منهجيات المواجهة، تناول المواجهات في أعمال

"آفاقٌ محمولة" لجيل ماجي

عندما أعلن جيل ديليوز "ليست لدي تحفّظات، ولا أحكام مسبقة، ولا حتى معرفة مشروطة" لم يكن في ذلك أي ادعاءٍ لتواضع فكري. فالمفكر والفيلسوف المتميّز بغنى أفكاره وبأسلوب الكتابة القوي والاستفزازي بغزارة كان بدلاً من ذلك يدعو إلى العودة، مرارًا وتكرارًا، إلى موضوعٍ جديد.

التقسيم ثلاثي الأجزاء لهذا المقال يأتي كمحاولةٍ للاستجابة لاستدعاء ديليوز، ووسيلةٍ للتخفف شيئًا فشيئًا من الأحكام. لكن ذلك يترافق مع تنبيه – فالمعرفة المشروطة حين قراءتها كملاحظات مجاورة ستؤدي دائمًا إلى تشكيل فهمنا، وهي دائمًا سطحٌ مجاور سيكون علينا مواجهته. ومع ذلك، فإن المنهجيات المتبعة هنا تسعى إلى تناول أعمال جيل دون الانزلاق إلى التحفظات - وعليه، فإن مقتطفات من سلسلتها الشعرية (في الجهة اليسرى) ومراجع أخرى (في الجهة اليمنى) تعدّ تابعةً للنهج الذي يذهب إليه النص، لكنها في الوقت ذاته ضرورية لتفسيره. الاستثناء الوحيد هنا هو جذور الكلمات وعلم أصول الكلام - وهو شيء مستتر جدًا داخل الكلمة التي يتم أخذها كمعرفة سطحية سواء بشكلٍ واعٍ أو في اللاوعي، دون أن تُستبعد بحق لمستوى التحفظات المشروطة.

إن الدعوة إلى التخلي عن المعرفة المتراكمة تنطوي على قدرٍ من السخرية بالنسبة لديليوز، وهو الرجل الذي أجبرت كتاباته أفضل الأدمغة على الإذعان، وهو مفكّرٌ متخصص لديه العديد من الاستشهادات والمتابعين. ومع ذلك، فعلى قدر ما تبدو هذه الدعوة للبدء من جديد خطابية وغير فعّالة للوهلة الأولى، فهي، في هذا الموضع، مكانٌ مفيد للبدء منه.

وسيكون النهج الأول الذي نصادفه.

التخلي عن الأحكام المسبقة

مقتطفات لجيل ماجي، آفاق محمولة: تسلسل

حاول أن تبدأ هنا. حاول الإقرار بأنه ليست لديك تحفظات، ولا أحكام مسبقة. هذا الحمل الثقافي سيكون من الصعب التخفّف منه (ماذا يكون ذلك – أهو الخوف؟ التهديد؟ الغرور؟)

لكنني لم أبدأ من تلك النقطة. فحرصًا مني على سبر ما وراء الأسطح، كان النهج الأول الذي اتبعته لرؤية لوحات الأشياء لجيل ماجي هو البحث مباشرةً عن المنشأ أو المصدر، فهناك رغبةٌ لا تهدأ للكشف عما يستتر في أعماق الريشة والعظام ومخروط الصنوبر ومخروط الصنوبر، والريشة وسعف النخيل والعظام ومخروط الصنوبر والخشب الطيني والعظام. وتم تعلم النهج: الخطوة الأولى تبدأ باستكشاف الأصول، وجمع

هذا النوع من الزمن الخطي وتأثيره على مفهوم السرد هو عبارة عن بناءٍ ثقافي، والأثر النهائي يتمثل في الوزن المتفاوت للعمق السردي.

"ما الفائدة من هذا *التسلسل التاريخي المنطقي* الذي تصرون عليه جميعًا؟ هل يتغير الجوهر عند تقديمه أو تأخيره؟" بقلم الفنانة اللبنانية سلوى روضة شقير في رؤيتها بشأن "كيف فهم العربي فن التصوير".

في كتابه "ضد السردية"، يعرض جالين ستراوسون لردٍ مضاد على فكر الرؤية السردية، داعيًا بأنه "من غير الصحيح القول بوجود طريقة واحدة فقط للبشر لتجربة وجودهم خلال الزمن الذي يعيشونه. فهنالك أشخاص لا يرون حياتهم بطريقةٍ مفرطة في السردية، كما أن هناك طرق جيدة للحياة تعد في جوهرها غير مفرطة في السردية"، ويمضي لرسم طريقةٍ بديلة، عرضيّة، للوجود الإنساني، لا تختبر الزمن كسلسلة متماسكة، كما أن شعورها بملكية التجربة الزمنية منفصل تمامًا.

