اقواس الحكاية
على ضفاف التشكيل العراقي الحديث والمعاصر

فائز يعقوب الحمداني

اسم الكتاب : اقواس الحكاية
اسم المؤلف : د. فائز يعقوب الحمداني

رقم الايداع : 1192 لسنة 2017

كمية الكتاب : 1000 نسخة

تنفيذ الطبع : بيت المتنبي

حقوق الطبع محفوظة لمكتبة المتنبي

كتب علمية – قانونية – كتب عامة
موبايل : ٠٧٧١٣٥٨٨٥٣٢ ـ ٠٧٩٠١٧٩٧٤٣٥
العنوان : بغداد – شارع المتنبي

تقديم

لايمكن اعتبار وقبول النقد التشكيلي كإنشاء سفسطائي تستعرض فيه المصطلحات والمدارس الفنية وتتواتر فيه العبارات كقصيدة نثرية دون الاحساس بأي تتابع منطقي ودون الوصول الى اي نتيجة. كما لايمكن اعتبار وقبول الناقد التشكيلي كأي كاتب للتقارير الصحفية وخواطر المواقع الالكترونية. ولذا فإن النقد التشكيلي يتطلب توافر جملة حاسمة من الشروط والمتطلبات الاساسية التي تجعل من النقد مايؤمل فيه من حقل للاستقصاء والبحث والتقويم. سلطان

على الناقد ان يمتلك القابلية الحقيقية على فهم واستيعاب ماهية الفن، والقدرة على متابعة النشاط التشكيلي واستقراء تاريخه ورصد مسيرة تطوره بكل انعطافاتها. وعليه ان يعي معنى عملية الخلق والابداع وما تتضمنه من شروط، كما عليه ان يفهم روابط الصلة بين المبدع والمتلقي وتكيفها لخصوصية المجتمع. وهنا تأتي المسألة الجوهرية وهي فهم رسالة الفن ودوره الاجتماعي وتداخل الفن مع الفلسفة والسياسة والدين وعوامل اخرى من شأنها ان تقلب المفاهيم على عقب. ولايمكن للناقد التشكيلي ان ينجح في مهمته مالم يمتلك القدرة على التحليل واستبطان المعاني والرموز التي يحويها العمل التشكيلي دون تحميل العمل والفنان والمتلقي مالايستطيعون تحمله من اعباء. تصبح هذه المهمة في غاية الحساسية والخطورة خاصة عند تناول التجارب التشكيلية التي يتداخل فيها التراث المحلي والوطني

ويصبح عاملا مشتركا في بناء وصياغة اغلب التجارب الابداعية، او تلك الاعمال التي تنجز في فترة تأريخية تتسم بشيوع فكر اوعقيدة ما،او تتضمن منحى سياسيا معينا.

من هنا تأتي اهمية كتاب الدكتور فائز الحمداني الذي يتوج فيه تجربته الطويلة في النقد التشكيلي منصفا، واعيا، ملما بكل ما يجب الالمام به. ان من اهم مايميز هذا الكتاب هو وعي الناقد بضرورة تقييم الاعمال الفنية بمعايير مختلفة والابتعاد عن النزوع الى ختم المعالجة بنفس الختم . فهو يتناول فنانين من اجيال ومدارس مختلفة، وتجارب متعددة، وظروف متباينة لكنه لايفقد بصيرته في تحليل مايراه جديرا بالبحث والتحليل ولا يحجم عن الاشارة الى اي خصوصية وتميز يراه حريا بالاشارة، وهذا ماسعدني وامتعني خلال قرائتي لهذا الجهد القيم الذي يضيف بالتأكيد مساهمة جدية اخرى الى مكتبة النقد التشكيلي العراقي والعربي التي ماتزال تعاني شحة كبيرة.

د. مصدق الحبيب / جامعة ماساتشوسيس – الولايات المتحدة

المقدمة

في اوائل شباط من عام 2008 استضافني الصديق حسن عبد راضي في احدى حلقات برنامجه حوار في الثقافة وكانت الحلقة عن النقد التشكيلي وكان الدكتور جواد الزيدي الاكاديمي والناقد التشكيلي ضيفا معي في نفس الحلقة

تمحور الحديث في البرنامج حول ازمة النقد التشكيلي العراقي المتمثلة في عدم قدرته على مجاراة المنجز التشكيلي العراقي، وتم تناول هذه الظاهرة من عدة جوانب وكان الاتفاق على ان السبب الابرز لهذه الظاهرة هو قلة المتخصصين في مجال النقد التشكيلي، الامر الذي اثر بشكل مباشر على قدرة النقد التشكيلي في متابعة ورصد التجارب والنشاطات التشكيلية العراقية المعاصرة.

حفزتني هذه الحلقة على ان انجز الكتاب الذي بين ايديكم الان، وكنت منذ مدة ليست بالقصيرة احاول تجميع مادته مما اتيح لي نشره في الصحف التي نشرت فيها دراسات وقراءات ومتابعات في التشكيل العراقي في الاعوام الست المنصرمة، في محاولة لمواكبة هذا النشاط. وهذه المقالات عبارة عن قراءات نقدية تقترب من المنحى السيميائي، لانها تعتمد على فهم ان ادوات العمل هي عبارة عن اشارات تستبطن رسائل انسانية تحاول هذه الادوات ان تنقلها الى وعي المتلقي. وبالتالي فان هذه القراءات –المقاربات النقدية لا تتعامل مع

الاسلوب الابداعي الا بقدر ما يتيحه هذا الاسلوب من امكانية لايصال الرسالة الفنية.

اما عن التجارب التي تتناولها هذه المقالات فهي تجارب فنية لفنانين من اجيال مختلفة، واساليب فنية متنوعة، بالاضافة الى متابعات فنية وجدت من المناسب ان اضيفها للكتاب لاهميتها. تضمن الكتاب كذلك مقالا عن جدل الهوية في الفن العراقي، افتتحت به مقالات الكتاب لانه تناول بشكل عام الطريقة التي تعامل فيها الفن العراقي المعاصر الهوية العراقية. كتبت هذه المقالات في فضاء ست سنوات وقد حرصت على جمعها في كتاب واحد لقلة ما يصدر في مجال النقد التشكيلي العراقي، ولا ادعي ان الكتاب يعطي للفن العراقي حقه، ولكن حسبه انه يضيء مناطق ابداعية وفنية، يراها المؤلف مفيدة ومهمة.

اما الفنانون الذين تناولت تجاربهم هذه القراءات فهم (محمد غني حكمت، نوري الراوي، عبد الجبار البنا، مؤيد نعمه، مؤيد محسن، سلام عمر، شوقي الموسوي، عاصم عبد الامير، عفيفه لعيبي، فيصل لعيبي، مصدق الحبيب، زينب عبد الكريم، قاسم حسين ، فيان سورا، محمد الشمري، علي عبد الجليل و محمد سامي وعلي زيني) . كما تضمن الكتاب حوارا غنيا عن الفن التشكيلي العراقي مع الكاتبة الانكليزية، العراقية المولد والمنشا امل بورتر.

ما يجمع مقالات هذا الكتاب هو انها اولا مخصصة للفن العراقي، وثانيا الاسلوب النقدي، القرائي، الذي اتبع في محاورة هذه الاعمال. قد يرى

القاريء تغيرا في طريقة القراءة باختلاف المادة الفنية، وهو امر طبيعي لتنوع مسارات الابداع الفني في عرض الاشارات الانسانية المبثوثة في ادواته، وبالتالي فالقراءة محكومة بالمادة المقروءة. ان الكاتب مع كل تجربة فنية يتعامل مع كيان انساني وابداعي مختلف، وقد يكون من المجحف ان تطبق معايير نقدية او قرائية صارمة مع كل التجارب.

فائز يعقوب الحمداني2017

جدل الهوية فى الفن التشكيلى العراقي

اذا كان الفنان ينظر الى التراث على انه منظومة الرؤى التى ترسم طريق التقاليد الفكرية والسلوكية فى الماضى فعلينا ان نعرف ان التراث وحتى وقت قريب هو واقع معاصر للعربى والعراقى بالتحديد، لأن هذه المنظومة بمجملها لم تتغير بشكل جذرى منذ بدأ الفنان العراقى يتعرف على الفن الغربى الحديث والمعاصر.

وبالتالى فإن جدلية التراث والمعاصرة مثلت لدى الفنان العراقى جدلية الواقع المعيش بكل تراكماته مع الواقع الغربى وحراكه المستمر للتغيير وهنا يبرز الفرق بين ما يعانيه الفنان العراقى فى محاولة التغيير وفقدانه القدرة على قيادة التغيير فى وعى المجتمع، وقدرة الفنان الغربى على الامساك بمقاليد التغيير فى مجتمع يتفاعل مع التغيير بوصفه الحقيقة الامثل للبقاء.

لذلك تبدو محاولات الفنان العراقى اقرب الى التوفيقية او عليه ان يتحمل تبعة الانفصال عن المتلقي، وفى خضم هذا الصراع اصبح سؤال الهوية لدى الفنان العراقى ملحا ومصيريا لكى يستطيع الموازنه بين انتمائه الاجتماعى / التراثى وانتمائه الفني، فاخضع الفنان العراقى الكثير من آليات الرسم الحداثى للتطويع والمعالجة، وهذه الظاهرة افرزت ايجابياتها وسلبياتها.

من ايجابيات هذه الظاهرة هى تأسيس الخصوصية التى جمع فيها بعض الفنانين بين الاداء الفنى المعاصر وبين الثيمات المحلية، ومن

سلبياتها ان لكل بداية صعوباتها وخساراتها اذا اخذنا بعين الاعتبار الانقطاعات التى مر بها فن التشكيل فى المنطقة العربية عبر قرون، مما صعب على الفنان التواصل مع ما يتيحه الارث البعيد وبالتالى مضاعفة التحدى مع الذائقة السائدة، فى حين ان الفنان الغربى لا يواجه مثل هذا التحدى مع ذائقة واكبت وبشكل متواصل مسيرة الفن.

لوحة للفنان ياسين الشيخلي

تعامل الفنان العراقى مع اشكاليات التلقى وسؤال الهوية بطرق واساليب معالجة تختلف من فنان لاخر ومن جيل لاخر فكانت الواقعية لدى جيل الرواد او الانطباعية او التكعيبية وصولا الى التجريد. وعلى

اى حال لقد اوجد بعض الفنانين هويتهم الخاصة عبر مرورهم بنفق الهوية المرهق، وما زالت محاولات البعض مستمرة.

يبقى ان سؤال الهوية التى تحاول الجمع بين التراث والمعاصرة ما زال طريا ولا تمثل تجربة الفن العراقى الحديث والمعاصر بالنسبة إلى للفنانين الشباب معينا كافيا للاجابة ولا يعود السبب فى ذلك الى التجربة الفنية العراقية في الاساس، وانما يعود الى تراجع ما يمكن ان يصطلح عليه بالذائقة الفكرية للمتلقى العراقى الذى حاصرته الازمات الاقتصادية والسياسية وبالتالى الاجتماعية، هذه الازمات الخانقة التى شكلت عاملا ضاغطا على تواصل الحوار بين الفنان والمتلقي.

ان من التجنى القول ان التجربة الفنية العراقية تفتقد الى شخوص ابداعية فى كل وقت، ولكن المتحقق من انجاز على الواقع لا يعبر عن حقيقة الطاقات الموجودة، ان ما يزيد صعوبة الاجابة عن سؤال الهوية لحسم جدلية التراث والمعاصرة هو عدم الاحساس بالجدوى الفكرية والاقتصادية لدى الجمهور العراقى عموما وبالتالى فإن ذلك لا يشجع على قيام مؤسسات راعية للنشاط الابداعى وقادرة فى الوقت ذاته على خلق مناخ صحى قادر على تخليص المنجز الفنى من التشظي، وبما يمكّن من اعطاء مشهد متماسك عن تطور المسيرة الفنية التى تعيش انقطاعات على اكثر من مستوى.

وبعد فإن جدلية التراث والمعاصرة/جدلية الهوية، تصور خاص بكل فنان عراقي، يجيبه على حدة وهى محاولة ستبقى تشوبها صعوبات

طالما ظلت القطيعة ماثلة بين ذائقة المتلقى وحراك الفنان باتجاه التغيير والتجدد.

لوحة للفنانة نزيهة سليم

لوحة للفنانة بثينة عبد الرحيم

قراءة في لوحات المفتتح البصري لجريدة الاديب

رغم ان الناقد هربرت ريد اقر بصعوبة تحديد مدرسة اوتقاليد خاصة بالفن الحديث ، الا ان هنالك ارضية مشتركة تقف عليها الاعمال الفنية منذ ظهور الانطباعية في اواخر القرن التاسع عشر، وهي التمرد على السابق وخلق الهوية الخاصة بالحاضر ، في ضوء ذلك نستطيع ان نميز الخطاب التشكيلي العراقي ، اذ انه كالخطاب الادبي العراقي المعاصر يحكمه هاجس الارتباط بالجذور والسؤال عن الهوية، وبالتالي فان احتفاء المفتتح البصري لجريدة الاديب بالخطاب التشكيلي العراقي يجسد ايمانا بان الخطابين وجهان لعملة واحدة

يظهر هذا الارتباط في الخطاب التشكيلي العراقي حتى في اقصى محاولات التمرد اللوني والاسلوبي، كما نرى في لوحة ضياء العزاوي في العدد السادس حيث التوظيف المدروس للزخرفة الاسلامية والحرف العربي، في هذه اللوحة (المسكونة) نستعيد الاحساس بالحركة، هذا الاحساس الذي خسرته التجريدية وهي تسعى لاكتشاف لغة بصرية مغايرة. كانت محاولات الفنان التشكيلي (بدأ بكارافاجيو ومرورا بروبنز ورمبرانت وصولا الى ديلاكروا) يتنامى فيها الايحاء بالحركة داخل اطار القماشة، ولكن مع غياب الموضوع عن اللوحة التجريدية تراجعت الى حد كبير هذه المحاولات.

لوحة ضياء العزاوي حية ونابضة محتفية بالتنوع الذي يهيمن بعنفوانه على سواد الارضية . السواد لم يفسد احتفال الوانها بالحركة . انها قبضة الامل تقود دورة الحياة.

لوحة ضياء العزاوي

تبدو مقاربة عادل عابدين في العدد 8 اكثر هدوءا ، من خلال نافذة تخترق خشونة جدار، انه تضاد موفق بين الفضاء المغلق الخشن وبين اطلالة المربعات المنفتحة على الوان ملساء باردة، ولكي يتوازن التاثيران كان لابد ان تتوسط نافذة الالوان اسفل اللوحة لتمنحها ثقلا يخفف من وطأة الرصاصي الثقيل ولتخلق اختراقا ملونا لعزلة كثيفة.

لوحة عادل عابدين

الارض ارث والسماء اشارة.. ولكي ترى لابد من ختم قديم. في لوحة محمد راسم في العدد 14 هناك افق يكسر ببياضه الايقاع المهيمن برتابته المهيبة، تتسق الرموز في فضائها المفخور المشدود الى الاعماق في المركز، هذه الرموز تابي ان تفارق دون ان تسحب الانظار الى قضائها المغاير ، لكن دون ان تتجاوز على ملمس القماشة البارز، لتبقي للارض هيبتها.

محمد راسم

تستعير لوحة بتول الفكيكي في العدد 1 وجها سومريا زينته خصل الشعر المنسدل على جانبيه باقراطه وحليه الملونة..

مالذي يدفعنا لتزيين هذا الوجه الذي يمثل قمة من قمم الاداء التعبيري عبر العصور؟ ومالذي يمنحه هذا التدخل المشحون على عالم منسجم؟ اهكذا نحن عندما نفرض رؤيتنا على ماضينا؟ في الوقت الذي نتصور اننا نجمله فاننا نشوه معالمه؟ ربما نحن كذلك

هذا الوجه السومري المغرق في تفرده بدأت علامات التشقق والتشوه تغزوه بعد ان اثقل بقصور رؤيتنا نحوه.

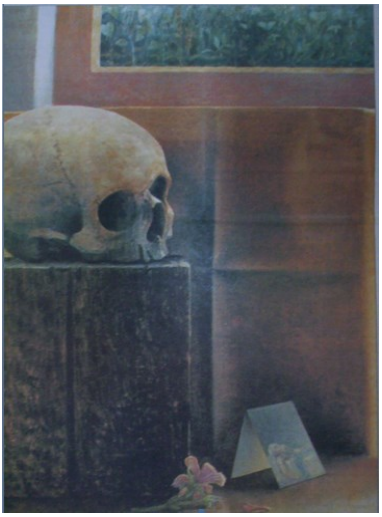
بتول الفكيكي

في لوحة شاكر الالوسي هناك ظل بغدادي ساهم، القى بسكونه على الايقاع الانثوي، هذا الايقاع الذي يطرق ابواب رؤيتنا بنداء يالفه حزننا . في باحة هذا (الحوش) اكثر من نسوة يهيئن الطعام ، انهن يهيئن ميراث حلم منكسر على اطباق مشاكسة ، في اخر الامر تختار ان تستريح عيناك على ارضية (الحوش) الغنية انوثة والفة.

شاكر الالوسي

كلما استغرق وعي الفنان عمقا وامتدادا في زمنه الخاص كلما مالت ارضية تشكيله الى السريالية ، والسريالية في التشكيل العراقي المعاصر لها ما يميزها فعندما تحتفي لوحة بشير مهدي عباس في العدد 4 بالذكرى فهي تحتفي بها باسلوب عراقي فتختار لها اقصى ما يمكن اجتراحه من وجع وتسحبها وعلى سطح القماشة بحس من المفارقة المريرة، ان بشير مهدي عباس يحتفي بالجمجمة على الصندوق ويبقي ورقة التهنئة والزهرة ملقاتين باهمال على الارض ويمعن في المفارقة بنافذة مطلة على حفل نضر ، تقترب سريالية بشير مهدي

عباس من سريالية رينيه ماكريت من خلال حميمية العلاقات الواقعية فيها ولكنها تبتعد عنها بوحشتها وصحراوية اعماقها.



