المدينة والفن التشكيلي

ياسين النصيِّر

المدينة والفن التشكيلي

ياسين النصيِّر

دار آراس للطباعة والنشر

اربيل – اقليم كردستان العراق

3

جميع الحقوق محفوظة ©
دار آراس للطباعة والنشر
شارع جولان – اربيل
اقليم كردستان العراق
البريد الاكترونى ***aras@araspress.com***
الموقع على الانترنيت ***www.araspublishers.com***
تأسست دار آراس في (٢٨) تشرين (٢) ١٩٩٨

ياسين النصير
المدينة والفن التشكيلي
منشورات آراس رقم: ١٣٥٣
الطبعة الأولى ٢٠١٣
كمية الطبع: ٦٠٠ نسخة
مطبعة آراس – اربيل
رقم الإيداع في المديرية العامة للمكتبات العامة ٤٧– ٢٠١٣
الاخراج الداخلى: كارزان عبدالحميد
الغلاف: آراس أكرم
التصحيح: جمال كريم

فهرست

المقدمة ٧

الفصل الأول

الدراسات ٩

١. رسام الحياة اليومية للمدينة ١١
٢. اللوحة الفنية والثقافة اليومية لحياة المدينة الغربية ٢٢
٣. المدينة وفن الستل لايف ٢٩
٤. فنون الصالة الغربية ٣٦
٥. المدينة ومسرحة المقاهي .... فن فيصل لعيبي ٤٢
٦. الإعلان والمدينة ٥٣
٧. المدينة وإعلام الحرب ٦١
٨. معمارية جارودي، مزاوجة بين روح الشرق والتقنية الغربية ٧٩
٩. المواد الأولية والخصوصية الفنية ٨٤
١٠. اللون الشعري ٩٤
١١. مائة سؤال وسؤال لتذوق اللوحة الفنية ١٠١

الفصل الثاني

المعارض الفنية ١٢٧

١. قراءة في تجربة محمد مهر الدين الفنية ١٢٩
٤. عالم خاج بالحرية معرض الفنان محمد مهرالدين ١٣٧
٢. تأملات في لوحة الجواهري للفنان جبر علوان ١٤١
٣. منحوتات محمد غني حكمت ١٤٨
٤. مثيولوجيا الرؤيا ١٥٤
٥. إعلان مضاد للحرب ١٦٢
٦. دراما اللون والكتلة ١٦٧

٧. أثنا عشر فنانا عراقيا في معرض حضارة وادي الرافدين ١٧٥
٨. معرض مشترك لـ "فنانون عراقيون وهولنديون" ١٨٩
٩. اللوحة بين انسيابية الحب والخشب ١٩٣
١٠. الفنان بشير في معرضه ٢٠٠٨ ..... ١٩٨
١١. دراما النحت قراءة في منحوتات الفنان منقذ سعيد ٢٠٤
١٢. الكاركتير والكاركتيرية ٢١١
١٣. بسام فرج فنان كاركتير الفكاهة ٢٢٥
١٤. فنان الكاركتير سلمان عبد ٢٣٠
١٥. المكان في لوحة رملة الجاسم ٢٣٥

المقدمة

هل يمكن القول أن الفن التشكيلي ابن المدينة وجزء من هويتها المعمارية، بالرغم من أن اللوحات الفنية لا تختص بالمدينة كلها بل بالحياة أينما وجدت؟ اعتقد أن الفن التشكيلي ابن الحياة اليومية للمدينة، وهذه السمة المكانية فنية بالضرورة، حيث المدينة ليست وعاءاً حديثا لاحتواء الأفكار الشعرية واللونية، إنما هي المكون الأساس الذي يدخل في تركيبة أي فن مهما كانت جذور الفن أوتطلعاته، طبقية تميل للفقراء والفئات الشعبية، أم للطبقات البرجوازية والارستقراطية. فالمدينة مكون تجتمع في أبعادها كل الأشكال التي سبقتها، من ريف، وقرى، وبلدات، واقطاعيات، ومدن لامرئية، وجبال، وبحار، وسماوات، وأهيلة، لأنها المكون المكاني الذي تنصهر فيه كل الأمكنة المتحركة نحوها.. من هنا يكون الفن التشكيلي والمسرح والرواية والشعر والموسيقا والبالية وغيرها، فنونا مدنية وإن عالجت موضوعات خارج المدينة.

سيرى القارئ أن مفهوم المدينة يولّد مفاهيم المعرض الفني، واللوحات، ويحتويهما معا، حيث أن موضوعاً مثل الإعلان عن البضائع لايتم في القرية، بل في المدينة، لعلاقة السوق والمنتج والمستهلك بفاعلية حركة المدينة، فالإعلان هو صيغة لشعبية البضاعة ضمن امكانية أن يكون جزءا من حركة الحداثة فيها. وموضاعات مثل: رسام المدينة أو الصالة الغربية، تعيش في صلب هوية وذاتية المدينة، لكنها تضفي على المدينة سمة الحداثة، من هنا تصبح موضاعات الفن التشكيلي مهما سميت وتنوعت، تكويناً في بنية المدينة الحديثة.. كما ننشد عبر التأكيد على العلاقة بين المدينة والفنون، إلى تحفيز الذائقة الجماهيرية عبر الرؤية، حيث يساهم الفن التشكيلي في اختزال مكونات لم تكن متاحة للمشاهد، هذه المكونات

تتراوح بين المثيولوجي والتقني الحديث، بين المعيش والمتخيل، ومثل هذه المجالات التي لا ينتبه إليها مشاهد المدينة اليومي يجدها وقد أصبحت عناصر بنائية في اللوحة الفنية، من هنا يمكننا القول: أن كل ما نحياه ونعدُّه ثانويا وهامشيا وسطحيا ومألوفا هو في صلب عملية الحداثة اليوم، بمعنى أن التراكمات التي تنشأ عبر مسيرة حياة الناس لا تهمل ولا تستحدث، يبل يمكن إعادة صياغتها من جديد عبر الفن. هذا ما أردت الوصول إليه في العلاقة بين الفنون والمدينة وسيجد القارئ أن موضوعات عديدة تشكل ممرا إلى هذه الزاوية الفكرية..

ياسين النصير

٢٠١٢/٣/٣١

الفصل الأول

الدراسات

رسّام الحياة اليومية في المدينة

١

أستعير العنوان من بودلير حينما كتب عن غياب الحياة اليومية من لوحات "رسام الحياة الحديثة" عام ١٨٤٥ بعد مشاهدته لصالة الفن في باريس، فعبَّر عن تذمره لأن رسّام الحياة الحديثة شديد الإهمال للحاضر، فهو يرى أن " بطولة الحياة الحديثة تحيط بنا وتضغط علينا"، ولا فكاك من الوقوع بأسرها، ولكنها خالية من الملحمية، فالحياة الحديثة لا تستقر على مكونات راسخة، فنها جزء من ثقافتها. يضيف بودلير" لا نقص في الموضوعات أوالألوان، من أجل صنع الملاحم. إن الرسام الحقيقي الذي نبحث عنه سيكون فناناً يستطيع أن يقتنص من حياة اليوم سمتها الملحمية ويجعلنا نحس بمدى عظمتنا وشاعريتنا". نعم عظمة وشاعرية حياة الناس اليومية هي التي تصنع الملاحم الكبيرة، هذا ما يذهب إليه بودلير معترضاً على غياب الحياة اليومية عن رسامي القرن التاسع عشر. لكن وكما يبدو أن الكثير من فناني الحداثة يبتعدون عن حياة الناس اليومية، ويغرقون هناك في السلعي والإعلاني والغرائبي، لعجزهم عن رؤية ما يعتمل في المنطقة الأكثر درامية واحتواءً للصراع الدائر في أعماق العوالم السفلية لمجتمعاتنا. أعني منطقة الاحتدام بين ما تتخيله وما تراه حقيقة، وهي منطقة ضاجة بالإعتيادي واليومي، وفيها صخب الناس حيث لا ميزة كبيرة للفئات فيها ولا علامات مميزة للأزياء والحركات، منطقة وسطية غامضة ومبهمة ومباشرة. هذه المنطقة التي تطفوا فيها

المتناقضات على السطح، وتعيش الأفكار النصف، ومنها تنطلق جموع العمال والعاطلين والجنود والنساء المتجولات، وفيها تختلط كل التعاليم السماوية والمثيولوجية والحديثة. في هذه البقعة تتولد الأشكال الدرامية الممتلئة بلغة الشعر.. أن النأي بالفن إلى البهرجة والصرعة والقفشات الأسلوبية، هو نقص في الوعي، وإدراك مشوه لحركة التاريخ، فتلك التقليعات الإعلامية تفتقر إلى الترسيخ المنهجي، عليهم كي يسايروا حداثة العالم أن يبتعدوا عن محليتهم. في حين أن فهمهم لمحليتهم والغور في أعماقها هو الذي يجعل منهم واعين لما يجري. هذا المنحى الفني الذي كان حاضراً في فننا التشكيلي العراقي، ثم إنكفأ في السنوات العشرين الماضية، ثم يعود مجددا ليواصل اتصاله الفكري بمجريات الحياة اليومية كردة فعل لما إقترفته السلطات بحق الفن التشكيلي وحرمته الاقتراب من حياة الناس وأجبرته على مسايرة برامجها العشوائية في التحديث، ممثلة ببورتريهات البطولة المصطنعة لرئيس الدولة أو القائد العسكري أو المحارب ومثلتهم بجداريات تمجد تخريب الحياة اليومة أو الارتفاع بها إلى منطقة متأرجحة بين الواقعية والفنتازيا. هذا الفنان هو الذي دفع باللوحة العراقية إلى التقليد عندما يصور بطولات لم يعشها أو يعايشها، مقلدا بها لوحة الحقبة الستالينية، تلك التي تعتمد قوة الكتلة والتماثيل الضخمة وتأليه القادة العسكريين. فالحياة الحديثة – وهنا تعني الحياة اليومية المعاصرة والمعاشة– هي معين للرؤية المتجسدة بحركة المجتمع، بتلك الصور التي تعبر لغيرك دون أن تترك ميزات خاصة بها، الوجوه التي نراها تلغي أسماءها وتبقي على صفاتها، لقدرتها على التكرار والاستنساخ والقادرة– فيما لو أدرك الفنان أبعادها الدرامية– على تشخيص نوعية الشخصيات الأكثر درامية في حياتنا. أن ما جعل فناني الرسم العراقيين في الستينيات والسبعينيات عالميين، ونالوا جوائز دولية كثيرة، هو إقترابهم من نبض الحياة اليومية للناس، من رؤية الروح

الملحمي في الثانوي، في تلك البقع التي تتصاهر فيها الأحياء، في المواقع التي تنعدم فيها التباينات، حيث القاع الأسفل هو الغطاء المادي للجموع الغفيرة من الناس التي تخرج صباحاً وتعود مساء وهي محملة بحياتها، تلك الجموع التي تفترش الساحات، ومفارق الطرق، لتناضل وتشترك بمآسي العالم وفي الوقت نفسه تبيع أو تشتري أحلامها المجهضة البعيدة عن التحقق والأمنيات. إن ما يحتاجه الفنان هو أن يصوب نظرته إلى الشارع، إلى تلك البقع المختزنة بالألوان الجديدة، إلى قاعها الأسفل وهو يمور بالأدعية والرغبات، إلى حياة الناس العاديين وقد صيّرها الزمن متكررة، إلى أولئك الذين تنصهر في ممارساتهم كل نوى الحداثة حتى لو لم يقرأوا أو يكتبوا، إلى سيطرة المجهول الديني في خلفيات وألوان لوحاتهم اليومية، إلى غياب الرجل الصغير، حامل الدراما وشخصيتها المحورية. فمهمة فنان الحياة الحديثة بعدّه موظف الحداثة المتنور تنحصر في تقديم لوحة درامية تتحدث عن بنية واقعية بألوان تختلط فيها الثيمات، وقد لا تكون هذه البنية ملتصقة بمرحلة أو باتجاه إيديولوجي، لكنها تعبر عن تداخل مرئي بين الصورة المتخيلة والواقعة، عمّا يعتمل في جوف الزمن العراقي، كي يختزل بخطوط مشحونة وممتلئة بخطوط تكتبُ شعراً وترسمُ لوحةً وتعزفُ نغما. إن جمالية المألوف، هي قدرته على أن يكشف عن طريق المفارقة النغمات المشتركة بين نزلاء القاع الأسفل من المجتمع. فالدرامية في مثل هذه المواقع لا تحتاج إلى بطولة فردية، بل إلى سمة اجتماعية عامة، يشترك فيها جمع مختلف من الناس. فالعظمة في لوحة الحياة اليومية تكمن كما يقول مارشال بيرمان في "قدرة رسام الحياة اليومية على أن يجدد رؤيته كلما تحركت المدينة". قدرته على أن يندفع للشارع، وأن يعاين حركة الأقدام وهي تنتقل – نتيجة تحسن وسائط النقل وتنظيم الشوارع – بين مناطق ما كانت لتدخلها سابقا.

٢

في المرحلة الحالية يجرى تغيير جذري على مناطق بغداد، يتبعها تغيير جذري آخر في سياقات الحياة اليومية لهذه المناطق. فما كان سكناً أصبح ثكنة عسكرية، وما كان شارعاً أصبح مقرات لأحزاب ومنظمات، وما كان رصيفاً تحول إلى بسطية متجولة، وما كان نادياً أوباراً تحول إلى مقر للمليشيات، وما كان مكتبة أو شارعاً فجر بمفخخات التدمير الديني، فلم تعد المدرسة مدرسة للعلم، بل جمع من المؤذنين يلقنون الطلبة اللغة المبهمة القديمة. هذا الشارع المتغير يؤكد مبدأ إن المدينة تشهد إرتكاساً جوهرياً في بنيتها، لتؤسس علاقات مشوهة، قد لا تكون هذه البنية جزءاً من الحياة اليومية، بل مفروضة عليها. على الفنان أن يرصد ألوان وخطوط وكتل ونسب وحجم وملمس مفردات هذه البنية، ليس عبر اللغة المنطوقة فقط، بل الحركة، والتصور، والتحشد، والمفارقة، والفعل. هذه التحولات البنيوية في المدينة تفرز أشكالها التعبيرية وفيها تكمن دراما الصراع اليومي، ولكنه صراع مختلف أنتجته قوى المدينة المختلطة، المدينة الهجينة، تلك القطاعات التي زحفت من حواف المدن الكبيرة، لتهيمن على مركزها التجاري والسياسي، ففرضت لغتها وهيأتها وملبسها وعاداتها وسياقاتها الأخرى. وعلى الفنان أن يغور لما تحت قشرة الأحداث اليومية ليرى من هناك تفاعل نسبها ومكوناتها، وسيجد حتماً أنها أشكال لحالات طارئة، ومستحدثة وغير راسية على أي وتد شعبي رصين. هذه المرحلة تعيد إنتاج مرحلة الحروب السابقة التي شوهت فن البورتريت واللوحة الجماهيرية، بخلق ملاحم وهمية عن بطولات لم تثمر، وتقدم لنا صورها بأنماط لا تختلف كثيراً عن القادة العسكريين والمتطفلين والرؤساء الوهميين، محاولة منها الهيمنة بتقديم صورة بديلة زائفة. ولما وجدت

نفسها غير قادرة على إحداث تغيير جوهري في نبض الحياة اليومية، وإقناع الناس بمشروعها، استعملت القوة والترغيب بإفراط لفرض حضورها. ومن هنا نجد أن الحياة اليومية تمتلك من الوضوح والمفردات قارة ليس من السهل تغييرها بقرار أو سلطة عليا، بل لابد لنهوضها من العودة إلى فرض حقائق العلم، والنظام، والتنظيم المدني، والسوق، والوظائف، والحياة العادية، والآمان والبحث عن العيش. أما ممثلو الحياة اليومية الفعليين فقد عادوا ثانية لقاع المدينة، يجترون آلامهم، ومن هناك بدأوا بترميم حواسهم، فهي وحدها التي تصونهم من التدمير العشوائي المهيمن. على الرسام في هذه الفترة المضطربة أن يتتبع حركة ناس المدينة وهم يقاومون الانحدار نحو الهاوية، بفعل انهيار المنظومة الفكرية التي رافقت انهيار المؤسسات بعد ٩ نيسان ٢٠٠٣. وتقع على الرسام مهمة أن يتكيف، بمعنى أن يفهم جدلية ما يجري، فالرسم هو تجريد للأفكار والوصول بها إلى جوهر ما يحركها، ويفعّلها، وأن تلمس ظاهرة المتغيرات العميقة في المدينة، يعني أن تصحبك رؤية أيديولوجية لتفهم آليات التغيير فيها، كي تتمكن من الذهاب بعيداً إلى العوالم الخفية المختزنة في الأزقة والمحلات الشعبية، لا ليوزع الفنان– هذه المرة – منشورات يسارية كما كان يفعل سابقا، بل ليبحث عن النبض الشعبي، عن الروح الجماعي المستلب بفعل حضور القوى الجديدة الطارئة، عليه أن يبحث هناك عن جوهر الصراع الذي يترسب بأشكال كابية وحزينة، حزن تراجيدي معاصر، عن الإنسان حامل الأسئلة، ومن هناك سيرى حتماً إن لوحته رصدت حياة المدينة الحديثة.

ونعود لبودلير الذي رصد مهمات رسام المدينة بحياتها اليومية إذ يشير على الرسام ليس فقط الذهاب إليها، بل وأن يبحث عما هو متغير فيها، وسيجد حتما أن ثمة قوى جديدة تنهض من بين ركام التخلف، ثمة قوى

جديدة، وحرية أوسع للفن التشكيلي، ستغير كتله ونغماته اللونية وحريته في الاختيار، وأن يكثف رؤيته لما يكمن خلف سطح اللوحة، وفي أفق المدينة. ففي الأعماق ثمة جدل خفي يعتمل هناك، وعلينا ان ننتبه لنغماته الدفينة الآتية مع أنين الناس وآلامها ومآسيها اليومية. فالقتل الجماعي والاقتصاص على الهوية، وتغييب الحريات ونهوض قوى الظلام وكثرة المليشيات، يجعل الحرية تنسحب إلى أعماق الأزقة والحواري، ومن هناك تعيد ترتيب بيتها ثانية لتنهض، وقد وجدت هذه المرة، مساحة أكبر لممارسة وجودها، رأينا بعض مظاهر هذه الحرية بعد سقوط النظام، وكيف أن ملايين الناس خرجت للشارع وهي تمارس حريتها في التظاهر وفي الصحافة والنقد والاعتراض، هذه الحرية التي قمعت لخمس وثلاثين سنة ظهرت بقوة، كما قمعت لاحقا بقوة أيضا ومن هنا سنجد أن للرسام حرية أكبر لرؤية التناقضات وهي تتجاور في البيت الواحد..

٣

كيف يكون رسام الحياة اليومية حديثا؟ أولاً علينا أن نفهم أن الحداثة لا تتعارض مع مهمات رسام الحياة اليومية، كما أن رسام الحياة اليومية يصبح حديثا وملحميا، حتى وهو يرسم أبسط الأشياء اليومية من مقهى، وشارع، وزقاق، وخربشات الحيطان، وقضبان السجون، وملابس رثة، وأصوات وبضائع الناس، واهتمامات الرجل الصغير، والتداخل الأسري ومشكلاتها والمثيولوجيا الدينية والحياتية، والعلاقة بين ما هو غيبي بما هو اقعي، ثم طموح الفئات الشعبية بالتغيير. كل هذه وغيرها هي مكمن لجماليات فنية كبيرة ليس بمقدور أي فنان أن يمتلكها دون إيديولوجية تقدمية كي يكشفها ويزيح القشرة الخارجية عنها ليحسسنا بإيقاعها وصوتها الدفين. ولكن آليات الرؤية هي التي تحدد معنى الحداثة في هذه الصور. من هنا على رسام الحياة اليومية أن يتفهم أنه بصدد رصد

متغيرات الفئات الأكثر تجذراً في المجتمع، الفئات الشعبية التي تختزن المألوف بصيغ جمالية، الموروث والعادات وطرق العيش والسكن، والهموم وهي مفردات تعبر عن خزين هائل من اللغة الفنية وبالطبع ستكون مغايرة للصيغ الجمالية التي تفرزها الطبقات البرجوازية والرأسمالية. فالجماليات المتحققة بطرائق العمل لدى إنسان الحياة اليومية، مختلفة عن تلك المتحققة بالرأسمال والبهرجة والبضاعة والسوق والتشيؤ والعجز الفردي وهيمنة السلعة والنقد والثقافة المتحلقه والرغبات الحلمية الكبيرة لدى إنسان الفئات الاجتماعية المهيمنة. ففي القاع الشعبي تتمثل الرؤية الكلية لحركة الواقع بعلاقة الجسد بالفعل، وهي علاقة تتحدى التجزؤ والتفرد والتشيؤ، وهو ما يجعل رسام الحياة اليومية يأخذ هذه الكلية بعين الاعتبار، لأنه لا يركز على بورتريه لرجل مفرد، ولا على حائط أو عربة خضار، ولا على حلاق أو جليس مقهى مفرد، ولا على امرأة شعبية وأخرى تزور سجينا، إنمّا على الحال الكلية التي ولّدت كل هذه الأشكال الشعبية، والحال الكلية لا تتم إلا بموقف إيديولوجي يرى في الحركة الجماعية إفرازاً وتجسيداً لأشكال ومظاهر قابلة للاستمرار، فيما الحركات الفردية والأشكال الجزئية لا تولد خطاً عميقا. من هنا على رسام الحياة اليومية أن يفهم جدلية الصراع بين الناس والعمل مثلا، بين الفئات الوسطية ومشكلات الحب، الموت، النضال، الانتماء. والصياغة الوجودية التي تصوغ هذه الحياة تظهر على تصرفات وسحنة ولغة وممارسة الناس، وهذا لا يعني أن رسام الحياة اليومية عليه أن يستخدم ألواناً عادية، ولا أقمشة أو كانفاص غير جيد، بل عليه أن يستثمر قدرة المادة الخام على تجسيد رؤيته بما يراه ممثلاً للجمال على سطح الواقع اليومي. بمعنى أنه ينغمر في النشيد اليومي للطبقات السفلى من المجتمع، ومن هناك يشترك معهم في أداء النشيد، هذا النشيد الذي يمكن رسمه والتعرف عليه بسهولة عندما يكون الفنان منغمراً في أدائه معهم.

٤

في سياق العلاقة بين الرسام والمدينة علينا أن نفهم إنَّ مدننا لا تزال حبلى بالريف وإن سميت مدناً ومن هنا ترتبط حركة المدينة دائما بالتجديد، سواء بالرؤية أم في أدوات الرسام، فالكشف عما هو تحت سطحها، يحتاج إلى معول خبير. فالملحمية لا نجدها في الأرياف، بل في المدينة ولكن في صورها الشعبية الحاملة لنوى الحداثة، في المنطقة التي تشهد انتقالا، وفي النماذج المتحركة وليست الساكنة، وفي طرائق العيش التي تجمع بين القديم والحديث وفي علاقات السوق التي تفرض سياقاتها الحديثة على الإنتاج. علينا أن ندرك أن انسحاب الفنان العراقي من حداثة المدينة وذهابه بعيداً نحو أفق معرفي غير مستقر كالعودة إلى الريف، أو التعلق بمدارس الفن الغربي أو التقليد، لا يؤسس لنا مدرسة أو تيارا، بقدر ما يؤسس لوحة عراقية مفترقة المناهج والرؤى. إن رؤية بودلير نراها في تناقضات مدننا العراقية وتحولاتها الدراماتيكية من الهدوء إلى العنف ومن البطالة إلى العسكرة، ومن التعليم إلى المهن الحرة. ومن السكون والحركة إلى الإرتكاس والتحايل. فعلى رسام الحياة اليومية أن لا يكون حاضراً في المشاهد المتحركة لهذه الشرائح التي هيمنت على الشارع طوال ثلاثين عاماً فقط، بل وأن يسهم في إدارة وجوهها ثانية نحو مواقعها القديمة، عليه أن يكبح جموحها اللاثوري، في تسفيه وكوميدية وسخرية ما هي عليه، أن يسخر منها وأن يقمع طموحها الغرائزي، وأن يشذب حركتها الكبيرة ويختزلها، وأن يحجم حضورها فقد أفسدت علينا المشهد، وفرضت لغتها الطافية، وألغت بالقوة نبض الحياة اليومية الحقيقي. على فنان الحياة اليومية أن يفعّل وعي الناس بالمرحلة، ويكشف عن جدلية كامنة في الأشياء البسيطة. ونظرة على لوحة العقود الأربعة التي سبقت

الحرب مع إيران، يجد الفنانين العراقيين قد اقتربوا كثيراً من إنسانية الشارع اليومية وموضوعاته، وكانوا يسبقون التغيير الدراماتيكي السياسي في رصده وقياسه. حتى أن معارضَ كثيرة كانت تمزج بين المحلية وأحداث ورؤى العالم الجديدة، محمد مهر الدين ضياء العزاوي،، رافع الناصري، سالم الدباغ كاظم حيدر وغيرهم، وبالطبع يتقدمهم شاكر حسن آل سعيد، هذه الرؤية الشعبية استوطنت محلاتنا وإنساننا وعقولنا، رؤية حديثة مشبعة بالتراجيديا المحلية، وبأغاني الناس الجماعية، وبنشيد التغيير الذي كان تعبيراً عن تراكمات هائلة من التجارب العملية. كان شاكر حسن آل سعيد يغور في أعماق المدينة وقاعها الأسفل، ليستخرج من هناك رؤيته الملحمية لحياة الناس اليومية ويقدمها معروضة على شاشة جداره الطيني، وقد بال عليه الحمار والسكران والقط والكلب. الآن هل بمقدورنا أن نعيد تصورنا لمهمة رسام الحياة الحديثة دون عودة لإنسان الحياة اليومية الذي غيب عمداً عنها ونجعل منه مجساً حضارياً للنبض المتكرر في أعماق الناس؟ إن ما حدث في العراق مهما كان، سيكون مؤقتا، بالرغم من الدماء النهرية التي تجري. على الرسام أن يدرس الظواهر بطريقة كاركتورية ساخرة فمثل هذه الرؤية وحدها تنجينا من التعامل الديني مع ظواهر طارئة ومفتعلة، عليه أن يعي أن ما يراه ليس إلا قشرة المأساة. هناك في الأعماق يعاد تشكيل دراما حياة الناس الحقيقية. عليه أن يبذل جهوداً لمعرفة كيف يتحرك الناس، وبأي اتجاه، وما هي المصائر التي تتحكم بهم، وما هي القدرات التي عطلت عندهم.

٥

في لوحة الفن العراقي تكمن مفارقات كثيرة ففي الوقت الذي ارتبط الفنان بقضايا الشعب، رسم نوى الثورات في الجزائر وفلسطين والعراق وغيرها من البلدان، – محمود صبري– وتقصى حياة الناس اليومية – فائق

حسن– وتعامل مع قواه الفاعلة العمال والفلاحين والسجناء – رشاد حاتم– وبغداد الحديثة – جميل حمودي–واستحضر قيم التراث ومادته وفنونه– جواد سليم وفائق حسن وخالد الرحال– وأعاد للواسطي حضوره وقدراته ومدرسته– شاكر حسن آل سعيد– وأسس للنحت أفقا حيا – إسماعيل فتاح– محمد غني حكمت، وللتجربة اليومية أفقا تخيليا– محمد مهر الدين و ضياء العزاوي ورافع الناصري وسلمان البصري ومحمد راضي و عجيل مزهر – وأستحضر قيم التراث الإسلامي تجريداً – سالم الدباغ – ثم انفتح الفن التشكيلي العراقي على أفق أوسع – فاخر محمد– وهو يتعامل مع أحياء الحياة اليومية، حسن عبود في بحثه المضني في التعامل مع الأزقة والبيوت والنساء، هاشم حنون وهو يعيد علينا قصة الشهداء وهم يستوطنون أرضنا ونفوسنا.. . الخ من التجارب التي اقتربت من حياة الناس ودراميتها. نجد الفن التشكيلي يرتكس في الثمانينيات ليساير أفكار السلطة والحرب لكنه لم ينتج فنا يوازي ما كان قد أنتج في العقود التي سبقت الحرب. فالمفارقة تكمن في النص الذي يتعامل معه الفنان الحديث، حيث ان الحداثة ترتبط عندنا بالفئات المتنورة وليس بالسلطة، بتلك الشخصيات التي خرجت للهواء الطلق لترسم بغداد، محمود الرسام، الجنود البولونيون الذين عمموا عالميا ظاهر الجو المغبِّر في اللوحة، المستشرقون الذين أغراهم تجاور الجامع والحمام الشعبي والسوق، والانطباعيون الذين رأوا في الريف مادة للدخول إلى قلوب العامة وهم يعيدون صياغة مشاعرهم الرومانسية، ومن ثم الرسام الحديث الذي مزج بين تلك الخلفيات الريفية وصناعة الحياة اليومية في المدينة. فوجد أن التغريب اللوني والخطوط يجعل الحياة أقرب إلى منحى الثقافة الوطنية منها إلى الثقافة الشعبية العادية، وهو ما جعل جواد سليم مثلا يستعير هذه الحياة بشخصيات البنّاء، والطفل، والفتاة، والقطة، والشجرة، ورسوم الجدران القديمة، والجندي، والمناضل، والمرأة، والثور، وغيرها وهو منحى

شعبي ومألوف ويومي، أبعده كثيرا عن التطلعات البرجوازية التي كان الأفندية يرغبون في أن يروا بغداد مجرد صور تحكي عن حياتهم. ليأتي رعيل كامل من الفنانين لاحقا ليغيروا الذائقة الثقافية الهادئة والرخوة ويستفزوها بقيم الحداثة عندما حولوا حياة الناس اليومية إلى ملاحم فنية وبطولات، نصب الحرية ونصب ١٤ تموز وتمثال الأم في حديقة الأمة وملحمة الشهيد لكاظم حيدر وعديد من اللوحات، التي استلهمت الحروف ودلالاتها التشكيلية، أو التي عاشت في خضم الصراع الشعبي حتى البغداديات لمحمود صبري وحافظ الدروبي وقتيبة الشيخ نوري وجميل حمودي وكاظم حيدر وغيرهم فقد كانت من صلب تحويل الحياة اليومية إلى ملاحم.

اللوحة والثقافة اليومية للمدينة الغربية

١

من السهولة أن تقول أنني أعيش في مدينة غربية، مثل هذا الكلام تداوله الكثير منا عندما يلتقي أحدنا بالآخر كما حدث لي عند زيارتي الأخيرة للأردن، واحتفاء الأصدقاء بي إلى الحد الذي يجعلني لن أغادر عمان، لذا فأنا إذ أعيش في المدينة الغربية، ولكني أسكن أيضاً في عمان و في بغداد وفي دمشق، سكن من عاش فيها ولم يغادرها، وتعلم منها ولم يعبرها، فعمان بالنسبة لي أكثر من وطن، حيث الصداقة تمد جذورها إلى أعماق الروح، ومن هناك تنهل منها ما تشاء. أما العيش في المدينة الغربية فمن الأمور الصعبة جدا، يمكنك أن تسكن وان تعيش فيها، وأن تسافر منها، ثم تعود إليها، ولكنك دون أن تفهمها وتتعامل معها وفق ما تريده هي لا وفق ما تريده أنت. إنك لن تعيش المدينة الغربية. فشروط المدينة الغربية ثقافية بالدرجة الأولى ومتنوعة إلى الحد الذي تجعلك تنتبه لها في كل مشوار. وأولى هذه الشروط هو أن تفهم مكوناتها، وأن تعرف أساليب التعامل معها، وأن تعرف أن التراكم الثقافي فيها خلق نوعاً من الانسجام التاريخي بين بنائها وأبنائها. الكثير من الأسر المهاجرة والمستقرة نقلت إلى بيوتها الكونكريت، قراها وعاداتها، فأغلقت على نفسها الأبواب والنوافذ، وإبتعدت عن ثقافة المدينة الغربية التي لو أحسنا التحسس بها وفهمها لأمكننا ونحن في مراحل تحول المدن العربية من بنية القرية والبادية إلى بنية المدينة، أن ننقل تلك التجارب مستقبلا لمدننا وثقافتنا.

بالنسبة لي لن أركن سفينتي للتجارب والمعايشة العادية، فقد دربت نفسي على دخول المحطات الصعبة حتى لو كنت أجهل الطرق إليها، فالحياة تعاش لمرة واحدة، ولم أتعود أن يمنحني إياها أحد. وعندما شعرت أن النظام الفاشي في العراق أراد أن يسلبها مني هربت لأحافظ عليها، العيش لمرة واحدة هو القلق الإنساني الكبير، ولذلك فأنا أعيش المدينة الغربية من نوافذها الثقافية بكل ما أوتيت من قدرة على المعايشة حيث أني لست من الذين يقرأون الكتب فيها ويصمتون، أو من الذين يشاهدون عرضا مسرحياً أو معرضا فنياً في كاليراتها ومسارحها ويهربون من الحديث عنه. فقد عودت نفسي على ترجمة ما أقرأه عمليا، وعلى التفاعل معه حتى لو كان ضد مخيلتي، كما أن النقد بالنسبة لي ليس درسا أكاديمياً أحيل القارئ فيه إلى متلق فارغ من المعرفة، بل هو ميدان شعبي تُتداول فيه الحكاية بين النص والناقد، ثم تكبر. ويستطيع الراوي الجديد لها أن يضيف دون أن يعود للمرجع الأصلي. هذا يعني أن النقد هنا يُفهم دون لغة، ويُعرف دون أن يعرف قائله، فأنا هنا بصدد البوح الدائم عندما تهزني الفكرة أو يغير من مسار ثقافتي نص. شخصيا أفتح النقدية دائماً على تيار من التجريب المتداخل، لا أفكر بنقد له مرجعيات وأصول تقيدني وتشدني إلى قائل أسبق مني، فكل قول سابق بالنسبة لي هو ماض.

وأنا أعيش المدينة التي تفتح نوافذها لكل الرياح الجديدة دون أن تنسى ثوابتها، لا أفكر أنني سأرتاح جدا لمقال نقدي أكتبه وهو معصوب العينين وغير منفتح على رياح القديم والتجريب والتجديد، فمثل هذا المقال يدير ظهره بغباء لكل التجارب خاصة في ثقافة المدينة الغربية. ترى أين و متى نجد العلاقة بين النصوص وبين مدننا العربية؟ وما هي قدرات النص العربي الجديد على أن يمنحك فرصة غير مفتعلة لرؤية جذوره في المكان

المديني أو غير المديني؟ وهل بمقدورنا أن نعيد تركيب النص الجديد في ضوء الذاكرة فقط، تلك التي تحيلك إلى ماض وتنسيك حاضرك؟ وهل أن المرجعيات التي تثقل نصوص النقد، – وهو ما نقرأه في المجلات– قادرة دوما على أن تبقى في مجالها الدلالي دون أن تجد انحرافا أو إنزياحا لدى نقاد مراحل لاحقة عاشوا في أمكنة ومدن أخرى وتربوا على ثقافة جديدة، وأنتجوا فيها قيما ثقافية مختلفة. شخصياً لا أميل لمرجعيات أو نصوص مقارنة لا يمكنها أن تستقر، وإن إستقرت ماتت. فما دامت المدينة متحركة، متوثبة، قافزة، ليس من نص فيها مستقر، وإن إستقر فحياته في دورة المرض.. وإلا ما معنى أن يكتب أحدنا نصا، إذا لم يوسع خيمة الجلوس؟ وما قيمة أن يقال لنا إننا نقاد ونحن مكبلون بالمرجعيات والتنصيص. ؟ المسألة التي أنا بصدها هنا هي أن معرضاً فنياً أشاهده في المدينة الغربية، أو عرضاً سينمائياً يحكي عن علاقات المدينة الغربية، بالمتحولات الحديثة، أستكين إليها وأهدأ، فهو يمنحني فرصة للتأمل الشعري أكثر من أي ثقافة تلقينية نتمنحي إياها نصوص لا تقترب من المدينة الشرقية حتى وإن أنتجت فيها. فالنص الشرقي مغمور باللغة بينما النص الغربي منسجم مع اللغة، خالق لها. لأن اللغة في الغرب لا تعلو على المدينة، لأن كل الحداثات إرتبطت بمدن. مهمة النقد هو أن يوصلك بمألوف الأمس المتحرك، لا المنصوص عليه والموثق. ونصوص الأمس لا تجدها إلا في متحرك اليوم وفي نسغه، لا في ذيله أو بين قوسين. ومن هنا نوهم أنفسنا ونحن نكتب، نعتقد أن القارئ سيحترمنا، إن شاهد هذه المرجعيات. والنقد الذي نكتبه لا يؤسس لشيء جديد ما لم يكن نقداً ثقافيا، بمعنى أن يوسع دائرة التلقي ويشمل مجالات عدة في نصه.

عندما تعيش المدينة الغربية لا تثقل نصك بمرجعيات قديمة، بل كل المرجعيات القديمة موجودة على أرض المدينة، وفي هوائها، وعلى وجوه

ناسها، وفي علاقاتها، وطرقاتها، وأساليب عيشها.

٢

كنت في جولة لمعرض الفن التشكيلي في لاهاي، العاصمة الإدارية لهولندا، وهي عاصمة للفن أيضا، فالفن التشكيلي فيها يستدعيك دون أن تستأذن منه. قبل أشهر كان هناك معرض لـ ٥٠٠ تمثال برونزي وحجري في شوارع المدينة، وكأنهم يحرسونها. فالفن فيها مشاع كالماء والهواء. والتعامل معه يتطلب ثقافة. وإلا ليس من حقك أن تقول عنه شيئا. فالحرفة الفنية مقدسة، والفنان التشكيلي كبير حتى لو كان من الدرجة العاشرة. هذا شيء مهم لأن يكون الفنان موازيا لفنه. تكون مثل هذه المعادلة مربكة، ولكن وجود فن راق، لابد من وجود ثقافة تستوعبه.

وكعادتي بدأت جولتي بكاليري سمايلك وستوكينك، وهو كاليري يهتم بالفنانين الكبار في العالم، ولأني قليل الحيلة بالفن التشكيلي، بدأت أتأمل المعروضات بدقة لأنني لا أملك إلاّ عينين مجربتين للرؤية الفنية. فوجدت نفسي أخطو في الطريق الذي يجب أن أبدأ به منذ سنوات، ليس من جديد وليس من قديم. كما أنه ليس من إعادة صياغة للقديم، وليس من قدرة كبيرة على القفز فوق المعاصر. إنك في دوامة الوجود وعدم الوجود. وهذه تجربة لا تجعلك مستمراً أو واقفا، وإنمّا تعيد إليك مسارب الحياة وأنت في مكانك.

ففي العرض الجديد للكاليري، ثمة جملة من العارضين، أحياناً لا يوجد عرض خاص بفنان لوحده، إلا إذا كان الفنان مشهورا. لذا تلجأ الكاليرهات الفنية لتقديم ثلاثة فنانين أو أكثر في معرض واحد، وبعض اللوحات مستعاد من معارض سابقة، ليس لإشغال وقت ما ضمن السنة، فمن المستحيل أن تجد حجزا للعرض قبل سنتين أو أكثر. وهذا يعني أن

تقديم العروض الفنية يماثل في عمله تقديم المسرحيات في أوربا. ليس من عرض مستمر لمعرض تشكيلي في أوربا أكثر من شهر، كذلك هي المسرحيات، كل مسرح يحجز المسرحية لفترة معينة، ثم يجري تداولها في مسارح عدة، وأمام جمهور مختلف، وفي فترات متباعدة. وهكذا، تجد مسرحية واحدة مستمرة لسنوات، وفي مسارح مختلفة. العروض التشكيلية كذلك، فالثقافة الفنية في أوربا لا تقدم دفعة واحدة ويسدل الستار عليها بعد شهر أو شهرين، بل تمارس معك الحياة؛ تمشي وتنام وتسافر ثم تختفي، لتظهر في مكان آخر، وأمام مشاهدين جدد. فتكسب في جولتها قراءً ونقاداً وحرفيين، وتغذي في مسارها صناعات وأدوات، ثم تغتني هي الأخرى بماء الحياة. ولذلك، يلجا العديد من منتجي الثقافة في أوربا لفتح كاليرهات لهم في مدن أخرى لتقديم العرض في أماكن مختلفة، وفي فترات مختلفة أيضا، أنها صناعة العرض، وقوة المعروض، وجلب الزبون، وتقديم الفن بطريقة حضارية وتجارية معا.

في المعرض الجديد للكاليري قدم ثلاثة فنانين الأول هو : رود كرينين الذي قدم صوراً لبنية الأمكنة الكلاسيكية القديمة، وميزة فنه في هذه اللوحات أنه استخدم اللون المعتق، ذلك اللون الذي يحمل التاريخ كجزء من تكوينه. أما الموضوعات التي عالجها فهي الكنائس والتماثيل القديمة والجدران التي تحمل ملامح المدن الأوربية والخيول والكاتدرائيات والأبواب والقلا ع. كل لوحاته زيتية ومن أحجام مختلفة. تجد في طريقته الفنية، أن الفن الحديث لا يمكنه أن يختزل الكلاسيكية من تكوينه، ولا يمكنه أن يقفز فوق التجارب، لكنه وهو يعود بفرشاته إلى مكونات حضارية سابقة، وإلى قلا ع وشواهد تختزن التاريخ، إنمّا ليظهر قوة اللون الرمادي، هذا اللون التراثي الذي يختزن هو الآخر القيم الجمالية المعتقة، تلك التي تعيد إليك وأنت تشاهدها؛ مكونات حضارة أتت عليها المدينة والعمران الحديث، وبقايا عصور شهدت بنية عقلية، وشواهد حكومات

ومؤسسات. أن اللون المعتق لا يعيدنا إلى تلك العصور دون أن يضمن لتعاملاته مسحة معاصرة، تمثلت في مسح بعض ملامح الأمكنة والخيول، وكأن ممحاة تاريخية تمارس دورها على بعض الأجزاء من اللوحات القديمة، لا بفعل تعرية أصابت المكان القديم، وإنمّا بفعل التغيرات الحضارية التي أحدثتها المعاصرة فيها. ومن هنا، فاللوحة ليست بموضوعها القديم فقط، بل بما تمثله وهي في عصر وتكوين حديثين.

الفنان الثاني هو وليمبرت فان بوميل، وقد قدم في هذا المعرض تصوراً حديثا عن أجزاء من الأمكنة والطبيعة والأشياء، أقول أجزاء إذ لا تجد الشيء كاملا، بل جزء منه. جزء من سقف، وجزء من عربة، وجزء من سهل، وأجزاء من أعمدة، موضوعة في نهر، وقطعة من قرية، وأخرى من برج، وبيت. في مثل هذا المناخ، يعيد الفنان تكوين الظاهرة الكلية للشيء ليس من خلال تقديم أجمل ما فيه، بل يأخذ الجزء الأكثر حركة ليرسمه. وهنا نجد اللوحة مختزنة للكل، وليست لقطعة منه. فهو، كما لو أنه يتعامل مع إستهلال الحكاية، وعليك كمشاهد، أن تبني الحكاية كلها من خلال مفردات الاستهلال تلك. وهذه الثيمة المكثفة والمختصرة للبنية الكلية للشيء تتضمن الحياة في باكورة نموها، أنك إذ تتابع المكان تجد أن هذا الجزء المصور منه يقف على أرضية مائية أو سمائية شعرية بملامسة فنية شفافة كما لو أن تلك الأجزاء تعوم في السماء أو البحر فالتكوين الفني متصل بأعماق الكائن الأرضي مما يعني أن لونه يمثل طاقة من احتضان الفاعلية الولود للشيء وليس لونا عاديا. أضف إلى ذلك أن الفنان ينظر الى اللوحة بعين الطائر فمعظم الأشياء منظورا إليه من الأعلى، وهذا يعني فنيا إن رؤية شمولية للطبيعة وقد ركزت في بقعة أو جزء. وفي ملمح آخر نجد الفنان يتعامل مع الزمن من خلال الشاهد المتيقن فالقِدم والتقَدم موجودان لونا ومادة، وعليك أن تبني تاريخ الأمكنة ففي سياق الرؤية تجد نفسك دائما عائما إنمّا في بحر أو فضاء كبير أو سماء، ومن هناك

تستطيع أن تكون مشهدا قد مهد لك الفنان بصياغته.

الفنان الثالث هو وليم دي بونت الذي قدم في هذا المعرض لوحات ستل لايف، هي عندي من أجمل اللوحات بعد الفنانة الهولندية مونيكا علي، التي تعتبر واحدة من أهم فناني الستل لايف في هولندا. ست لوحات يعتمد الفنان فيها على بنية العلاقة الآنية بين الأشياء. فعندما يكون هناك مرسم له أشياؤه تكون للمرسم هوية، أدوات مثل الفرشاة والموجودة على الطاولة ومعها ما يقترب منها من أوان ومعدات، هي اشياء تشحن المكان بلغة الفن التشكيلي. وعندما يكون ثمة مطبخ فأشياء المطبخ هي الأشياء البارزة في اللوحة، أدوات وأوان وطعام. يبدو أن سياق التعامل مع أشياء مألوفة ليس بالضرورة أن تكون هناك أرضية واسعة لها، بمعنى أن الفنان لا يستحضر كل الأشياء التي تؤلف علاقة الإنسان بالأكل والمطبخ، بل يختار منها ما يشكل لحظة إضاءة آنية قد تكون الأشياء نفسها في لحظة أخرى بدون إضاءة أو اهتمام، تعني شيئاً أخر. المسألة في لوحات الستل لايف هي الرؤية الآنية التي يقتنصها الفنان في لحظة زمنية معينة تكون الأشياء فيها فاعلة ضمن علاقة جوهرية تجمعها. وهذه الرؤية الآنية تمثل زمنا مكثفاً متراكماً وعلاقة طويلة مع الأشياء وخصوصياتها. إلاّ أن الشيء المهم في لوحة الستل لايف، هو قوة المعرفة بالسطح الذي يحتوي الأعماق، بمعنى أن شكل الشيء ليس هو السطح فقط، بل وظيفته وجماليته. وهنا تبدو الثقافة والعلاقة بين الفنان واشيائه، لها تاريخ من الممارسة. بحيث تبدو الألوان مطابقة للروح المعنوي والجمالي والوظيفي وإلا ليس بمقدور أي فنان أن يرسم أجمل من رأس ثوم طبيعي، أو عنقود عنب، أو آنية للرسم، أو فرشاة. فرسم الأشياء ليس نقلاً عن واقع معاش، إنمّا هو تكوين لفكرة، مادتها تلك الأشياء. وهذا ما يجعل لوحات الستل لايف حية وغير جامدة.

المدينة وفن الستل لايف

١

ثمة فاصل كبير بين ان ترسم تفاحة وأن ترى تفاحة، بين أن تتأمل لونها وأن تحتسي خلها، الرسم هو تصور لظاهر الشيء وباطنه، هو الفعل المركب بين الرؤية والبصيرة، ومن هناك يمكنك أن تطل على الشيء كما لو انه خلق لتوه. هذه القدرة على استبصار الأشياء لا تولد لوحة لرؤية فقط، بل كيانا يعيش أكثر زمنا من مادته وهو ما يجعل فن الرسم من بين الفنون التي تعيد إحياء الأموات دون أن تلتزم بما قالوه او فعلوه، الرؤية لفن الأشياء وهي تتحرك على قماشة الرسام هي الرؤية لقدرة الفرشاة أن تحرك فينا السكون ذلك البياض الفكري الذي يحتاج دائما إلى استفزاز كي يستيقظ. ، تساءل ماتيس مرة " ما الفائد من نسخ شيء تقدمه الطبيعة بكميات غير محدودة". السؤال عن الشيء المعطى من الطبيعة كما لو انه يسد حاجتنا له، الرسم هو طاقة تعويض عما تفقده الطبيعة من اشياء، من هنا ندرك ان سؤال ماتيس ليس عبثا فعندما نرسم الأشياء لا نقلدها ولا نستنسخها بل نعيد خلقها بما يجعلها نقيظاً لها، الشيء ليس هو ما نراه فيه، بل هو ما يمكنه أن يبقى حيا، ذلك لأن الطاقة الشعرية للرسام لا تقف عند حدود حركة اليد واستبصار اللون والكتلة والمحافظة على توازن الأشياء، بل تتجاوز ذلك إلى البحث عن معنى خارج سياق المادة نفسها عمَّى يملأ الفجوة بين الطبيعة الأرضية والسماء كما يعبر هايدغر، ومن هناك تجد أن الاشياء المرسومة هي غيرها في الطبيعة ومن هناك أيضاً

نعثر على اجوبة لاسئلة مستعصية لماذا نرسم مادامت الطبيعة مليئة بالأشياء الجميلة فنتأمل ما يحدث ونكتفي بان نستلقي على ظهرنا فتعود الطيور لأعشاشها بعد رحلة بحث لتبيض لنا الفراخ، هذه شان الذين يقلدون أمّا من يفعّل الحياة باشيائها يجد نفسه في بحث دائم عن كيميائية الاشياء غير المرئية تلك التي تولد الشعر بلغة اللون. الرسم خلق جديد للتفاحة وليس تشابها لها، والرسم لا يعني التطابق بين ألوان الأشياء السطحية وألوان اللوحة، بحيث تراها كما لو كانت حقيقية، فالرسم ليس محاكاة، إنمّا هو فعل للمخيلة وتطوير لقدرات البصيرة لان ترى الأشياء الواقعية رؤية تنقلها من الطبيعية إلى الفن.

نحن غرباء ومجهولون عن أنفسنا، عندما نجد أشياءنا الواقعية وقد تحولت إلى أفكار تمارس حضورها القوي على أعيننا وحواسنا، فنصبح غير قادرين على استيعاب جمالها وشخصيتها. شخصياً أجد في الأشياء المحيطة بي غرائبية، أكثر ممّا أقرأ عنها في الحكايات والقصص. لأن أشياء الواقع تملك حضوراً مباشراً معنا لا يمكننا أن نتجاهله أو نهمله لمجرد القول بأنها أشياء نشتريها من السوق، ونستعملها في المطابخ ثم نرفضها كفضلات. هذه الرؤية مستعارة من أدب الأطفال الذي يقرب الصورة الحلمية للواقع، لكن الرؤية عند الكبار تبدو ناقصة عندما تجدها وقد تمثلت إنسان البيت واحتلت مكانه واستوعبت شخصيته، نحن لا نعرف عنها إلا منفعتها، أمّا وظيفتها كخلق كائن وموجود، فتلك فلسفة تغنينا عنها أية رؤية ناقصة لها. الفواكة والخضار والملابس والديكور والمكتب والحاجات الصغيرة ممتلئة ثقافة، ومؤثرة، وأدوات تنفذ أفكارنا، لذا فهي تمتلك حضوراً يوميا متغيراً وبطاقة على إن تستمر بالوجود والتأثير طوال ما نحن نستعملها. ومن هنا وجد الفنان فيها رفقة للإنسان، تؤنسه، وتحكي معه، وتحضر في فضاء بيته كشخصية، وتملأ سماء رؤيته كمادة

متحركة، وهذا هوالأهم أنها تزهو بمادتها اللونية وبهيئآتها الطبيعية، وبتشكيلاتها عندما نراها بقصدية. إن حبة قمح هي أقدم من وجود الإنسان على الأرض، وإن بنية كهف هي أكثر إرتباطا بما يعتمل برحم الأرض من رحم الأم، وإن طيراً ديناصوراً كان يوماً يحمل بذرة تغييره حتى لو لم يكن ثمة نظريات وفلسفة. هذه القوة التي تملكها الأشياء في واقعنا لها جمالياتها.

فن الستل لايف يتعامل مع قوى الأشياء الخفية، هذه القوى التي مضت على وجودها قرون وصيرت حياتها وهي ساكنة ممتلئة بأفعال التغيير، مجرد إننا نتعامل معها وظيفياً أو نفعيا، تصبح قادرة على أن تغير من مسار حياتنا..

لا أكتم القارئ سراً إنني عندما رأيت في معارض عديدة لوحات للفواكه والخضار والأشياء الحياتية لفنانين مشهورين كنت أمني نفسي أن لا أشتري الفاكهة كي آكلها، بل لأصطحبها معي للتأمل، فتدخل معي ذاكرتي وكتابتي ومناخ قريتي و شوارع مدينتي، وأصطحبها أيضالأضعها في درج مكتبتي كي أتشممها كلما توقف هاجس الخيال فتعيد برائحتها العطنة تاريخاً من الحالات المختمرة في الذاكرة، إنها فاكهة الإستفزاز كما أرى تغيرات لونها داخل زمني الشخصي لتعينني على تعيين الليل من النهار، الكتابة الصحيحة من الكتابة المغلوطة. فعطرها بعد أيام من بقائها في المكتبة يمكنه أن يملأ مساماتها الروح ويدخل صفحات الكتب ويفتش معي عن مقتبس يفيدني في حيرتي.. فالفاكهة أنثى تولد من رحم الأرض لا أب لها ولا أولاد كل عمرها في جديدها ترى أين عيناك ولغتك وأنت ترى صفاء اللون فيها وهو الآتي من الطبيعة حيث لا ريشة ولا أصباغ ولا عتلة ولا فنان. ، وإذ تتوالد سنوياًإنمّا لتحيي في معد وأفواه المتسوقين ما مات فيهم، بينما حين ما تحفظها في مكتبتك تكون رفيقة

عمر، تذكرك وهي طازجة بطفولة الحياة، وتذكرك وهي تذبل بأفولها. وأنت ما بين الحالين تبقى مترددا؛ هل ترسمها كي لا تهرب منك؟ أم تأكلها فتذوي في أمعائك؟.

تعرفت على فتاة أوربية في براغ عام ١٩٨٣دون أن أعرف إسمها أو جنسيتها بعد أن دخلنا في حوار ونقاش عن الموسيقا وبالصاذفة كانت معزوفة الدانوب الأزرق تعزف في المقهى المقابل للمسرح الوطني الجيكي، فقد مر الدانوب ببراغ وطعّم أرضها، وبعد فنجان سحري من هواء براغ ومائها إصطحبتها لمعرض تشكيلي أقيم بالقرب من المسرح الوطني في وسط براغ عن فن الستل لايف.. رغم أننا كنا ونحن نتجول في مدينة كلها لوحة من لوحات الستل لايف، ولكن من مادة الحجر والناس، قرأت لها، كأي متسول معرفة، أشعاراً عراقية، من بينها قصيدة للشاعر الناقد محسن أطيمش منشورة في مجلة الأديب المعاصر ع ٤. ولكن أن يتحول الحديث من الشعر الغزل إلى التشكيل، لا بد من أسلحة جديدة فالغربيون أكثر ثقافة منا في رؤية وهم يحركونها. كانت الفتاة تعرف الفنان العراقي كوكب حمزة، تأخر عليها كما يبدو فاقتنصت الفرصة للحوار معها، فتاة تمتزج فيها تفاحة حواء برائحة براغ فقد كنت معنياً بالمرسوم قبل الرسام، لاسيما وأنا السائح المتجول الخجول علي أن أبادر في البحث عن مرفأ ثقافي أجد فيه طعماً لرحلة تستمر أسابيع ثم أعود ثانية للعراق، فثقافة السائح اقتناص ودقة في التصويب وإختصار في الزمن وكثافة في الملاحظة. وكنت مهيأ تماماً لمثل هذه المعركة غير المعلنة إلا من جانبي فقط.

٢

قلت لنفسي عليك أن تفهم أن مثل هذه الفنون لم تقترب من الشرق كثيراً رغم أنها مادة من ثقافة الاستشراق فإننا نجد في لوحات المستشرقين عن

قصور وممالك الخلفاء الكثير من الرسوم التي تحتوي على الفواكه والأشياء الحياتية. وعدم شيوعها في الفن الشرقي الحديث لأن الفنان الشرقي يرسمها كجزء من منفعة لونية أو كتلة تملأ سماء الذاكرة أو جزء تزييني يكمل به اللوحة لذلك لم تلفت انتباهه للجمال الطبيعي الذي يتحول باللون إلى جمال فني. لكننا نرى بين فترة وأخرى ثمة من يرسمها كلوحة مستقلة وقد عمل الفنان فيصل لعيبي متأخرا عدداً من اللوحات تعتمد على ثيمة الفاكهة الشرقية، ذات الأبهة واللون الحار والبروز في إناء هو جزء من احتفالية الأشياء وبطريقة تبعد اللوحة عن الشكلية القديمة لتضعنا أمام تعامل لوني مجرد من الشهية المباشرة. ومنذ ذلك اليوم وأنا مشغول باللوحة التي تحاكي الطبيعة دون أن تكون لها حكاية أو تشابه، فالرسام يجهد سنوات كي يقارب من بياض النورس ولكن اللون مهم كانت تقنيته لا يقترب من بياض النورس الطبيعي فكيف إذا كانت الفواكه والخضار متغيرة اللون في كل ساعتين كما يقول الخبراء عنها؟ لا شك أن ثمة لحظة ما يقتنصها الفنان وتبقى راسخة في مخيلته كي يعيد إنتاجها ثانية كلما لامست فرشاته القماشة، تلك هي لحظته النفسية الخاصة التي يرى الأشياء فيها كما يجب أن تكون.

٣

كانت لوحة الستل لايف في بادئ الأمر مجرد رغبة تفرضها أشياء واقعية تمارس حضورا فاعلا على الفنان، ولكن هذه الواقعيات ليست كما نراها نحن، فهي في نظر الفنان تملك نوعا من الانسجام والوحدة اللونية يجعلها مؤثرة بصريا، هل يعود الأمر لحاجة الفنان إلى البحث عن صفاء اللون وانسيابه؟ أم أن الشيء الصغير المعروض أمامنا في الواقع يتكرر وبكثرة فلا أحد يستطيع أن يلون النورس البحري بمثل ما تلونه الطبيعة. بمثل هذا

الصراع البحثي عن الكفاءة اللونية قفزت أشياء الواقع وخاصة الحياتية والمألوفة من حاسة الشم "المطبخ والمعدة" إلى حاسة الرؤية والإدراك " العين واللوحة". ولم تعد لوحة الستل لايف ذات قيمة فنية إلا مؤخرا، رغم أن بيكاسو رسم في عام ١٩٠٩ لوحة عن طاولة وفواكه ثم تابع ذلك متقطعاً في فترات لاحقة عن آلات موسيقية وطاولات وأشياء، ولكن ليس كاتجاه يقصده بيكاسو ولم يتطور علي يديه إلى مدرسة أو تيار كما تطورت ثيمة صغيرة في لوحته " نساء أفينون" ١٩٠٨ وخاصة في جزئها الوسط، ومن قبلها لوحة براك " أشجار في الأيستاك ١٩٠٨ " لتصبح اتجاها لاحقا هو التكعيبية التي انبثقت في ضوء ملاحظة نقدية للناقد لويس فوكسل يصف المناظر بكونها مؤلفة من " مكعبات صغيرة" ومن هذه الملحوظة العابرة انبثق مصطلح " التكعيبية". أما جذر هذه الملاحظة فهي أحدى رسائل بول سيزان التي كتبها إلى أميل بونار يقول فيها" عامل الطبيعة بالكرة والاسطوانة والمخروط" ورغم أننا لن نأتي بجديد عندما نكتب ونحن متأخرون جدا عن الفن الأوربي الحديث عن لوحة الستل لايف التي بدأ حضورها في المعارض الفنية كبيرا ومؤثرا ولها كاليرهات وسوق ومشترون، إلا أن هذه اللوحة تحولت من مفردة في معرض إلى اتجاه كامل لمعرض ولفنان. ربما يعود الأمر بنا إلى "أسطورة بجماليون الذي نحت صورة امرأة جميلة فعشقها لجمالها وهذه الأسطورة هي، بمعنى ما تنويع لأسطورة زافكسيس الذي رسم عنباً بلغ رسمه له حد الكمال فصارت الطيور تأتي كي تنقره.. الطيور تطير إلى العنب والرجال إلى النساء الجميلات والإيهام الفني ينافس الطبيعة بالجاذبية والواقعية". أما علاقة التكعيبية بالستل لايف مجرد تخمين نظري من عندي فأنا شخصيا أرى أن التيارين قد تداخلا في مرحلة ما من تطور الذائقة الفنية لتصبح الأشياء المرسومة أغنى من الواقع كما هي فكرة أن نتعامل مع الطبيعة بإطر هندسية لنرسمها.

٤

انت تعيش اللوحة ببصرك، تراها وتتركها لغيرك هذا ما رأيته في لوحات انيكا زوجة الفنان العراقي سعد علي الهولندية، وتعد واحدة من أساتذة فن الستل لايف في هولندا، ترى لتعيش، كلمات قد لا تأتي بنتيجة على المستوى الفزيولوجي، لكنها تطمئن المشاهد انه يرى ما فوق الطبيعي بإطاره الواقعي، هذه لوحات تقترب من حد التماهي لأي كائن غير الإنسان ان يعتقدها كيانات تؤكل كالقطط والكلاب، في حين أنها بالنسبة لنا نعتاش عليها بالرؤية وهو ما يكون محورا من تغذية الحواس في مجال لم نتعرف عليه إلامؤخرا، إن الكائنات النباتية المصورة أمامنا كانت يوما فاكهة، في حين أنها في اللوحة تصبح صياغة لحياة لا يتسرب إليها الموت ولا العفونة، البصر هو القدرة على جعل الأشياء حية أكثر من اية حاسة، ولذا اعتمد فنانو الستل لايف على محاكاة رؤية الإنسان بوصفها الطاقة القادرة على فهم اللوحة بعيدا عن المنفعة الوظيفية للفاكهة.