في كتابه *"نوزيا" (الغثيان)*، قام جان بول سارتر بعرض شخصية روكنتين كرجلٍ "سردي" في الأساس، يتملكه التحيز المتأصل للعمق السردي: "الإنسان هو دائمًا راوٍ لسلسلةٍ من القصص، ويعيش محاطًا بقصصه الشخصية وتلك التي تخص أشخاص آخرين، كما أنه يرى كل ما يحدث له من خلال هذه القصص ويحاول أن يعيش حياته كما لو أنه يسردها"

حصي أنا الأمور التي لا أعرفها وأتساءل كيف أتحدث وأنا أعرف أنني يجب أن أتحدث.

التفاصيل معًا - وقد ألحقتها هنا، مع إضافة المقالات المعينة بغرض نسبة هذه الأشياء وإعطائها ترتيبًا وفقًا لخصوصيتها حيث لا تؤدي عناوينها هذا الغرض - "الريشة، النسخة 1" (2016)، " العظام، النسخة 1 "(2016-17)؛ "مخروط الصنوبر، النسخة 2" (2017)؛ " مخروط الصنوبر، النسخة 1" (2016)؛ "الريشة، النسخة 2" (2017)؛ "سعف النخيل" (2017)؛ "العظام، النسخة 2" (2017)؛ " مخروط الصنوبر، النسخة 3" (2017)؛ "الخشب الطيني" (2016)؛ " العظام، النسخة 3" (2016). إلا أننا نمضي على هذا النحو، وهو نهجٌ تم تعلمه: إلقاء نظرةٍ سريعة على النص الخاص بالقطعة المعروضة في محاولةٍ لاكتشاف نوايا الفنانين، ثم الاستقرار على همهمةٍ تبوح بها مرجعياتك الخاصة، لتصل بأناقة إلى المفاهيم المتعارف عليها والمعمول بها - وبمثل ذلك، تحاك السردية. هناك وبكل شموخ، محاطًا بأجواء على نفس السياق، بناءٌ متماسك تتسلّل نفحاته عبر المساحات الهادئة للمنزل رقم 10، في حي الفهيدي التاريخي - استشعر ذلك النسيج الذي يجمع المطرزات التجريبية، ويحتضن الأغطية المنحوتة، ويحفر تجاعيد القراءة المتمعنة للقصائد. ثم عد إلى الواقع مرةً أخرى.

هذا العمل الانعكاسي على الذات، وهو استتارٌ للعمق السردي، يستند في الأساس إلى احتياطياتنا المعرفية بقدر ما يستند إلى أيٍ من الصفات أو الجوهر الذي قد يصدر وقد لا يصدر من شيءٍ بذاته. نعتقد بأننا نخترق السطوح الخارجية ونسبر الأعماق. لكننا في حقيقة الأمر نسبر مراجعنا الخاصة من أجل مقابلة ما هو معروضٌ علينا بشروطنا الخاصة. السرد هو رغبةٌ نميل إليها لأنه، بالنسبة لكثيرٍ من المجتمعات، التجربة الاجتماعية للزمن هي دائمًا تقريبًا بهذه الصورة ذاتها. معرفتنا بها تعود إلى فترة كان يا ما كان في الطفولة، وقصص هانسيل وجريتل لما قبل النوم والدرب الذي يتلوى في الغابة والذي حددوه بفتات الخبز، أو، في زمانٍ سابقٍ لذلك، كرة أريادن من الخيط الأحمر والتي تُفرد تدريجيًا مع اختراق ثيسيوس للمتاهة.

يبدو كما لو أن جيل كدّست المعرفة المشروطة وأودعتها هنا - مزدحمةً في المساحات الفارغة المقوسة كرزمٍ من كتبٍ مجهولة المصدر. الأفكار والمعرفة وشظايا من الذاكرة تجتمع لتصبح عملاً فنيًا تركيبيًا في "كما تملؤك به المدينة من الداخل" (2015، 2017). تأتي هذه المجلدات حصاد عشر سنوات من المدونات الصغيرة، لإنفاذ إسقاطاتٍ وأفكار تجمّعت، وتشييء عقدٍ من الكتابة والتفكير والوقت والخبرة المقيّدة في هذه الحاويات الخادعة التي لا تحمل صفةً واضحة. هذه الأغطية البيضاء المكدّسة، التي تمنع أي لمحةٍ عن محتوياتها تبدو كالكتب في انتظار ملئها. الكتاب الذي عُرض لأول مرة في عام 2015 باسم "الكتاب الأخير"، وإجراء المحو الذي يسلخ الأعمال الأدبية من غلافها الفني، يحذف معلوماتٍ خاصة بالمؤلف، ويقاوم عامية التوزيع المرمّزة، تعني أن الكتب تتواطأ وتتهرب في الوقت ذاته بينما تؤكّد على كونها أشياء، على كونها أعمال تركيبية. قد تمنعنا آداب المعرض المصانة من الوصول للإمساك