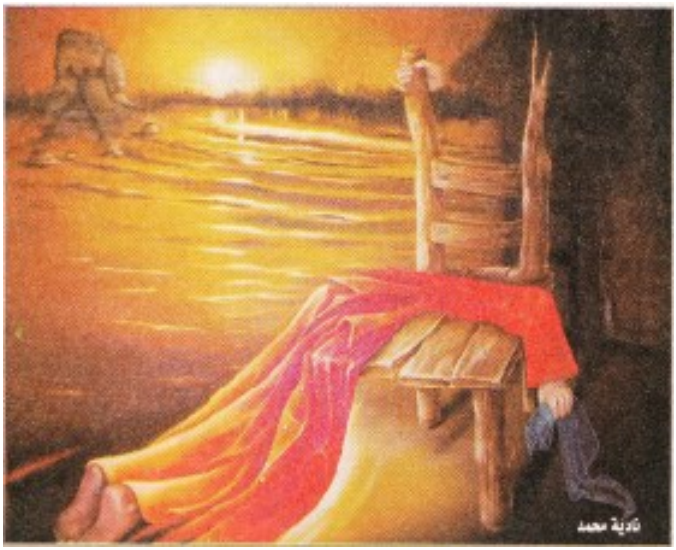
بشير مهدي عباس

منذ ان منح فان كوخ الكرسي اعتباره بوصفه شخصية مستقلة والكرسي يراود الفرشاة ثيمة متكررة، وهو عند نادية محمد في العدد 15 ينفتح على فضاءات متسائلة وهو يجمع اليه بعضا من رموز اللوحة.

اهذا الكرسي هو عرش منذور لماض افل ام كرسي لاستراحة العابر المغيب قبل الوصول سوى منديل ناعم واقدام ملقاة على قارعة الغروب؟ امواج هذي الارض اهي ذاكرة لارض مروية ام سراب وصول لتلك الزقورة المنسية على حافة هور ناء تحرسها اشعة غاربة؟ وهذه اليد

القاتمة الممسكة بالكرسي، اهي عزاء لمصير محكوم بالغروب والبعد؟

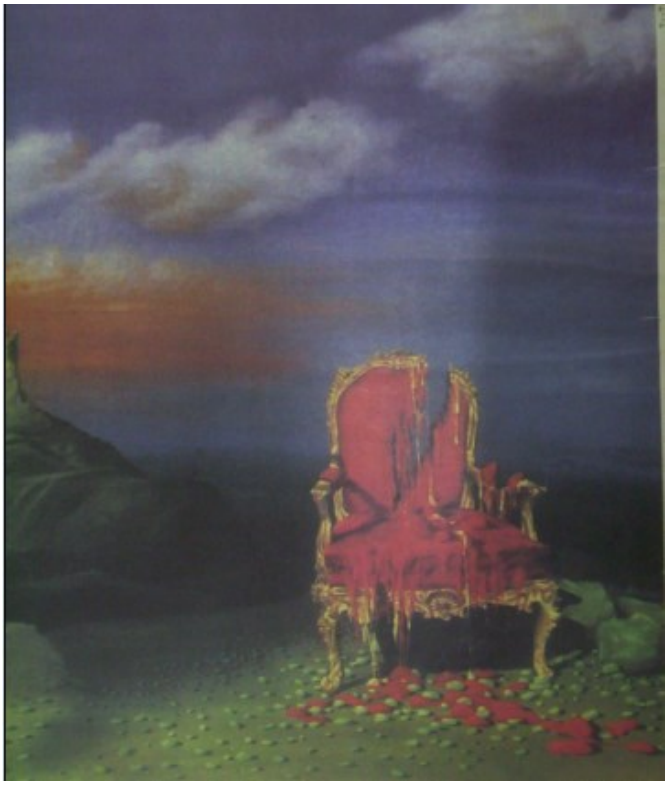
اناقة لون الرداء وترف المنديل يكرس مع روح الغياب والغربة التي تطوق بريق الشمس ، الحضور المحايد المنكسر. كان الفنانة ارادت ان ترسم مشهد النهاية بمواساة لونية باذخة كصحوة موت بكل القها وحضورها.



نادية محمد

يطل علينا الكرسي في لوحة مؤيد محسن في العدد 2 بدمويته وتهرئه لكنه ما يزال محتفضا بهيبته وتسيده على سطح القماشة حتى الوحشة التي تلفه تبدو وحشة مهيبة، او لم يقص كل مفردات الحياة من حوله.

يستحق ذلك الشاخص البعيد ان تنزلق لاجله الى ارض الموت . ما اجدر هذه اللوحة بقاعة عرش عربية مسكونة بهيبة الدماء.



مؤيد محسن

مربك هذا اللقاء اول وهلة. الحب هو اغنية حنين هذا اللقاء الناعم القادم من لحظة متدفقة ، هذا اللقاء المفرط في اناقته وصفاء الوانه والمفرط في حميميته حد ان تغيب عين المتامل في اعماقه ، حتى انها تتجاوز غربة هذا اللقاء وفضاءه النائي

على الرغم من عدم احتمالية العالم المفترض للقاء، وبعد صخوره ومدنه وسمائه عن روح المشاهد الماسورة ، على الرغم من صميمية ما لا يحدث فعلا، ومع اللوحة التي تسبغ عالم (يقين) والمسافات والاماكن التي لن تطاها اقدامه ليصل ، رغم استحالة الوصول، تصل عيونه لتستقر وتشهد اللقاء الذي يظهر اقوى واصدق من غربته يتسيد فضاء القماشة واقفا على ارضية متينة وصلبة تحرسه شاعرية السماء التي اخترعها (تيتيان).

يقين الدليمي

بدا المشهد التشكيلي منذ اوائل القرن العشرين بالتخلي عن اللغة البصرية الدارجة (ان صح التعبير) وبدأ وهو يغور في اعماق الانسان ينزع شيئا فشيئا اردیته المالوفة محتفيا بلغة بصرية اكثر عمقا واصعب فهما. انها اللغة التي اطلق عليها اريك فروم مصطلح اللغة المنسية. لغة تكتفي بالاشارة الملمحة القادمة من اعماقنا ، هذه المناطق التي قلما تطفو على السطح ، والاسلوب التجريدي ذهب الى المدى الاعمق في استقصاء هذه الرسائل القادمة احيانا من عامل الطفولة كما في لوحة هناء مال اللّه في العدد 7 التي تشي بطفولة نائية وشاحبة انها تتعامل مع كتل الالوان كمن يتعامل مع طين اصطناعي ملقى باهمال طفولى على السطح حيث لا يوجد الكثير من الالوان المبهجة، هناك محاولة دؤوبة لتلوين سطح الطفولة هذا (اشارات زخرفية هنا وهناك ودوائر اضافة الى كتل لونية تبدو وكأنها مستعارة من سطح اخر ولكنها تبقى خيالا باهتا لطفولة مبعدة).

هناء مال الله

خشي كاندنسكي رائد التجريدية من ان يتحول التجريد في اخر المطاف الى فن زخرفي ، المفارقة هنا ان الزخرفة كانت لدى الفنان المسلم هي نقطة الشروع، الامر الذي دفع بالفنانين العراقيين بدءا من اعمال فرج عبو لاستلهام الزخرفة الاسلامية. يستند غالب المسعودي في لوحته في العدد 3 الى استخدام متواليات هندسية وحروفية متتابعة ليخلق

تشكيلا محاولا خلق علاقات بصرية مبررة من جهة مع الحفاظ على تماسك الادراك البصري للمتلقي من جهة اخرى. في مثل هذا الاسلوب يتحول الفنان من مقتنص اشارات الى خالق علاقات بصرية وهو الامر الذي ادى في ما بعد الى ظهور ما يعرف بالفن البصري (op.art) ، وهو ما لم نجد صداه في الفن التشكيلي العراقي المعاصر الا في اعمال هاشم سمرجي.

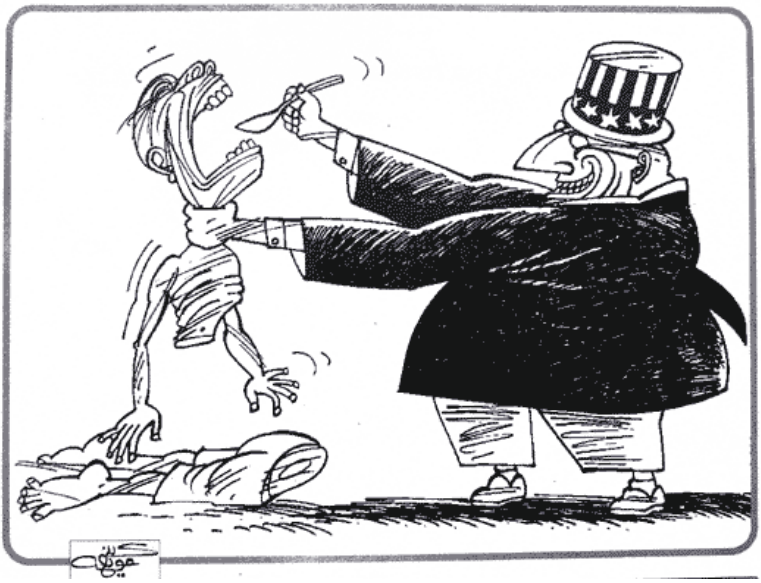
غالب المسعودي

على الرغم من تنوع الاساليب الفنية التي احتفى بها المفتتح البصري للاديب لا ان الاسلوب التجريدي كان له الوجود الابرز، وهو الاسلوب

الذي يلتقي مع النص الادبي المعاصر في اكثر من وجه في منطقة اشتغال واحدة.

مؤيد نعمه قراءة في خطوطه النبيلة المشاكسة

شكل صراع الخط واللون في اللوحة علامة بارزة في تاريخ الفن التشكيلي، ولعل من ابرز محطات هذا الصراع تبني اسلوب الكلاسية الجديدة للخط وجعل هذا التبني من اساسيات صرامة العمل الفني وربط هذا التبني بنبل الموضوع ، هذه الثوابت لم تحد عنها الاكاديمية الفرنسية للفنون التي التزمت بخط الثورة الفرنسية والتي شكلت اعمال جاك لويس دافيد وانغريس مثالا ناصعا لها.



لم يات هذا التبني الا رد فعل للميوعة اللونية ـ ان صح التعبير ـ التي تميز بها فن الركوكو، والذي نظرت اليه الثورة الفرنسية مثالا لميوعة

طبقة النبلاء التي لعبت دورا سيئا ابان الحكم الملكي في فرنسا ان ذاك.

هذه النظرة الصارمة التي شاكستها الرومانسية، فبدات اللوحة تتخذ طريقها شيئا فشيئا الى ترك صرامة دور الخط والانطلاق في فضاء اللون. وهنا ياتي السؤال، اهناك علاقة بين ايمان البعض بالخط بوصفه مقترنا بالنبل الفني وبين تبني الفنان مؤيد نعمة للخط في ادائه الفني، هذا التبني الذي ظل سمة بارزة في ادائه الفني حتى في قصص الاطفال التي كان يرسمها في مجلتي والمزمار؟ طالما شكل الخط منطقة اشتغال واعية لديه، وكان يمثل لديه اداة الحركة والانفعال وبتكثيف عال.

هل يعود ذلك الى ان رسامي قصص الاطفال وعلى نفس الدرجة الكاريكاتير معنيون بالاداء التشخيصي للوحة وبالتالي يصبح الخط اداة الابداع الاساسية لديهم ، ام ان للمسالة بعدا اخر ؟

ان خطوط مؤيد نعمه تلعب دورا اكبر من كونها حدودا للشخوص فهي تمارس ادوارا اخرى فبالاضافة لكونها تمنح الشخصية بعدا حادا يتناغم مع حدة المعنى التي تريد ايصاله، وهو من مميزات فن الكاريكاتير، فان مؤيد يجعل الخط مهيمنا على مناخاته وفضاءاته اي انه يحرك فضاء اللوحة ويوجه ادراك المتلقي من خلال خطوط مائلة تكرس الفعل الذي تقوم به الشخصية المرسومة وبشكل يستفز وعيه ايجابيا، و بما يجعله اكثر تفاعلا وهو يعمد الى ان يؤدي الخط دوره حتى في المساحات التي يتوقع المتلقي خلوه منها اذ ان مؤيد نعمة

يعمد الى رسم خطوطه لتغطي ملامح الوجه ليخلق حالة من الحركة تشاكس الاستجابة العادية .

ان الخط عند مؤيد نعمة ليس حدودا ولا اطرا بل هو صرخة قلم مستنفر وهذا ما يميز كاريكاتيراته وشخوصه . يمكن القول ان الخط لدى مؤيد نعمه كان اداة تثوير وتحد بكل محمولاته التكوينية والادائية ان مؤيد نعمة لا يترك حتى الفضاء سليما من خطوطه الخادشة. باختصار ان مؤيد نعمة كان امام طريقين لتثوير وعي المتلقي امام اللوحة: الطريق الاول من خلال الاداء اللوني وهو طريق يمنح الفنان مساحة كبيرة للتحرك .

الطريقة الثانية هي الخط وهو مجال محدود لرسام الكاريكاتير وكما هو معروف فان رسام الكاريكاتير يعتمد بالدرجة الاولى على المفارقة المقترنة بالاداء الفني الموازي اما بالنسبة لمؤيد نعمة فان صرخته لم تكن لتكتفي بذلك فاخرج خطوطه عن مجال ادائها وارسلها صرخات حادة في الوجوه والفضاءات ليشحن اللوحة الكاريكاتيرية بطاقة نافرة. جدير بالذكر ان لدى مؤيد نعمة، وهو رسام كاريكاتير من طراز رفيع، طاقة اختزال بارعة تكفي وحدها لتميزه ولكن حسه النبيل كان اكثر تمردا.

ولكن كيف تعامل مؤيد نعمة مع اللون؟

ان مؤيد نعمه وان كان لايسمح لالوانه ان تتجاوز حدود خطوطه فانه يمنح الوانه حساسيته المرهفة ذاتها الى درجة انه لا يشعر المتلقي امام

لوحاته بالتنوع المثير للمساحات اللونية الصغيرة لانه يمارس على المتلقي هيمنة تمكنه الادائي التي تجعل عين المتابع تتنقل بين مساحات الوجوه بدون تعثر وكان لوحاته الملونة بالنسبة له مساحة استجمام لمحارب داب على مداهمة الوعي الخامل بخطوطه الصارخة، هذه الخطوط التي جعلت من اعمال مؤيد نعمه الكاريكاتيرية الغاية التي طمحت لها الكلاسية الجديدة حين كرست الخط في سبيل بحثها عن الفن النبيل، ولكن بطريقته هو.

بغداد بفرشاة حره - قراءة في اعمال الفنان فيصل لعيبي

لعل اهم ما يميز الاداء التشكيلي للفنان فيصل لعيبي هو قدرته الفائقه على التوظيف وعلى مستويات متعددة، على صعيد التكوين والاداء التصويري، وقدرته على توظيف ذاكرته الصورية قبل هذا وذاك. هذا التوظيف مكنه من ان يلتقط الحياة البغدادية بعدسة جمالية فائقة، عكست عمقا تعبيريا وثقافيا واضحا.

لكن اللجوء الى تحليل الاداء التوظيفي لاعماله قد يظلمها بعض الشيء لان العمل الفني الناجح يتميز بقدرته على اذابة المناطق المتعددة في ذاكرة المتلقي الصورية لتشكل منطقة واحدة لها خصوصيتها. ان القاء نظرة متمعنة لشخصيات فيصل لعيبي يحيل المتلقي الى الاداء الفني الشائع في اعمال الريليف في الاختام الاسطوانية والمسلات السومرية والبابلية بالاضافة الى النحت الاشوري. لكن ما يميز لوحات فيصل لعيبي هو ان وجوه ابطاله تواجه المتلقي مع احتفاظ اجسادهم بالاوضاع الجانبية وهو عكس ما نراه في الرسوم المصرية القديمة حيث الجذوع المواجهة للمتلقي بينما تاخذ الوجوه والاقدام وضعا جانبيا. هناك ايضا جانب التوظيف السومري المتمثل في عيون شخوصه بشكل مهيمن كما يكمن في التقوس المسيطر على اجساد ومفاصل اولائك الشخوص، والذي لا اعرف لماذا احالني الى تمثال الملك السومري كوديا.

http://go.to/iraq_pictures

من جانب اخر هناك التوظيف التكويني الذي يذكر ببواكير الفن القوطي، حيث كانت مكونات اللوحة ثنائية الابعاد، فبالرغم من كون الرسم قد تجاوز مشكلة البعد الثالث منذ الفن القوطي المتاخر الا ان فيصل لعيبي اثر الاحتفاظ بثنائية الابعاد في مفردات الديكور والاثاث ولا يتجاوز ذلك الا في الوجوه والملابس التي احتفظت بايقاع الريليف حيث الا يحاء الجزئي بالبعد الثالث.

المستوى الثالث هو التوظيف الفوتوغرافي. ان شخوص فيصل لعيبي تنظر الينا وكانها من شخوص الصور الفوتوغرافية العراقية القديمة، تلك الصور التي لها في ذاكرتنا طعما خاصا، لارتباطنا العميق بها وهي تخاطب الحنين فينا، نحن الذين نكاد نقدس الماضي، انها تخاطب فينا النقاء والبساطة. اننا حين نتامل اعمال فيصل لعيبي لا نتامل شخوصا في لوحة فنيه ولكننا نداعب مناطق ذاكرتنا المحببة ونعيد ترتيب اوراق خيالنا ليتوافق مع هذا الوجود الخالص، انهم الشخوص الحلم في يوتوبيا الذاكرة.

هناك جانب اخر في هذا التوظيف، يكمن في ان اللقطة الفوتوغرافية تحاول ان توقف الزمن لوهلة لكي تلتقط انظارنا انفاسها، او لكي تؤشر لحظة ما. ولكن اللقطة الفوتوغرافية دائما ما تفشل في ذلك لاننا حين نتاملها تكون قد اصبحت تلك اللحظة من الماضي، ولا سبيل لاسترجاعها. لكن فيصل لعيبي نجح فيما لم تنجح فيه اللقطة الفوتوغرافية. ان الاداء الجانبي لاجساد الشخوص في لوحاته والذي تمثل ارتباطا بزمن الحدث المصور ، يواجه بنظرة الشخوص الموجهة الى المتلقي، فينكسر ايقاع هذا الزمن عبر نظرة الشخوص الى المتلقي.

ان تنوع مستويات التوظيف التاريخي والفني واسقاطه على شخوص البيئة البغدادية لغرض اسطرتها، صاحبه اداء لوني مبهج في كثير من اللوحات ليعطي هذا البيئة بعدا مضافا اشبع الطقس الاحتفائي لدى المتلقي. لقد منح فيصل لعيبي البيئة العراقية حضورا يليق بموقعها في ذاكرته وذاكرتنا. يبدو ان تحرره من سطوة الزمن جعله يتحرر من التقنينات الاسلوبية فتحرك بحرية بينها، فهو نموذج لرسامي المنطقه الحرة سلطان التي يغلب على ادائها التشخيص لكنها مشحونة بطاقة رمزية عالية، ما مكنه من تخليد مفردات الحياة العراقية فأسطر

بساطتها واحتفى بشخوصها، فقدم لذاكرتنا بهجة تلون ما تقادم من الزمن.