فنون الصالة الغربية

مقدمة:

في إطار البحث عن هوية الفن التشكيلي العراقي في الخارج نحاول في هذه المقالات ان نعطي للقارئ تصورا أوليا عن فن اللوحة العراقية مرتبطة بفنون اللوحة الغربية ولذا يمكن عدَّ هذه المقالات مادة لحوار منفتح بين النقد والتشكيلي نأمل ان يتواصل. ونبدأ الحوار النقدي بفنون الصالة ونأمل أن نواصل الحوار في مقالات لاحقة بغية تكوين صورة عما يفعله فنانونا في الدول الغربية.

١

ثمة فرق بين صالة المعارض الفنية وصالة البيت، الأولى ترتبط باتجاهات فنية كما حدث في الكثير من مدارس الفن في العالم، فيما ترتبط صالة البيت بالشخصية وهويتها ومكانتها السياسية والأقتصادية، ففي حين تكون صالة المعارض بمقتنيات و بهوية وطنية، تكون صالة البيت بهوية وبمقتنيات شخصية. وتعد صالة المعارض وسيطا بين صالة البيت والمتاحف، ولذا فهي مرحلة تقاس في ضوئها الحركة بين الإقتناءات الشخصية والاقتناءات الوطنية.

إلا إن جانبا مهما يعكس اهمية صالة البيت، ذلك هو صعود طبقة اجتماعية معينة في مرحلة تكون اللوحات الفنية جزءاً من هويتها، وهو أمر مهم يمكن عدُّهُ عاملا من عوامل تطور العلاقة بين فن الرسم

والطبقات الإجتماعية.

مرَّالفن التشكيلي العراقي في العقدين الأخيرين من القرن العشرين بمنعطفات تجريبية حادة، تميزت شكلا وتجربة عن المراحل السابقة، صحيح أن الفنانين العراقيين الذين درسوا في اوروبا خلال العقود الماضية هم الذين قادوا التغيير والتجريب، لكن هذه الفترة تشهد مساكنة الفنانين العراقيين في اوروبا تلاقحا ثقافيا ومعايشة يومية لمتغيرات المدينة الأوروبية وتأثرات واضحة بأساليب الحداثة الأوربية، ومن هنا فالقفزة النوعية الجديدة للفن التشكيلي العراقي تتراوح بين أن يبقى ضمن منطق الفنية الشرقية المطعمة بتجريب غربي مع تأسيس نظري وفكري لتجاربها، وهو ماحافظ عليه عدد من الفنانين منذ جيل جواد سليم والرواد وحتى جيل الستينيات، أو ان يحذو حذو الفنانين المهاجرين من دول أوروبية كانت ضمن سياق المنظومة الأشتراكية فدمجوا هويتهم بهوية الفن الغربي وتيارات الحداثة دون أي تأسيس نظري أو فكري لهم. وهذه المراوحة مكنت الفنان العراقي من ان يكون حاضرا في الحياة العراقية، وحاضرا في الحياة الغربية معا، وهي مزاوجة تدل على رغبة حقيقية في الخروج من الأطر القديمة الساكنة إلى الأطر المتحركة والجديدة. وعلى مدى قرن كامل من التلاقح والاندماج بين الفن الشرقي والفن الغربي اثمرت المصاهرة عن تقنيات جديدة في اللوحة الشرقية عمقت بها صياغاتها ورؤيتها، نذكر منها على سبيل المثال اللوحة الحروفية عند مديحة عمر وجميل حمودي وتأثرهما باللوحة الحروفية الغربية وبخاصة الفنان بول كلي ثم كيف تطورت لوحة الحروفية عند الجيل الستيني ضياء العزاوي وسلمان البصري وسالم الدباغ ورافع الناصري ومحمد مهر الدين وغيرهم، لذا يمكن حساب نتائج هذا التلاقح لصالح الفنان التجريبي الحديث وهو ما أمكنه أن يجدد في رؤيته وفي أداته، فكيف إذا انتقل الفنان

العراقي جملة وتفصيلا للمناخ الغربي؟ضمن هذه المغامرة نشهد اليوم تطوراً ملفتاً في لوحة عدد من الفنانين العراقيين: رسمي كاظم وفيصل لعيبي وعلي طالب، وكاظم الداخل، وجبر علوان، وهادي نعمان، وآرازكريم، وصادق كويش وغيرهم، فالأجيال العديدة من الفنانين العراقيين لم تجد يوما نفسها على قطيعة مع تراثها الفني العريق السومري والبابلي والآشوري، والفن العالمي ومدارسه الحديثة خاصة تلك التي ارتبطت بحركة التحديث والثورة التقنية والفكرية اليسارية. ويشهد تاريخ البعثات والسفرات والمعارض المشتركة أن الكثير–إن لم نقل معظمهم– قد شاهد وعاش ورسم وفهم ما يدور في تيارات الغرب الفنية، اضافة لما تعلمه وعاشه في العراق دراسة وثقافة ومعاصرة لحركات التجديد على مستوياتها الإبداعية المختلفة.

هذه الحقيقة تجعلنا نطمئن إلى ان الفنانين العراقيين لن ينجرفوا وراء تيارات غير مؤسسة، لا في العراق ولا في الخارج. وقد رأينا وعاصرنا تجارب عدد من الفنانين الشباب هنا في اوروبا فوجدنا أن بعضهم وهم القلة لا يقتربون من الفنون الغربية، خشية أن تلغى شخصيتهم، ويمحى صوتهم، ومن بينهم فنانون كبار، ولهم تاريخهم من قبيل ضياء العزاوي فيصل لعيبي وصلاح جياد، وسلمان البصري، وعلي طالب، وعبد الرحمن الجابري، وعلي عساف، وكاظم الداخل ومحمد فرادي، ومحمد قريش وسعد علي ونعمان هادي وغيرهم كثير، في حين ان البعض الآخر ركض وراء تيارات الحداثة الغربية وقلدها من بينهم الفنان قاسم الساعدي، في حين أن القسم الثالث وهو ما سنفرد له مقالة خاصة به، بقي على أصول لعبته المحلية، وفي الوقت نفسه إندمج مع تيارات الحداثة الغربية، ليستفيد منها. ومن بينهم فنانون شباب من قبيل محمد قريش وسلام جعاز وفاضل نعمة وصادق كويش وآرازكريم ورملة الجاسم، وغيرهم كثير ايضا، ثم

هناك من انفصل عن التراث والهوية العراقية واندمج في التيار الغربي، وحقق حضورا متميزا كالفنان جبر علوان، دون أن يدير ظهره للوحة الرومانسية الشرقية الممتزجة بالبنية التطورية للثقافة الغربية، وهذا ما يشكل تصوراً قلقاً بين أن يكون الفن عنده نتيجة لتطور منهجي لمدارس الفن الغربية، أوأن يكون الفن خبرة للوحة متكررة تحمل روحاً شرقية وملائمة في الوقت نفسه لطبيعة الصالة الغربية. وهوما نعالجه في هذه المقالة.

١١

يضفي مكان العرض على اللوحة المخصصة له شحنة تتحكم في سياقاتها الفنية، وهو ما نطلق عليه شحنات المواقع، كشحنة االمقهى، شحنة الشارع، شحنة الكاتدرائية، شحنة السوق، شحنة الغرفة، شحنة الصالة، شحنةالشخصية، فمثل هذه الشحنات المكانية تفرض على الرسام طبيعة اللوحة التي تستجيب لهذه الأمكنة. فالمكان يضفي على اللوحة حضوره وقوته ولغته وهويته، وهو ما يجعل الفنان يفكر بطريقة تلائم سياق المكان الذي سيرسم له اللوحة، فكيف إذا اضفنا هوية صاحب البيت أو المقهى، فيما إذا كانت دينية أو شعبية؟لا شك أن تأثيرات المكان تضفي تأثيراتها على اللوحة.

وسؤالنا هل يرسم الفنان جبر علوان لوحته بناء على فرضية مسبقة من أنها ستعلق في صالة بيتية، لتصبح جزءاً من ثقافة البيت المحدودة؟أم أن طريقته في الرسم هي التي فرضت عليه أن يرسم لوحة تتلاءم وسياق ثقافة الصالات الغربية وبيوتها؟. ربما أن السؤالين يتضافران في مهمة تحديد توجهات فنان تشكل لوحاته مادة ثرية للكثيرين من مقتني اللوحات في الغرب وفي الخليج وسوريا، بحيث أصبحت لوحات جبر علوان مادة تزيينية وجمالية في بيوت كثيرة، وفي الوقت نفسه تمتلك

خصوصيتها الفنية المتميزة.

١١١

ربما نعود للوراء قليلا، إلى لوحة القرن التاسع عشر في أوربا، حينما استبدت نزعة رومانسية وذهنية على الفنانين بإعادة صياغة الفن اليوناني بطريقة أوربية معاصرة، واعني بالطريقة الأوربية هي أن تصبح المرأة بؤرة مركزية في اللوحة الفنية التي تحتل الصالة البيتية. فكانت المرأة واحدة من صياغة هذه التحولات الأوربية ذائقة وفناً وسوقا، حيث يشكل حضور للنساء في الصالات الفنية والبيوت، متعة وفلسفة تعيد اوروبا فيها تشكيل ذاتها بالحرية والمساواة بتجديد اللوحة وتخليصها من فنية الحروب والشخصيات الرسمية والصالات الثقافية. أن تركيبة مشاعر الفنانين تمزج في تلك الفترة بين مخلفات فن القرن الثامن عشر فن ديلاركوا وبين تطلعات الحداثة ونقلاتها الكبيرة في منتصف القرن التاسع عشر. فكانت لوحة الصالة للمرأة واحدة من إعادة تشكيل الوعي بالجسد الأنثوي الذي يمتد إرثه إلى اليونان. صاحب هذه النقلة المهمة الهيمنة الواقعية على الفكر الفلسفي في البحث عن ثوابت دينية اجتماعية مادية ظهرت كنتيجة لهيمنة الرأسمال الإقتصادي على المجتمعات الغربية، كما صاحب ذلك التحول ظهور طبقات اجتماعية ثورية، تنادي بالتغيير. هذا المناخ السياسي الإقتصادي لم يفرز بعد اشكاله التعبيرية الممثلة لذلك، كان المجتمع يعيش تحولات غير محسومة حتى جاءت الثورة الفرنسية، لتغير الكثير من مفاهيم الفن التشكيلي، ليصبح رسام المدينة كما يعبر بودلير رسام الحياة اليومية للناس. في خضم هذا المناخ التنويري والتجريبي نشأ فن الصالات البيتية وهو يغذي طبيعة الفكر العادي لمعالجة الأمور الكبيرة فكانت ثمة رومانسية رعوية بسيطة تطغى على سياقات البيوت والطبقات المرفهة التي طلبت فنا تزيينيا، مألوفا يجلب

المتعه للصالون فكانت المرأة محورا له، إلى جوار لوحة معارك الماضي، هذه الثورة الفكرية هي على" شيء من السطحية في اختيار المواقف الأنيقة، وكان التفكيربالنسبة لهم – اي الفنانين– حينذاك شيئا جديا، بحيث كان يشق على المفكرين القيام بدور الممثلين، على انه لا يسعنا إلا التسليم بوجود توازن كامل بين الأجسام الجميلة من ناحية وبين التعبيرات الذهنية من ناحية أخرى في صورة مدرسة أثينا، انه مسعى لان يستوي الشعر والتصوير.

المدينة ومسرحة المقاهي تشكيليا

١

لكل فنان جداره الفني يعلق عليه تصوراته وأفكاره وطموحاته، ويؤكده كفاعلية خاصة بفنه، ويسعى لتعميمه عندما يكون الإنتاج الفني قادرا على استيعاب مراحل. وقد يشار له ضمن التجارب المتميزة عالميا وفي فننا العراقي الكثير من الفنانين الذين يستحقون لقب الجدار الفني. والذي هو ميزتهم وأسلوبهم وخصوصيتهم الفنية، فيقال للفنان جواد سليم جداره الفني ولشاكر حسن آل سعيد جداره الفني ولفائق حسن جداره الفني ولكاظم حيدر جداره الفني وهكذا بقية الفنانين الرواد ومن أجيال لاحقة أيضا.

الفنان فيصل لعيبي واحد من فناني العراق الذين نشأوا في مرحلة لاحقة " مواليد الخمسينيات" ومن جيل حديث، وله تلمذة على يد أساتذة كبار من بينهم كاظم حيدر ومن الذين انتبهوا مبكراً إلى ما يحتويه المكان الشعبي من قيم جمالية فهو يسعى كما يقول أن يكون رساما محليا، والمحلية تعني أن يشبع الفنان بالروح العراقي المبثوث في كل مكونات المجتمع الشعبية والمقهى من بينها. أي أن لوحته تنتمي إلى الفاعلية المتبادلة بين المكان والشخصية. أي المسرحة الفنية للمكان. والمسرحة في لوحات فيصل لعيبي تعني وجود ثلاثة عوامل متضافرة:

حدث أو نص عياني،

وشخوص يمثلون أو يجسدون الحدث،

ومشاهدون مشاركون.

النص في لوحة فيصل لعيبي هو" التقهوي" أي السعي للوجود في فضاء المقهى، والسعي لا يعني أن يذهب المرء لاحتساء الشاي أو القهوة بل للوجود فيها. ففضاء المقهى أو التشكيل المكاني للمقهى يولد حال التقهوي وهي الحال التي يبدو عليها مرتادو المقهى الدائميون. فالمقهى ومرتادوها هم النص. حيث المحلية تبدو على أكمل وجه.

أما الممثلون فهم عمال المقهى وأشياؤها، وشخصية محلية مميزة بخصائص تشكيلية تكون نسقا جماليا خاصا بالمقهى. مثل صباغ الأحذية، شارب النارگيلة، الجايجي، الصانع الذي يوزع الماء، بعض المخنثين، ولاعبي الدمينو والمحيبس وغيرهم.

أما الجمهور فهم رواد المقهى، الثابتون منهم والعابرون. الكباروالصغار الغرباء والمعروفون.

أما المؤلف" الفنان" فهو الفنان الذي يعيد تشكيل هذه المسرحة يوميا في لوحة تبدو لنا أنها تمثل شرائح معينة من المحلية النابضة بالحياة. ومرجعيته المقهى بتاريخها العريق وبتكويناتها المكانية، المتطورة منها والقديمة وبلغتها الحياتية اليومية التي تبرز أمام الناس في اللوحة إلى كتل وأشكال وألوان وأشياء.

يعد المقهى واحد من الأمكنة الإشكالية في المجتمع العراقي، وإشكالية متأتية من أنه يمزج بين المكان الشعبي المنفتح يوميا على رياح التجديد والتغيير، والمكان المحافظ على قيم ومكونات بنية اجتماعية قديمة ومتوارثة. لذا فهو خليط من القديم الذي لا يزال ممارساً والحديث القابل للتطور ومسايرة حداثة المجتمع، والجمع بين الثابت والمتغير هو أحد سمات الحداثة في المدينة العريقة. ومن يشاهد رواده يجدهم يمارسون وجودهم اليومي بغض النظر عن أعمارهم. وأشياء المقهى من الطرز

القديمة والحديثة. ولأنه مكان ما في المدينة، فما يصيب المدينة يصيبه وما يحدثه الناس فيه يدخل في سياق تحديث المدينة. وهو ما يعني في مجمله أنه المكان المختبر لفعاليات اجتماعية وثقافية لم تجد مكانا آخرا تتطور فيه. من هنا نجد أن الأشياء التي تشكلت خارج المقهى وثبتت على ممارسة معينة ثم دخلت المقهى للمحافظة على هويتها تلك، بدأ التغيير يصيبها نتيجة العلاقات الجديدة في المتغير المكاني الذي وضعت فيه. كعدد القهوة وآليات عملها والتداخل بين هيئة الموقد الحديثة ووظيفته في الديوان العشائري، وطبيعة جلوس الرواد على تخوت وكراسي بينما جلسات المقاهي العشائرية والقروية على الأرض، ثم ثقافة التدخين وآليات عمله والوظائف الملحقة به والعلاقة بين العمال والرواد التي تفرض نوعا من العمل بأجور. وهو ما يعني خلو العلاقة من أي اعتبارات قروية أو شخصية، وإن لم تخل منها كليا فما زال المقهى مكانا في المدينة ولكن بأثواب عشائرية. فالمقهى ليس مكانا يتجمع الناس فيه لشرب القهوة أو الشاي فقط، بل هو المكان الذي تتمظهر فيه الثقافة المتحولة في مرحلة ما من مراحل تطور المجتمع إلى أشكال تعبيرية مختلفة. فتأخذ أحيانا صيغة العرض المسرحي، التي تبرز فيه كل الشخصيات بادوار مختلفة يختارونها لأنفسهم وكأنهم في عرض ديني مشترك يتحركون ويجلسون نتيجة ضغط لقوى خارجية تجعل منهم مظهرا للمدينة. وهذا ما نلاحظه في لوحات فيصل لعيبي حينما تبرز الشخصية كمحور في بؤرة اللوحة تحيطها أشياء المقهى دون أن توظف لغير حركة الشخصية. فالشخصية بؤرة وحركة ومكان يوزع الكتل في تناسب تنسجم وطبيعة المسرحة للأشياء. وتأخذ ثقافة المقهى أحيانا طابع الجلسة المتأملة، فهي جزء من هناءة البيت العامة تقترب فيها من الحديقة والنادي والمكان الأليف والحمام والصالونات وفي كل هذه الأمكنة لا تجد إلا صيغة شعبية لفكرة التأمل التي تمارس وكأنها حالة مألوفة. وأحيانا أخر طابع

الانتظار، أو طابع قضاء الوقت، أو لقاء أو موعد، أو لمجرد التسلية.. . الخ. والناس من خلال وجودهم فيه يعكسون صورة ثقافية لمستويات شعبية راسخة ومتغيره. فالمقهى كواجهة ثقافية لا تزال مهمة في بنية المجتمع فهي مصفى وغربال يومي لثقافة الناس ولممارساتهم. ومن خلال تكرار صور الثقافة اليومية فيها، والمتغيرات التي تصيبها، تتشكل هوية المقهى وهوية الرواد معا. لذا فتجديدها كامن في ديمومتها. ولو لم تكن كذلك لكان موتها قد حدث. فانتماؤها للشارع مثلا، وهو انتماء مكاني ظاهري، يعني أنها منفتحة على ثقافة الشارع المتنقلة والسريعة والعابرة وغير المستقرة، لكنها وهي تستوعب هذه الديمومة اليومية من الحركة تبدأ بترسيخ عادة الممارسة الثقافية العابرة لتصبح لاحقا جزءاً من الثقافة الاجتماعية العامة. فالمقهى مكان فاعل ومفعول به، يصيبها ما يصيب الشارع، ويحمل منه ما يحمله، ويندثر ويموت بموته واندثاره. وما تمظهره فيه كواجهة من واجهاته المعلنة، إلا لكونها المكان الأنثى. فانتماؤها للأمكنة الكلية المشاعة، هو من قبيل ترسيخ ثقافة المجموع، أي ثقافة المجتمع الذي ينتجها بعيدا عن أي مؤسسات. ومن داخل هذه الإنتاجية الاجتماعية يمكن للمقهى أن يمنح جلسائه طمأنينة العيش بالمدينة دون أن يعني ذلك أنهم من سكانها. فالثقافة الشعبية التي يوفرها المقهى، والثقافة المعاصرة التي توفرها المدينة، والثقافة التراثية التي تولدها إيديولوجية المكان الجماعي. تنصهر كلها في بوتقة تكوين ثقافة مختلطة لإنسان المجتمعات الشرقية. تلك المجتمعات التي لا تحيا إلا في ظل ثقافة مختلطة الجذور خاصة تلك التي تتكون في المتناقضات، ووحدها هذه الثقافة هي التي تمنح العلاقة مع المقاهي أو ما يشابهها من أمكنة. سمة التآلف حتى لو كانت في بلدان مختلفة. فالمقهى يتشكل في مكان ويجد من خلال الممارسة معه طريقة لأن تكون مقبولة ومتآلف معها حتى لو كانت في بلدان أوربية، ولهذا يسعى الكثير منا ونحن في الغرب إلى البحث

عن مقهى شبة دائم للقاء.

فالمقهى بلا ثقافة مختلطة لا يمنح الرسام تكوينات، ولا القصيدة مفارقات، ولا السرد تداخل الضمائر ولا المسرحية الأصوات، فالمقهى مكان المتناقضات الفنية.

يأخذ المقهى في فن فيصل لعيبي طابع البلدات الصغيرة في المدينة، فهي ليست المقهى البرازيلية بل هي مقهى حسن عجمي والبرلمان، والزهاوي تلك المقاهي التي تجمع بين القرية المتحولة والمدينة المتطلعة. ومفهوم البلدة هو الذي يجمع بين الاثنين. من هنا تصبح صيغة المكان الهوية للعمل أو لمجموعة من الناس الذين ينتمون لقرية أو لشريحة من القرية في المدينة هي المهيمنة الأسلوبية على طابع العلاقات بين الجلساء فيها. فالتشكيل الفئوي جزء من طبيعتها، مقهى التجار ومقهى الحمالين، ومقهى العبارة، ومقهى السواق، ومقهى الصياغ ومقهى السفانة، ومقهى العمال، ومقهى النجارين، ومقهى الصفافير.. الخ. ومن خلال هذا التشكيل يعرض الرسام طريقة ومكونات الأشخاص بملابسهم وجلساتهم وألوانهم. والأشكال الفنية لا تجد تجسيدها الحقيقي إلا في أمكنة تمنحها رؤية متناقضة وغير منسجمة مع السياق العام. فالسياق الحياتي للمقهى وللشريحة – الهوية يجدان نفسيهما في لحظة تاريخية أنهما معا يشكلان الهوية العامة للمقهى وهي هوية تأخذ من المحيط وتفترق عنه في آن واحد. فكما أن الشخصيات تتمظهر في أمكنتها، يتمظهر المقهى هو الآخر المكان الذي يؤثثه باشيائه. من هنا تصبح الفنية فيه هوية للتناقضات التي يحتويها. ويصبح المكان الحاوي لها وللشخصيات مكانا مؤثثا بالاثنين: المقهى والناس. فكما أن ثمة تواشجاً بين اللوحة والرسام، اللوحة بوصفها الفنية المكانية، والرسام بوصفه خالق العلاقة بين الفنية والناس لن يصبح ثمة فاصل اللوحة في المقهى وبين الرسام في المقهى

أيضا. فالمقهى كما في رسوم فيصل لعيبي، هو الفنية وهو الرسام معا. وعندما يتعامل الرسام وهو ينطلق بشخصياته وموضوعاته مع العلاقة بين المقهى والشارع كما فعل جواد سليم وحافظ الدروبي وفائق حسن إنمّا يضعون المقهى في صلب تصورهم عن العلاقة بين مكان متحرك متغير ومكان شبه ثابت خارجيا لكنه ضاج بالحركة داخليا. فالشارع بلا مقاهيه ومحلاته وناسه لا يسمى شارعا، والمقهى بلا شارعه وناصه لا يسمى مقهى. والرسم العراقي لا يجد نفسه قريبا من الكونية في المناخ الشعبي في المادة المتشكلة من أمكنة عدة. وعندما يفصل أجزاء من هذا المناخ ويدخلها في تركيب أية صورة، حتى لو لم يكن فيها مقهى عراقي أو شارع عراقي نجدها قد تشبعت بروح المحلية تلك. فالفن الحقيقي هو الذي لا يجهل أو يتجاهل الأمكنة الشعبية المدفونة فيه. وهذه الميزة لا توفرها للرسام إلا فاعلية الانتماء للبيئة ولمكوناتها. ولذا نجد أن الفن العراقي رغم تعلم الكثير من الرسامين حروفه في الغرب، يعودون في كل مراحل نموهم إلى البيئة العراقية الشعبية والتراثية ومن هناك يزاوجون بينها في خطوط أو ثيمات أو وجوه قديمة و التداخل الحضاري. وإلا ما الذي يجعل فنانا مثل فيصل لعيبي ترك العراق منذ السبعينيات يعود طوال هذه الفترة التي قاربت الخمس والثلاثين سنة للمقاهي ومن هناك يعيد تشكيل الظاهرة الفنية الشعبية للشخصيات وللأمكنة لو لم تكن تلك الثيمات مختزنة في الذاكرة الجمعية للفنون.

وفي الأدب العراقي نجد التعامل مع المقهى لا يرقى لظاهرة وجوده التاريخي ودوره في صياغة واجهة من الواجهات المهمة التي تشير إلى الواقع العراقي، بل بقي دائما على الهامش الثقافي. وعده الكثيرون مكانا للقاء الشخصيات أو لتجاذب قطع من الحوار. في حين أن وجوده المتأصل ثقافيا يجعله يرتقي من كونه مكانا عاما إلى مكان يمنح لغة فنية جديدة.

عدا الروائي الكبير غائب طعمة فرمان في روايتيه: خمسة أصوات والقربان قد عالج المقهى بوصفه مكانا تتجمع فيها الأصوات" الشخصيات" العراقية المختلفة. وقد عالجنا المقهى في موضوع طويل ضمنه كتابنا شارع الرشيد.

٢

من يتتبع الرسم العراقي يجد المقهى واحداً من الأمكنة الأليفة التي تعامل الرسامون العراقيون معه. يعد الفنان نزار سليم مبكرا في تعامله مع المقهى، ومن قبله جواد سليم وحافظ الدروبي رسم فيصل لعيبي المقاهي بلوحات مختلفة، وبأشكال دالة على علاقة معينة بالمجتمع بوصفه المكان الشعبي لمسرحة الأحداث الاجتماعية، والنافذة التي يطل من خلالها المشاهد على ما يجري، فالمقهى عراقي له دالة الواجهة الإعلامية للمدينة، تلك التي تشير إلى بضاعة. بضاعتها هي هيئتها المكانية فتفصح عن بنية تتلاءم وسياق كل الشرائح الاجتماعية، وكأنها المكان المحايد، فهي الفكرة المكانية التي يقبلها الجميع ويمارسها الجميع أيضا، حيث تمحى الطبقية وتضمحل الفروق وهي الشكل الذي يحتوي على جزء من البيت ومن مكان الوظيفة ومن الشارع ومن الدائرة الرسمية. ليس الشاي أو القهوة أو الناركيلة أو لعب الدومينو ولعب النرد والورق إلا الصيغة التي تتجاذب حولها كل الأطراف محاولة منها لصياغة هوية لم تجد لها حضورا في أي تركيبة سياسية أو فئوية أو عشائرية. ولذلك ارتبطت المقاهي بالتكوين الشامل بمصائر صغيرة تحولت من خلال الممارسة إلى مصائر كبيرة، من مكان لشرب الشاي واللقاء المؤقت، إلى مكان لتجمع سياسي وفعل التظاهرات، إلى مكان يستقبل الناس فيه الأخبار الكبيرة، ومكان يحسم نزاعات ومشكلات. فهناك مقاه محددة للعب المحيبس، وأخرى للأدباء، وثالثة للعمال، ورابعة لسواق السيارات،

وخامسة للعلاوي، وسادسة للصاغة، وثامنة للتجار، وتاسعة لتصريف العملات، وعاشرة للبنائين وعمال البيوت. وهكذا يمكنك أن تعدد فئات اجتماعية مستحدثة منحت المقاهى هوية، دون أن يعني ذلك تخصصا أو تحزبا. وكما يبدو أن الإنسان العراقي و– نتيجة لظروف غير مدروسة بعد يحتاج– إلى أكثر من مكان كي يجد نفسه الموزعة واضحة، فهو يحتاج البيت بوصفه جزءاً من اسرة، كما يحتاج الجامع بوصفه مرتبطا بشعائر مشتركة، ويحتاج المقهى أو النادي بوصفه إنسانا يبحث عن فسحة، ويحتاج الحزب أو الوظيفة بوصفه إنسانا منتميا واجتماعيا، ويحتاج الدكان بوصفه يبنى علاقات، ويحتاج الريف كأمكنة تكمل نواقصه في المدينة.. . الخ. وهذه السمة لدى الإنسان العراقي تتضح أكثر في المقاهي التي تجمع كل الناس على مختلف رغباتهم فيجد الكثيرون منا منجذبين إليها في يوم معين أو أكثر كي نتمظهر فيها ونشبع تلك الغريزة السرية التي تشدنا إلى تحويل الجلسة المسترخية إلى فعل كينونة. فهي وكما أسلفنا في مقال مطول عن المقاهي جزء من بنية الشارع – المجتمع، بمعنى أنها جزء من الهوية المتحركة، ومن الصيغة الإعلامية للحياة، تلك الصيغة التي تجد نفسها في تجديد دائم، أي أننا نتحرك ونحن جلوس فيها. فالإنسان منا يملك صيغتين واحدة ثابتة هي اسمه ولقبه وأسرته وعشيرته وكل ما هو مؤسس في الماضي، وصيغة متحركة هي طماحه الفكري ووجوده المستمر. وضمن هذا الوجود يعطي المقهى تركيبة لا شعورية بالاستقلال والفرادة، تقترب من تأليف كتاب أو ممارسة عمل خاص. ما يهمنا هنا بعد أن جعلنا اللوحة الفنية ميدان دراستنا أن نكون صورة للمقهى من خلال فن الرسم، وأن نكون صورة لفن الرسم من خلال المقهى. الصورة الأولى مختلفة عن الصورة التي نلمسها من قراءة قصة أو رواية أو قصيدة أو حفل غناء، أو هتاف السياسي أو لعب وشرب الشاي، صورة تنعكس فيها الحياة الداخلية لها وتؤلف نسيجها الفني الخاص،

وتشير في الوقت نفسه إلى الحياة في الخارج. والصورة الثانية هي ما تحمله اللوحة من ملامح المقهى كبنية تشكيلية لا نجده في أمكنة أخرى. وفي الوقت نفسه تتحول اللوحة إلى مسرح يستدعي مشاهدين متغيرين لرؤيتها. فللمقهى ثمة خاص وعام وللوحة ثمة خاص وعام أيضا. والمقهى واللوحة معا يكونان حاسة المقهى ومسرحة اللوحة.

وقد جسدها فيصل لعيبي بنماذج عمالية وجلساء مختلفين وأشياء حوت في أبعادها الصيغة الجماعية – الفردية التي نطلبها من اللوحة الشاملة. فلوحاته ترينا المقهى كما لو أنه مجتمع متكامل فيه مختلف الأوضاع، ولكن بشكل مختزل وليس على طريقة الرسامين المستشرقين الذين جعلوا فيها شرائح انتقوها من المجتمع وقدموها لنا كبنية شرقية خاصة، وطريقة يرون تركيبة مجتمعنا العربي من خلالها، ويتحدث جيرار – جورج لومير عن المقاهي الأدبية من القاهرة إلى باريس بمثل هذه الصيغة الاستشراقية. نحن إذاً في عملية مركبة: ثمة مقهى، وثمة لوحة، وعلينا كي نفهم الاثنين أن نفتح الحوار بينهما.

ومرة يرسم لوحة محتوية على شريحة من المقهى أو تفصيلا خاصا بشخصية معينة ثم أحاطها بما يجعل هذه الشخصية محورا لفكرة. وفي كلتا اللوحتين، الشاملة والمقتصدة، يتعامل مع الكتل اللونية بطريقة التجسيد للحس الشعبي وليس لأن اللوحة تتطلب مثل هذه الشخصيات. وأول ما نلاحظه أنه جعل منها مسرحا شعبيا الشخوص تنظر إلى المشاهدين وليس إلى أنفسهم أو إلى موضوع داخلي بمعنى أن الخطاب موجه إلى الصالة التي يجتمع فيها عدد من الناس لم نرهم، أناس يمكن أن يكونوا موجودين الآن أو في المستقبل وهذا يعني أن لوحة المقهى تعبر الزمنية الآنية وتعيش في كل المراحل بتجديد النظر إليها.

النقطة الجوهرية في هذه المقاهي أنها كلها في بغداد، وهو ابن البصرة

المدينة المليئة بالمقاهي والمياه، ربما أن رؤيته للمقهى في بغداد هي جزء من مكون ثقافي خاص يمكنه أن يلخص المدينة فيها، ويمكنه أن يعطي انطباعا خاصا عن بنية وتكوين الفئات الاجتماعية التي ترتاد المقاهي البغدادية.

بدءا يواجهك في كل لوحة مبدأ السخرية من الصور التي رسمها، بمعنى أن يوظف ثيمة اجتماعية وفنية عن طريق الساخر كي يجعلنا نتقبل هذه المكونات الشعبية. ونجعل منها المدخل لفهم الحياة العامة في مجتمع المدينة فالسخرية طريقة كوميدية مباشرة للكشف عن مكنون المجتمعات على العكس من التراجيديا التي تختار فئة معينة. والسخرية في المقهى جزء من ثقافتها، أي جزء من بينتها المعلنة تلك التي تجلب بها الناس إليها. وجزء من هويتها التي تعرضها للناس كما لو كانت هذه الهوية لا تكتمل فيها إلا عن طريق عرض المألوف بطريقة شعبية ساخرة، وإلا ما معنى هذه التشكيلات للأشخاص غير الطبيعيين في اللوحة وهم الطبيعيون في حياتهم غير أن يكون هناك مبدأ السخرية الذي يجعل من الكتل المتجاورة مادة للحوار بينها وبين المشاهدين. إنهم في مسرح كما يقول فيصل لعيبي المقهى مسرح للفرجة والشخوص فيه ممثلون كل واحد منهم يؤدي دوره الطبيعي وعلى الجمهور الجالس أو العابر في الطريق أن يشاركهم الحوار ويشترك معهم. هو أيضاجزء من هوية المقهى التي بالتالي ترسم خارطة للمدينة بطريقة لغتها وأشكالها مألوفة، وعندما يتغير جمهور المقهى ويغادر ويأتي آخرون بمكانه يعيد العاملون الأدوار نفسها ولكن بإتقان أكثر. نحن لا نملك إلا أن نضحك عندما نرى اللوحات وهي ممتلئة بأشخاص حليقي الرؤوس، حفاة منحنين بطريقة غير مألوفة، في إحدى لوحاته يتوسط بؤرة اللوحة ومركزها شخص أعور، والفنانون الذين رسموا العوران بهذا الجمال الفني قليلون جدا في العالم

بـيـنـهـم بـيـكـاسو وبـلاسكس فقط وفـيـصل لـعـيـبـي، مـن الـفـنـانين الـعـرب. ومشوهي الأجساد وكأنهم في هذا الوضع يقدمون أجسادهم كجزء من هوية المقهى أمام أعين مختلفة الهويات والأجناس والثقافات.

الإعلان والمدينة

قد لا تكون هذه مقالة بالمعنى المتعارف عليه بقدر ما هي تجربة إنسان تعود أن يشتري الأشياء بنفسه، فالعلاقة بيني وبين السوق علاقة قديمة، تتجدد مع تبادل الأدوار. الرغبة الكامنة وراء ذلك كله هي المتعة البصرية التي توفرها البضاعة من مشاهد يومية متغيرة لها، وقد وفر الإعلان عنها لي بعض هذه الحاسة. حتى لتصبح مثل هذه الظاهرة أشبه بمتابعة مباريات كرة القدم أو اليانصيب أو أخبار اللاعبين والفنانين والشخصيات السياسية، فوجدت نفسي وأنا أتابع طرق تحديث المدينة أذهب لمتابعة المتغيرات في مكونات هذه المدينة. كتبت عن الأرصفة وعلاقتها بالمناطق والشارع وكتبت عن عمارة الأشجار والطرق ومآوي الطير والشواطئ والبلاجات، ومماشي الأقدام والفضاء والعربة ودراجة المعوقين، ثم كتبت عن عمارتها العمودية والأفقية، وعن أفلامها وعن معارضها الفنية وعن حدائقها الكبيرة وعن نفاياتها وعن مكتباتها، ثم كتبت عن ناسها وحياتهم اليومية عن الصخب وعن الصمت، ثم توسعت العلاقة لأجد نفسي في أسواق المدينة الكبيرة وفي كتل بضائعها المتدافعة كالبشر أمام أبواب المطاعم ودور السينما وحفلات المغنين والموسيقيين، ثم كتبت عن حياة الناس وعن العلاقة بين دخلي الشهري والمعروض من البضائع مقرونة بما أحتاجه وما لا أحتاجه، ثم وجدت نفسي في مرحلة لاحقة مهتما بأشياء أخرى: متاحفها وأفلامها وصحفها ومجلاتها ونواديها وزواياها ومعارضها الفنية وحين لا تستقر تكون قدماك قد

أوهنتا وجلست لتعيد كل تلك الصور التي تشكل المدينة لتضعها في البوم واحد تتصفحه كلما مرت على المدينة المتغيرات. ما يقلقني أنني لا أستطيع أن أبدأ قراءتي للمدينة بأي من الصور كي أكتب، فقد وضعت كل صوري عن المدينة في الصفحة الأولى من الألبوم، وعندما أفتح الألبوم تنداح أمامي الصور مجتمعة، فتتزاحم على طاولتي ممتلئة بالضجة المعروفة أن كل واحدة منها تقول أنا الابتداء. وهكذا ستجد المقالة هذه وهي تتحدث عن علاقة الإعلان بالمدينة أنك تقرأني خلالها وكأي طفل يفصح عن نفسه؛ أستعرض لك كل الصور دفعة واحدة. هل هذا جزء من إعلان أصنعه عن المدينة الأوربية الحديثة؟. ما سأكتبه هي انطباعات ألبوم الصورالذي أقلبه في كل حين لأستمتع بحياتي في المدينة.

١

أشكرك عزيزي صفاء ذياب عندما طلبت مني أن أشارك في مجلة متخصصة بالتوصل والإعلام، والإعلان جزء من ثقافة التوصيل إن لم يكن في جوهرها. شخصيا ليس هذا ميدان عملي ولكني أجد نفسي منشغلا بما أراه من حزم الإعلانات وجمالياتها ووظائفها والثقافة التي تحملها وهي تصل إلي عبر البريد دون طلب مني، أو أشاهدها في الشوارع والبنايات دون أن تؤخذ استشارة الناس، وتصطدم بك في كل منحى وزاوية وقطار ومترو باص وحديقة وواجهة محل، دون أن يعني ذلك تشويها لمنظر المدينة، أو خروجا على جماليات العمارة، أو تخريبا لوظائفها ومنفعتها الجمالية. الشيء الذي تحدثه هذه الإعلانات في حياة الناس هو ثورة ثقافية كبيرة، قد لا نعرف مدياتها اللاحقة، ولكننا نستطيع تشخيص بعض ملامحها الحالية وهو ما سأحاول القيام به بالرغم من أن الموضوع كما أسلفت لا يدخل ضمن مهماتي الثقافية. أعتقد

أننا بحاجة إلى مثل هذه المجلة، شريطة أن لا تتحول إلى وعاء لكتابة القصة أو القصيدة أو المقالة الأدبية أو التحقيق الصحفي. وعندما نوفر أرضية لمجلة من هذا النوع، نكون قد دخلنا مرحلة التخطيط الثقافي الصائب لمواقع صعبة ومهمة في تحديث ثقافتنا ومدينتنا. وبي رغبة حقيقية أن تكون مثل هذه المجلات واجهة جديدة لأساليب تفكير نخبة المثقفين الذين ملوا من أن تكون المجلات أدبية أو فنية فقط، بالرغم من حاجتنا الماسة جدا لمثل مجلات الأدب والفن، فالبيت الذي تخاطبه مؤسسات المجتمع المدني بكل صنوفها لم يعد محجبا بالستائر التي تمنع تسرب الثقافات إليه، لذا علينا أن نعيد التفكير بأننا بصدد تحولات جذرية في الخطاب الإعلامي والإعلاني، فالحاجة جد ماسة لأن يكون لنا ثمة خصوصية في هذا المجال. وعندما تؤسسون ثقافة تخاطب الجميع بغض النظر عن أعمارهم ومستوياتهم تكونون قد حدثتم مدننا والثقافة في آن معا. وأدخلتم القارئ في مشروع المستقبل، المشروع الذي تصرف عليه الدول المتقدمة مليارات الدولارات كي تُحَدثَ مجتمعها. ومتى ما شخصنا حاجة المجتمع لثقافات جديدة نكون قد أدخلنا قارئنا وأدبنا في الحداثة دون أن يعني ذلك افتعالا أو تنميطا لسياقات غير مرصودة.

تفاعل البنى يندرج مفهوم الإعلان اليوم ضمن موجة الحداثة وما بعد الحداثة، بمعنى أنه يندرج ضمن دور الثقافة في بنية المجتمعات والمفاهيم الكلية، ولذا من العبث ونحن نتعامل معه تعاملا شعبيا ويوميا أن نغض النظر عما يقع خلفه من مفهومات تحركه. نحن في مدينة القرن الحادي والعشرين وفي هذه المدينة تتجاور متفاعلة كل البنى المعرفية القديمة والحديثة، فحولتها إلى سوق كبيرة للمعرفة تشترى فيها كل المساحات والفضاءات والعمارات والناس وكل ما يتعلق بحركة الحياة اليومية، وكل الأفكار الحديثة ومؤسساتها، لذا فالإعلان ليس بمعزل عن

هذه الحركة المتضافرة. فالإعلان لا يؤسس لثقافة راسخة يمكن قراءتها تاريخيا والاستشهاد بها لوحدها وبمعزل عن الآخرين إلا ضمن تحديد الزمن لها ضمن زمن المدينة الكلي، كما لا يكون الإعلان مرجعا، أو وثيقة، إلا متى ما وضعته في سياق الاستعمال العام. ففي وضعه البصري هو جزء من القراءات العابرة واليومية، فإعلان ما بعد الحداثة ذو ترسيمة أفقية وليست عمودية، بمعنى أنه يلامس حياة المدينة والناس ويؤثر فيها ويدعوهم لمشاهدة أو شراء دون أن يشكل لوحده وعيا كليا بما يحيط به، لكنه وهو يراكم خبرته البصرية يعطينا أفقا على أنه ثقافة يمكن تداولها. ومن مفردات الإعلانات أنها توظف اللعب الشكلي كمادة وكبنية ليس لها غرض كبير إلا غرض ترويج البضاعة وهذا يعني استثمار طاقة المخيلة في اللعب الفني البصري واللغوي كي توصل غرضها للمشتري بأقل الوسائل. في المسار نفسه يعتمد مصممو الإعلانات التجارية على شيء من الفوضى التعبيرية والشكلية، ليس من قيود غير فنية تتحكم بالملصق الإعلاني وهذا بحد ذاته يدفع الكثير إلى ابتكار أشكال فنتازيا قد تعود للغرائبية ولتلك البنى التي أتت عليها الحداثة من زمن بعيد، ثمة فوضى ولكن منظمة في الشكل واللون وعرض المادة وكتابة الحروف والأسعار. وقد استفادت ثقافة الإعلان من موجة الحداثة في الرسم حين مزجت بين التعبيرية والمشهد الطبيعي، ثمة إعلانات لا تفرقها عن اللوحة الفنية الحديثة وغالبا ما تقع ضحية هذا اللعب الفني، وقد قدمت في معارض أمستردام الكثير من اللوحات على أساس بوسترات وإعلانات، خاصة البوستر المركزي للمعرض السنوي.

للإعلان التجاري وبخاصة الذي يعرض للبضائع اليومية في الأسواق – وتُعدُّ هذه البضائع من السلع الاستهلاكية السريعة النفاد والتناول– حضور بصري قوي، حيث التعامل مع البصر واحدة من مهمات الإعلان

الحديث، ولكنها لا تقتصر على بصر لعمر معين من الناس، أنها تخاطب أبصار كل الأعمار وهذه ميزة تساهم في الانتشار ومحاكاة كل الناس لرغباتها. وبالطبع هناك إعلانات تتحدث عن بضائع أسبوعية، وأخرى شهرية، وثالثة فصلية، ورابعة سنوية، وخامسة دائمة. ولكل واحدة منها أسلوب تنفيذ وأدوات تعبير ولغة خطاب تتلاءم والزمن الذي تريده. فإعلان عن سيارة موديل ٢٠٠٦ يستمر لمدة عام، ولذا على المصمم أن يختار لغة لا تستنفد في أقل من هذا التاريخ. وإعلان عن بضائع أثاث البيوت وستائرها وما يتعلق بالفصول، وبحاجة الناس، وإعلان ما عن السياحة في البلدان، يرتبط بالفترة التي تضخ الدولة فيها المستقطعات المالية من رواتب الناس كي يستفيدوا منها في السفر والسياحة. وإعلان ما عن بضاعة فصلية كحاجات النساء في الصيف في الذهاب للبحر، وحاجات الشتاء للتدفئة، والربيع للحديقة، والخريف لجني المحاصيل. فتجد إعلانات تتلاءم وسياق الحياة وفصول السنة وقدرات الناس وطبيعة البيئة وتأثير المناخ. أما إعلانات الحاجات اليومية من غذاء وملبس وغير ذلك، فتجد في كل أسبوع إعلانا ما عن تنزيلات أو بضاعة جديدة أو مزاد بالجملة، ومثلها بالطبع نجد الإعلانات عن الكومبيوترات وملحقاتها التي تنسجم وطبيعة المعروض الجديد المنافس، والمنتج القديم وتخلفه عن المنتوج الجديد. هل نحن في سباق من نوع خاص؟ أعتقد أن المنتجين والرأسماليين لن يتركوا لنا فرصه لتأمل حياتنا بل يصنعوها لنا ويفكرون بدلا عنا بكيفية قضاء الوقت وطرق التسوق، وأحيانا يكتبون النصوص التي في ضوئها تتحرك مقاطع من الأدبيات الحديثة. هذا ما يفكر به الناشرون حينما يقودون هم الثقافة ومنتجاتها كسلعة في السوق، وما الكاتب، وما يفكر به إلا حصيلة جهد مؤسسة تفكر بخبراتها ومشاريعها وأسواقها ومراسليها عن المؤلفين والمنتجين وكتاب السيناريو وأصحاب المعارض الفنية.

٢

أتعامل مع الإعلانات لأنها جزء من نتاج حياة المدينة الأوربية الحديثة، هذه المدينة التي احتضنت الحداثة الفنية منذ أواسط القرن التاسع عشر ولا تزال، وأعني بحياة المدينة كل ما يتعلق بها من إنتاج مبرمج أو إنتاج عشوائي، لما أنتجته الممارسة القديمة ولما تنتجه العقول الحديثة. أستطيع القول إن الإعلانات منتجات غير أدبية بل هي من صنف »اللا أدبي«، حينما تحولت من »النداء بالصوت إلى البوستر«. كان البائع سابقا ينادي بأصوات ولغة معينة على بضاعته، فيتحول النداء إلى إعلان، لا تزال هذه الطريقة معمولاً بها في أسواقنا الشرقية. في الغرب يلجأ البعض للإعلان بالصوت خاصة في الأسواق الشعبية لكن عندما لا يكون الصوت كافيا يكون مصحوبا بورقة ومعلومات وصورة، في طريقة التحول من النداء إلى البوستر يحتفظ الإعلان ببدائيته بذلك المكون الفطري الأولي العادي الذي يستعمل خطاب الناس عبر الإذن، ليصبح أكثر فاعلية في المخيلة الشعبية «فالإذن تعشق قبل العين أحيانا». اللا أدبي في الإعلان هو المصدر الأساس لكل نص عالمي النزعة يحمل الاسطوري والبدائي والفطري والغرائبي في تكوينه، والإعلان بالصوت هو النغمة البدائية المشتركة بين الشعوب، وفي الثقافة العراقية هناك من جمع أصوات الباعة ووثقها. هنا البضاعة مغلفة ومحتجزة داخل غلاف لا يمكن رؤيتها لذا لا يصبح الإعلان بالصوت، طريقة للبيع، العرض والعارض وأزياؤهما هما من يتكفل بالحديث عن نوعية البضاعة المختفية، عن طريق المعلومات المدونة على الغلاف التي تفصح عن الجديد وامتيازاته. يحيلك الإعلان الحديث إلى معارفك القديمة عنها مصحوبة بما يستجد عليها. هنا ليس من فرق كبير بين النص الأدبي والإعلان الحديث عندما يلجأ كلاهما إلى

البدائي والمعرفة القديمة بالأشياء البكر في الإعلان عما يريد. جزء من ثقافة عندما يتكلم هرمان ميلفل في رواية موبي ديك عن البحر يأتي باللا أدبي من الكتب والتراث والمدونات والحكايات والأقوال والطبيعة والمناخ وكتب التاريخ وما قاله الرحالة وما دونه المؤرخون ليدخله في نصه الأدبي. فيصبح النص الأدبي حاضنة لكل البنى الأساسية التي تولد الثقافة. ولنا شواهد كثيرة على ثقافة البحر التي هي ليست أدبا بل هي بنية للثقافة العامة التي جعل منها ميلغل في موبي ديك مادة أدبية. وهناك أمثلة كثيرة يصبح اللا أدبي مادة أدبية عندما يتهيأ له الشكل الفني والقدرة الأسلوبية التي تصاغ بها قدراتها الذاتية للتحول إلى مكون ثقافي أدبي. الإعلانات التي تملأ ساحات المدينة بجمالياتها ليست أدبا وإنمّا هي جزء من ثقافة المجتمع تدخل النص الأدبي كبنية اجتماعية ثقافية كبيرة تغير من مسار اللغة والأسلوب والفكر وتعطيك قدرة على جعل الرؤية تتنوع وتتعدد وبالتالي ثمة إثراء للغة الاجتماعية. سأضرب لك مثلا هنا في أسواق هولندا، ثمة نوع الجبن المخمر والذي يبدو أنه متعفن قليلا، هذا النوع يباع بعلب من وزن ١٠٠ غرام ب ٨٥ سنتا، لكن الإقبال عليه جعل المصنعين يلجأون إلى زيادة وزن العلبة لتصبح ١٢٥ غراما، أما السعر فقد زيد ليصبح ١١٩ سنتا أي يورو و١٩ سنتا، ليس من تناسب بين الزيادة في الأسعار والزيادة في الوزن، الـ ٢٥ غراما لا تساوي ٣٤ سنتا الزيادة في السعر، لكن ما يلفت للنظر أن شكل العلبة قد تغير وأن معلومات أكثر قد وضعت على غلاف العلبة، وأن إقبال الناس على شراء هذا النوع تحول إلى قيمة مضافة. السعر الجديد لا يتعلق بكمية البضاعة في العلبة، بل بما أضيف إليها من معلومات، وما تغير في شكل ومتانة العلبة، وما هو في وعي الناس من قيمة لهذا النوع من الأجبان. فالمعلومات اليوم جزء من المادة الغذائية. أما دور الإعلان في ذلك، فهو الذي وفر كل هذه الزيادة للبضاعة. في ثقافة الإعلان تجد أن مشاركة

أطراف عدة واحدة من أساليب النجاح، بل هي الأساس في نجاح تجربة الأسواق. ثمة طرق توفر لك السبل العملية والترفيهية كي تكون مشاركا في نجاح السوق: فلا تنزل بضاعة للسوق وتبقى محافظة على سعرها، البضاعة نفسها تجدها بأسعار متفاوتة من سوق لآخر، وعندما تعلن الأسواق تنزيلات لبضائعها تجد إنخفاضا كبيرا في الأسعار من دون أن تخسر الأسواق، ويعني هذا أن السعر هو الآخر يتحول إلى بضاعة. ومن الطرق الأخرى التخفيضات الأسبوعية، ومنها الجوائز، ومنها التنزيلات الموسمية الكبيرة، ومنها الطوابع، ومبدأ المشاركة هو في جوهره ارتباط المواطن بالسوق، وتتبع هذه الحقيقة مسألة غاية في الأهمية وهي أن ثمة شداً وترقباً ومتابعة للناس لما يعرض ويستحدث في السوق وهذا المبدأ جوهري في تغيير بنية ثقافة الناس الإيديولوجية. الناس كانت تذهب إما للكنيسة أو للتجمعات الحزبية أو للنقابات، اليوم أخذت الأسواق جزء كبيرا من حاسة الناس الاجتماعية والتنظيمية، كما أخذتها الملاعب الرياضية. وهناك نقطة مهمة تتعلق في بنية البيت الغربي، وهي بنية مقتصدة ومكثفة ووظائف بيت السكن لم تعد كلها متوفرة في السكن نفسه، فثمة اقتصاد في المساحة وبالتالي يشكل العالم الخارجي فضاءً أرحب من فضاء البيت الصغير وهناك في الخارج أخذت الكثير من مؤسسات المجتمع المدني أجزاء مهمة من وظائف البيت، فالمقاهي وأرصفة الشارع والحدائق والأسواق والعلاقات المنفتحة في المسابح وسواحل البحر والساحات في وسط المدينة، والنوادي الليلية والبارات وغيرها قد عوضت ما كان البيت القديم يوفره ضمن مساحته، كل هذه الخدمات توفرها لك الإعلانات عنها. اليوم بدأ توزيع البيت على مناطق ومؤسسات مهمة من مهمات جلب الناس إلى مواقع جديدة غير تلك المواقع التي كان يتجمع الناس فيها.

المدينة وصور إعلام الحرب

١. الخطوط العامة لتأويف الصور

لا تدعي هذه المقالة حصر أساليب الإعلام التي ظهرت بعد سقوط النظام ٩ نيسان ٢٠٠٣، في وسائل الإعلام العراقية المختلفة، ولكنها ستشيرِ إلى صور منها وجدت فيها تعبيراً بليغاً عن طريقتين في الإعلام: الطريقة الشعبية التي مارسها عامة الناس للاحتجاج أو الفرح لما حدث، والطريقة المنهجية التي تتبع أحدث وسائل التأثير الجماهيري لنقل صورة عما يجري في العراق. هنا قراءة أولية لأربع صور ظهرت في الأيام الأولى لسقوط النظام، ثم تخلت عنها وسائل الإعلام العراقية ولم تطور آلياتها. قراءتنا لا تسعى لتعميم مثل هذه الطرق في الإعلام العراقي، ولكنها تشير إلى أن المنهجية التي يسير عليها الإعلام العراقي حالياً مغايرة لأهداف الإعلام في مثل بلدنا، وتصب هذه المنهجية في أحيان كثيرة في مصلحة المسلحين المعارضين لا بل نجدها تؤخر عملية التغيير وتضعفها.

سأستعرض هنا أربع صور ظهرت في الأيام الأولى لسقوط النظام وبقيت لفترات طويلة تبثها فضائيات عربية وأجنبية.

الصورة الأولى

نعال بو تلين، والبلاغة الشعبية

في ٩ نيسان نقلت شاشات العالم كله صورة لرجل شعبي وهو يمسك نعالاً ويضرب به صورة للرئيس العراقي السابق صدام حسين، لكن الصورة

وحركة اليد المتوالية بالضرب وحداهما غير كافية بدون أن يقترن بهما الصوت الذي كان يطلقه الرجل الذي خرج في الشارع تحت القصف والفوضى وهو يصرخ "هذا "اشسوى بالعراق"، هذا دمر العراق، قتل شبابنا، نهب ثرواتنا.. ألخ. من النداءات البليغة الدالة على عفوية الصورة الإعلامية وبلاغتها. الصورة التي تعرض أمامنا مركبة من عناصر قوية جداً علينا أن نتذكر أن الإعلان يحتاج إلى جملة عناصر لنجاحه، منها قوة المادة الإعلانية، الحركة، الفعل المصاحب لها، جمال الصورة الكلية. في صورة أبي تحسين يتوفر أكثر من عامل جديد إعلامياً ففيها:-

١. أن الرجل شعبي، وهذا يعني أن العامة من الناس هم الأكثر تضرراً بما كان يحدث في العراق.

٢. أن المكان الذي ظهر الرجل فيه شعبي هو الآخر وهو مدينة الثورة وهذا يعني ارتباط المكان بالشخصية.

٣. أن الصورة التي يحملها هي لرئيس دولة كان يحرم على أي إنسان الاعتراض عليه.

٤. أن الصوت الذي يطلقه الرجل كان بليغاً ومن الأعماق ودالاً على تناغم بين الفعل والصورة.

٥. أن الأداة المستعملة وهي "النعال" في ضرب الصورة لها دلالة الاحتقار والنبذ.

٦. أن الكاميرا التي تنقل لنا المشهد كانت في حركة تتابع الرجل وهو يسير إلى الأمام.

٧. كثافة المشهد الزمني واقتصاده اللغوي والفني كلها عوامل لنجاح خطاب الإعلام الرافض.

٨. أن النتيجة لهذه الصورة الكاريكاتيرية هي بلاغة الأداة الشعبية. النعال والصوت وهيأة الرجل والشارع.

٩. أن عمق الصورة الأيديولوجية هو أن ما حدث كان حتمية تاريخية.

١٠. توظيف الصورة إعلامياً في عدد من الفضائيات وهو ما جعلها نصاً مفتوحاً على التأويل والبلاغة المستحدثة.

١١. الصورة تعني السقوط لكيان سابق، ونهوض لكيان جديد. ولكن مازال هذا السقوط والنهوض محصوراً في اللغة المنفعلة التي صاحبت الصورة فقط. حيث بث الإعلام لاحقاً صوراً مهينة أخرى لعامة الناس وهم ينهبون المحال ويحطمون الدوائر والمؤسسات ويحرقون البناء. الصورتان تظهران معاً الطبيعة الرافضة للنظام السابق.

هذه هي الصورة التي وصلت للناس عبر توظيفها المتكرر إعلاميا. وما زاد إعلاميتها وأهميتها أنها كانت لرجل من مدينة الثورة يدعى أبو تحسين ثم توالت المعلومات عنه من أنه كان على علاقة ما بالحزب الشيوعي العراقي وأنه أنتقل إلى كردستان العراق طلباً للحماية بعد أن تلقى تهديدات. وسمعته في أحدى المرات وهو يناشد المعنيين أن ينتبهوا إليه فقد أهملته الصحافة أن أهم رجل صنع أسطورة شعبية لمعنى الإعلام وثوريته. تناساه حتى رفاقه.

الصورة الثانية

الدبابة وفضاء المدينة

الصورة التي رسمها الإعلام الأميركي للدبابة على جسر السنك كانت أكبر من حركة جيش كامل، هذه الدبابة لم تكن مفردة واحدة بل كتيبة إعلامية تتحرك وفق ستراتيجية عسكرية حديثة تعتمد على مبدأ الظهور خلف مواقع العدو، مما جعل بغداد تسقط دون قتال، فحركة الدبابات القليلة التي دخلت بغداد وتمركزت في مواقع مؤثرة كانت ثورة إعلامية شعبية، وخلال تنقل كاميرا الفضائيات الغربية نجد الأماكن التي تمركزت فيها الدبابات

الأميركية هي المنطقة الخضراء، جسر السنك ومنطقة المنصور، ولو أجرينا مسحاً جغرافياً لهذه الأمكنة نجدها تشكل عصب بغداد وعينها الإعلامية. وكانت التلفزيونات تنقل لنا هذه الصور بالتناوب وكأنها حركة لقطاعات لفيلم يجري تصويره الآن كاميرا تتحرك لتلتقط صورة لدبابة لا تطلق ناراً إلا في حادثة وزارة النفط. قوة هذه الصورة تكمن في اختفاء الجيش العراقي من ساحة المعركة والذي لم نر له أثراً ابتداءً من دخول القوات الأميركية مدينة أم قصر وحتى سقوط النظام وقوتها أيضاأنها بؤرة مضيئة في فضاء مديني فارغة من أي مقاومة. وتساءل الناس هل هذه هي بغداد؟ وثمة استعادة لمدينة صغيرة في جنوب العراق لا تعرف الطائفية وهي مدينة أم قصر وكيف وقفت لثلاثة أيام تقاوم زحف الدبابات البريطانية والأميركية.

مفردات الصورة

١. أهمية الموقع وهو الجسر الذي يوصل بين ضفتي بغداد.

٢. هيمنة القوة العسكرية دون أن تكون ثمة إطلاق كثير.

٣. الفراغ المكاني المحيط بالصورة وهو ما يمثل فضاء المدينة المركز.

٤. الصمت الإعلامي للجهة الأخرى. عدم وجود أية مقاومة تذكر.

٥. كثافة المشهد واقتصاده اللغوي والفني. وهو لغة الكاميرا الحديثة.

٦. صورة الدبابة تعني صورة الجيش الأميركي المحتل.

٧. الأداة المستعملة هي القذائف وهو ما يعني الهيمنة على مسافات أخرى.

٨. واقعية الصورة وقسوتها شعبي.

٩. عمق الصورة أيديولوجياً هو هيمنة عسكرية لقوة محتلة.

١٠. توظيف الصورة إعلامياً دولياً ومحلياً وعدم نقل أية صورة أخرى.