بأحد الكتب وتصفحه مجانًا، في عكسٍ ساخر لطريقة تناولنا لقطع أخرى: لماذا لا "نقرأ" الكتب، في حين نصرّ على "قراءة" الأعمال؟

حذار من خداع العمق

إذا تخلّينا عن الأحكام، ماذا نصادف؟ تتحدث جيل عن هذه اللوحات على أنها "تمرينٌ في النظر والاستخلاص". النظر إلى ماذا؟ إلى الأشياء؟ فلماذا إذًا، ومهما حاولنا جاهدين، يقاومون القراءة الرمزية: إنهم يفتقرون إلى السياق، ولن نجد هنا مخروطًا من الصنوبر، أو ريشة، إنما هي تصوّراتٌ متكررة عن "الريشة"، ورؤى معادة لـ "مخروط الصنوبر". بغياب المقالة التي تثبّت الأسس، يتم استبعاد هذه النماذج من خصوصيات المكان أو الزمان. تطفو هذه اللوحات ضمن أطرها - حرفيًا ومفاهيميًا – دون أن ترسم أي ظلال، بمنظورٍ تم تمهيده إلى فسحةٍ مسطحة.

إذن فهي ليست رمزية.

لكنها إن نظرت واستخلصت رؤى، ينبغي أن يكون تناولنا للأشياء تمرينًا في النظر أيضًا، النظر والمواجهة. إن رفض الانتشار السردي، دون إشاراتٍ للخطوة التالية، يجعل كل عملٍ يمثل المزيد من الأسطح..

هنا ثنائيةٌ مكسورة: إذا صادفنا سطحًا، يجب علينا توقّع عمقٍ وراءه.

إذا كان السياق السردي ينطوي على تنقيبٍ وتعقيدٍ وعمق، يكون من السهل عندها قراءة مواجهةٍ سطحية على أنها ضحلة، لا تتجاوز الواجهة. لكننا لا نتحدث هنا عن سطحٍ بذاته، فنحن نصادف عدة أسطح - العمل والسطح الخاص بذاتنا والفجوة التي تتواجد بينهما.

في العمل الفني، تخيل لو أن الرسام يجهد في إتقان أحد التفاصيل تلو الآخر، فيركز أولاً على هذا العنصر، ثم بعد مسافة بوصةٍ مربعة إلى اليمين، تظهر فجوةٌ أخرى، يجف العمل، ثم تضاف طبقةٌ جديدة. وعلى هذا النحو، يصبح حتى التصوير الرمزي للعظام مؤلّفًا من مجموعة متصلة من الحلقات أو حزم العمل. تؤخذ كل واحدةٍ منها بصورةٍ منفصلة، سطحٌ مجرد.

ننظر إلى هذه الأسطح كما لو كنا في درسٍ للرسم. فنظرك موجه نحو المساحات السلبية، والثغرات التي تتيح رؤيةً أفضل لشكل الشيء. أما المساحات الفارغة فهي حدود، لكنها أيضًا غيابات مُدركة، ومساحات كان يمكن للمعرفة المشروطة أن تغمرها لتغيّر شكل الشيء ذاته.

يمكن لهذه الغيابات، بدلاً من ذلك، أن تغمرها إمكاناتٌ قوية منتجة. تناول اللوحات وفق هذا النهج وستعني هذه الأشياء المألوفة الموضوعة داخل أطر ما هو أكثر من شظايا متفرقة عائمة. إدراك الريشة والعظام ومخروط الصنوبر، مع تقبّل المساحات الفارغة، ومحاولة التعرف على الأسطح أيضا.