رساموا المنطقه الحرة: محاولة لتاسيس مقاربة جديدة في توصيف العمل الفني فائز يعقوب الحمداني جريدة الاديب البغدادية ينظر ايضا موقع الفن العربي http://www.arabsart.com/inp/view.asp?ID=24

اثار الحكاية...قراءة في لوحات مؤيد محسن

ليس من الدقة اعتبار لوحات مؤيد محسن سريالية الطابع، فهي وان كانت توحي بعدم احتمالية العلاقة بين مفرداتها وهو ما يميز الفن السريالي عموما، لكنها تحيلنا الى منطقة معرفية اخرى، وهي منطقة التنقيب في الوعي.

ان لوحات مؤيد محسن تشعرنا بوقوفنا امام منطقة كشف اثاري مهم وهذه المنطقة ليست على ارض بابل او سومر او اشور او سامراء ولكنها في اعماق وعي مؤيد محسن. انها منطقة اكتشفها هو وهو يحاول من خلال لوحاته ان يقص لنا حكاية اكتشافه محاولا جمع الشواهد واللقى الاثارية التي وجدها مع تصوراته حول مسيرة الحياة في تلك المدينة وفي لحظة معينة. اي ان مؤيد لا يريدنا ان نكتفي بالنظر على

هذه الشواهد واللقى بمعزل عن لحظة معينة في المنطقة المنقب فيها (وعيه هو).

تحيلني لوحاته بشكل او باخر الى مدينة بومبي الرومانية التي غطتها وقضت على الحياة فيها حمم بركان فيزوف قبل حوالي 3000 سنة. عندما عثر المنقبون على هذه المدينة وجدوا كل شي فيها كما هو في لحظة الكارثة. لقد وجدوا البشر والحيوانات متحجرين في اوضاعهم الاخيرة. بعضهم كان يحاول الهرب والبعض الاخر كان يحاول الاختباء وهناك نسوة وجدن وهن يحطن اولادهن خوفا عليهم من المصير المحتوم. ان مؤيد محسن يضعنا امام لحظة في وعيه لحظة التنقيب وهي اللحظة التي اراد من خلالها ان يروي حكايته، حكاية وعيه الذي واجه تحدي النهاية.

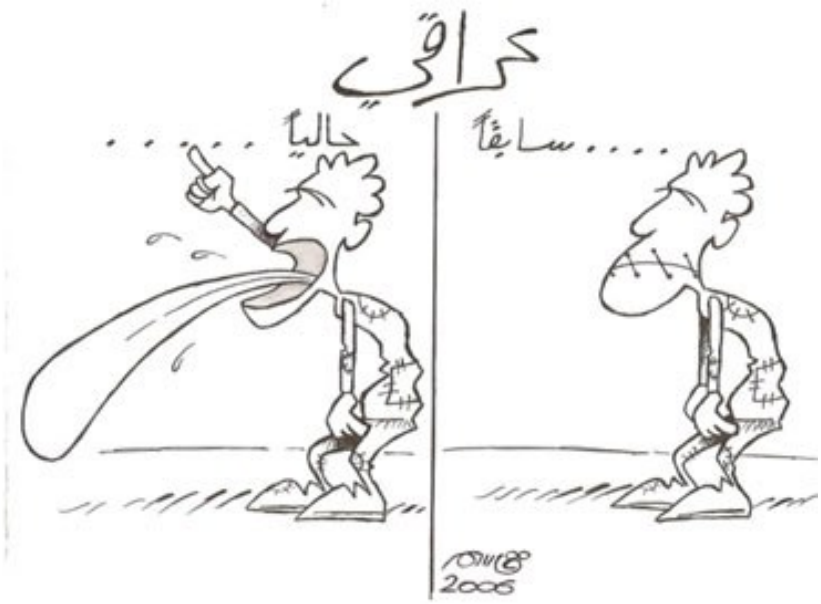
ان على المتلقي امام لوحة مؤيد محسن ان لا يفكر انه امام لوحة سريالية ولكن عليه ان يفكر بعقلية منقب اثار يقف امام تحد واجه حضارة ووعيا في لحظة ارادت ان تنهيه وتردمه خلف ركام الزمن. ان مؤيد محسن يحاول من خلال تصوير لقاه الاثارية (تماثيل وعيه) التي ترسم قصص الحب والحياة مع شواهد تلك الحضارة ان يروي لنا قصة الحضارة (الوعي) التي تمتد لالاف السنين مع حبة الذي ولد مع تلك الحضارة. وكانه اراد ان يروي لنا كيف ان ذلك التحدي الذي يحاول القضاء على ذلك الوجود وهو ليس مجرد بناء او تمثال ولكنه اعمق من ذلك انه قصة حب وحياة. ان الفنان حتى وان لم يجد في الاماكن التي ينقب فيها ما يشير الى قصته فانه يحاول من خلال لوحاته ان يضعنا مع تصوره من خلال شخوص (وعيه) وهو يقترحهم في اماكنهم او الاماكن التي يعتقد بان الحكاية قد جرت فيها وهم يعيشون لحظة حبهم الابدية، ولكنه مع ذلك لا ينسى ان يجعلهم في لحظة ذوبان لان هذه القصة قد واجهت التدمير والتغييب مع معالم تلك الحضارة التي ارادنا ان نتعرف عليها من خلال اكتشافاته الاثارية (لوحاته)

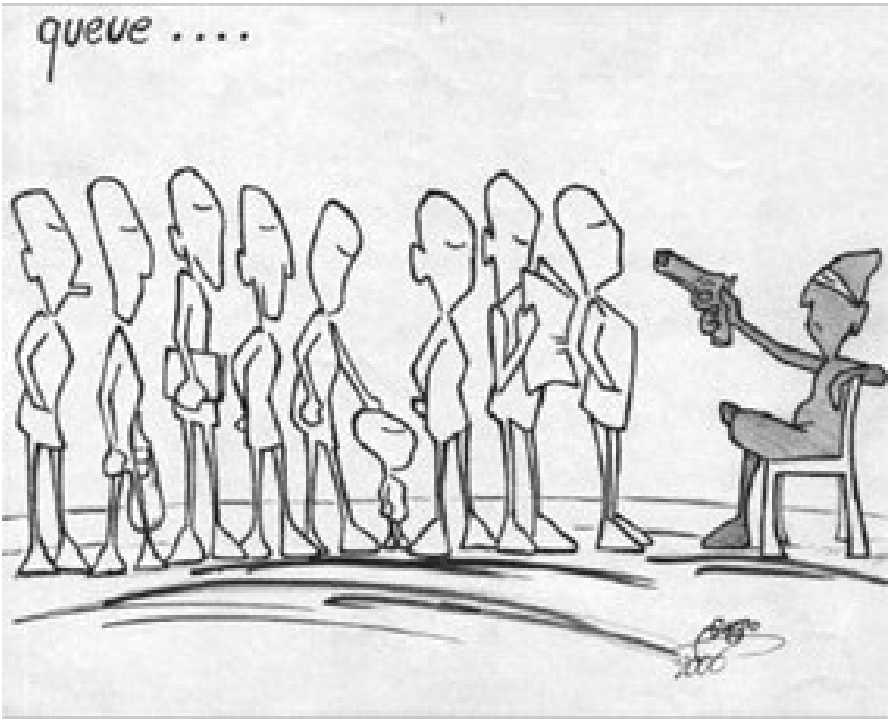
ان مؤيد لا يغادر مدينته التي نقب عنها واكتشفها فهي تلازم مخيلته اينما ذهب وتعيش معه تفاصيل حياته المعاصرة. لقد احب مؤيد تلك المدينة وشخوصها وقصصها بل انه مؤمن بانه واحد من اهليها وان ذلك الرجل العاشق الذي عثر عليه انما هو مؤيد ذاته وان قصة الحب التي تعرضت للتغييب هي قصته هو. لقد غادر مؤيد حياته التي يعيشها في وسطنا وقرر ان يكمل حياتة هناك في تلك المدينة لكي يحكي للقادمين الى مدينته (قارئي لوحاته) قصة حضارة وحب وحياة تعرضت للتغييب والدمار. ولكنه وكأي عالم اثار لا يستطيع ان يشبع فضولنا بكل فصول الحكاية، بل انه يرويها لنا بامانه وصدق كما وجدها وكما يعتقد انها كانت لحظة التغييب ولكنه مثلنا ما يزال يحاول ان يلملم شتات الحكاية و لعله يمضي من مكان الى مكان

في مدينته تلك محاولا ان يجد حكاية اخرى وقصة اخرى ولعله يحاول الوصول الى نهاية اخرى اجمل.

ان مؤيد محسن يتركنا مع كل اكتشاف (لوحة) في مدينته (وعيه) ويغادر الى مكان اخر حاملا ازاميله ومطارقه من دون اي تعليق. انه يضعنا هنا في هذا المكان او ذاك مع تلك الحكاية او تلك كما اكتشفها هو فربما نستطيع ان نكتشف فيها ما لم يكتشفه. ورغم انه يشعر بان اثار مدينته تلك لن تستطيع ان تمنحه كل الاجابات التي يريد وربما تثقله بمزيد من الاسئلة، الا انه ما زال يواصل الحفر والتنقيب تاركا لوحاته وكأنها مثابات لوعينا، عسى ان يوفق من يواصل مهمته في التنقيب الوصول الى ما اراد هو الوصول اليه.

يعتمد فن الكاريكاتير على بناء مشهد مفارقة، على درجة عالية من التركيز و(الكاريكاتيريست) يؤدي بذلك ثلاثة ادوار: بوصفه كاتبا للسيناريو ومخرجا ورساما في النهاية، ولذا، أجد أن من الاختزال المجحف وصف الكاريكاتيريست بالرسام، بظرا لتعقد الوظيفة التي يقوم بها ان هذا التوصيف يمكننا من التعامل مع الفن
الكاريكاريكاتيري بخصوصية اوضح لاننا نواجه فيه مستويات متعددة من الاداء ، كما و يجعلنا اكثر قدرة في تشخيص خصوصية انجاز فنان عن اخر، ومن بين مستويات القراءة التي تساعد على هذا التشخيص:





خصوصية البناء الدرامي لبطل الكاريكاتير ، فالفنان مؤيد نعمة يمتاز بالبطل المشاكس العنيد الذي يضعه الفنان دوما في حالة اصطدام مع مفارقة الواقع، وهو هنا غير معني بتعاطف المتلقي مع البطل بقدر رغبته في اثارة استنكاره منها، في حين يسيطر على ابطال خضير الحميري الهلع والذهول امام هذه المفارقة ليعمق الاحساس بها من جهة، وليمنح المتلقي القدرة على التعاطف مع ابطاله، وهنا لا يمكن التغاضي عن حقيقة ان ابطال الكاريكاتير هم الى حد ما نماذج سير ذاتية للكاريكاتيريست، عرّضت للتكثيف في لا وعي الفنان،

لتكون حاضرة بقوة في المشهد المختزل للمفارقة. السؤال الذي يثار هنا ماالذي يميز ابطال حسين قاسم؟

وللاجابة نقول: ان ابطاله هم نموذج حي للطبقة الوسطى المسحوقة التي يرى قاسم حسين نفسه جزءا منها، هذه الطبقة التي اتيح للعديد من ابنائها اكمال التعليم الاكاديمي. انها تظهر في اعماله بهيئتها الناحلة الناتئة العظام مع احتفاظها بنوع من المظهر المتمدن والسلوك الحضاري امام المفارقة فابطاله يواجهون المفارقة بقدر من التهذيب والسكينة على الرغم من دمويتها، ليس لسلبيتهم ولكن لادراكهم المسبق لحجم الحيز الذي خصص لهم والذي لا يحلمون ان سيتغير في يوم من الايام ، ان ابطاله متعلمون وطيبون ولكنهم ليسوا كالاجيال الماضية التي امتشقت سيوف دون كيشوت لتقارع طواحين الهواء.

رغم هذا الإيحاء بعقم المواجهة الذي يصادفك في البدء، فانك لا تملك الا ان تقف الى صفهم، ليس تعاطفا، ولكن من خلال اثارة نوع من التمرد الخفي على هذا الإجحاف الذي تعيش فيه هذه الطبقة. انه يجعلنا نضم صوتنا لصوته، من خلال اثارة غضبنا نحن الشهود على الجريمة التي تمارس بحقهم وباسمهم أحيانا.

إن الغضب الذي يخلفه رماد سخريتنا و نحن نتامل اعمال قاسم حسين قريب من الغضب الذي تشعله خطوط مؤيد نعمه، ولكن مؤيد نعمة كان اخر المحاربين بينما ادرك قاسم انه تسلم متاخرا راية ممزقة لبقايا جيش مبعثر، لا يملك الا ان يشير الى هيبتها من بعيد وبتهذب عال ان ابطاله لا يصرخون بوجه المفارقة ولا يصابون بالذهول لوطاتها ولكنهم

يتقبلونها بسكينة ودعة ، ولكن هذه السكينة في الوقت ذاته تصرخ في وجوهنا (ان حجم المفارقة اكبر واكثر خطرا مما اتيح لهم ليواجهوه) . هنا اعتقد ان قاسم حين اوصل ابطاله الى هذه المواجهة المهذبة مع الواقع المرير لم يكن سلبيا، ولكنه اظهر للمتلقي افضل الاسلحة التي يمتلكها ابطاله، انه هذا التهذيب العالي والكياسة التي تليق بصاحبها لانه مهما تكن النتيجة وهي غير مضمونة ابدا ، فلا يصح ان نتخلى عن لياقتنا العالية وما تركته فينا اخلاق الفرسان للحظات الاخيرة.

نشرت في جريدة الاديب عدد 123 / 2006

راوه مدينة على سفح الروح - قراءة في اعمال الفنان نوري الراوي

هل يمكن ان تصنف اعمال الفنان على اساس الثيمة الاثيرة في لوحاته وخصوصا عندما يتعرض الناقد لفنان تقع اعماله ضمن نطاق المنطقة الحرة[1]، وهي المنطقة العصية على التصنيف الفني الذي تستخدمه ادبيات النقد التشكيلي. وبالتالي هل يمكن ان يسمى الفنان نوري الراوي بفنان المدينة، وهو الفنان الذي طالما اقترنت لوحاته في النقد التشكيلي العراقي بمدينة راوه، المدينة التي نشأ فيها، مع الخصوصية التي تمنحها اعمال نوري الراوي لفكرة المدينة.

بمعنى اخر هل يمكن ان تقترح هذه المقالة طريقة جديدة لتصنيف العمل الفني بعيدا عن الاسلوب الفني الذي يتبعه، خصوصا مع التطور او التغيير في الاسلوب الذي يرافق مسيرته الفنية.ان اقتراح تصنيف جديد للاعمال الفنية اعتمادا على الثيمة الاثيرة للفنان بغض النظر عن الاسلوب الذي يتبعه في التعامل مع هذه الثيمة، يفترض الاعتماد على ما يمكن ان نطلق عليه ظاهرة في الاداء الفني المعاصر، بمعنى ان تكون المدينة هي الثيمة الاثيرة لغير واحد من الفنانين المعاصرين وفي اكثر من مكان في العالم ليبرر التعامل مع هذه الثيمة بوصفها ظاهرة تستحق المتابعة والتصنيف.

لقد تتبعت في السنوات القليلة السابقة مجموعة من المواقع الفنية العالمية المشتركة، والمواقع الشخصية الموجودة على الشبكة العالمية وقد لاحظت ان الفنان يتمسك بالثيمة اكثر من تمسكه بالاسلوب، ربما لان الثيمة اكثر قدرة على التكيف في وعي الفنان مع

مستجدات الحياة من الاسلوب الذي يفترض التغيير مع تغير وعي الفنان بادواته ووسائله التعبيرية. وقد لاحظت اكثر من فنان جعل من المدينة بوصفها منطلقا تعبيريا لرؤيته الفنية وقد رصدت هذه التجارب في مجموعة من المقالات التي نشرتها مؤخرا ومن هؤلاء الفنان الكوبي غوستافو اكوستا[2] والفنان الاسترالي دايون ارشيبالد والفنان الايطالي فابيو ماريا لينارى[3] والفنان الامريكي اندرو ويث[4].ويمكن للمتصفح للمواقع الفنية العثور على امثلة اخرى في موقع www.artrussia.ru .

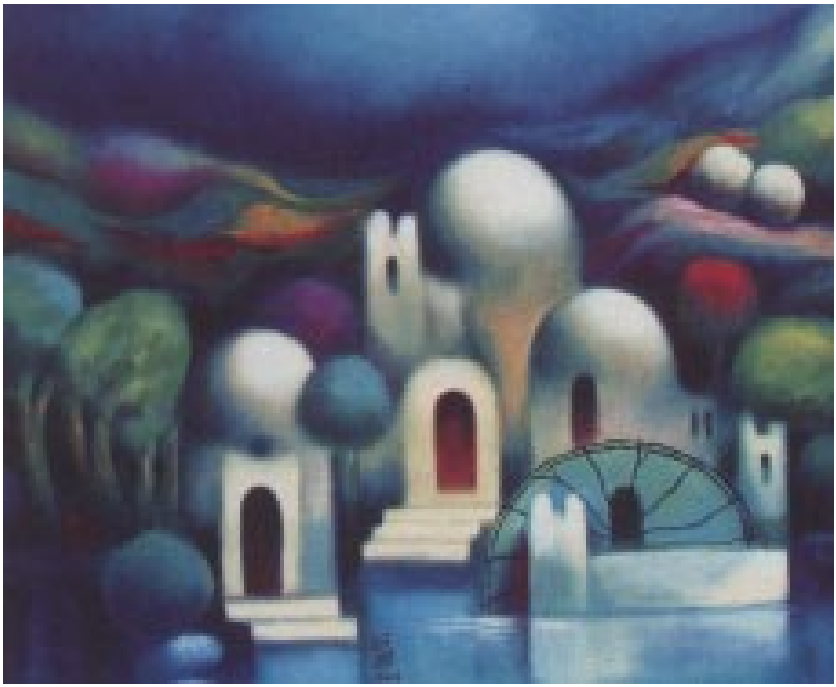
تجدر الاشارة الى ان رسم المدن له امتداده التاريخي في رحلة الفن التشكيلي اذ (أن رسم المدن برز في أواخر القرن السابع عشر، من خلال أعمال فنانين من أمثال كاناليتو Canaletto (1697ـ 1768) و فرانشسكو غواردي Francesco Guardi (1712ـ1793) ، حينها كانت لوحات المدن تطلب من قبل بعض السياح ليصحبوها إلى بلدانهم كتذكار لزيارتهم لبعض المدن السياحية كما يذكر الناقد فيرن ريسك شابلي Fern Rusk Shapley كانت تلك الأعمال تحتفي بالمدينة والإنسان الذي يعمّرها واصبح لها قيمة توثيقية بالغة الأهمية)[2].