١١. الصورة تعني احتلالاً للعراق، وتجسيداً لصورة الاحتلال.

الصورة الثالثة

الكاميرا وفاعليه الغيب

تدخلنا الصورة الثالثة إلى صلب الموضوع الديني، نرى رجلاً يسير بجوار الحائط تستعرض الكاميرا ظهره، ينتبه الرجل لوجود كاميرا، يلتفت إليها فيبان وجهه لنا، فيطلق صيحة مكبوتة بوجه الكاميرا: الله يستر على الناس، ثم يواصل سيره. تعبر هذه الصورة عن البعد الشعبي الغيبي الذي يلجأ إليه الناس في المحن التي تعصف بهم فتكون قوتها أكبر من قدراتهم وهي جزء من بنية ومثيولوجيا لا تزال قارة وحية في ضمير وممارسة الناس الشعبيين. لكنها أي الصورة وهي تتكرر أمامنا يومياً في قنوات عربية على وجه التحديد، تعطي انطباعاً بأن الله غائب عن هذا البلد، وهو ما تحقق لاحقاً بوجود ميليشيات تدعي أنها وكيلة الله على الأرض وأنها مكلفة بإقامة العدل فيه!! فكلمة الله يستر أو الله إلنا أو الله يساعد الناس تعني العجز التام عن رد ما يحدث من مكروه لهذا الشعب لا سيما وأن الرجل الذي ينطق عاجز هو الآخر حيث ظهر وهو يتوكأ على عصا ويسير بمحاذاة الحائط مما يعني أن عجزاً في قدرات الناس لصد هذا الكابوس الذي بدأت خطوطه تتكشف.

مهمة هذه الصورة أنها تؤشر لما سوف يحدث في العراق، وفي الوقت نفسه تستعيد مثيولوجياً البحث عن منقذ ولما أوكلت هذه المهمة إلى الله سبحانه وتعالى فالمسألة تحتاج إلى ما يغاير هذا السياق باعتبار أن الذي حدث ليس بإرادة الله. هنا يبدأ العامل الديني بالتشكل العملي لصياغة مفردات إعلامية مباشرة تخاطب العقل الشعبي وتربطه إلى سياقات تتلاءم وحاجة هذا العقل إلى الطمأنة والهدوء. وبالفعل استغل هذا المسار لتصبح القنوات الفضائية حاضنة لبث مفردات إعلامية

وثقافية تتلاءم وسياق الأحزاب الدينية التي سيطرت بالكامل على أجهزة الإعلام وعلى تأسيس فضائيات تبث مثل هذه المفردات التي تعود الناس على سماعها في المنابر والتكيات وحلقات الذكر بينما غاب تماماً الإعلام الحقيقي الذي يحول نهاية الدكتاتورية إلى مفردات معاصرة..

مفردات هذه الصورة البليغة هي:

١. أنها صورة لرجل كبير السن ستتكرر لاحقاً بمئات الصور لنساء وفي مواقع مختلفة من مدننا الدينية.

٢. الصورة تؤكد أن الحرية مهما كانت لابد وأن تعيد تصورنا عنها إلى من يتحكم قدرياً بمصائر الناس وأن ما يحدث ليس إلا أداة لتنفيذ أوامر قدرية مضمرة في الحياة وعلى الناس تقبلها ومن السعي لتقليل أهميتها هذه الثقافة سبق وأن تربت عليها أجيال من العراقيين ورسخت كجزء من قدرية محتومة مكتوبة على جبين العراقيين.

٣. ضعف القوى الشعبية وعجزها عن أي فعل إيجابي وهو الاستسلام الكامل للقدر.

٤. تكرر بثها من قبل القنوات دلالة على أن لا حل للعراقيين بأيديهم وعليهم أن ينتظروا حلولاً من آخرين.

٥. تقترن الصورة بعكاز يتوكأ عليها الرجل المحني الظهر وكأنه يحمل أثقالاً تاريخية.

٦. عمق الصورة أيديولوجياً هو فقدان الثقة بأي حل يأتي من قبل الناس أو الأحزاب أو المحتل أو أي تكوين آخر.

٧. الصورة تعني تكريسا للتخلف وعدم جدوى أي فعل آخر.

٨. تعكس الصورة مدى اليأس من الأوضاع القديمة والأوضاع الجديدة والمأساة مستمرة ما لم تحدث معجزة.

٩. للصورة مفهوم آخر وهي أنها تؤكد عدم الرغبة في التغيير الذي حصل.

١٠. وأخيراً للصورة معنى مجازي آخر هو أننا تركنا الله وعبادته وذهبنا لعبادة الأفراد والأحزاب ولكن علينا أن ننتظر مشيئة الله ونحن نسير بجوار حائط وبأيدينا عصا نتوكأ عليها.

الصورة الرابعة

المقابر الجماعية، الكفن والجغرافية

تتميز هذه الصورة التي أصبحت مادة إعلامية ووثائقية لعدد من الأعمال السينمائية والتلفزيونية لأن بلاغتها تأتي من قوتها على سلب الحياة مجاناً لأناس لا ذنب لهم سوى المعارضة للحكم السابق. وتحولت هذه الصورة إلى مادة شعبية ورسمية تداولتها مؤسسات إعلامية في الداخل والخارج. وأصبحت مقياساً لطبيعة الحكم السابق وفي ضوئها أقيمت المحاكم ونصبت المشانق وأعدت قوانين لمساعدة الضحايا واستدعيت جهات دولية للبحث العلمي والمنهجي عن هذه المقابر وتوثيقها دولياً وفق صياغات معروفة كما أسست لها دوائر خاصة تشرف على مساعدة الضحايا وتوثيق كل ما يتعلق بهم. وكانت هذه الصورة أبلغ وثيقة واضحة ومباشرة على عنف وقسوة وظلم النظام السابق لكنها اختفت من على الشاشات الفضائية المحلية والعربية والأجنبية لاحقاً ولم يعد لها حضور إعلامي أو ثقافي. يبدو أن ما حدث لاحقاً من موت مجاني وعنف وقتل المئات وإلقاء الجثث في الشوارع وتقييد كل هذه الجرائم ضد مجهول، جعل تلك الصورة تختفي لتصبح جزءاً من مخلفات زمن قديم. الناس الآن مشغولة بالبحث عن جثث أبنائها الذين تظاهروا في الشوارع يوم سقوط النظام فوجدوا أنفسهم ضحية غبائهم وعدم تبصرهم بأن الأحزاب الدينية قد استثمرتهم واستثمرت ضحاياهم في المقابر الجماعية

لصالح أحزابها، واستثمرت كذلك غباءهم المجاني بتأييدهم لأحزاب مرتبطة بدوائر أجنبية ثم بدأوا يصبحون ضحايا لهذه الأحزاب ومليشياتها. الصورة تعكس مدى التردي الإعلامي في صياغة مشروع وطني فتحول تحرير العراق إلى تحرير الطاقات المكبوتة للعنف الطائفي الذي يوازي، بل يفوق، ما حصل بالمقابر الجماعية.

مفردات الصورة الرابعة:

١. بلاغة الصورة الفوتوغرافية التي تحولت إلى مادة ثقافية يمكن تكرارها واستنساخها.

٢. غياب ملامح الجثث.

٣. البحث عن أسمائها والعلامات الشخصية الدالة عليها.

٤. تحول الجغرافيا المجهولة إلى مناطق توجس وخوف من قبل الناس وهو ما يعني تأكيد البعد الموثيولوجي لمفهم الغائب.

٥. المقارنة بين ضحايا كربلاء وضحايا المقابر الجماعية والتي استثمرت بمقولة مقابر أهل البيت.

٦. كانت الصورة أبلغ من أي خطاب سياسي لأحزاب مشتركة بالحكومة، لذا انسحبت من الواجهة الإعلامية لتتحول إلى منح وسلف وقطع أراض ووظائف.

٧. مهدت المقابر الجماعية بشعبيتها مبدأ تكرارها ثانية ولكن بطريقة أبشع عندما أعادت هيمنة القوى الظلامية ثانية على مقدرات الشارع. مما أعطت صورة سلبية لكل القوى السياسية بأنها قادرة على القيام بما كان يقوم به نظام صدام حسين.

٨. للصورة بعد مجازي آخر وهو أن الضحية تتشبه بجلادها. وهذا يعني أن الإيديولوجيا الدينية أو القومية ليس لديها مشروع حداثوي أو

نهوضي. أي إشاعة وإسناد مبدأ الثأر والقتل على الهوية.

٩. إشاعة مفهوم العنف وقبوله. وفي ضوء ذلك جرى اعتماد مبدأ المليشيات.

١٠. السماح للقوى الأجنبية في اختراق الحدود وتسويق الأسلحة والإيديولوجيا التدميرية.

١١. تخريب مفهوم التغيير الذي حصل في ٩ نيسان ٢٠٠٣ من قبل قوات التحالف.

مفهوم الصورة لإعلام الحرب

الدراسة

ستقوم دراستنا للصور الإعلامية الأربع على تفحص أولاً الصور التي قدمنا موجزاً عنها.

ثم نقدم تصوراً عن بنية الإعلام في المرحلة الحالية ثانيا..

من الملاحظ أن الصور جميعها تخاطب الإنسان الشعبي إنسان الأعماق السفلي من المجتمع هذا الذي كان ضحية النظام السابق الذي ساقه للخدمة العسكرية وقتل رموزه وأفقره وبقي عاطلاً عن العمل وسلب حريته ومنعه من تنظيم نفسه، هذا الإنسان لم يصبه أي تغيير في معيشته وفي حياته وفي سكنه بقي كما كان فقيراً معوزاً وهامشياً ومهملا. كانت الصورة الاجتماعية لهذا الإنسان هي الرفض الكامل لكل ما تفعله الدولة.. الآن جاءته الفرصة سانحة كي يثبت وجوده، فنجده يخرج للشارع ويمارس سلطة الفوضى في النهب والسرقة، أنه يتحول في هذه الحركة الدفينة التي تدفعه نوازعه إلى ما يناقض نفسه كي يثبت أنه كائن له حضوره حتى لو كانت أفعاله مضادة لحقيقته. من هنا يأتي نعال (أبو

تحسين) كأفضل وسيلة شعبية للتعبير عن رفضه، بينما تعبر صورة الدبابة أفضل تعبير عن فراغ المدينة من أي سلطة، ووجد في صورة الدعاء لله لأن يلجأ الناس إلى قوة مجهولة وغيبية، بينما يجد في صورة المقابر الجماعية مطلباً شعبيا.

وعودة إلى الصور الأربع التي اخترناها من بين مئات الصور، نجد أننا نعيش إعلامياً في داخل حلقة تبدو متناقضة البنية، لكنها متفقة جميعها على مخاطبة وعي الناس الشعبي لتحرك فيهم الغرائز الدفينة.

فصورة (أبو تحسين) ونعاله التاريخية تتطابق مع صورة الدبابة الأميركية، كلتاهما تطرح صيغة شعبية لرفض الوضع السابق. الصورة الأولى مادتها النعال كمادة إعلامية. والثانية تقنية وحديثة وتستخدم آلية القوة أي الدبابة.. الصورتان مترافقتان زماناً ومكانا، كلتاهما في بغداد، صورة أبو تحسين في مدينة الثورة، وهي دالة على الشعبية، بينما صورة الدبابة في منطقة القرار السياسي أي في محيط القصر الجمهوري وبالقرب منه وهي دالة سياسية.

أما الصورة الثالثة، صورة رجل الشارع وهو يدعو الله أن يحفظ هذا الشعب، فهي صورة تجسد لا وعي جماعينّ يظهر قوياً في المحن والشدائد، فالإيمان يأتي دائماً بعد صدمة وما يحدث صدمة لا يعرف أبعادها، التركيبة الدينية التي ترتبط بالإحباط نتيجة هيمنة القوى الغيبية على الوعي، هي الأكثر قبولاً بعد أن عمت الفوضى الشارع وهذه الصورة تتوافق مع صورة المقابر الجماعية، هي أيضاتعميم ظاهرة الموت المجاني. والصورتان من حيث البعد تعيدان تصورنا الثقافي عن الدين والثأر.

خلاصة الصور: الوعي الشعبي في الصورة الأولى، البعد السياسي في الصورة الثانية، البعد الديني في الصورة الثالثة، والبعد الثأري والعشائري في الصورة الرابعة.

هذا التصور يقوم على إن الإعلام وخاصة الصور المرئية تتحول إلى قوى فاعلة في الواقع المعاش وفي المخيلة. وقد تتفق أطراف متناقضة على صياغة إعلام متشابه. هل استثمرنا هذه الصورة بما نجعلها بؤراً مشعة في خطابنا للناس؟ أشك في أننا لدينا القدرة الإعلامية والفكرية لتحويل تلك الصور الشعبية إلى منهاج عمل.

في جانب آخر ثمة علاقة مهمة بين التقنية وخطاب الإعلام وهو المادة الأكثر غياباً في تصورنا الإعلامي. وتطرح هذه الصور مسألتين غاية في الأهمية:

المسألة الأولى: العلاقة بين مكونات الثقافة العراقية وحداثة الخطاب الإعلامي.

المسألة الثانية: العلاقة بين التقنية الحديثة وخطاب الإعلام الموجه.

من يستقرئ الثقافة العراقية ومكوناتها يجد ثمة تصورات منهجية تتحكم بها ولا يجوز تجاوزها مهما كانت المبررات. فمكونات الثقافة العراقية تفرض نوعاً من الإعلام لاستيعابها أولاً التعددية الأثينية وهذه سمة قارة ولا يمكن تجاوزها وهذه التعددية تمتلك أساليب قول عديدة علينا استثمار جوانبها الإيجابية وعدم الانسياق وراء تأكيدها كجزء من فروض الطائفة أو القومية أي أن يستخلص الإعلام جوانبها المشرقة وما أكثرها.

ثانياً تعني الثقافة بناءً مؤسساتياً قائماً على الترتب والمرجعية العملياتية وهو ما نفتقده في العراق بعد انهيار مؤسسات الدولة ومؤسسات المجتمع المدني ولذا على الإعلام أن يتوجه لبناء المؤسسات. المكون الثالث الثقافة الإبداع الأدبي والفني وهذا يعني التعامل مع النتاج الثقافي وفق صيغ تحديثه وتطويره.

والمسألة التي نراها مباشرة بعد هذا التوصيف الأولي لكلتا المسألتين

هي: هل يقبل الشارع خطاب الدولة؟ أم يخضع لخطاب المرجعية السياسية الثابت؟ وأعني بالمرجعية السياسية هنا الخطاب الديني والطائفي والعشائري والقومي والحزبي.. وفي مثل حالنا العراقي نجد أن خطاب الدولة يخضع في أجزاء كبيرة منه إلى خطاب المرجعية السياسية. وفي أجزاء قليلة إلى متطلبات المرحلة. وفي حالنا العراقي يبدو من الصعب أن نؤسس إعلاما حديثا مغايرا لإعلام المرجعية الدينية والقومية والحزبية المهيمنة. وهذا ما يسهل على العدو الأكثر خبرة في اختراق المؤسسات الإعلامية ومنهجها والهيمنة غير المباشرة على حرف الخطاب الوطني وجعله خطاباً دينياً أو قومياً أو طائفياً كي يسهل ضربه.

هنا نبدأ بأولى توصيفات الإعلام هل يكون الإعلام قطاعاً خاصاً أم تابعاً للدولة؟. وربما نشخص حالة ليست مستقرة دائماً في التوصيفات النقدية، أن ما تتطلبه المرحلة من إعلام ليس من مصلحة أحد أن يكون إعلاماً لأي حزب مشارك في الدولة، حتى لو كان يمتلك نسبة أكبر في البرلمان. إعلام الدولة في المرحلة العراقية هو تجسيد لبناء مؤسسات الدولة وليس لعرض مقولات المرجعيات القبلية والدينية والحزبية. فخطاب الدولة هو غير خطاب الأحزاب المهيمنة خطاب الدولة قد يغاير منهجية الأحزاب والقوميات والأديان والقبائل فخطاب الدولة غائب. ومن هنا نجد هذه الآلية المتقدمة وأعني بها أجهزة البث وتقنياتها موظفة لخطاب إعلامي مختلف. لأننا لم نتغير في خطابنا الإعلامي كثيراً عن خطاب الجامع والحسينية، بل نقلنا ما يحدث فيهما إلى محطاتنا الفضائية وبتقنية حديثة. أن شيخاً معمماً يفرض بمنهجية المرجعية إعلاماً مباشرا فيغير من سياقات الإعلام وتوجهاته. ومن هنا يتطلب في جانب من العملية الجدلية في مجتمعنا أن تسعى الدولة إلى تسهيل اقتناء التقنيات الحديثة لكل مواطن كي يمرن نفسه وعقله على تغيير خطابه

القديم المشحون بالغيبيات كي يتعرف على العلم والذي يدونه لا يمكنك أن تبني بيتاً حديثاً فكيف بنا ونحن نريد أن نعيد بناء العراق الذي خربته الأيادي والجيوش والرشاوى والسرقات والوظائف الوهمية. نريد أن نجعل من الإعلام نظماً معرفية منتجة وليس نظماً جامدة وخاملة تستغل من قبل قوى دينية. إن للتقدم نموا ولكن للتخلف نمواً أيضا. وفي مجتمعنا العراقي وخاصة بعد التغيير يتقدم التخلف بتقنية علمية حديثة على التقدم.. في حين أن ما يحدث في الشارع مغاير لما يبث في الوسائل الإعلامية.

٤–٤

تبرز في المراحل المفصلية من حياة الشعوب إلى السطح ممارسات وعادات وتقاليد كانت كامنة في رحم المجتمع، بعد أن قمعت في فترات سياسية سابقة، ثم لما تغيرت تلك المرحلة، وجدت تلك العادات والتقاليد نفسها قوة شعبية ومداً جماهيرياً جارفاً لا يمكن الوقوف بوجهها بعدما سنحت الفرصة لها بالظهور العلني، هذا ما حدث لبعض مظاهر الثقافة الشعبية العراقية خاصة ما يتصل منها بالموروث الديني الشفاهي والمدون. ولكي تعبر هذه الثقافة عن نفسها بطريقة ما، تلجأ إلى الاعتماد على الغرائز الدفينة في مكونها المعرفي فتصبح قوة اجتماعية– سياسية تخرج من إطارها الثقافي إلى الإطار الديني الغرائزي الواسع. وهو ما حدث لها بعد ٩ نيسان ٢٠٠٣ عندما وضعت آليات شعبية لبث الطمأنينة في نفوس الناس من أنهم قد وصلوا بهذا التغيير إلى نهاية غاياتهم في حقهم بممارسة ثقافتهم التي منعت لعقود عدة وأن تصبح علنية لمسيرة المجتمع. وبالطبع لا تطلب من الجماهير المحرومة من ممارسة تقاليدها أو أن تلتفت إلى أساليب ثقافية أخرى.. ومن هنا كانت الدعوة تنصب على هذه الجماهير أن يخرجوا من مكامنهم القديمة إلى ضياء الشارع ليمارسوا

ثقافتهم علانية دون الالتفات إلى مكونات الشعب الأخرى. فكان عليهم أن يلقوا السلاح القديم، سلاح المعارضة، ويتمنطقوا بأسلحة جديدة كي يصونوا ما يؤمنون به. وكان الموقف الآني لمثل هذه الثقافة أن مارس المتنفذون منهم دوراً لتخطئة ما يفكر به، الآخر، مهما كان هذا الآخر حتى لو كان من طائفتهم أو حزبهم. كما وضعوا الحلول الطوباوية لحل مشكلات الفقر والمرض والعجز السياسي، بالأدعية والزيارات والترديدات اللفظية وامتهان الكسل ونبذ العمل والانخراط بالمليشيات. كما وظفوا تقنيات الحداثة كالفضائيات ووسائل الإعلام لبث ثقافة تحاكي تلك الغرائز في تعذيب الذات وإلغاء الآخر. إضافة إلى إشاعة ثقافة الكراهية والقتل على الهوية للتمييز وتعطيل تغيير مناهج الدراسة في المدارس وهيمنة القوى الدينية على مقدرات السلطة السياسية. وفي العراق بعد ٩ نيسان ٢٠٠٣ ظهرت في وسائل الإعلام العراقية العديد من هذه المظاهر المتخلفة التي وعدت جموع الناس بالجنة الموعودة وبالخلاص من الفترات المظلمة بالإكثار من زيارة المقابر والنواح على الموتى وانتظار المهدي الذي سيخلص الأمة من آلامها. أن الطريق إلى الجنة كما يدعي التكفيريون يتم عبر قتل العراقيين. هل ما يبث الآن من صور إعلامية توازي تأثيراتها ما كانت تبثه الفضائيات بعد سقوط النظام؟

أن أبسط مفاهيم الإعلام الجماهيري هو أن ينهض بالجماهير إلى مستوى المهمات المطلوبة لاستمرار البناء، وأن يتتبع حلقات التغيير الإيجابي في المجتمع، وأن يكون سباقاً من خلال التحليل والمكاشفة عمّا سوف يحدث. فما يحدث في وسائل الإعلام العراقية شيء مخجل ويكشف عن عجز كامل في فهم اللغة الإعلامية التي تتطلبها المرحلة، لاسيما ونحن في مرحلة الخطة الأمنية والمصالحة الوطنية. فأين الإعلام العراقي من هاتين المهمتين؟ إن منْ تابع إعدام الطاغية صدام حسين في القنوات

الفضائية يجد أن قنواتنا الفضائية متخلفة عن أبسط حدود التغطية الإعلامية، لا بل أن الفضائية العراقية عندما وجدت نفسها إنها غير المعنية الأولى بخبر الإعدام وتوقيته وإن فضائية الحرة أعلنت إعدام الطاغية قبلها لجأت إلى بث آيات من الذكر الحكيم كما لو أنها كانت ترثي موت الطاغية، شيء مؤسف أن يحدث ذلك وسط خربطة إعلامية طائفية دون أن تحسب أنها إعلام عراقي مسؤول.

أن من مظاهر التراجع التي يفرضها علينا الإعلام العراقي في هذه المرحلة، هو أنه خلق نوعاً من الممارسة يصعب على المشاهدين التخلي عنها، وهي تصديق الإعلام الرسمي إذا كان دينيا، وتكذيب الإعلام الآخر إذا كان علمانيا.. أن الموازنة بين التقنية الحديثة وما يبث فيها لهو مسألة غاية في المسؤولية لقد خلق مسؤولو الإعلام العراقي وسائل تعبير أصبح من الصعوبة على المشاهدين أن يتخلوا عنها دون أن يمارسوا نوعاً من القوة ضدها. منها استغلال مفهوم الكوميديا الساذجة المليئة بالشتائم كوسيلة تعبير عن نقد المظاهر الاجتماعية، ومنها العودة إلى ممارسة الشعائر الدينية بطريقة متخلفة وقديمة وهي القادرة بالفعل على أن تكون مظهراً حضارياً يغتني بالروح المثيولوجية والفكرية لمعنى البحث عن الحرية لشعب من خلال الاستشهاد والتضحية، ومنها تكريس العادات السحرية القديمة بحيث خلقت نوعاً من القناعة لدى العامة بحل مشكلاتهم الأمنية والحياتية والتعليمية بعد أن أصبحت قوة معرفية يمكن أن يستعيض الناس بها عن العمل والمبادرة، فحولت طماح الناس بالتغيير نحو الأفضل إلى مطالب دينية وعقائدية ومناطقية. ومنها عقد الندوات والحواريات التي يكون المتحدث فيها أوسع ثقافة من مدير الندوة كما ساهم الإعلام العراقي وبإرادة من مسؤوليه في زيادة الأمية الفكرية لدى المشاهدين بتقديمهم أعمالاً فنية هابطة مستوردة من مخلفات

التلفزيونات العربية والغربية كجزء من صفقات السرقة والفساد. وهو ما يجعلنا نؤكد أنَّ هذا الجانب من العملية السياسية في العراق يسير بالمجتمع إلى الوراء، وكل ما يفعله السياسيون والتقنيون والعلماء والمفكرون وأصحاب القرار يواجه بإعلام متخلف تقدمه الفضائيات العراقية للناس بطريقة لا تنسجم وطموحات الدولة ومسؤوليتها في التغيير.

بالطبع ثمة من يشير إلى أن قوى الاحتلال هي التي ساهمت في نشوء وتطور آليات الإعلام الحالية عندما أعطت زمام مؤسسات الدولة إلى قوى أحزاب الإسلام السياسي، فخلقت نوعاً من الطبقة المتنفذة التي جاءت ومعها مشروعها الثقافي المتجذر في آليات تنفيذية وأشكال تعبيرية قديمة ومختلفة عن السياق الحضاري لدور مؤسسات الإعلام المعاصر. وهي بتأسيسها لمثل هذه الظواهر الأمية تشبه الساحر الذي لم يعد قادراً على التحكم بالقوى السفلية التي استحضرها بفنونه السحرية" هؤلاء الذين ما أن تسيدوا زمام الدولة حتى أطلقوا عفاريتهم وملائكتهم وجنهم للشارع ليدخلوا البيوت ويغذوا البسطاء بالأمل المفقود وبالسعادة التي ستحل عليهم. هذه الثقافة التي منحها الاحتلال ونشرتها ثقافة الإسلام السياسي العراقي تتفق جميعها على تغييب وعي الشعب العراقي بحقيقة المستقبل وقدراته على التغيير والتطور. أن ثقافة المحتل لا تمنحك فرصاً للتطور بقدر ما تريد تأكيد ثقافتها وخططها، في حين أن ثقافة وإعلام الإسلام السياسي لا تتحرك إلا في إطار تأكيد هويتها ومشروعها السياسي وثقافتها القديمة. والمحصلة في كلتا الثقافتين؛ ثقافة وإعلام المحتل وثقافة وإعلام قوى الإسلام السياسي هي الإمعان في تجهيل الشعب وحرفه عن قدراته في النهوض والتطور. لذا أصبحت الثقافة الإعلامية للمحتل ولأحزاب الإسلام السياسي قوى معرفية هائلة ليس من السهل

الوقوف ضدها أو تخطئتها دون أن تنعت بأنك ضد المشروع الأميركي وضد الديمقراطية الغربية، أو أنك ملحد أو كافر وتقف ضد الإسلام وثقافته. وهم لا غيرهم يعرفون أن مثل هذه الخزعبلات التافهة هي سقط متاع قوى محتلة وأحزاب ساكنة وليست نتاجا للثقافة العراقية التي عرفت بتنورها وتنوعها الحضاري والمعرفي. من هنا نجد أن كل طائفة من طوائف العراق المصطنعة أسست لها فضائيتها وإذاعتها وصحافتها لا لتعتمد البنى الحديثة الرؤية المستقبلية للعراق، بل تعيد إنتاج اللطم والسحر والشعوذة والمقولات القديمة وتعرض لنا الدين الذي عرف عنه سعته الثقافية في إطار متخلف من الشواهد المكررة، متناسية أن الحياة باستمرارها ستسحق كل الحلقات الضعيفة حتى لو كانت تلتصق بالطبقات الفقيرة. من هنا نجد أنفسنا نحن العراقيين ضحية جهل الاثنين.

من يتتبع الإعلام الغربي الجماهيري يجده يخضع لقانون اجتماعي/ثقافي عام وليس لقانون طائفة أو فئة مهما كان عدد أفراد هذه الطائفة ومكوناتها ومهما أصحبت مراكز أبناء هذه الطائفة في الدولة. ثمة أخلاقية عمل تنظم هذه الفعاليات الثقافية العامة كأن لا يمس أحدهم مشاعر طائفة أو فئة أخرى، وأن لا يأتي ببرامج تكرس التفرقة أو الاتجاه الواحد، ولذا تجد هنا من حق أي فرد أن يمارس حرية التعبير وبأي الوسائل التي يراها دونما رقابة من أي سلطة عليه إلا السلطة الأخلاقية لمهنية العمل. وهذه السلطة تنظمها قوانين ممارسة المهنة، أولاً ثم المستوى الأدائي للفعالية الإعلامية ثم القدرة على التنافس وأخيراً خضوعها لسياق اجتماعي ينظم العلاقات بين الناس والسلطات. من هنا لا تجد إعلاماً جماهيرياً كقنوات فضاء أو صحافة تروج لفكر طائفة أو دين بقدر، ما تجد إعلاماً من ثلاثة أنواع:

نوع يمول من قبل قطاعات اقتصادية لترويج بضاعتها خاصة صحف

ومجلات الأسواق والجمعيات والأحياء السكنية وشركات البناء.

ونوع يروج لأفكار الأحزاب، وهذه نقطة مهمة أي الأحزاب من حقها أن تؤسس إعلامها الخاص وأن تبث فيها أفكارها وبرامجها وتطرح وجهات نظرها في قضايا المجتمع وأيضاأخلاقية ينظمها العمل السياسي العام. ولكن لا تمس توجيهات الدولة وخصوصيات مكونات الشعب.

ونوع ثالث وهو الأكثر انتشاراً وشعبية هو الإعلام المستقل الذي ينشره القطاع الخاص والشركات المساهمة فيه، هذا الإعلام الحر وحده الذي يستطيع أن يقدم لك الحدث وما يلحق به وما يحيط به من ظروف وملابسات معتمداً على أرشيف معلومات وحقائق قديمة أو مستحدثة كما أنه يقف على أوليات الحادثة ويقدمها بطريقة فنية لا تثير عداء أو نفورا، أنه الإعلام الأكثر التزاماً بما يتطلبه الناس في معرفة الحقائق.

معمارية جاودري...

روح الشرق وتكنولوجيا الغرب

لا يزال الشرق بثقافته الروحية رافدا حقيقيا لكل محاولة فنية او ايديولوجية لان تتوازن داخليا بين انجاز غربي يفرض لغته ومعرفته بطرق حديثة وصادمة، وبين بعد روحي جرى تغييبه ودرسه طوال قرون عدة فاصبح مرجعا خفيا وغير معلن للكثير من المحاولات الجديدة التي تسعى لادامة الحضارة الغريبة وتطورها المعرفي بعدما ظهرت دعوات كثيرة تنبئ بموت قريب لهذه الحضارة. ومن هنا بدأت العودة إلى ثقافة المعلومات بوصفها الرافد الانثروبولوجي لكل تصور جديد يقوم على اسس سابقة، كما بدت الحاجة ماسة إلى اعادة اكتشاف ما سبق وان اكتشف واستثمر، واعني بالعودة إلى الشرق واحدة من الطرق الفكرية الجديدة التي تعيد للحضارة الغربية بعض توازنها المفقود.

وللتذكير، ان اسبانيا وكل بقاع الاندلس، واحدة من البقع الجغرافية والمعرفية التي شهدت وتشهد صراعا حادا بين تصادم القيم المتباينة : دينيا وثقافيا، كما ان شمال افريقيا واستراليا، وأميركا اللاتينية، واليابان، والصين والهند.. . هي الاخرى قادرة بحكم ما تملكه من موروث روحي كبير على تغذية الحضارة القريبة بتصورات جديدة تساهم في تعديل المؤشر نحو المستقبل. فالبناء الروحي، الذي لم يحصر بعد في مفهومات رياضية ومعلوماتية يمكن تداولها، هو احد اهم عناصر فاعلية المخيلة التي لا يستغني عنها كل علم حديث.

وقد يكون تصورنا لهذا البعد جزءا من فنتازيا لاحتمالات اللا محدودة لكل زاهرة، وهو في رأيي كذلك، لذلك نجد أي انجاز فني جديد يفجر المخيلة على مستويين : مستوى ذاتي كامن في تركيبة المادة نفسها، ومستوى متوارث، وميثولوجي آت من تلك البنى المجهولة المؤثرة وغالبا ما تكون شبه سحرية، او غرائبية، او مفترضة.

ان احد اسرار الاهرام مثلا، ليس بناؤها والمواد المستعملة فقط وإنمّا هو العلاقة بين الانسان والموت. وهذه العلاقة لا يمكن ان تحدد او تقاس بفناء الجسد، وإنمّا لها ابعاد لا تزال محورا للكثير من الديانات القديمة والحديثة حتى ولو تغيرت سبلها ومكوناتها.. ولكن ثمة نقطة جوهرية، ان البعد الروحي لم يجر تطويره، او اكتشافه واستعماله لولا البعد المادي. أي ان هذا البعد كان ولا يزال قبليا، وبالتالي فهو ثانيا، ويبقى كذلك لانه لا يكتشف بادواته الذاتية وإنمّا بادوات العلم الحديث.

خيال الشرق

اخذ جاودري من الشرق، الكثير، وما تحول منه إلى فعل اجرائي على يديه قليل، لعل اسبانيا ومن خلال جاودري. وهو موضوع معالجتنا هنا. افضل شاهد على توظيف الخيال الشرقي في المدى الجغرافي الاوربي، والمعاينة الميدانية، حتى ولو كانت من خلال الصور، تفصح عن تركيبة لا شعورية في عودة التكنولوجيا المعاصرة في ميدان البناء إلى روح المكان الشرقي، ولذلك عندما تحول الخيال من الفعل المجرد، إلى الفعل الحسي المجسد نجد جاودري يضمنه ثلاثة حقول معرفية كبيرة:

الحقل الاول: هو ان الخيال الشرقي بالذات ميدان اختبار بين مرحلتي ما قبل التاريخ، بمرحلة ما بعد التاريخ، وببعض النظر عن التركيبة الاجتماعية لطبيعة بلدان الشرق، فان هذه المرحلة كانت مثار حوار

فلسفي وثقافي واسع، كان ماركس من اوائل من تفهموا طبيعة الشرق وانتاجه الاقتصادي وتركيبته الطبقية :: كما يصبح الخيال الشرقي أيضامدار انصهار فاعل بين مرحلتي ما قبل العلم، بمرحلة ما بعد العلم.

ونجد ليفي ستراوس من أكثر الباحثين في حقل الانثروبولوجيا يؤكد على اهمية هذا الفصل في ميدان الفنون الفخارية وفي ميدان التقاليد والعادات والاعراف. ثم يصبح الخيال الشرقي ميدان تفاعل بين مرحلة ما قبل الوعي بالاشياء ومرحلة كما بعد هذا الوعي، ونعني بهذه المرحلة فاعلية الديانات في اضفاء صفة القدسية على اشياء دون اخرى مما يميزها اجتماعيا ووظيفيا ويمنحها قوة المعرفة والتقديس.

وهذا المزج منح الخيال الشرقي المستخدم من قبل العقل الاوربي الاجرائي، قدرة على الاختراق والتجاور والعبور، اختراق العوالم الخفية الكائنة في اعماق الانسان وفي موجوداته وانتاجه المعرفية بادوات معاصرة قادرة على الاستبصار والنفاذ، ومن ثم التشكل والتكون وفق منهجية اخرى. وهو يتجاوز لأنه اذ يعتمد هيئة ثابتة سابقة متقولب بها : لقى، تعاويذ، كتابات.. .. . الخ.

فإنمّا ليستبدلها بتكوينات جديدة تكون مقبولة بصريا وجماليا من المراحل اللاحقة، وهو يعبر لان الشعوب مهما تباعدت امكنتها وازمنتها تنتج ثقافات اولية متشابهة، حتى لو كانت لم تلتق، لان الثقافة تتمظهر باشكال تعبيرية جديدة وجدت لها مواقع جديدة في البناء الحضاري المعاصر. فن جادوري، عبور من التاريخية إلى اللاتاريخية، ومن العملية إلى ماقبل العلم، ومن المادية إلى الروحية.

الحقل الثاني : هو ان الخيال الشرقي عندما يتحول من اللغة إلى الفعل، يحفر في الاشكال الفنية بنى داخلية غير معروفة. بنى مختفية كانت مطمورة تاريخيا تحت ركام العادة وكان من الممكن ان ترقى ازمنة اخرى

لو لم يات الفعل التكنولوجي والمعرفي الغربي ليظهره متمظهرا في الرسم والموسيقا والشعر والرواية والعمارة.. وكأني اقول ان لكل طريقة من طرق الخيال الشرقي التي يسلكها في التحول من اللغة إلى الفعل ثمة بنى خاصة بها، ففي مرحلة ما قبل التاريخ اصبحت الاشكال البدائية هي الحامل الفعلي لهذا الخيال، في حين ان المراحل اللاحقة تحولت المحولات إلى الاشكال والفنون، فحملت الموسيقا والنحت والرسم، تلك الروح البدائية، وفي مراحل لاحقة اصبحت التكنولوجيا الحديثة. الكومبيوتر مثلا. هو الاداة الفاعلة في ترجمة خيالات لا محددة وتحويلها إلى بنى مجسدة بالفعل.

من هنا يمكننا القول ان الخيال اذا ما لاءم فنا من الفنون وضمن مرحلة مهيأة تاريخيا لان يصبح هذا الفن هويتها الأساس فان بنى تعبيرية جديدة ستظهر من داخله، لم تكن يوما معروفة، ولدى جاودري امكانية نرى اشكالا جديدة للخيال وقد تحولت إلى مرافق عامة.

الحقل الثالث : ان الخيال الشرقي برغم أنه لم يكن جزءاً من ايديولوجيا معلنة، ولا يتضمن اتجاها معرفيا، فقد كان مقموعا من قبل كل الايديولوجيات الاخرى، وعندما تستخدمها هذه الايديولوجيات تصبح جزءا من تعاليم تتجاوز بها مرحلة الخيال إلى مرحلة التصديق، ثم تصبح قوى معرفية ضاغطة على تغيير مسارات واجتهادات بوصفها جزءا من القدرة الكلية، وهي المرحلة التي تحولت فيها من المجرد إلى الحسي، أي أصبحت خيالات معاشة ومعانية ومتداولة، وقوة معرفية، وقد استخدم جاودي كل الاحتمالات الكامنه في الروح الاسلامية إلى قوة فنية معاصرة.

تلاقح حضارتين

سبقت هذه المقدمة لادخل بها إلى فن جاودري المعماري، وبما اني لست

معماريا وهذا يعني انه ليس لي الحق بالحديث عن جانب مهم من عمل جاودي، ولكني اعي المكان جيدا، وابصره قصديا كظاهرة عيانية معزولة عند الكتابة فقط. عن سياقات تاريخية ومعرفية سابقة لذا فهو خاضع للتعليق حسب مفهوم هوسرل في الفينمولوجيا. وهذا التعليق المتعالي، آني، ويخضع لمفهومات هذه المقالة فقط بمعنى اخص ان فن جاودري فن مكاني بالدرجة الاولى وقد ملأ المكان باطر معمارية جسد فيها التلاقح بين حضارتين غربية وشرقية، وبين مفهومين مادي وروحي، وبين منطلقين : واقعي حيث المعايشة وخيالي حيث التأويل والتوظيف والجمال.

ففن جاودري هو خيالي معاش، محسوس، ومرئي، ويمثل ايديولوجيا إنسانية عامة، ومن داخله نقرأ تاريخين : تاريخ برشلونة، وتاريخ الفن المعماري، ومن خلالهما نقرأ تاريخ استخدام الخيال. واخشى ان تكون هذه المعماريات نهاية لتاريخ الخيال، لتاريخ اللغة التي بقيت منفتحة على التأويل حتى جاء جاودري ليجسدها كما لو كان عمله نهاية لتاريخ فن استعمال الخيال. هل يعني اكتمال شكل ما نهاية له؟ هذا ما يصل اليه مشاهد هذه المعماريات وقد استثمرت الوظيفتين النفعية والجمالية.

ضمن هذا التصور الاولي لفاعلية المخيلة، ودورها في بعث النشاط الإنساني البدائي مرة ثانية ومرات، يمكننا معاينة اعمال جاودري من خلال تحويله لتلك الطاقات الكامنة في الشكل الداخلي والخارجي، ومن ثم نعاين بعد ذلك الجزئيات التي اطلقها جاودري في الاشكال العامة، واعني المقرنصات، ثم التوظيف الفني : النفعي والجمالي لهذه المقرنصات في تكوين رؤية جمالية عيانية عامة تصب في مجال الرؤيا.

المواد الأولية والخصوصية الفنية للفنان

١

تقوم هذه المقالة على مبدأ عام هو إلى أي مدى يستطيع الفنان التشكيلي ومصمم الديكور والحرفي أن يستعمل مواده الخاصة في عمله الفني دون الرجوع إلى ما هو منجز منها في السوق؟ فقد تكون مثل هذه الحاجة مبنية على أن المواد المصنعة لا تخضع لمتطلبات سيكولوجية الفنان، ولا للبيئة، ولا لمكونات الثقافة الشفهية تلك التي ترتبط بالمهمل من اللغة والثقافة، بل تعتمد التكوين العام للمادة الذي هو لا يخضع للعامل النفسي أو الإبداعي. وقد تكون مثل هذه المواد المصنعة مفيدة لحساسية لونية أو جمالية في بلد ما، قد لا تصلح له مناخ بلدان أخرى ذات مواصفات بيئية خاصة بها. مما تعطي عند استعمالها ألواناً غير مألوفة. مثل هذه الحاجة وغيرها دفعت الكثير من العاملين في حقول الحرف اليدوية والفنون التشكيلية وفنون الديكور والتصميم للاعتماد على قدراتهم الذاتية في الكشف عن مكونات جديدة في المواد المضافة للمواد الأولية بغية إضفاء نوع من الخصوصية على أعمالهم كي تطبع منتجهم الفني بطابع التفرد والتميز. وقد تكون محاولة الفنان فاشلة كغيرها من ملايين المحاولات التي لم تفلح في تأسيس شيء ذي نفع. لكنها في كل الأحيان تفتح طريقا لعمل المخيلة.

أن عدم الاعتماد على المكونات الصناعية التي تحتويها المواد الفنية التي يضخها السوق، مهما كانت هذه المواد جيدة ووفق مواصفات فنية

عالية، هي أحد أهم الأفكار التي تجعل المخيلة نشطة في مجالات حسمتها التقنية الحديثة. فالطريقة التي نشخصها في هذه المقالة تعالج الكيفية التي يؤديها الفنان أو مصمم الديكور في تعامله مع موضوعه. فالكثير من فناني الرسم مثلاً يضيف إلى الألوان التي يشتريها من السوق مواد غير فنية كي يكسبها خصوصيته لونية أو وظيفة معينة لا تؤديها الألوان المشتراة، فالألياف مثلاً إذا ما أضيفت إلى القماشة تكسبها متانة، هذا ما لجأ إليه فنانو النهضة في اعتماد أرضية خشبية أو قماش مضاف إليه ألياف الأشجار والنباتات المائية ذات التحمل على هيئة مساحيق مصمغة. فاللوحات الفنية القديمة التي نشاهدها محفوظة في المتاحف، كانت ترسم بألوان هي من تصنيع ذاتي. مما يعني أن اللون وجد قبل الرسم ولكن الرسم هو الذي اكتشفه كمادة ذات خصوصية وكحاجة إنسانية.. بدأ الإنسان يرسم باللغة الصوتية أولا، فتوصيف الشيء من قبل الإنسان البدائي هو أن يطلق عليه صوتا يتحول الصوت إلى اسم متداول مصحوبا بالبصر، الأشياء عبارة عن أصوات متداولة بصريا، ثم بالخط على الجدران ثانيا، وهنا تكون الحاسة البصرية قد بدأ فعلها التنفيذي، فتبدأ اليد برسم الشكل الخارجي للشيء، في هذه المرحلة تنوعت الأشياء أصبحت معرفة بالصوت والرؤية والخط، ثم باكتشاف قدرات الطبيعة من خلال الضوء والظلمة والنور على التمييز بين الأشياء ثالثا. وهنا بدأت الرسوم تعكس حالة وجودية للإنسان، حين امتزجت فيها أشياء الطبيعة والمناخ والضوء والحرارة والبرودة والأحوال الجوية والمياه بالمادة التي يرسم بها، ثم تطور الفعل فبدأت مرحلة وجود الطبيعة في اللوحة ولكن الطبيعة المختارة من قبل الفنان، المرحلة نفسها ولد الفنان الذي يعين تكوين الأشكال وفق اختياراته الجمالية عندئذ بدأت مرحلة دخول الطبيعة فنيا في اللوحة ليبدأ عصر الرسم.. البحث عن الألوان هو البحث عن الفنان، وأول ما بدأ البحث عنها في محيطه كجزء من ثقافة بصرية مختصة

بألوان الأشياء، ثم دور ومكانة الفئة الاجتماعية والطبقية والهوية القومية والدينية للشخوص والأشياء التي تصور. ومن داخل المصابغ الحرفية واليدوية بدأت الرحلة في البحث عن اللون الخاص بالعامل الفني، الذي يكسب الحدث تغييراً وتمييزا. ويستوعب الطبيعة والإنسان في مواقفه ورؤاه وأفكاره، فالمصنع هو الأداة التنفيذية لأفكار الفنان عبر التاريخ، ومن داخل مصنع الألوان بدأت رحلة التمييز بين لون وأخر، أي بين حساسية فنان وحساسية آخر..

٢

لا نتطرق هنا إلى ما كان يفعل بعض الفنانين في لوحاتهم عندما يكونون في مرسمهم، فالقدرة على خلط المواد لم تكن في الفنية وحدها، ولا بالتمايز عن غيره، بل في قدرته على إخفاء الطريقة التي يستخرج بها ألوانه الخاصة. كان الكثير منهم يمزج ألوانه بلعابه مثلا، أو بمواد غذائية ذات صبغة لونية، وبعضهم كان يستعمل غطاء قشرة الجوز الخضراء مع مواد الرسم لتعطي لمعاناً للوحة كما فعل رمبرانت في الكثير من رسومه، ويضفي رينوار المعروف بكثافة اللون في لوحاته مسحة جمالية غير زيتية على لوحاته تعد سراً من أسرار فنه. بينما مزج آخرون العشب الأخضر مع اللون كما فعل فان كوخ، ومونيه ويعتمد الآن الفنان العالمي كارل آبل على قدراته الذاتية في خلق ألوانه من أشياء الطبيعة، فهو يرفض تماماً شراء الألوان من السوق، رغم جودتها وملاءمتها للمواصفات الحديثة. ووجد شعر محروق في لوحات بيكاسو، ووجد بول الفنان ودمه ودماء حيوانات ممتزجاً مع لوحات عدد من الفنانين الذين أعادوا فحص لوحاتهم فوجدوا فيها جزءاً من تركيبة الفنان الفسلجية. واستعمل الكيروسين في تخفيف اللون، والكثير منهم كان يمزج الخمرة في لحظات معينة مع ألوانه، ثم هناك قدرة لونية على الفواكه الصابغة وعلى

المشروبات ذات اللون خاصة النبيذ الأحمر على المزج والاختلاط مع ألوان أخرى. ما فعل الفنان سعد علي ذات مرة ونحن في بار في باريس عندما رسم لوحة بالنبيذ الأحمر.. وقد يعمد الكثيرون من وضع القهوة والبن والشاي مع اللون معطين صفة محلية ذات بعد تطبيقي مألوف. وأحياناً كان بعضهم يمزج اللون ببعض بذور النباتات مثل الحبة سودة والفلفل الأحمر، والخشخاش، وقشور بعض الفواكه، وآخرون بحرق شعر الرأس أو شعر الخيول ومزجه مع الأصباغ، ويعد البيض من أكثر المواد خلطاً مع الألوان وكذلك السكر، والقماش المحروق كما في لوحات عدد من فناني العراق بينهم عجيل مزهر، ويعد البعض ثمة مختبر بيتي لألوانه كما يفعل الفنان الكردي قرني جميل ذي الألوان الكابية المشحونة بالمأساة. وفي البيئة العربية كان البعض يمزج بين سخام الفانوس النفطي، واللون الخام، مكتشفاً ذلك بفعل قدرة السخام على التعامل اللوني مع القماشة والعين، الأمر الذي تحول إلى أقلام الفحم اللاحقة. كما كان ولا يزال الكحل مادة وثقافة أساسية للكثير من النسب المتغيرة في اللون. بينما أكتشف آخرون القدرة التي تمنحها الطبيعة الأرضية بتنوع ألوانها وانعكاسات الضوء عليها في تركيبة اللون خاصة الرمل عندما يسحق ويغلى ويدق ويمزج بنسب معينة كما في فن السيراميك والزخرفة وفي الثقافة العربية كان له حضور ديني وروحي كبيرين. وكذلك المحار والأعشاب المائية وبعض الأسماك ودهونها الكثيفة. وثمة قدرة هائلة في التلوين خاصة لريش الطيور بعد إدخاله في عملية كيميائية مضافاً إليه الاحماض الكميائية انفاعلة. أو من تلك التي تطلى بها القماشة العادية قبل أن يصار إلى تكوين معامل خاصة بالكنفاص. ولصمغ النخيل دور في الرسم العراقي القديم خاصة. هذه الطريقة الخاصة واحدة من أساليب التغلب على جاهزية اللون والمادة الخام في كل الفنون، مثلها مثل المؤلفين والكتاب عندما يستخدمون اللغة أو الكلام للكتابة الأدبية، فاستعمالهم

لمادة اللغة الخام دون أن يغيروا من العلاقات الداخلية للترابط بين الكلمات لا يمكنهم أن يكونوا كتاباً بشخصيات مختلفة وبأساليب قول متباينة. الشأن نفسه مع مصممي الديكور ومع الفنانين والمعماريين والنجارين وحارثي الحقول وزارعي الورود ومصممي السيارات والقاعات للاحتفالات والكاليرهات الفنية والمعارض الكبيرة. ففي الرسم تكون مثل هذه الظاهرة من أكثر ظواهر الأداء خصوصية لدى الفنان. فالكثير منهم عندما يشتري ألوانه من السوق يتعامل معها تعاملاً خاصاً بحيث يكسبها شخصيته وهويته، ويجعلها مغايرة للنسب الفنية ودرجات لونها الأصلية، الأمر الذي يكسب استعمالها مجالاً مغايراً لما فيها.

٣

أما في مجال الديكور مثلاً نجد مواد مختلفة عدة تدخل في بنيته. أهمها الضوء واللون والمادة المصنوع منها و.. .. الموسيقا. وقد يستغرب القارئ ما علاقة الموسيقا باللون؟ هذه المواد ما كانت تجد طريقها للفنون البصرية إلا بعد أن اكتشفت العلاقة بين الضوء والصوت خاصة في الموسيقا وبعد أن اكتشفت العلاقة بين بصر المتفرج وحركة المشهد. ويعود الأمر كله للحركة، تلك التي لولاها لما وجدنا التباين البصري بين تدرج لون الديكور وتدرج الحكاية المسموعة. فالديكور ليس هو ما يشغل فضاءً داخليا، بل هو لوحة فنية مركبة من المواد التالية:

١. العلاقة بين فن التصميم وفن الديكور، وهي علاقة جمالية–وظيفية، لا تتم كلها بيد فنان واحد، إذ لابد من تداخل وتجاور الخبرات. وفي الديكور نجد التصميم عنصراً بنائياً فيه، قبل أن تأخذ التركيبة شكلها النهائي.

٢. لكن ثورة روحية أحدثها مصممون روحانيون في بداية هذا القرن وهي

من أفكار قس تحول من المسيحية الكاثوليكية إلى الفرصوفية المتنورة قد أوحى لموندريان بأن يتعامل مع ثنائية الأفقي – العمودي، الذكر–الأنثى، الضوء – الظلمة، هذه العلاقة بين التصميم وفن اللوحة تحول إلى الديكور فاستعار فنان الديكور التجريد كي يمنح المناخ العام للديكور بعداً بصرياً أفقياً وعموديا، هو مجموعة خطوط تتقاطع في بؤرة مكانية فاعلة.. ما ينقص فنان الديكور العادي أنه لم ينتبه بعد للبعد الروحي الشرقي في تصميماته الفنية هذا البعد الذي أكسب الفن الأوربي قيمة جمالية ونفعية ربط بين أزمنة وأفكار قديمة وحديثة مع فاعلية التقنية الحديثة في التنفيذ. والبعد الروحي العربي كان مادة وتصوراً فكرياً للكثير من الرسامين الذين يزورون الشرق لتأمل سحر الضوء وصفاء الطبيعة رغم ترابيتها. وعندما نقول البعد الروحي نعني إضافة تقنية لونية ذات مسحة شعرية روحية، قد لا نجدها في الألوان المصنعة في المعامل. لذا لا بد من البحث عنها في المهمل والمتروك من أشياء الواقع والناس.

٣. لقد تغيرت النظرة للمكان في الديكور بعد القرن التاسع عشر عندما تعامل الفنان معه تعاملاً غير مسرحي، فقد كانت البنية الفنية للمكان قبل القرن التاسع عشر تعتمد على الموضوع وعلى الإضاءة الموزعة في مقدمة المكان الذي يراد تصميمه، ومن ثم تلك الخلفية الحرة. الآن لم يعد الديكور مجرد قطع موزعة بلا شعر ولا موسيقا لونية حركية. بل أصبح كتلة فنية متحركة بصرياً دون أن تلغي كل أجزاء الجغرافيا الحية المشغولة. وهذه الفاعلية للديكور أتت من تغير المواد المكونة له، فلم تعد اخشاباً ثقيلة ولا قطعاً مركبة بل هو لوحة فنية مجسدة باللمس، ومشعر بها بصريا. وموادها من مكونات مختلفة قادرة على استيعاب واخفاء اللون والضوء مثل هذه المواصفات لم تكن جاهزة

في الأسواق، بل هي من نتاج مخيلة مصممي الديكور. فقد صمم مهندسون هولنديون مسرح احتفالات في حديقة "زاود بارك" البارك الجنوبي، في لاهاي للمغني مايكل جاكسون قبل عامين تصميماً روحياً حديثاً فيه كل ما تطلبه حركة المغني السريعة مضافاً إليها الأفكار الخيالية المجسدة على أعمدة وسلالم ومنصات متحركة وسريعة التغير وتختفي كما تظهر بطريقة فنية منسجمة والإداء الغنائي دون أن تكون منفرة للذوق أو غريبة عن إدراك المشاهد. كانت تلك القطع الحديدية مطواعة والغناء والموسيقا وكإنمّا اكتشف المصمم فيها موسيقاها الخفية.

٤. المواد الأولية من أقمشة، أخشاب، ستائر، قطع أكسسوار، الشخصيات.. ألخ. وهذه المواد الأولية لا تكون في علاقة فاعلة إلا إذا حسب للجغرافيا المكانية حسابها الفني. فنجد مصمم الديكور يتعامل مع هذه الجغرافيا وفق سياق النص الذي يشكل المكون الأساس للتوزيع الهرموني لقطع الديكور. والعلاقة بين أجزاء الديكور والمكان علاقة مصاهرة، هي علاقة ذكورية وأنثوية. المكان دائماً أنثى، فيه تدمج المواد المتفرقة وعليه يتم بناء الجمال أو هدمه. والقليل من مصممي الديكور يولون الجغرافيا المكانية حسابها. لنتفق مبدئياً أن عمل مصمم الديكور يشبه عمل المهندس المعماري: كلاهما تقيم عمارته الفنية على الواقع، لكن الأثنين مختلفان، في أن عمل المهندس المعماري قائم على المكان، بينما عمل الديكورست قائم "في" المكان.. وهنا نجد القلة من مصممي الديكور ينتبهون لمشي القدمين. في حين الغرض من توزيع المكان جغرافياً لا يختلف عنه عندما يصمم ديكور بيت أو ديكور معرض فني أو ديكور مؤسسة حكومية. لم تكن الجغرافيا المكانية متشابهة في الفنون، ولكنها موجودة مع كل الفنون، من هنا

يتحول المكان من وعاء يستوعب إلى وعاء "ميكن" بما فيه. وقد تنبهت الفلسفة العربية إلى المكان المشغول حتى لو كان فراغا.

٥. تشكل الحركة التي تبدو لنا أنها عنصر مضاف وغير محسوب في الديكور أهم عنصر جمالي مكاني فاعل. وعندما اكتشفت الحركة تغيرت الحاسة الجمالية للبصر وعلى مصمم الديكور أن لا يجعل الديكور ثابتاً أو جامدا. بل عليه أن يعطي لأجزائه حركة ما وقد حسمت التقنية هذه الخاصية بمجالين: التغير الذاتي لأجزاء الديكور، والتغير الآلي، ففي التغير الذاتي جرى التداخل بين قطع الديكور وقدرة الضوء والإنارة على التأثير البصري واللوني، فنجد عدداً من ديكورات المؤسسات تتغير تبعاً لفاعلية الإنارة عليها. أما في التغير الآلي فهناك آلية تتحكم بالتغيير تبعاً للتغير الحاصل في الوظيفة، فأضافة الآلة إلى قطع الديكور لتتحكم في توزيع نسبة وتنوع مواده بحيث أصبحت متلائمة ودرجات الضوء والجغرافيا. في حين أن حركة الشخوص بين قطع الديكور، أو حركة هذه القطع بصرية لها علاقة بحركة القدمين. أي أن لها علاقة بالأرض فعلى مصمم الديكور أن ينتبه إلى أن التفاعل بين حركة العين والقدمين، هي من المرونة ما يجعل الديكور في تناغم فني أولا، وفي أن المواد المستعملة فيه الداخلية والخارجية ذات بنية نامية–شعرية منسجمة وسياق فني– جمالية ثانيا.

٦. أن حواراً نشطاً ينشأ بين قطع الديكور المختلفة المواد، فما كانت لتوجد في وحدة نغمية رغم اختلاف مناشئها وموادها لو لم يكتشف مصمم الديكور العلاقة البنائية الداخلية لتركيبة موادها، مثل العلاقة النافرة بين الخشب والبلاستك، أو العلاقة المنسجمة بين الألياف البلاستيكية وخيوط الصوف، أو بين ورق الأشجار والحجر، أو بين الحديد الذي أكتشف فيه بناء العمارة وبين الفراغ والمقوسات في تصميمات

المهندسين الحديثة التي كانت تعتمد بالسابق على قدرة الحجر لوحده: مدرسة الباوهاوس والكيفية التي استفادت من تقنية اللون والتجريد والكتلة مثلا. لنرى ما تحدثه العلاقة بين الآثار وبين الضوء والصوت من تناغم يقرب البعيد ويبعد القريب، كل ذلك يعود لفاعلية الحركة التي إنْ فقدت من أي ديكور حيث جمد وتقولب.

٧. الضوء والإنارة، وهما عنصران مختلفان: يقال ضوء القمر ونور الشمس، وهما عنصران بنائيان مختلفان. فالديكور يستخدم الاثنين بطريقة فنية يجعل كل واحد منهما على علاقة بزمن الحركة وبالفعل، ليس على مستوى الطبيعة الخارجية، بل على مستوى الإداء التنفيذي في العرض. وفي ديكور بلدية لاهاي، الذي صممه مهندسون أميركان وهولنديون نجد تغيرات ضوئية مستمرة في العلاقة بين الديكور وتغيرات مسار الضوء والنور في اليوم الواحد، هذا التغير البنائي هو جزء من جمالية العلاقة بين مكونات الديكور كلها. فللضوء حاسة هي الأخرى يحسب لها حساب جمالي عندما يتوفر. فالتوافق بين زمن المعروضات في المتاحف الفنية وبين مكان العرض وحده من يجعل المشاهد على علاقة آنية بزمن الشيء المعروض، وإلا ليس من معنى للديكور إذا لم يوفر مثل هذه العلاقة المعاصرة بين المشاهد وأزمنة المعروضات المختلفة. ولا تقوم هذه العلاقة إلأ متى ما وجد فنان الديكور نفسه في انسجام شعري بينه وبين الأشياء التي يستعملها. فثمة تناغم حسي لوني مادي، لغوي، جمالي، عملي مع هذه الأشياء وسيجد الفنان نفسه في لحظة وقد أهمل الكثير منها وتركها لأنه لم يأخذ من هذا الركام كله إلا أجزاء صغيرة. فالعملية البنائية لمصممي الديكور عملية فنية ذات أفق معرفي، تنفيذي وهذا الأفق لا يأتي إلا متى ما توفر المصمم على دراية علمية بتركيبة المواد. فمثلاً البلاستك

الذي تعمل منه الآن الآف الأشياء المستعملة لم يكن بمثل هذه السعة العملية لو لم تكتشف فيه قدراته التكوينية الداخلية في علاقته بالحرارة والمواد المضافة ومن ثم البنية الجمالية، والوظيفية والانسجامية الداخلية مع المحيط ومع الحاجات المستجدة عصريا. ثم قدراته على اكتساب الألوان والضوء في فراغ المدن وفي مصانعها.

٨. البحث عن اللون المنتج من هذه العناصر، وهو تكوين خاص ومنفرد ليس للضوء أو للإنارة أو لقطع الديكور كل التأثير فيه، بل هو محصلة جمالية لكل هذه العناصر الفنية. بمعنى أن اللون المتكون في العرض، سواء كان العرض عملاً فنياً أو مكاناً لعرض لوحات، أو تصميماً لبيت أو لدائرة أو لمحل ما، فاللون المتكون هو القيمة الجمالية، أو هو المحصلة للعلاقة الشعرية بين نسب تلك الأجزاء بصرياً وماديا. وغالباً ما يلجأ مصممو الإنارة إلى تلقين كومبيوتر صغير حساسيتهم الجمالية للون. وهذا التلقين يقوم على عناصر فنية منها وقبل كل شيء قدرة المواد على الاستيعاب وعلى عكس المساقط الضوئية.