"*التصوير*، من حيث الدلالة، هو عملية صنع *صورة* (أو *صُور* في حالة الجمع). يلتقط الأشخاص *الصور* خلال الحفلات والمناسبات ويطبعونها على صفحات منشورات المجتمع. الفتاة الصغيرة التي تشبه والدتها هي *صورةٌ* عنها، تمامًا كقطعة الورق التي تخرجها آلة النسخ الضوئي. وهذا الطيف الواسع من الاستخدامات للكلمة ذاتها يُبرز مدى بعد المفردات عن المقصود *بالصورة* في نصوص عصر النهضة ... علاقة *الصورة* بالمحتوى في اللغة العربية أقل من علاقتها بالإنتاج. وجذر الفعل *"صوّر"* يعني في أساسه "التشكيل" أو "القولبة"."

شيد، كيرستن. "نحو الحداثة المادية - مقدمة لكتاب 'كيف فهم العربي فن التصوير' لـ سلوى روضة شقير ". أرت مارجينز، المجلد 4، النسخة 1. إم آي تي بريس، 2015.

هي جميعًا واجهات نتعامل معها، وفجوات صغيرة فاصلة تتكسّر وتكمن مستترة. ومع منع رسومات الأشياء هذه لوضوح مسارٍ محدد خلال متاهة عمق السرد، كونها تقاوم القراءة الرمزية، تتفتح طرقٌ أخرى، وتبرز أبعادٌ أخرى بكثرة.

الحيود عن المسار

تدرس أنت جميع الطرق
وتدرك أن لا أحداً يأتي خلالهم

فأنا لا أتحدث عن الخرائط
هنا،
بل عن حجر الأساس الذي
أرجعه إلى أمي

هذه الأبعاد جميعها غير مستقرة. مثل هانسيل وجريتل في الغابة، وثيسيوس في المتاهة، فإن الحاجة إلى تضييق كافة الأبعاد من أجل بناء قصة خطية هو ضربٌ من حب السيطرة، الرغبة القوية في إيجاد مسارٍ لا تنساه الذاكرة يقطع المساحات المتسعة من المعرفة، ونظم العلامات، وجميع الأشياء – طريقٌ يمر خلال الفضاء ويمتد بلا حدود. أما السعي إلى إيجاد عمقٍ في السرد فهو تقييدٌ - كتابةٌ حول الشيء وليس في عمقه ¬ تضع حدودًا وترسم أسوارًا حول كيفية مواجهة الأشياء.

جيل تتّبع الطريقة ذاتها فتقيّد كتاباتها وترسم أطرها - ولكن هذا ليس ميلٌ للسردية من جهتها. وبدلاً من ذلك، فهي تصرّح بما لا تعرفه وما لن تتحدث عنه. في المنحوتات المطرزة - "ليس كلامًا وليس عظامًا" (2017)؛ "ليس ريشةً وليس أبًا" (2017)؛ "ليس مخروط صنوبر وليس سعفة نخيل" (2017) يعد الحذف نوعًا من النفي الذي يعلن أن الكلمات ليست مؤشرًا على أشياء، إنما هي أشياء بحد ذاتها. الكلمات – مقلوبة، محاكة، مكبّرة، منسوخة، مشطوبة، مكتوبة. تابع هذه البنية في تصورك بطريقة عكسية من أجل فك طلاسمها، وافترض كونها تدل على ما نقرأ. أو، أنها كانت تدل، في ما مضى. الآن أصبحت ممحيّة، وجوهها مخبأة، معناها مرفوض، أو في أحسن الأحوال مغشّى لحَجْبِه - لا نستطيع قراءة الكلمات رغم محاولاتنا الجاهدة لذلك. وهو كذلك الرؤية التي تُفرض علينا حين السعي للوصول إلى العمق النحوي والدلالي، انزلاقٌ إلى السردية التي تتطلب بدايةً، ومنتصف، ونهاية.

هنا مجددًا نجد نهجًا يحابي العمق الموجود في السردية. في حين يجدر بدلاً من ذلك تناوله كما لو أنك تقابل شيئًا ما. ربما كان من الأسهل بالنسبة لنا التسليم في حال مواجهتنا لشيء لا نشكك ولا نفرض (2017) قطعةً برونزية مسكوبة مشبعة بكل التذكارات المنحوتة التي تشير إليها المادة التي صنعت منها. هنا، لا نجد فقط إلغاءً لوظيفة الكلمات كإشارة، لكن المساحة الدلالية بين نفيَيْن هو أيضًا نوعٌ من الإنكار، ولهذا نسأل: لا نشكّك، ولا نفرض بقوة ... ثم ... ماذا؟ ويرفض العنوان السماح للكلمة بأن تظهر، يرفض أي معنى قد نحاول أن نعزوه. مثله كمثل صلابة المعدن الذي سُكب منه والذي لا يمكن اختراقه، لا نشكّك ولا نفرض بقوة هو بيانٌ حازم من شيء موجود، منحصر، في حدود ذاته.