واستمرت هذه الثيمة تمارس تاثيرها على فناني الاسلوب الانطباعي ويبدو انها بقيت تمارس هذا التاثير على عدد من الفنانين المعاصرين ، ومن هنا اجد ان تصنيف رسام المدينة يستحق ان ينظر اليه بعين الاعتبار من خلال دراسة وافية تتناول الامثلة العالمية بمقاربة

اكاديمية اكثر عمقا. واذ نحن اخذنا بهذا التصنيف فكيف ننظر الى مدينة نوري الراوي، وهل تحيلنا اشتراطا الى مدينة راوه. وهنا نشير الى اننا حينما نضع الفنان نوري الراوي ضمن رسامي المنطقة الحرة فذلك لانه اثر ان ينطلق من ثيمته ليتوصل الى اسلوبه، ان بحثه عن المدينة التي يواجهها المتلقي، كان الدليل لفرشاته وهي تختار ايقاعها واسلوبها، وهذا ما يميز رسامي المنطقة الحرة ، ان رحلتهم لاتبدؤها الاساليب وانما رحلتهم هي التي تخلق الاساليب المناسبة التي ترافقهم في رحلتهم الى اعماق الروح، وهذا ما يجعل المتلقي امام لوحة نوري الراوي في الوهلة الاولى يحس انه امام مدينة حلمية قابعة في اعماق الروح ؤ قلما يتاح للمتلقي ان يقف امام لوحة مدينة يمكن ان تمنحه مثل هذا الاحساس بالدفء والسكينة حتى ليشك لوهلة بان هذه المدينة هي ذاتها مدينة راوه-وان استعارت بعض من مفرداتها كالناعور على سبيل المثال- ان الايقاع الليلي المفعم بالدفء لالوان هذه المدينة وما يمثله هيمنة القوس على ادائها الهندسي ، هذا الشكل الوديع المسالم المرتبط بقباب المساجد -هذا الشكل الذي يختصر ايقاع لقاء الانسان مع الله- لا يمكن لاي مدينة ماهولة ان تمنحنا مثل هذا الاحساس ولذا وامام مثل هكذا قناعة فنحن نرجح ان مدينة راوه وهي تلعب دور الملهم في اعمال نوري الراوي ، كانت الدليل ليكتشف مدينة الروح الموجودة في اعماقنا جميعا.

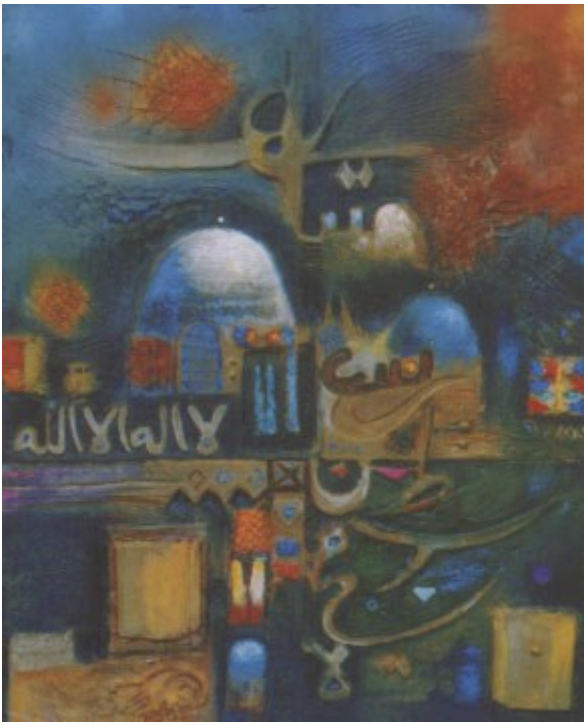
ربما نطمئن لهذا الاحساس ولكننا عندما نسائل استنتاجنا نطرح سؤالا اخر، ماهي حدود اللقاء او التقاطع بين مدينة راوة وبين مدينة الروح هذه وما الذي اخذه نوري الراوي من راوه وهو يشق طريقه الى

مدينة روحه اذا لم تكن هذه المدينة هي راوة وهل يقتصر دور راوه على كونها الدليل الحاذق الذي جعل نوري الراوي يكتشف ما لم يوفق الى اكتشافه غيره. هل يمكن الاطمئنان الى هذه الحلمية المطلقة، فنكتفي بان تكون هذه المدينة المرفا المتخيل الذي تبحث عنه ارواحنا ؟



اعتقد اننا نظلم ارواحنا عندما نجرد هذه المدينة من انتمائها للحقيقة، حقيقة ان للمدينة ـاي مدينة في روح الفنان مرادف عميق ، صورة مقابلة ولكنها من تصميم الروح . هي ذات المدينة وان بدت مغايرة لعين المتلقي، ذلك لانها مرسومة بلغة الروح . اظن ان هذه الحقيقة تشعر المتلقي بالاطمئنان ، انها تعيد احساسه بالانتماء، والرضا امام

هذه المدينة لانها هي ذاتها راوة الموجودة في ارواحنا جميعا ولكننا نراها امامنا مجسدة بالوان وخطوط نوري الراوي.



من اعمال الفنان نوري الراوي

---

(1) رسامو المنطقة الحرة محاولة في ايجاد مقاربة جديدة في تصنيف العمل الفني/ د.فائز يعقوب الحمداني/ جريدة الاديب.

(2) المدينة فارغة –قراءة في اعمال الفنان الكوبي غوستافو اكوستا/ د.فائز يعقوب الحمداني /جريدة الاديب

(3) نيويورك فتاة الليل- قراءة في اعمال الفنان الايطالي فابيو ماريا لينارى/د.فائز يعقوب الحمداني /جريدة الاديب.

(4) الزمان في المكان- قراءة في اعمال الفنان الامريكي اندرو ويث/د.فائز يعقوب الحمداني/جريدة الاديب.

تمرد الطفولة على الرمز- قراءة في اعمال الفنانة زينب عبد الكريم

من بين مميزات الفن العراقي المعاصر ان الفنان يعيش في اعماله غربة عن كل ما يحيطه والوانه غالبا اسيرة طيف لوني متوحد وحتي التنوع اللوني علي قماشته محكوم بسيطرة الشاخص المهيمن بما يشبه الاقصاء المتعمد. ان اعمال الفنان العراقي تفرض نفسها دوما نمطا رافضا للمحيط، من خلال عالمين لونيين متقاطعين او منفصلين غير متماهيين وكانهما تمثيل لقطيعة الفنان عن عالمه. علي خلاف الفنان الغربي المعاصر الذي يؤدي التنوع اللوني في لوحاته دورا في التقاء كل الاطياف علي قماشته وكأن روح القماشة تشف لتعكس وحدة الحياة. ان الفنان الغربي المعاصر لا يعيش هذه الازمة مع محيطه من الناحية التعبيرية فلوحاته تعكس توحدا مع المحيط، والمتلقي يدرك دائما ان لون الفنان لا يفرض نفسه بايقاع متغلب علي اعماله.

ان الابتعاد عن المباشرة سمة فنية بارزة في الاداء التشكيلي المعاصر محليا وعالميا ولكن تبقي الاعمال الفنية الغربية تحتفظ بميزة ابقاء وعي المتلقي الجمالي متواصلا معها من خلال عناصر الاثارة اوالبهجة، انها تجاهد لتصل اليه ولو باشد الوسائل غرابة اما الفنان العراقي فهو يعيش ازمة التواصل مع المتلقي ولا يرضي ان يعيش تحت جحيم نديته العقيمة .

لماذا تحيلنا اعمال الفنانين العراقيين المعاصرين الي الاحساس بازمة ما وتتقاطع مع عالمنا عنها؟ هل يواجه رفض المجتمع الشرقي لفنه ، فيجاهد ليكون وحده في لوحته شاخصا متفردا من خلال لون متغلب او رمز يمت لخصوصيته بصلة وثيقة.؟

ربما تمنحنا اعمال زينب عبد الكريم بعض الاجابة، ان المتلقي يواجه اعمال زينب بتصور ان العالم عبارة عن حيز مكرس لرمز ولاشيء غير

ذلك وما يظهر علي سطح الحياة الا صدي له، فالمتلقي هنا امام خطاب متعال لرموز متوحدة خشنة تمارس تمردا علي السطح الصقيل وان كان من المرجح ان هذه الخشونة هي تمرد اخر تمارسه زينب علي رموزها ذاتها وربما كانت زينب معنية بما تسقطه علي رموزها اكثر من دلالتها علي سطح القماشة، وبالتالي فان مفتاح عالم زينب عبد الكريم لا يتمثل من خلال الباب او السلم او النافذة والتي يبدو انها تمارس ضغطا علي عالم طفولتها، بل ان مفتاح لوحات زينب هو ما تمارسه علي هذه الرموز من تطويع وتشويه لفضاءاتها الخارجية والداخلية، في تمرد طفولي.

ان زينب تنظر الي رموزها من خلال شاشة طفولية متموجة ومن خلال منح اشكال رموزها ملمسا خشنا علي خلاف الملمس الذي تمنحه للارضية. ان في اعمالها قطيعة تتحرك ضمن مستويين الاول هو مستوي اقصاء كل ما يشتت التركيز علي الرمز من مفردات الحياة مما يجعل حياة لوحاتها موحشة وباردة، والمستوي الثاني من خلال الاشتغال على الرمز بطريقة مشاكسة. انها تكتفي في مجمل لوحاتها باقتناص رمز ما، وبعيدا عن المتلقي تعمل على توجيهه وتطويعه لتقدمه فيما بعد الينا كحقيقة لونية وتعبيرية واثقة غير معنية بسؤالنا وانما تقسرنا لان نجاري بحثها هي فينتهي بنا الحال امام صلابة ادائها بالاستسلام والبقاء مع اعمالها في منطقة محايدة .

ان العلاقة بين العالم والرمز لدى زينب عبد الكريم ليست علاقة ندية بل علاقة تابع ومتبوع ولذا يبدو فضاء اللوحة عبارة عن مساحة لونية تتلقي رموز زينب بدون رد فعل يتجاوز خلق صدي وظل لتلك الايقونات المرسومة علي القماشة وربما يفسر شح مفردات القماشة لدي الفنانة التي تبدو غير معنية بما هو خارج هذه الرؤية، وهذا الشح تعكس وحشته عالمها ووحدة الاحساس الذي تخلقه لدي المتلقي وهو يواجه ايقاعا رؤيويا حادا غير ميال للتنوع والتلون ان ذلك يشف

بصرامة في المعالجة وثقة في الاسلوب، اذ ان الفنان يجازف في اختصار معالم حياته في مفردة محددة ترسل رسالة واضحة. ان اعمال زينب عبد الكريم تجعلنا نقف امام انسان متوحد يحاور وحده رموزه من خلال مراة طفولته، وهي بذلك لا تبتعد عن عالم العديد من الاعمال الفنية العراقية التي تنتمي الى الوحدة والاغتراب.

تحرير إحساس المتلقي- قراءة في أعمال الفنان محمد سامي

سعى الفن الحديث الى تحرير عناصر اللوحة من المحددات المسبقة شكلية كانت ام فكرية ويشكل هذا السعي حصيلة رحلة طويلة وحافلة وصل الفن فيها الى التجديد الذي كسر الحدود وحرر اللون والخط ليصبحا صرخة هائمة في فضاء القماشة بحيث اصبح من العسير على المتلقي ان يخلق تبريرا لعلاقتهما ، وقد حاولت الدراسات الفنية ان تواكب هذا الانفلات المثير ولكنها كانت تحاول الإمساك بفقاعة بعد انفجارها الامر الذي حدا بعض الفنانين الى الابتعاد عن هذا الانفلات التشكيلي (الذي افقد اللوحة براءتها) وكان ذالك سببا لعودة الى التشخيص مستفيدين احيانا من إنجازات المدارس التعبيرية والتكعيبية ، لتحقيق ذات الهدف وهوة إيصال رسالة للمتلقي تمكنه من تحرير إحساسه وهوة يتعامل مع اللوحة على هذا الأساس ساحاول ان اشخص مقدار ما حققه محمد سامي وهوة يمارس تطوعية للخط و اللون ليمنحنا تلك الحرية . يحتل الخط وجود حيويا في لوحات محمد سامي اذا يشكل حافز الحركة في عالم القماش، التي يمثل فيها اللون صرخة الجسد المثقل بالحدود (المتكرسة في مربعات تزيد الحساس بوطأة القيد على عالم القماشة). ان في لوحاته مزاوجة بين صراع الخط واللون من جهة وتجسيد هذه الصراع في وجوه تتصارع مع محيطها في معاناة ترسخ إحساس المتلقي بهذا الصراع من جهة أخرى .لقد احتد الصراع بين اللون والخط عندما قررت الرومانسية التخلص من قيود الخط الصارم الذي فرضته الكلاسية الجديدة ولازلت مظاهر هذا الصراع تعيش على قماشة

الفنان حتى وقتنا الحاضر وما فعله محمد سامي انه لم يغلب عنصرا على آخر ولكنه جعلنا نواجه هذا الصراع، وجعل خلفية ذلك الوجه المنشود و المحتدم الملامح، وهوة يطلق صرخة التي ترجمتها اللوحة ألونا حارة متفجرة .

في أعمال آخرى يصبح الخط انطلاقة لحركة رشيقة تشف من خلالها خلفية حلميه _ تمنح هذه الانطلاقة الخطية روحا دخانية نائية . ان الخط عند محمد سامي يحتفظ بمرونة التمثيل على القماشة بحسب رغبة الفنان ولكن محمد سامي في لوحته الفنية. على ما تثبته في روح التلقي من حرية ناعمة تبقى كملامح شخوصه غير قادرة على ان تحلق بنا الى فضاءات فسيحة وكانها تبقى في مدار الوعد.

ان صرخة محمد سامي في بعض لوحاته صرخة مشحونة لأنها صرخة مكبوت ، وصرخة المكبوت تضرب في كل اتجاه فهي ليست كصرخة الرعب عند إدوارد مونك (في لوحته المشهورة) فصرخت مونك اتجاه واحد وتحاول التركيز من خلال خطوتها على هذا المعنى وتميل صرخة مونك الى الاقتصاد بينما تميل صرخة محمد سامي الى التشظى، فهل نجحت شخوص محمد سامي في إيصال صوتها ؟ أظن أنها لم تستطيع ان تبوح بكل ما لديها ، على الرغم من تمكن الفنان من أدواته. ان لوحات محمد سامي على ما تعيشه من تحد وانطلاق تظل أسيرة ألون هجينه بعيدة عن صراحتها وعنفوانها . أيعود الخوف الذي لازم أرواحنا فلم تستطيع منه ألون محمد سامي فرارا ؟ وان كان كذلك هل ستشهد قماشة محمد سامي فيما بعد ألوانا اكثر عنفوانا

واقل تحسبا ؟؟ مع ذلك مازالت خطوطه وألوانه تمنح مشاعر بعض الحرية وتعطي ثقة اكبر بقماشتنا وقدرتها على ان تعلن عن نفسها رغم كل القيود.

نشرت في جريدة الاديب عدد 75 / 2005

الاشتغال على ما تبقى - قراءة في اعمال الفنان محمد الشمري

اذا اراد المتلقي ان يذهب الى اقصى ما تبقيه الحرب في ذاكرة الفنان، عليه ان يتامل اعمال الفنان محمد الشمري. لا يمكن ان تغادر ذلك الاحساس بتصحر روحك وانت تصاحب اعماله على القماشة، انه يمنحك وردة الغياب والعقم في كل لوحاته.

لوحة رقم 1

لوحة رقم 2

لقد مارست الحرب الغاء قاسيا لذاكرة طفولته وجردته من فرحة الوانها ولم تبق له اي علاقة بوجوده ولكن رد فعله كان الغاء مقابلا فهو لم يمنح الحرب متعة الانتصار عليها فالغى مدافعها وخوذ مقاتليها وازيز رصاصها تاركا قماشته على وحشتها وعقم عالمها نقية من رموز الحرب وما تبقى انه حاول ان يستنطق ذاكرته للمرة الاخيرة فلم تفلح

في ان ترسم على قماشته سوى ما يتكرر على مرآه من رموز غادرتها الموانى على رصيف ذاكرته المتعطشة لاي شيء، فكانت الحروف والعلامات التجارية والرموز المطبوعة على صناديق التحميل، هذه الصناديق الكائنات الوحيدة التي استطاعت ان تحرك احساسه بكلماتها المقتضبة ورموزها الدالة وربما لا يتفق معنا و نحن نتعامل مع هذه المفردات بوصفها ملجأ حواره الاخير وقد يراها الحقيقة الوحيدة الثابتة في مخيلته التي اعتادت المحو والالغاء فلا وجود هناك لحقيقة ثابتة، و الحب لا يجد الوقت الكافي ليحافظ على ما تبقى من طفولته ووحدها علامات الموانيء وصناديق الشحن بقيت تقاوم حملات الالغاء الماحقة.

لقد منحه تكررها ملجا ولو صغيرا ليقول شيئا ما، اما الباقي فهو مجرد بقع ولطخات لونية سائبة تحاول ان تنتمي لعالم اللون الذي اعتاد ان يعرفه ولكن حتى هذا اللون اسير عالم الوحشة وماتخلفه من نزف وظلمة في الروح.

كيف يمكن ان يعيش محمد مع كل هذه الوحشة وهل يمكن ان تكون هذه هي الحياة كما يراها على القماشة. هل نحن ننظر من خلال لوحاته الى حياتنا او هل نجرؤ ان نتفق معه على ما يراه ؟

حين نصادف لوحاته في البدء، ننكرها لاننا رغم كل ما نعاني ورغم كل الشكوى نحب الحياة ونريد ان نراها كما نتمنى ولكننا امام لوحات محمد الشمري ومع الوقت سنتقبل حقيقة الامر ونعود مرة اخرى نداعب رموزه الملصقة على صناديق الارصفة وموانئ الرحيل ونتقبل

الوانه بوصفها جزءا من واجهة حياتنا القاحلة النازفة ونستطيع ان نميز الوانه كما هي فالاخضر ليس حقلا او ارضا معشبة، وانما هو ما يتركه العفن على صناديقنا التي نحملها على اكتاف ايامنا وهي تنتظر رحلة ما. كذلك الرموز تصبح مع الوقت اكثر الفة وهي تذكرنا بما ينكسر يوميا في قلوبنا المحمية في صدورنا بانفاسنا الثقيلة وتذكرنا بان للاشياء قمة وارضا، تمنعنا من قلب الصناديق راسا على عقب وان كان ما نعيشه لا يعترف بذلك، ولكن هل نستطيع ان نجاري محمد الشمري الى اخر الشوط و نحن نقرا على صناديقنا اسم بغداد وبعض الحروف والارقام؟

هل يشاكسنا محمد ويربك ادراكنا نحن الذين اوينا الى رموزه بعد تعنت وصد؟ لماذا يعيد لذاكرتنا ما يوجعها؟ ام انه لم يتخلص هو نفسه من ذلك النداء العميق الذي يتكرر على قماشته. هل يرسم اسم بغداد كتعويذة يحملها في هذا الضياع البعيد؟ الم يعد في قماشته متسع لغير هذا الاسم ام ان علينا ان لا نلومه على ذلك و نحمله على ان يبحث عن بغداد في انقاض سنواته القاحلة ؟

يبدو ان محمد الشمري قد يئس من البحث وربما هو يخشى ان يضيع في البحث عما تبقى من مؤونة في الروح وهي التي تعبت من فراق المرافئ، فآثر ان يلون قماشته بما تبقى، وان كان ما تبقى ارضا قفرا تحكي قصة صراع قاس خاضته الطفولة ضد الموت، لم يبق عناد الفنان فيه زادا للمتلقي، فليس هناك الا الوحشة والرحيل. و اشارات الموانئ العنيدة واسم بغداد. لقد اثر محمد الشمري ان تكون قماشته الشاهد

الاخير لتلك الرحلة القاسية، ولم يتورع عن ان يمسك بوحشته و نزفه وبقايا ذاكرته ليلقي بها امامنا لنواصل البحث عما لم تستطع سنواته ان تدله عليه.

