في تحول مستمر القصد منه أن يبقى غامضاً بحد ذاته ولكنه "مسموع" او "مرئي" بحسب قدرة أذهاننا على الإنتقال به. وهكذا إذا كان رسم منظر طبيعي على لوحة تقليدية يجمّد - بمعنى ما - الموضوع، فإن رسم هذا المنظر على هذه الكتب الشبيهة بالأكورديون تسمح بتعدد النظرات اليه. فإذا وضع المشهد الأول والثاني جنباً الى جنب مثلاً وإليهما مشاهد أخرى بحسب ما نشاء، يغدو المشهد أمامنا مناظر متعددة بحسب ما اختارناه من وضع الطيّات. هكذا نبتعد عن الصور الثابتة ونرى تركيبات مؤلّفة متعددة للواقع ذاته. إنها ولادة وقائع مختلفة من واقع واحد.

وبكلام بسيط: إن مضاعفة العناصر التي تكوّن العمل الفني المفتوح بها الى اللانهاية، تدعو الذهن الى المشاركة المكثفة في هذا العمل والى المساهمة فيه بمختلف قواه. بهذه العملية تحصل استنارة الذهن، وبها تشرق للوجود وجوه اخرى ومتعددة للعمل الفني. من هنا نفهم أن تسمية الاعمال الفنية التقليدية قديماً، التي جمعت بين الكلمات والصور، والتي عرفت بالمزخرفات المستنيرة، هذه التسمية - لم تكن صدفة تعني "إشراقات"، "Illuminations".

ترجمت النصّ أمل ديبو