اللون الشعري

قد لا تجدي القراءة عن العلاقة بين اللوحة والشعر نفعاً بمثل ما تجدي مشاهدتك للوحة نفسها.

وقد هيأت نفسك لأن تراها رؤية شعرية، وهذا ما حصل لي مع لوحات الفنانة الهولندية سنيل فان راتنخن" التي تعمل بطريقة شعرية هي الأخرى حتى ليمكنك القول أن الشعر قد لا يكون إلا صناعة فنية عالية المستوى، هل كان نقادنا العرب الأوائل يقولون القول نفسه على الشعر والأدب بوجه عام وإذا بهم يعنون الرسم من دون قصد مباشر. وقراءتنا للعلاقة بين الشعر والرسم لا توضح إلا الخطوط العامة للموضوع المتشكل، لغة أو لونا، ومع ذلك لا تجد ثمة علاقة جوهرية بينهما بوصف الرسم فناً مكانياً مرئياً في تشكيلات، في حين أن فن الشعر فناً لغوياً استعاريا، ومجازيا، يحمل كلماته مدلولات لا تظهر إلا بالتأويل والتفسير، ثم تحال بعض الصور إلى الرؤية المقارنة، فتذهب تصوراتك من القولية إلى البصرية، ومن البصرية إلى القولية. فاللغة في كلا الفنين محمولات تتجسد العلاقة بينهما تجسيداً شعريا.

هنا في هولندا تجد التجاور بين الفنون يشمل الحياة قبل الفن، والصياغة الاجتماعية لهذه الحال لم تأت لمجرد الرغبة في ذلك إنمّا بناها التأسيس الحضاري المعاصر، والفنان الذي يدرب عينيه على بنية يومية مثل هذه يتآلف ضمناً مع المكونات الجذرية للصورة المولدة في المجتمع. لتشعر أنك بالفعل تعيش لحظة اكتشاف لم تنته بعد إلى حد ما، وما انفتاحها على لحظة الخيال الشعري، إلا من قبيل المعرفة المستمرة الجريان، إنك لن تستطيع الامساك بما هو تحت المعلن من التصور، ثمة من

يستحثك القول حتى لو لم تكن قادراً عليه، لماذا تفعل الفنون بالمشاهد الرائي هكذا؟ وهي التي استقرت في إطار؟ إن ملايين الأحاسيس الصغيرة التي تولدها لك مشاهدة لوحة فيها لغة بصرية–شعرية تتحول تلك الأحاسيس إلى تجسيدات مكانية، لا يلغيها التصور الفني أنها خرجت من إطارها المعلن إلى الإطار التأويلي، إنمّا العكس يمنحها حرية التجوال في ربوع معرفة لم تنته إلى تجسيد بعد. ولن نجد ضيراً من هنا أن القمقم الذي حبس الفنون كلها بانتظار من يطلقها خارج الذات وقد وجد في الشعر طاقة الإعلان المباشر عن هذه الحرية. أن فضاء البصر والرؤية العيانية المسترجعة إلى المصدرية وحدها تمكن المشاهدة من إقتران غير بعيد بين فنون الشرق الحارة الألوان والمنفتحة الرؤية على العالم الحسي، وبين فنون الغرب المجسدة لأبعاد الروح المنفلتة من قمقم الحياة الاستهلاكية المرة، ولنا في الذي شاهدناه في لوحات الفنانة نيل فان راتنخن، تأكيد على أن الحرية واحدة، وأن فنون الشرق تجد صداها في التشكيلات التجريدية المعاصرة مع إضفاء شيء من مسحة الروح على قوانين التشكيل المعاصر فتبدو اللوحة كما لو أنها مناخ يستحم فيه الجميع دون فواصل بين بلدان ومعرفة.

في ضوء ذلك تبدأ رحلتنا مع الفنانة الهولندية "راتنخن"، بطريقة التلقي المباشر وفق ما تفرزه اللوحة أمامي في لحظة إحتدام شعوري معها، قد تكون مثل هذه الطريقة في الرؤية غيرممنهجة ولا تتبع الأساليب المعروفة في النقد، أسارع إلى القول أنني لست ناقداً تشكيليا، ولكني متلق للفن التشكيلي يومياً بما يفيد تغذية الذاكرة والعين بعشرات الحالات المفترقة والمميزة بين لوحة وأخرى، وفق هذه الحساسية والرؤية أمارس دور المتلقي الجمالي لا المتلقي الذي هو الناقد. عشرات المتاحف والكاليرهات الفنية تواجهك يومياً بجديدها القديم والجديد معا، وقد حولت هولندا إلى

بلد متحرك، أمستردام وفن الكوبرا ومدرسته المتسعة الحضور، لاهاي ومتحفها الوطني الذي تخصص قاعات منه إلى عيون اللوحات في العالم، أو ترخت حيث يتركز فيها الفن المعاصر بالتراثي القديم، وإذ تتحول السياحة إلى فن يباع ويشترى تتحول المتاحف إلى هوية خاصة بالبلد نفسه. وهذه المتاحف حاضرة ليس بما تقدمه لك يوميا، إنمّا بما تفعله بحواسك، كي تساهم في ردم الهوة بينك كشرقي وبين معايشتك كغربي الحضور. وكأن ما يقدم لك منحة لا يقتنصها إلا مركب المعرفة الماخر في بحر الحياة اليومية المتجددة، أعني مركب سان جون بيرس الشعري، وهو يمخر نشوان كما لو كان مسكونا بالشعر.

الفنانة "نيل فان راتنخن" واحدة من الفنانين الذين يطلقون للمخيلة أعنتها بقارب يومي يمتلك عشرات الأشرعة. اللوحة لديها مزيج من ذاكرة غير مستقرة، دائمة النسيان أو "البياض" ومن عاطفة مشبوبة بالاستطلاع على ما خلف الرؤية العينية المباشرة، أنها تأخذك إلى عالمها السري وهناك تبدأ بتخريب رؤياك على المألوف الحياتي ومن هناك، حيث التداخل الحر تكتسب ألوانها شرعية المناخ الشعري، هو المشروع الفني للألوان بين أجزاء تبدو في اللوحة مفترقة وهي ليست كذلك إلا من قبيل الرؤية بمستويات عدة للظاهرة الواحدة. فهناك أولاً الأرضية المختمرة باللون الأحمر الفاتح الذي يرشدك إلى حرارة الأرض والمكونات الأولى للأشياء، أرضية أقل ما فيها أنها تمنحك رؤية مباشرة ثم تغادرك إلى مكوناتها الخفية التي يغطيها الأحمر ببقع لونية أخرى وكأنها تضيء بذلك أخطاء الزمن القديم، أو أنها تسعى من خلال فعل التراكم الحياتي اليومي إلى ترسيم خطى الأثر الهارب في بقاع الروح الشعري. هذه الأرضية لا تكون ثابتة اللون، فقد تتغير إلى الأصفر أو الأخضر، أو الرمادي، لكنها تحافظ دائماً على روح التستر والخباء. وقد تتبادل

الأرضيات، فيصبح اللون الأخضر الفاتح مستوى ثانياً للوحة وقد بنى أشرعته الشعرية فوق الأرضية السابقة ليمنحك تداخلاً حراً في مساحة قد لا تبدو أنها متحكم فيها. ثم نجد في المستوى الثالث تراكمات لفرشاة حرة مبثوثة كما لو كانت لغة لهلوسات شعرية ملقاة على قارعة الطريق بانتظار من يمنحها رؤية خاصة، وفي هذا المستوى تقرب راتنخن اللوحة من أذواق الناس دون أن تخدش ذاكرتهم بالإحالات على آخرين. وفي المستوى الرابع من فعل اليد–العين، تحاول صناعة تجريد حر، قد يبدو غير منضبط، لكنه في المساحة الكبيرة له تجد حياة لا ذاكرة لك فيها، حياة من تلك التي تصنعها حرية اليد في لحظة شعرية منفلتة من عقال الزمن، أي زمن. واللازمنية التي نراها تعني، تركيزاً على مكانية أولية آتية إلينا من روح بدائي مضمر في التكنولوجيا المعاصرة، وهذا هو سر إنشاءاتها اللونية المتغيرة والمشبعة بفواتح الألوان. أنها تشعرك أن الحياة ليست ليلاً ونهارا، إنمّا هي طاقة من الأحاسيس وقد توزعتها الألوان الخفيفة الشعرية، كما لو كانت لغة في الإبهام مشروعة. لغة ليست مدرسية، ولا هي حرة أيضا، فثمة للإطار سلطة قامعة تمنع انسياب اللون خارج جدار الروح، أعني صخب الألوان الهادئ على سطح الحياة اليومية لفنانة تجد ذلك صدىً كبيراً في الفن الهولندي المعاصر.

ليس ثمة تسلسل في الألوان، أعني أن هذا التجاور المفترق في كتل اللوحة يميل إلى التجزؤ، إلى العزل في البقعة، إلى صياغة "كتيلة" صغيرة أشبه بالنواة ثم تكررها بصيغ جديدة. وقد ملأت سماء–أرض اللوحة، كما لو كانت قصيدة سيريالية، همها بناء تكوين لشكل غير مستقر، إن إحالة العالم المرئي إلى لغة شعرية–بصرية، هي إحالة اللون نفسه إلى كلمات، تتطامن فيها الإيقاعات من خلال الحروف وبناء الصورة المفترقة عن واقعها. ولما كانت الفنانة مشبعة بمناخ الفن الهولندي المعاصر، لا تجد

مسافة كبيرة بينها وبين آخرين إلا بالطريقة، فالعالم صغير على فنانين مقتربين في المهام. وهذا ما يجعل بعض لوحاتها يميل إلى التصميم المسبق، التصميم بمعنى لتأكيد الهوية الذاتية لها، وليس البقاء ضمن أطر محدودة. وفي العمق من ظاهرة التصميم، نلمح تأسيساً لمحيط بصري فاعل في عالم غير مسيج، عالم كوني حر. ولعلنا ندرك هنا ونحن نشاهد لوحاتها الكثيرة التفاصيل، أن ما تفعله لونياً لا يمكن تحديده عيانيا. هنا تعيد الفنانة فاعلية التأويل العياني لظاهرة شعرية مقالة بلغة فنية، أعني أن التشابه بين الصوت والمعنى في اللسانيات يخلق تشابها في التأويل والإحالة لحالات لا توجد فيها مثل تلك المتشابهات اللسانية.

إلا أن هذه الحرية، التي تبدو للعيان أنها ليست منضبطة، وأنها منطلقة من منطقة حرة من الذاكرة، ليست حرة تماما، والمدقق في لوحاتها يجد ثمة ثلاثة مؤثرات فنية، تمهد لها انطلاقاتها من خارجها، وبدت هذه المؤثرات كما لو كانت قيوداً تمنعها من البحث عن هويتها. المؤثر الأول هو حرية خوان ميرو الفنية واللعب بالألوان والأشكال، لقد أسس هذا الفنان العالمي رؤية كونية من خلال إختزاله للأشياء والميل إلى الحياة الفطرية–البدائية للأشياء وللأحياء، معتقداً أن اللاهندسية، في التكوين هي نوع من أنواع هندسة الحرية، فيفرض على مشاهد لوحته رؤية أخرى للكائنات غير تلك التي تعودنا عليها حياتنا. خوان ميرو حاضر في الكثير من الفن الهولندي، لا سيما وأنه يؤسس هنا، روحاً كونية تتلاءم والبيئة المائية التي عليها هولندا، وربما ثمة مزاوجة بين روح شرقية، وتقنية غربية، الفنانة نيل راتنخن تنحو بتجريد حر منحى ميرو، ولكن من غير أحياء بيئية، ولا من مساحات كبيرة، ولا من ألوان حارة موسعة المدى، ولا من احتدام الذاكرة. إنها ببساطة تفتح سطح اللوحة لذاكرتها التي تتشكل عبر الممارسة، لكنها وهي تفعل ذلك يظهر خوان ميرو كمراقب لها، فتروح

تبتعد عنه حركياً بفرشاة منطلقة، لكن عينيها مصوبتان نحوه.

المؤثر الثاني هو كورنييه، الفنان الذي يمارس حضوراً ضاغطاً على الفن العالمي المعاصر. ومن خلال صرامة الخط التحديدي خارج الحر تشكلت لديه أشكاله لحياة جديدة. وثمة تداخل بين ما هو حياتي وما هو مخيلاتي، ليس ثمة رؤيا محلية، بل تشعر أنك بإزاء تكوينات خلقت للمرة الأولى، هذه الطاقة الشعرية منفتحة على تأويلات اللون والشكل. هل ثمة عودة لبدائية مضمرة فينا بحيث تمارس ضغطها الكوني على التكنولوجيا الحياتية المعاصرة لتفر منها إلى اللوحة ومن هناك تمارس حضورها الحياتي بيننا كما لو كانت مثلنا وأن اختلفت أشكالها. بمثل هذه الطاقة المولدة تنحو راتنخن بلوحاتها نحو عالم سري وعلني، عالم موجود بيننا ومختف عنا في آن واحد.

ثمة عوالم للظاهرة لم تبن إلا من خلال اللحظة الشعرية–البصرية. ثمة شيء يتشكل قبل الوعي به، عالم بدائي يمارس حضوره اليومي معنا، لكنه، يبتعد عنا متخذاً من الزوايا حياة له. ومن داخل تكوينات هذا العالم تنمو طاقة جديدة لليد وهي تجوس أبعاده الهلامية غير المستقرة فالفنانة راتنخن تميل إلى اقتناص الجمالي وتطلقه في فضاء حر كي تبني لمخيلة اللوحة أسساً غير تلك التي نعرفها عن العالم المعيش. ليس ثمة تقليد لخوان ميرو ولا كورنييه، إنمّا عيش في البقعة التي اكتشفوها للفن المعاصر. وهذا العيش لا يعني الاحتذاء أو التقليد، وفي عموم التجارب الكبيرة ثمة بقع قليلة تحرك الفن فيها. وفي هذه المرحلة تسيطر الغرائبية في الأشكال على الأكاديمية، وعلى صناعة اللون والمساحة.

المؤثر الثالث هو أيضامن قبيل الكليات، هو ابتعادها المقصود من فن الكوبر، والابتعاد في جوهر العملية الفنية قصدية معرفية، أي كالاقتراب منه ولكن السير بمحاذاته. دون أن يتأثر به. وهذا التيار الذي نراه قائماً

في تصور الفنون البصرية الهولندية المعاصرة هو من قبيل الاغتناء لتجارب أخرى لشعوب أخرى. ثمة فن صيني يمارس حضوره، وفن ياباني وثالث شرق أوسطي، وقد اكتسب الجميع قدرة المجاورة عند راتنخن ثمة أحياء مجهرية تمتلك عيناً باصرة وحادة وساحرة تخفي عن قصد الأحياء المجردة المقذوفة إلينا من الخارج بتلك الروحية الإطلاقية تمارس الفنانة حضورها الفني وسط أضطراب شامل للفنون. وثمة علامات كبيرة معلنة تنسج لنفسها شرنقتها الحرة الغائرة وراء الأشياء. هناك في المسافات الحرة للخيال منطقة سرية غير مكتشفة، وعندما تقترب الفنانة منها، لا تتعامل مع أحيائها كما لو أنها قد تعرفت عليها، ومنحتها حرية الظهور على سطح اللوحة، أنها كاللاعب، يعيد في كل مرة مفردات لعبته اليومية، ولكن بعد أن تتغير تلك المفردات في لوحة أخرى. ولذلك لا تجد ثمة تشابهات مع فنانين آخرين، ولا ثمة تماثلات بصرية بين لوحة وأخرى، وهذا يعني أن الفنانة تنطلق من اللون إلى الشعر، ومن الشعر إلى اللون بحرية الوجود نفسه، ودون أن تحسب لمثل هذه الانطلاقة أي مفردات قانونية وسلطوية لونية، خارجية أو داخلية، قد تتحكم بسياقاتها الحرة والآنية.

مائة سؤال وسؤال لقراءة اللوحة الفنية

١. الفنان التشكيلي

٢. الفن

صديقي القارئ لم أرد بهذه الأسئلة أن أصنع منك ناقدا للفن التشكيلي، فانا نفسي لست ناقدا تشكيليا، ولكني، نتيجة خبرتي العملية مع الفنانين والمعارض في العراق وفي أوروبا، تكونت لدي أرضية مفاهيم عامة، أرى من الضروري العمل بها كجزء من بنية الثقافة النقدية لي، أقدمها لك كي تدخل المعرض أو التجربة الفنية ولديك مفردات عن تصورك لماهية المعرض او تجربة الفنان. وأكرر ثانية أن هذه الأسئلة لن تصنع منك ناقدا ما لم تكن موهوبا، ومتابعا للفنون التشكيلية وعارفا بمدارسها وتطوراتها، ولديك قدرة على إثارة الأسئلة عنها وعن علاقتها بالمرحلة والتاريخ والمجتمع والمدينة والفلسفة، فالعملية النقدية عملية جدلية، وفيها كل مستويات التعامل مع اللوحة ومع الفكر، وعبثا تتكئ على تجربة دون أخرى فالنقد عملية جدلية، يرى الحياة بمنظار متجدد يثير الأسئلة ويبحث عن أخرى.

ما أردته في هذ الأسئلة هو تقديم تجربتي الخاصة عسى أن تنفع، وإلا فالإساس يعتمد على بنائك النقدي. العمل النقدي ينبني على التردد المستمرلمشاهدة المعارض والتجارب الفنية ومقارنتها بغيرها، كما يقوم على فهم الألوان وأدوات التنفيذ وعلى قدرة لابأس بها في معرفة الثقافة

في ذلك البلد، ثم العيش – إن أمكن – في مناخ الرسم. وتجربة الأسئلة هذه تحفزك لأن تحفر بالأظافرماتريده. إن لغة اللوحة الفنية ليست من لغة الكلام، إنمّا هي من لغة البصر، واللمس، والإدراك، وفهم تكوينات اللون، ومعرفة أنواع وحجوم وأوزان الخطوط، والكتل، والإطر، والتجربة الخاصة، والتاريخ. أرجو أن تكون هذه الأسئلة مدخلا صغيرا لاسئلتك الخاصة بالفن وتجربتك الخاصة بالنقد.

تشمل هذه النقاط التالية ثلاث دوائر كبيرة، ثم توزع الدوائر الكبيرة إلى دوائر أصغر، ثم تدرج الأسئلة ضمن طبيعة هذه الدوائر. ولذا اترك لك كيفية ترتيب الأسئلة.

الدائرة الأولى: مصادر المعرفة الأولى

وتتوزع أسئلتها إلى الموضوعات التالية:

١. الفطرة والبيئة والملاحظة.

٢. التعليم والدراسة.

٣. الثقافة الفنية المختلفة المصادر.

٤. تقليد الآخر، الأجنبي والمحلي.

الدائرة الثانية: مصادر التجربة الذاتية

وتتوزع أسئلتها على الموضوعات التالية:

١. المحيط البيتي.

٢. اكتشاف الذات.

٣. المشاهدة والملاحظة اليومية.

٤. التكوين المعرفي عبر القراءة والفنون الأخرى.

٥. المعارض الفنية.

٦. السفر والسياحة، وزيارة المتاحف.

٧. الهيمنة الايديولوجية.

الدائرة الثالثة: الرؤية الشخصية/ الكونية

وتتوزع أسئلتها على الموضوعات الآتية:

١. كيف تعرف الفنان على فنون العالم؟

٢. كيف اكتشف الفنان الثيمة في الفنون القديمة؟

٣. كيف تأثر بفن ما، أو مدرسة أو اتجاه؟عن طريق المحتوى أم عن طريق الشكل؟.

٤. ما هو البعد الأيديولوجي الأقرب له؟.

٥. ما البعد الفلسفي والفكري الذي تنحوه المدرسة التي ينتمي لها؟

٦. كيف يفهم البعد الجمالي، للوحة، عن طريق اللون أو الكتلة أو الخطوط.؟

٧. كيف ينشئ فضاء اللوحة؟

٨. هل لديه مشروع فكري كبير يسعى من خلال لوحاته لأن يؤديه؟

٩. كيف يبحث عن أسلوب فني خاص به؟.

١٠. من هم الفنانون الذين تأثر بهم؟

١١. ما هي كشوفا ته الخاصة في مجال فنه؟

١٢. هل يقرأ عن الفنون أم يعتمد الفطرة؟

١٣. هل هناك مصادر معرفية أخرى غير ما هو متعارف عليه؟

الخطوط العامة لدراسة الفنان وتجربته ولوحته وفكره...

ملاحظة:

١. أفترض مقدما أن هذه الدوائرهي جزء من أدوات الناقد المبتدئ الذي سيحاور الفنان علانية أو تخيلا، بمعنى أن هذه الأسئلة قائمة على مبدأ الحوار سواء تحقق هذا الحوار أم لم يتحقق.

٢. تنطوي هذه المحاولة النقدية على العديد من الأسئلة الفرعية، بعضها تضمنته الأسئلة المدونة، والأخرى متروكة لعمل الناقد أو المحاور، لذلك حاولت في الأسئلة المدونة، أن أصنع فرشة واسعة من الاستفسارات الواقعية والمحتملة، لملمة فكر الناقد، فصياغة الأسئلة لأي مشروع ترتبط بالحداثة النقدية، وعلى الناقد أن يكون حرا بالالتزام بما سطرته من أسئلة، أو التعامل بأسئلة جديدة.. عملنا هو تحفيز الذاكرة والتجربة النقدية على فتح مجالات أخرى للسؤال.. فالحداثة النقدية تبدأ أولا وأخيرا بحداثة السؤال، فقد وضعت هذه الأسئلة ضمن ظروفها وضمن أفكار المرحلة، ولذلك يمكن تجديدها أو إعادتها أو إلغاء ما لا يتلاءم وسياق حداثة النقد، فالسؤال كلام مفتوح على التجربة..

الأسئلة

١. اللوحة نص مفتوح وما قراءتها إلا محاولة لفهمها بطريقة مغايرة لما سبق، وقد تاتي القراءة بتفسيرات لم تخطر على الفنان نفسه؟. هل تقرأ لوحتك بعد الانتهاء منها؟

٢. البحث عما كتبه الفنان لفهم عمله في ضوء ما يفكر به باللغة وهي غير الطريقة التي يفكر بها باللون. هل كنت تكتب شيئا عن أفكارك قبل أن ترسم لوحتك؟ أم أنك ترسم اللوحة دفعة واحدة نتيجة تخطيطات سابقة؟ وهل تستخدم الفوتوغراف كأوليات للرسم؟هل ثمة وسائل معينة تساعدك في رسم اللوحة؟

٣. ماكتب عنك من أراء وأفكار ومقالات هل له تأثير ما عليك؟ هل استفدت من كتابات الآخرين عن معارضك السابقة؟ عن معارض أصدقائك، عن معارض أخرى؟

٤. سعة ثقافة الفنان عن المدينة، والبلدة، والقرية، والمحلة، التي مرت بحياته. هل قرأت شيئا عن المكان في القرية، المدينة، الأرياف، عن تاريخ البلدة التي تسكنها؟ خاصة تاريخها القديم وهل استفدت من كتب التاريخ والتراث والجغرافيا في رسومك عن الأمكنة التي عشت فيها؟ هل هناك مصادر معرفية أخرى كدراسة الطين والتراب والماء والهواء والضوء والحركة ضمن محيطك وبيئتك ومدينتك وقريتك؟ إن كل هذه المفردات تدخل بصورة أو بأخرى ضمن مشغلك الفني؟هل استفدت منها؟

٥. وهل ثمة تشريح مكاني للوحة في أعمالك بحيث يمكننا أن نتغلغل إلى بنية ومكونات المكان القديمة والمختفية في الأمكنة؟

٦. ما هي المكونات الأولى لثقافتك الفنية، هل هي نتيجة للدراسة، للفطرة، للتعليم الذاتي، للتقليد، للوراثة، للرغبة غير المفهومة، للمشكلة الإنسانية، لقضية سياسية. وما نتائج كل ذلك في لوحاتك؟ومن هم أساتذتك الذين أثروا بك ضمن هذا السياق؟

٧. ما هي مفردات التكوين الأولى:هل هي الطبيعة، الأشخاص، الحالات العامة، المناظر، لوحات فنانين.. . الخ ماذا كنت تعمل كفنان، بمن كنت تلتقي قبل أن تصبح فنانا؟ وكيف تنظر إلى الطبيعة؟ وإلى الناس؟ هل تدربت عيناك على رؤية خاصة بك؟.

٨. كيف يقضي الفنان وقته، تسييس الوقت داخل الأستوديو، خارج الأستوديو في البيت في العمل مع الأصدقاء مع ذاته، العزلة عن الآخر؟

٩. مقارنة تاريخية بين إنتاجه السابق وإنتاجه الحالي، بمعنى أن للزمن دورا في تقنية وأسلوب اللوحة و اللون وطريقة العمل.. متى كان وقت العمل؛ صباحا، مساء، ليلا، نهارا، أم ساعات معينة، أم كل النهار، أو كل الوقت؟.

١٠. موقف الفنان إزاء أراء النقاد والفنانين والكتابات التي تخص فنه أو فن الآخرين، هل تصل فكرة الآخر عن طريق شرح اللوحات أو عما يكتب في الفولدرات والكتب أو ما يعرّف به الفنان أو ما يقال عنه في وسائل الإعلام.؟

١١. علاقة الفنان بالفنانين وغير الفنانين من الحرفيين وغير الحرفيين الفطريين وغير الفطريين؟ وكيف رأى إنتاجهم أو تأثره بهم أو أثره بهم و ماذا قالوا عنه أو قال عنهم. وهل هناك لقاءات، ندوات، أحاديث، سفرات، تجمعات، مقابلات، محاضرات ماذا كان يجرى وكيف تمت هذه اللقاءات وما هي الأسئلة الفكرية التي كانت تدور وما هو دور المتحدث ودور الفنان في صياغة النص النهائي للقاء وهل كانت ثمة

أدوات أخرى مساعدة سلايدات فليم، صور، أحاديث، مقالات، بحوث ساهمت في تعميق الحوار أو اللقاء، وهل هناك ما ينفع أن يذكر تاريخيا لمثل هذه الفترات من تطور الفنان؟ وهل هناك آراء جديدة يمكنها أن تسهم في الإنتاج الجديد بحيث ساهمت في تغيير أسلوبه أو تجديد رؤيته أو في اكتشاف سبيل جديد لإبداعه؟

١٢. كيف تتولد الفكرة الفنية وما هي السبل لاستجلابها، هل هناك عوامل خارجية لجلب الفكرة أو لتحفيز الذاكرة؟ هل ثمة مدونات قديمة ويوميات تسهم في إذكاء الفكرة؟ وهل تبقى الفكرة المسجلة القديمة نفسها بعد أن يعي بها الفنان أم تتغير وتتجدد، وقد تستبدل بأخرى؟. ثم كيف الحصول عليها، ما هي الطرق التي يسلكها الفنان كي يكون مفكرا؟. هل ثمة وقت لذلك؟ أم أن الأمر يتم اعتباطيا وعفو الخاطر. العلاقة بين الخاطرة والخاطر، بين التداعي والمدون. هل الأفكار تأتي من خلال ما يقدمه الفنان ويعرضه، أم من خلال ما ينشره من أراء عن فنه؟.

١٣. بنية العين الرائية والقراءة– ما هو تأثير المتاحف الفنية على إنتاجه، وهل ثمة متاحف معينة زارها وتأثر بها – هولندا – إنكلترا– فرنسا– ألمانيا، القاهرة، بيروت، سوريا، أميركا.. الخ وما هو تأثير المعارض الفنية الكبيرة على إنتاجه؟ وهل وجد في هذه المتاحف والمعارض ما دفعه إلى الخصوصية الفنية؟.

١٤. أهمية الفنون المنتجة خارج البلد، مقومات فنون الآخر ودورها في صقل موهبته الفنية وهل تمت هذه من خلال المشاهدة، المشاركة، القراءة، كلام الآخرين عنها، ما قاله الأجانب، ما قاله أساتذته ما رآه هو؟.

١٥. ما هو دور الفن التراثي القديم في الأسلوب الذي يتبعه؟ وما هو دور

الفلكلور والموروث الشعبي القديم، وما هي الثيمة أو الموتيفة التي أخذها من تراثه الشعبي. وهل للفن الإسلامي دور في تذكية مواهبه؟ وما هو دور الثقافات الفنية القديمة لا سيما الحضارية منها والأثرية وهل هناك مميزات خاصة استقاها الفنان من إنتاج الحضارات القديمة بشكل عام والشرقية بوجه خاص وتمثلها في لوحته؟.

١٦. كيف تتم دراسة فن الآخرين أشخاص واتجاهات ودول وحضارات هل تتم من خلال المشاهدة، أم القراءة؟ وما مدى تأثير ذلك على لوحته، هل للمعايشة اليومية على تنفيذ اللوحة هل تقرأ لوحة الآخر عبر العين، هل تنقل لوحة الآخر كتمرين لك؟ أهمية مقومات فنون الآخرين عليك؟.

١٧. ما مدى اطلاعه على فنون الجدران القديمة، الثقافات الأخرى المدونة. فنون الشعوب المختلفة اللغات والجغرافيات، فنون رسوم الجدران القديمة ودورها في فهم قدرة الإنسان الفطرية على الإبداع، فنون الخزف والنقوش الإسلامية والشرقية وأثرها الروحي والديني، الفنون اليابانية والصينية والهندية التزينية منها والثقافية، وهل ثمة أثر للفنون الأوربية الحديثة وفنون الشرق القديمة؟ وهل هناك من رابط ما بين هذه الفنون في ثقافته الخاصة.؟

١٨. كيف يتم تحرر الفنان من العلاقات السياسية والإيديولوجية والدينية والقبلية والقومية والعرقية، هل هو جزء من البحث عن الخصوصية المتحررة أم أن العلاقة مع هذه المتكآت قد تحدد الرؤية وزاوية النظر للمجتمع؟.

١٩. أهمية الخط واللون والكتلة في الإنشاء العام، وهل تأتي هذه الأهمية من خلال تحسسه لأهمية هذه المفردات، أم لرؤيته للخط والدائرة والمربع والمستطيل وغيرها؟ أم أن بنية الخطوط عنده تتم بطريقة عشوائية واعتباطية؟. ما أهمية الحركة والزمن والمكان الذي يسهم في

بنية الكتلة والخط وهل يتم اختيار اللون والقماش بناء على الفكرة أم متطلبات تنفيذ اللوحة؟.

٢٠. اللوحة فن مكاني ما هو دور المكان فيها وهل ثمة علاقة بين القماش بوصفه مكانا بالمكان الفني المختزل؟ وكيف تتم مراعاة النسب والكتل في البنية المكانية العامة، وهل ثمة قوانين أسلوبية نابعة من تصوره للمكان يهتم بها في كل مرحلة؟ أم أن لكل لوحة مكانها ولكل مرحلة تصوراً كلياً عن الأمكنة؟. وهل ثمة أمكنة محلية أو غير محلية مستأثرة الحضور في أعماله؟ ثم كيف ينقل المكان الطبيعي/ الخارجي إلى اللوحة؟هل يرتبط المكان باللوحة المفاهيمية أم باللوحة التجريدية؟. هل ثمة أمكنة خاصة به؟ هل يجمع في لوحته بين أمكنة مختلفة الأزمنة؟مدى استفادته من السينما في تعامله مع المكان؟ ما هو دور الأزمنة مكانيا؟

٢١. هل يعني الاطلاع على إنتاج الآخر المرتبط والملتزم بقضية سياسية أو فكرية ضرورة منهجية؟ أم زيادة في المعرفة. وما هو دور الحركات التحريرية واللبرالية والشبابية والديموغوغائية والفوضوية والسريالية وغيرها على إنتاجك الفني؟ بمعنى ما هو دور الحرية والقمع في تحديد وتشخيص وبناء رؤيته الفنية؟ وما أهمية فكرة اللامنتمي في تكوين رؤيته؟. هل ثمة علاقة بين ما يحدث في المجتمع من تطورات سياسية ولوحته؟هل استجاب لحدث ما سياسيا؟ هل رسم شخصيات سياسية؟ هل يعتقد بوجود ترابط بين السياسة والفن؟هل تعامل فنيا مع الحدث السياسي أم مع أبعاده الفكرية؟ما دور التحولات الكبيرة عالميا على لوحته؟هل حدث وان رسم لوحة عن حدث سياسي لبلد آخر؟هل يعتقد بوجود وحدة إنسانية مشتركة؟ هل ساهم في تنوير المشاهدين بحركة تحررية ما في العالم؟ما رأيه بالسلام والحرب

وحقوق الإنسان والمرأة والديمقراطية؟

٢٢. أهمية وعي الفنان الخاص وتطوره باتجاه العام، ما هي الكيفية التي بنى بها وعيه، هل تمت عن طريق الرؤية الذاتية أم عن طريق الانتماء لجماعة معينة؟هل يؤمن بدور الجماعات الفنية في تطوير حركة الفن؟ وما هي السبل والتشخيصات التي تجسد لنا قيمه الجمالية؟ وما هي الكيفية التي تحدد لنا هذه القيم. هل تم تطور وعيه من خلال اللقاءات، الحوارات، المشاهدات، القراءات، الممارسات، أم عن طريق البحث الذاتي؟ وما هي المستجدات التي اكتسبها في ضوء تلك اللقاءات؟ وما هي التطورات المهمة اللاحقة في تحولات وعيه؟هل ينصح الآخرين بان يلتحقوا بحركة المجتمع أم بالانعزال عنه؟

٢٣. العلاقة بين اللوحة والبورصة، بين اللوحة والسوق، بين اللوحة والكاليري، اللوحة والمشتري، هل ثمة مغازلة مادية وراء ذلك؟ هل يشعر باستغلال الفنان من قبل المشتري أو الكاليري؟وهل ينتج من أجل البيع السريع وحاجات السوق؟، هل للمنحى التجاري دور في إنتاجه؟ما أثر السوق على لوحته؟، هل ثمة موضة معينة تهيمن على إنتاجه موضة تظهر في سنة أو موسم ثم تختفي؟ فهل يتبع هذه الموضات أم يراقبها؟ ما أثر علاقة الفنان بالكاليرهات المحلية والعالمية على تطوره الفني، هل يخضع الفنان لمتطلبات الكاليري المشهور حيث يفرض أحيانا تيارا معيناً للرسم؟ هل تعني رغبة الفنان في الانتشار والذيوع ذريعة للتشبث بتيارات معينة جارية؟ هل ينتج لوحته بناء على طلب نوع معين من المشترين أو مع ستايل معين؟ هل يعني ذلك انتشارا للفنان أم تحجيما له؟ كيف ينظر الفنان الشرقي إلى السوق الغربي؟ هل هناك ثقافة للرؤية الإستشراقية – الإستغرابية لفن الحداثة الشرقي؟. هل يفضل أن يكون مع تيارات الحداثة الغربية

وتنقلاتها السريعة أم مع تطوره الفني الخاص حتى لو تخلف عن حداثة الآخر؟

٢٤. علاقة الفنان بالكاليرهات المحلية والعالمية والكيفية التي يتم بها تسويق لوحاته. وهل هناك ثمة كاليرهات معينة لها فكرها وتوجهها يحب التعامل معها؟ أم أن مسألة الكاليرهات في أوربا جزء من البورصة؟. هل يفضل أن يعرض في صالة معينة لها مواصفات جمالية أم في صالة يفرضها الكاليري عليه حتى لو كانت مواصفاتها غير مكتملة؟ هل هناك علاقة ما يفرضها صاحب الكاليري على لوحات وطريقة عمل الفنان؟ مَنْ يقودُ مَنْ الفنان يقود الكاليري ام الكاليري يفرض على الفنان طريقته وهويته؟ في الغرب يصبح الكاليري مؤسسة ثقافية لها جمهورها الخاص وزبائنها الخاصين ولذلك يطلب الكاليري لوحات تلبي حاجات هذا الجمهور؟هل يؤمن الفنان بمثل هذه الطريقة في التعامل الفني؟

٢٥. علاقات اللوحة المنتجة بالموروث القديم، ونعني به الديانات، كعلاقة اللوحة مع الكنائس ودور الزجاج في صياغة الرؤية الشفافة للون، وهذا يشمل العلاقة مع الجوامع ودور الأرابسك، ثمة علاقة ما في الرؤية الدينية بين اللوحة والمخطوطات القديمة، خاصة اللوحة الحروفية. وهل يعني استثمار الحرف طريقة فنية أم طريقة تزينية؟ ما علاقة اللوحة مع التصوير الديني القديم؟ مع الموروث اليوناني خاصة النحت؟، مع كل مفردة دينية؟.

٢٦. هل الفنان مع نقاء فكرة العمل الفني، وعدم استغلال الناس والأذواق الهابطة. للفن رسالة إنسانية أشمل من بيع لوحة، العمل الفني هو صياغة للوجود الإنساني دون حسابات خارجية أو استهلاكية.

٢٧. كيف يمكن للفن التشكيلي أن يكون إنسانيا ويساهم في درء الحروب

ونشدان السلام والتآخي بين الشعوب، إذا كان الفن التشكيلي نقيا من أهداف خارجية، هل يعني الإخلاص للفنية، هو السقوط في الشكلية؟

٢٨. اللوحة فن مكاني، ما هي العلاقة الفنية بين المكان الخارجي والإطار والكتلة والخط و المساحة الداخلية للوحة؟. وما هي مؤثرات الإطار على بنية اللوحة؟ هل تحجم المكان الخارجي أم يقتطع جزءاً منه؟أم أن الإطار مجرد سياج لا دخل له في بنية اللوحة؟. وما هي مؤثرات الفراغ الذي يقع بين الإطار والعالم الخارجي على بقية كتل اللوحة؟

٢٩. ما هو الفرق بين اللوحة المشغولة فنيا على القماش واللوحة المشغولة على الكانفاص وتلك التي على الخشب أو على الورق.. الخ. ماذا يعني ذلك بالنسبة لجودة تنفيذ اللوحة، لفكرتها، لبنيتها، لكل عناصر إنشائها. أم أن اختيار المادة التي يرسم عليها الفنان لا ترتبط بفكرة اللوحة؟وهل هناك طريقة فنية يمكن تنفيذها على سطح معين ولا يمكن تنفيذها على سطح آخر؟. وهل للمواد المصنعة محليا وخاصة الألوان دور على إضفاء خصوصية محلية لا يمكن الحصول عليها من مواد وسطح آخر؟. هل للألوان المحلية دور فني أو فكري في استعمال الفنان للرسم؟. هل ترتبط الألوان المنتجة محليا بحساسية شعبية محلية؟

٣٠. ما دور التأسيس الحركي – في العمل الفني، وكيف يتم تشغيل اليد حركيا داخل مشغل الفنان، هل ثمة طريقة فنية ما لحركة اليد؟ لحركة الفرشاة؟ لحركة المادة؟هناك من يستعمل الضربات السريعة الحادة والقوية، وهناك من يستعمل خلط الألوان بحساسية معينة، وهناك من يتعامل شعريا مع اللون، وهناك من يستعمل اللون الواحد بدرجات.. . الخ ما دور حركة اليد في صياغة جمالية اللوحة وهي تتعامل يده مع طريقة معينة؟نحن نعرف أن لكل طريقة مزج لونية طريقة تنفيذ

يدوية؟هل ينتبه الفنان لمثل هذه العلاقة التنفيذية بين الفكرة واللون وحركة اليد والفرشاة؟

٣١. ما تأثير الدبلجة، الترجمة، للعمل الفني؟ فاللوحة لا تحتاج إلى شرح، ولكنها تتضح بالشرح والتفسير، كيف يعالج الفنان هذه العلاقة عندما يقدم معرضا في بلدان مختلفة وما مدى تأثير ذلك لا حقا على إنتاجه الفني؟ هل يسعى لأن تكون لوحته مفهومة من قبل الجميع أم أنه يضمنها خصوصية محلية تحتاج إلى شرح وتفسير ودبلجة كلما قدمها في معرض فني.؟

٣٢. ماهية التجربة الداخلية للعمل الفني نفسه، بمعنى ثمة تجربتان الأولى خارجية ومادتها الأفكار، والثانية داخلية ومادتها التنفيذ، ما هي ماهية التجربة الداخلية، هل هي تجربة ذاتية متفردة أم تجربة جماعية متمثلة؟.

٣٣. ما هي مؤثرات الكتلة والفراغ على التصورات التي سبقت التنفيذ؟ وما هو دور الخط أو البقعة أو الضربة أو اللمسة في البدء في التنفيذ، نحن نعرف أن نقل الفكرة من الدماغ إلى اليد تتطلب تمرينا ذهنيا وتجريبا خاصا، كيف يتم تنفيذ مثل هذه النقلة وهل هناك تخطيط فكري مسبق ينفذ الفنان به سكيج اللوحة الأولي قبل بدء تنفيذها؟

٣٤. ما دور المؤثرات الخارجية على العمل الفني مثل القاعات الكبيرة، أو الصغيرة أو الفضاء الخارجي، أو فضاء الصالة، أو المساحة المتاحة للمشاهد في المعارض الكبيرة، ثم ما أهمية. الإضاءة، السطح الأعلى، الأرضية، لون القاعة، السايك الذي تعلق عليه اللوحات، طريقة العرض، وقت العرض، موسم العروض، موسم السياحة، موسم المعارض الدولية الكبيرة. خلاصة القول هل يتعامل الفنان مع المؤثرات الخارجية أم يترك ذلك للآخرين؟

٣٥. الفن الملتزم والفن اللا ملتزم. أين يضع الفنان نفسه ولوحته، وتفكيره. ضمن هذين الإطارين الكبيرين؟هل غادرت اللوحة الالتزام؟هل تحررت من الافكار الكبيرة والمهيمنة على اجيال الفن؟هل ثمة اتجاهات فنية جديدة توازن بين ارتباط اللوحة بقضايا الناس وتحررها من الالتزام؟هل ثمة رؤية حداثوية فرضت طريقة ما بين بين؟كيف يرى الفنان اللوحة المرتبطة بحركة المجتمع؟

٣٦. كيف تكون بداية العمل باللوحة، هل ثمة عمل فني واحد للوحة أم ثمة عدد من اللوحات التجريبية والاسكيجات الأولية قبل بدء تنفيذ اللوحة نهائيا؟ هل يعمل من اللوحات الأولية مادة أخرى للوحة جديدة أم يفضل إتلافها؟ أم يحتفظ بها لمعرض تجريبي؟

٣٧. هل تتحدد المرحلة التطورية للفنان بلوحة؟ بمعرض؟ بتجربة؟هل يعني ذلك أن اللون هو المفردة المهيمنة على هوية التجربة، أو على هوية المرحلة، وهل تكتفي مرحلة ما من مراحل الفنان بمعرض أم بمعارض عدة؟

٣٨. كيف تكون بداية العمل الفني؟ هل ثمة فكرة معينة مسبقة ومهيمنة على الفنان، تمارس دورا ضاغطا عليه لتنفيذها؟ وهل بقيت هذه الفكرة قائمة منذ زمن وهل تغيرت أم تبدلت أو جرى عليها تحوير وتطوير، بمعنى هل يرسم الفنان بناءً على أفكار مختمرة أم على أفكار آنية وسريعة؟ وهل تحولت بعض الأفكارإلى نقيضها. وفي نهاية العمل هل بقيت الفكرة نفسها أم ثمة أفكار جديدة مغايرة لأصولها فرضتها طريقة ما على عمل الفنان؟.. هذه الجدلية ماذا تعني في سياق التجربة الفنية المنفتحة على التجديد؟.

٣٩. ما هي النتائج التي تقوم عليها التجربة المنفتحة والتجربة المقيدة بفكرة، والتجربة الحرة. وهل ثمة معيار فني يقيس الفنان به اعتماد

هذه التجربة أو تلك في عمله؟.

٤٠. النتائج المتشابهة للفنان هل هي نتيجة لبنية لوحة كبيرة موزعة على لوحات صغيرة؟أم أنها تجربة منفتحة تمثلها كل اللوحات حتى لو كانت مختلفة الفكرة والمادة والحجم؟ أم أنه لا يستطيع إلا أن يرسم لوحة واحدة ولكن بأشكال وأحجام مختلفة، بينما الستايل واحد الكثير من الفنانين يعتمد بنية الموضوع الواحد موزع على عدد من اللوحات، في حين أن هذه التجربة مفيدة عندما يكون ثمة معرض فني واحد وبتجربة واحدة؟ ولكن ماذا تعني عندما يعيدها الفنان ثانية في معرض آخر؟.

٤١. أثر الثقافات المعاصرة على الفنان، أعني تيارات الحداثة في الشعر والعمارة والسينما والمسرح والفوتوغراف يعني ماذا تعطيه تجارب المجايلين له علماً أن ميادينهم مختلفة؟

٤٢. ما هي أهمية الكروبات الفنية أو الجماعات التي تظهر في مرحلة واحدة؟ وهل تشكل هذه الجماعات الفنية مفاهيم لجيل أو لمجموعة أو لتيار أو لنخبة فنية أو لتشابه أسلوبي أو لتشابه موضوعي أو فكري؟. وهل أنتجت مثل هذه الكروبات نتاجا متميزا؟ أم أنها سرعان ما انفرطت، لتبدأ من جديد وهي منفصلة عن تجاربها السابقة؟.

٤٣. ما هو أثر الجوائز على النتاج الفني، توقعات الجائزة، أثر الجائزة، استقبال الجائزة، قوة الجائزة، قوة الخبرة، وآراء النقاد، وأثر ذلك على التوقعات عندما يقدم عمله لمسابقة فنية. ما هو موقف الجماعات الفنية الأخرى منه عندما ينال جائزة من جهة غير مرغوبة سياسيا؟ وما هو تأثيرها على فنه لاحقا عندما يحضر مهرجاناً أو يشترك في معرض دولي كبير. ما هو موقفه هو منهم أيضاوماذا هي توقعاته عن مستقبله؟ أسوق هذا السؤال عندما تتدخل دول أو منظمات ما في فرض

جائزة لفنان دون آخر لأن فنه أو لوحته تنسجم وأهدافها. ونحن في العالم العربي عرضة للعديد من الجهات الدولية التي لا نعرف الكثير عنها؟.

٤٤. ما قيمة اللون الواحد، في اللوحة، هل تحدد تدرجاته قيمه؟ وما هي الخبرة التي يكتشف فيها ألوانه الجديدة داخل اللون الواحد؟وهل هناك دراسة فعلية لاستنباط الألوان في اللون الواحد، أم يعتمد ذلك على خبرة الفنان وحساسيته؟ وهل يعتمد على اللون المتشابه مع الطبيعي في تغذية لونه المعتمد؟أم يعتمد على قدرته الذاتية ورؤيتة الباطنية في اكتشاف ألوان غائرة في اللون الواحد؟ أم يعتمد على قدرته في المزج بين ألوان متقاربة سواء كانت في الطبيعة أم في الألوان. ثم ما صلة اللون الواحد بهوية الشعب وخصائصه؟.

٤٥. كيف يحلل الفنان الألوان؟ وما هي طريقته في تحليل اللون داخل اللوحة – ضمن مرحلة– داخل التجربة الواحدة، ضمن فترة، أو معرض أو تجربة خاصة؟.

٤٦. كيف ينشئ الفنان لوحته، ما هو المعمار الفني للبناء الداخلي لها وما هي القدرة على التعامل مع مستويات القماش، هل يبدأ بتجهيز اللوحة قبل أن يبدأ بالرسم عليها؟ أم أن ذلك كله يعتمد على الخبرة؟. بمعنى هل هناك ثمة طقوس يمارسها الفنان على قماش اللوحة قبل البدء بالرسم عليها؟ وما هي هذه الطقوس؟. هل يتركها في العراء، هل يقرأ عليها سحرا، تعاويذ بسملة، كلمات مبهمة. هل يضع على ألوان برازه، بوله، براز وبول الحيوانات، بصاقه، فضلاته.. الخ. هل يعمل مستويات لونية عدة قبل أن يصل إلى درجة لونه المفضلة، هل ثمة نغمة موسيقية ما داخل تدرجات لونه. هل هناك طقوس معينة يمارسها أثناء رسم اللوحة؟ هل يستمع للموسيقا، هل يمارس الجنس؟هل

يتعرى؟ هل يكون بملابس نوم سهرة، عادية؟هل يشرب؟هل يكون فاقدا للوعي عندما يرسم، هل يرسم وهو مغمض العينين.. . الخ؟..

٤٧. العلاقات الإنشائية بين مفردات اللوحة، ما العلاقة بين الكتلة والفراغ، الخط واللون، المساحة الأمامية والمساحة الخلفية، هل هناك تعامل هندسي مع الكتلة والفراغ، مع الضوء والظلمة، مع البعد والقرب. ثم ما هو الموقف الفني من وراء هذه كلها؟

٤٨. ما دور الحروب، المآسي، الكوارث، الإرهاصات، الفيضانات، الموت، الأسري، التعازي، الكربلائيات، الشهداء، الغزو، الاحتلال، الاستعمار، القتل الجماعي، الاعتداءات وغيرها على الفنان. وهي تفرز ألوانا خاصة بها؟ أم أن الفنان يبقى متعاملا مع متعلقات الفكرة.

٤٩. كيف تتم دراسة مناخ اللوحة، أجواؤها، خصائصها، مادتها، من خلال طبيعة المؤثرات الصناعية عليها، أم من خلال خصائص المؤثرات الطبيعية عليها؟ وما النتيجة من كل ذلك على العمل الفني؟. ثمة ملاحظة بهذا الصدد أن الكثير من الفنانين يُغيب طريقته عن النقاد ويحتفظ بأسرار مهنته بعيدا عن الفنانين، خاصة وأنهم يستخدمون آلية خاصة بهم كمزجهم للألوان وخلطها بمواد أخرى أو تصنيعه للألوان كلها، في مثل هذه الحالات نجد أنفسنا أمام طبيعة لونية وأداتية أخرى؟هل يمكن التعرف على مثل هذه الطرق؟ وهل لدى الفنان طريقة فنية خاصة؟.

٥٠. هل يتم تنفيذ العمل الفني ليلا أم نهارا، وهل يكون لليل تأثير على تباين النسب اللونية؟ أم أن العمل في النهار هو الأفضل، خاصة تحت الإضاءة الطبيعية، أم أن لا فرق بين الليل والنهار في اختيار درجات اللون وحساسية المنظر وتباين نسب الكتل والخطوط؟. في النهار ثمة ثبات في الرؤية اللونية وعلاقتها بالموضوع، بينما في الليل هناك

تأثيرات الإضاءة الصناعية على تغيير النسب ودرجات اللون لاسيما الألوان العميقة والداكنة، هل يصنع الفنان إضاءته؟ أم يعتمد على الإضاءة الخارجية للطبيعة والداخلية الصناعية؟

٥١. ما هي أداة التنفيذ؟ هل يرسم باليد، بالفرشاة، بالسكين، بالأصابع، بأدوات أخرى، ولماذا يفعل ذلك. وما هي الفائدة من التعامل بطريقة محددة دون أخرى، وهل يحدث ذلك مع كل لوحة وفي كل موضوع. أم أن الموضوع وطبيعة مواد الرسم تتحكم بطريقة التنفيذ؟ وهل هناك قدرة لليد على احتواء حساسية الانفعال مثلما تحتويه الفرشاة أو السكين؟.

٥٢. ما هي العملية الفنية للفنان هل هي مجرد ألوان جديدة يكتشفها أم موضوع جديد لم يطرق أم تصميم ما يمكنه أن يقوده إلى مجالات فنية جديدة هل أن اللوحة مصممة مسبقا لم يبق منها إلا التنفيذ

٥٣. عندما يباشر الفنان العمل باللوحة ما هو المتروك من مواد هيأها الفنان لها وما هو المتبقي منها؟. أم أن كل ما يعرفه من خبرة سابقة يضمّنه لوحته؟ أم أن أثناء العمل تستجد خبرات وأفكار جديدة تضاف إلى ما سبقها. بمعنى أن الأفكار التي تسبق اللوحة قد تجد صداها في اللوحة وقد تلغى، كما أن الكثير من الفنانين يبدأ بفكرة ما ثم ينتهي إلى فكرة أخرى. ما هي الطريقة الفنية التي تعمل بها قبل وأثناء وبعد اللوحة؟

٥٤. هل أن اللوحة كأي نص يكتفي بذاته عند التحليل أم أنه يقود إلى مجالات تأويل جديدة لم تكن معروفة حتى للفنان نفسه؟

٥٥. من المفردات الخاصة بالتجربة، الرؤية الفنية للفنان، كيف يمكننا أن نشخصها، هل يحتاج الناقد الفني إلى خبرة الفنان في الكشف عنها، أم أنها موجودة داخل اللوحة بالألوان والخطوط والكتل، وما على

الناقد إلا أن يستشرف وجودها من خبرته. كيف يمكن للفنان أن يعمل بهذه الخبرة فترة طويلة؟

٥٦. الحرف، والحروفية، اتجاه مهم في اللوحة المعاصرة ويُعدُّ الفن العراقي من المدارس الكبيرة في هذا المجال، هل تشكل ثقافة الحروفية مصدرا لثقافة الفنان؟. هل يمكن للوحة الحروفية أن تكون اتجاها فنيا مستقلا كما هي عند بول كلي ومديحة عمر؟ما مدى استثمارك للحروفية؟

٥٧. ما تأثير الحداثة الاوربية وموجاتها على العمل الفني المحلي؟ وكيف يمكننا أن ننظر إليها في إطار الشرق، ونحن نمتلك بنى القبلية مسبقة تتحكم بالكثير من مفردات فنانينا الشرقيين؟ وهل الحداثة غربية فقط أم أنها نتاج الإنسان الحديث فقد يكون جزءا منه موجود في بنية تراثنا الشرقي القديم. وقد يكون جزؤها الثاني من نتاج حضارة الغرب هل تضع هذه المزاوجة الحضارية نصب عينيك؟

٥٨. هل يمكن تحديث الكلاسيكية من خلال تغيير نسبها الأكاديمية أم أن الكلاسيكية تبقى أرضية قارة ثم نبني فوقها تصوراتنا الجديدة للوحة؟ وماذا يعني تحديث المدارس الفنية كالكلاسيكية، الرومانسية، الرعوية، الطبيعية، الانطباعية، البون أرت، الكلاسيكية الحديثة، ما هي عناصرها وقواها المعرفية الجديدة وهل تتطور المدارس القديمة أم أنها مثلت مراحل معينة وانتهت إلى حد ما.

٥٩. كيف تتم العملية الفنية الإبداعية لدى الفنان؟ ما هي أولوياتها وأوقاتها وأدواتها والممهدات الأولية لها. هل ثمة مناخ خاص يتعامل الفنان معه أثناء، بعد، قبل الرسم؟ وكيف يبدأ بقماش معمول أم بقماش قديم، هل يواصل العمل عند النقطة التي انتهى منها، أم يبدأ بنقطة جديدة؟ هل يواصل العمل طوال ساعات معينة، أم في أوقات

متقطعة. هل ثمة موسيقا، أدوات، مؤثرات، أثناء العمل تساهم في تنشيط المخيلة؟ هل يدخن، يشرب، أم أن هناك طقوسا شعبية أو تراثية يتعامل معها في كل مقدم له للرسم؟

٦٠. ما قيمة السكيج في العمل لاحقا. هل يلتزم الفنان به أم يغيره أم لا يتعامل معه؟ هل يتحول السكيج إلى لوحة مستقلة؟العديد من الفنانين يحتفظون بالاسكيجات السابقة للعمل هل لأنها بخطوط واقلام رصاص وأدوات فنية مختلفة أم أنها تعين الفنان على تطوير عمله؟الكثير من السكيجات تحولت إلى مواد دراسية تحكي عن خبرة الفنان وعن تطور ونمو تجربته لا بل أنها تحمل شحنات شعورية مهمة من التجربة وتعكس مدى تفاعل الفنان مع موضوعه عبر اوقات مختلفة؟هل تعمل سكيجات للوحاتك وأنت تشاهد حالاتها خارج المرسم أم تعملها وأنت في المرسم ثم هل تبقي منها عددا أم سيكجا واحدا؟

٦١. هل تبقى فكرة اللوحة مختمرة لفترة طويلة أم أن الفكرة الآنية هي الأكثر تأثيراً؟ بمعنى هل ترسم بعد ورود خاطرة أم ترسم بعد ان تكتمل الخبرة وتختمر الفكرة؟

٦٢. هل يقرأ الفنان حول فكرة اللوحة موضوعات معينة كي يعمق إحساسه بفكرتها ويعمق ثقافته في موضوعها أم أن الحال الاعتباطية هي السائدة. ؟.

٦٣. هل يقرأ الفنان أدبا، ثقافة ميثيولوجية مدونة، أم يكتفي بالمشاهدة البصرية وثقافة البصر؟

٦٤. هل يقرأ الفنان عن مكونات المادة التي يتعامل بها أم يقرأ عن مكونات المادة الطبيعية: وخاصة العناصر: الماء، النار، التراب، الهواء، كثقافة عامة كي يكون عنها تصورا عندما يتعامل معها فنياً؟بمعنى

أن اللافني له أهمية كبرى في الفني. هل يهتم الفنان بموروثه الشفهي القديم كي يجعل منه مرآة أو خلفية لأفكاره؟

٦٥. هل يمكن أن نحدث مقارنة بين اللوحة والسكيج، ومن هو الأقوى لاحقا. ؟ ومن بقي مؤثراً في العمل الفنية. هل غيّر السكيج من طبيعة اللوحة أم العكس؟

٦٦. هل يقرأ الفنان الأدب الذي تتفاعل فيه العناصر الأربعة أم أنه يقرأ أدبا لا على التعيين، ومن ثم يبحث عن هذه العلاقة بين اللوحة والعناصر؟ مثلا الروايات التي تتحدث عن البحر، ففيها ميثولوجيا وماء واسماك وبشر وحكايات. مثال آخر الروايات التي تتحدث عن القلاع فيها التراب والحجر والماء والبشر والنار والهواء.. الخ. هل يستفيد الفنان من قراءة الأدب والرواية بوجه خاص؟هل يستفيد من السينما من المسرح من الشعر.. . الخ؟.

٦٧. ما هي الأوليات التي أثرت عليك، البيئة، البيت، المدرسة، التربية، الفنان الآخر، هل كان فنك استجابة لحاجة ما، إم رغبة دفينة؟هل شعرت قبل أن ترسم أنك تمتلك طاقة فنية؟هل جربت أن تكون فنانا قبل أن تعرف أوليات الفن؟هل رسمت في الطفولة؟هل أحببت فن الرسم؟.

٦٨. كيف كانت مراحل الدراسة، قبل التخصص. هل خريج المدرسة الفنية هو رسام؟ أم أن الفن موهبة تصقل بالدراسة والمران والتجربة والأخطاء والعمل المستمر والمماحكة مع الآخرين والحوار والنقاش والكتابة؟ وهل إمكانيات الدراسة المحلية كافية للفنان أم التطلع للخارج هو الذي يكسب الفنان خبرة ومعرفة؟.

٦٩. ما دور المشاركات الأولية في صقل الموهبة؟هل بقي أثر ما من تلك المشاركات؟هل صقلت موهبتك؟هل استفدت منها؟هل كانت تلك

الممارسات بمنزلة تمارين عملية؟

٧٠. ما الموضوع الرئيس الذي تتعامل معه؟ونعني بالموضوع هنا فلسفة الفنان وموقفه من العالم ورؤيته الكونية وأفكاره؟

٧١. هل ثمة موضوعات فرعية متفرعة من الموضوع الرئيس تسيطر عليك في مرحلة وتتركها في أخرى؟.

٧٢. ما الميول الفنية الأخرى التي أزيحت بالفن. وهيمن الرسم عليها؟ وكيف تنفذ الفكرة المهيمنة فنيا؟. هل تجد في الموسيقا مادة للرسم؟هل تجد في السكون والفراغ مجالا لتأمل العالم؟ثمة أفكار كبيرة تهيمن على الفنان أثناء وقبل البدء باللوحة هل تنسى متعمداً مثل هذه الأفكار عندما ترسم؟بمعنى هل تخلص لفكرة اللوحة أم للفكرة التي تسبق اللوحة فتأتي اللوحة تنفيذاً لها؟هل هناك استجابة ما للاشعور أثناء العمل؟

٧٣. ماذا تعني هموم الناس لك فنيا مارس دور المحرض والسياسي والناقد؟ هل تشاركهم فنيا؟هل تعبر عن معاناتهم؟هل تصورهم كفكرة؟.

٧٤. التحويرات اللاحقة على اللوحة هل هي تحويرات مقصودة أم مفتعلة؟هل تحدث هذه التحويرات نتيجة لملاحظة من أحد أم أنت الذي تقوم بذلك؟

٧٥. هل الاختصاص الرئيس لك هو الفن؟ أم أن الفن هو الخط الثاني لك؟.