نشرت في جريدة الاديب عدد 82 / 2005

قصص الاطفال المصورة بوصفها موجها معرفيا

ضياء الحجار نموذجا

يمكن اعتبار قصص الاطفال المصورة مثابات مبكرة للوعي، اذ تمتلك اذا ما توفرت لها عناصر التاثير والشد، القدرة على استباق بقية الموجهات المعرفية والادراكية التي يكتسبها الطفل في سنواته اللاحقة بل انها تمارس دورا ايجابيا في بناء منظومة صلبة للوعي الطفولي قادرة على حماية مكونه الادراكي من الانزلاق خلف منظومات هدامة او ذوات نزعات تساعد على العنف او الانعزال

ان قصص الاطفال بوصفها وسائل بصرية في المقام الاول تستطيع ان تشد انتباه الطفل وتجعله يتقمص مفرداتها ويتعايش مع ابطالها متخذا حكاياتهم نماذج للتقليد اوالمحاكاة، ومن هنا ياتي دور رسام قصص الاطفال، لا من خلال جعل رسوماته مجرد خلفية ملونة لحوار ينسجه كاتب السيناريو، بل من خلال محاولة خلق نص بصري موازٍ ان لم يكن متفوقا على حوار الحكاية، الامر الذي يتطلب انسجاما وتنسيقا عاليا بين المؤلف والرسام. من هذا المنطلق يمكن اعتبار حكايات شيبوب (في مجلة مجلتي) وهي تجربة الثنائي ضياء الحجار وعبد الاله رؤوف والتي تمتد الى سبعينات القرن المنصرم من النماذج المتميزة في هذا المجال

ان قصص شيبوب هذه الشخصية الدون كيشوتيه التي اضحكت وسلت العديد من قرائها كانت وبحق رسائل مبكرة وبغاية التوفيق

في توجهها الى وعي الطفل وهو يتعلم ان امتلاك حسن النية لا يمثل الاشتراط الوحيد للنجاح مالم يصاحبه حسن التصرف في المواقف المختلفة هذه الثيمة التي ما فتات تتكرر في قصص شيبوب الاخ الخامل الذكر بازاء اخيه عنتره في الموروث العربي

ان قاريء هذه السلسلة لا يستطيع ان يحدد اين ينتهي دور الكاتب واين يبدا دور الرسام ولعل امتلاك هذا الثنائي حس السخرية الذي احسن توجيهه دورا هاما في تماهي ادائهما

لقد لعبت رسوم ضياء الحجار دورا مهما في توجيه وعي الطفل بالاتجاه الصحيح من خلال توظيف فكرة القصة في ادنى تفاصيل اللقطة المرسومة، موليا اهتماما كبيرا لكل الشخوص وبالتالي لا يوجد في لوحاته شخوص ثانوية او ديكور فائض فالكل له دوره في اللقطة المرسومة مما يعزز قناعة الطفل بحقيقة القصة ويضيف الى عناصر الشد لديه وعينه تتنقل بين التفاصيل المتلاحمة من خلال نص بصري عالي الاداء. تجدر الاشارة ان ضياء الحجار لا يقصر اهتمامه على الشخوص بل حتى الحيوانات تلعب علامات الاستفهام والاستغراب والسخرية في ملامحها دورا في اكتمال المشهد وهو بعد كل ذلك لا يكتفي بشخصين او ثلاثة بل كثيرا ما يؤسس المشهد على حشد من الشخوص ليضيف الى زخم المشهد متى ما تطلب ذلك ما نحا لكل الشخوص دوره الصوري المستقل ليبني لقطة رصينة التعبير

ماكان لشخصية شيبوب ان تعيش كل هذه السنين وتعاود الظهور مع اعداد مجلتي الجديدة لولا قوة بناء الشخصية قصصيا ولولا بصمة ضياء الحجار الخاصة واسلوبه المتميز في الاداء والتعبير

لقد رفد مجلة مجلتي منذ تاسيسها العديد من الرسامين الذين كان لمهاراتهم وتميز اساليبهم من امثال ضياء الحجار و منصور البكري وعلي المندلاوي ومؤيد نعمة واخرون دورا في ا نجاح المهمة التي اسست من اجلها المجلة وكانت شخوصهم عصية على النسيان حاضرة في ذاكرة قراء المجلة ممن كانوا اطفالا حينها ومنهم كاتب المقال.

مشهد من احدى قصص شيبوب (رسوم ضياء الحجار)

لم يكن عسيرا علي ان أعثر على عنوان لقراءتي هذه، فمن أول وهلة تقع فيها عيناي عليها وصور طفولتي تنثال علي من أعماق ذاكرتي لتتعانق مع رموز عالمها ليس هذا فقط بل كانت صور الطفولة المتوحدة مع اللوحات تفتح الابواب امام رموز اللوحات الاخرى فالطفولة كما اراها هنا هي مفتاح رموز عاصم .ضمن هذه الرؤية سأحدد قراءتي لهذه اللوحات من خلال مستويين هما مستوى خلفية اللوحة ومستوى الرموز التي تحتل سطحها ومن خلال العلاقة بينهما. يتعامل عاصم عبد الامير مع الشخوص والمفردات من خلال عين تتقمص خطوط الاطفال على سطح القماشة، حتى وهو يعبّر عن عالم الكبار المثقل ، فخطوطه ليست سوداء في لوحة رقم 1، بل استعارت الطباشير لتكون جذرا لها وكأن سطح القماشة سبورة او حائط مدرسي وعلى قماشته هو.

يصبح الخط الابيض لحظة أنفتاح على المحيط \ الخلفية مؤكدا على حالة الانتماء لهذه الخلفية والذي أسسه تداخل الهوية اللونية للخلفية مع الشخوص والرموز .كأنه يقول : أن رموز عالمي لاتنفصل عن محيطها وتربته. وهي حالة انتماء في اغلب اللوحات قيد القراءة هذا التواصل اللوني بين الخلفية ورموز العمل مع انفتاح هذه الرموز على خلفيتها من خلال الخطوط البيضاء التي تكسر معنى الحدود لتجعل منها نقاط التقاء مع المحيط منح شخوص ورموز عاصم الفة اضافت لالفة الطفولة معنى اخر، لكن خطوط الفنان في لوحة رقم 2 تأخذ شكل الحدود التي تحيط الرمز الملكي...الغافي فهي سوداء حادة تقطع الصلة بين هذا الرمز

المظلم والفجر الذي يؤذن بالحرية متمثلا بديك يرسل صياحه امواجا من الاحمر الثائر هو يكسر الليل بتدفقه بل و يخترق حدود الظلم ليقض مضجعه .

لوحة رقم 1

الى هنا تبدو الصورة قاسية وموحشة ولكن السياج بزخرفه المألوف ولونه المسالم يخفف من حدة المواجهة مع المتلقي من خلال لون بارد ومن خلال أشارة السياج المنزلية الحميمة وهي تتركنا لبعض الطمأنينة كذلك في لوحة رقم 3 حيث لانعيش حالة الانتماء بين الخلفية والرموز ويتراءى لي ان لون الخلفية مفروض على عالم المراة المنكسرة والتداخل اللوني هنا يوحي بفرض قسري .. وربما كان لوضعيتها الوجلة الاثر في هذا الانطباع، كذلك الاخضر الكئيب الذي شكل خلفية وجهها مخلفا فيه تعبيرا باهتا ككلفية عالمها مقابل صرامة وحدة ذلك الظل الرجولي القاتم المفروض على عالمها.

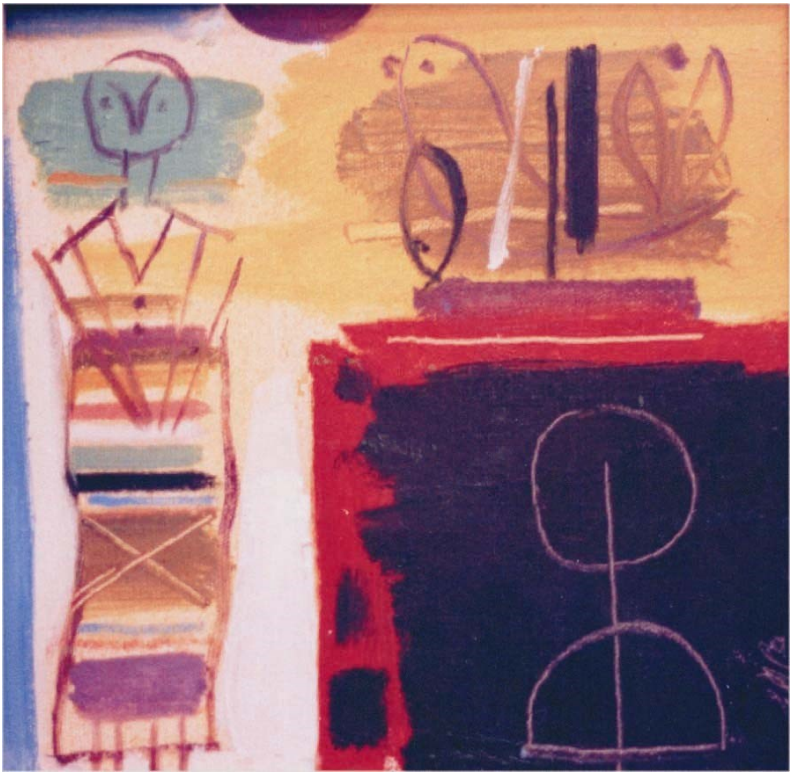
لوحة رقم 2

لقد أحالني تتابع اللوان الخلفية في لوحات 3، 4، 5 الى البسط المحاكة والشائع وجودها في جنوب العراق بتتابعاتها اللونية . هذه التتابعات التي اشار اليها شاكر حسن آل سعيد بأنها أمتداد للتابعات اللونية السومرية لكن الامر لايتوقف عن هذا الحد فهذه المساحات اللونية بهويتها المقترنة بالارض ليست بمعزل عن السماء فهي امتداد للون السماء كما تراها عين عاصم . تمثل ذلك من خلال تتابعها العمودي فخلفيته

لاتعرف التقسيم بين الارض والسماء كما هو الحال في اعمال الاطفال فالفضاء عند الاطفال لا ينقسم الى ارض وجدران وسقف وهذا ما نراه عند عاصم الذي جعل الخلفية حالة امتداد بين الارض والسماء في اختزال شيق ليخلق خلفية هادئة مشبعة باللهفة والحنين .

يتجسد هذا بوضوح مع اللوحة رقم 5 والتي ينقسم عالم الفتاة فيها الى ثلاثة مشاهد كلها تتشبث بالحلم الموعود الذي يحتل وسط اللوحة حيث يحشد الفنان عفوية رموزه في حلم بهيج على خلفية من نخيل يحتضن اللقاء . وفي مشهد أخر تعيش الفتاة الانتظار وكأنها تقف امام بحر في لحظة غروب مهيب.

أمام ثنائية المراة الحالمة \ المنكسرة يظهر الرجل في اعمال عاصم عبد الامير بصورة الراعي كرمز للمسؤولية وهو يعزف بناية ليحيلنا بأحساس جميل الى عالم يمثل حلم الفتاة في لوحة رقم3 تمثل اوراق الشجر بتعدد كينوناتها والتي جاءت في صورة واحدة تتكرر وبحجم واحد رمزا للخضرة وكأن عاصم يقول ان الطبيعة في عيون الطفولة واحدة لاتعرف التفرقة بين المسميات



لوحة رقم 3

لوحة رقم 4

تتداخل رموز عاصم على مستويات عدة وكأنها رسوم اطفال على جدار-جدار الطفولة بالنسبة لعاصم. ان تداخل عوالم الرموز من اطفال يلعبون ونباتات ورموز منزلية يوحي لاول وهلة بفوضى رسوم الاطفال عادة ولكنه عند عاصم كما ارى يمثل حالة عناق وتوحد فرموزه رغم تعددها وتداخل كينوناتها تجمعها الخلفية اللونية الواعية في الفة محببة وفي توحد الليل بالنهار / الحلم باليقظة وتبقى لوحة رقم1 رغم احتشادها بالعاب الطفولة، رمزا لصخب طفولة وادعة تنتمي باستكانة وسلام لأمان المنزل ، تتوسد أزرقه الحنون بفوضى محببة

وهي تضع خطاها النشطة على ارضية من نقاء الطفولة الابيض يفتح تعدد مستويات اللوحة وتعدد وتداخل رموزها والوان خلفيتها.. شهية القارئ لكم ثر من التأويلات وهكذا هو عالم الطفولة الذي يشدنا بغناه وفوضاه والوانه السحرية. لقد غاب عاصم عبد الأمير في وهلة من الزمن وعاد لنا بهداياه : الوان وخطوط وفضاء طفولتنا.

لوحة رقم 5

نشرت في جريدة الاديب عدد 56 / 2005

صوفية اللقاء بالحلم - قراءة في اعمال الفنانة فيان سورا

تمثل اعمال فيان سورا اطلالة على ذاكرة حلمية تمارس انتقاءا للواقع ، والواقع هنا يمتد في الزمن والشعور والتخيل، وبالتالي فهي تخلق واقعا موازيا يستمد مواده من ذاكرتها الفنية ، وما اعنيه بالذاكرة الفنية هو البعد القصصي فيها فهي تمنحنا في لوحاتها قصة مبهمة، كما هو شان الاحلام، من خلال لقاء هادئ مع ضيوفها القادمين من ممالكهم وحقولهم ، على قماشة لا يتاح مثل هذا اللقاء على غير الوانها الضبابية، انها قماشة فيان الحلمية الباذخة.

لقد منحتنا لوحاتها فرصة اللقاء باناس احبتهم واحبوها فوافقوا ان تعرفنا عليهم في لحظة مختبئة بين الحلم والواقع. تحيط فيان سورا أطياف احبتها بحاجز حلمي يعزل واقع المتلقي عن فضاء قماشتها فهي تجرد المتلقي من حاضره وهو يترجل من همومه ليدخل عبر ستارة اللوحة الى عالمها، وقد يفسر ذلك احساسنا و نحن نعيش اللقاء باننا في ذات الوقت بعيدين عنه لقد منحت فيان سورا المتلقي فرصة ان يتحرك احساسه مع مكانها وزمانها.

و في ذات الوقت الذي تمارس فيه اعمالها عملية ترشيح انتقائية لوعي المتلقي الذي فتحت له ابواب عالمها السحري، فهي لا تمكنه من ان يعبث به من خلال اسقاط الامه على قماشتها فعملت على تنقية فضاءه الادراكي لحظة لقاءه بقماشتها، مما يبرر حضور التعاويذ والتمائم الحارسة التي تبعد فوضى المتلقي من الدخول وتشويه نوافذها المطلة على الحلم.

ان هذه التعاويذ تمارس الدور الذي تمارسه هيبة الحضور لأميرات ميديا في ارض سومر و هن يتقدمن احلامها على القماشة. يسلبنا ذلك الحضور وتلك التمائم ومنذ النظرة الاولى ارادة الاختيار وتقودنا حسب مشيئة الالهة والكهان الحفظة للعالم العلوي انها اللحظة المقدسة التي يدخل فيها ابناء سومر معابدهم وهم يرددون صلواتهم لتحفظ الالهة احلامهم من كل شر ان فيان سورا وقد اختارت الابتعاد الى عالم بديل على قماشتها ابقت على ايمانها بالانسان الذي تراه مؤهلا ليتسيد حلمها اميرا كان ام راعي غنم ولكنها تفرض اشتراطاتها غلى

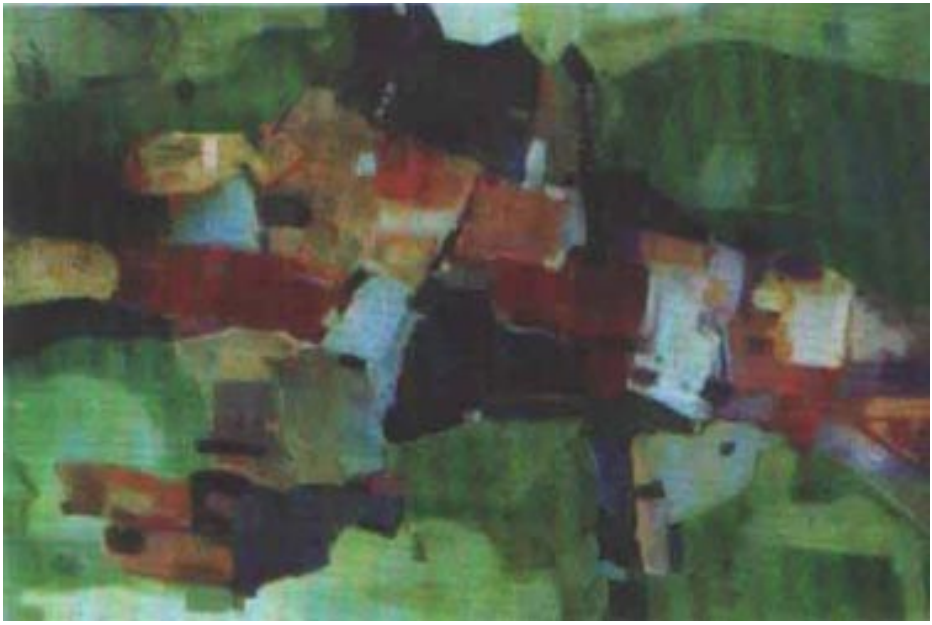
وجودنا على جنة احلامها فعلينا اولا اذا اردنا ان ندخل عالم فيان سورا ان نحفظ التمائم ونؤدي الصلوات الخاشعة وان ننقي قلوبنا من كل ما يثقلها ، ان الانسان الجدير بدخول عالم فيان سورا هو المؤمن بالحلم والقادر على رؤيته بالوانه الحارة ان اعمالها تمنحنا فرصة ان نختبر ارادة الحلم فينا وقدرتنا على ان نراه عيانا يمكن تلخيص الفعل الابداعي لدى فيان سورا من خلال اعتبار قماشتها نافذة يدخل منها المتلقي الى لحظات خاصة في وعي الفنانة وهي مع حرصها على ان تبقينا اسرى لحظة اللقاء الاولى، فانها تتحرك بارواحنا في زمانها الذي يحتضن عالمها الذي امنت بتحققه ، الامر الذي ابقاها تشخيصية figurative وكأن اللوحة حقيقة مطوية في تاريخنا /تاريخها .