ولكي نتصور إخراجها في صورة تسلسلٍ سردى، يمكن قراءة هذه التحركات على أنها إيماءةٌ محبَطة أو ذاتية الرقابة أو معادية للشعر، إلغاءٌ يمحي إمكانات الكلمات-بوصفهادالّاتٌ موشورية، تخط غطاءً محكمًا على فيضٍ من الرمزية، حاجزٌ يمنع سبر الأعماق مرةً أخرى.

يجب بدلاً من ذلك، قراءة هذه المجموعة من الأعمال التي لا تحوي مفردات بطريقةٍ بصرية. سوف تساعدنا اللغة العربية هنا. صورة، الكلمة العربية التي تعني شيئًا مرسومًا أو صورة فوتوغرافية، تمتاز بفارقٍ بسيط لا يتوفر في اللغة الإنجليزية. هذا الفارق مرتبط بكلمة تصوير، الكلمة التي تُترجم عادة بكلمة "مصورة". والتصوير بالعربية هو عملية صنع صورة - وكلتا الكلمتان منبثقتان من جذر الفعل والذي يعني "تشكيل" أو "قولبة".في اللغة الإنجليزية، صنع صورةٍ (الرسم) أو صورة منسوخة (النسخ) هو بحد ذاته عبارةٌ عن عملية تصوير (رسم) أو وصف (كتابة) - وكلاهما ينطوي على سطحٍ على اعتباره عمق مغطى، السطح على اعتباره شيءٌ مميّز ومنفصل ، تقليدً ليس إلا 'للشيء الحقيقي'، شيءٌ يطالب بالكشف عنه. على العكس من ذلك، تعطي اللغة العربية الإحساس بالصورة كرمزية نحتية تتشكل وتتقولب. تتحدث فنانة الحداثة اللبنانية سلوى روضة شقير عن الصورة فتقول بأنها "أكثر واقعية من الواقع المعتاد"، وهي بذلك تميز بين ما هو مرئي وما هو بصري - والبصري هو التصوير. يؤدي هذا التمييز إلى رفع واحدٍ من الأسطح، ويلغي الحاجة إلى الوصف، كما يتيح للأسطح التي تواجهنا بأن تصبح أشياء في حد ذاتها بدلاً من أن تكون أشياء تتطلب مشهدًا (وقتية، وموقع) أو التي تحفز على سبر العمق.

اتباع أسلوب الإخفاء

إن تقبّل هذا السطح البصري، يجعل للتفاعلات إيماءاتٍ جديدة، كما تصبح الكلمات المشطوبة جسرًا يمكننا اجتيازه، ووسيلةً لتتبع سطحٍ ما، مكانٌ نبقى فيه لفترة.

فالخط الذي يخترق خطاً آخر، هو أيضاً معبراً للوصول.

سيتم العثور مجددًا على التباطؤ والأسطح. الأعمال المطرزة تعرض لشيءٍ "معاكس"، الأمر الذي يشير إلى مواجهةٍ محتملة مع سطحين على الأقل - نحن واعون جدًا للطريقة "الصحيحة" حتى حين يُعرض علينا عكسها. هذه الثنائية هي عبارةٌ عن استحالة مزدوجة، متناقضة: فمن الناحية الفيزيائية، لا يمكننا أبدًا رؤية السطحين معًا في آنٍ واحد، لكن من الناحية النظرية، نحن نقوم بتوجيه قراءتنا لهذا السطح من خلال عملية إسقاطٍ للجانب الآخر. من المستحيل رؤيته والتراجع عن رؤيته، ثنائيٌ في صيغته بين أن يتم تصوّره ولا يمكن تصوّره. أي أنه يتميز بخاصية المضاعفة، والتزامن – وإمكانية وجود ما هو أكثر من الظاهر أمامنا. وقد كتبت جيل نن التوتر الذي يحدث حينما يستحيل التوفيق بين أمرين والإمكانيات الإنتاجية وراء الجمع ازدواجيةٍ كهذه قائلةً: "الداخل والخارج كلاهما قد يلجآن إلى تمويه الشيء ما لا يمكنهما التوفيق بينهما - التناقضات في الخطاب والتاريخ والخبرة. هنا، بالنسبة لي، هو حيث تأتي أهمية الشعر، ليس للتوفيق بين حالات الوجود المختلفة، إنما للتعامل مع الإمكانيات التي تأتي من إدراك إمكانية وجودهما معًا ضمن واحد". قد نقوم بالتمويه، وقد نقوم بالشطب، أو نقوم بالتنقيح وإعادة الصياغة. وفي محاولات الإخفاء هذه – والتي تعني "الحذف" و"الدمج" معًا - يمكننا أن ندرك أن أمرين معًا يصبح حدوثهما ممكنًا: فالتنقيح يأخذ شكل الجمع، والحذف يكون كالإدغام، لتشكيل شيءٍ جديد دونما حاجة إلى اللجوء إلى عمقٍ سردي.