٧٦. كيف تدرس اللون؟ لهذه الدراسة أوليات وطرق ما هي سبلك لدراسة اللون؟وكيف اهتديت إلى طريقتك الخاصة في قراءته؟هل اعتمدت على قراءات أخرى للون أم أنك فعلت ذلك بخبرتك؟

٧٧. ما معنى الحداثة في التنفيذ؟. اعني بالحداثة تطور ادوات التنفيذ هل

تميل للعمل بأدوات قديمة أم تسعى لامتلاك أدوات جديدة؟هل تعدُّ التقنية الحدية جزءاً من فاعلية الأدوات الحديثة؟

٧٨. يُعدُّ التيوب هو الوسيلة الحديثة للتنفيذ، خاصة في لوحة ما بعد الحداثة، هل تتعامل مع التيوب دون أن تمزج لونه بألوان أخرى؟أم أن التعامل بالفرشاة والتعمّل اللوني والخلط والبحث عن ألوان جديدة؟هي الطريقة التي تلجأ إليها؟هل تصل إلى درجة معينة من خلط الألوان لا تتغير بين لوحة وأخرى أم أن لكل فكرة درجة معينة من خلط الألوان؟هل تنصح بوجود ألوان جاهزة للعمل، أم تميل إلى أن تستخرج ألوانك الخاصة بك؟.

٧٩. هل تدرس اللون دراسة فنية؟ بمعنى أن لكل حضارة ألوانها الشائعة، ولكل عصر ألوانه الشائعة؟أم أنك تفرض ألوانك على موضوعات تراثية وأخرى حديثة؟

٨٠. ما منظورك للون؟هل لك لون معين؟ هل تفرض أنت منظورك الخاص عليه؟هل يستجيب اللون لفكرتك ورأيك؟هل تشعر أن الألوان تتمرد أحيانا عليك؟. يقال اللون حضارة ما مدى دقة هذا القول؟

٨١. من يصنع اللون حساسية الفنان أم أن الفنان هو الذي يصنع اللون الذي يحمل ويجسد هذه الحساسية؟.

٨٢. هل تتعامل مع الضوء الطبيعي أم مع الضوء الصناعي وما الفرق بين الضوءين؟أم أنك تفرض ضوءك الخاص؟في السينما للضوء فكر، هل للضوء في الرسم فكر؟

٨٣. هل النهار بضوئه الطبيعي أكثر قدرة على تجسيد مستويات اللون أم أن الليل بضوئه الصناعي؟هو الأقدر؟يقال للون تاريخ وزمن ومكان هل تعي مثل هذه الأبعاد وأنت تنفذ لوحتك؟

٨٤. هل أنت باحث في الفن أم رسام فن؟ أم انك تمزج بين هذا وذاك؟ هل

تكتب عن الفن؟تشعر أن الكتابة لا غنى عنها في العمل الفني؟هل ثمة تواشج بين التفكير بالكلمة والتفكير باللون والخط؟ هل أنت دارس للفن أم قارئ عن الفن؟

٨٥. هل هناك ألمعية ذهنية تمارس عليك ضغوطها قبل البدء بالرسم أم أنك تتعامل بالخبرة إثناء الرسم؟

٨٦. ما الشيء المهم عند الفنان قبل بدء العمل؟ الفرشاة، اللون، القلم، السكيج، القماش، الفكرة؟.

٨٧. هل أنت جاهز دائما للرسم أم أن لك أوقاتا معينة؟وغالبا ما تتحدد هذه الأوقات بالبيت أو المرسم وليس بمكان خارجهما ولا في بلد آخر، بمعنى هل ثمة ترابط بين مكان عملك ومكان وجودك؟.

٨٨. هل أنت محترف الرسم أم هاويا له؟ما الفرق بين الاثنين؟هل ثمة ضرورة أن تبقى هاويا؟

٨٩. ما قدراتك العقلية عندما تبتدئ بالرسم؟هل تغيبها بالخمرة بالضوضاء بالصمت؟هل ثمة عوامل خارجية أو داخلية تساعدك على الرسم؟

٩٠. هل ترسم بعد فترات الأكل أم قبلها؟هل ثمة أوقات معينة لديك للرسم؟بمعنى هل ثمة تنظيم للعمل؟.

٩١. هل تستحضر مادة ما مساعدة أشبه بالتعويذة قبل أن تبدأ بالرسم؟هل تقرأ قبل الرسم؟هل تغني؟هل تمارس تمارين رياضية؟

٩٢. هل تتأثر بما يقال عن غيرك فتتجنب الوقوع بما وقع به غيرك؟

٩٣. هل تجد سبيلك إلى معرفة المدارس الحديثة من خلال القراءة أم من خلال الممارسة الفنية؟أم من خلال ما يقال عنها؟عن أي طريق تميز بين لوحة من مدرسة وأخرى من مدرسة ثانية؟.

٩٤. ما ذا تعني اللوحة بالنسبة لك؟ هل هي أرض، ساحة عمل، تاريخ، فكرة معاصرة؟، فكرة؟شخص؟ حالة؟.

٩٥. كل بلد له جداره الفني ماذا يمثل لك الجدار هل هو هوية، مدرسة، طريقة؟

٩٦. البعد الواحد هل هو فكرة، أم خط، أم تلوين على سطح، هل له قدرة على استيعاب الفكرة الدينية حداثويا؟هل البعد الواحد مدرسة أم اتجاه؟هل البعد الواحد امتداد للواسطي أم للفن الأكدي والسومري أم هو استيعاب للبعد الصوفي؟

٩٧. الفوتوغراف هل هو عامل مساعد أم فن قائم بذاته؟كيف تتعامل معه فنيا؟هل هو سكيج، صورة، مادة أولية، منجز فني سابق، موضة للتقليد، مادة أولية يمكن الاستفادة منها. أم هو مصدر معرفي، وفكرة تقلد ومادة يمكن الاستفادة من جزئياتها. وهل تحيل لوحتك إلى الصورة الفوتوغرافية عندما ترسم؟

٩٨. هل تستمد رؤيتك وأشكالك من الطبيعة أم من المخيلة أم من الفتوغراف أم من رسوم الآخرين؟أم من المخيلة؟

٩٩. هل تنطبق هذه الأفكار على النصب والتماثيل؟والحدائق والعمارة والشوارع وهندسة المدينة؟

١٠٠. البعد الجمالي هل هو فكرة أم تجسيد وهل له علاقة بالمحيط مرحلية أم دائمية. وهل ثمة أفكار مهيمنة تسيطر عليه؟

١٠١. السؤال المفتوح الذي تستطيع أن تضعه بنفسك هو، من أنت؟

الفصل الثاني

المعارض الفنية

قراءة في تجربة محمد مهر الدين

غواية القراءة البصرية وحدها تجعلك في صلب العملية الفنية حتى لو بعدت المسافات بينك وبين الفنان، ها أنا أتصفح كتلوكين للفنان المبدع محمد مهر الدين: الأول صدر عن مجمل أعماله " محمد مهر الدين عظيم" حياة – فن– نقد١٩٥٦–٢٠٠٢، وفيه أراء لنقاد فن عراقيين وصحفيين، أما الثاني فهو عن معرضه في عمان شباط ٢٠٠٥ قاعة الأورفلي بعنوان "الأجيال". مشاركة مع الفنان الشاب دلير سعد شاكر. وكنت إلى حد عام ١٩٩١ قد تابعت معارضه الفنية في بغداد وإلى حد عام ١٩٩٤ قد تابعت أعماله في الأردن، فتجربة القراءة البصرية هي استعادية ومعايشة تتجاوز الكتلوكات إلى المعارض إضافة لحوار واسع بيننا عن تجربته يوم كنا في بغداد و عمان.

وبعد فهذه مهمة ليست يسيرة لمتابع يعيش في أوربا ويرى يوميا عشرات اللوحات التي تتشكل أمام نظره سواء ما كان منها في معارض المدن وهي كثيرة جدا أو ما تصنعه الحياة في المدن نفسها وهي تضخ إليك كل ساعة عشرات الصور الحديثة. متعة الحياة هنا أن تستطيع فرز ما تراه لا أن تحيا في ما تراه. فالحاسة النقدية تفرض عليك أن ترفض أكثر مما تقبل.

١

تعطيك الكتلوكات لمحمد مهر الدين الأول ١٥١ صفحة والثاني ١٢ صفحة صورة أكثر وضوحا عن تطور الفنان وقدراته التعبيرية مما يشكلان

مدخلا وافرا لرؤية لوحته وهي في مسارات زمنية طويلة ١٩٥٠–٢٠٠٥ ابتدأت من الانطباعية لتصل إلى التعبيرية مستخدما في تجاربه أشكالا من الألوان والأشياء وهو استعمال خاضع لحساسية شعرية يهمين الفنان فيها على المادة، فنحن نرى الكثير من اللوحات العراقية خاصة هنا في أوربا فنجد فيها تأثير قوة اللون على قوة التعبيرفنركن مثل هذا البناء جانبا باعتبار أن الفنان غير قادر على كسر قوة اللون وتأثيره خاصة في اللوحات التي يميل أصحابها إلى الزخرفة والتقليد والادعاء بكسر وحدة الزمن. في الاتجاهات الحديثة التي نراها في فن ما بعد الحداثة أن الكثير من الفنانين لا يتعامل إلا مع تايب اللون وبقوته الأساسية يعني ليس من إضافة له أو تغيير في نسب لونه تاركا قوته وتأثيره على البصر، لكننا نجد ثمة هيمنة فكرية واسلوبية تجعل ذلك اللون القوي خاضعا لرؤية الفنان الآنية تلك الرؤية التي تعكس طبيعة التلقي المباشر من المحيط وهو ما يجعل البنية الفكرية متأرجحة وغير مستقرة حيث يهيمن الحاضر دائما على توزيع الكتل. هنا لا يمكننا أن نقول عن الفنان أنه غائب أو خاضع لقوة اللون الذي يمارس سلطته على المتلقي فقط بل نستشف موقفا أكثر عمقا عندما يكون اللون الحاد قدرة على تغيير حساسيتك البصرية أنه يأخذك للظاهر وليس إلى افكارها يأخذك دون مقدمات لترى الواقع ولكن ليس بالطريقة التقليدية لرؤيته أن يكشف ويستر الحال في آن واحد يقدم لك المشهد ويغربك عنه فالحياة الغربية التي تبدو سهلة وديمقراطية تضمر في أحشائها مفارقاتها الحادة.

فاللوحة عند محمد مهر الدين ساحة من الممارسة الدقيقة، وفعل من المخيلة الواقعية التي تختزل الأحداث في خطوط وكتل وبقع وكأنها تعبر عن تقاطعات زمنية مرت على أرض العراق وها هي تتجمع كلها في بؤرة مولدة تنتشر على بقية أجزاء اللوحة تبعا لحضورها في الوعي والممارسة.

هنا اتعامل مع الفوتوغراف حيث أن الصورة تختزل الكثير من اللوحة الأصلية ولكنها تسعفني في الرؤية لاستعيد تجربتي الخاصة مع لوحات مهر الدين وحواراتنا الكثيرة. فالفوتوغراف يبعدني ثلاث مسافات عن اللوحة الأصلية: الأولى هي أنني قد شاهدت عددا كبيرا من اللوحات في معارضه السابقة، وما احتواه الكتلوك جزء من تلك المسيرة وإن تغيرت أفكارها ومادتها مما يعني استعيد ذاكرتي. الثانية أنني أعيد برمجة الصورة بالرجوع إلى تاريخها من خلال تكوينات مفرداتها الاجتماعية والبيئية والثقافية بمعنى أن زمنية متدرجة ومتطورة تحملها لوحة مهر الدين لما تزل ترينا قدرتها على استيعاب الحاضر. الثالث أنني أتعامل مع صورة فوتوغرافية وهي انعكاس عن اللوحة، وهذا يعني أن السطح المنبسط أمامي مجرد إحالة مكانية، على سطح متعرج ومتداخل ومتراكم وبمستويات لونية وبصرية تمارس عليه أحاسيسك كلها فترى التخريم والانحراف وبنية الكتل والخطوط وتقاطعات الحروف والكتابة ومتغيرات بنية الإطار الذي يعد محمد مهر الدين من أكثر الفنانين كسرا لسياقاته الجامدة والحدودية. علي إذاً أن أتأمل التشظيات الكثيرة التي تعكس معاناة طويلة ليده وفرشاته وهي تنقل أحاسيسه الداخلية عما يحدث في عالم اليوم، ثم توسيع البؤرة التي أشرت إليها لتكون الأساس المولد لبقية كتلها. فمعالجتي تتم خلال رؤية اللوحة عن طريق الفوتغراف وليس خلال الملمس ولذا فمعالجتي تكون اشبة بالتعامل مع معرض للصور.

٢

للكتابة عن فنان مهم في الحركة التشكيلية العراقية مثل محمد مهر الدين غواية أخرى قد لا تنجو من منزلق فكري إن أنت جعلت الفنان منعزلا عن تاريخ الحركة الفنية كلها وعمّا مرَّ العراق به في الأعوام الخمسة والعشرين الماضية. كان الفن العراقي في الفترة السابقة على الحروب غيمة تغطي كل

مسافات العراق، جواد سليم وفائق حسن وجميل حمودي وعطا صبري وغيرهم حتى ليبدو ان من يخرق ستر هذه الغيمة يعد مارقا، فكيف بالفنان العراقي بعد مرحلة الستينيات وما بعدها وقد خرق كل تلك الستر وتجاوزها لاسيما وأن الفنان يعيش في مرحلة معقدة من مراحل تطور الفن التشكيلي العراقي أعني مرحلة الحروب اثلاث، فأولئك ما زالوا أحياءً يستحمون في مناخ اللوحة العراقية الحديثة المشفوعة بالرؤية السومرية القديمة وبآثار حضارية وشواهد عالمية لم ينقطع تأثيرها بعد، وقد تجاوزت لوحاتهم ما مر على العراق ولاتزال تلك الممارسة الفنية قادرة على التأثير بالرغم من إنحسار مداها في اللوحة العراقية الحديثة. لكن تأثير لوحة محمد مهر الدين تبدو لي أكثر حضورا في الفن التشكيلي العراقي اللاحق. لقدرتها على معايشة حسية للواقع وما مر عليه ولقدرتها الفنية على جعل المنظور الحياتي مادة فنية تنهض بالعادي والثانوي لمصاف الشعري، ثم تركيبتها اللونية والمادة الشعبية – الورق والكولاج – كثمار حسي على المتغيرات الفنية الشعبية القادرة على حمل احاسيس العامة أنه يقترب ولو باختلاف منهجي من قدرة شاكر حسن آل سعيد على جعل الحياتي والشعبي مادة للوحته وكما يبدو أن المتلقي للوحة مهر الدين سيفاجأ بتلك الخطوط والكتل والمساحة الداكنة وتدرجات اللون الواحد والحساسية الشعرية لكنه في العمق يلتقي مع الموروث والشعبية في نقاط جوهرية مع تيار البعد الواحد في تعامله مع الحياتي. وهذا المناخ في مجمله يصب في تيار تحديثي تراثي/ معاصر قد لا يكون بمقدور أي فنان على تمثله دائما بعد أن حدد له أطرا فنية يتجول فيها ليتجاوزها بالاقتراب ممًّا يحدث في واقعه من مآس. فمحمد مهر الدين الذي عاش في مرحلة تشابك الألسن والاحتمالات وتداخل العلوم والثورات واضطراب مواقف الفن في العالم الجديد / القديم مازال يبحث عن أفق عالمي مشبع بالمحلي ليخرجه من عنق زجاجة العولمة التي حطت رحالها على أرض

الرافدين هذه المرة بأقدام من حديد. وقد أنعكس ذلك في معرضه الأخير في عمان بلوحة "الحرب القذرة" فقد ضيقت الرأسمالية الجديدة على الإنسان أفق المعرفة ووزعته على مفرداتها الجديدة محولة رغباته وأفكاره إلى سلع في السوق الفني فبدا الإنسان غريبا رغم ترحيبه بالحداثة الكامنة فيها. فالرؤية المضادة للحرب مثلا قد تصنع حداثة مناقضة لرؤية الحرب التدميرية فالجدل لا يسير دائما للأمام. كما أن ما حدث في الفن التشكيلي العالمي لا يبعث على الاطمئنان فلوحة ما بعد الحداثة أعطت للفنان حرية اللعب غير المبرمج للألوان وتوزيع الكتل وتشظي البؤرة وتنوع أساليب التنفيذ وشحوب الموضوع، ونشاهد هنا في هولندا عشرات اللوحات التي لا تستدعي مفاهيمية ما. محمد مهر الدين في صلب هذه العملية المتناقضة كلها. له اشكاليته في الرؤية الخاصة به للعالم، إشكالية قائمة على حسه المفجع بمأساة الإنسان المعاصر وبعدم قدرته على الاندماج في سياقات غير مؤصلة تاريخيا وهي اشكالية فنان لا يعرف طريقة واحدة للوصول إلى هدفه فتجده مرات عدة يمزج بين الزيت والورق أو بين الخشب والورق أو بين الزيت والبلاستك كما في معرضه الأخير وكلها محاولات لفهم آلية فهم العالم بمواد معاشة يمكن تغيير استخدامها لتصبح مواد مدمرة. فهو لا يزال غير مندمج مع العولمة ومدياتها السياسية وأدواتها العسكرية وهذا ما نشاهده في معرضه في عمان ٢٠٠٥ حيث القسوة لا تظهر التزاوج الفني بين الصليب المعكوف والاحتلال الأميركي للعراق. كما أنه لا يزال رومانسيا رغم القسوة والعنف اللذين يحيطان بلوحته كأي فنان عراقي يختزن الحزن والتراث فتدرج البنية السردية للوحة تحيلك إلى مستويات الحكاية المعاصرة فيها وله بعد ذلك أساليب منوعة لتنفيذ هواجسه وآلامه التي لم تأخذ شكلا واحدا : رسم، كرافيك، تصميم، ملصق جداري.. . الخ. مما يعني أن الفنان يعيش عالما لا يزال يتشكل يوميا وهذا السر هو الذي يجعل لوحة محمد مهر الدين غير قابلة للاستنساخ والتقليد. ومن حاول تقليده

من تلاميذه لم نجد فيه روح الفنان.

في إطار التعامل مع فنان متعدد الأساليب علينا أن نؤكد أنه أحد أهم الفنانين المعاصرين الذي واكبوا تحولات المجتمع العراقي منذ الخمسينيات وحتى اليوم، فهو ابن ثقافة بيئة عراقية مشربة بماء الخليج والترحال والسفر وثقافة الجاليات القديمة التي سكنت العراق. لذلك تجده حالما وواقعيا، يميل إلى الطبيعة ليواكب متطلبات العصر ووحشيته، وينفتح على الجديد دون أن يتكئ على أحد. له في ثقافة العصر حضور لكنه لا يأخذ من هذه الثقافة إلا صدامها العنيف. لذا فلوحته تجسيد حي لهذا التداخل بين صرامة العالم الخارجي والبحث عن الحرية، وثقافته لا تقرأ كما لو كانت سردا حكائيا متتابعا أنه متنقل عزوف عن الإنشاء، كثير البحث في مكونات الحضارة

المعاصرة، بعيد عن النمطية، قريب من النفس العراقي الذي لا يجد استقرارا لذا كثرت الخطوط والشهب والنيازك والمعادلات والكتل المتداخلة تراه وقد غرَّب لوحته عن إطارها، فكسره للإطار جزء من هيمنة القوى اللامرئية على كتله. فاللوحة لا تقدم لك صورة معكوسة عن الواقع بل هي الواقع الذي نراه مغربا عنا ويعيش بيننا بخطوطه وانكساره الروحي والمادي، خطوط تتقاطع آتية من سماء الروح لتستقر على واقع عراقي دموي، وكتل سود تنزل شارع الأزمنة العراقية معلنة عن بدء موسم للدم وأخرى عن موسم لقطع الأمل. لوحته صرخة لم تهدأ ومجال لم نعرف بعد كيف الدخول إليه أنه ذلك الحلم الكابوسي الذي يعيد تشكيل وعينا فنيا بما نعيشه ونحلم به ونراه ولكنا لسنا قادرين على تغييره.

٣

في لوحاته الانطباعية المبكرة ″ زيت على كنفاس ١٩٥٧ ″ تجد مفردات البيئة العراقية ناهضة لونيا كما لو أنها غير زمنية: تنور ونساء ريف

وحركة أجساد وهي طريقة كان الفنانون يتلمسون عبرها موقفا اجتماعية نقدية. الصورة المأساوية هي نوع من تسجيل شبه فوتوغرافي للريف، وهذه الطريقة لم يغفلها أي فنان عراقي وجد أن النقد طريقة لقول ما يقال في الصحافة. لكن تلك الالماحة المبكرة النقدية لم تغادره ففي لوحة له عام ١٩٩٨ زيت على كنفاس يعود ثانية للريف ولكن هذه المرة بصياغة جديدة بعد أن وجد المدينة قد سربت بنيتها وثقافتها للريف فلم تبق تلك المفردات الريفية القديمة على حالها وشعبيتها، ثمة تطور ملموس في رؤية الفنان لأشياء القرية بعد أن تسربت إليها روح المدينة. فكانت الخطوط والألوان المبرمجة الداكنة هي الأكثر حضورا لتختفي وراء كتلها موضوع العلاقة مع الأمكنة.

لا نقف في هذه العجالة على انطباعياته في الخمسينيات والستينيات فبيئة البصرة لا تزال خلفية لها لكنه في بغداد بدأ يعايش المدينة وتحولاتها وهذا لا يزال مشدودا إليه حتى في ورقياته التجريدية لاحقا. تُعدُّ أواسط الثمانينيات مرحلة انتقال كبيرة فقد شاع في هذه الفترة ثيمة الرأس المعصوب العينين أو الرأس المقطوع والرأس الملغي الملامح والرأس المنغمر في السوائل والصناديق والرأس السجين والرأس المفكر وكلها ثيمات تعايش مرحلة بناء الفكر والتقدم ولكنها مرحلة مشوبة بالقمع والمنع مما جعل اللوحة مراجعة فكرية وبنية فنية جديدة لواقع لم تتضح معالمه بعد، ربما ان مرحلة الثمانينيات شهدت حروبا كبيرة وربما أيضاً شاع فيها إلغاء الآخرين سياسياً الفنان لوحده كان الصوت الأكثر صراخا لعدم فهم الكثيرين ما يريده الفنان ولعل القصة والشعر من أكثر الفنون عرضة للرقابة، بينما اللوحة بقيت منطلقة تجوس في تضاعيف الواقع دون أن يمنعها أحد. وهذه الحرية المنتزعة بالفنية وجدت تأثيراتها لاحقا عندما حاولت سلطات البعث الثقافية توظيف الفن التشكيلي للحرب وللشخصيات السياسة مما افقد اللوحة الكثير من مرونة الفكر. في مرحلة

الثمانينيات نجد أن الرأس قيمة تشكيلية وكتلة قوية الحضور وفاعلية بصرية وهي تجد أن المشاهد وهو يراه يعيش حالة من التفكير بجدوى أن يكون ثمة رأس مفكر بل رأس ملغي من الفكر بعد أن شاع تيار الحزب الواحد ثقافيا. وشاع مع الرأس شكل المكعب والمربع المقلوب والمثلث المتقاطع ولها تكوينات امتزجت بحروفية تزيينية لم نجد فنانا ستينيا لم يستعملها لا بل أن البعض أخذ ثيمة الرأس وزاد في التفاصيل ليلغي تاثيراته بما أنجزه أقرانه خاصة محمد مهر الدين ليدعي خصوصيته فيه ثم ليجعل من الرأس لوحده ثيمة مكتملة بذاتها.

ما أردت الوصول إليه في هذه الالماحة عن فن محمد مهر الدين أن الفنان لا يزال يبحث وهذا لوحده يبعث على التفاؤل فالبحث لديه يولد طاقة من الاكتشاف المستمر لما يمر به الفن التشكيلي من تحولات لا سيما وان مادته وهي عراقية دائما تخضع في كل مرحلة إلى تطورات وارتكاسات قلما نجد لها مثيلا في بلدان العالم مما يعني أيضاأننا نعايش القلق ونبنيه ونطور ادواتنا تبعا للمستجدات الواقعية.

عالم ضاج بالحرية

معرض الفنان محمد مهر الدين

افتتح في غاليري ″ابعاد″ معرض للفنان العراقي ″محمد مهر الدين″ وبعد اقل من ساعتين على بدء الافتتاح حتى بيع معظم لوحات المعرض الـ″٣١″ لوحة، وفي صباح اليوم الثاني اكمل المعرض تقريبا بيع جميع اللوحات..

كان معرض محمد مهر الدين هذا نقلة نوعية كبيرة في فنه ونكره فقد تمكن من ان يحول مساحة اللوحة الداخلية إلى عالم ممتلئ بالاجزاء بحيث اذا ما عزلت جزءا من اللوحة يصبح لوحة مستقلة وقد اعطى هذا التجزؤ المتعمد للوحة الواحدة انسجاما داخليا وتركيبا فنيا جماليا.

اعتمد مهر الدين في بعض لوحاته على الورق كولاج وتداوله بطريقة بدت لنا وكأنها ملصقات أو بوسترات وقد استند في تركيبة التصميم حيث امكننا الوقوف على بنية مشهدية فيها تصاميم جمالية امتلأت بلغة وحروف غير مقروءة الا أنها تشكل ضمن جسد اللوحة تشكيلا جماليا فاعلا في المخيلة وفي البصر، فاللغة هنا، اصبحت مثل التواقيع أو الاختام التي تؤشر إلى زمن وإلى مكان، وظهرت اللوحة وكأنها وثيقة تؤشر إلى حال أو فعل.

ومع الملصقات الكارتونية الملونة، والتى ادت فاعلية بصرية وتشكيلية تحيلنا إلى موضوعات بدت اللوحة تتحرر تدريجيا من موضوعها الاجتماعي المباشر، ومن ألوتنها البنية والرصاصية التي كانت معارضه السابقة ١٩٧٩، ١٩٨٥ ممتلئة بها كما أنه لا يزال وهو ينقل فنة إلى ميدان

أكثر حرية وإلى أفعال أكثر جمالية أنه لا يزال مرتبطا بتلك الأبعاد المعلنة لمساحة اللوحة وبخطوطها وقد أعطته هذه الابعاد مرونة في توزيع لوحته وتعد ألوانها عبثا وهو المتمكن من الأكاديمي كانت الأشكال الخفية التي في لوحات اخرى الممتد من مهر الدين فنية اللرميك حتى غدونا ونحن نشاهد تطوراته الجديدة ان اللوحة عنده الآن ليست الا تركيبة من الالوان الأساس اولا ثم الالوان التي تفصح فوق الأساس وبعدئذ يعمد إلى ترسيم اشكال بادوات مادة فبدت اللوحة باسطح عدة وبمستويات اداء متنوعة حتى إننا نشاهد الالوان نفسها عمقها النفسي والفكري بدت ارضية اللوحة بلون وخططها بالوان اخرى.. بمثل هذه الطريقة الفنية التي تعتمد بنية الكرافيك، حقق من توازن جديد بين معارضه السابقة حيث المحتوى الاجتماعي القوي، ومعرفته الجديدة حيث الحرية التبصيرية في الخطوط وفي الالوان.

من جانب اخر، بدت الجرأة الفنية في اعتماد مساحات لونية كبيرة من الصعب السيطرة عليها فهناك الاصفر القوي وقد قطع بسواد والابيض الذي ملأ مساحة واسعة وقد قطع بخطوط وبقع بقلم الرصاص محدثا توازنا شعريا ما كان ينمو بمثل هذا الاحساس لولا الدقة في التصميم.

٢

في الخلفية من فنية من مهر الدين كان معرضه عام ١٩٧٩ بداية لاعتماد فكرة اختراق للوحة ولأ لوانها وكأن ثمة شهاباً أو خطأً مضيئاً يجزئ اللوحة ويخترقها وبدا لنا كما لو ان اللوحة هي البلد نفسه وقد وقع تحت تهديد قوى خارجية عمياء وها هي القوى النازلة تمتلك حقها في الحضور من خلال الرياضيات والمعادلات والمثلثات والمربعات فامتلأ سطح اللوحة بجمالية رياضية تعبيرية عبر من خلالها عن قلق إنساني كبير

وكانت الوانه الرصاصية المادة احيانا بنى اجتماعية عن نفسية فكرية هي ان اللوحة ممثلة لقضية ما..

في معرضه التالي عام ١٩٨٥ كانت اللوحة نفسها تتعرض إلى تهشيم فني فكري فبعدما اخترقها الشهاب وحطم جزءا منها وشظى بعض ابعادها وصل التهشيم عنده في هذا المعرض إلى تحطيم الاطار أو إلى تحطيم جزء منه ثمة عالم خارجي ضاغط بدأ يدخل مساحاته والوانه ويغير ليس من تركيبة الموضوع الاجتماعي وإنمّا تركيبة المشاعر والمخاوف والآمال وها هو – البلد – اللوحة، وقد اخترقت خطوطها –خطوطه – راجح عرضة للانتهاك والمزق، إلا انه مازال هناك بناء فكري راسخ معادلات وجذور رياضية وكتابات من الحضارات القديمة ولغة مسمارية تخترق هي الأخرى أي خلل وتقف بألوانها الرصاصية ورقعها الحمر والصفر المادة بوجه أي إطار يهشم أو يخترق..

كان الموضوع الاجتماعي عند مهر الدين هو الأساس، وهو المعتمد بنية وفكرا وظهرت اللوحة أمامنا كما لو أنها مساحة معركة إنسانية كبيرة ابتدأ بها من تشيلي إلى فيتنام إلى فلسطين إلى العراق، وكأن ما يحدث الآن في الثمانينيات حدث ويحدث في العالم كله، وان القضية ليست قضية تصميم لوحة وإنمّا اتصال فكر وممارسة عمل وحضور إنساني خلاق في قضاياه ومشكلاته. تبنئ – اجتماعيا – عن قضية فكرية هي أن اللوحة لقضية ما..

في معرضه هذا كان ثمة هدوء ولكنه صاخب من نوع آخر لقد تجاورت المساحات وتداخلت وتراكمت وبدا الخط الرصاصي أو الخط بالسكاكين يخترقها كلها ويؤسس عليها تكويناً جمالياً حراً وفوضوياً فبدت اللوحة الآن أكثر فنية وأعمق صلبة بإمكانية التحرك على مساحات فعل اشمل وبدت ألوانه أكثر حرارة وأوسع مدى وظهر كما لو أن فاعلية الحركة قد

بدأت تصنع أشكالها وأفعالها معا.

٣

وثمة حالة واضحة وهي غياب الفنانين الأردنيين إلا القلة وهذه الحالة تعكس أوضاعا ربما لن تكون إلا طريقة حذرة لإمكانية التطوراللاحق للفن الأردني، فاليوم تشهد نهوضا فنيا واسعا ومحطة للعديد من الفنانين العرب وقد لا تتاح لها مثل هذه الفرصة في الأعوام المقبلة إلا أن حجم الاستفادة والمراقبة لهذه الحركة الممتلئة عاديّ ولا يرقى إلى مستوى المراقبة والفهم.. . نقول ذلك والملاحظة بها تشدد سبلها نحو تأطير النتاج العربي المعروض وإنمّا ثمة توجس خفي لدى الفنان الأردني من الفنانين العرب.

تأملات في لوحة جبر علون للجواهري

١

شعرت وأنا أطالع لوحة جبر علوان عن الجواهري أن الفنان قد لخص موضوعين كبيرين في هذه اللوحة: الشعر والحياة الاجتماعية، وبغض النظر عن استعارة اللوحة لأن تكون لوحة غلاف لمجلة خصصت لوفاة الجواهري, فقد تكون بعض الاستجابات الآنية مبعثاً لاكتشاف تفاصيل فن آخر, فالمصاب جلل، وتفاعل الفنون مع الأحداث يعني أن الفن بكل ما يملك من خصوصية تنفيذية يواكب ما يحدث، أو يستبق ما يحدث, واللوحة أميل إلى الاستباق.. هذا ما شعرت به وأنا أتأمل هذه اللوحة المتميزة التي تستعير جوهر العلاقة بين الشعر والمجتمع, فتخرج بنا إلى مساحة من التأمل على العكس من اللوحات التي تتعامل مع الجواهري كبورتريه، مباشر، أو حتى لو اصطنع فنان البورتريه أن ما فعله جبر علوان ابتعد عن المباشرة العيانية لفعل التلقي ليصل إلى جوهر العلاقة بين اللوحة وبين حياة شاعر متميز، فمنحنا صيغة تأملية لنتعرف على ما هو أبعد من ذلك, إلى فاعلية اللون وتشكيل المساحات وتباين حساسية الألوان, وعدم شعبية المال المجسدة، فالجواهري هنا ليس جسدا، إنمّا هو فكرة مطلقة لا تحدها التواريخ, ولاتسيجها الحالات التي نعرفها.. هل يعني ذلك أن على الفنان التشكيلي، خاصة الذي يتعامل مع الشخصيات، أن يستوعب ما خلف الشخصية من حيوات, وألاّ يقف عند الوجه أو التكوين الجسدي، كما يفعل البعض ممن رهن نفسه على تجسيد الشخصيات الاجتماعية والثقافية، كما لو كانت هي أصلا، فالفنان هنا، في لوحة

الجواهري يجسد لنا ما لم نره علانية في الجواهري.. أنه يماثل ذاكرتنا بلغة فنية ليصل إلى ما لا نعرفه، فيكشفه لنا بوساطة الألوان والمساحات والكتل, والتشويه أيضا.

في هذه اللوحة، النموذج، أشعر أنني أصل بها إلى جوهر العلاقة بين الشعر والرسم، لا بل بين موسيقا الشعر, وموسيقا الرسم, وثمة إيقاعات خفية تبرز في الألوان المفترقة، المتداخلة معاً, وكأننا حقاً في مناخ شعري– تأملي– يقال بلغة الفن التشكيلي.

٢

سأتحدث إذن عن أربعة مستويات، منحتني إياها اللوحة بمعزل عن معرفتي بالجواهري شاعراً وإنسانا، وهي معرفة تبقى ناقصة باستمرار، شأنها شأن أي جدل متحرك، والجواهري على مستوى الشعر سيكون مثالاً لنقد معاصر، لكن اللوحة عنه ستحمل شيئاً من هذا الذي لم يظهر بعد في الكتابات عنه.

* المستوى الاول، ما تمنحه المباشرة العينية للوحة، فنجدها مقسومة إلى كتلتين مستطيلتين: كتلة اليمين، وقد احتلتها تشخيصية الجواهري الجسدية، وفي هذه التشخيصية ثمة ملامح عامة، تجريدية، تشير إلى الجواهري، وقد تمثلت بالنصف العلوي من جسده، وكأنها محاكاة لفاعلية الفعل والقلب، وما يحيط بها، تاركاً بقية الجسد مستوحى من قبل المشاهد، وعندما تدقق في كتل الألوان لا تمتلك إلا أن تقول إن هذا الشخص هو الجواهري, وبذلك تكون كتلة اليمين المستطيلة قد مهّدت لنا حكاية اللوحة، وأن ما اختفى من تفاصيل الوجه, لا تعني أنها غير معلمة، فقد أحاطها بخطوط ضاغطةٍ للوجه وللشعر وللرقبة، هي تحديدات أسلوبية – تجريدية، وليست واقعية، بينما احتلت المستطيل الأيسر كتل لونية عدة،

وتشكيلات قاربت العشر, إنْ لم تكن أكثر من ذلك، وهذا الصخب الكتلي يقابله في الجهة اليمنى جسد الشاعر وقد استطالت ألوانه, واتسعت مساحاتها، وبدت لنا خلفية كتل المستطيل الأيسر أكثر بهجة، وأوسع مدى ورؤية، في حين كانت خلفية المستطيل الأيمن معتمة كي يبرز جسد الجواهري مضيئا، صاخباً بحضوره ووقفته واعتداده، ولكلتا الخلفيتين، لهما حياته الاجتماعية المليئة بالتفاصيل، وقد أقام الفنان عليهما لوحته البارزة الألوان، ولكن الخلفيتين لم تصفيا لونيا، فقد تخللهما ألوان غامقة، اللون الأحمر الغامق مما جعل الأرضية لبياض الشعر وغطاء الرأس واضحة وقد تحولت هنا إلى ضربات لونية حادة بفرشاة تعبر عن زمن ما كان مليئاً بالمشكلات، فأبرزت الشعر وغطاء الرأس كما لو كانا هالة مضيئة.. الفنان هنا يقربنا من رسوم عصر النهضة، ويجعل رؤيتنا تقترب إلى التمجيد والتقديس بإضفاء نوع من القدرية غير المعلنة التي اصطحبت وقفة الشعر في فضاء الكتلة المعتم, في حين أن جسد الجواهري – المفترض فنياً هنا – احتل كل هذه المساحة، بل وتجاوزها إلى الأمام، مخلفاً وراءه تلك البقع الداكنة، وهذا ما جسدته حركة الشعر، وكأن رياحاً قد سحبتها إلى الخلف.. الجواهري هنا يسير، متحركاً, فاعلا.. إنه يخطو خارج تلك الكتلة الليلية.. إنه يتقدم إلينا، وهذا ما جعل ملامح الوجه غائبة في مساره المسرع.

ولم يقف جسد الجواهري عند حدود المساحة المخصصة له, بل اقتطع الفنان يده اليمنى ليحررها من جسده، ويضخمها لوناً ومساحةً, ويعبر بها إلى كتلة المستطيل الأيسر لتبدأ هنا جولتها بين الكتل المختلفة، وقد لا تكون هذه إلا يدا، معبراً بها عن القلم، أو القصيدة، وهذا التجاوز أو التداخل مع الكتل الأخرى في الجهة اليسرى من اللوحة تم بفاعلية اللون الأزرق الغامق، وكأنها زمن ما لم تعرف حدوده، أي أنه ثمة سماوية تحطّ في كتل

مختلفة، أما زرقة اللون الفاتح والتي كلّلت كتفي الجواهري فهي أشبه بإكليل سماوي امتدّ ليس على الكتفين– وهما موضع دلالة الاعتدال والاستقامة الجسدية، كما لو كان فارساً من القرون الوسطى وقد أمعن شعبية، بل على ما يحيط بالجسد كله، ويعد ذلك الاختراق للمساحات الأخرى نوعاً من التأليه.. لاحظ أن ساعد اليد المقتطعة من الجسد تشكل امتداداً للخلفيات الداكنة لكتلتي المستطيلين, خلفية وأمامية مشبعة بلون أخضر غامق، لون الحقول, والقصائد ودجلة والحب والمرأة مما أعطى اللوحة امتداداً أكثر حرية، وقبولاً بصرياً لتزاحم الكتل الصغيرة في فضاء كتلة المستطيل الأيسر، وكأن هذا الذي نراه فيه هو العالم الحياتي – اليومي الذي مارسه الجواهري وأضفى عليه حضوره، فعبره إلى بقع متعددة الألوان تخضع معنوياً وتشكيلياً إلى هالة الجسد، والوقفة الشامخة، والفروسية والتقديس..

وخلاصة المستوى الأول من الرؤية العيانية أن كتلتي المستطيلين فرزت– إلى الأمام– مستطيلاً ثالثاً تقدم الاثنين، وقد احتله جسد الجواهري، وهذا المستطيل الثالث ألغى مساحة واسعة من المستطيل الأيمن جاعلاً من الحياة تتقدم على كل زمن مضى, ومن الشعر وقد اخضرت له البقع.

٣

* المستوى الثاني، في هذه اللوحة، تقرأه من خلال لغة الحكاية، فثمة خطاب حكائي، سردي، يروى الآن, يقوله الفنان عن الجواهري، فالجسد إذ يتوجه إلينا, ويخطو باتجاهنا ليملأ أعيننا به، إنمّا يصحب لسان القصائد كلها، إذ لا يمكن رؤية أو سماع حكاية الجواهري إلاّ من خلال شعره.. نحن إذاً في حضرة خطاب موجه إلينا، تشير إليه حركة أصابع اليد, كما يشير

إليه اللون الأبيض المبهج الذي غطّى الصدر والشعر وغطاء الرأس.. هذه الواجهات الإعلامية توحي عن خطاب سردي يكمن خلف كل هذه الألوان، أما إذا صعدنا إلى الرأس وعلاماته شبه التجريدية نجد أنفسنا تحت هيمنة القول المبهم.. هذه الهالة التي يضعها الخطاب المؤجل تبدو أن الجواهري قد ابتدأ بالسرد ولا يزال يتلو علينا صلوات الحكاية المبهمة.. إنه ينبهنا إلى أننا لا نزال نحيا في زمنه، ونعتاش على المشكلات نفسها, ونقضم الحكاية ذاتها منذ ألف عام، فالجواهري لم يتعود الجلوس والانزواء، بل تعوّد أن يكون خطيبا، وليس مستمعا، تعود أن يكون قائلاً لا ينقطع قوله، وهذه الاستمرارية جسّدها الفنان باللون الأبيض والأزرق – الأخضر، والبقع الحمر، والوقفة الشامخة المنبئة عن قول لا يزال مبهماً في حياتنا, في حين أن صخب المستطيل الأيسر يوحي للمشاهد أن الكثير من حكاية الجواهري قد تحوّلت إلى بقع وألوان، مبهجة أحيانا، وعلى خلفية أكثر بهجة، وما عبث اليد ومحاولة ملئها واجهة المستطيل عيانياً إلا دلالة على فاعلية القول في مجتمع ضاج، وصاخب، وفي تاريخ طويل لم يعرف فيه الجواهري الهدوء, والراحة، فالجواهري ليس حكاية فقط بل مواقف وأفكار وقضايا، ومكابدات عاشق للوطن.

٤

* المستوى الثالث هو ما يمثله رداء الجواهري، وقد ظهر هنا بهالة شبه دنيوية، يقربنا الفنان من شعبية الشاعر, فأبعده عن التقديس، على العكس مما منحه لنا هالة الرأس والشعر والقبعة، وكأن الرداء يقلّل من تلك الروح المتألهة ليصيّره شعبياً يعيش معنا.. جاء الرداء بألوان ممتزجة بين أرضية وسماوية، تدلّل على الاعتيادي.. ربما لم يكن الفنان قاصداً مثل هذا التناقض بين هالة الشعر وسكونية الرداء، فقد تفرض الخبرة القديمة مع الألوان– التي عرف بها جبر علوان خلال السنوات العشر الأخيرة–

طابعاً استنساخياً في لوحات متباينة، معظمها نسائية.. فحل الرداء شيئاً من تلك اللوحات, إلا أن هذه الاعتيادية للرداء عمّقت حضور الشخصية في مجالات أخرى، الوجه, واليمين, والكتل الأخرى.. لقد أضفى الرداء على جسد الجواهري غرابة, فعبّره إنساناً محتفياً بذاته، وبما ضمّه الرداء، لكن بروز الصدر بلونه الأبيض، بدّد هذه الاحتفائية، وكأن السكون الصاخب الذي يغلّف الوجه والعينين يعيد الجواهري إلى الداخل رغم تقدمه إلى الأمام.. يسترده إلى ذلك التأمل الخاص بموقفه إزاء ما يحيط بنا.. من هنا جاءت الوقفة, وكأنها تزيح الرداء، باستقامتها, معتدة إلى الحد الذي لا نرى أي انحناءة، أو ثقل لزمن ما.. هذا الغبش الذي يحيط بالوجه والرأس آتٍ من ذاتية متعالية على مألوف الحياة, وكأن الفنان يستعيد من خلال تداخلات الأبيض والأخضر الغامق والأصفر المشرب حمرة خفيفة شيئاً من حالة الجواهري القديمة – الحديثة دونما أثر لأثقال الزمن على الجسد, ولم ينسَ الفنان وهو يعلّم كتفه الأيسر بعلامة لونية بارزة دالة على امتياز ما, دون أن يعني ذلك أي منصب إلاّ منصب الشعر.

٥

* المستوى الرابع، هو مستوى الإحالات على لوحات أخرى للفنان نفسه, فمن تابع مسيرة جبر علوان يجد اللوحة عنده مركزة على جسد واحد مع كتل وفضاءات محيطة به، أو مجاورة له، ولوحة الجواهري ليست بعيدة عن هذا التشكيل والتكوين والإنشاء، بل ويجد أحياناً تشابهاً بين الكتل القصيرة في لوحات عدة.. هل نقول إن إنشاء الفضاء الخارجي للوحة واحد، ويأتي بمن يملأ مساحة ما هي بؤرة الصورة بجسد أنثوي؟.. ثمة شيء من هذا التكوين شبه الثابت في عدد من لوحاته، قد أتى إلى لوحة الجواهري.. لا بأس, فالفنان يشبّع بمرحلة معنية بتكويناته بتشكيلات هي بنت مخيلته ضمن هذه الفترة، ولوحة الجواهري أصابها من هذا

المناخ التكويني الشيء الكثير.

الشئ الثاني في هذا المستوى الدلالي من اللوحة هو غربنة الجواهري الشرقي، والناطق بلسان قبيلة الشعر القديم – الحديث، وهذه الغربنة جاءته من الألوان المبهمة، المترفة، وهي تقنية غربية ليس فيها مادية الشرق وترابيته، وحرارته، وهذه الحال هي الأخرى نتيجة مناخات ألّفها الفنان, وصيرها هوية له، حتى الغبش الذي أحاط العينين والوجه هو من سمات لوحاته في هذه المرحلة الضاجّة بالألوان المبهجة– البيتية.

٦

وبعد.. فنحن أمام لوحة مكتملة، وإن جاءت تأملاتنا مشبعة بالأدبية, وعذرنا في ذلك أن اللوحة ذات بنية – سردية – شعرية وقد أشبعها بألوانه المعروفة.

منحوتات محمد غني حكمت

شعرت وأنا استقبل إيميل الفنان محمد غني حكمت وهو يحمل لي اثنتي عشرة منحوتة حديثة تتحدث عن الحرية والقمع تحت عنوان "مواقف حزينة من العراق" أنني في بنية ثقافية جديدة نستعيد بها اجواء الخمسينيات وتظاهرات الشوارع والرفض لأي استعمار أو احتلال مهما كان لونه أو شكله. شعرت أيضاأن القوة الكامنة في هذا الشعب العريق لن تنطفئ أو يغطيها حاكم او ايديولوجيا، أو طائفة أو أحزاب تشكلت برغبات الجيران، بل هي قوى فاعلة تكمن في اعماقنا احيانا وتظهراحيانا اخر عندما تتجرد من حالتها الانفعالية المباشرة. مقاومة المحتل هي نفسها مقاومة الدكتاتورية، كلاهما ضد قمع الحريات. ومن هنا لم يجد الفنان مرحلة ضعفت فيها المقاومة الوطنية أو اضمحلت إلا في مرحلة أن يصبح الحكم الوطني دكتاتوريا. ما جسده الفنان الكبير محمد غني حكمت في منحوتاته الاثنتي عشرة تجسد حال الوضع العراقي بعد سقوط النظام وقبله، عندما يكون الحزن الحالي امتداداً للحزن القديم. كما هي تجسيد للوضع الذي مارسته الدكتاتورية ضد الشعب، ليس بسبب العنت والجور والتهجير إنمّا في تعطيل قوة الإرادة الرافضة وجعل مبدأ الرفض مرتبطا بالنظام وكأن الناس رعية عند خليفة أموي. أن الفن يستطيع أن يفعل الكثيرفي شحذ حساسية المشاهد المتراكمة الأفعال خاصة لدى شعب مثل الشعب العراقي الذي لم يهادن يوما حاكما ظالما او محتلا. وبمقدور الفن أن يقرب المسافات بين النحت وفنون القول الأخرى كالقصيدة والفيلم والمسرحية، اشعر أنني اقرأ في هذه المنحوتات قصيدة للجواهري بخطابها المباشر وبتقنية ايقاعية متوازنة وبحكاية شعب كامل وهو

يروي مأساته، وبصوت جماعي يقترن التاريخ القديم بالمعاصرليمتد بهذه اللغة الفنية العالية إلى عصور اقدم. يقرب الفنان محمد غني حكمت لنا ما نعيشه اليوم من أحزان تفوق طاقة البشرويدمجها بتاريخ شعب لم يهدأ نضاله. فالمنحوتات ليست صوتا شعبيا فقط أريد له أن يعلو في مثل هذه المرحلة ليخفت في أخرى، بل هي تعبير عن قيم جمالية كامنة في الأحزان إلى حد أنها تفجر ثورة مضادة لكل أنواع السلب التي تمارسه ثقافة الاحتلال على وعينا، وبمقدورها أيضاأن تجسرالهوة بين المتلقي العادي الذي يرفض ما يراه من حزن وموت، والمتلقي المتذوق بالقيمة الجمالية للحياة الشعبية وهي ترفض بطريقة الحركة واللون والفعل واقتصاد التكوين، هذه القيمة التي تضمرها المنحوتات الاثنتي عشرة التي لو اتيح لها التنفيذ الهيكلي المتكامل لأن تصبح لوحة مهمة في تاريخ العراق السياسي والفني كلوحة نصب الحرية لجواد سليم. فمحمد غني حكمت إذ يعبر عن أحزاننا المعلنة والدفينة مكنته لان يستثمر طاقة مخزونة في الذات الجمعية العراقية ليعبربها عن مواقفنا المهمة في مرحلة تمنح فن النحت حرية أكبر للقول بعد أن مر فن النحت طوال سنوات مقيتة بحال من السكونية. ففي هذه اللوحات الهائلة الحركة والعنفوان والمتطلعة لان تحوي في بنيتها كل احزاننا الكربلائية يتمرد محمد غني حكمت على السياق الذي وضع النحت فيه لسنوات طوال، وهو سياق فرض ايديولوجية خارجية على مكونات الحال التي نعيشها يوم ذاك، فعندما ينقل وعينا من الاستقبال السلبي الذي كان إلى التفاعل الإيجابي الذي يجب ان يكون، نجد الفن نفسه يكتسب طاقة تأويلية كبيرة تمكن المتلقي من أن يجدد وعيه ويتمرد على كل ما من شأنه أن يعيد الإنسان إلى الوراء. ولذا فمحمد غني حكمت يواصل مسيرة وطنية النحت العراقي المعبر عن موقف تاريخي نضالي معروف. فالنضال ليس حالة آنية تمتد لاربع أو عشرين سنة، بل هو تكوين جمالي كامن في المادة النحتية نفسها التي

تخضع لحساسية الفنان في ان يفجر فيها مكنونها المعرفي عندما يجد ثمة توازناً جمالياً بين الحادثة ومادة النحت. فطريقة إحساس الفنان

بالمادة، وهي طريقة مغايرة لما نعرفه عن هذه الواقعة أو تلك، تسعى للتنفيذ باستعمال شكل فني يتميز بانه ذو حركة غير طبيعية لما يمور في داخل الشكل نفسه. ولذا بدا التكرار في بعض المنحوتات وكأنه فعل مكرر، بينما هو دراسة لحال الرفض المستمر الذي مضت عليه عقود ليجد افضل صورة له الآن بوجود احزان كبيرة نشأت بأيدٍ أجنبية وأيادٍ عراقية طائفية ودينية.. إن لحركة الرفض والمقاومة لحالة القمع والسجون هي سياقات لوضع الأطر المانعة لممارسة الحرية، كما لو انه يختار شخصيات محددة تاريخيا لتنفيذ ما تريده هذه الشخصيات هي فلاحية وعمالية وشعبية، وهي النماذج الأكثر استجابة للأحزان وللرفض معا، كما أنها تمثل تاريخ الفن التشخيصي العراقي، عندما لا يجد الفنان في الفئات المترفهة مادة قول كبرى ومهمة لإيصال هدفه. هذا المعين الشعبي هو الذي اعطى لفن النحت عندنا طاقة التأويل الشعبية التي مكنت الثقافة الفنية من أن تلامس اليومي والحياتي. فنحن لا نملك كنائس او جوامع أو حسينيات رافضة يمكن أن يوضع على جدرانها نصبا لشخصيات، إنمّا نملك قطاعات شعبية مختزنة موروثا نضاليا وحقيقة صوتية ولغوية ومادة ثرية تكشف عن عمق ما تعيشه من أحزان، فكانت هذه الجماهير هي مادة ومكون الثقافة والفنون والسياسة، وهي جدار الفن العراقي منذ الواسطي وحتى شاكر حسن آل سعيد مرورا بعشرات الفنانين العراقيين الكبار داخل العراق وخارجه والذين يمدونا يوميا بمئات الصور التي لا تفقدنا مسارنا في بحار قلت فنارات النجاة فيها.. من هنا تصبح لوحات ومنحوتات محمد غني حكمت تعبيرا عن جموع شعبية رافضة وعن حال احتجاج كامنة في تاريخ الشعب العراقي، حال توكيد للتاريخ. وما تكرارحركة شخصيات إلا

لغة في استمرار النضال والرفض.. فكل نقلة في اللوحات الاثنتي عشرة هي نقلة لسياق حكاية متدرجة بفاعلية بصرية ونحتية تحكي قصة صراع بين قوتين: القوى الشعبية وقوى المحتل وقد نفذت بادوات الناس العادية ؛ الأيدي بمواجهة السلاح. هذه المقاربة الحكائية في اللوحات المرقمة تسلسلا من ١ إلى ١٢ هي حكاية نضال شعب لم يهدأ يوما على ظلم او تعسف أو ضيم. كل هذه العناصر تشكل ما نطلق عليه التعبير بالمغايرة عن حال معاصرة، وهو توليف يتألف من إحساس الفنان التاريخي بما مر، لكنه يغاير مثل هذا الاستقبال العادي في توظيف ادراكنا الشخصي في ان المنحوتات تتحدث عن المعاصرة فقط. ومن هنا أشعر ان الفنان محمد غني حكمت قد جسَّر الهوة بين نحت الخمسينيات وهذه المرحلة متجاوزا كل النصب والتماثيل المسخ التي ارادت أن تكون شاهدا تعويضيا عن تاريخ نضالي عريق. كما تجاوزت كل القصائد التي باع اصحابها فيها أنفسهم للشيطان قصائد تمجد الطاغية أوتمجد الطائفة. فالفن احساس جمالي ذو تاريخ بقيم الشكل الذي سيحوي هذه المغايرة.

إن قيمة لوحات محمد غني حكمت تكمن في ان احساسه بالحياة قوي إلى حد أنه يوظف طاقة الحركة باقصى ما يستطيع كي يظهر لنا ما في داخل الأشكال من أفعال محتدمة وضاجة ومرنة. وفي الوقت نفسه، ثمة بدائية يضفيها الفنان على منحوتاته، وكأن العنف والسلام، الموت والحياة، ليست إلا دوافع أكبر من صفاتها اللغوية لإظهار مخزون الحركة بوصفها طاقة تستجيب لإرادة الفنان وليست مجرد تغييرات في مسارات وانحناءة الخطوط والكتل. إن ما يميز منحوتات محمد غني حكمت أنها تحاكي ثقل الأجسام وفي الوقت نفسه ثمة مرونة في الأشكال المعبرة عنها. هذا الثقل اعطى للمنحوتة طاقة الرسو الضاج والمعبر عن رفض

الموت المجاني، إن القيمة الجمالية لا تكمن في الملمس وحده وهو شرط استقبال، بل في تلك الفعالية المؤكدة للحرية المعبر عنها بالحركة وتغاير الخطوط ومرونة الكتلة حيث نعومة الملمس طريقة لبث مشاعر الطمأنينة والأمل، ان انتفاضة الشخصيات التي تنهض من قبورها لتعترض عن مجانية موتها كما هو في الأدب المسرحي والقصصي تتخذ هنا صياغة بصرية مقروءة بالرؤية العميقة لفاعلية التجسيد الذي لا يكون سطح المنحوتة وحده هو المعبر عن هذا الموقف، وهذا ما يمكن أن نفرق بين الفن والطبيعة. أن صور الإيحاء بالرفض هي صورة الحركة الضاجة والعنيفة والصراخ الكوني الهائل الذي تطلقه الأجساد الذي هوالحواربين. قبول الوضع الحالي ورفضه، هنا نجده يعود للطاقة الذاتية لمعنى فن النحت نفسه فيجد الفنان فيه الموقف الذي لا يمكن أن يكون مهادنا مع اي تاريخ يستثمر العنف. إن فن النحت وجد لرفض حتى تلك الأشكال العارية الجميلة التي تدربت عليها أعيننا لدى ميخائيل أنجلو أو روفائيللي، ولكن تلك المنحوتات بعيدة عن اي احاسيس عاطفية بمجانبة الجسد، بل هي ثورة ضد سكونية المواقف لأنها ترفض ان تكون مثالية صرف، في حين أن محمد غني حكمت يوظف احاسيسه الواقعية وقدرات فن النحت نفسه بطريقة تجعل عري الأجساد موقفا رافضا لكل انواع الاستلاب الفكري والطبيعي. نجده قريبا من رافائيلو الفنان الذي احس بان بلاده فقدت حريتها وحقها الطبيعي بالاحتلال بعد أن فقدته في الحكم الدكتاتوري هذه هي محنة المغايرة لما كان عليه فن النحت في زمن صدام حسين وهو زمن سيء سيذكره الفنانون أنهم كانوا مجبرين على تجميل القبح السياسي. وبين ان تتيح لك حرية التعبير عن الرفض كقيمة جمالية تعمق مسعى الفن العراقي وتؤكده تاريخياً.

في السياق العام نجد محمد غني حكمت يوظف الفضاء الخارجي كبعد

تكويني للمنحوتات هذه الايدي المرتفعة في الفضاء أو الحركة للعربات وللأقدام وهي تتحرك خارج تكوين اللوحة مستعيرة الفضاء، إنمّا هي امتداد للحركة الرافضة خارج اية اطر تحدها او تقولبها، حرية الاعتراض والرفض تحتاج دائما إلى فضاء خارجي واسع كي تصل اصواتها وهذا ما اراده غني للوحاته التي تبدو لنا أنها جموع تسير على ارض العراق من شماله إلى جنوبه وهي تستصرخ الناس أن انهضوا فما مر على العراقيين لا يسكت عليه، ما يميزها أيضاأن لوحاته او منحوتاته لم توضع في السجن أو العزل او الأمكنة القصية أو على حائط ما إنها منطلقة في فضاء العراق وفي مدنه وقراه لانه ليس للحزن قبيلة أو مدينة او قرية أو حزب اوطائفة أو قومية فهو حزن العراقيين كلهم، لذا خرجت لوحاته للشارع وللمدن وللقرى وللفضاء، وها هي تنتج خارج العراق في عديد من دول العالم لتلامس الناس في كل الامكنة وتتيح لهم المقارنة أن ما يحدث في العراق يمكن أن يحدث في بلدان أخرى مادامت اسباب قيامته قائمة في بنية مجتمعات لا تريد أن تتقدم، مجتمعات مشدودة لذلك الحزن الدفين الذي يقيدهم إلى ماض استهلك، وإلى نص جمد وإلى افعال انتجت الحياة بديلا لها.