لقد ساعدت الالوان الحارة بقوة حضورها في تاكيد امكانية تحقيق هذا العالم ، وهذا ما يجعلنا و نحن امام لوحاتها لا نتساءل عن مبررات هذا اللقاء او نتائجه و نحن نعيشه بحميمية مع شخوصها ان فيان سورا وهي تسير على قماشة احلامها لم تبخل على المتلقي بان يراها في ثوب اميرة سومرية او فلاحة عراقية انها تمارس في اعمالها طقسا متصوفا ممتلئا بالحب محروسا بتعاويذ الحلم وهذا ما ارادتنا ان نراه فيها عبر قماشتها.

المدينة بين انحسار الفضاء وحضور اللون
قراءة في أعمال الفنان محمد جاسم الزبيدي*

رغم أن المدينة يمكن أن تمثل الوجود المرادف للوجود الإنساني على القماشة. لكنها لم تحض من خلال هذا الوصف بذلك القدر من التركيز في الفن التشكيلي ، إذا ما استثنينا أعمال كاناليتو و فرانشسكو غواردي سلطان وفناني الانطباعية الذين وجدوا في فضاء المدينة مساحة مهمة لاحتضان تجاربهم اللونية.

هذا الأمر لا نجد مثيله في الفن العراقي الحديث، فطالما مثلت المدينة الوجود الأكثر التصاقا بروح الفنان العراقي وهو ينتقل بها بين مناخات لونية تعبيرية في لوحات فرج عبو إلى حاضنة لمناخ انطباعي مشحون في أعمال عطا صبري ثم تتحول إلى أغنية تكعيبية مشرقة في أعمال حافظ الدروبي وهي في هذا كله تحتفظ بسيطرتها التكوينية على سطح القماشة، هذا الأمر نجد نقيضه في أعمال محمد جاسم الزبيدي حيث تطلع علينا المدينة مستلبة تسبح في فضاء تكويني يبدد حضورها الحقيقي إلى وجود منزو.



يفرض المكان وجوده على الفنان والمبدع باعتباره مركز الكون الحيوي، ومصدر الطاقة المحرك لمدركاته في كل الاتجاهات بل وفي كل الازمنه. إن المناخ المكاني للمبدع هو الذي يحرك رد فعله الإبداعي، فلا إبداع بدون انتماء للمكان فهو الذي يهندس المشاعر لدى الفنان. إن الروح تتشرب رؤيتها من خلال بيئتها، فإذا كان للمدينة كل هذا الحضور وهذه القدرة على توجيه طاقة الفنان، أفلا ينعكس هذا على رؤيتنا لتشكل عالم محمد جاسم الزبيدي؟ هل انحسر الوجود الإنساني في عالم محمد إلى درجة أن تتحول فضاءات المدينة الرحبة إلى كيانات تتلاصق في محاولة للنجاة من محيط يستلبها ويمنحها مساحة مربكة على سطح القماشة؟ إن المدينة فضاء ، والفضاء ثلاثي الأبعاد فما الذي جعلها لدى محمد الزبيدي

كتلا ثنائية الأبعاد ملقاة بتسطيح على القماشة؟ أشرت في مقالة سابقة لسلطان كيف إن علاقة الإنسان بالمدينة في لوحات الفنان الكوبي غوستافو اكوستا تعيش حالة من انعدام التوازن بين عالميهما، ولكن مدينة اكوستا حاضرة بقوة ..بقوة الحنين وبالتالي فان اختلال العلاقة لا يلغي حضورها المؤثر ودلالاته بالنسبة للفنان و المتلقي ، ولكننا أمام مدن محمد نصاب بالإحباط فعالمه ضائع على قماشة الحياة لان المدينة (حاضنة الوجود) مستلبة على قماشة أيامه.

رغم ذلك كله يبقى هناك ما يشدنا في لوحات هذا الفنان وربما يتمثل في المناخ اللوني المكتنز الذي يشي بحيوية تمنح المتلقي رغبة التمسك بمدنه ، إنها حقيقة حاضرة في كتله اللونية التكعيبية الطابع ، تمنح هذه الكتل اللونية حضورا مكثفا للجدران يقاوم حالة التهميش القسرية التي يعيشها وطنه/مدينته بل انه في بعض اللوحات يكون اكثر امتدادا على سطح القماشة وهي تسكن محيطا معشبا فتتدفق الألوان بحيوية أمام المتلقي وهي تترسم امتدادات واثقة وجريئة لتغني بتنوعها عالم اللوحة.

قد يبرر البعض مقاربة محمد جاسم للمدينه من خلال منظور جوي يمنح صورة مدينته مثل هذا الحضور ، لكننا رغم ذلك لا نستطيع أن نتجاوز علاقات اللوحة وهي تمثل ارض صراع بين المدينة (كما هي حاضرة في ذاكرتنا) وبين الخلفية التي تمارس سطوتها على هذا الإدراك فتحجمه وتربكه فيقترن كل هذا بصورة مدينة/ وطن عاش مشتتا سليبا في وعينا، وطن يستمد حضوره من إنسانيتنا التي همّشت وظلت تتناهبها تيارات الشقاء والوحدة ليتحول الكيان المتماسك إلى كتل متفرقة والحضور الطاغي إلى انحسار وتشتت ، إنها صورة الوطن الذي أرهقته مساحات ضياعنا فلم يجد على قماشة محمد جاسم الزبيدي ما يتشبث به إلا اللون المتمسك بمساحته وهو يدافع عنه بضربات واثقة صارخة أحيانا ومشرقة أحيانا أخرى ليمنحنا فرصة للايمان بحقيقته اللونية المشبعة وليتمكن المتلقي في ما بعد من لمّ شتات نظراته ليركزها على مساحات صلبة لألوان تزرع الأمل بقوتها وبهاء حضورها.

نشرت في جريدة الاديب عدد 65 / 2005

من فناني القرن الثامن عشر ، اشتهروا برسم مناظر المدن.

*انظر " المدينة فارغة– قراءة في أعمال الفنان الكوبي غوستافو اكوستا. جريدة الأديب/ العدد 28

كولاج امراة- حوار مع لوحات الفنانة عفيفه العيبي

يدور عالم لوحات عفيفه العيبي حول امراة تدعوك قوة حضورها لان تخوض معها حوارا لا يشكل عبئا عليها رغم همها البادي ، وهي تعلم انك ستحاول ان تستنطق نظرتها الساهمة

انيقة سيدة هذه القماشة تصطحب المتلقي الى الوان حديقة معشبة او جلسة هادئة او على شرفة نافذة وقد تحملك مع حمامة عالمها البعيد. انيقة هذه القماشة لكن عيني هذه السيدة ساهمتان تحيران المتقي وهو بعد منسجم مع حضورها الهاديء.

لا تجتمع الوان القماشة الحميمة وهذه النظرة الساهمة الا على خلفية استسلام انيق وصامت . اي خيبة امل يخبئها هذا الحضور واية كلمات تبوح بها لحظات هذه السيدة المتجالدة رغم الانكسار في اغصان عينيها . هل اخفق الحلم الذي يحرك لديها ارادة الحياة فاصبحت تستصحب حياتها رغما عنها؟ هل تحاول رموز ماضيها ان تمنحها ولو بعض القوة لتتحرك خطوة باتجاه الحلم؟ وهل يمثل احتفاؤها برموز الوطن في الغربة جوابا لسؤال تجاوز الغربة ذاتها فيما يبدو؟ لم تعد هذه الرموز قادة على انتشال تلك النظرة من غربتها وان استطاعت ان تحرك في هذه السيدة شيئا ما وتمنحنا نحن ضيوف قماشتها، امل ان نلتقي مع ابتسامتها الغائبة.

ان دعوة رموز الحنين (لوحة رقم 1) يجعل حلم هذه السيدة الملائكي غنيا بالحضور .

لكن هذا الحلم رغم الفة مفرداته لنا يعيش على سماء قاتمة، سماء تساؤل مغرق في حزنه ولا جدواه هل تسائل هذه السيدة احلامها امكانية اللقاء.. ولو بعد حين؟ وهل الاجتماع بين حلم اللقاء وهذا الحزن ، يسوغ وصف عالمها بالفنتازي؟ (لوحة رقم 2) عالم عفيفه العيبي ، عالم استلسم فيه الحلم لقتامة البعد ، ففقد القدرة على ان يلون هذه القماشة بالوانه . لقد نسيت قماشتها اشراقة الصباح (رغم انها غازلت كل احلام زمانها) فصار عالمها ليليا وغائما ، يكاد يخفي تحليق الطائرة الورقية.

لوحة رقم 1

لوحة رقم 2

ايجعلنا ذلك الاخضر البهيج نعيد النظر (لوحة رقم 3). القماشة ناصعة وقد ارتدت لها قرشاة عفيفة لعيبي كامل انوثتها واطلت علينا غنية بالثمار، نضج بعضها ومازال بعضها ينتظر، لكنه انتظار يشي يقلق وترقب ومهما حاولت هذه القماشة ان تدعونا لنصاحب هذه

اللحظة المشرقة فانها لن تجعلنا نغادر ملامح السيدة التي تمكن منها الانتظار.

لوحة رقم 3

لوحة رقم 4

لعله يحلو لهذه السيدة ان تغمض عينيها في مساء فسيح منتش لتبعدنا عن نظرتها الساهمة، وننصرف الى عالم يستريح على طاولة حمراء نضرة (لوحة رقم 4). رحلتها متعبة سيدة هذه القماشة ومثقل صوتها لقد خذل القدر الوانها وغيب ابتسامتها وجرّد قماشتها من كثير من ما يغنيها ولكن عزاءنا ان هذا القدر لم يسلب كبرياء الانوثة فيها ولا صفاء الحضور ، ولذا ستبقى هذه السيدة اميرة على القماشة ، تنقاد اليها عيون طالما خدش مداها غياب هذا البهاء.

لوحة رقم 5

نشرت في جريدة الاديب عدد 71 2005

العالم بأزاء الفنان او concerto grosso

قراءة في اعمال الفنان سلام عمر

المثلث شكل متوحد وحاد ليس بفضفاض ، ينظر اليه سلام عمر بوصفه عالما محددا مستقرا على قاعدة واثقة ترسخ سيطرته وهو يتوجه نحو قمة متشامخة تختزل هذا العالم في نقطة ينسدل منها ستار الحياة او متعلق بها كل ما يحملها، انه شكل يعيش حالة تحد بين الخط الذي يستريح عليه العالم وبين النقطة التي تسعى اليها الحقيقة. ان المثلث هو الكل الذي يعيش امتلاءه ووحدته ، ثقته وطموحه في ان واحد، انه العالم الذي تعيش فيه مفردات سلام عمر وتقرر ان تخوض رحلتها فيه.

ربما يمثل المثلث خلاصة رؤية سلام عمر تجاه الحياة التي ارادت الوان سلام عمر ان تقول كلمتها فيه. وهو الشكل الذي يمنحها القدرة على ان تتحدث بصراحة لانه اكثر الاشكال الهندسية صراحة وصرامة وهو هنا يمثل قدرة الاطار على ان يفرض وجوده على اللوحة فاوقع رؤية الفنان في اشكال مواجهة الحد القادم من فضاء المكان وفرض عليه ان يتبنى اشكالا مخالفة.

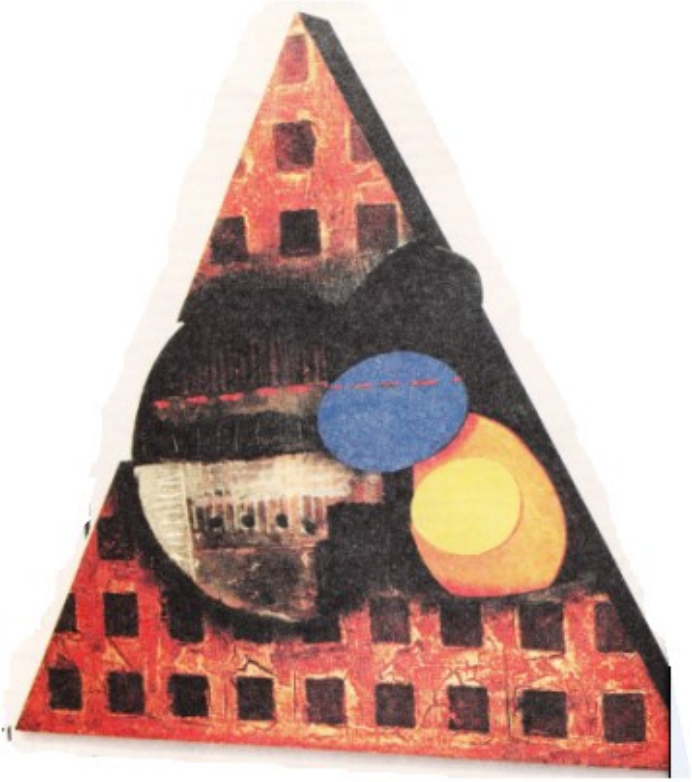
لقد مثل المثلث لسلام عمر الصراحة التي يجب ان يبدا بها في محاورة العالم الذي يحيطه ، هذا العالم الذي وجد الفنان ان من العبث تجاهل قسوته وحدّته وجماله في الوقت ذاته. لقد اختار الحوار مع العالم الحاد الملامح القاتم في احيان كثيرة بالوانه البهيجة الصريحة مؤمنا بان له عالمه داخل اطار الحياة الحاد وان ظلمة الحياة منحت وجوده فيها فرصة

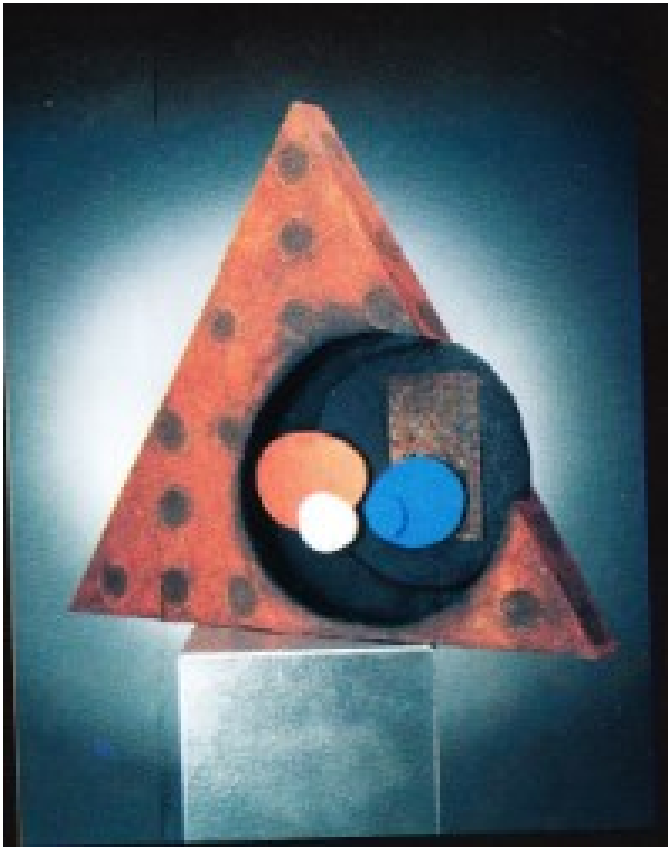
ان يظهر اشراقته وطفولته، بل انه مؤمن بان انسيابية اشكاله الناعة قادرة على ان تنطلق الى مساحات اخر وان تخترق الحد الفاصل بين عالمها وبين قمة الحياة . ان اشكاله تاخذ امكنتها بثقة ، ولا تخشى الوانه ان تظهر صراحتها وصفاءها وهي تدور بخفة في فضائها الذي اختاره سلام عمر. انها مشرقة ونقية، قادرة على ان تقود رحلة هذه الحياة. من مكانها وهي تقود عيون المتلقي لتتشبث بها ولا تغادرها ومع الوقت يصبح سواد ارضية اللوحة اثرا باهتا امام هذه الاشراقة.

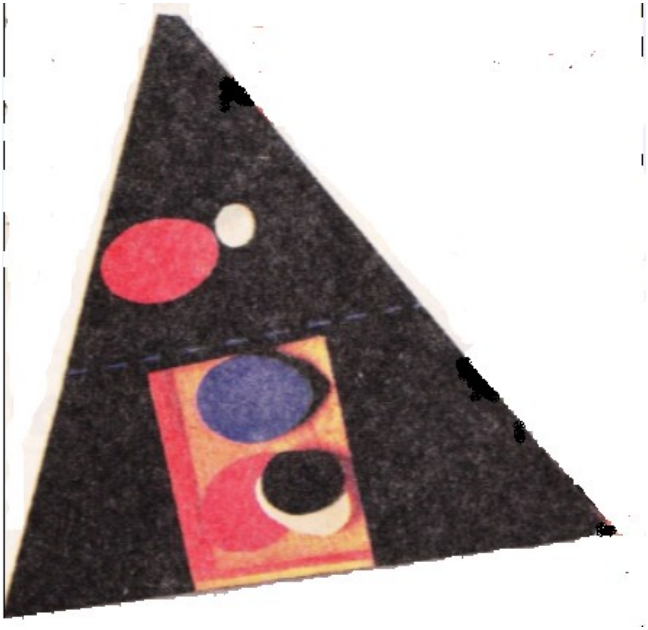
لماذا اختار سلام عمر المربع فضاءا لدوائره الاثيرة وهي مستقرة على ارضية اللوحة، هذا الفضاء الذي يتحول احيانا الى فضاء دائري متناغم مع كلمات سلام عمر البهيجة ؟ هل يريد القول ان فضاء الفنان كلما كان اقرب الى رتابة القاعدة يكون مجبورا على ان يحمي نفسه بحدة زواياه في شكل لا يتصادم مع ارضية لا حوار فيها؟ وان فضاء الفنان يصبح اكثر حرية وهو يحلق خارج الحدود المفترضة ليكون اكثر قدرة على الانتماء الى مقولاته التي تسعى للتجاوز والانطلاق . فتتكسر زواياها الحادة وتعود لانسيابية اعماقها الملونة.