يميّز الشاعر الفرنسي بول فاليري بين اللغة الشعرية واللغة النثرية عن طريق استخدام صورة لوح خشبي يطوف عبر الوادي، وهي حافة هاوية تُنذر باحتمال تجاوز جميع المعاني المحتملة والمفهومة للكلمة لفعاليتها. في الاستخدامات اليومية، نتحرك سريعًا من أحد الجوانب إلى الآخر. في المقابل، لا يمشي الشاعر على لوحٍ خشبي، الشاعر يجلس، ويرقص.

من "النسيج بجذوره البدوية وشاعرية تجهيز المكان" التي قدمتها جيل في معهد جامعة نيويورك، مارس 2017

لا ضحالة أو سطحية، بل هي تتجاوز حتى المضاعفة، وإمكانيات التعامل من السطوح تبدو وفيرة.

تبنّي الرؤية الضبابية

إحدى الجوانب المتوفرة بغزارةٍ هنا هي الوسائط، الأمر الذي يجعل من الصعب استيعاب جميع أسطح المعرض في آنٍ واحد دون اللجوء إلى الاستكشاف السردي؛ وهو وفرةٌ متعددة الأنواع، ومتعددة الوسائط، ترفض أن تتحد وتتوافق، لكنها بدلاً من ذلك تزدهر في التجاور مع الاختلاف. وتتعاظم هذه الخاصية الموشورية عن طريق خطوط الرؤية المتكسرة للبناء الخلوي للفضاء؛ وخلافًا لما هو عليه الحال في مكعب أبيض تقليدي، لا يمكننا رؤية كل الأعمال في آنٍ واحد، ناهيك عن تمويه الإيماءات المتولّدة عن أسطحهم. اقترب من قطعة واحدة بسرعةٍ كبيرة جدًا، وحاول مشاهدتها أقرب من اللازم، وستنقسم أو تتضاعف صورتها البصرية، لتتفكك إلى ما هو مرئي وسردي مع منظور منحرف. حاول بدلاً

الضبابية هي مصطلح استخدمته جيل في المحادثة، واسمٌ لتقنية التحليل النفسي التي تعرفت عليها من طالبٍ سابق. تتيح الضبابية للمعالج استيعاب *الوجود الكلي للمريض (الغيشتالت)*

من ذلك تعليق استخدام العدسة المكبرة واعتمد تركيزًا ناعمًا وضبابية في الرؤية.

هذا التشتت في الرؤية هو وسيلةٌ للاقتراب من شيءٍ مؤلّف من أجزاء كثيرة مع الاستغناء عن الحاجة إلى نقطة محورية تعطي أفضلية لأحد العناصر عن الآخر. هذا النمط من إيجاد التماسك والتوافق بين الزخم يتطلب تعديلاً في أسلوب رؤيتنا الشخصي، نهج للاقتراب من الأشياء دون اقترابٍ مادي. إذا حققت السردية تقدمًا – وقتيًا أو مكانيًا – يعني هذا بالضرورة أننا ما نزال، نقدّر الإمكانات الكامنة وراء التجاور والتسلسل. مقاومة الشعور بأن التنقيب والتفكيك هما الوسيلة لتكوين المعنى، تُظهر الأعمال بدلاً من ذلك الإمكانيات الكامنة في القولبة.

التجاور اللازم للتسلسل لا يقيدنا بالخطّية أو يفرضها عليها، فهو متعدد الأبعاد، ويشير إلى العديد من الاتجاهات في الوقت ذاته.

وهو لا يقوم بعكس نوايانا - فكل السرديات هي تسلسلات إلا أن التسلسلات ليس جميعها سرديات.

تتألف من أجزاء، فجميع التسلسلات هي أجزاءٌ مقولبة.

يمكننا تبني التزامن بدلاً من السعي إلى الخطّية.