مثيولوجيا الرؤية

١

قدم الفنان صادق كويش معرضا فنيا متميزا في غاليري seasons galleries في مدينة لاهاي الهولندية واحتوى المعرض على ثماني عشرة لوحة، حملت عنوانات مختلفة من بينها"اعد تفكيرك، ما قبل ومابعد، وجه موديل، أيام ملتهبة، اربعة وجوه سود، بكاء، لاحظ خطواتك، الرؤية في المرآة، رأس على مسند، الحياة المقبلة، وجه الحرب وغيرها، ومن خلال استقراء اولي لمجموعة العنوانات تجد أن صادق يعيش في المنطقة التي تجتمع فيها هموم الذات وهموم المجتمع. وبالرغم من هذه المراوحة التي تدل عليها عنوانات اللوحات، إلا أنه يجسد معنا مشكلة الفكر الذي نعيش، مشككا بسكونيته القاتلة ومحركة مطلقاته، فالحرب قائمة ليس على الأرض أو في الذات بل في اللون والكتلة والخطوط التي تستعيد تلك البنى القبلية الماضية لتدمجها في بؤرة الحياة المعاصرة الملتهبة ليبرزهو ككائن شاهد على اضطراب الذات والمجتمع. جمع في هذه اللوحات تيارات فنية مختلفة بين التجريد والتعبيرية، بين الكوليغراف والكرافيك مما يعني ان الفن المعاصر وهو يعيش محن الحياة لابد له من أن يحمل رسالة ما، تحتاج لإرسالها وسيلة فنية خشنة وعنيفة وحادة البناء، لذا فالتيار الفني الواضح يمكنه من ان يحمل مثل هذه الرسالة بعدّه حاضنة لأحاسيس فنان في مرحلة تتطلب موقفا إنسانيا. فعندما استقرئ لوحة للفنان صادق كويش اشعر أنني اغور في زمنية متراكمة من افعال الإنسان الماضي مع الحاضر، وما السطح الذي آراه أمامي إلا بوابة عشتار للدخول

إلى العوالم السفلى من الحياة الغائرة في تلك الأزمنة. ولم تستحضر هذه العوالم كلها في اللوحة، بل روحها التي تشكل للفنان مرايا معاصرة يقارن فيها ما حدث بما يحدث الآن. ثمة مستويات عدة تشبه طبقات الحفريات التي يلجأ إليها المنقبون الآثاريون، كل طبقة لها زمنيتها، وكل طبقة وقد ميزها بطبقة خفيفة من ألوان رمادية مشبعة بالأبيض والأسود لا تلغى بالتراكم، بل تتكاثف وتبرز أمامك كتلا سديمية في فضاء اللوحة الأرضي. لا يمكنك ان تقول عن طبقة مزاحة أنها ليست ضرورية لأن الفنان يعمل بالتي تليها، فالطبقات اللونية أزمنة مختلفة كل مستويات اللوحة هي افعال لأمكنة منتقاة من تلك الازمنة، فيبدو تعامل الفنان مع الموضوع، تعاملا شعريا وليس نثريا بحيث انك لا ترى طبيعة أو بورتريهات لأشخاص، ولا مناظر ولا أفقاً أو مقدمات، بل ترى شعرية لحالات متراكمة تتزاحم في وهج الضوء والامحاء، فتبدو لوحته وكأنها عالم آثاري تراكمت عليه اتربة وأزمنة. وما هو إلا ذلك المتعقب الذي يسير في بادية وخلفه رتل من المكتشفين. فما مضى من أزمنة لا يختلف كثيرا عما نعيشه. – ربما أن تركيبة الزمن العراقي الحالي تحمل في أحشائها بعدا دينيا لا نرى منه إلا تلاله المغبّرة، وقد مثل هذا البعد بتلك الأشكال السحرية والمثيولوجية التي دمجت مع الأجساد فغيرت من أحجامها ومواقعها، وخطوطها السود العريضة وكأنها تجربة غائرة وعميقة ومحزنة، وربما نراها في الإمحاء غير المكتمل لما مر على ارض العراق ونحن نعيش فيه، تلك الكتل الغائمة والمندثرة، وكأننا في صورة كونية لإعادة قراءة التاريخ. في حين ان اعماق اللوحة تجتمع فيها كل الرؤى القديمة بوضع غير تصالحي اي ثمة تنافر لوني يوحي لك بالعزلة تمثلت ببقع حمر محتدمة ضاجة، او بقايا تجربة تترسب في الأعماق منسحبة من سطح اللوحة إلى أعماق صحرائها، دالا بها على تواصل المحن. لان البنية المكانية للوحته لا يؤشر إليها مكان طبيعي أو حلمي، بل مكان

متخيل وشعري يعيد إلينا تركيب صورة واقعية بالوان جد مألوفة، وهو ما يجعل لوحته مشبعة بروح شعبية قروية بالرغم من صنعتها المدينية.. وثمة ضياء ترابي يتراكم فوقها ليخفي عن العين مستويات من الفعل الدراماتيكي المتصالب، ثمة اشباح أيضاهي بقايا التاريخ تطل هياكلها أو ما تبقى منها، مذكرة لنا ما مر بطريقة الحكاية الناقصة فالوجود لها لم يكتمل هو بحاجة دائما لاثارة اسئلة، وثمة مساحات جرت عليها خيول الحركة القديمة فبدت ساحات مخربشة غير مستوية كما لو أنها جمع لتعاريج أزمنة الحروب. وعلى السطح مباشرة ثمة حارس يؤشر لنا للدخول إلى عالم اللوحة الداخلي. تشخيص لإنسان ممحو الملامح يحمل بيده أو على يده وشوما لتواريخ سومرية وبابلية وتراثية أخرى مرسومومة أو موشومة يقدمها كواجهة بصرية بينما ما خلفها يمتد لأزمنة وجودية مختلفة. –عليك كي تفهم لوحة صادق كويش أن تكون قد قرأت الكثير عن فاعلية الموروث الشعبي وهو يواجه تكوينات الفلسفة الحديثة، هل ثمة عودة لتلك المحطات القديمة كي نرى من خلالها فنار البحار الجديدة؟ اللوحة بمواجهة الفراغ الذي تتركه السماء عن الأرض، هذا التباعد المقصود بين الله والبشر تملأه الفلسفة واللوحة الفنية، كما يشير هايدغر، الفلسفة عندما تصور لك امكانية أن تصوغ أسئلة مستمرة عن الوجود، واللوحة عندما توفر لك امكانية رؤية أن بعض مساحات هذه الفجوة قد ملئت بمشاهد مثيولوجية.

٢

وقبل ان ندخل عالم صادق الفني وهو عالم ملتبس وغامض وشعري وفلسفي علينا أن نتدرج والقارئ معنا في فك رموز لوحته وصولا إلى طبقات ما تحت الكتل والتشخيصات البشرية والحيوانية والحروفية التي هيمنت بصريا على اللوحة كما لو كانت هي الأساس في البنية الإنشائية لها.

أولى مظاهر المثيولوجيا، هي انك لا تشعر ثمة انسيابية لونية بل تقاطع ألوان وتراكم كتل تظهر لك أن اللوحة عبارة عن سطوح عدة وألواح كثيرة كل سطح يرتبط باحداث زمن وكل لوحة تحمل جزءاً من مدونات ذلك الزمن، وما أن تأتي عليها لوحة أخرى حتى تغورالأولى في زمنية مظلمة دون أن تفقد بريقها، هذا التراكم ليس إنسيابية لونية بل بقع مكانية تشير إلى زمنية قديمة متقاطعة كما لو كانت فضاءات فيه ككتل لنجوم ومجرات مجهولة خلال إحالتها إلى ثيمة التقادم والحضور. واعني هنا بالانسيابية هي صلابة التكوين وتحديده الصارم وكتلته السوداء التي قد تضفي نوعا من العتمة تضيع فيها الملامح والتكوينات البشرية أو الحيوانية. هذه العتمة التصميمية تبدوثقيلة وحادة وقاطعة كما لو كانت بناء فلسفيا متراكما يوضح لنا ان قيمة الزمن هي في ابقائنا موجودين ونمسك على شيء من الذاكرة. ولك أن تتحسس سطح اللوحة لتجده خشنا متعامدا مع نفسه، مليئا بتراكمات قديمة ملونة بطريقة تبدو أنها آيلة للزوال أو الإمحاء. وما بقي منها هو حكايتها فقط، او تلك الحدوتة التي تروى بلغات عدة ولكن الرواة لها قد غادروا اللوحة وبقيت الحكاية وحدها. هل ثمة شيء من رسوم الكهوف يستعيده صادق في لوحته فيعطي انطباعا أن للذاكرة جدرانا صلبة يمكنها أن تحوي ما مر عليها، وأنها قادرة بالفعل أن تعود ثانية بإشارات كلما كان هناك استدعاء معاصر لها؟. فما يحدث الآن في العراق والعالم من حروب سبق وان حدث، واللوحة هي إعادة بناء الذاكرة البشرية عندما تعاد هيمنة القوى العمياء على الحرية والوجود. لاشك أننا نسقط بعض ما نعيش على ما نشاهده، فلوحة صادق طريقة فنية تغمرنا بفيض السكونية القاتمة الآتية إلينا من أزمنة متداخلة لتعيش بيننا بكتلتها السوداء المهيمنة حاملا إشارات مثيولوجية ورسوم وخطوط كما لو كانت تعاويذ أزمنة لم تنفذ بعد. وهو ماجعل لوحاته المرسومة سابقا تعيش في لحظة ما وكأنها في لحظة الحروب الحالية، فعمل لها

إطارات مشبكة كما لو أنها سجينة أوأن قضبان السجن تحتجز تلك التشكيلات القديمة، إذن فاللوحة نص مفتوح يعيد بها الفنان قراءة زمننا العراقي.

ثاني ملامح المثيولوجيا في لوحة صادق هو أن العامل البصري الذي يعيد تكوين بناء اللوحة كمشاهدة حية، يصبح بديلاعن العقل، وهو ما لا يمكننا الركون إليه، فالبصر ليس رؤية بل هو نظر، ولذا لا نجد لوحة صادق تعيد تشكيل مجموعة نظرات لتصبح لوحة، بل يعمد إلى تغيير مستوى الرؤية ليجعل منها بنية عقلية تاريخية تعيد تكوين اللوحة وفق منظور فلسفي، بمعنى أن ثمة ثقافة متعمقة وراء اللوحة لذا نحتاج دائما إلى رؤية فلسفية تمهد لأعيننا السبيل للدخول إلى مستويات اللوحة غير الظاهرة. كان حديثي معه أثناء افتتاح المعرض وكان معنا الراحل البروفسور الدكتور نصر حامد أبو زيد الذي جاء قاصدا المعرض حيث انصب الحديث عن التداخل بين اللون والفلسفة، بين الكتلة والوجود، بين المكان والفضاء بين التجريد والمفاهيمية بين الكوليغراف والتعبيرية بين أن يكون الفنان بموقف وأن يكون عاكسا لمواقف تجري بالرغم منه بين أن يقول الفنان رأيه أو أن يستقبل آراء الآخرين، الحديث الذي استمر ساعة كاملة مشفوعا بحوار وباللوحات بدا لنا نحن الثلاثة اننا لسنا مفترقين عن قضية إنساننا العربي وسط هذه الحشود من المفاهيم والأفكار والسياسات والإضطرابات في عالم يصوب كل جهده على امحاء الشخصية الإنسانية كبديل لعولمة ربما تفقده لاحقا اي متكيء لهوية ما. كتلة سوداء قوية ولكنها محملة بقارب زمني أو بعينين مخترقتين ظلام العالم ووسط هذا الحضور الكتلوي الصارم ثمة فسحة من إعادة الاعتبار للسطح الذي مورس عليه عنف الفرشاة بطريقة تضيع في شعريتها وانسيابيتها كل ملامح ومدونات التواريخ القديمة، وثمة لا انسجام في

بنية الكتل في الرأس او اليدين وثمة من يتعمل الغاء رسوم قديمة برسوم جديدة تحجب او تسور تلك الرؤية ان الفنان لا يترك لوحة مرتبطة بحال واحدة بل يعود إليها كلما وجد فيها ما يرتبط بالمعاصرة فيضيف إليها كتلا او تكوينات جديدة دون أن يلغي القديمة فتبدو اللوحة سجلاً وتاريخاً مستمراً من هنا لا توجد زمنية خاصة باللوحة بالرغم من احتوائها أزمنة.

ثالث المفهومات المثيولوجية في لوحة صادق هي بنية الحكاية، ثمة تداخل بين فنون السرد وفنون التصوير مفاده أن لاصورةبدون حكاية لكن حكايتها تعتمد اساليب قول مختلفةاجد من الضروري لاحقا على النقد التشكيلي ان يعيد تركيب مفهوماته بعمل مقارنة بين اللون والكتلة والخط وبين علن الحيوان وعلم الإنسان، فغذا جردنا الشكل الحيواني او الإنساني من مكوناته الماديةتحول إلى كتلة ولون وخطوط، هذه الأبنية هي التي تقربنا من فاعليةتجريدات اللون، ربما محمود صبري أكثر الفانين معرفة بالمشترك بين الكائنات الحية وغير الحية. ما نريد الوصول إليه أن لامشاعر في اللون ولا في الكتل والأشكال والخطوط، المشاعر والمواقف في قدرة الفنان على جعل كل هذه المفردات الفنية قادرة على استيعاب حكاية ما، فكرة ما، الإنسان حياتيا ليس كتلة من عظام ولحم، بل هو مشاعر ومواقف وهذه بنية عقلية. في لوحة صادق يجردنا الفنان من مفاهيم المعلومات السابقة يدخلنا في مكونات الشعور الوجودي لحالات وجدت مادتها في مكونات إنسانية وحيوانية وتراثية ولونية وقطعة قماش هذه البنيةهي محاولة خلق لكيان وجودي يواجه الفنان به مصائر تتحدث عن القتل والتدمير والموت والحياة – إنه صياغة قوى تدافع عن الإنسانية المجردة بوجه قوى ظلام مجردة أيضا، هل ثمة عودة للأسطورة؟ هذا ما نلاحظه في لوحات صادق كويش.

رابع هذه الملامح أن الفنان يتعامل شعرياً مع الواقع، والتعامل الشعري

هو توظيف طاقة اختزالية مكثفة للأشكال، فتبرز في مقدمة اللوحة أشكال بشرية وكأنها تباشر رؤيتك العيانية، بينما يضع خلفها عوالم سديمية من التكوينات المتداخلة التي تبدو كأنها بصمات بشرية تراثية نفذت بصيغة تجريدية فتبين مدى اختزال الأزمنة القديمة، الفصل بين مقدمة اللوحة وخلفيتها لعبة فنية لتوسيع دائرة الرؤية فتبدو اللوحة بابعاد ثلاثة. هذه التركيبة تقاس بدقة شاعرية اللون والكتلة وهي تنقل الفن من التصوير الفوتوغرافي إلى البنية الشعرية والتي تمكن الفنان من أن يتجول في حقول عدة من الفنون دون ان يفقد توجهه الفني كرسام حديث. الشعرية وليست النثرية هي التي توحد بين ازمنة وامكنة ومثيولوجيات مختلفة لعل هذا هو اهم ملامح تاثير الفن الغربي على صادق كويش ليفتح في لوحته نوافذ على استنهاض تستعيرالقيم الجمالية التراثية القديمة بتنفيذ كرافيكي تصميمي. لذا لا يزين صادق لوحته ولا يستعير اشكالا مكتملة لإدخالها فيها ولا يعيد انتاج ثقافة قديمة، لكنهن وبطريقة شعرية الكولاج يزاوج بين الكتلة بالتأثير البصري واللون الترابي التراثي للون ليعيد تركيب الروح المعاصرة. فالشعرية التي نعنيها هنا تلغي اية تاريخية، لأنها بعيدة عن التتابع والوثيقة التاريخية فهي تحيلنا إلى الدمج بين لحظات مفترقة في حياة موضوع يشغلنا جميعا.

ثمة نقطة خامسة اراها ضرورية لفهم لوحة صادق كويش وهي سيطرته على المساحات الكبيرة تلوينا وتوزيع كتل فالتوازن البصري يتبعه توازن فني. تبدو اللوحة فيها كما لو كانت مبتدئة من خارج الإطار آتية من أحداث ماضية ثم تدخل في مساحة اللوحة الداخلية حيث يضع الفنان خطوطه/ شخصياته / كتله ثم تخرج منها إلى فضاء اجتماعي أوسع. فتشكل مساحة اللوحة الداخلية حلقة وسطى بين مجتمع أسبق من اللوحة ومجتمع لاحق لها. هذه المكانية العيانية هي زمانية حيث الزمن يسيل ولا

يحده حاجز اومرحلة.. هذه الديمومة في الرؤية المنبعثة من المساحة الاجتماعية وإليها، ثم يطلق مفردات اللوحة في مخيلة المشاهد ليضيف إليها هذه الطريقة مكنته من أن يهمين على اللون وتعدد درجاته، وعلى ملء مقدمة اللوحة بكتلة لجسد أو رأس أو بصمات وقد برزت هذه الكتل كما لو كان تكوينا زمنيا حارسا على سيولة التاريخ الآتي من الذات والمنطلق إلى المجتمع فتبدو الرؤية للوحته كأن ثمة خطاً افقياً ينظم سير الكتل المنسابة هذا الخط يعيد ترتيب الذائقة البصرية من أنها تقرأ اللوحة ابتداءً من نقطة ما فيها ثم تمرر بصرك على مستوياتها لتكتشف الأعماق والسطوح المتراكمة. هذا أيضاً يشير إلى أن الذائقة الفنية هي ذائقة اجتماعية بالرغم من هيمنة النزعة الفردية على إنتاج هذه المرحلة. اللوحة لدى صادق لا تزال معلقة بين ازمنة وتواريخ وافكار ومدارس مختلفة، ولهذا فهي غنية بالتأويل. ومع ذلك ثمة حضور خفي لشاكر حسن آل سعيد خاصة في تنظيم التكتل وشاعرية اللون وتداخل السطوح واعتماد الكوليغراف كخلفية باطنية مستترة.

إعلان مضاد للحرب

١

لـوحــة واحـدة هــي كـل مــعـرض الـفـنــان صادق كـويش، قـدمــهـا للجمهورالهولندي والبلجيكي بطريقة تعيد تصور هذا الجمهور عن الحروب ومآسيها، هذه اللوحة ٨–٥ أمتار التي ستتجول في مدن أوربية مختلفة وفي بلدان عربية أخرى إنها جورنيكا عراقية بامتياز، وما احاط بها أو لحقـهـا من اشرطة سينمـائية، ليس إلا تـعميقـاً لحضور تلك اللـوحـة فـي الوجدان الإنساني والتي تقول ابعادها المفاهيمية: أن الفتاة الجميلة المتناسقة – وهنا ترمزللعراق– قد تناهشتها أربعة وحوش كاسرة، فاحتلت جسدها، ونهشت لحمها، بينما بقي رأسها شامخاً يرسل رسالة بليغة للعالم، وكأنها تعيد عبر سلسلة من تواريخ الموت والحياة وجوداً قلقاً للعراق، الذي تقول عينا الفتاة إنه سينهض بالرغم من كل ما تناهشته الوحوش من جسدها.

اللون الأسود هو اللون الطاغي على اللوحة كلها، بدلالة الحزن أو العباءة القديمة الحديثة التي تغلف ذاكرتنا ووجودنا المعاصر، في حين بقيت في هذا العالم الأسود كوى وأعين نافذة تستطلع العالم، بطريقة الحضور بالرغم من الموت الذي يحيط بالفتاة، وفي ابعاد هذه الهيمنة اللونية تقاطعها خطوط حادة مستقيمة ومنحنية، هي علامات تشكل نسق التحديد للكتل وسط ظلام اللوحة، يحدد بعضها تشكيلات الوحوش، وبخاصة رؤوسها وأسنانها، بينما جسدت الخطوط المنحنية مشاعر ومواقف الفتاة

وهي تُنهش وتتطلع كما لو أنها تعبر عن تركيبة مزدوجة من المشاعر.

١١

لا شك أن الفنان صادق كويش اراد أن يرسل رسالة للعالم عما يمر به العراق حاليا، سواء ما فعله المحتل أو ما فعلته المليشيات الدموية، أو ما تخلف من نظام دموي سابق، وهذه الرسالة كي تكون عراقية لابد لها من لغة فنية محلية تشبع بها كي تكون بليغة الصورة واضحة المعنى، لذاجاء اشباعها باللون الأسود تعميقا لتاريخ الأحزان، ودلالة على ان القتل مهما تكن أضواؤه هو سواد للعالم. فالفتاة التي تتناهب جسدها الوحوش الأربعة تبدو غير قادرة على الحركة الآن، فقبل جثوها المميت هذا، تجسد الخطوط التراثية حركتها العريقة، المفعمة بالحياة، تقف بمواجهة تكشيرة الاسنان الدموية، والتي لا تدمر الجسد بل التاريخ أيضا، بحيث بدت لنا وهي منهكة، ومحتلة، قوية، وقد عتم الفنان اسفل اللوحة، تماما كثيمة للحاضر بينما تحولت خطوطه المرتفعة للأعلى شموخها، وكأن الصراع يتم بين تراثين: تراث عراقي عريق وتراث حروب ومليشيات وتكفير.

شغلت كتلة الفتاة كل مساحة اللوحة حتى الوحوش بدوا وكأنهم مسيطرون على أجزاء من جسدها صغارا، قياسا لحجمها الظاهر، يؤكده ارتفاع رأسها في أعلى يسار اللوحة، في حين احتلت الوحوش اعلى ووسط يمين اللوحة. لذا فالحركة الدرامية الصاخبة بين جسد حي نابض لم يمت ووحوش كاسرة يبدو، لن تقف عند هذه الحدود، فثمة أمل في العودة ثانية، وقد مثلت هذه العودة بصور واشرطة سينمائية وفوتوغرافية تضيف أصواتها للرؤية البصرية تكملة لمشهد مسرحي استحضره الفنان بصياغة درامية تؤكد حركة الجماهير خارج الجسد التي تعلن تضامنها ووقوفها معها، فاللوحة لا تقف عند حجمها، بل تستدعي الناس والجماهير والهتافات والرايات.

مادة ومحتوى الرسالة إذاً محلية، وبلغة فنية محلية ايضا، حيث يغلب عليها الخطاب السياسي المباشر، وبسياق شعبي حكائي واضح، كما ملأت مكانا شعبيا هو أرض العراق، وفي العمق ثمة خارطة غير مرئية تقرأها عن العالم. فاللوحة تنطلق محملة برسالة عراقية إلى العالم.

ومن محلية الرسالة أيضا، ان اللوحة تميل إلى التجسيد البصري الحسي، فهي تقترب من التماثيل، أو هكذا يمكن ان نتصور ابعادها الغرافيكية وقد عملت منها نسخ عدة، ثمة تصميم يعيد تشكيل الحكاية بحيث تراه من زوايا عدة وكأنه هو نفسه، هذا التصميم يعيد علينا امكانية ان تكون اللوحة محسوسة ربما حجمها الكبير يوحي بذلك، – جسدت لوحة الجورنيكا لبيكاسو باشكال عدة بعد أن رسمها بيكاسو على قماشة، معلقة الآن على احدى جدران الأمم المتحدة، ويمكن ان تكون لوحة مرئية كما حدث في معرض خاص ببيكاسو عام ٢٠٠٣ في روتردام، يمكن مشاهدتها مصحوبة بالموسيقا والحركة الفلمية. لذا فلوحة صادق كويش تخرج من إطار الرسم إلى النحت، والفوتوغراف. ربما أن الحكاية المحلية التي تروي عن العراق لا تستوعبها رسمة واحدة، من هنا جاءت مشبعة باحتمالات فنون أخرى، وهذا ما جعل الفنان لا يقتصر عليها وحدها في المعرض، بل اضاف إليها اشرطة تعرض صورا عن التفجيرات والملغمات والقتل وموت الطفولة.

١١١

الطريقة الفنية التعبيرية التي رسم الفنان بها لوحته، هي مزيج من تيارات ومدارس عدة، فمن حيث البنية الكلية ثمة تشخيصية تعبيرية واضحة ممثلة بالفتاة والوحوش، تعبر عن ثيمة الدمار الذي لحق بها نتيجة احتلال العراق، وهي ثيمة واقعية، وثمة تركيبة مفاهيمية طقسية واضحة هي تحويل الفتاة – العراق– إلى قديسة تناهبتها وحوش

التكنولوجيا الحديثة، ويبدو ذلك واضحاً من انك تستطيع ان تصعد برؤيتك من أسفل اللوحة حيث الوحوش الجاثية على الجسد، حتى تصل الى الرأس القوي المتطلع، هذه الثيمة الدينية المضمرة يؤكها السواد الذي غلف جسد العراق منذ الطقوس البابلية والسومرية وحتى اليوم. ويقابله بيضات صغيرة اشبة بالنوافذ المضيئة، فالجسد الذي يمتد آلاف السنين ويبقى حيا طوال هذه الفترة يمتلك قواه الحيوية التي تقف دون موته أو اضمحلاله، ولهذا يبدو على الوحوش التعب والضجر، من ان الجسد ما يزال، بالرغم من كل ما اكل منه، حيا وقويا. وثمة تركيبة تصميمية واضحة هي أن اللوحة مبنية على مكونات جسد إمرأة حيث العاطفة منسابة والرقة تؤكدها العينان اللتان ترمزان لأنثى تراثية، هذه المرأة الرمز يمكن ان تحتل مساحة ما من بغداد أو المدن العراقية، أو أن تكون الآن أو في الزمن القديم، فعناصر إنشائها ليست ذكورية، بل أنثوية ولودة وحية، ويمكن تكرارها، المرأة لوحدها تتكرر، بينما الرجل حتى لو كثر هو واحد. ويرينا الفنان معاني أجزاء الجسد، فقوائمها المسيطر عليها من قبل الوحوش مسحوقة ومختفية، يقابلهما نهدان بارزان ورأس مرفوع، ثمة تصاعد في الخطوط، فتبدو الوحوش عاجزة عن الاستمرار، لأنها لم تصل بعد للقلب أو الرأس. وبدت لنا مساحة اللوحة الواسعة والكبيرة حلبة صراع نفسي ممتلئة بضربات لفرشاة عنيفة وحزينة وأخرى منسابة وعاطفية، تجسد الدراما التي عليها صراع الفتاة مع محتليها، خطوط صاعدة باتجاه الرأس، وأخرى هابطة باتجاه الوحوش، مما يعني ثمة قوة داخلية تمنع الموت أو الاضمحلال. وثمة بعد تشكيلي فني أخر، وهو أن ترى حركة الخطوط المتصاعدة بأحجام مختلفة وبنسب متباينة، تزيد زخم الأمل، ابتداءً من وسط الفتاة وحتى رأسها، بينما بدت الخطوط في نصفها الأسفل منكسرة ومشتتة، خاصة عند القدمين المنسحقتين تحت اضراس الوحوش.. وثمة بناء معماري في اللوحة، وكأن الفنان يبني بناء دينياً خاصاً بالرمز،

فالجسد يفرض هالته المأساوية علينا، أنه يستدعي ذاكرتنا، والمأساة التي تجسدها يمكن تكرارها، أو لا نزال نحيا فيها، فاللوحة لا تروي حكاية منتهية ولا تبدأ بحكاية جديدة، تشعرك باستمرارية الزمن في تشابك الخطوط وفي تجاور الموت مع الحياة على مساحة جسد نصفه حي ونصفه ميت، وقد اعطى الفنان لكل ثيمة ثنائية الموت/ الحياة حركة يد، وكثافة لون، وقوة فرشاة، ما يسند قواها التعبيرية، إنه يستدعي مشاعر وعواطف ولغة المشاهدين أيضا، كي يتقبلها الجميع بوصفها صرخة فنية تعبيرية عن مأساة. هذه الروح الطقسية ليست مرفوضة في الرسوم المفاهيمية الموجهة، لان ما يحدث أيضاهو بسبب الفهم القاصر لتجذير الطقوس فنيا.

دراما اللون والكتلة

مشاهدة لمعرض محمد قريش

١

مشكلة الذائقة النقدية عندنا تتحدد بدرجة التوافق أو الإختلاف مع اللوحة الفنية، وغالبا ما نطرح عليها اسئلتنا قبل أن نرى ونعايش اسئلتها، لأننا محكومون بالثقافة المفاهيمية التي تدربنا عليها عقليا وثقافيا، بان نحيل كل شيء على واقعة ما ونستدرج من خلال الإحالة مدى التطابق أو الإفتراق عنها، هذا النوع من النقد تدربنا عليه اجتماعيا ونفسيا، ولقصور ثقافتنا النقدية بدأنا نعاين اللوحة وفق منطوقها لا وفق منطوقنا، وهذا من حق الفنان التشكيلي ان يصرخ بوجه النقد العادي، بالرغم من انه يبيع لوحاته، وتقتنى من قبل الناس لكنه يبقى نقديا ضمن دائرة ضيقة من متذوقي الفنون الجميلة.

فننا التشكيلي العراقي الذي يملأ مساحات واسعة في عدد كبير من بلدان العالم، يبدأ اليوم رحلة الإنتشار والتعرف، وبدا – كما اعرف خلال معايشتي لعدد من المعارض والفنانين العراقيين– يأخذ حيزاً من حضور المشاهد الأوربي، وإن فننا التشكيلي واحد من الفنون العالمية التي تدير رأس المشترين، لتصبح بضاعة يهتم بها السوق فنيا وجمالياً وتسويقياً.

قبل خمس سنوات أو أكثر اهتم كاليري "دي غاليري –دنهاخ– بالفنان محمد قريش وقدم له معرضاً متميزاً، ولما وجد فيه تصورا لتيار أو طريقة مغايرة لغيره استمر بطلب لوحاته وتقديمها للزوار، وشهد معرضه الآخير

اهتماما جيداً لحد ان الكاليري طبع له كتابا فنيا عن لوحاته، مما يعني أن الاهتمام بالفن ليس شخصيا بقدر ما يكون طريقة الفنان محمد قريش قد اسست نمطا من التجاذب بين جمهور الكاليري واللوحات.

تدخل الكاليري وتمعن في المشاهدة التي هي اعادة فهم ثقافتك عن الرسم وليس طرح ثقافتك على الرسم، فتجد أن طريقة العرض لوحدها تقدم الفنان بطريقة معاصرة، وهذه مهمة جدا، اللوحة لا تظهر جماليتها في معرض لا يجيد تقنية العرض. كنت في المعرض استعير مفاهيم اللوحات كي اوقظ في داخلي بعض المشاهدات والقراءات، وكانت الحصيلة هي انني انا لا الفنان الذي سيكتب هذه الإنطباعات عن المعرض.

٢

كنت ممن يأنس للوحة محمد قريش لشحنتها الدرامية ولصخبها، ولقدرتها على التأويل، ولعوالمها الغامضة المحتدمة، ولقوتها، ولكثرة الكتل والخطوط المشتبكة فيها، ولجمعها بين عوالم مختلفة احدها بخلفية تراثية ممثلة بألوان رصاصية وحمر وصفر مغبرة، بمسحة شرقية قديمة، وأخرى مكتظة بحياة حاضرة يعيشها مغتربا ممثلة بألوأنها الحمر والسود والبقع والحفر والكوى الغائرة، وما بين هذه العوالم تجسد تشكيلاته الدرامية عن تداخل شعري مأساوي يمتزج بحساسية فنان يجيد لعبة التوازنات في اللوحة، لتبدو تجربته دراما لقضية غامضة لا تقف بتجريديتها عند زمان أو مكان، بل بأبعادها الإنسانية المنفتحة كي تعبر المحلي إلى العالمي، والشخصي إلى الموضوعي، والذاتي إلى الجماعي، فتميزه فناناً مسؤولاً ومعاصراً. هذا اللون من الفنون تشعر به وكأنك تجسده باحلامك بعد أن تكون قد عشته واقعيا. ففي لوحة البستر تجد ثيمة لحكاية الهجرة أو الغربة تاركاً خلفه زوجة أما مسوّرة بخطوط شفافة

وشعرية كأحلام بينما الشخصية أو الكتلة المحاكاة تعبر أزمتها لتغادر ساحبة خلفا تراثاً من الحكايات الماساوية وسط حركة ضاجة ليس فيها أدنى التفاتة للخلف.

لم يعتمد محمد قريش تشكيلة أو كتلة واحدة لدراميته، بل جمع من التشكيلات المبهمة والمتحركة ضمن نموذج مغيب متشظٍ ومهووس بالإختباء، حاول الفنان ان يوزعه على مساحة بايقاعية لونية تتراوح بين الرصاص القديم والأحمر الدموي المباشروالأسود والأصفر، مصحوبا بخلفيات تراثية وثيمات شعبية كالبسط والأكفان والكوى والأواني والمقابر، ليقاطعها مع خطوط ومستويات مكانية تبدو اللوحة فيها وكأنها تتدرج عبر كتلها المخفية والظاهرة من حال البوح إلى حال الصراخ، وكأن العالم المكنون في الأزمنة بحاجة إلى تعددية لونية كما لو أنها خطابات مختلفة. فهو لم يتعامل مع كائن محدد الشكل أو شخصية محورية واحدة، ولم يعتمد على نعومة ملمسية دقيقة التلوين، ولا تتدرج مستويات متعرجة في لوحته كي تفضي إلى تركيب شعوري مأساوي، – وهي السمات الغالبة على لوحات المعترضين على ما كانوا عليه– بل يتعامل مع ذاكرتنا وثقافتنا، مع أحلامنا، مع المخفي منا، مع المسكوت عنه، كما لو كان يستعيرها لشحن لوحته بمآسٍ إنسانية جماعية قديمة وحديثة. فالحرب تجدها واضحة بنيرانها الحمر، لأنها حربنا الشاملة. والماضي تجده بغيومية ألوانه ودثارها الترابي، بينما الحاضر ممثل بخطوط مشتبكة وتشكيلات وهياكل منطلقة ولكن مقيدة، وتجد ذلك واضحا في تكثيف فكراته البشرية وتغييبها وكأنه يبحث عنها في المكنون الشعبي الغائر في المجتمع، أنك تشعر باللوحة عبر الجهد الفني الكبيرالذي يبذله لإخراجها من تنور التجربة، إلى نور الحياة، وكأنها لا تزال تعكس صدى ما مرّ علينا جميعا.

كنت أتابع هذه الدرامية في معارض سابقة له، فوجدت فيها خطابا فنياً بمستويات عدة: منها حساسيته مع المحيط الذي يعيش فيه وتبدو هنا انه يختبئ خلف متاريس الكتلة واللون والخطوط، وكلها ثيمات مكانية، كي لا يكون مباشراً بخطابه مع ما يحيطه نجده يجاري موجة التحديث في اللوحة الغربية،، بل يستدعيها بأثقالها اللونية وممارساتها، ومنها اعتماده ايقاعات مختلفة للخطوط المتباينة الأحجام، فتجد معظمها نازلة من أعلى اللوحة إلى اسفلها، أو دائرية مكونة كوى زمنية /مكانية وكأنها آبار تخزن الماضي، ومنها تقاطع كتلة بألوان كابية رصاصية وحمر وسود وبيض مشربة بالترابيات، وكأنها تجسد تراكمات زمنية على المكان فتكون أشبة بالحفريات على الجسد، ثم يواجهنا بتشكيل تشخيصي لكائن غريب، مدهوش ومرتعب، ربما لم يبق منه إلا تلميحات عابرة عن أنه إنسان أو شيء من هذا القبيل. ففي كل لوحاته استمرارية لطاقة التأمل، يقدمها وهي مشتبكة مع زمنه، إنه لا يقصد التعمية أوالتغريب، ولكنه يكشف عما تحت تصوره من تشابك للأحداث، كي يصنع مشهداً درامياً متوازن الإيقاعات، فيه من اللعب الفني الكثير، وفيه من التجريدالكثير أيضا.

٣

يعيد محمد قريش علينا صياغة مآسينا مرحلة مهمة من تاريخ الفن العراقي، كنا نقرأها في لوحات الفنانين حكايات ومدونات وأخبار، هنا نقرأها ألواناً وخطوطاً وكتلاً وسياقات متوازنة. إنه يسردها عبر تباين ألوانه بطريقة يضمن تجربته تجارب أخرى، ربما كانت اللوحة القضية تتحدث عن معركة سياسية محددة ومؤقتة، في حين أن اللوحة الحديثة تتحدث عن قيمها الفنية التجديدية وهي تعايش تجارب مأساوية كثيرة، أنها تضع الحادثة الآن خلفها، بينما كانت اللوحة القضية تضع الحادثة

أمامها. من هنا يعيد محمد قريش تركيب أحاسيسنا المضطربة بإختلاط ألوانه وخطوطه وكتله المتداخلة، مع ما يمر علينا من أحداث، ومن هنا اخلاصه للغة الفن، حين يقسم لوحته إلى عوالم مجاورة ضاجة صاخبة يتركز معظمها في منطقة الوسط، أو في خط مائل يبتدئ من اسفل يسار اللوحة وينتهي باعلى يمينها، ثم تفترق كتله باتجاهات مختلفة، تاركاً مساحات في اللوحة لأفعال زمنية ماضية. وقد ميز كتله بتدرجات اللون والخط فمعظم مساحة العالم القديم ممثل بالأرضية الرصاصية الغامضة وباشكال دخانية غائمة لا ملامح لها، وبخطوط رفيعة، تبدو وكأنها تنسحب للخلف، آتية من أعماق الزمن بكتلتها غير التشريحية المبهمة لا تدرجات لونية كبيرة فيها، غير غبار الأزمنة، وثمة غيومية مشوبة برمادية خفيفة تلفها، إنها بقايا حروب مريرة، بينما تكون أرضية العالم المعاصر– كتل الوسط– مشبعة بالأحمر والأسود، وقد أقامها على ركام العالم القديم يحيطها بخطوط متعرجة مبعثرة لا تنتهي إلى نهاية معينة، دالا بها على تداخل أزمنة القمع والحرمان والهجرة، وتتجمع فيها حالات العنف والكتمان والخسارة، وتوحي تعرجات خطوطه وتشابكها فيها، بصخب زمني ممثلة باحتدام الأسود والأحمر راسمة ملامح بشرية غريبة، أنه يراكم الزمن على المكان، ووسط عوالمه هذه يحشد كل قواه فتبدو الكتل في الوسط، بحفرها وأخاديدها وخطوطها الحادة والعريضة والقوية، تؤكد خطابها المأساوي القوي والسيطرة الذاتية على مصائر غير محسومة دلل عليها بتشابك الألوان واحتدامها وانفلاتها من بؤرها، لذا يمكن لأي متتبع لعمله أن يستدل على أن بؤرة دراما الصراع الإنساني في وسط اللوحة تسحب خلفها وتدفع أمامها الأزمنة كلها، اللوحة تيار متحرك وليست حالاً مكانية ساكنة، لأن الأرضية القديمة التي بني عليها صراعه، يعاد تشكيلها ثانية في الحاضر، ولكن برموز وتشخيصات تجريدية مختلفة، تجدها متسارعة راكضة ومهمومة ومبعثرة وهي تعبر النيران والجثث

والأوبئة المغبرة، ليدل بها على أن ما حدث في عالمنا لا يزال منفتحاً على مزيد من الحكي، بينما الخطوط النازلة المتقاطعة لم تصل بعد إلى نهايتها، تاركة للمشاهد تكملة اللوحة.

ثمة ملامح لثيمات هولندية تجدها مبثوثة في لوحات محمد قريش، وهذا شيء طبيعي، منها على سبيل المثال الأحفورات والكوى، وعفوية اللون، وغياب الإطار،، والتعامل مع الألوان الخام، وبروز المادة غير المشغولة، وتداخل الأمكنة المختلفة الأوطان، أنه يعيد تشكيل الشرفات الحرة، تلك التي كانت عليها اللوحة الهولندية في القرن التاسع عشر يوم انفتحت على ثقافات عدة وبلدان عدة، ولكن بصيغة حديثة ومنسجمة مع التجديد.

٤

ما نعنيه بدراما الخط والكتلة، هو الطريقة الفنية لتجسيد أفكار الفنان. قد يكون من نافل القول أن هذه الثيمة موجودة لدى عدد كبير من الفنانين العراقيين، عندما يجسدون قضية يضعون لها كتلة وخطوطاً، ولكني هنا أحاول أن اميز بين استخدام الخط والكتلة للوحة الصالات البيتية التزينية بجمالياتها ومخملياتها، والتي غالبا ما تكون الكتلة والخط مخملية هادئة ورومانسية وأنثوية، وبين لوحةالمتاحف حيث دراما الكتلة والخط تجسد بعدا دراميا وقوة تعبيرية، لارتباطها بحركة فكرية وقضية تمتزج فيها التجربة الشخصية بالتجربة الجماعية، ناقلة همنا الإنساني من الذاتي إلى الموضوعي، لتقدمه قضية يمكن الاستدلال عبرها على ما مر علينا. من هنا يصبح الخط عند محمد قريش بخصوصية تعبيرية وليس مجرد خط تزييني أو حركة عفوية يملأ بها مساحة أو يكسر به منطقة قوية.

بـالـنسبـة لـعموم خطوطه تلك المنسابـة أو الـتـي تشكل الـكتل، نجدهـا منحنية، مرنة، وصاخبة، ومتحركة، خطه لا يبدأ من نقطة لينتهي عند نقطة معينة، إنه منطلق من فضاء قديم ليأتي لفضاء آخر، دون أن يقف فيه، هذه الإنطلاقة والديمومة تجعله متحركاً في أزمنة مختلفة ليشكل كتلاً مختلفة أيضاً لذا لا قوة توقير فيه، ولا هوية شخصية له، ولا يمثل اتجاهاً أوحالاً محددة تتجه لقضية معينة، أنه طاقة شعرية منطلقة في فضاء اللوحة، تزيد مرونته وتعرجاته من شحنتها التعبيرية، وتمعن في تقويته دراميتها. أن تدرجات الخط اللونية بين الفاتحة والقاتمة دلالة على مراحل درامية الصراع التي مر بها، هذه المسيرة لخطوطه لاتروي حكاية واحدة، ولا تقف عند محطة معينة، بل أن قوتها وضعفها، انحناءاتها وانكساراتها، تدل على احتوائها لمسيرة فنان. لا شك أننا نمثل في تنوع الخط وتدرجاته اللونية ثيمة موضوعية، قد تبدو خارجية، أو آتية من المجتمع، لأن الخط لا يعبر عن تركيبة شعورية واحدة، أنه تيار زمني – مكاني يصنع وحدة غير محددة، حتى لوكان مستقيماً، فالنقاط التي يتألف منها تعيد تكوين شحنته الشعورية تبعا ليد الفنان التي تعبر عن مشاعره اللحظوية، ولذا لا نجد خطاً مشابهاً لآخر، ولا حركة مشابهة لأخرى، كل لوحة لها طريقة تنفيذية خاصة تصنعها خطوطه وكتله تبعا للمواقف الدرامية وتنوع صراعاتها..

ميزة أخرى لخطوطة، إنها ليست خطوطاً هادئة، أو على سمك محدد، أو على درجة لونية ثابتة، فهي تسعى لتأكيد التعبير الإنفعالي بتباين درجاتها، لانه يشحنها بالرؤية المضافة من قبل المتلقي أيضا، وهذه طريقة غربية، في ان اللوحة لا تمنح قيمها من داخل بنيتها فقط، بقدر ما تسعى للإضافة دائما. هل ثمة بعد لفن البوب آرت في اللوحة الحديثة، بالفعل ثمة ما يجعل الخطوط تستدعي ذائقة وثقافة المتلقي البصرية، ولكن بطريقة تأملية وليست خداعية.

أعطت الخطوط للوحة محمد قريش قيمة تعبيرية ضمن مسارين، مسار حديث وهذا ما نجده مصاحباً للكتلة اللونية البارزة وتمتاز بقوة الخط وسمكه والقوة التعبيرية فيه، ومسار موازللثقافة الغربية، لهذه التقطعات الفردية المنطلقة بحرية في عالم تعرفه، ولكنها كقيمة جمالية نجد الفوضى فيها سمة تحديثية، وهذا يعني ان الخطوط ليست تراكيب أحادية تنطلق من مكان وتصل الى آخر بقدر ما هي قيم جمالية وإشارات رمزية، تدل على الحركة والمسافة والزمن، أن خطوطه على أرضية اللوحة غالبا ما تكتسي بسمة لونها الأسود المعتم، ذي الطبيعة الشرقية، التصويرية، ففيها شيء من الثقافة الصينية واليابانية، تلك التي لا تعير أهمية للخطوط بقدر ما ترسم مناخاً تصويرياً مدركاً. هذا الإنتماء للشرقية الدفينة في لوحته، يرتبط عنده بأن عالم الفنان القديم غائر في الذاكرة، لكنه لا يزال حياً يستحضره كلما أراد الفكاك منه، لذا يلغيه بالتراكم اللوني والكتلي الحاد وبالقوة التعبيرية، ومع ذلك لا يستطيع الخلاص منه نهائيا، أنه خلفيات شاحبة، وحكايات قديمة، لا يمكن نسيانها حتى بالتقادم. ولذا ثمة حركة للخط مغايرة لتلك التي في الأعماق حركة منطلقة للأمام، لعالم جديد، مشبعة بالحرية. لذا فمعرض قريش هذا هو مرحلة وسطية، بين أن يبقى مازجاً بين عالمين يعيشان معا فيه، أو أن يتحرر من القديم ليعيش في اللوحة الغربية وعالمها الجديد، وتبدو مثل هذه المحنة الفكرية هاجس الكثير من الفنانين العراقيين. وأود هنا أن أشير اضافة لخطوطه أنه من أوائل الفنانين الذين اشتغلوا على ثيمة اللوحة المربعة البارزة، أو اللوحة الصندوق، حيث يبدو تقديمها على الحائط بارزاً، وكأنها تتقدم نحو المشاهد بحكايتها. هذه الطريقة التي قد تبدو شكلية لكنَّها تعبر عن امكانية ان نتحسس اللوحة بأيدينا، وأن تحتل مساحة بارزة غير تلك التي تحجز ضمن إطر منسجمة وسياق الحائط.

اثنا عشر فنانا عراقيا يضيّفهم متحف العالم في روتردام

قد لا تكون للمرة الأولى في هولندا أن يتجمع إثنا عشر فنانا في معرض واحد، وتحت عنوان كبيرة "العراق تحت المجهر" فالظروف التي يمر بها العراق جعلت الكثير من المؤسسات الأوربية تلقى الضوء ولو متأخراً على ما يختزنه هذا البلد من ثروات ثقافية وفكرية، ففي هولندا لوحدها يعيش أكثر من خمسين فنانا تشكيليا فقط، وهذه الثروة الثقافية وجدت لها صدى وممارسة في أنشطة ثقافية جماعية وفردية مكنتها من أن تواصل عملها وتشارك مع الفنانين الهولنديين وغير الهولنديين في معارض فنية كبيرة ضمن أنشطة الكاليرهات أو ضمن المعارض السنوية مثل معرض " راي أمستردام وفان أمستردام" السنويين.

في معرض متحف العالم والذي افتتح في ٢٨ حزيران ٢٠٠٤ واستمر لغاية نهاية آب ٢٠٠٤ جذب يوميا مئات الزوار إليه، فهو ضمن فعاليات حضارية أخرى قدمتها مؤسسة أكد للثقافة والفنون والنشر، بحيث أصبحت كل قاعات المتحف مخصصة لهذا المهرجان فالمشاهد يرى بوابة عشتار وقد أقيمت في وسط القاعة ٥ – ٣,٥ أمتار مرسومة بدقة الفنان سلمان البصري وخبرته وهناك ٣١ صورة عن تاريخ الكتابة في وادي الرافدين فشكلت معرضاً فنياً متكاملاً يتحدث عن تاريخ الكتابة مع نماذج من نصب وتماثيل بلاد الرافدين وفي القاعة المخصصة للمعرض التشكيلي قدم الفنانون العراقيون فيه ٣٦ لوحة لإثني عشر فنانا تشكيليا. وهم الفنانون : سلمان البصري، محمد سعيد الصكار، سعد علي، عفيفية لعيبي، حسام العقيقي، تركي عبد الأمير، رملة الجاسم، ستار كاووش،

سلام جعاز، فاضل نعمة، جلال علوان وحارث مثنى. هم نخبة من الفنانين المختلفين في الأجيال والتجارب شكلوا تياراً من اتجاهات الفن التشكيلي في المهجر.

في السياق الفني والجمالي للوحات الفنانين المقدمة في هذا المعرض نجد تنوعاً في المعالجات، يتبع التنوع في الرؤية. فالموضوع الرئيس للمعرض لم يفرض على الفنانين ثيمة لونية أو جمالية، أو سياسية. بل كان المعرض تجميعاً متناسقاً لهموم واتجاهات فنية متجاورة في الساحة الهولندية لفنانين وجدوا أنفسهم في صراع علني وخفي مع ذواتهم أولا كفنانين لا يريدون أن يكونوا ثانويين، ومع التيارات الفنية الهولندية التي أغنت تجربتهم دون أن ينساقوا وراء اتجاهاتها الحداثوية ثانياً وهي مهمة ليست سهلة لفنانين انقطعوا عن جذورهم وما بقي لديهم سوى الذاكرة التي تعيدك للعراق تجربة وحياة وقد تسبب مثل هذا الانفصال قضية مهمة قد تدفع بمن هم أقل تجربة للتقليد أو التوقف ولكن في المخزون الجمعي للفنان العراقي المعاصر ثمة روابط تراثية وتاريخية وحضارية مع الجذور التي تجد لدى المشاهد الهولندي قيمة جمالية لم توفره له القراءات عن حضارة وادي الرافدين فالوجه السومري أو الزمن في الشعر السومري أو الكتابة المسمارية وجماليتها في اللوحة كجزء من بنية الحروفية في الفن التشكيلي أو العودة إلى التماثيل السومرية ذات البعدين وغيرها تجد مثل هذه المفردات رغبة حقيقية لدى الفنان التشكيلي أن يضمنها لوحته الحديثة التي تتجاور فيها تقنيات أوربية مع موضوعة تراثية، فثمة توازن تعامل الفنان العراقي معه بحيث تجد ما يمكن أن نطلق عليه " لوحة عراقية" في المعرض نفسه وفي بنية الثقافة التشكيلية ككل.

حفل المهرجان بفعاليات مهمة أخرى كالقصائد السومرية التي تحولت إلى نص مسرحي جميل شارك فيه فنانون وشعراء بينهم الشاعر صلاح

حسن والفنان أحمد شرجي والفنانة الشاعرة بلقيس حميد حسن وأخرجه الفنان كاميران رؤوف وصمم ديكور العرض الفنان سيروان جمال وقد لقي العرض من قبل الهولنديين إقبالا وقد يعاد مرات أخرى في مدن هولندية. وقدم أستاذ السومريات كوزاد أحمد محاضرة عن تاريخ الكتابة مشفوعة بأكثر من ٥٠ لوحة سلايدات قدمت على جهاز برايمر لمشاهدين تابعوا الكتابة القديمة عبر لغات أربع هي :العربية والأكدية والإنكليزية والهولندية.

كما قدم الصكار محاضرة عن تاريخ الخط العربي وعلاقته بالفن التشكيلي وقدم ناقد هولندي هو فلورنس قراءة نقدية لتيارات الفن التشكيلي العراقي منذ الواسطي وحتى تجارب الفنانين الشباب في هولندا. وقدم الفنان سلمان البصري محاضرة عن الجماعات الفنية في الفن التشكيلي العراقي وتطور الفن التشكيلي ضمن مراحل متعددة، ضمن هذا المناخ الاحتفالي والجماهيري قدم الفنانون التشكيليون لوحاتهم ونحاول هنا أن نبحث في تجاربهم الأخيرة التي تشكل عندي تحولات جديدة وتطورا لما كانوا عليه.

سلمان البصري

وهو من جيل الستينيات ولد في البصرة وأنضج تجاربه هناك ثم انتقل إلى بغداد ليعمل في مؤسسات الدولة الثقافية ثم وجد نفسه مقذوفاً ضمن هجرة المثقفين العراقيين في هولندا. وتتركز تجربته في هذا المعرض حول البعد الفني لصناعة لوحة عراقية، فهو من جيل يتعامل مع اللون بعناية ودراسة وقد استفاد كغيره من جيل الستينيات، من التقنيات التي شاعت في اللوحة العراقية ومنها الحروف والمربع والرسوم القديمة ممثلة بالتعاويذ واللقى والرموز الدينية الشعبية والمتروكات الشعبية، بحثا عن صياغة لرؤيته الفنية تميزه عن أقرانه ونجد الاتجاه الفني الذي ساد

لوحات جيل الستينيات : ضياء العزاوي ورافع الناصري وعلي طالب وسلمان البصري ومحمد راضي وغيرهم يعتمد على قيمة الموروث الشعبي وقدرته على الاحتفاظ بقيمه الجمالية التي تتمثل بالبساطة واللون الشرقي. بتقسيم اللوحة إلى فضاء تتوزعها كتل تمثل في التشخيص العام لها ملامح إنسان وغالبا ما يوضع على خلفية لونية مائية أو سمائية يعتمد فيها على تدرج اللون نفسه. فالجزء الأعلى الممثل للرأس يشغله الفنان برموز وإشارات دينية شعبية غالبا ما تكون من البيئة ولكن هذا الجزء يغور في البنية الذهنية ثمة تأمل وهيمنة مفردة الصرامة وقوة الكتلة وتداخل نسبها، بينما يمثل الجزء الأسفل منها كتلة الجسد وقد ملئت برموز وحروف وإشارات ووزعت على ستة أو ثمانية مربعات مفصولة بخطوط حادة وصارمة وكأنه يعيد تشكيل الإنسان من أبعاد زمنية مختلفة وفي كل لوحاته تقريبا ثمة أطر متداخلة أشدها حضورا الأطر الداخلية التي تجزئ كتل اللوحة وتنوع مساحاتها.

في السياق نفسه لا تخلو لوحة لسلمان البصري من تأثير مناخ البصرة المشبع بانسيابية وهدوء وتجاور ألوان وكأنه يحاكي موروثا شعبيا هو النسيج المتنوع الذي يعيش في هذه المدينة.

حام العقيقى

الفنان حسام العقيقي مثلا وهو من فناني الستينيات تجد لوحته تتركز على البعد النفسي الضاج بمشكلات معاصرة، لعل اللون الأحمر الذي يطغي على لوحاته دال عن احتدام المواقف وصخبها وثمة تشخيص لرجل بلا ملامح يرتكز على مقومات الهوية العراقية يتقاسم فضاء اللوحة حيث الحروب خلفية واضحة تملأ سماء اللوحة بالأحلام. وفي المنظور تعبر التقاطعات اللونية والخطوط الضاغطة والمعبرة التي تتقاسم فضاء اللوحة عن زمنية ذات بعد سياسي، فالرؤية التي تجسدها لوحاته لها قدرة

على جعل اللون مشحوناً بانفعالية غير فردية انفعالية شعب أو تيار. يؤكد العقيقي ضمن السياق الجمالي أن مشكلة الغربة هي جزء من مشكلات العالم وما مر في الأزمنة السابقة يعاد ولكن بشكل أكثر مرارة. وتلاحظ أن العقيقي وهو نحات سابق ومتواصل مع الحجر ثمة حدة وصرامة في الكتلة حيث فضاء اللوحة يتوازن مع قاعدتها وتجسد الخطوط الفواصل بعداً تراكمياً تترجم إلى مراحل زمنية مما يعطينا انطباعا فنياً إن التداخل بين التلوين وملمس الكتلة هي من محصلات العلاقة بين اللون والكتلة.

تركي عبد الأمير

في لوحة الفنان تركي عبد الأمير ثمة علاقة ما بالموروث الفكري والثقافي للصحراء والبادية العربية ليس بأزيائها ولكن بعمقها وبمولدتها " حبة الرمل" فالتراث العربي يتضح هنا كلغة إنسانية مشتركة مولدة ومتكاثرة حيث الفن التشكيلي يحيلها على وقائع أخرى وعلى مدلولات أبعد من بعدها المكاني. إنه يعيد تشكيل ثقافة البادية لونيا وقد غلب اللون الرمادي المتدرج بالكثافة والقوة والذي يظهر هنا وكأنه آت من أزمنة غابرة. في معرضه السابق الذي أقيم في همبرسوم وجدت أن القيمة الجمالية فيه تتركز على إعادة تشكيل مفردات البادية الكبيرة والواضحة : خيام وجمال وأناس وبدت هذه المفردات مجردة أحيانا من تفاصيلها وأحيانا مقدمة لنا كما لو أنها واقعية لتبدو أنها منسجمة مع روح الصحراء التي تتعرض أشياؤها بفعل حركة الرياح والرمال إلى الامحاء والذوبان والأفول فيها فلا يبقى منها غير اسمها وخطوط سود مشربة باللون الرمادي وكأن الفنان يقص أو لا يزال يقص علينا حكايات أزمنة وأمكنة أتى عليها فعل كوني فمحاها من الوجود. في لوحاته الجديدة تتحول البادية إلى رموز وتجريدات غائمة متلاحمة تشكل سدى التكوين ليس فيها سماء أو أرض وليس فيها إلا تلك التعاويذ السحرية والسرية

التي كونتها حبة الرمل فبدت لنا أشخاصه قريبة من رسوم الكهوف على الجدران وهي تحمل الإرث القديم الذي تركته البادية ممثلاً برسوم ودوائر ومربعات صغيرة وعلامات رياضية ولغة صوفية وقصائد متراكمة وقد جعل الفنان لوحته بطبقات متراكمة ومتدرجة اللون فالطبقات السفلى أعمق لونا من العليا فبدت كما لو أنها تكوين من تكوينات التربة التي تتعرض للتعرية والتراكم ليس ثمة تعبد أو حس ديني في لوحاته بل ما يفرغ لوحته من أي حس هو أنها لا تعيش في زمنها القديم. بل في أزمنة الحروب والقلق المصيري للإنسان المعاصر.. بمثل هذه الروح القديمة – الحديثة يعيد الفنان تركي عبد الأمير فعل الاتصال بفن فائق حسن وبالرسم العراقي القديم ليس من خلال مكونات الصحراء فقط بل من خلال روح البادية الرمزية وحداء الإبل ولغة الشعر والدين.

عفيفة لعيبي

تعّد تجربة الفنانة عفيفة لعيبي من التجارب المنفتحة على التجديد والتطوير ليس بصدد الفكر الذي لازم لوحاتها وهو غالبا ما يكون معاناة المرأة العراقية في أوضاع إنسانية مختلفة وفي أمكنة وأزمنة يمكن أن تقرأ جانبا منها في تجربة الفنانة نفسها وتنقلاتها في مدن عربية وأوربية بعد هجرتها من العراق في بداية السبعينيات، وفي الوقت نفسه يمكن أن تكون لوحتها مختبرا لتمارين لونية دأبت الفنانة على تقديمها بوضوح وانسيابية السطح ونعومة الأنثى وتباين درجات الضوء فيها خاصة الأبيض والأزرق السمائي، الأمر الذي جعلها من الفنانين الملونين حيث الإحساس بالحال لا تركن إلى سطح الجسد بل إلى أعماقه ولذلك جاءت معظم نساء اللوحات إما مغمض العينين أو محلق، هذا الاهتمام بثقافة الذاكرة يظهر بوضوح على الجسد الثري والغني. وتهتم عفيفة اهتماماً كبيراً بالتأثيث، تأثيث الشخصية، ملابس وحاجات ولعب،

وتأثيث المحيط، أضواء وأشجار وخلفية مترفة وتشعر ثمة دراما تنمو فاللوحة تمسرح حالا معينة حينما تبرز الشخصية في مقدمة اللوحة تاركة خلفيتها داكنة وممتلئة بخطوط زمنية يمكن أن تقرأ منها ما يوحي بموضوع أو ثيمة غالبا ما تسيطر عليه الوحدة والحيرة والألفة مع الأشياء الصغيرة التي تغني الدراما المنزلية بتنوع ألوانها" فواكه وقفص ولعب وأقداح" دون أن يعني ذلك ميلا لرسم الستل لايف المجرد من الإنسان.. الوضع الدرامي يحكي لنا حكاية ربما نجد مفرداتها وقد اكتسبت الحال الدرامية نفسها ثمة هيمنة المرأة على أشيائها وتطويعها لونيا وحركيا لما هي فيه وتتحول هذه المفردات أحيانا إلى بؤرة اللوحة بعد أن تكون قد أنشأت علاقة حوارية جذرية معها كما في لوحة الفتاة التي تخيط لعبتها، فقد سحبت اللعبة نظر الفتاة في لحظة شعورية بدت الفتاة مهيمناً عليها كأن تنظر إليها أو تمسكها أو تلعب معها أو تتعرى أمامها وقد وجدنا في معرضها الأخير في لاهاي ثمة تحول كبير طرأ على الفتاة التي لا تزال بؤرة وفكر اللوحة فقد ظهرت عليها مسحة من الألفة بعدما كانت مغمضة أو تدير وجهها للعالم، ووجدنا كذلك نوعا مختلفاً من العواطف والعلاقة مع المحيط إلى درجة أنها بدأت ترسم لوحات لامرأة عارية تماما مع بقاء تلك المسحة الشرقية الناعمة على الجسد.

محمد سعيد الصكار

الفنان الصكار غني عن التعريف جاوز السبعين ولايزال منتجاً، خطوطه ممتزجة بشعره، وثقافته اللونية تنويعات بين القصة والشعر والنقد والبحث طاقة من أداء العارف في ميادين مختلفة همه أن يكون حاضراً في ميدان ساهم وغيره في تنميته وهو الحروفية في الفن التشكيلي الذي بدأ الاهتمام به في أوائل الأربعينيات على مديحة عمر ثم تطور إلى ما يشبه التيار عند قتيبة الشيخ نوري ثم ليتوسع على يد المحدثين شاكر

حسن آل سعيد وضياء العزاوي ورافع الناصري ومحمد مهر الدين وغيرهم لاحقاً، والصكار ليس فناناً تشكيلياً صرفاً إنمّا يتوسل بالخط كي يكوّن لوحة تشكيلية مادتها الحرف وتنوعاته وفاعليته لأن ينتج فيه خصوصيته الفنية وقدرته على ابتكار خطوط جديدة وقدرات إيقاعية للحروف العربية. في المعرض قدم ثلاث لوحات بدت في تركيبة تشكيلية معتمدة على الرؤية البصرية مع التكوين وكان التكوين دائرة ومستطيلا، على أرضية الأزرق والأحمر مما يعني أن الحروف في خطوطها الجديدة ليست معزولة عن محيط فني تبدو فيه جميلة فاللوحة صناعة تقنية بين ألوان كومبيوترية وصياغة فنية للحروف التي تبدو هنا تتشكل في جمل مقروءة يضفي المعنى على الصورة سمة الحداثة، فاللوحة عبارة عن مقولة مخطوطة، وليست حروفا تشكل لوحة كما يفعل الفنانون التشكيليون. نحن ننتبه للمعنى الذي تؤديه الجملة المختارة ثم نمعن بصريا برؤية جمالية لتشكيل حروفها. لذا فلوحة الصكار ليست معنية بالتشكيل بل بطاقة الحروف على التشكيل.