هنا ياتي السؤال ؟ اذا كان سلام عمر قد حدد بجرأة شكل الحياة واعطى لعالمه حق الاختلاف والتحليق والتجاوز فلماذا لم يجعل كراته الملونة تحلق خارج الحدود ولماذا ظلت تراوح بين القاع وبين فضاء تفترضه خطوط متقطعة ، وهو يرى كيف ان الوانه تصبح اكثر سيطرة على محيطها الخاص فتخضعه لمزاجها الخالي من الزوايا حادة كانت ام قائمة ؟ هل كان يخشى على كراته من السقوط على هاوية هذا العالم مما جعلها تتشبث بجدرانه؟

ارى ان صراحة الوانه قادرة على تجاوز حدود المثلث وان تنطلق خارج الحدود المفترضة للحياة لتصبح لوحاته اكثر ديناميكية وحينها لن تحتاج اشكاله الدائرية الى حدود لكي تمارس طفولتها المشرقة.







من اعمال الفنان سلام عمر

نشرت في جريدة الاديب عدد 77 / 2005

اللون بوصفه حدثا ـ قراءة في اعمال الفنان مصدق الحبيب

من اهم ملامح التغيير الذي احدثة الفن الحديث (الانطباعية وما تبعها) انها حولت مركز اهتمام الفنان والمتلقي الى عناصر اللون والخط بوصفها مركز العمل الفني وليس الصورة او الحدث الذي تنقله هذه العناصر. ان تصبح ضربة الفرشاة بحد ذاتها في اعمال فان كوخ على سبيل المثال هي ما يميز اسلوب الفنان وليس الحدث المراد تشخيصه. لقد رافق هذا التغيير رحلة الفن الحديث وصولا الى التجريد في الربع الاول من القرن العشرين حيث يقع على اللون والخط وحدهما العبء في نقل رسالة الفنان.

ولكن ماهي رسالة الفنان في المقام الاول، يرى النقاد ومؤرخو الفن ان التصوير الفوتوغرافي ساهم بشكل فاعل في توجيه ادوات الفنان لما هو ابعد من التصوير الحرفي للظواهر والاحداث التي ترافق حياته، وانتقل به الى منطقة اعمق في وعيه ووسائل اكثر تحررا في ادواته الفنية، ولكن الفنان بدا ايضا ينظر الى موقع الحياة في الفن وليس موقع الفن في الحياة، بعبارة اخرى، ان الفنان اصبح ينظر الى الحدث بوصفة صيرورة فنية وليس العكس، اي انه ينظر الى موقع الحياة من الفن، كما ينظر الشاعر المعاصر الى صيرورة الحياة في القصيدة. لقد اصبح الفن هو الظاهرة الاشمل والحياة هي المتغير المتحرك ضمن هذه الظاهرة، وهو ما حاولت تنقلة بشكل او باخر سيميائية ما الهايبرواقعيه في الفن. لقد اصبحت الحياة تقاس بالفن وليس العكس.

من هذا المفهوم يمكن ان نقرا اعمال الفنان العراقي مصدق الحبيب، وخصوصا اعماله التكعيبية المحورة كما اسماها في كتابه الصادر عام 2009. قد يبدو عنوان التكعيبية المحورة مربكا بعض الشيء خصوصا وان الاعمال ذات طابع تكعيبي واضح، ولكن الاكثر ارباكا هو النظر اليها بوصفها اعمالا تكعيبية، لان الاعمال التكعيبية وكما هو معروف تسعى الى توظيف الاداء اللوني والخطي المتقاطع لنقل الايقاع الحركي للحدث او لشخوصه، رغم ان الاداء التكعيبي لدى كثير من الفنانين ومنهم الفنانين العراقيين ارتبط بالحس الزخرفي الفسيفسائي فاصبح الاداء اللوني بغض النظر عن ايحاءاته الوظيفية التي سعى الى ترسيخها رواد التكعيبية ، هو الطابع الابرز.

ان الارباك الذي قد يصيب المتلقي وهو يتامل اعمال مصدق التكعيبية يعود الى كون المتلقي يحاول ان ينظر الى اعماله التكعيبية من خلال مقارنته لنماذج متعددة من الفن التكعيبي لرواد التكعيبية او حتى للفنانين العراقيين الذين تبنوا هذا الاسلوب. لكي اتجاوز هذا الارباك قمت بالتعامل مع اعمال مصدق الحبيب بعيدا عن افتراضات التكعيبية نفسها او محاكاتها، لان اعماله وكما ارى تمثل تعاملا سيميائيا مع الاسلوب التكعيبي، بمعنى اخر لكي تستطيع ان تلتقي مع لوحته عليك ان لا تنظر الى المساحات اللونية بوصفها مصاحبا لاداء الشخوص في اللوحة، وانما عليك ان تنظر الى اداء الشخوص بوصفه مصاحبا للاداء اللوني في اللوحة الفنية، من خلال هذا

المنظور فقط يستطيع المتلقي ان يخلق حوارا بناءا مع اعمال مصدق الحبيب (التكعيبية).

قد يبدو ربط اعمال مصدق الحبيب التكعيبية مع الهايبرواقعيه غريبا، ولكن الحقيقة ان الهدف في الحالتين واحد، يرى امبرتو ايكو اننا نعيش حاليا في واقع افتراضي يخلقه الفن بحيث اصبحت الاشارة التي ينقلها الفن بمختلف تجلياته اكثر تاثيرا في الانسان من الواقع بحد ذاته، وهذا ما اشرت اليه في بداية مقاربتي هذه من ان الفنان بدا ينظر الى الحياة من الفن. من هذا المنظور يمكن رؤية العلاقة بين الاداء اللوني والخطي للوحة مع حركات الشخوص.

كيف يمكن ان نعكس العلاقة بين الاداء الحركي للشخوص مع الاداء التكعيبي للوحة؟ يمكن للمتلقي ان يلحظ ان الشخوص في الكثير من اعماله لا يشكلون مركز الثقل الرئيس وانما الاداء اللوني والخطي المحيط بالشخوص، وبالتالي فان رسالة اللوحة رسالة لونية في المقام الاول وما دور الشخوص الحركي سوى ترسيخ هذا الوجود، او هو محاولة لايصال فكرة ان الحياة ممثلة بالشخوص ما هي الا صيرورة لونية تتالف بدرجات مختلفة مع محيطها اللوني والخطي فتارة تتماهى معه وتارة تنفرد بادائها الشكلي ولكنها تبقى جزءا من صيرورة اللون والخط الذي يشكل مساحة الحياة – اللوحة.

ان ما يجعل تكعيبية الفنان مصدق الحبيب تلتقي مع سيميائية الفن الهايبرواقعي هو التضخيم الفني، ويمكن ان نشير هنا الى اعمال النحات الاسترالي رون ميوك الذي يعد من اساطين الفن الهايبرواقعي،

لقد صور رون ميوك شخوصه باحجام مبالغ فيها لينقل رسالة مفادها ان الفن اكثر قدرة من الحياة على تصوير الحياة نفسها، اما مصدق الحبيب فانه يضخم دور اللون والخط مقابل دور الشخوص في العديد من لوحاته ليوصل رسالته التي يمكن تلخيصها ان صيرورة الحياة وحركتها تقاس بمدى علاقتها باللون والخط ، عنصرا الحياة \ اللوحة الابرز على مدار الزمن.

الهروب نحو المركز ـ قراءة في اعمال شوقي الموسوي

نقل عن احد الفلاسفة قوله ان الانسان يولد في المركز لكنه يضيع ايامه في الدوران ، واظن ان ما ندور حوله طيلة حياتنا هو تلك الطفولة الموجودة في اعماقنا طيلة حياتنا ولكننا نفقدها في البحث عن ما يعوضنا عنها. في حوار لاحد الافلام، تقول السيدة المسنة لشابة تجلس معها على اريكة احدى الحدائق

ـ لكنك في السادسة عشر

فتجيب الفتاة

ـ كلنا في نفس العمر داخلنا

ان معنى السعادة يتحقق بمدى اقترابنا من تلك الطفولة المنزوية في اعماقنا، وما اعنيه بالطفولة هو تلك القدرة على الاحتفاظ بمتعة الاكتشاف والتساؤل ، تلك النظرة الصافية للحياة.

اعتقد ان الفنان شوقي الموسوي رغم انه وجد ضالته المركزية (الطفولة) في الرؤية الفنية لكنه ما زال مشغولا بتاويل فوضى الدوران الذي اقحمته فيه الحياة، يتجلى هذا الانشغال من خلال تعدد في مستويات الاداء اللوني والخطي المشحون على سطح القماشة بحيث انه لفرط اهتمامه بمحاولة وضع المفردات ، مفردات حياته وهو يؤطر لمعنى وجوده يشغل المتلقي عن مركزه هو، ذلك المربع الاثير الذي يتكرر ثيمة ملحة في العديد من اعماله متمركزا في وسط اللوحة في نقاء لوني مميز عن بقية مساحات اللوحة المثقلة بالرموز والاشارات

هذه الرموز التي يلتقي فيها الاسلامي والتاريخي مع الحياة العصرية بكل معانيها الملحة، انه يحاول دائما ان يجد العلاقة المقنعة ليشد رموزه المتشظية في اعماقه على قماشة واحدة وكانه يخشى ان تفر منه دفعة واحدة، ان هذا الازدحام الذي تشهده قماشته يعكس قلقا وجوديا من عدم القدرة على الحفاظ بالحياة كما يعيشها، احترامه للرموز، وايمانه بكل ما يشعر حتى وان تناقض مع الرمز ، تلك المساحات اللونية المتداخلة والتي قد تصدم عين المتلقي بمشاكسة بعضها البعض. ولكنه لا ينسى مع كل ذلك ان يلجا الى مربعه الاثير في وسط اللوحة والذي بقدر ما يشكل بالنسبة اليه من ملجا روحي قد لا يجد له تفسيرا واعيا لكنه في الوقت ذاته لا يتخلى عنه، ما يبقى هنا هو المتلقي وهذه الحيرة التي يتركه فيها شوقي ان المتلقي رغم انه يدرك ان لهذا المركز حضوره ، الا انه يبقى عالقا مع محاولات شوقي في ترتيب فوضى الحياة ومحاولى وضع جدول لوني وايقاع خطي يجمعها في منطقة صلح لدى وعي المتلقي . في لوحة رقم (1) يدلنا شوقي الى هذا المركز، وهو يسوق اليه بعضا من رموز لوحته وكانه يابى ان يعود الى ملجاه البصري من دون ان يسرق من حياته واحدة من تمائمها، وهذا ما يجعلنا نتيقن اكثر من ان شوقي رغم انه وجد ملجاه على قماشة الحياة الا انه ما زال يخشى في اعماقه ان يتخلى عن يمارس ارتكاب الحكمة حتى وهو في رحم الطفولة. في لوحة رقم (2) يتخذ المربع دورا اخر فهنا يبدو وكانه يمارس دوره بوصفه ضوءا كاشفا يسلط اشراقته المفاجاة على الرموز في غفلة القماشة وكانه يقودنا في خلسة لنطل على مفردات عالمه الصاخب بالحيوات السرية المقدسة .

عندما سالته عما يمثله له هذا المربع تاه بي في تاريخ المربع وكيف ان السومريين كانوا يعلقون تمائمهم على الجدران عبر حفرة مربعة في المركز، هذه الحفرة التي انتقلت من وضعها الوظيفي الى معنى رمزي وجد فيه شوقي طوق نجاة وهو يخوض في لوحة الحياة محاولا ان ينظم فوضى الوانها.

لوحة رقم 1

لوحة رقم 2

ولكن هناك سؤال ، اذا لم يستطع شوقي ان يشد الملقي الى هذا الرمز فهل يتخلى عنه؟ لا اظن.. ربما لان الهروب بحد ذاته حتى نحو المركز ، الطفولة، الامان من السقوط في فوضى الحياة لن يمنحنا الراحة مطلقا ، ربما لان ما نحن بحاجة اليه كما هو شوقي هو الاعتراف بان الحياة ذاتها هي جزء من طفولتنا وفوضاها هو احدى اللعب التي نتلهى بها، وبالتالي فعلينا ان نتصالح معها وان نحتضنها بعيننا الطفولية الصافية وربما تمثل لوحة رقم (3) المرفا الذي يلتفي فيه شوقي مع المتلقي ، حيث تشع الوان الطفولة وحيويتها في اللوحة ككل، ويبقى المربع المركز، الملجا الاخير لشوقي يحيط باللوحة بوصفه الترنيمة الاخيرة لاغنية تلتقي فيها كل رموز شوقي في اداء لوني

وخطي مسالم، في هذه اللوحة تتصالح الالوان والخطوط حيث تتلاقى مستويات الاداء اللوني والخطي في اللوحة بشكل يعكس توحدا في الرؤية، فلا ينشغل المتلقي بالتاويل بقدر ما يمنح عينيه فرصة ان تتنزه بين المساحات اللونية والخطوط في لحن متعدد الاصوات

لوحة رقم 3

لوحة رقم 4

في لوحة رقم (4) يترك المتلقي يتدفق على قماشته كقطرة تسيح في فضاء قماشته الابيض المسكون باحلام الخطوط وهي تتقافز على اطراق القماشة كنيازك تلون الفضاء الابيض.

ان لوحات شوقي تنادي الطفولة من بعيد، من زحام المعرفة والالم، وهي تتمسك بها رغم انها في احيان ما ترتبك في مسعاها بسبب ما يعانيه الفنان من صراع، ولكن تبقى مع ذلك، الرحلة نحو الطفولة تستحق كل هذا العناء.

انفتاح الاجناس الفنية ـ قراءة في اعمال المعرض الثالث لجمعية الاكاديمية الحديث

يكرس المعرض الثاث لجمعية الاكاديمية الحديثة شكلا من اشكال انفتاح الاجناس الفنية على بعضها في مقاربة مشابهة لانفتاح الاجناس الادبية على بعضها البعض لاحداث اكبر قدر من التاثير البصري، المترافق مع الموسيقى التي تفتتح مشاركة المتقي وهو يدخل الباب الخارجية لقاعة سومر حيث يقام المعرض

اختيرت لمرافقة المعرض موسيقى لها خصوصية سرعان ما يدرك المشاهد انتماءها للمشهد ككل ، اذ تنقله بهدوء الى مناخ يجمع الافة والتغريب في ان معا وكانها ، وهذا ديدن موسيقى العصر الجديد new age music تشدك الى مناطق نائية في اعماقك ولكنها تمر بك على طرق لم تطها من قبل وكانها معنية بذلك الجنون الازلي القابع في اعماقبنا نحن الذين دابنا على عقلنة الحياة، لتلتقي هذه الموسيقى وشطط حياتنا مع شطط فضاءات هذا المعرض.

حرص الفنان ون المشاركون على توظيف المشهد الجمالي في خدمة الخامة كما اشار الفنان عبد الكاظم وهذا ما سعت اليه الجمعية في معارضها الثلاث، بمعنى ان الخامة تفرض وجودها مادة للعمل وغاية وجوده في الوقت ذاته ومن ثم فان الموضوع لا يخضع لتدخل الفرشاة في اللوحة او تطويع الخشب و البرونز في النحت ، فربما يمارس التدخل والتطويع اثرا سلبيا في اداء اللحظة الابداعية ، من هذا المنطلق، تشكل الاعمال المشاركة استنطاقا جماليا للسعف وخوذ الجنود

واوراق الزينة والحبال واوراق الجرائد ، ليلتقي العمل الفني مع الجمهور من خلال الخامة نفسها، هذا اللقاء يجعل العملية الفنية المعاصرة تقترب من ذائقة الجمهور من خلال ادوات المتلقي ومفردات حياته اليومية ، هذا بالاضافة الى ان العملية الفنية ، وهي تعيش في خضم واقع قاس ، يفرض وجوده على رؤيتها الفنية تجد نفسها في خندق الدفاع الاخير مع المتلقي، والقت لا يسمح لرسم الخوذة والطلقة وهما مبذولان على قماشة الحياة، ولذا فنا القاءهام مباشرة امام الناضر يشكل استغاثة ابداية تسقط ذرائع التطويع والاقصاء لمفردات الحاضر امام المتلقي. ليس الفنان بحاظة لان يرسم ملابسه الملوثة بالزيت وفوضى العامل التي تحيط به، ما عليه سوى ان يلقي بنطاله الملوث والفرش المرمية على انابيب الزيت النازفة على ارضية عالمه وما على المتلقي سوى ان يمسك بهذا العالم.

لوحة للفنان نبيل علي

عمل للفنان نائل علوان

بعض اعمال المعرض اقرب الى المرارة منها الى المرح وهي ترسم سخرية التناقض في واقعاه، اذ تلقى الخوذ على ارضية خضراء لتبدو كعاسيق وادعة في حقل اخضر ، هنا يحشر الفنان ذاكرتنا المعسكرة في مفارقة يصحو المتلقي على اثرها على دعاسيق مفتعلة.. لقد التقط الفنانون اعمالهم من ركام الفوضى والموت

والنفايات الصناعية ، التي احتلت جمال عوالمهم في محاولة اخيرة لتلوين ما يمكن تلوينه قبل ان ينفد اللون.

لوحة للفنان رعد عدنان

نشرت في جريدة الاديب عدد 78/ حزيران 2005

رحلة الجسد من الحضور للغياب ـ قراءة في لوحات الفنان علي عبد الجليل

تعكس لوحات علي عبد الجليل اشكالا وجوديا، لكنه لا يتمحور حوله او حول كيانه في اللوحة –الحياة. ولكنه يتمحور حول وجود الاخرين بالنسبة اليه في رحلة اللوحة. ان لوحاته مزدحمة بالمارة والواقفين مزدحمة بالوجوه الصاخبة بتعابيرها اللونية ولكنها في الوقت ذاته ذات عيون مشبوحة خالية من العمق وكانها عيون تبحث عن ملاذها في الخارج –في عيون المتلقي- ولا وجود لها في اعماقها- اعماق اللوحة.

ان شخوصه المتشابهو الهيئة- الوجود- رغم التنوع اللوني الذي تحفل فيه كياناتهم على القماشة مربكون يخوضون في رحلة او ينتمون لوجود مبهم.