تستند القولبة والتسلسل إلى الأسطح، ولا يمكن أن تتألف من أعماق. عندما نقوم بتجميع خرزاتٍ معًا لصنع قلادة فنحن نؤلف أيضًا اللون والملمس، ولا يكون اختيارنا للخرز وفقًا للمكونات الداخلية التي لم تسبق رؤيتها. ومع ذلك، تبقى الكثافة إحدى خواصها وتملي ترتيبها – الحلية الرخيصة الجوفاء لا تُقارن باللؤلؤة، إلا أن اللؤلؤة هي جسمٌ مسكوب من خلال عملية إضافة مستمرة لتتحول من حبة رمل إلى الطبيعة اللؤلؤية ذات السطح الثمين. مجموعة الدمى الخشبية الذي تتداخل هي سلسلة ومجموعة تستدعي التنقيب، إلا أن علاقتهم تصبح واضحةً فقط عند تفكيك القطع وفردها.

وفرة هذه الأعمال تجعلها مليئة بالأجزاء المفاهيمية والرسمية، فهنا رقعٌ من القماش، ومربعاتٌ من الورق، والكلمات هي وحدةٌ واحدة، والأفكار، وحزم الدراسات، وفترات العمل، تندمج جميعها في أشياءٍ بصرية مصبوبة تمثل أسطح.

التجلّي

عندما نتخلى عن الرغبة في الاختباء في جحر، وفي السعي إلى إيجاد السياقات والتراكيب، وتفكيك ثم إعادة بناء القصة، فنحن نقوم بتأليف تسلسلات متزامنة ومتعددة المتغيرات يمكن أن تتوسع في العديد من الاتجاهات في الوقت ذاته.

نحن لا ننقّب بل نشع.

هذه التعددية في الأبعاد تظهر بوضوح وعلى الفور في أعمال اللحف. فهي لا تُعلّق مفرودةً، ويصعب عرضها – بل تتطلب أن تُلَف وتُطوى وتُفرد وتُقلب، وعرضها يمنع التعامل معها مثل اللوحات. فالقيام بذلك فيه إنكارٌ لصفاتها البصرية، وليونتها، وإيحاءات حركتها، وحركة إيحاءاتها. كما أن صنعها، على عكس الرسم على الكانفاس، هو عملٌ ينطوي على الكثير من اللف المادي والتسلسلي.

المشربية، التي ظهرت ضمن أعمال البطانيات - "مدينة زايد، الأحمر" (2017)؛ "مدينة زايد، الأزرق" (2017)؛ "متحف سان ماركو / مشرابية" (2016-2017) – تبرز بقوة ليس لميزة وجود مناظر خلابة معينة، إنما بفضل الأنماط التجزيئية من الهندسة الإسلامية. ليس سرديًا ولا أيقوني، في اللقاء الأول مع الفن الإسلامي يمكن وصفه سطحيًا على أنه زخرفي، ومؤلف فقط من أنماط متكررة، أما التجريد فلا يقترح شيئًا جديدًا.ومع ذلك، فإن جوهر الفن اللا أيقوني هو أن ما نراه هو فقط طرفٌ من شيءٍ آخر، أثرٌ أو اقتراح لشيءٍ عاجل. أما المطوي في داخل السطح الخارجي البصري فهو عمق، إلا أنه ليس عمق يستتر ويختبئ في الجحر، بل باطنيٌ وأساسي، لا يتجزأ ولا ينفصل عن ما نراه. كتب ديليوز: "إن المتاهة المستمرة ليست خطًا يذوب في نقاط مستقلة، كما يمكن أن تذوب الرمال المتدفقة لتصبح حبوبًا، لكنها تشبه صفحةً من ورق مقسّمة إلى طياتٍ لا حصر لها". هنا، الخط الذي يتلاشى هو مثل عمق السرد، وخيط أريادن الأحمر الذي يمر خلال المتاهة. أما الطية فهي خطٌ آخر، ولكنه خط يمتد ويستمر، وهو خط يحرض على نشوء أسطح متعددة، خطٌ كطريقةٍ تعبر عن قولبة وحركة.

"الفن *لا أيقوني* تُظهر لنا الصورة فيه أن ما لا نراه هو أكثر أهمية بكثير مما نراه. في الفن الإسلامي والفن الإعلامي الجديد، تحدث أهم الأنشطة على مستوى يسبق ظهور الصورة المرئية الظاهرة".

لورا ماركس - *التغطية واللانهائية*

استبدل هنا البطانية الملفوفة بصفحةٍ من الورق واكشف كثافة السطوح البصرية المبطنة.