سعد علي

لسعد علي حضور فاعل في الحياة الفنية الهولندية وللوحة جمهور ومشترون فهي ببساطتها الشعبية واعتمادها على الحكاية يقدم سعد تصوراً شعبياً عن الحياة القديمة التي لا تزال حية في ذاكرة الناس، وكنت قد تابعت لوحات ومعارض الفنان سعد لفترات طوال أجده لم يقف إلا عند الموضوع التراثي والحكائي بين الرجل والمرأة وبالتأكيد يكون محور الحكاية هو الجنس في حين إن بنيته الفنية تتطور باتجاه استثمار كل تقنيات اللون المعاصرة في لوحته مما يعني أن لم ينفصل عن أهم مفردتين: الحياة الشرقية وموضوعها في الحكايات القديمة ومادتها الجنس وفعل الحكي والعلاقة بين الرجل والمرأة، والتقنية الفنية الحديثة

التي بدأت تفرض هيمنتها على اللوحة بخطوط جديدة وبألوان يمتزج فيها الأحمر بالأزرق بالفضي وكل لوحات يرسمها على خشب قديم. الطابع الفني الذي يؤلفه سعد علي يعود بنا إلى الثقافة الاستشراقية تلك التي اعتبرها الغرب جزءا من حاضرة البلدان المستعمرة، وما سبب اقتناء لوحات سعد بهذه الكثافة من قبل المشترين إلا عودة لذلك الهاجس المتعالي الذي اكتشفه الغرب في الحياة الشرقية ووظفه لصالح حضارته

ستار كاووش

في تجربة الفنان ستار كاووش ثمة تنوع سريع في تحولاته اللونية فالفنان وهو يواكب الحداثة الأوربية لا يقف عند نمط أو تكوين ففي تجاربه الأخيرة يميل إلى تشابك الكائن مع أشيائه، بوحدة جمالية وفكرية وكأن العالم بالنسبة له هو ما يستطيع أن يحتمي به من ضغوط المحيط، وبدأت لوحته تميل إلى جمالية فن الكاركتير الشعبي حيث التناسب غائبا بين أجزاء الشخصيات والكتل مركزا في أحيان كثيرة على رأسي الرجل والمرأة أو على القدمين مبرزا الجمال الشرقي وكأن الفنان يعبر عن غياب روحي لمثل هذا الجمال الذي يبدو شعبيا هنا في أوروبا ولكن من غير روح. مما يعطينا انطباعا أن فن اللوحة عنده من تكوينات بشرية شرقية غير مستقرة أنها غارقة في العلاقة مع المحيط الذي يبدو هنا أخضرَ مشحونا بزرقة شفافة وكأنه يمزج بين ألوان أرضية وسمائية وسط انبهار الشخصيات بالحال التي هي فيه. قد تأخذ هذه العلاقة شكلا جماليا بحتا، كما في لوحات قدمها في كاليري في رايزفايك ٢٠٠٢، ليس لإطار اللوحة أو حجمها لدية أي بعد بل ما يحدد الإطار هو سعة العلاقة وشعبيتها. وقد تكون موضوعا للحب مجسدا بتشابك الأيدي والرؤوس والأقدام. هذه المفردة تعبر عن أبعادها بأشكال كثيرة كالفتاة في البانيو أو الرجل والمرأة في علاقة جسدية صاخبة، ويزيد من هذه العلاقة وضوحاً

وصرامة هو تمسكه بالفلكلور الشعبي كخلفية تعيد إلى لوحته عراقتها وقدمها رغم ما يبدو أنها معاصرة ويطعم الشكل بالأزياء والنقوش والملابس الشعبية والبسط والأفرشة التي تشكل الأرضية المستقرة. وفي التكوين السري الذي لم نعرف بعد كيف يمكنه أن يجمع فيه بين ألوان حادة وضاجة وانسيابية مواقف الحب، حيث معظم شخصياته متشابك في أما على أرضية ملونة أو نائم مسترخٍ أو متعانق مع أشيائه، فثمة رغبة حقيقة للهمس ولكن بصوت عال عما هي فيه. فستار ليست لدية أسرار كبيرة يخفيها ما يقوله يصوره ويسمعنا لغته فلوحته تمتلئ بالإشارات الرامزة وكأن شخصياته لا تزال تحكي حكايتها التي لم تنته بعد. ويشخص الناقد التشكيلي كريم النجار فن ستار كاووش بما يلي" إنه التماهي في رسم الشخوص بذروة حالاتهم الرومانسية وبفنطازية عالية كبديل للخراب الروحي والحياتي المستمر، وهذا ما يؤكد جدارة هذا الفنان وخياله الخصب الذي يضخ لنا عشرات الصور والحكايا، ويرسخ هنا مفهومه للفن بأن الانطباعية بحداثتها تبقى حية طالما هناك تناظر بينها وبين الواقع والخيال، كما يعزز استفادته من موروث الفولكلور والزخارف العربية بنصاعة اللون وسطوته الآسرة.

رملة الجاسم

الفنانة رملة الجاسم واحدة من التشكيليين الذين بدأوا تجربة جديدة مستفيدة من الطبيعة الهولندية وأشيائها، فثمة رومانسية طبيعية محببة تجدها وقد نفذت بطريقة الكولاج أو الأشياء المختمرة تحاكي فيها أوراق الأشجار المتساقطة والمبللة بالمطر والطين والمتروكة على الأرصفة والشوارع ولكنها ليست الطبيعة ذات المناظر بل الطبيعة المغتربة، فالمكان في لوحتها عالم يختزن الألوان الجميلة المختمرة والممتلئة بأحاسيس الاغتراب والألفة معا وكأنها أشياء أناس غادروها وبقيت شواخص على

تاريخهم وأمكنتهم، ثمة تمسك بالجذور وارتباط قوي بخصوصية الحال مع إشعاع لوني تجمع فيه تركيبة من مشاعر مشتبكة مع الأرض حيث وجدت فيها نوعاً من اطمئنان لم تجده في أرضها القديمة. هذه الألفة تضفي على ألوانها بنية موسيقية لونية وبهجة أنثى مغرمة بتنفيذ الأشياء الدقيقة وثمة تداع وتداخل بين الذات وأغصنً وأوراق الأشجار والنباتات والحروف العربية. أنك تقرأ في لوحتها تداخلا غريبا من هذه المفردات المتباعدة حتى يبدو المنظر وكأنه قطعة من ذاتية فنانة لا تريد ترك تراثها ولا الانفصال عما تراه وتشعر به حاليا. بمثل هذه الحميمية تتجمع في أفق لوحتها البنية اللون الغربية حيث التلوين المشع يعبر عن تشابك مواقع وأمكنة نظيفة ويعكس انطباعا لأجواء غربية ولأزمنة متداخلة فالغابة أو الأشجار واحدة من الأمكنة التي يتعاقب الزمن عليها دون أن يتغير اسمها أو طبيعتها، حيث التقادم يشكل تاريخاً للإنسان قبل تاريخها. وحيث مقدمة اللوحة تمنحك انطباعا بأن ما تراه هو تداخل بين مشاعر مختلفة وجدت طريقها عبر الأصص والأوراق لبصرنا الذي يتمسك بما يراه وكأنه هو أيضا يقع تحت تأثير الطبيعة المغتربة. وقد أشار الناقد كريم النجار في تعريفه للوحات هذا المعرض إلى ما تتميز به رملة من ″ غنائية غاية في السلاسة ورشاقة الخط″ وعموما يمكن القول وبإيجاز أن هذه الفنانة تستفيد كثيراً من الرسم الهولندي القديم لتطوّعه كخلفية تراثية شرقية للوحتها الجديدة..

فاضل نعمة

اللوحة في فن فاضل نعمة سؤال مفتوح على احتمالية التجربة غير المكتملة فهو يسأل دائما بوساطة الإنسان العراقي عمّا مر به خلال الثلاثين سنة الأخيرة، لذلك حملت لوحته إشارات ورموزاً وأرقاماً هي جزء من بنية إعلامية ثقافية مارست دورها على عقل الإنسان ووجوده وتلمح

أثراً لمحمد مهر الدين في ذلك حيث بادر ومنذ أواسط السبعينيات على إدخال الإنسان العراقي في إعلامية كونية ليخضعه إلى حسابات دولية مجردة، فاضل إذا يواصل هذا المسعى الفكري لم يغب عنه قدرة السؤال المعاصر على استجلاب أكثر من جواب إن لم نقل أن الجواب غير مكتمل بعد فاللوحة تعبر عن غرابة هذا الإنسان وعن بحثه وعن اشكاليته الكونية في عالم يثير يوميا قدراً هائلاً من الأسئلة وبتقنية متميزة وشفافية لونية وحدة وخطوط ولغة أوربية وتقنية البوستر الذي يعلن عن حدث ما في تكوين هذا الإنسان يضعنا فاضل في بؤرة حدث كبير وهو الغرائبية المعاصرة التي تفرضها حياة الإنسان في غربته وهجرته والتي تصنعها مثيولوجيا الحياة اليومية في بلدان بدأ الفنان العراقي فيها يستوعب أبعادها فنيا.

نقطة أخرى في لوحة فاضل نعمة، هي البساطة التي تلمسها في بنية الكتل وغالبا ما تكون هذه الكتل لأناس يحملون سماتهم الشعبية ويفصحون خلال تقديمهم عن إشكالية سياسية مباشرة ربما تكمن في هذه البساطة عدم الخروج عمّا يحيط بإنساننا العراقي من محن يحملها معه، فاضل يؤلف خطابا مباشراً عن الإنسان في هذا العصر ليقدم من خلاله سؤاله الوجودي.

سلام جعاز

فنان أخر لم يستطع الخلاص من المحن التي يمر ومر بها الشعب العراقي، ذلك هو الفنان سلام جعاز كتله موغلة في الظلام ومحملة بإرثها الذاتي والشخصي لتقدمه لنا بصور مأساوية محملة بأحلام مجهضة وبطريقة مقيدة إلى أرضية عراقية هذا الجلوس واتساع الفكر وتشظي الرأس والغرابة في العتمة وتعصيب العينين ما هي إلا مفردات أصبحت جزءاً من تاريخ الإنسان وليست حالات فردية، رجل وامرأة هذان الكائنان

المولدان للحياة يضعهما في حوار لوني. فالفضاء الأخضر أو الأسود، هو ماضي الشخصيات وتأريخها بينما يلون الشخصيات باللون الرمادي الأحمر والمشرب بالأبيض دالا بذلك على صياغة وجود آني معاصر وتبدو الألوان أنها غير مختبرة وشعبية في حين أنها محملة بأحاسيس الحياة اليومية وصخبها. فاللوحة عند سلام حال مقذوفة في فراغ العالم، مثيرة للسؤال وباعثة على التفكير وموغلة في الحوار.

جلال علوان

يسعى هذا الفنان الشاب إلى تثبيت قدرته على المزاوجة بين النحت والرسم، في اللوحات التي قدمها في المعرض نجده واحداً من الفنانين الذين يعتمد في إنشاء لوحة بموضوع غير قابل على التفسير، كتل وفضاءات ملونة ومساحات يستحضر خلالها أزمنة دفينة فالصياغات الشعبية والرموز التراثية تشكل خلفية للوحاته التي لا تخلو من بنية تصميمية.

يتعامل جلال علوان مع الفضاء بروحية شعرية فهو يجزئ الفضاء ويقسمه إلى مواقع متباينة النسب اللونية وكأنه يصنع لنا تاريخيا متدرجا للحال، في حين يقدم الكتلة التي تشكل بؤرة اللوحة بوضوح مطعمة بتراثيات شعبية هي بقايا الثقافة الشفاهية التي ورثناها، قد يميل أحيانا إلى التشخيص وقد يكون ممن يركب في لوحته رموزا شعبية كاللقى والخناجر والبسط الشعبية وألوأنها الحارة المتنافرة أحيانا لكنه في العمق يجعلنا نعيد التفكير بما تختزنه الذاكرة من موروث.

حارث مثنى

تعّد تجربة حارث مثنى بالنسبة لي اكتشافاً فهو فنان شاب ومقبل على الحياة الفنية بطاقة غير اعتيادية وتجربته المبكرة لا تدل على أن الفنان

مبتدئا أو بغير خبرة بل يوحي انه يعرف جيداً تضاعيف العملية الفنية وتأسيسها.

تقرأ في لوحته تجارب عدة هي بقايا تأثيرات أساتذته، – لا أعرف إن كان محمد مهر الدين أو رافع الناصري أو ضياء العزاوي أساتذة له – ولكن لوحته تحمل لغتهم الفنية. ما يبهجك في لوحته أنها مشغولة ومشحونة بتوترات لونية وبمستويات حكاية تجريدية وبتعمل لوني لا شك أن تأثيرات الحرب واضحة على اللون هذا التداخل بين الكتل على خلفيات سود وإضاءة بيضاء تشع مع تقاطعات وتراكمات تفصح عن أن الفنان لم يستقر بعد على تكوين معين، أنه حقل تجارب وعقل وذهنية منفتحة على التراكم والتجميع وما يجعل لوحته مقبولة هو هذا التناسب في حجم الكتل والقبول البصري لما تشاهده دون أن يعني ذلك كمالا أو وضوحاً.

تنقسم لوحته إلى ثلاثة أقسام طولية، ثمة تناظر مسرحي في بناء اللوحة، فالفنان يميل إلى بناء مشهد درامي، يمين اللوحة مشحون بتوترات لونية وتراكم كتل وتداخل ألوان مما يعني دلاليا أنه مندمج في حال الحاضر في حين أن يسار اللوحة غالبا ما يكون خطوطاً على مساحة صفراء موافقاً لشناشيل قديمة ممثلا لماضي الشخصية، في حين يشكل وسط اللوحة فراغا وفضاء مظلما هو القطيعة بين زمنين. هناك تيارات ولكنها غير ملتقية هل يعني تحولات في حياة الفنان تفرض صياغتها على اللوحة لا شك أن تجربته نابعة من معين حياته.

معرض فني مشترك

١

في أمستردام وفي قاعة جانبية في سنتر المدينة أقامت رابطة الرافدين معرضا فنيا لعدد من الفنانين العراقيين والهولنديين والروس. وهذه التشكيلة الفنية دالة على أن الفنانين المهاجرين في أرض الغرب يجدون أنفسهم أحيانا في معارض فنية مشتركة حيث أن قسوة السوق واختراق الحواجز الكثيرة للوصول إلى الكاليرهات الهولندية ومن ثم العرض المنتظم فيها يحتاج إلى زمن ومعارف وعلاقات وتجديد وغرابة وتنفيذ دقيق. وكل هذه المفردات لا تجد طريقها للفنان العراقي الذي لما يزل بعد يشتم هواء الغربة بأنوف ممتلئة بتراب الوطن. الفنانون هم : عبد الرزاق حسن وعبد الرحمن لعيبي ورملة الجاسم وآراز وكفاح الريفي وحكمت الداغستاني وستار كاووش من العراق، والفنان إيفان بوندروف من روسيا، والفنانين ماريك سبان وتون ألدنكن من هولندا. لكل فنان منهم تميزه وهويته الخاصة، مما يعني أن لا تيار ولا اتجاه يجمع بينهم، وهذه إحدى مفارقات فنان المنفى حيث المكان والجهة التي تقدمهم هي الأساس في مثل هذه المعارض. ولذلك نجد أنفسنا هنا في تقديم صورة بانورامية للخطوط العامة لكل فنان بغية رسم صورة للقارئ عن توجهات وتصورات الفنانين الذين لا تجمعهم غير مساحة العرض.

فالفنان آراز يعيد هنا تكويناته النحتية على هيئة مثلثات ومنشورات ولكن هذه المرة بالألوان وعلى القماش معتمداً على بنية الإيقونة

والزخرفة الحروفية الصغيرة التي يطعم بها سطوح رسومه، التي أعاد بها صياغة المكان الهرمي القديم بتركيبة بصرية تجمع بين الآثارية والمعاصرة.

الفنانة رملة الجاسم تعيد في رسومها الكبيرة، صياغة مشاعر الألفة المفقودة في زمن الهجرة من خلال عاشقين يجدان نفسيهما في إطار من التداخل الشعري الموسيقي، أو من خلال استثمار الطبيعة حيث كانت لوحتها عبارة عن أوراق شجر تجد نفسها في انسجام فضائي معين تعيد به تكويناً غائراً في الطبيعة وهو البنية السرية لتجميع الأشياء المهملة في المكان. خطوط رملة القوية وتركيبة شخصياتها تحتمل الرمزية والعلاقة المنسجمة بين فضاء روحي مشحون باللغة الفنية حيث أعادت لنا مثيولوجيا الشكل الشعبي من خلال بنية الموروث للأقمشة والأرضية ومن خلال تركيبة الوجوه السومرية القديمة التي عملت فيها تنويعات لونية جعلت فضاء خارج الجسدين هو ما في داخلهما وهما معا يمسكان قيثارة الروح الهاربة من جسديهما إلى فضاء الرغبة.

الفنان كفاح الريفي وهو فنان كاركتير في الدرجة الأولى يشكل لنا في لوحاته الثلاث تكوينات تجريدية لأشكال قديمة – معاصرة ممتلئة بروح البساطة التعبيرية. ومجسداً فيها قيما فنية تحاكي موضوعات اجتماعية.

الفنان حكمت الداغستاني في لوحاته الثلاث يكون لنا موضوعاً عن حال امرأة في لقاء مع الضوء والريح والرغبة فهو إذ ينشر شعرها أو يوسع من أجزاء وجهها يكون لنا رؤية عن قدرة هذه الإنسان من أن يكون قلقا ومنسجما في آن واحد.

الفنان عبد الرزاق حسن وهو فنان يعيش في هولندا منذ فترة قدم في لوحتين حروفيتين تصورات تشكيلية لحروف عربية معيداً بها تصور الفنان القديم عن قدرة الحرف على تكوين بنية بصرية زخرفية.

الفنان ستار كاووش أحد الفنانين الذين سيحتلون مساحة متميزة في الفن التشكيلي، ففي لوحته تتجاور الغرابة بالمألوف. قدم في هذا المعرض ثلاث لوحات يؤكد فيها من خلال خطوطه الحادة والقوية على تأكيد هويته الفنية الخاصة، في أنه فنان مبتكر ومجدد وله شخصية أسلوبية تميزه عن أقرانه من خلال تعامله مع وجوه وأجزاء من الجسد تتداخل وتتجاور في بنية مركبة لتشكل حالا انفعالية لموضوع اجتماعي هو غالبا ما يلح على رسومه ذلك هو القلق الذي يعيشه إنساننا المعاصر في المدينة. ألوان ستار القوية والحارة تجعله فنانا جبليا وريفيا، شرقيا وغربيا في آن واحد. فقد أسبغت البيئة الجبلية على أعماله وضوحاً ونقاوة لونية وبريقا ملونا بألوان صافية وغير مختلطة. ففي لوحته تتجاور القيم الفنية التعبيرية القديمة، والقيم الرمزية. هنا تدخل عوامل مضافة على لوحته القديمة التي كانت تتعامل مع أشياء المدينة : سيارات دراجات، أرصفة، لتصبح وجوها وأجزاءً من الجسد وأشجاراً ونلمس مدى تأثير البيئة الغربية على رسومه، وهو ما يجعلنا نؤكد على حضور هذا الفنان لاحقا.

في لوحة الفنان تون ألدكنكن نجد البنية التصويرية هي الغالبة إن لم تكن لوحاته كلها فوتوغرافاً، ولكن فوتوغراف مختلط مع التعامل الخارجي للوحة. وهذا التيار الذي شاهدنا له حضورا متميزا في معرض راي أمستردام الكبير يعود ليجد في الفنية والتقنية الحديثة للكاميرا ميزات أسلوبية جديدة مكنت العين من أن تدخل زوايا غير مكتشفة في الواقع. مما يحول الفن الفوتوغرافي من كونه انعكاساً فنياً للواقع إلى مكتشف له وناقد.

٢

ما أردت قوله في هذا العرض العام عن مثل هذه المعارض هو أن الفنان العربي وخاصة العراقي الذي وجد نفسه مقذوفاً في صحراء أوربية

خضراء بكل شيء، بما فيها الفنون التشكيلية التي تتحول إلى سلعة عالية القيمة في السوق، نجده مشدوداً إلى تصوراته القديمة تلك التي تأسست مفرداتها في التربة الوطنية ولا تزال عالقة في ذاكرته وبصيرته وريشته وألوانه، وعندما يقدمها للفن الغربي وللجمهور يجدها متخلفة في بعض الأحيان متقدمة في أحيان كثيرة وفي كلتا الحالين تحتاج إلى وقت طويل كي تأخذ مجالها في النشر والانتشار. في لوحات الفنانين التي شاهدناها أكثر من تيار ومن اتجاه ليس لأنهم جمع غير منسجم، إنمّا لأنهم ما زالوا يختبرون أنفسهم أمام مشاهد مشبع بالجديد والفنتازي والغرائبي وفن ما بعد الحداثة.

الفنان سعد علي

اللوحة بين انسيابية الحب وصرامة الخشب

لقي المعرض الفني الذي قدمه الفنان سعد علي من اوترخت (هولندا) اهتماماً واسعاً من قبل الصحافة والنقاد. وسعد علي معروف على نطاق هولندا وايطاليا حيث تقدم اعماله أكثر من عشرة معارض فنية، من امستردام وارتخت ولاهاي والايدن.. ومنذ سنوات وهو يطور قيمة فنية جديدة – قديمة، تلك هي فاعلية الحكاية التي تنشأ بين حبيبين من خلال علاقة الحب وبما ان الحب هذه المقولة المتجددة لم تعد باطارها الروماني في أوروبا فقد أعاد تركيبها فنياً من خلال ثقافة الشرق المشبعة بفاعلية كجزء من تقديم رؤية تقنية أوروبية لموضوع شرقي قديم واختيار لهذه الطريقة التنفيذية بألوان شرقية حادة وبخطوط رومانية تتداخل فيها أجزاء الجسدين وتكون تركيبة شعورية جدية تمكن عنا نحن المشاهدين بناء كجزء من تركيبة إنسانية شاملة. أما إطار هذا الباب، والذي يطلق عليه باب الفرح فقد ملأه هو الآخر بوجوه تطل على عمق اللوحة وداخلها كما لو كانت مسرحاً معروضاً ما فيه للفرجة وهؤلاء الأشخاص الذين يتلصصون على الفعل الدرامي الكامن في أعماق الروح يضيفون للوحة عمقها الشعبي وبنيتها الحكائية، وكأن اللوحة نفسها حكائية لا تكتمل فصولها الا بوجود حدث وجمهور.

تلقى الفنون المشبعة بروح الشرق وبخاصة الفنون الإسلامية إقبالاً جيداً من قبل الجمهور الهولندي والصحافة ليس بسبب تزايد نمو الجاليات

الشرقية وإنمّا لان هولندا تسعى ومنذ سنوات لان تصبح عاصمة الفنون في أوروبا لأنك وأنت تتجول في أمستردام أو لاهاي أو مدنها الأخرى تجد تزايداً منقطع النظير لافتتاح المعارض الفنية، بل ان رغبة ألواح الأجانب من اقتناء الموضات الفنية فان حافزا مشجعا لمثل هذه الظاهرة.. وهذا ما نجده على الفنانين العرب، وبخاصة الفنانون العراقيون الذين وجدوا طريقهم إلى صالونات العرض المهمة بصعوبة، ثم بدأوا يؤكدون حضورهم الفاعل من خلال تزايد عدد اللوحات المباعة وهذا نجد ذاته على تلمس الحاجة للتلاقح الثقافي بين الشعوب، الفنان سعد علي، من أكثر الفنانين حضورا ليس بسبب استمرارية إنتاجه للفن وإنمّا من خلال الكتابات التي تظهر على فنه.

تطرح فكرة العلاقة ″ الحب ″ ومن خلال ″ باب الفرج ″ والمشاهدين الذين يطلون على اللوحة الحدث بإطار الحادثة : البنية الفنية للوحة سعد علي فنجدها تعتمد الجد بكل عنفوانه الجد الشاب ليس ثمة شيخوخة أو طفولة هذه البنية الوسطية تمثل جوهر التجسيد الفني لفكرة الحب حيث يكون الجسدان فيها على اعلى مستوى من النضج والإمكانية، لان هذه الاجساد مليئة بالحب، ومشاعره خلت من العظام كل اجساد لوحاته لونه وصوته ومتداخلة حتى تحسبها جسداً واحداً، اما الرأسان فقد كانا بتقابلهما يمثلان عنوانا، وقد احتلت عين واحد كل الرأس وهذه العين الجانبية للرأس، سومرية وعباسية، نجدها في رسوم الواسطي التي امتازت بالبعد الواحد، أجساد ممتلئة عاطفة ووجداناً لا يحدها من الداخل شيء ولا يسيجها من الخارج الاّ إطارات الباب وحتى هذه الإطارات قد أُخترقت أيضاً لتتداخل مع بنية اللوحة.

بهذه الرؤية الاجتماعية يدخلنا سعد علي إلى الجد الإنساني وهو عن علاقة مع العالم الداخل للاخر والعالم الخارجي للمشاهد ولانه كذلك

اعتمد في بناء اللون على تدرج الوردي والذهبي كجزء من بنية شرقية مبهمة وما المصري الداخلي الا عطاء روحي للنفس وهي تلتحم مع حاجاتها اليومية لذلك اعتمد خطوطا خفيفة سوداً تدخل بؤرة اللوحة بالخارج.

تشعر ان اللوحة وهي توظف تقنيات معاصرة أوروبية في معظمها تتعامل مع حاجة السوق وحاجة الذوق الاوربي، هاتان الحاجتان الشرق. ثانيا وفي ضوء هذه المصاهرة يحاول سعد علي توظيف الموروث الشعبي توظيفا فنيا أولياً ملصقا خارجيا باللوحة وهذا المسعى الذى تؤكده هوية اللوحة حاول الفنان ان يجد له متكآت في الشعوب الأخرى من هنا نجد سمات شرقية عامة يابانية وصينية واسترالية وليست عربية فقط.

تعتمد لوحة سعد علي على ثقافة المشاهد أيضا، انه اذ يستعيد مناخات عادة، إنمّا يحاول استدراج المشاهد إلى الاشتراك معه في صياغة فكر اللوحة وثقافتها واذ تنمو تجربته ابتداءً من ايطاليا حتى هولندا على تجريب مستمر مع الفريسكو (الجص والماء) ثم مع الخشب إنمّا تجد حقيقة أن هذه التجربة لا تنمو في فراغ ولا تجد أشياء عابثة وإنمّا هي حقيقة نابعة من إحساس الفنان بالعالم هذا العالم الذي يتشكل بالمادة وإنمّا بالمادة والروح معا.

ويعكس تعامله مع الخشب حقيقة فلسفية مفادها أن الخشب ليس مثل الحديد يحمل عدوانية السلاح والموت والدمار، الخشب ينتمي إلى النماء والزرع والخضرة والحب، من هنا تظهر لوحاته بروح شرقية شفافة قائمة على توافق بين جريان شاعر الحب وانسيابية الخشب.

معرض جديد للفنان سعد علي

منذ ثماني سنوات والفنان سعد علي يبحث بأظافره الخاصة عن موقع قدم له في ايطاليا حيث حل أول مرة، في هولندا، حيث يعمل ويرسم

ويسكن، ولذلك خبر هذا الفنان الحياة الهولندية و الكيفية التي يدخل بها أوساطها. لذلك تجده حاضراً في أهم كاليرهات امستردام ودنهاخ، و أرترخت، وتطول اقامته ليعرض ويشترك في عدد من كاليرهات إيطاليا– فلورينا– وفرنسا– وأسبانيا.. . وسعد علي– منفرد له موضوع خاص– أحد أهم الفنانين المقيمين في هولندا الذي يبحث عن طريقة فنية يرتبط بها بالشرق من خلال الثيمات والألوان، والفكرات، وفي الوقت نفسه يستفيد من التقنية الأدبية في الرسم الحديث. وعندما تشاهد لوحته حتى ولو لم تحمل توقيعاً تستطيع أن تنسبها إلى سعد علي: وجوه بخطوط خارجية حادة، وعين واحدة تكتشف الداخل والعالم المحيط بها، وعلاقة حب أبدية بين جسدين خليا تماماً من أي مواقع حتى العظام الداخلية– كل تجسيداته الجسدية بلا عظام– ولذلك نجد امتداداً للأيدي والأرجل، من أجل تطويع العلاقة بين الجسدين بما لا يجعلها مقننة بهيأة أو وضع. ثم ألوانه الرمادية– المليئة بالحس الشعبي– والموروث الفلكلوري كما لو أنها آتية إلى اللوحة من أعماق ريف الديوانية والجنوب العراقي، ثم ذلك البعد البصري الذي يشمل به خلفيات للأجساد الأخرى المتداخلة أو في لحظات تكوينها.. وخلال تجاربه العديدة، والوانه، من الأزرق إلى الاحمر إلى الوردي حاليا، قطع رحلة البحث عن المادة التي يحسد عليها ليستقر أخيراً على الأبواب الخشبية، الثقيلة وذات الخشب القوي، يرسم عليها هذه التشكيلات الآتية من ألف ليلة وليلة ليعيد إلينا أهمية الباب من الليالي، وكيف أنك ما أن يفتح الراوي من الليالي باباً في زقاق أولى ضفاف النهر حتى ندخل معه عالماً جديداً مختلفاً كلياً عن العالم الأرضي الذي جلبنا الراوي معه. وهناك غير أحياء جديدة وأناس من أديان أخرى، وعادات مختلفة لتكتشف مع الراوي سعة الحياة، وتعدد مواقعها..

يجعل سعد علي من هذه الخلفية التراثية مادة على سطح أبوابه لكتل ما إن تحاول لمس الباب أو فتحه حتى يندار أمام عينيك ذلك العالم المخفي

وراء الألوان وقد طل علينا من خلال عين واحدة كبيرة تحتل كل مساحات الوجه وتعرجاته.

الفنان سعد علي من أكثر الفنانين العرب هنا انتشارا وقبولاً من قبل المشتري الهولندي والعربي، والأوربي، وفي آخر معرض مشترك له كان ثمة إحساس لدى أهم كاليرهات امستردام.

كاليري فان فونستر. بأنه يقدم فناناً مهماً للجمهور الهولندي، وقد كتبت عنه مقالات عدة في الصحافة الهولندية تؤكد مكانته وأهميته.

تعد الطريقة الفنية التي يعتمدها سعد علي في لوحاته طريقة حروفية بمعنى أنها تعيد تكوين الأجساد بوساطة الخطوط الدقيقة الخارجية، التي تتحول في اللوحة إلى ما يشبه حروف الكلمات. فليس ما يتكون داخل هذه الحروف جسداً– شكلاً– فقط، وإنمّا دلالة– محتوى–. ولعل الواسطي، بفنه الشعبي ذي البعد الواحد، كما درس ذلك الفنان الراحل شاكر حسن آل سعيد، له تأثير على لوحة سعد، إلا أن هذه الحروفية الدقيقة، غالباً ما تكون تكويناً تجريدياً يحيلك إلى إحساس حقيقي بأن مناخ اللوحة شرقي وعراقي بوجه خاص، وهي سمة طالما ابتعد عنها الفنانون المغتربون لما للمناخ الأدبي من تأثير ثقيل وصارم على اللوحة العربية. سعد علي فنان الدراما الشعبية المتمحورة من العلاقة بين جسدين.. دراما من النوع المغطى بمأساوية حزينة.

الفنان بشيرمهدي في معرضه ٢٠٠٨

قدم" كاليري أوترخت" معرضا لثلاثة فنانين هولنديين؛ رسامان ونحات، بينهم الفنان العراقي بشير مهدي، فكان الإفتتاح مناسبة لأن ترى تجاورا ملفتا للنظر بين فنانين لم تجمعهم إلا الثقافة الغربية، لقد هيمنت لوحات بشير على قاعات الكاليري الثلاث، وبدت الصالة كما لو أنها تحتفي بالفن العراقي لوحده حيث غاب الفنانان الهولنديان عن الحضور. استمر المعرض لفترة شهر ثم انتقل بعدها إلى مدن هولندية أخرى. بشير الذي تعافى أخيرا من مرض، أطلَّ علينا هذه المرة بروحية جديدة، هي تجسيده لرؤية الأفول، فيلجأ للعتمة والظلال الحادة والضوء القوي، ليضمخ فيها الأمكنة الآفلة وإنكسارات الأشياء، والمواقع الخربة، والروح المنسحبة، والبيت المطفأ الأضواء، والزوجة الغائبة إلا من فتاة صغيرة يحتضنها، ولروح المشفى وهو يشعرنا بألوانها وزهورها البيض بعد أن عرفناه محباً للأشياء، عاشقا للضوء، رومانسيا. هذه النقلة الجديدة منحتنا الفرصة أن نرى البعد الدرامي للأشياء، التي تتجاور فيها المفترقات دون أن تكون طبيعية أو إنسانية، لإنها الأشياء في احتدامها وشعريتها اليومية.

أربع ثيمات يعتمدها بشير في كل لوحاته تقريباً

الأرضية وقد أسقط عليها الملابس والأفرشة وجزأها إلى مقاطع بينها مربعات يغلب عليها اللون الأزرق. هذه الأرضية الداكنة هي العالم السفلي الذي تؤول إليه كل الأشياء فتمثل الأرضية سقفا يتلقى ما يسقط فوقه، لذا

لا حركة غير حركة السكون والسقوط وقد ظهرت بتجاعيد على الأشياءتلك.

النوافذ والأشياء من كراسي وأسرة وبقايا وقد حمأها في الضوء لتتجاوب شعريا مع مناخ الغرفة الكابي الذي غالبا ما يقترب من الليل، ولكن ليس الضوء ضوءا صناعيا، أنه الضوء الداخلي للأشياء. في هذه الأشياء تشعر أن محاورة كانت تجري معها، الآن كل شيء انتهى ادت أدوارها فانسكر بعضها وأهمل البعض الآخر وما عادت بالقوة نفسها.

الأشياء وهي مضطجعة كأنثى بعد الممارسة الجنسية، أشياء قلقة وغير مستقرة فتجدها كإنمّا تنفض تجربة قد مرت بها، ثمة حركة باطنية في أشيائه كما لو أنها تريد الهرب من قيودها الذاتية لكنه يمسكها بما يثقلها ويشدها إلى الأرض.

المزج بين المنظور واللامنظور في اللوحة بحيث لا تعرف أحيانا مصادر الضوء، أو الأفق الذي تدور فيه الدراما. وهنا نجده روحيا وماديا، ثمة عوالم خفية تتجاور مع عوالم مادية بارزة، المهيمنة الروحية هي الأقوى حضورا ومادة وأثرا وقوة.

لقد غيرت الحال الجديدة الفنان بشير من سياقات حساسيته السابقة التي تعتمد الإستجابة لمعطيات الأشياء والتي كان يقتنص لها الضوء ويجلبه عنوة من الخارج لغرفته وأشيائه، لتبرز أنوارها من روح الأشياء المتألقة عبر اللون والمادة، حتى لتشعر أن حساسيته اللونية الجديدة قادرة على منحك الكثير من الراحة والتأمل، وبالرغم من إنسحاب ألوانه إلى العتمة، وترصده للأشياء المتكسرة الآيلة للموت، لا يزال تدفق بشير بالروحية القديمة نفسها، محباً للأشياء الأليفة، عاشقاً لجمالها الداخلي عارفاً بتفاصيلها ومدققاً بنسبها. فالبيئة الفنية في هولندا وجدت تأثيراتها على الفنانين العراقيين بيسر ربما للطبيعة المائية تأثير في ذلك، وربما لطبيعة الهولنديين الفلاحية وتسامحهم وورحهم المرحة، تجد ذلك

في نظافة اللون وحساسيته واستثمار قيمه وتدرجاته، وصفاء البنية والكتل، ومع ذلك تجد أن اللوحة في هذا المعرض تستجيب لوضعية الفنان الصحية، ربما وهو المشغول بالهم العراقي قد وجدت لوحاته صدى مؤلماً لما يحدث في العراق بعد أن فقدنا الأمل بالتغيير، وربما وهذا شيء منطقي أن لا يعيد الفنان موضوعاته إلا بعد أن يقيس أثر الزمن عليها، شأنها شأنه الإنسان لابد من شيخوخة لها، أشياء كثيرة يبثها خطاب اللوحة الدرامي وهو ينشئ لنا سياقات تعتمد المخاطبة الدرامية المباشرة، وتحاكي ليس الذائقة الأوربية، وإنمّا الذائقة الشرقية أيضاحيث لا يزال يعتمد الديكور الذي أتى عليه الخراب، والمساحات الكبيرة الخالية من المارة، والأشياء الصامتة التي دب عليها القِدَمْ والتي لم تستعمل منذ مدّة، والزوايا الحادة التي تتخثر فيها الأردية والكراسي، والأرضية المتربة التي تفترش لوحاته دون أثر لقدم أو يد. في إحدى لوحاته الكبيرة نجد مجموعة من الشخصيات كما لو كانوا في وليمة أو إحتفال مسيحي، لوحة تستثمر طاقة الظلال والضوء بطريقة عالية حيث ركز الضوء على الفتاة الشرقية وهي تحتل وسط اللوحة بحيث تراك أينما تتحرك، أنها عين الكاميرا التي تتبع خطوات الزمن فينا، في حين أن بقية الشخوص يدورون في فلك الرؤية المحورية للفتاة. هذه اللوحة التي تنتمي لثقافة القرن التاسع عشر كانت واحدة من إضاءات بشير المهمة في البيئة الهولندية إن لم تكن ثمرة لها.

في بنية اللوحة ثمة تعامل هندسي واضح، خطوط صارمة ليركب منها المربع والمثلث ومستطيلات الضوء القادم من الطبيعة، المناخ الأوربي بطبيعة شرقية، ثمة معادلات ورياضيات تتحكم بدقة المقاسات المضبوطة، هذا التعامل الدقيق يمنحك شعورا بالتقنية والإتقان، حيث رصد إنفعالات الأشياء وحركتها الذاتية وطيات الأقمشة وتناسق الأشياء

وتوزيع الضوء، تفصح عن حساسية شعرية بالأشياء تبعده عن الإنطباعية وتدخله في مناخ لوحة الصالة الغربية التي تدمج بين تركيبة الضوء وتركيبة النور، إنه هنا يتجاوب وغياب الروح الكلية التي تتعامل مع مكونات كبيرة في الثقافة الغربية كالموت والقبور والجماجم، فيستجيب لهيمنة جزئيات المادة للأشياء فتضفي حضورا قويا على اللوحة الحديثة، ففي الوقت الذي يتركز الضوء فيها على بقع بؤرية في اللوحة، ومنها تتوزع بقية تدرجاته على أجزاء اللوحة، يخلق كتلا أقل إضاءة من تراكم المشاعر الثانوية والتي تستطيع أن تتلمس بصريا التأثيرات الغربية عليها، فثيمة القبر، الغرف المظلمة، الأشياء المهملة، تمنح الرسام مسحة تراثية وتاريخية، أنها أشياء مجربة وليست خامة أو جديدة، أشياء مرت عليها التواريخ والممارسة وهو ما يتلاءم وسياق حياته المتقلبة، إنه هنا يكبت ويستبطن.

في هذا المعرض نجده يعتمد على ما تبقى من ضوء الأشياء الداخلي، شعرية الروح، وقد تجسد ذلك كله في لوحة القبر التي هي محاكاة لسمفونيات عالمية كثيرة حببت القبر والعيش فيه، كما لو كان حياة مستقلة قائمة بذاتها، جمجمة وأشياء، وصندوق خشبي في وضع من يتأمل العالم من داخل كوة معتمة فلا نجد غير حوار صاخب بالصمت على أفرشة مضيئة ونظيفة– تعامل بشير مع الجمجمة في لوحة رسمت عام ١٩٩٧ أيضا – فالموت الذي اقترب منه كثيرا بدأ يأكل الجسد، بينما الروح تحلق وتنتشر وتنثر في الأشياء، هل هي محاكاة لنجاته من أزمة ورم الدماغ؟ أم أن أفولا ما يستجير بنا جميعا كي نوطن أنفسنا لكارثة الحياة الثانية؟.

الديكور، الحيطان، الأشياءالبيتية، الأفرشة، الستائر، الأسرة، الشراشف، النوافذ، الطاولات، الكراسي، الأشياء المهيكلة، القطط،، خارج النوافذ، داخل

الأسرة، الأفـق، الممـرات، الأبـواب، ألاعـمـدة، الـطـابـوق، الحواف، الأخشاب المتـكسرة، الـتـلـف، الـعـثـة، مـوت الأشيـاء، أنسنـةالأشيـاء، الـصدأ، كل هـذه الأشياء وغيرهـا هـي في موضع الرؤية المأساوية للوحته، ولذا نجدهـا تتجزأ وتتشظى، ليس رغبة في أن تكون لوحته لوحة الصالة الغربية فقط، وإنمّا لأنه لا يستطيع إلغاء أية جزئية مـارست الحياة معه. لذا يقول في إحدى عنوانات لوحته: إنها جزيرتي. تماشيا مع قنوات وجزر هولندا التي يتشبع بها أي فنان. فبشيركائن حي يعيش حساسية الأشياء في نموهـا وذبولها.

لا تملك الصالات القديمة روحية مكانية فقط بل هي دالة على مستويات طبقية تحاول أن تنقل الحياة اليومية للصالة كجزء من احتواء العالم الخارجي في البيوت الأستقراطية، اليوم ينقلنا بشير إلى خرائب الروح وهو يؤنسنها، إلى أمكنة غرفه القديمة وقد رسمها يوما ما ثم لما هدمت، رسمها أيضابانكساراتها وعبثيتها وأخشابها المتدلية، هذه الرؤية الفوتوغرافية التي تؤنسن لنا الأشياء تحيلنا إلى أعماقها، إلى الطبيعة المختفية، إلى اللاطبقية، حيث اللوحة هنا لا تحاكي مشاعر فئة أو تنتمي لفئة، وهو ما يغاير فنون الصالات القديمة ويستجيب لفنون الصالات الحديثة التي أصبحت اللـوحـة فـيـهـا غـيـر مـرتـبـطـة بـأيـة طـبـقـة أو فـئـة بـقـدر ارتـبـاطـهـا بـحـسـاسـيـة الـفـنـان ومـوضـوعـه الأثـيـري، وبـعـدهـا الاجـتـمـاعـي. وتشعر أن لمدينة أوترخت ببناياتها وكاتدرائياتها اثراً على لوحة بشير حيث الضوء والحيـطـان والأعـمـدة ذات بـيـئـة غـربـيـة هـذه الـنـقـلـة الـفـكـريـة فـي الحداثة الأوربية فجرت الكثير من مستويات العلاقة بين اللوحة والجمهور وأبعدت النقد عن أن يربط بين طبقة أو فئة واللوحة الحديثة، فلوحة الصالة الغربية مزيج من فن الأرستقراطية والرؤية الشخصية الموشاة بطابع البورتريت حتى لو كانت أشياء.. ثمة حوار مكاني صاخب في لوحات بشير بين أشياء الغرف والإنسان الذي سكنها أوتعامل معها، أنه يشعرنا بدراميتها في

جزئياتها وفي تموجاتها اللونية، فتشعرأن كل الأشياء المرئية في اللوحة سبق وأن مارس الحياة معها، إختبرها، فهي ليست بقايا قديمة له، بل هي روحه وقد توزعت عليها، إنها أجزاء من حياته وقد دمغها بألوانه العتيقة، كما لو كانت إعادة إنتاج للوحة الإنطباعية في القرن التاسع ولكن بتنفيذ مغاير.

لذا يعد بشير من رسامي الحياة اليومية للمدينة، لعل بودلير يعود إلينا بتصوراته عن أثر المدينة على اللوحة الحديثة، ثمة نغمة غيرمفرحة تفرضها المدينة على الفنان الحديث إن هو حصر نفسه في أشيائها، هذه النغمة الكآبية قد تفرز لوحة جميلة ومؤثرة كما هي لوحة بشير لكنها تشير إلى إنسحاب الحياة من المدينة، لقد فسحت المدينة لذاتية الفنان أن تجد طريقها إلى الصالات الحديثة، خاصة في لوحة ما بعد الحداثة التي اهتمت بالمهملات والأشياء الآفلة. بنية اللوحة عند بشير تأخذ من الطبيعة المدينية أشياءها وهي تتطلع لأفق الحداثة، لتلك الحال التي تجلب كل أفراد الأسرة والضيوف لرؤيتها والتمتع بها.

ثمة نغمة شعرية تفصيلية للأشياء، فبشير ليس ناثرا للحياة، إنه يقتنص اللمحة التي تجمع أشياء لوحته في لحظة بوح مشتركة، هذه الشعرية ذاتية تدرب عليها منذ زمن طويل وتشهد لوحاته عليها بتعامله مع لغة الأشياء الصاخبة والمعبرة عن دواخل مكبوتة وصاخبة، ففي انحناءات وثنيات الشراشف والستائر دراما شعرية بالرغم من أنها بيتية تنم عن دقة تصويرية هائلة للمشاعر تحبب اللوحة لنا وتدخلنا في التأمل، كيف تأتى للفنان أن يكون بمثل هذه الدقة المتناهية بحيث يقربنا من الطبيعة بحساسية شعرية تنقل الأشياء من طبيعتها العادية وهي في العالم الخارجي إلى الفنية؟.

دراما النحت

قراءة في منحوتات الفنان منقذ سعيد

١

أهداني الفنان منقذ سعيد، ونحن في دمشق، كتلوكا صغير الحجم، كبير المحتوى، هوعبارة عن صور فوتوغرافية لمنحوتاته ما بين عامي ٢٠٠١–٢٠٠٧ شعرت وأنا أقلب هذا الكتلوك الصغير الحجم– كف اليد– أنني أمام فنان متميز كبير، ربما لم أشعر برغبة حميمة مع منحوتاته أول الأمر عندما شاهدت بعضها في هولندا، لو لم يكن فيها هذا الشعر المتدفق. في الإطار نفسه يريني منقذ سعيد إبهاميه وقد إنفرشا واستطالا، ملمحا إلى العلاقة بين تخريب الجسد ومادة البرونز، فالفنان تتداخل في جسده الآن كيمياء البرونز بحيث جعلت منه ضعيفا، يعود المستشفيات ويلجأ كلما داهمه المرض للنحت كي ينجز فيه أفكارا لا يعطلها السرطان. هذا التحدي الذي نستشعره في جسده وفي لوحاته يؤلف دراما الحياة والموت، دراما الوجود العراقي المتصل بالوجود الإنساني، دراما العلاقة بين ما هو أرضي وسمائي، وستبقى هذه الدائرة الفكرية تغذي منقذ سعيد طوال سنوات، لكنه جسديا ينضب رويدا في المنافي. حسنا لست بصدد رثاء منحوتاته التي ستظل تستطيل في ثقافتنا كلما نظرنا إليها من جديد، لكني وأنا أغالب دموعي في تلك الجلسة التي حضرها قيس الزبيدي وبشار ابراهيم وبندر عبد الحميد أن أجد الفنان العراقي أكبر بكثير من محنه المستمرة، ولنا في جواد سليم وكاظم حيدر وغيرهما، شواهد في أنهم كانوا مع قضاياهم، قبل أن يكونوا مع أجسادهم.

٢

يتضح خلال مسيرته الفنية أن له في كل عام ثيمة فنية معينة، وبالرغم من أن الكتلوك لا يحوي كامل أعماله، لكنه يؤكد أن هذه الثيمات التي تبدو ملتحمة بعضها مع البعض تمتلك خصوصياتها المستقلة، تبدأ في عام ٢٠٠١ بثيمة الدائرة بمرونتها وهيأتها التي تشكل اقتناص عالم من المحيط ليمسك باليد ويطوع حسب حركة الجسد الذي بدا لنا متشكلا مع فضاء اللوحة بسياق الإنتماء لأجواء السيرك والحركة الرياضية المنسقة والبعد الجمالي لتناغم اجزاء الجسد، نحن في ديمومة فعل متحرك أرضي وسمائي اسري وفردي، معاصر وقديم، عالم لا يعرف السكون، هذا الدوران واحد من تقليب أوجه المنحوتة على مختلف الاتجاهات لذلك يمكن أن تراها في أوضاع مختلفة فتبدو جمالياتها منفتحة على التأويل، وقد شاهدت معظم هذه المنحوتات في هولندا. ما تمنحه الدائرة للمنحوتة هو التقويس الذي يشبه الإحاطة بكتلة الفراغ ومن ثم تشكيلها مع الجسد، المتحركة فضاء مسرحيا رياضيا يمكننا أن نتعرف على البعد الدرامي في حركة اليدين والقدمين والدائرة التي تصبح هي المحرك الذي يتبادل إمساكه أكثر من شخص، وغالبا ما يكون الشخوص رجلا وأمرأة، واحيانا أكثر من شخصين ربما ثمة أسرة في التشكيل حيث ثمة طفل هناك يدخل حلبة الدراما الفضائية هذه.

في أبعاد هذه الدرامية ثمة موضوع أسبق من الشخوص، هو الذي يحرك اللوحة عند منقذ سعيد، الموضوع يتمحور حول الصراع الجنسي الاجتماعي، قلما نجد تفسيرا له غير أن تكون الشخوص ضمن إطار هذا الصراع، وتجدهما وهما في وحدة كونية ملتحمين بعضهما ببعض عن طريق الدائرة المشتركة، إنهما يدوران في فلك التكوين الأسري الاجتماعي

وكاننا ننشد عبر المنحوتة عالما منسجما لا تخربه الأحداث فالدائرة هي التي تحرك الشخوص وهي التي تجمعهم مهما كانت حركتهم بعيدة عن الأرضية، لذا نجد بعض منحوتاته ترتكز على الدائرة بينما الشخوص يطوفون في الفضاء، وبعض المنحوتات ترتكز على قدالشخصية بينما تطوف الدائرة في الفضاء، هذا التبادل بين الجسد والدائرة يعني وحدة كونية الأشياء التي تشكل معا دراما الإلتحام الأسري أو الإنساني. فالدائرة والتي غالبا ما تكون مكتملة ولم نر دائرة منقوصة أبداً، تمثل رابطا جماليا يعيد شد لحمة الشخوص إلى الفضاء ويشدهما لدائرة سفلى سميكة تمثل العالم الأرضي أو الجاذبية التي تحمل طاقة الدراما الفضائية المحلقة هذه الجمالية الكونية هي التي تجمع الكتلة مع الفضاء بشعرية بصرية ليس فيها أي نشاز.

تستند منحوتاته كلها إما على قدم واحدة أو على جزء من القدم وإما على قوس الدائرة، بينما تكون يد ممسكة بالدائرة وأخرى طليقة في الفضاء، ويتحول الجسد تبعا للحركة والإرتكاز إلى فعل متحرك بتقويسات مرنة وبطاقة المادة الشعرية، وثمة غناء خفي تنطق به الشخصيات. هذا الثقل الراقص في فضاء المسرح يعيد تكوين جمالية التناغم بين اليدين والقدمين والدائرة في فضاء بصري محلق بين الأرض والسماء.

قد لا تكون لوحات كثيرة في عام ٢٠٠١ إلا تناغما مع المنحوتة التي فاز بها في هولندا ووضعت في إحدى ساحات هولندا دليلاً بها على قدرة الفنانين المهاجرين على الفوز في بلد تمتلئ كاليراته بالتماثيل، لكنه في العام التالي ٢٠٠٣ نجده يغير من سياق تجربته، لا يترك الدائرة والقوس كليا ولا دراما الأسرة والمجتمع ولا الفضاء الدرامي المشحون بالمحتملات، وإنمّا يقتصد في هذه الثيمات كلها ليركز على ثيمة جديدة هي الراقصة واثوابها العريضة ثيمة المراءة القادمة من العصور القديمة وهي تملأ فضاءالمكان بحركتين جسديتين مغطائين ووثوب يملأ الفضاء.

منقذ سعيد في المرأة الراقصة

١

يكاد يكون شغل منقذ سعيد في عام ٢٠٠٢ قائما على المرأة كجسد مغطى بالزي العريض وبحركة ديناميكية راقصة، إنه يتحول في هذا العام من الدائرة الراقصة المتحركة بحرية الفضاء إلى الحركة الموضوعية ولكنها الصاخبة، ثم عودة للجسد وشده بقوة إلى الأرضية مع إعطائه مرونة جمالية في التشكيل تلعب الكتلة الصلبة والقوية دور الإكتناز والطاقة المادية البصرية القوية، في منحوتاته في عام ٢٠٠٢ نجد ثلاث ثيمات أساسية هي:

المرأة حيث الطاقة الجنسية الثائرة والمعبرة عنها بحركة صاخبة،

والزي العريض الذي يشكل فضاءً حراً متحركا يملأ سماء وأرضية اللوحة ليعيدنا إلى ملابس القرن الثامن عشر وتلك الأرستقراطية التي اعتمدت الثراء الشكلي والطبيعي، كما لو كنا في حديقة من حدائق القرن الثامن عشر ونحن نرى طبيعة الأرستقراطية الأوربية المدججة بالملابس المزركشة والعريضة كجزء من بنية المخيلة، ثم الحركة في الفضاء، التي تشمل الجسد وما يحيط به برقصة فالس تتحدث عن إمكانية أن تكون الطبيعة مشتركة أيضا.

هذه الثيمات الثلاث تجعل منحوتات عام ٢٠٠٢ شعرية. فالمرأة لا ملامح لها، لكنها ممتلئة أنوثة، فهي كائن حر وبملمس ناعم شعري الجسد، له قدرة على الإيحاء بالتقرب منا، لكنه يدور ضمن تكوينه الكوني، إنها أنثى تختزن كل اللغات لتداعب مخيلتنا، ثم تهرب لذاتها، هذا الالتفاف الدينمايكي للثوب حول الجسد هو حماية لذاتها، هو الكتمان والبوح معا،

فيه تستعير ثيمة الستائر الطويلة المدلاة على أرائك وشبابيك القصور، مما يعني أن ثيمة البيت والمأوى كامنة في المرأة وهي خارج بيتها، إن علانية الخارج هي من أجل علانية الداخل ولذلك تتساوى عندها ملابس السهرة بملابس العمل، هذه الحرية هي كبت أيضا، أنه جزء من نفسيتها المكبوتة التي تفرج عنها بالحركة الخارجية لذا نجد بعض اللوحات مشدوده بقسوة إلى الأرض، معمقه التكوين الأرضي للجسد والشديد الإلتصاق بالتربة وبالطبيعة، أنه الوجود الذي يحتم علينا أن لا نفصله عن أواصره ومكوناته القديمة، وما الحركة المنطلقة في فضاء المدينة التي لا تبعدنا عن كونها حرية ولكن حرية ذاتية. لذلك لا تجد في المنحوتة إلا تشخيصاً واحداً وتكويناً مفرداً على العكس من منحوتاته في العام ٢٠٠١ حيث المشاركة تدل على الجماعية والتنوع. إن سياق المرأة الممتلئة شعرا والمتوحدة تعكس طبيعة الثراء الداخلي للأنثى الأوروبية القديمة، وللمرحلة تلك أيضا، وبالرغم من أن مثل هذه الحال لا تجدها اليوم في أوروبا، لكن منقذا ذا الطبيعة الكلاسيكية بتقنية اكاديمية حديثة، يجد في النماذج القديمة اكتمالا جماليا، على العكس من الفيض اللامحدود الذي تعطيه حركة وجسد المرأة اليوم، إنها اليوم فائضة كما نراها في الشارع والنوادي والحفلات، لأن طاقتها التعبيرية مشتتة بين أن تحتفي برغباتها الدفينة والعلنية وأن تعود إلى سياقاتها الاجتماعية القديمة تلك التي وجدت نفسها فيها. اليوم لا امرأة في البيت بعد أن تحولت المرأة إلى جزء من بنية شارع المدينة.

يعمد منقذ سعيد إلى التوازن البصري بين الجسد والكتلة الأرضية، فبالرغم من سعة القاعدة للتمثال، لكنها ليست ثقيلة أو عائمة، إنها تمنح التمثال امكانية أن ينطلق بحرية أكثر، هذا التوازن الذي تفعله حركة اليدين، يصنع لنا تكوينا للفراشة المنطلقة، بحوارات جسد مع المشاهد.

٢

في سياق العلاقة بين المادة الصناعية والجمال، نكتشف أن هذه المادة قد اكتسبت من الصفة الإنسانية الكثير، ثمة تطويع لصرامتها كي تستجيب إلى المشاعر والرغبات الخفية وثمة شعرية تجدها في المواد الصلبة وهي تتحول إلى أشكال غاية في الرقة والوسامة، ما الذي تسعى إليه هذه الحركات الطائرة في الفضاء غير أن تعيد تشكيل ذواتنا الهاربة من أجسادها، ثمة زمنية غير مقاسة بأي مقياس نعيشها عندما نكون ضمن إطار هذه الحركة، منقذ سعيد لا يريد أن يتحرر من كلاسيكيات النحت القديمة التي تعتمد المواد المعروفة وفي الوقت نفسه لا يريد أن يتخلى عن المعاصرة، عندما يميل إلى اضافة مواد جديدة لمنحوتاته من غير تلك التي تعارفنا عليها مثل الأحجار والقطع المهملة، لذا جاءت المدرسان متجاورتان، في منحوتاته ثمة عصرنة للحركة وللجسد وثمة تقليد للأزياء، هذه المزاوجة هي ما يعيشها الفن العراقي أيضا، فهو لايريد أن ينطلق بحداثته المحلية، وفي الوقت نفسه لا يريد أن يكون بعيداً عن أكاديميات وكلاسيكيات الفن العالمي وهو مابين الإتجاهين يخلق لوحة فنية عراقية ربما تعود هذه المزاوجة إلى طبيعة العراق الثقافية التي تعتمد على التجريب وفي الوقت نفسه على المجاورة والمصاهرة مع ثقافة وتيارات العالم. بالطبع لا يريد منقذ سعيد أن يخلق لنا آلهة أو نماذج سلطوية أو طبقية، وهذه الحال جزء من تركيبة المشاعر الإنسانية العامة التي تسعى لخلق نموذج لا يحسب لأي فئة أو طبقة، ولكن الأشكال العامة تدل على أنها أوربية هي أيضاضمن مناخها الأوربي العام وليست ضمن فئات معينة أو طبقات، من هنا نجد الفان يهتم بالتكوين وليس بالشكل الخارجي فألغى ملامح الشخصيات وحولها إلى كتل طائرة ومعلقة

وراسية إنها تكوينات شعرية همها أن تفرض علينا الرؤية دون أن نحيلها عليفئة أو طبقة. بالطبع ثمة رومانسية واضحة ممثلة بالإنحناءات والمرونة الجسدية والاستدعاء إذ ليس بين تماثيله لعام ٢٠٠٢ اي رجل كلها نساء وقد يكون ثمة عوامل نفسية وراء ذلك.

في إطار التصميم والتخطيط لتماثيله نجد فقراًواضحاً في الخطوط، لو أمعنا النظر في تماثيله لعام ٢٠٠٢ نجدها شاحبة مقتصرة على خطين فقط: خط عمودي طويل وآخر أفقي متدرج، في الخط العمودي يصنع حركات الأيدي والجسد، في حين أن في الخط الأفقي يصنع القاعدة، هذا الشحوب مغاير تماما لما كانت عليه طاقة الدائرة في عام ٢٠٠١ تلك المرونة الفضائية والمشاركة بين خطوط أفقية وعمودية ودائرية تخرج عن سياقها الأحادي.

الكاركتير والكاركتورية

١

مهاد نظرية

في بداية حديثي سأضرب المثل التالي والذي شاهدته أثناء بطولة الامم الأوربية: حديقة هولندية صغيرة وطفل بملابس الرياضة يلعب كرة قدم، الكرة بدت أكبر من الحجم المخصص، وثمة كلب صغير ينظر إليه، أنه كلبه الخاص، ووسط متابعة الكلب لضربات صاحبه الكرة نرى حركة رأس الكلب الأفقية والشاقولية وهو يتابع حركة الكرة مع اهتزاز ذيله المستمر.

مثل هذه اللقطة واحدة من المشاهد اليومية في الشارع الأوروبي، وخاصة عندما تكون هناك ثمة لعبة دولية يشترك فيها عدد كبير من الدول أو الفرق المتميزة.

الصورة مركبة من عناصر عدة: الطفل بملابس الرياضة، الكرة الكبيرة نسبيا، الكلب، والحديقة، وثمة راوٍ اختار زاوية ما يرقب ما يحدث داخل الصورة الكبيرة، وبيده كاميرا يصور ما يحدث. الراوي لا يظهر في الصورة.

في اليوم الثاني خرجت صحيفة المنطقة وعليها هذا الرسم: طفل بملابس الرياضة وقد تحول رأسه إلى كرة قدم كبيرة، مرسوم عليها خارطة العالم، بينما قدماه حافيتان، ونتيجة لثقل كرة القدم سقط الطفل

تحتها وبدا لنا أنه عاجز عن الحركة أما الكلب فقد بدا صغيرا جداً يركض باتجاه كشك التلفون طالبا الإسعاف.

إنها صورة كاركتيرية بامتياز، ولكن لنر ما فيها من ثقافة السخرية.