التحليق الدائري يصبح وصولاً

النقطة المحورية مخفية، والعمق مغطى، ماذا الذي يمكن لرؤيتنا المقولبة أن تتناوله أيضًا؟

وأهمّش فكرة التراث، والتفافي حولك يصبح بحد ذاته معلناً الوصول.

البعد بيني وبين المسافة التي لا يمكن الحصول عليها أبدًا، والمراوغة دائمًا لا يمكن قطعها حتى مع فترةٍ زمنية لا حصر لها. ومهما كان جمال المناظر الطبيعية الخلابة على المسار الذي نخطط له، وبغض النظر عن القصص والأحكام المسبقة التي نعدها، يتلاشى الأفق. فبدلاً من مجرد القيام بالرحلة، إقرأ واهرب منها كنوعٍ من عمق السرد، قصةٌ مكانية وقتية نتصورها في مخيلتنا. الأفق هو مسافةٌ نقولبها إلى دلالات من شوقٌ مزدحم لمكانٍ آخر، وزمنٍ آخر. إذا كان يمكننا أن نتصور تلك القولبة (أي عكس تصوير شقير للصورة / قولبة الصور)، ونحن سوف ندرك سطحًا مرئيًا هنا أيضًا.

والأسطح البصرية لديها إمكانات وفيرة للقولبة.

التق "الآفاق المحمولة" (2017) التي تمتلك كل الجاذبية المعدنية لـ"لا نشكّك ولا نفرض" إلا أنها تجمع كل الأشياء وتحثنا على إعادة الترتيب - النص تم تجميعه وإعادة ترتيبه بالفعل، وفتح إمكانات لإجراء تعديلات جديدة ومتكررة. هنا آفاق، وهذه الأشكال التي تنتشر عبر الأرضية تجريبيًا هي إطلاقٌ لاتجاه كان ذات مرةٍ مقيّدًا بالكامل باتجاه نقطة محورية وحيدة. هذه النقوش هي جملٌ تخطيطية تستطيع تفريغ محتوى الفكرة والمعنى. كصيغةٍ لقراءة القطع المجاورة، تقترح آلة الكونسرتينا المسترخية هذه تشير إلى سهولة، واتساعٌ يستجدي تنهيدة لإعادة ترتيب والإدراك المتلوّي. الشيء الذي يتحرر من السرد هو شيءٌ يمكننا استخدامه في مكان العمق السردى - وليس لتقييد الأشياء التي تصادفنا بأحكامنا المحدودة، لكن بدلاً من ذلك، التقييد بطرق جديدة، مقولبة وتجريبية. الكتابة مع اعتبار الأسطح التي نصادفها وسيلةً لترتيب أنفسنا، وإعادة توجيه أنفسنا، إلى وباتجاه الداخل.

"سحبت أفاقها إلى الداخل مثل شبكة أسماكٍ كبيرة. سحبتها من حول خصر العالم ولفّتها على كتفها. الكثير من الحياة في نسيجها! واستدعت روحها لتأتي وترى. "

زورا نيل هيرستون - *كانت أعينهم تراقب الله*

فتحت هذا المظروف ، وأزلت منه ثمانية أوراق زرقاء رتّبتهم كأفق محمول على مدى الغرفة

المراجع (مرتبة حسب ظهورها في النص)

ماجي، جيل. آفاق محمولة: سلسلة. ترجمة مريم وسام. عام 2017.

ديليوز، جيلز. "ث مثل ثقافة". أبجدية جيل ديليوز.1988-1989.

شقير، سلوى روضة. "كيف فهم العربي فن التصوير". ترجمة كيرستن شيد. أرت مارجينز، المجلد 4، النسخة 1. إم آي تي بريس، 2015.

ستاوسون، جالين. "ضد السردية". النسبة السابع عشر. 2004

سارتر، جان بول. الغثيان.

فاليري، بول. "الشعر والفكر المجرد". فن الشعر. ترجمة دينيس فوليوت. مطبعة جامعة برينستون، 1958.

شيد، كيرستن. "نحو الحداثة المادية - مقدمة لكتاب 'كيف فهم العربي فن التصوير' لـ سلوى روضة شقير ". أرت مارجينز، المجلد 4، النسخة 1. إم آي تي بريس، 2015.

ماركس، لورا. التغطية و اللانهائية، علم الأنساب الإسلامي لفن الإعلام الجديد. إم آي تي بريس، 2010.

زورا نيل هيرستون. كانت أعينهم تراقب الله.