اولا نلاحظ طريقة الرسم نفسها عندما تجمع بين متناقضات: العالم ممثلا بالكرة الكبيرة التي تحولت إلى رأس للطفل، والطفل هو المستقبل، أصبح حافيا، وقد سقط تحت ثقل الكرة التي حملها على رأسه،. بينما الكلب الذي كان يتابع صاحبه ومنتشيا بما يفعل اصبح خائفا يطلب سيارة إسعاف.

ثانيا: يمكن أن نعمق الرؤية أكثر لنكتشف أن السخرية جزء من أي مشهد نراه في العالم فبعد إدخال عامل مفارق يصبح أي مشهد فنا كاركتورياً، العمل المفارق الذي غيّر سياق الصورة الأولى هو أنه عندما تحولت كرة القدم المدورة إلى الكرة الأرضية، ولم يستطع الطفل تحملها فسقط تحت ثقلها، تحولها إلى ايقونة جديدة تشبة ايقونية الدين أو اقتصاد السوق أو العولمة، ثمة ديانة جديدة تنتجها ثقافة اللعب. بينما الكلب هاله ما حدث لصاحبه ففر بنفسه خارج الكادر باحثا عن مساعدة لانقاذ الطفل / المستقبل.

ويمكنك أن تقرأ الصورة قراءة أخرى تبعا لثقافتك وطريقة تأملك لأي حدث.

والنتيجة التي توصلنا إليها، أن ليس كل لعب بريئاً من الكارثة، فاللعب حتى لو أداه الأطفال ببراءتهم يمكن أن يتحول إلى نتائج سلبية، وهذه النتائج هي جزء من بنيته، فقد لا يكون ثمة نتائج سلبية مقصودة من وراء اللعب، نعم علينا أن نرى أية ظاهرة بوجهيها.

الكاركتورية هي الفن الذي يكشف حقيقة الشيء عن طريق السخرية، إلا أن هذه السخرية ليست دائما طريقة مباشرة لكشف الشيء لمجرد أن الفنان

يريد ذلك، بل أن الشيء نفسه يستبطن السخرية كجزء من بنيته، كما يستبطن الجدية والعاطفية والشعرية والفنية التشكيلية والفوتوغرافية، أن الشيء لوحده لا يعين شيئا، لكنك ما أن تضعه في سياق معين حتى تظهر قواه الكامنة، هناك في اعماق اي شيء تكمن السخرية وتكمن التراجيديا وتكمن كل الفنون الأخرى، شريطة أن تجيد فن قراءة الشيء في اندماجه بحركة كونية. من جهة ومن جهة أخرى فالكاركتورية ليست فناً يعالج السكون، بل فن ينبثق من الحركة، وفن البحث المختزل عن العلاقات الخفية التي يكونها مع ما يحيط به، لذلك، يمكنك أن ترى الكاركتورية في الشيء بصرياً وأن تقرأ مفرداتها في الرسم تشكيليا، وفي الكتابة لغة، كما تشاهدها فلماً سينمائيا، ولأن الكاركتورية فن متحرك فهي إبنة اللحظة المتوهجة في الشيء، اللحظة التي يرى الفنان فيها أن المتناقضات في هذا الشيء قد وصلت لحظة الظهور المكتمل. وما أن يتم الكشف عن حقيقة الشيء بالخطوط تذوب الكاركتيرية وتتلاشى في الشيء نفسه، عائدة إلى مكمنها الأصلي. فالكاركترية لا تظهر لرغبة لدى الرسام بل تظهر لرغبة في اسلوبها الذي يفرض على الشخصية أن يكون علانية، فقد تظهر بدون رغبة الشخصية أو بالرغم منه لأنها وصلت مرحلة الموت فيه ولكي تتجدد ثانية لابد لها من أن تموت بالشكل لتعود ثانية كأي حشرة ولودة لجحرها كي تظهر ثانية ولكن باسلوب جديد. لذلك فالكاركتورية أسلوب بحث مغايرعن بقية الأساليب الفنية للكشف عن الأشياء، لأنها لا تتعامل مع الحقيقة لترسمها فقط، بل لتعريها، لتكشف عن جدليتها المضمرة عن الصراعات الخفية الكامنة فيها، لتقتلها كي تعيد بناءها ثانية، ففنية الكاركتيرية جديدة علينا فلاتشبه فنية السرد في الرواية ولا فنية اللوحة التشكيلية في الرسم، ولا فنية التراجيديا أو الكوميديا في النص المسرحي، ولا فنية القصيدة الساخرة أو المبنية على المفارقات في الشعر، ولا فنية المقولة السياسية والأقتصادية، فمثل هذه الفنون يمكنك أن تعود إليها

وتقرأها وتدرسها، وأن تجدها في المكان كما في الشخصيات والأحداث، في حين أن فن الكاركتيرية اللحظوي يتوهج بالسخرية، بالكشف عن المفارقة بين مظهر الشخصية وجوهرها، وعندما تؤدي وظيفتها المفاهيمية تذوب في الموضوع لأنها جزء منه، بحيث عندما ترى الشيء ثانية تجده قد برز بشكل أوضح مما كان، وكأن الكاركتيرية فعل تدمير للسلب فيه من اجل صيانته وتقويمه، وهذا يعني ان الكاركتيرية جزء من السلب الإيجابي للشيء. هي الفعل الذي بنى أسلوبه على تدمير الأشكال المألوفة في الفن وفي الواقع معا، كي يبني فنان الكاركتير سياقا فنياً قائما على التهكم، عليه أن يكون جدليا، بمعنى أنه يبحث عن الشكل الجديد الذي يولد من تناقضات الشيء الإيجابية والسلبية، فالتهكم الذي ينشأ بفعل الرسم الكاركتيري هو طريقة للبحث عن مستقبل الشيء وتطوره وأمكانيه ديموته وليس طريقة لتدمير وإلغاء الشيء. لذا نستعين بالكاركتورية كي نرى ما وراء النص، ما وراء المعطى الواقعي، ما وراء الشخصية، ما وراء الحدث، وعندما تكشف الكاركتيرية عن هذا الماوراء، تندمج في الشيءنفسه وتذوب فيه. فالكاركتورية أسلوب للوصول إلى السلب بالسلب نفسه، وعندما تكشفه تذوب فيه وتتلاشى وتصبح جزءاً من بنيته. من هنا تعتبر الكاركترية جزءاً من حقيقة الشيء الكائن أمامنا، ولكن هذه الحقيقة لم تظهرها الأساليب الفنية القديمة، لعجزها التغلغل إلى أعماق الظاهرة، لقصور منهجها الجدلي في الرؤية. ولأن الأساليب الفنية القديمة تحافظ على وجود مسافة بينها وبين حقيقة الشيء، بينما الكاركتيرية عن طريق سلب حقيقة الشيء تكشف عن ايجابية تلك السلبية، لذلك نجدها تختفي فيها ولا تظهر إلا بحدوث المتشابه لها.

هذه السمة التهكمية هي جوهر الكاركتورية الحديثة، حينما تصبح جزءا من فلسفة التهكم. فالسخرية التي نراها في بعض الرسوم والمواقف تقوم

على التشهيرأو النكاية بأحد، أو نقد الظاهرة، وتكتفي بهذا الحد من الإعتراض، في حين أن الكاركتورية هي ما توصلنا إلى جوهر الشيء عن طريق التهكم والسخرية به. أنني أشبه فن الكاركتورية بالممحاة التي تمحو ما سبقها في الشيء لترسم جوهر الشيء كما يراه الفنان في لحظة معينة، وما أن ينتهي الرسم حتى تتلاشى الفنية في الشيء نفسه، لأن الفنية أصبحت طريقة لمعرفة جوهر الشيء، عندئذ تندمج الفنية في الشيء نفسه، بحيث لا تراها ثانية إلا بالهيئة التي أظهرها الفنان لها. الكاركتورية ممحاة كبيرة لما سبق معرفته لتصنع بياضا على ورق الشيء تمهيداً لمن يأتي للرسم عليها ثانية عن الشيء نفسه ولكن بعد أن كشفها الفنان وليس قبل ذلك. وهكذا تكون الممحاة الكاركتورية جاهزة للمحو ثانية وثالثة وإلى ما لا نهاية، ما دام الشيء قائماً بتناقضاته، كل رسمة كاركتورية لاتزاح إلا بمثلها، ولكن الإزاحة هي تطور للفنية نفسها، وخلال العملية الجدلية هذه ينشأ نوع من الفعل الذاتي /الجماعي الذي يبدأ بفعل التهكم من ظاهرة ثم يبدأ بإلغائه تمهيداً لظهورغيره، وهكذا نخلق بالكاركتورية سلسلة من النفي المضطرد لجوانب الشيء التي لم تظهر سابقا بما فيه الكفاية. الكاركتيرية طريقة لرؤية ما خلف إُقتصاد البرامج العلمية والممنهجة من اقتصاد السلب، فاقتصاد السلب هو جزء من الخطط السابقة للإقتصاد، ثم يلغى اقتصاد السلب بالتصحيح كي تبدأ دورة اقتصاد أكثر دقة بالتخطيط وبالسلب، وهكذا إلى أن تتلاشى مظهرية كلا الإقتصادين. ولرؤية ما خلف الدين من أقنعة، علينا أن نستعين بالكاركتورية فالأقنعة سلب للدين، لكنها وهي تمارس فعل السلب، تمحو نفسها بأقنعة جديدة، وهذه بدورها تؤكد أن فعل السلب هو الفعل الصحيح، ونستعين بها لرؤية ما خلف الشمولية من دكتاتورية، فالكاتورية سلب للشمولية، لكنها وهي تظهر تؤكد أنها شمولية أيضا، فتمحى بنفسها ما كانت عليه لتأسيس دائرة مغلقة على نفسها فيها من

الشمولية والدكتاتورية دون أن تمحو إحداهما الآخرى، ليصبح الناتج سلبا كله. ونرى فيها ما خلف القومية من عنصرية، فالعنصرية كائن سلبي في القومية، لكنها وهي تلغي القومية بالسلب تنشأ من داخلها قومية أكثر إيجابية ثم تبدأ بسلب السابق لتعود كما كانت سلبية. ودائما كما يشير كيركجور إلى فلسفة التهكم من أن التهكم فلسفة عدمية لاعتمادها على الفردية، ولا تظهر إلا في مراحل هيمنة القوى العمياءعلى مقدرات الناس، الكاركتورية فن فردي، مستقل، وممارسته طريقة لتدميرأشكال السرد القديمة، الكاركتيرية نشاط ساخر لا يعتمد على أية مفردة إيجابية معطاة من الخارج، لذلك نجده يعيد تصورنا إلى بدايات الوعي، إلى إشكالية الوجود نفسه، من أن الإنسان هو سلب للطبيعة. فالتهكم الكاريكتوري هو تهديم للقناعات التي تفرضها الأساليب الفنية القديمة، إنه تمرد شكلي وأسلوبي وفكري على سياقات القول المقنع. طريقة الكاريكتيرية التهكمية في الحديث هي فضح قصور الأشكال الفنية القديمة للتعبيرعن جوهرحقيقة وجودنا، لذلك لجأت إلى تغيير جذري في بنيتها وهذا التغيير يتم عن طريق الكاركتورية، لذلك فهي مختلفة أسلوبيا وفكرياً عن أسلوبية الرواية والقصيدة واللوحة في التعبير، لاتستخدم الكاركتورية الحوار ولا السرد ولا الكتل والخطوط ولا التمثيل، بل تبعث فينا حس الفردية في النقد خلال الخط وكتلة الفراغ المغايرين لسياقاتهما القديمة، إن البحث عن جوهر الشخصية وإظهار ملامحها الدفينة، لا تتم بالمهادنة معها، بل بتغيير طريقة الرؤية الفنية إليها، هذا التغيير يتطلب أسلوباً نابعاً من الشخصية ولكنه مغاير تماما للنتائج التي أظهرتها الأساليب القديمة عن هذه الشخصية، كل وجه فيه مسحة تهكمية وكل وجه فيه من الكاركتورية الكثير، لذلك ليس من أسلوب واحد لرؤية ما يحدث في هذا الوجه، فالأسلوب الأكثر ثورية هو الذي يتحدث عن جوهر الشخصية المخفي وراء الملامح العامة لها، ذلك الجوهر هو فعل السلب لكل الأساليب التي نقرأها

في نتاج الأدباء، لذلك تبقى دون كيشوته واحدة من الروايات العبقرية لأنها أظهرت جوهر الفروسية كاركتوريا وأظهرت أن الوهم هو حقيقة أيضا، وأن الشخصيات ليست كما هي في الأسرة والوظيفة والشارع، فما نراه منها هو صورة وهمية معدلة لما هي عليه، ربما أن العالم كله يعيش في صورة الوهم التي نراها ونعمل بها كما يشير إلى ذلك بيراندللو، بينما حقيقة صورنا هي في إنها قابعة فينا ولم تظهرها أساليب القول المألوفة، لذلك تحتاج إلى فن تهكمي ساخر وسلبي كي نبدأ بالعودة إلى جوهر الأشياء كلها، الجوهر السلبي الكامن في أعماقنا، نحن نعيش في حوهر السلب الدائم، بينما مظاهرنا تبدو أننا نعيش في الإيجاب الدائم، ولذلك نحن مطالبون بان نعمل كي ندخل الجنة وأن نعمل كي نسد حاجاتنا اليومية، هذه الصورة العميقة ليست دينية ولا هي سلفية مقنعة بالحياة الدنيا الزائلة، بل هي جوهر وجودنا المستلب. الكاركتورية تعمل على التشويه المتعمد للشكل العام والظاهر والمعاش لإظهار معتقداته على هيئة خطوط مفارقة تعبر عن الفجيعة والمرارة والسخرية التي هي الوجه الحقيقي لنا، فما نراه هو حال مفردة مألوفة ولكنها معبرة عن فكرة الجماعة المتجانسة لا فكرة الجماعة الفردية المغايرة بعضها للبعض، لذلك تصبح تهكمية النقد جزء من اسلوبية كاركتورية.

لذلك يمكننا أن نعيد تكوين ذواتنا ونحن نعيش مرحلة تشكلات معرفية لا نعرف الجاد منها من الساخر. فما نراه في مجتمعنا من هيمنة القوى الدينية مثلا وهي في مرحلة إعادة تشكلها الواقعي، على مستوى الدولة والحكم، نجدها ترتبط بعقلانية قديمة، لا يمكن وصفها بعد أربعة عشر قرناً إلا بالكاركتورية، لأنها تحاول أن تزيح كل أشكال المعرفة وتستبدلها بطقوس وشعائر مستمدة من ثقافة الأموات، فممارساتها تظهر بشكل كاركتوري ساخر يدين الإعتقاد نفسه، هذه التدميرية التي تمارسها

الأشكال الظاهرة اجتماعياً لا تؤدي إلى صيانة للفكر بقدر ما تعيده إلى العدم، إلى اللاوجود القديم الذي ينبثق كاطار فردي لتقويم العالم ثم وضع نظريات قاسية لحركة وسلوك العالم واعتقاده، في حين أن ما يحدث هوتهديم بطريقة ساخرة وتهكمية وعدمية لكل القيم القديمة التي يؤمنون بها. إننا نعيش ظاهرة المفارقة بين المعتقد والواقع.

وكما عاد كيركجور إلى سقراط ومبدأ ″ أعرف نفسك″ أي أنك عليك أن تبتعد بمسافة عن ″ الآخر″ كي تفهم الآخر، من هنا أصبح فن إعرف نفسك فنا تهكميا، لأنه ينسلخ من الجماعة ويذهب إلى الحقيقة دفعة واحدة دون الاستعانة بقول سابق أو بشعيرة. ومن هنا كما يقول امام محمد امام قد ربط كيركجور رسالته الماجستير عن التهكم بسقراط، كي يعيد إلينا الحقيقة الغائبة وهي أن مبدأ التهكم والسخرية هو مبدأ فردي كامن في الذات وليس في الجماعة. وعليه فالتهكم طريقة لمعرفة العالم خارج أية اديولوجية مسبقة، علينا أن نعرف أنفسنا بعد أن طلقنا الأنظمة الشمولية والقومية والدينية، علينا أن نعيد تركيب ذواتنا عن طريق ″ معرفة أنفسنا ″ علينا أن نوظف السخرية والتهكم كطريقة لمعرفة ذواتنا، وكما عاش سقراط في عصر انهيارالقيم الأخلاقية والدينية بحيث سيق لتجرع السم والموت تحت ظلال الديمقراطية، عاش كيركجور عصر انهيار القيم الدينية في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، نحن أيضانعيش فترة الإنهيارات العقائدية والفكرية، وعلينا أن نعيد لأنفسنا القيمة التي تحددها المفردات الوجودية لنا، لن نعيد ترتيب بيتنا الفكري دون أن نعتمد السخرية والتهكم طريقة لبحث معنى الوجود الفردي في منظومة القيم المعاصرة.

٢

شهد المهرجان الثاني لفنون الكاركتير – دورة الفنان بسام فرج– الذي أقامته مؤسسة أكد للثقافة والفنون والنشر في لاهاي العاصمة الهولندية

للفترة من ٢٤–٢٥– اكتوبر ٢٠٠٨ و٢٢–٢٣ نوفمبرفي روتردام و١٢ ديسمبر في دنهاخ والذي استمر لثلاثة أشهر متنقلا في مدن هولندية أخرى، تحولاً في نظرية فن الكاركتير، فبعد ما كان فن الكاركتير مقتصرا على الرسوم الفنية التي تعبّر عن حال أو شخصية معينة، وهو ما قدمناه في المهرجان الأول – دورة الفنان مؤيد نعمة مايس ٢٠٠٥ لاهاي خططنا لأن تكون دورة هذا العام أشمل من فن رسوم الكاركتير، أي أن نبحث عن "الكاركتورية" في الفنون الأخرى، وابتدأ مسعانا في الحوارات والمحاضرات الأولية لتوسيع هذا الفهم الجديد للكاركتير من خارج السياق المألوف له. فالبحث ينصب عن "الكاركتورية" وليس على الكاركتير، " فالكاركتورية" حال تلازم الفنون الجادة وتنبثق من داخلها وتسبغ عليها نوعاً من الفكاهة المضمرة فيها، ولن تكون لغتها مختصة بها وحدها، بل هي جزء من البنية اللغوية والأسلوبية الخاصة بكل فن. ومن هنا كان هدفي هو أن أجد الكاركتورية في فنون أخرى، كالرواية، والقصة، والمسرحية، والأغنية، والمثل، والشعر، العربي القديم، والشعرالحديث، وفي مجالات أخرى كالسينما، والفوتوغراف، كما نجدها في الكرنفال والأعياد والمناسبات حتى الحزينة منها.

وأول ما أصطدمنا به لتحقيق هذا المفهوم للكاركتورية هو تحديدها وتوصيفها كفن مضمر داخل الفنون الأخرى، ثم كيفية انتشالها من كونها نغمة تزيينية أو فرجة أو كسر المألوف داخل تلك النصوص وجعلها أقرب ما تكون إلى فن مستقل بذاته، كما هو شأن الكاركتير في الرسم. فالكاركتورية كما أرى أوسع من الكاركتير، وأشمل بنية من أي نوع فني آخر، بدليل أنها موجودة في كل الفنون، بل وتسبغ عليها نكهة الفكاهة بطريقة لا تخل بالبناء ولا تتحول إلى نتوء فيه. وتتلخص الكاركتورية بأنها تلك الحال الفكهة الساخرة التي تنبثق من مناخ وطبيعة العمل

الفني، دون أن تكون معنية بالفكاهة أو الضحك، ولقدرتها على الإنسجام داخل العمل الفني نجدها تغني السياق وتعمق مسار النص، دون أن تنفرد بسياق خاص بها. بالرغم من امتلاكها لخصائصها الفنية.

٣

لم تكن الفكرة غائبة عني منذ أن بدأنا التفكير بمهرجان الكاركتير عام ٢٠٠٤ ونحن نشهد مهرجان حضارة وادي الرافدين في روتردام، المعرض والفعالية التي الهمتنا الكثير من عملنا اللاحق وكان يومها وجود محمد سعيد الصكار محاضرا والفنان الموسيقي أحمد المختار إضافة لعدد من الفنانين وطرحت الفكرة ذاتها ونحن على ضفاف النهر، وأبدى كل منهم استغرابه وتحمسه للفكرة ولكن لم تنفذ عندما قدمنا مهرجان الكاركتير الأول – دورة مؤيد نعمة– عام ٢٠٠٥ في لاهاي. اليوم بدأنا بطرق نافذة جديدة في فهمنا سالكاركتورية".

كنت في أيلول ٢٠٠٨ في زيارة لدمشق آتياً إليها من قطر والتقيت الشاعر فوزي كريم في مقهى الروضة وأنا أحمل فولدرات مهرجان الكاركتير الجديد، تحدثت مع الشاعرعن الفكرة التي أخطط لها بشأن الكاركتورية ككل، وقلت له أريد أن نخرج بفن الكاركتير من الشكل المألوف لتعريفه وممارساته من أنه لوحة مرسومة بطريقة تثير الضحك وتعبر عن موقف نقدي أو ساخر أو فكاهي إلى جعل الكاركتورية فناً قائماً بذاته لا يشمل الرسوم وإنمّا الثقافة بمجملها، نريد تعميم ظاهرة الكاركتورية في مجتمعنا بعد أن شهدنا تغييرات دراماتيكية مفزعة على مختلف المستويات السياسية والاقتصادية والثقافية لا تستطيع رسوم الكاركتير الناقدة أن تلحق بالإنهيار الأخلاقي والفكري والسياسي الذي يحدث في العراق بعد التغيير، هل بامكاننا أن نذهب بعيداً لاستخلاص

الكاركتورية بأن نعزلها ونحولها إلى طريقة فنية / أدبية يمكن أن نكتب وأن نرسم ونمثل ونموسق ونشعر بها؟هذا السؤال المنهجي الواسع لا يتحرك على أرض رملية متحركة بل على واقع أنتج عبر السنوات الماضية أشكالا تعبيرية لا نجد لها صدى في الشعر أو الرواية أو القصة أو المسرحية؟ هل بامكاننا أن نشق ثوب الكاركتير لنستخرج أمعاءه ومكوناته وننشرها على الثقافة لنجلب من متونها ما يجعل الكاركترية فنا مستقلا له في ثقافات العالم كوجودالكرنفالية والأعياد والاحتفالات العلنية والسرية وجوداً، ففي العالم ثمة نظريات تفيض على التهكم والسخرية والفكاهة والضحك والمفارقة، مسميات كثيرة لم نجد لها صدى في ثقافتنا وأدبنا، دعنا ننطلق من فن الكاركتير إلى توصيف نوع ليس جديداً مثلها هو وليس قديما، ولكنه فن موجود في كل الفنون ومادة نستعيرها في كل المراحل وأسلوبية لا تختص بشعب ولا بنوع أدبي أو فني، اسلوبية فيما لو جرى تمنهج لها لأعادت بخلاء الجاحظ ومفارقات المعري وشفاهيات ومدونات التوحيدي وغيرهم إلى الوجود ثانية، ولكن بطريقة تجمع بين الرسم بالكلمات والرسم بالخطوط والتعبير بالفكر والقول بالرؤية، فنجد لفن الكاركتورية أكثر من أسلوب وأبعد من طريقة، وكانت الفكرة وكأنها مختمرة في الثقافة العربية وموجودة فيها حد أنها ملحقة بشعر أبي نواس وأبي العتاهية والمتنبي ومظفر النواب والسياب وادونيس وغيرهم، وكأنها جزء من أسلوبية المسرحية منذ سوفوكليس حتى القرقوز مرورا بموليير، ومن هنا نحاول في هذه الورقة أن نصف ونحدد ولو بشكل أولي خصائص الكاركتيرية بشكل عام غير مقتصرين بها على رسوم الكاركتير. فاقترح الشاعر فوزي كريم علي أنه باستطاعته أن يتحدث في جزئية من هذا المشروع في المهرجان، وعلى الفور بدأت اتصالاتنا بأن يأتي للمهرجان ليقدم محاضرة في هذا الإتجاه، وبالفعل كانت تجربة بمحاضرة ومحاضرة بتجربة. وتعد هذه المحاولة هي الأولى

حسب علمي لتلمس الطريق نحو فهم أدق للكاركتيرية من خارج فن الكاركتير المعنون به المهرجان.

٤

نبتدئ بتحديد عام للكاركتيرية، من أنها لسيت فنا خاصا بنوع معين، أي أنها ليست رسوماً، ولا نكتة، ولا مفارقة، ولاسخرية، ولا كوميديا، ولا ملهاة، ولا مهزلة، ولا عبثية، ولا مبالغة، ولا ارتجالاً، ولا نكتة، ولا مثلاً ساخراً، ولاحماقة، ولا جهلاً، ولا استهزاء، ولا فنتازيا، ولا لذة، ولا رسما لشخصيات، ولا ضحكا على الذقون، ولا لهجة لقوم أو فئة، بل هي كل هذه مجتمعة في صياغة موقف يبدأ بلا بفكرة ثم ينتهي إلى لافكرة، بعد ان يمر بسلسلة من الحوار، هذه المفارقة التهكمية سلبية، وهي بنية قارة في الفنون كلها دون أن تكون واحدة منها. من هنا نجد أن مفهوم الكاركتورية موجودة في الفنون المعمارية كما في عمارة كاودي في أشبيلية، عندما تنتهي الاشكال بك إلى متاهة لحكاية لم تبدأ لتنتهي، وفي الموسيقاً وفي الهندسية وتنظيم المدن وفي العربة والقطار والنهر والطائرة والأسلحة، ثمة لا تنظيم في كل هذه الفنون الذي ينشد المهندسون منه تنظيماً عقلياً ثم ينتهون إلى سلبية هذه العملية كلها. أن الكاركتورية تتحول اليوم إلى سياق معرفي أوسع من اسمها، بحيث لا تستطيع أية ثيمة أو شعيرة الإستغناء عنها. بما فيها السياسة والقرارات الدولية. خذ الف ليلة وليلة مثلا، حيث يمكن أن نضعها كلها تحت فن الكاركتورية، لما تحمله من مفارقات، سواء في الشكل الفني وهو الحكاية وتولداتها، أو في الطريقة التي حكيت بها وهي الخيال والسحروالغرابة والعجائبية، لتنتهي كما ابتدأت حكاية تهكمية عن الجنس، لكن فعل الحكاية يدمر نفسه بما آلت إليه النتائج من أن العقل ينتصر على الجنس كي تعود الحكاية لبدايتها ثانية بعد أن أفشلت كل طريق التدمير الذي سلكته كائناتها لإثبات جماعية

الحكي، لتبقى بعد ذلك الف ليلة وليلة مجرد حكاية واحدة سلبية المعرفة لا تنتهي إلى شيء لأنها لم تبدأ من شيء. ويمكن أن نضع كل بخلاء الجاحظ تحت هذه المسميات أيضابوصفها ثيمات من حياة معاشة تروى بطريقة كاركتورية مغايرة لأي سياق نثري آخر. الجاحظ يحاول بها نفي السابق الذي وضعت فيه لأنها لا توجد حكاياته إلا ضمن السياق التهكمي نفسه لتنتهي البخلاء بان تروي نفسها بنفسها، إنها فعل سلبي للحكاية. لذلك لا يمكن أن نستغني عن الكاركتورية في حياتنا كما في انتاجنا الفني والاجتماعي. ولكن ما هي خصائصها الإسلوبية؟

بدءا نعزل الكاركتورية عن الفكاهة وعن الضحك، هو يثير الضحك وليس الضحك، ويثير السخرية وليس السخرية، هذا البناء الداخلي في النص يمكن أن يكون تدميريا لجزء ساكن آخر، الكاركتيرية تزيح جزءا من المتن لتحل محله، إنها تحاول أن تعدل مسار النص وتعيده إلى أجوائه الطبيعية، لذا نجدها تظهر في اللحظات المفارقة والحاسمة من مسيرة النص وكأنها حاجة داخلية تقوي سياق النص وتجعله أكثر قبولا. من هنا تكون الكاركتورية حزينة، أو غروتسكية كما أنها ليست دائما برسوم بل بالكلمات وبالصمت وبالموسيقا، ولكن الشيء الملفت للنظر أنها دائما تخرج عن مألوف السياق العام للأسلوب، فتستبطن الخروقات الأسلوبية كجزء من بينة المفارقة. وهذا ما أخرجها في رسوم الكاركتور عن البنية الأكاديمية والتزام النسب في رسوم الشخصيات، المفارقة هي التي تحدد الطبيعة التشكيلية للرسوم وللنكتة وللمثل الكاركتوري فيها، ولذلك نجد أن الخروج على القواعد الكلاسيكية هو جزء من فنية الكاركتورية، الخروج الثاني يكمن في المفارقة اللفظية التي تصاحب هذه الرسوم، كأن تكون العبارة المرفقة مطابقة للرسم أومخالفة للمألوف فتنشئ نوعاً من الأسلوبية المضادة للسياق المألوف وغالبا ما كانت رسوم غازي معتمدة

على المطابقة بين اللفظ والشكل أو المفارقة بينهما. اننا نضحك في رسوم غازي على الرسوم أكثر مما نضحك على الكلام المصاحب لها، العلامة الثالثة للكاركتورية أنها وجدت للتسرية داخل النص، فهي أشبة ما تكون بالوقفة التي تسري القارئ أو المشاهد لحين استكمال المتابعة، كما يفعل المهرج في مسرحية الملك لير، وقد نجد فن الكاركتيرية في الكثير من مواقف حياتنا اليومية والسياسية التي تعتمد على إبراز المفارقة بين وزير ما وسلوكه، أو موظف ورغباته الصغيرة، أو لفظ متداول ودلالاته الرمزية، وهذا النمط هو الشائع كما في رسوم نعمة وبسام فرج، وفي أحايين كثيرة تستبطن رسوم الكاركتير الشخصية فتضمن افكارها اشكالا تنعكس على الوجه كما يرسوم منصور البكري، أو تجد رسوم الكاركتير طريقة لموقف سياسي عن طريق اختزال الحكاية بالخطوط الدالة كما في رسوم عبد الرحيم ياسر، أو تعتمد التضخيم والمفارقة في رسوم كفاح محمود، من هنا نجد أن الكاركتورية أوسع من الرسوم وأبعد من كونها قفشات للضحك إنها موقف تجسد السخرية بطريقة بصرية.

٥

تحدث الشاعر فوزي كريم في محاضرة قيمة عن نماذج في الشعر العربي القديم وفي الشعر العربي الحديث، وفي الموسيقاً، وفي المثل، وفي الرسوم الكاركتيرية، وفي الرواية وفي الحياة، تحمل مفارقات؛ أما أسلوبية أو فكرية، دون أن يحدد مواصفات خاصة بها، لأن هدف المحاضرة وطبيعتها هو تقديم نماذج أدبية وفنية تحمل روح الفكاهة والنكتة والمفارقة. كان أول مثل قدمه هو رواية دون كيخوتة لسرفانتس التي حملت الكاركتورية كفن مستقل لها.

بسام فرج

فنان كاركتير الفكاهة المرة

قليل منا يعرف الفنان بسام فرج من أنه كان وزميله الراحل مؤيد نعمة من أعمدة فن الكاركتير في العراق، أقول ذلك وأنا من أكثر المتابعين لفنهما، حيث يمكنني القول أن بسام فرج بدأ وتحت قلمه حكاية.

يعتمد فن بسام على الرجل الذي يثير المشكل، أو الرجل الكاشف للمشكل، أي الرجل القضية، وهذه نقطة مهمة من أن بسام فرج يفكر كما يجب، ثمة حكاية لهذا الرجل، رجل بحكاية، حكاية عراقية بالتأكيد، ولكنها حكاية تنتقل من الوصف إلى الفعل، ومن الكلام إلى الممارسة، اللحظة التي صور بها هذه الإنتقالة هي التي يجسدها رسما، فتكون المفارقة في سياق بنية الحكاية. ومن هنا لم يتخل هذا الرجل يوما عن هدفه، من أن يعري السيئين.

ترافق الحكاية مسيرة الرجل، كأداة للكشف المرحلي لأعمال السلطات، إننا نرى قراءة ميدانية يومية ملتزمة لما يجري في أرض الواقع، هذه القراءة يتصدى لها الرجل. كان بعض الرسامين يتخذ شخصيات شعبية نسائية أو رجالية لكن بلا ملامح خاصة بهم غير أن يكونوا عراقيين، عباس فاضل كفاح محمود مثلا، في حين أن آخرين اعتمدوا الفكر وحملوه الشخصية بمعنى أن شخصياتهم هي أفكار تتوازى مع جوهر الشخصية وموقعها، الفنان مؤيد نعمة أحد أهم المكتشفين لمثل هذه المزاوجة، في حين أن شخصية بسام فرج الفنية هي الرجل الذي يولّد الفكرة، الرجل هنا

أسبق من واقعه، لأنه ذلك الكيان الذي شيد عليه الواقع و بنى تصوراتنا عما حدث، رجل ما يطرق أبوابنا ليقول لنا أن الحال الفلانية مدانة.

لاتجد في فن بسام فرج ملامح وجه معين كما يفعل علي المندلاوي ومنصور البكري وفيصل لعيبي في بعض لوحاتهم، بسام يذهب لجوهر فن الكاركتير بعد مراحله الأولى، يذهب للفكرة، لتلك القضية التي يحملها المجتمع فيوطنها رجلا ليجسدها تعبيرا بخطوط وكتل، وها أنت ترى أن لا ألوان في لوحات بسام بل الأسود والأبيض هما سيدا اللوحة معتقدا أن الحقيقة لا ألوان لها، وأن الألوان كما كان يعتقد شارلي شابلن تزييف الحقائق. فثمة جدل في اعتماد اللونين الأسود والأبيض، أما المربع الناتج عنهما هو استدعاء ذاكرة المتلقي، وهو ما يمكن أن يكون حواراً جدلياً بين اللوحة والمتلقي. نحن هنا أمام خصوصية متميزة في فن الكاركتير العراقي والعربي، أن بساماً ليس رساما يملأ صحيفة ما برسومه، بل يتتبع تطورات قضية سياسية وفكرية شائعة، ولذلك تجده حاضراً في كل المراحل السياسية، ممثلة رسومه بهوية الرجل، ناقدا لها، ومتطلعا لغيرها.

لن تجد ما يضحك في لوحة فناني الكاركتير العراقيين وبسام واحد منهم، الحزن والجدية والصرامة هي ما تميزهم، نحن قوم لا نحب أن يرى الآخرون فرحنا، بقدر ما نقدم لهم أحزاننا، في حين أن دواخلنا صاخبة بالفرح. فن الكاركتير العراقي لا يضحك، ولا يبكي إلا نادرا، لأنه أُسس على قضية بالرغم من أن الضحك قضية إنسانية كبرى. فن الكاركتير عندنا يحكي حكاية حزينة ويرافق قضية سياسية قاسية، ويصور حال مأساوية، أنه يحاكي ولا يولد مشاعر ذاتية أو ضيقة لما يجري.

في جوهر فن بسام فرج نجد نزوعاً نحو الحرية كمضاد للوحة الطبيعية والكلاسيكية والواقعية، نزوع نحو حرية الشكل وحرية البحث عن طاقة المخيلة المتجسدة في غرابة الشكل وانحناءات الخط وتسويد بقع من

اللوحة، هذا النزوع مرده إلى روح التمرد الذي دأب عليه الفنانون والشعراء لكسر قوالب المألوف من القول والرسم، وإلا ما معنى أن ينتشر فن الكاركتير في الرسم العراقي بمثل هذا الإنتشار فينشده الفنانون كلهم ويضمنونه لوحاتهم ثم يرسمون لوحات مستقله به كما يفعل الفنان بسام ومنصور البكري وفيصل لعيبي مثلا؟ اليست هذه الحرية تمرداً على سياق الرسم الواقعي ومحاولة للتجريب؟ الفنان بسام الذي استقر فنه وتتلمذ عليه فنانون عراقيون، نجده اليوم أكثر ارتكازاً من غيره، ثمة استقرار في قوة الخط ووضوح وتماسك بنية الكتلة وشفافية شعرية في فضاء اللوحة، وتكوينات متناغمة تحكي الحكاية، وكأنك تجدها في القضايا التي نعيشها اليوم. هذه الخبرة وقد تحولت إلى فن متماسك وغني، تبعدنا عن أن يصبح فن الكاركتير فناً هامشياً.

لا يلجأ الفنان بسام إلى كشف عيوب الشخصية، وهي طريقة كاركتيرية مألوفة لدى العديد من رسامي الكاركتير، كي يضحكوا الناس عليها، ولا يلجأ إلى الغيب أو الفراسة في فهم الشخصية، خاصة الوجوه، لأن فنه ليس فناً لشخصيات معينة، لذلك، نجد لوحته تمزج بين الشخصية والقضية، الشخصية والهوية، الشخصية والمرحلة، لأن شخصياته عامة وتمثل طائفة أو فئة أو شريحة مهيمنة، كما نشاهدها في هذا المعرض، وأعتقد أن مهمة أن تمثل شريحة بشخصيات معينة، يعني أن تكون قد استوعبت أفكاراً وسجايا وخصائص وتفكيراً وهوية هذه الشريحة. من هنا نجد نجاح وامتياز الفنان بسام كبيرا لأنه يبتعد عن محاكاة نماذج عادية فينغمر في محاكاة شخصيات تمثل المجموع.

لا يرسم الفنان بسام فرج كي يُضحك الناس، بل يرسم كي يذكر الناس بما يحيق بهم، أنه مشروع لفكرة عليه تقع مسؤولية التنبيه لها، هذه الفكرة أكبر من رسم لوحة أوتذكيربما يدور. يخرج بسام من ظاهرة التذكير

بالرسم الخاص إلى ظاهرة اللوحة الفنية، وهي تلك التي تستبطن الفكاهة الحزينة لتصبح مادة سياسية فيها بامتياز. وعلينا أن نميز بين فن الفكاهة وفن الضحك، ففي رسوم بسام نجد فن الفكاهة وليس فن الضحك، الفكاهة شعرية، لها موضوعاتها الإنسانية، وتشمل ليس الرسم بل الأدب والمسرح والرواية، ولنتذكر بخلاء الجاحظ من أنها أدب للفكاهة، وليست أدبا للضحك.

ثمة نقطة جوهرية في فن بسام فرج الكاركتوري، وهي أن شخصياته شبه محددة بعمر معين، وهو ما بين الخامسة والثلاثين والستين، وهذه نقطة جوهرية، أن مثل هذه الأعمار هم من جيل القادة اليوم، فيشكلون عصب الحياة السياسية في العالم، سلبيين كانوا أم إيجابيين، واختيار هذه الشريحة من الأعمار، تبعده عن التعرض لفئة الشباب، ولفئة كبار السن معا. إنه يستبعد الطيش وقلة التجربة كما يستبعد الخبرة والحكنة، حيث أن مثل هذه الفئة الوسطية تكون متأرجحة الرأي والفكر والوظيفة والمهمة، وهو ما يعاني منه مجتمعنا العراقي من أن القرار غير مستقر، وأن الشخصية المتنفذة لا تأبه لقانون أو سلطة أو قضاء، شخصيات تجسد الفوضى، وتجسدها الفوضى.

كما أن الفنان بسام لم يتعامل مع شخصيات فاشلة حياتيا أو سياسيا، كي يرسمها حتى نتفكه عليها، بل يتعامل مع شخصيات جادة، وقوية، وصاحبة موقف، ولكنها ممتلئة بالسخرية السلبية لما تفكر به وتعمل، وهي تعتقد أنها على حق، في حين يراها الآخرون فكهة. التعامل النقدي الذي يلجأ إليه بسام مع مظاهر وشخصيات الواقع العراقي هو موقف إيديولوجي يمتلك كل بنيات النص الأخلاقي، أي أنه يتعامل معهم من موقف نقدي ساخر لا يتناول خصوصياتهم، أو خلفياتهم، بل مواقفهم. لذلك لا معنى للفشل عنده ولا للنجاح، فقد تكون هذه الشخصيات موفقة

في أعمالها التجارية والاجتماعية والدينية والعائلية، ولكنها غير موفقة في وجودها في بنية الدولة العراقية التي تنشد الحداثة والمستقبلية. كما يلاحظ أن بساما لم يتعرض لرجال الدين ولا للرموز الدينية، فتلك لها موقعها المحترم والخاص، أنه ينتقد من يتلبس لبوس الدين سياسياً وهذا ما يمكن أن يكون موضع تفكه وسخرية، فالفنان بسام يعيد الينا تشكيل رؤية كيرغارد في الفكاهة، خاصة وأنه يتعامل مع الشخصيات الدينية، أنه لا يسخر بل يكشف، وهو المبدأ نفسه الذي عناه كيرغارد في الفكاهة والسخرية. لذلك لا يعلق ولا يتداخل على الحدث ليبدي رأياً، بل يجسد موقفاً، التعليق يبدو فارغاً، هنا نتذكر الفنان الكبير غازي الذي يضحكنا على رسومه، لأنه يطلب منا أن نعلق على ما يحدث، في حين أن بساماً يطلب منا أن نشاركه الموقف.

تمنح الفترات السياسية الصاخبة فنان الكاركتيرفرصة لأن يبدع، ولحسن الحظ، الذي هو سوء الحظ، أيضا، أن الفترات العراقية منذ خمسين سنة منحت الفنان الكاركتيري فرصا كبيرة لأن يتألق، وينتج وينضج ويجدد، ولهذا شاع عندنا فن الكاركتيرالسياسي، وتعدد فنانوه واعتمدته الصحافة والفنون والفضائيات، وأصبح فنا لا يستغنى عنه الشارع العراقي..

فنان الكاركتير سلمان عبد

١

قصة هذا الفنان المبدع في فن الكاركتير، تكمن في الطريقة التي يقلص بها الفوارق بين ما هو واقعي وما هو خيالي، الفن هو الوسيلة لردم هذه الهوة، العالم البشري الطبيعي يحاول أن يبنيه في العالم الفني، والسياق العام الذي يجمع بين الطبيعي والفني هو في فن الكاركتير، السخرية، أن الفنان يريد أن يوصل هدفه من خلال تعرضه لشرائح من الناس ضمن ظروفهم ومواقعهم ليقدمهم بطريقة ساخرة إلى أنفسهم أولا، فن الكاركتير الساخر يلبس الشخص سترته بالمقلوب ويلقي به في الشارع.

تلك هي النقطة التي أردت أن أبتدئ بها مع رسوم هذا الفنان وبالطبع لن تتجاوز التعريف العام من أن الحياة السياسية الملتبسة أصبحت مادة ثرية وغنية لفناني الكاركتير في العراق ليختاروا الزوايا والموضوعات التي يصورون بها ضحاياهم المستحقين، وما أكثرهم بعد هيمنة قوى الدين والسلفية والأمية على مقدرات المجتمع العراقي.

شيء ملفت في رسوم سلمان عبد أنها تجمع بين طريقتين: طريقة الفنان غازي والفنان منعم فرات، الأول في عفوية الشكل وشعبية الحال واختياره الحكاية الشعبية التي يتداولها عامة الناس، والثاني في تشكيلاته الطينية، المشبعة بحس تراثي، كلا المصدرين يؤلف في رسومه سلمان عبد سياقاً شعبياً فيه من البدائية والعفوية الكثير، وفيه من الكشف بأبسط الوسائل

ما أكثر، كما لو أن فن الكاركتير يمتلك تلك الطاقة البدائية التي عليها الفنان الراحل منعم فرات في تصوير وتجسيد أحلامه الشعبية.

الفنان سلمان عبد هو بنية مضمرة في الفن الكاركتيري منذ حبزبوز وحتى يومنا هذا مروراً بثقافة متقدمة فنياً وموضوعياً في فنون مؤيد نعمة وعبد الرحيم ياسروبسام فرج وفيصل لعيبي ومنصور البكري وغيرهم.

برز الفنان سلمان عبد باعتباره متاناً كاريكاترياً شعبياً ويومياً في مرحلة متشكلة من ثلاثة عناصر مهمة وكبيرة:

هيمنة القوى الدينية بوصفها سلطة وقد مثلها ممثلو أحزاب الإسلام السياسي لأول مرة في تاريخ العراق بهذه الطريقة الكاركتورية ا.

الاحتلال الأميركي للعراق وما أفرزته ظاهرة التبعية لها أو لدول الجوار مثل إيران والسعودية وسوريا، فالسياسة التي أرسى دعائمها بريمر كانت اللعبة المتأرجحة بين الدكتاتورية والديمقراطية، وقد مهدت لها أنظمة غربية متطورة ضمن ثقافتنا وأنظمة إسلامية متوارثة ضمن جذرية انتماءاتنا، وكانت شكلا كاركتوريا مضحكا عندما شرعنتهاالمحاصصة والطائفية.

العنصر الثالث، شعبية فن الكاركتير ومباشرته في الطرح وهي طريقة لمخاطبة عامة الناس بلغة ايحائية ومباشرة عما يجول في خواطرهم وعما يرونه من تصرفات السياسيين الذين وجدوا أنفسهم بين يوم وليلة حكاما للعراق. من خلال وجود مئات النماذج المتوفرة يوميا في الفضائيات والصحافة والبرلمان والشارع والاحزاب وهي تمثل الشعب العراقي ادعاء او حقيقة فأعادت العراق لقرون ماضية مؤكدة في ثقافتها أنها وريثة لثقافة الاموات وأن الخرافة ليست وهما وإنمّا هي حقيقة ولها اجندتها ومليشياتها لذلك فهي مسلحة بأفضل واعتى الاسلحة الفتاكة

بالمواد لقتل كل من يخالفها أو يعترض سبيلها.

ضمن هذه الأرضية المتسعة التي ابتلي العراق بها بعد حضور تيارات الإسلام السياسي المميته بدأ سلمان عبد يصور يومياتها ويجسد تصوراتها ويعرض نماذجها ويؤلف حولها الحكايات ويرسم خلالها حال العراق وإلى أين وصل ويركز بيسر وسهولة على صور ناقدة وصور معترضة، من هنا نجد أن لوحاته الشعبية بل الغارقة في البدائية واليومية، مادة صحفية غنية وكبيرة وهي توصل ما تريده لعامة الناس غير مكترثة بالفنية العالية وبالموضوع الشعري الذي يلجأ إليه بعض فناني الكاركتير.

٢

شعرية اللوحة عند سلمان عبد هي نفسها عند الفنان غازي، إنهما يصنعان معا من عادية الحياة اليومية ولغتها وصورها المبتذلة شعراً فنيا بسيطاً ولكنه غني الدلالة، رجل بسيط يصنع من الصور الكليلة والمتهتكة والمنبثقة من كلام الناس صورا، إن هذه الحال الفنية هي بنية لاواعية في الفنان الذي يسعى لأن يؤكد أنه ينقد حياة ملتبسة وكاركتورية، حياة صنعتها الفوضى السياسية المغايرة لمنطق التغيير الذي ناضل الوطنيون من اجلة عقوداً طويلة وإذا بالطائفية والمليشيات تستلم المهمة وتحذف القوى الوطنية وهي التي استثمرت تراثها وقوتها الفكرية وما احدثته في الشارع العراقي، فنظام صدام حسين لا يخشى التيارات الدينية بحيث أنه استثمرها وأصبح سيدها بالقول والنسب كما ادعى، وبالتالي جيّرها لصالحه واعتمد على رموزها في تسيير عقيدته، ما كان يخشاه عمليا هو التيارات الوطنية والديمقراطية، حقيقة أن القوى الوطنية بالرغم من ضعفها العددي نتيجة الضربات المستمرة كانت قوية في افكارها وهو ما يقلق الأنظمة الدكتاتورية والدينية معا. ولذلك كانت

هذه القوى مصدر ازعاج له ولنظامه حتى وهو يستعير امثلتها ومفرداتها محاولة منه للهيمنة الفكرية، من هنا تجيء رسوم الكاركتير لسلمان عبد بروحها الشعبية وهي تسخر من هؤلاء الذين اعتقدوا أنهم يستطيعون أن يستورثوا نضال الشعب لمجرد أنهم أصبحوا وزراء ونواباً وممثلين بالتزوير. وإذا بهم مثل كاردينالات برشت في مسرحية " كوريلانوس" متعرين حتى من ملابسهم الداخلية. وإذا بهم بشر مثلنا لهم العورات نفسها والأجساد نفسها، بينما هم أحاطوا أنفسهم بهالة من الألغاز والوهم والسرية، كاركتيرية سلمان الشعبية والعفوية هي لتعرية هؤلاء الساسة الطائفيين الذين اعتقدوا انهم سيفتحون بنكا اسلاميا لتصريف حياة العراق وشعبه وثقافته ودينه واقتصاده فتحولوا إلى سراق وبلطجية ونهابين ومفسدين وفاسدين مرتزقة واميين وبلا عقيدة دينية.

٣

على مستوى التنفيذ يميل سلمان عبد إلى الكتلة المرنة والشعبية والمتسعة وغير المحددة ليسيجها بالخطوط المتعرجة، وهي طريق مباشرة للتعبير عن الافكار الملتوية والسطحية لهولاء الناس، حيث الخط الملتوي وغير المستقر ينم عن اشكالية فكرية غير واضحة، قد تكون هذه التركيبة لاواعية ولكنها الطريقة التي ينفذ بها الفنان رؤيته ورسومه لاتعبر عن فكرة السخرية والتهكم والإدانة.

نقطة أخرى في تنفيذ لوحاته فنيا أنه يميل إلى اصطباغها باللون، وتميزات اللون يحيلنا على شعبية التنفيذ، أنه ينتمي إلى تلك الرسوم البسيطة التي ينفذها عمال النجارة على الصناديق والمحامل والأخشاب، وبالرغم من تشذيبها باتجاه أن يجهلها جزء من حاسة نقدية مشبعة بالسخرية، تبقى ملتصقة بالذاكرة الشعبية فملابس الشخصيات

الفضفاضة والملونة بلون صارخ دالة على سذاجة الشخصية فهذه الأزياء ليست أزياء شعبية بل، هي تكوينات كاركتورية للمفهوم الشعبي للزي، أي الصور النجتف لها، ولذلك لونّها بما يستطيع من البهرجة والعلانية بحيث يفهمها الصبي كما يفهمها الناقد.

يؤطر سلمان عبد لوحاته بإطار سميك، هو جزء من المخيلة التي تحدد الثيمة بوضح الرؤية لا باحالات الموضوع، أنه يقدم لنا علبة مؤطرة محتوية على شخصية أو شخصيتين – غالبا ما تكون رسومه من ثلاث شخصيات– كما لو كانت بضاعة من بضائع البسطيات الشعبية، هذا الإطار لا يسيج ويؤطر الشخصيات وأن الكتابة المرافقة أيضاً وهي غالباً ما تكون توضيحية وشعبية الكلمات وممتلئة بالساخر والمفارقة. لذلك، تجد لوحته وهي تقدم لنا الحال اليومية– يتابع سلمان عبد احداث الحياة السياسية اليومية– من – أنها صحافة وعمل صحافة ولكن بلغة اللون والخط، ربما يعود الأمر بنا إلى بداية نشوء الكاركتير في الصحافة العراقية من أنه ابنها وتربى على شعبيتها والتصقت فنونه بما يمكن أن يوصل الموضوع لقطاع أكبر من الناس، لكن فن الكاركتير اليوم تحول إلى ثقافة مستقلة بمادتها وموضوعها ربما لم يعد ملحقاً بموضوع ما كما كان بل تحول إلى موضوع مستقل بنفسه. وهذه النقلة لا تبعده عن الشعبية بقدر ما ابعدته عن السطحية الفكرية التي كان عليها يوم ارتبط بالموضوع الشعبي.

المكان في لوحة المرأة الفنانة

١

هي محاولة كي نرى مدى القدرة على استعادة الوعي ثانية في المكان الأول، وأسميه المكان الأول استرجاعاً لقول أبي تمام، "المنزل الأول" ولأن الموضوع مغلف بهدف مخصص لمساهمات المرأة في الخارج، وعن دورها كفرد مسؤول عن تثبيت قيم وأعراف ثقافية وفكرية من شأنها أن تجعل الآخرين يفكرون بها كقضية يمكن أن تساهم في فك الحصار عن الشعب العراقي، !! فسيكتسب الموضوع حالة استثنائية قد لا تكون "نقدية" بالضرورة، مما يفرضه الموقف الأخلاقي لأن نفرز لها اهتماماً خاصاً بوصفها كاتبة مسؤولة تتحمل نتائج رؤيتها، وبوصفها أماً واختاً وحبيبة وزوجة يمكنها أن تقوم بمهمات أرضية مانحة لكل جدب. وفق هذا السياق رأيت أن المرأة العراقية– الأدبية– لها رؤية مختلفة كلياً حتى عن نفسها عندما تتجرد من كونها امرأة. ولها رؤية مختلفة عندما تكون كاتبة. ولها رؤية ثالثة ملتزمة بقضايا شعبها رغم أن ذلك من محصلة المواقف. وما النتاج الأدبي إلا حالة طبيعية بالنسبة للكاتبة منهن أن تجد فيه متنفساً تعبر فيه عن مواقف معلنة أو مضمرة. ولمجرد أن "تكتب" المرأة العراقية كتابة أدبية أو غير أدبية هو ثورة بحد ذاته وهزيمة لأي حصار مهما كانت هوية ذلك الحصار الذي يفرضه، الأميركان، أم الذي يفرضه النظام العراقي نفسه عليها من خلال مؤسساته الثقافية والإعلامية. فقد عانت

المرأة العراقية الأدبية، وغير الأدبية حصاراً متعدد الوجوه، لمنعها من أخذ دورها الحقيقي في مجمل الحياة السياسية والثقافية والاجتماعية، ومن يرها اليوم وهي تسير محجبة في الشوارع والجامعات بثقل الواقع الاقتصادي والسياسي المشوه، يتحسس مدى المعاناة التي حملتها هذه المرأة– الإسفنجة– التي تمتص كل عذاب الأبناء.

٢

إلا أن المسألة التي نحن بصددها هنا مسألة أدبية بحتة، مهمتها الكيفية التي توظف الكاتبة بها رؤيتها الأدبية في شأن آخر غير –الأدبية–. ونعني أن قراءتنا لنتاجها سيكون مسبوقة بموقف أخلاقي، ونريدها نحن أن ستكون موجود، في نتاجها. وهو الحصار الظالم على شعبنا العراقي ودور المرأة، ومع أنني من المعجبين أشد الإعجاب بدور المرأة العراقية، خاصة تلك التي في الداخل التي وقفت مع الرجل وقفات محمودة ومشهودة لها في شتى الميادين، يكفينا منها أنها أم لبيت ترعى شجون المحارب في زمن الظلم والقهر. واخت ترطب بأغانيها أحزان أخيها، وعشيقة تردد نغمات الحب كلما مر طائر مهاجر، وزوجة تتزين في أقبية الليل لزوجها وهو يهمهم بآمال غد أطفاله. وإبنة لا تكون معجبة إلاّ بأبيها. ولما كانت مثل هذه المهمة غير نقدية بالمرة، رأيت أن أترك النصوص التي سأتناولها في نتاج ثلاث كتابات: واحدة من جيل الستينيات الصاخب الملتزم بقضايا الفن والنص، هي سالمة صالح، والثانية من جيل الصخب السياسي في الثمانينيات نضجت تجربتها الأدبية والسياسية في داخل العراق وخارجه، هي هيفاء زنكنة، وكذلك رأي في لوحة لفنانة تشكيلية هي رملة الجاسم. وإذا أتيح لي المجال سأتناول بعض قصائد شاعرة كردية، بل هو هذا الذي تنتجه الجغرافيا الحية في بقعة غائرة في الوجود والتاريخ اسمها العراق.

٣

المكان المتخيل

الفتاة والقيثارة للفنانة رملة الجاسم

تصبح معاناة الفنانة التشكيلية مضاعفة إذا لم تعايش عيناها اللون الذي يحيا فيه حدث لوحتها. فالذاكرة لا تسعفها دائماً إذا عرفنا أن البصر من أكثر الحواس تحسساً بدرجات اللون آنيا، وأكثرها نسيانا. وإن ما يختزن في الذاكرة منه لا يستقر على درجاته البصرية القديمة. من هنا تكون كل معاناة الفنانين التشكيليين مضاعفة عندما يرسمون قضية من قضايا الوطن وما مر به. في لوحة الفتاة والقيثارة، استعادة للأغاني الهاربة من الذاكرة، وتبدو هذه الاستعادة من خلال جلستها على متكأ في فراغ ومسكتها للقيثارة بيديها محتضنة لها كما لو كانت ابنتها. ثم هذه النظرة نصف المتأملة التي تصوبها الفتاة إلى زاوية بعيدة خارج كادر اللوحة تبدو هنا نقطة في المجهول أو المكان البعيد محاولة منها لاستعادة تلك النقطة – البؤرة كي تتواصل مع أحاسيسها المفقودة في الغربة. والقيثارة هنا ليست إلا زمنا عراقيا مر وقد تجمد على الأغاني القديمة. هو ذلك الماضي الذي عرفناه من خلال آلاته السومرية فبدت هنا اللوحة استعادة متكئة على ماض عريق ظهر لنا من خلال جسد الفتاة أنه بالإمكان المقارنة بين حاجات الجسد الذاتية– الآنية وبين ماض مختزن ببريق الموسيقا الصاخبة. ولا يبدو الجسد هنا في حركة صاخبة تمثل في أن قدميها موضعية تجسدها وضع اليدين على الآلة الموسيقية، بل في حركة صاخبة تمثل في أن قدميها شبه العاريتين، تنطلقان في فضاء أرضي مشغول بلون رمادي هو الآخر آت إلينا من الماضي، إحدى القدمين مقيدة بسوار نباتي، دالة على العلاقة مع الأرض المانحة، وهي ثيمة سومرية

نراها في لوحات عدة، في حين تدحرج الثانية كرة بين النبات والأرض ملوحة بها لنا كما لو كانت تعرف هي الأخرى بآلتها المكانية الأرضية نغماً بصرياً يدل على صخب الجسد وعفويته معا. لكن الفتاة وآلتها وكل محتويات جسدها النابض بالرغبة، محاطة بخلفية تجمع بين الطبيعة والتجريد اللوني. فالخطوط البيض والسود الحادة والمستطيلات الملونة تشكل حاجزاً جمالياً وقوياً كما لو كانت جزءاً من متكئها الأرضي– السمائي، في حين أن اللون الأحمر على يسار اللوحة كوّن مع جسد الفتاة تناغماً درامياً يلوح بعنف التجربة المتأملة الداخلية للفتاة وفيما إذا كانت آلة القيثارة قادرة على احتواء المعاناة. وفي الخلف البعيد ثمة استعادة أخرى لزمن حي لا نعرف متى كان ذلك، لكنه زمن بدا لنا أن جزءاً منه يعود إلى خصب الأرض القديمة، حيث الأخضر مادة لونية بارزة تعيد اللوحة به تكوينات روحية مستقرة في ماض ليس ببعيد. الفتاة من خلال اللون الاخضر هنا تؤكد أنه كان حاضراً ذلك الماضي بقوة، ولكن ثمة تقاطعات تمنع حضوره اليومي فبدت الفتاة متحررة منها بجلستها في مقدمة اللوحة وهي تنظر الآن إلى نقطة غير مرئية في البعيد. في حين أن ذاكرتها تنشد الأغاني المحتملة عن العلاقة مع زمنها القديم الهارب. نقطتان جوهريتان في هذه اللوحة، هروب إلى أمام وفي الوقت نفسه عودة إلى أغاني الذات الداخلية.

٤

تمنحنا اللوحة تصوراً عن المكان المتخيل الذي تستحضره الذاكرة في لحظة احتدام عارمة، ولأن اللوحة نفسها مكان واقعي بحد ذاته، يشكل الرسم عليها واقعاً غير مفترض، من هنا تبدو لنا اللوحة كيانا نتلمسه ونتحسس أبعاده ونستشعره ونراه، فهو ليس لغة لحروف تقرأ بل بحروف للتأمل، ولما كانت هذه اللوحة مشحونة بالتأمل والموسيقا الروحية

والجسدية والعنف الداخلي والمحتمل ظهر المكان الغائب حاضراً من خلال أجزاء المكان المعلن. فهناك حتماً صحراء روحية ملغية بقوة الحضور للأخضر، وهناك أمل داخلي محبط يتمثل في اليأس مما يحيط الجسد فأخذ بالتعري من كوابيسه البيتية المانعة، وهناك نصف عين مغمضة منكفئة إلى الداخل وكأنها تريد القبض على ما في يديها من وجود، بعد أن منحت عينها الثانية أفقاً بصرياً منطلقاً لفضاء الرغبات الحقيقية. وهناك القيثارة التي بدت لنا جزءا من جسدها المغني والعازف كما لو أنها توصل بها روحها المنسكبة خارج الرأس والجسد، وهناك الرأس الذي بدا لنا ملغياً من حضوره وهو ثيمة طالما رأيناها في رسومات الفنانين العراقيين عندما تعاملوا مع الرأس حاولوا أن يسلطوا الضوء على معاناته الداخلية وهو ينسحق تحت ثقل المحيط الخارجي والبيتي.