في لوحات علي عبد الجليل لا توجخ هناك فسحة للمتلقي لكي يرى نفسه بين شخوصها، رما يرفض المتلقي ان يكون جزءا منهم ، حتى مع النساء اللواتي يظهرن بي زحام الاجساد المتطاولة وهن يكاولن احداث تغيير بسيط على رتابة الوجود المشحون بلغط عقيم، ربما ، وربما يكون كل ذلك هو الذي دفعني لوهلة لان اشبه لوحات علي عبد الجليل ببيت الشاعر العباس واظنه (ابو الشيص) حين قال:

اني لافتح عيني حين افتحها على كثير ولكن لا ارى احدا

او الى قول احد الفلاسفة (الجحيم هم الاخرون).

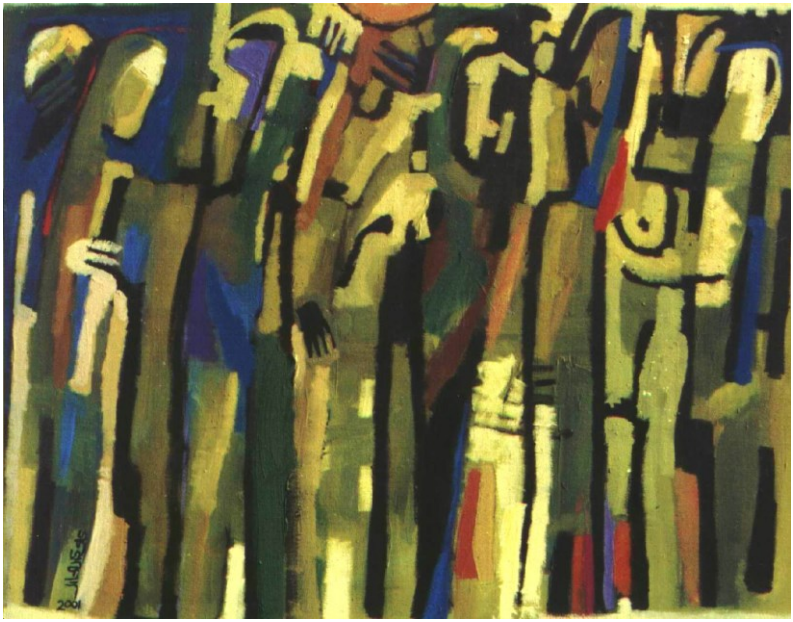
ولكن هل هذا ما يمثله الاخرون بالنسبة لعلي عبد الجليل حقيقة؟ لا اظن ذلك فلولا الاخرين لما احتفلت لوحاته بهم بهذا الايقاع اللوني المتنوع، وان كنت ارى ان هذا التنويع هو ما يحاول ان يضفيه علي عبد الجليل على الاخرين الذين يعنون له الكثير، او ربما هو ما يمثله توق علي عبد الجليل لان يراهم فيه. ان هناك صراعا بين التكوين في اللوحة بين الاداء الشكلي في لوحاته وبين الايقاع اللوني فيها، فبينما يعكس الاداء الشكلي احادية في الايقاع وانغلاقا في الفضاء ، فان هناك تنوع لوني محبب على هذا الوجود المربك. وهذا ما يعيدني الى عبارة الاشكال الوجودي الذي ذكرتها في بداية المقال، ان شخوصه موجودون وغير موجودين. انهم يحاولون ان يرسخوا حضورهم على قماشته ولكنهم فشلوا في ان يفعلوا ذلك في عين المتلقي. ماهي الرسالة التي تحاول لوحات علي عبد الجليل ايصالها لنا؟

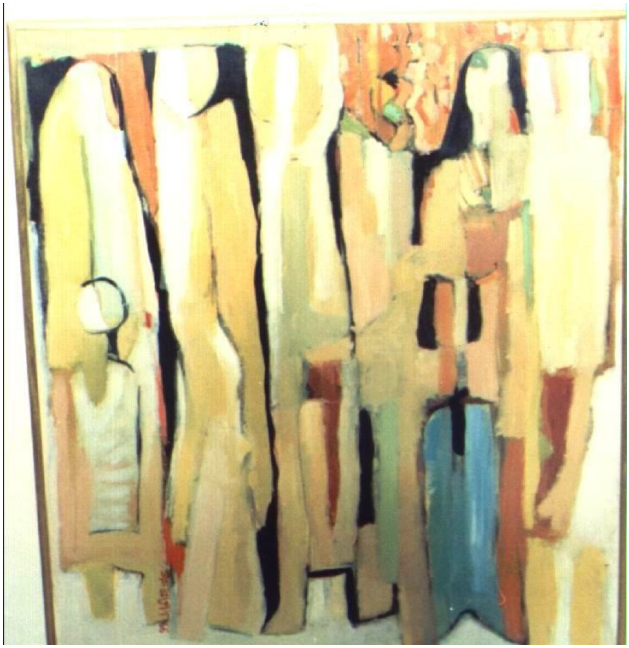
لا شك ان الاخرين يعنون الكثير للفنان وهم محور وجوده او هذا هو ما يؤمن به وهو يرى ان وجودهم هو انعكاس لوجوده هو ولكنه مع ذلك يعيش صراعا مع حقيقة انهم ليسوا ما يتمنى، وان كان يكن لهم الحب . ربما تحاول لوحات علي عبد الجليل ان توصل رسالة للاخرين الذين آمن بوجودهم على قماشته ولكن هذه الرسالة تعثرت في وسط الطريق ففشلت في ان تمنح الاخرين جمالية وجودهم على قماشته في عين المتلقي. ان جل ما يملكه المتلقي هو التعاطف مع هذه الاجساد المحرومة من الفضاء والتي فشلت في ان تفرز خصوصيتها في زحام الحياة. ربما يريد علي ان نقف عند هذا الحد وان لا نتمنى ان نقحم معهم في رحلة لوحة لم تمنح شخوصها الكثير لوجودهم، رغم ايمان الفنان

بجدوى هذا الوجود وهو يحاول ان يلونه رغم انحسار فضاء هذا الوجود. لقد قدم لنا علي عبد الجليل الاخرين وهم من يحب في محاولة لكي يعكس ايمانه بهم لكنه لم تنجح الا في كسب تعاطف المتلقي معهم.

ربما ادرك علي عبد الجليل ذلك فغدت بعض لوحاته تمثل صدى لاجساد وشخوص وليست وجودا حقيقيا فيهم. في بعض اللوحات توحد الايقاع اللوني مع الاداء الشكلي في انزياح تجريدي في محاولة لنقل حقيقة ما يكون عليه الاخرون لا كما كا يتمنى ان يراهم، وهي الحقيقة التي ابعدت الاخرين عن ان يتسيدوا فضاء اللوحة فلم يعد سوى

انعكاس رؤية الفنان المجردة اليهم فامتلكت اللوحة بعضا من زمام فضائها. رغم انها خسرت ما كان يتمنى الفنان ان يكون حقيقة فيها.





صلاة من خشب ـ قراءة في تجربة النحات عبد الجبار البناء

ما بين صلابة الرؤية الصوفية وفسحة الفضاء المنفتح على الجسد يعيش الأستاذ عبد الجبار البناء رحلة هادئة بين جذوع صاخبة. اخبره جواد سليم انه كان يزور المتحف العراقي كلما أتيحت له الفرصة وكان يكتشف في اثاره اشياء جديدة دوما... يستذكر عبد الجبار البناء ذلك وكأنه يشير من طرف خفي الى قدسية الطقس ذاته لا الى حيثياته.

هذا النحات الذي يبرر وجوده ببيت شعر صوفي يستقبلك به في اول حواركما:

ادين بدين الحب انى توجهت ركائبه فالحب ديني وايماني

استمد من النحت السومري القديم اقتصاده مجسدا صلواته شابكا يديه امام الاله بجسد يلتم في معبد الوجود كتلة متماسكة من الحب والتأمل اذا كان النحت ابن بيئته (النحت الاشوري ابن الحجر والنحت السومري ابن الطين) فبيئة عبد الجبار البناء جذع يتلمس سطحه بقدسية متعبد سومري لا يملك الا ان يستجمع وجوده في خضوع طاغ ساحبا نظرات المتلقي الى جاذبية كتلة صلبة تفصح هيئتها المتكدسة بكل معاني القوة والحضور؛ الحضور الذي يسبغ عليه الاله بركته لينتقل اختزاله الى عيوننا هيبة وسلاما يقول عبد الجبار البنا :

(انظر الى جوهر الانسان) وكانه غير معني بفضاءه الخارجي وجل همه ان يستنطق اعماقه الراقدة في جوهر الوجود.

هل هذا هو عالم عبد الجبار البناء ؟

(اختزال الهيئات البشرية .. هو اسلوبي) رغم انه يذكر في حديثه المدارس الاوربية بغناها وجراتها الا انه حين يذكر اساتذته (جواد سليم وخالد الرحال و محمد الحسني) لن تستطيع ان تغادر وصفه لنحاتي العراق القديم حيث يكرس النحات نفسه في خدمة قدسية الاله فالنحات ابن الواجب، وكاني به يقول انا واساتذتي تلاميذ ذلك الواجب المقدس الذي كرسنا له انفسنا منذ الاف السنين.

انه كالشهيد الذي انجز له مشروع نصب عام 1976 ... اختار له بيتين من الشعر:

(و مخرق عنه القميص تخاله وسط البيوت من الحياء سقيما

حتى اذا رفع اللواء وجدته تحت اللواء على الخميس زعيما)

الفنان ابن الواجب ابن الفكرة المقدسة، هكذا يستشهد بقول الجواهري امام احد اعماله النحتية التي توسط الصليب قمتها:

لحرية الفكر تاريخ يحدثنا بان الف مسيح دونها صلبا

(انا انسان قبل ان اكون مسلما او عربيا) الانسان قضيته وهو مؤمن بها حد ان لاتجد في اعماله انسانا منكسرا؛ كل اعماله قامات منتصبة حتى وهي تئن من الجراح (اعمالي ضد الخنوع والاستسلام والعجز). انه

يرفض ان يغادر حتى لوحاته الزيتية التي تشترك بارضيتها القاتمة دون ان يودع فيها حمامات الامل الي يخبؤها بين دفتي قلبه ليطلقها متى ما اتشحت لوحته بالظلمة.

هذا الرفق يرافق حتى تفسيره للفضاءات التي تخترق كتله الخشبية الصلدة فهو يخشى على عيني الناظر ان ترتد من صلابة الكتلة فيمنحها (لحظة للاستراحة .. ثم يستدرك... انها لحظة تخدم التامل واي شيء لا يخدم التامل يعتبر سطحيا) هذا النحات الذي تسبح نظراته في فضاء بعيد تسعى يداه لان تستجمع شتات الكلمات التي تتبعثر بحب من بين شفتيه المرتجفتين لتجمع ذلك كله في كتلة خشبية مقتصدة في فضاءها تتكدس انحناءاتها عائدة بك مرة اخرى الى تلك الاعماق البعيدة .

من اعمال المعرض

على هامش المعرض الاستعادي الثاني عشر لاعمال الفنان عبد الجبار البناء الذي اقيم في قاعة الواسطي /وزارة الثقافة.

ولد ببغداد محلة باب الشيخ 1925 خريج معهد الفنون الجميلة /قسم النحت المسائي 1959ـ1960 انتخب لثلاث دورات عضوا للهيئة الادارية لجمعية الفنانين العراقيين درّس في دار المعلمين في السعودية 1964ـ

1968 ، القسم المسائي لمعهد الفنون الجميلة 1982-1983 عمل رئيسا لقسم الفني في متحف التاريخ الطبيعي /جامعة بغداد انجز ثمانين قطعة فنية فولوكلورية للمتحف البغدادي في بغداد اقام العديد من المعارض الفنية داخل و خارج العراق من اعمال المعرض .

(القيت مقتطفات من هذه المقالة في الحفل التأبيني الذي اقامته جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين في بريطانيا في لندن 23ـ10ـ2010).

كل انسان يحمل معه لحظة ولادته بذرة فنائه الا المبدع فانه يحمل معه منذ الولادة بذرة خلوده الادبي ، فيبقى صدى ابداعه وفنه يتردد مع الزمن ، لانه لم يشا ان يمر على لوحة الحياة مرورا عابرا ولكنه اصر على ان يترك بصماته عليها. والمبدع رسالة يكتبها ابداعه، كلماته والوانه ولكي لا تمر هذه الرسالة بيننا عبثا علينا ان قراها بمحبة و نجعل من كلماتها جسرا يمتد بيننا ليبقى معنى التواصل الانساني الذي يمثل جوهر رسالة الفنان في كل زمان ومكان

يقول الكاتب غابرييل غارسيا ماركيز: ان الكاتب الذي يعرف ان يمنح الاشياء اسماءها فقد انقذ نصف روحه. وغاده ، ليس فقط بفنها وانما بمواقفها اعطت للمحبة معناها الذي ارادت فكان لها في قلوب من عرفها عن بعد وعن قرب هذا الاثر الذي يتجسد في ما تركه غيابها المفجع في نفوس من عرفها. ولكن، ورغم ماللموت من ايقاع موجع للنفوس، يبقى له كما للحياة معنى نسبي. يكتسب قيمته من كيفية تعاطي المرء مع قيمة الحياة اولا، فقيمة الموت مرتبطة جدلا بقيمة الحياة ذاتها، من هذا الجانب يجب ان ننظر للقيمة التي منحتها غاده حبيب للحياة، وبالتالي ما يمثله غيابها القاسي والمفاجيء من قيمة مضافة. فالموت هنا بوصفه غيابا يتضاءل لان الحياة كانت مفعمه، مضيئة، نابضة في قلوب من عاشها، والحياة ليست كالعيش.

وكما قال اليوت:

كم من الحياة اضعنا في العيش

وغاده في رحلتها كانت حياة، تنبض في عيون وقلوب من عرفها عن قرب او عن بعد. ولعل ابرز معالم هذه الحياة

هي الجسور التي مدتها مع الاخرين، رغم فقدانها لوسيلة تواصل بالغة الاهمية، لكنها لم تجعل من هذا الفقدان جدارا كما يفعل الكثيرون في العيش، ولكنها بكل ايمانها بالحياة، بنت جسور التواصل. لقد حولت الفقدان الى حافز اكتشاف، محطة انطلاق لفضاء ارحب ان مجرد القاء نظرة سريعة على سيرتها الفنية كفيل على ان يشعر القاريء بالاعجاب والتقدير لنشاطها الانساني والابداعي المتواصل، رغم ان فقدان السمع في سن حرجة، كان يمكن ان يشكل عائقا حقيقيا امام التواصل الاجتماعي فضلا عن التواصل الابداعي.

يعود الفضل لهذا الانجاز للارادة القوية التي تمتعت بها غاده وهي تكسر حاجز الصمت الذي احاطها، لتملا الحياة صخبا بالوانها ، كما يعود الى ما يمثله الفن من لغة انسانية عالية وعميقة في الوقت ذاته، مكنتها خلق ادوات التواصل الحقيقية مع الاخرين. قد يقال ان مقدرتها على قراءة الشفاه ساعدها في فهم رسائل اللغة المحكية، ولكن مع هذا فان ما تمتلكه من حس فني عال لعب الدور الابرز. ذلك ان محاولة التواصل مع الاخرين حتى بدون حواجز هو اشكال بحد ذاته في عصر زاد تعقيده من تشتيت قدرتنا على ايصال واستيعاب

الرسائل، حتى مع اكثر الوسائل الفة وشيوعا –الكلمة ربما لاننا نظن ان الفتنا للكلمة وتشابة طرق استعمالنا لها، يضمن التواصل الحقيقي، ولكننا نكتشف بعد حين باننا احسنا الظن كثيرا بالكلمة، ونسينا ان الكلمة لا تملك القدرة وحدها على حمل الرسالة بدون السياق، والسياق يتبع عالم المتكلم، وكل منا له عالمه الخاص

اننا نعيش في عالم يوصف بانه قرية صغيرة ولكننا فيه نبتعد فيه عن بعضنا كما تتباعد الكواكب والنجوم في كوننا المتمدد. اقول ان حساسية غادة الانسانية والفنية اعطت مثلا صريحا على ان الكلمة اداة قاصرة مع غياب القدرة على استيعاب الاخر واستيعاب الاخر يتطلب وعيا عاليا مبنيا على روح معطاءة، وتلك هي ميزات غاده حبيب الوعي والعطاء.

كما ان الفن محبة، لان اساسه التواصل مع الاخر عبرة لغات تعبر حواجز الثقافات والالسن، وبالتالي فان غاده لم تكن بحجاة للغة التواصل المالوفة .. فما عندها كفيل ان يوصل اعمق رسالة، وربما ، وكما كانت تقول ان فقدانها لحاسة السمع منحها الحماية من لغة افرط في سوء استعمالها، وليس اجمل من ان ينصت الفنان المرهف الحس لموسيقى الروح وهي تتحر من قيود المالوف او المشوه ولذا فان وجود غاده بين احبتها واصدقائها كان تمثلا لتلك الموسيقى العذبة التي تنشر السلام والطمانينة والمحبة لكل من حولها

ان غاده حبيب صوت عراقي مشرق بابداعه وحياته كما هي في كل حالاتها بسمة مشرقة مفعمة بالخضرة والحب. انها فنانة عراقية بجدارة الارادة التي تواجه قيود القسوة والعنف بكل قوة ان هذه القيود لا تملك القدرة على تفرض نفسها على ارادة غادة فروحها هناك .... حيث الشمس المشرقه، وهي ترسل اشعتها لمن هم خلف تلك الحواجز، هؤلاء هم الذين يعيق احساسهم بالقيد فرحها و يحاول ان ياسر اشراقه لوحتها باسلاك شائكة....

ولكنها تعلم ان الفنان وفي لحظات كثيرة لا يملك الا ان يصلي بفرشاته وهي تنحني على قماشة الروح، للمعذبين، ان صلاتها هي لحن مواساة يطل من نافذة الحياة الى ضحايا العنف. انها فنانة تحتج ضد كل عناوين العنف والقسوة ولكن باشراقة الجمال والمحبة والامل. انها تبصر كل تلك الماسي ولكنها تبقى مصرة على العزف وكانها مؤمنة بان صوتها سوف يهدهد الضحايا ويواسيهم في منفاهم القسري عن الحياة

ان فرط احساسها بحجم المعاناة التي يعيشها الضحايا ممن تحب ومن تهتم لامره، هذه المعاناة المجسدة في اجساد منتهكة يلقيها العنف دامية مهملة، يجعلها، تحاور صرخة الفنان ادوار مونك وكانها تمنح هذه الصرخة صوتها ولونها وهي تستحضر الماساة. انها هي ذاتها رحلة الالم وهي تخطو بفرشاة الفن عبر الزمن الالوان اداة التواصل الانساني الحقيقي، هي مؤمنة بانه دورنا ان نشدد على الصرخة بوجه الالم والمعاناة، ايا كانت، لقد سمعت غادة روحها المرهفة تلك الصرخة، وقد عادت مرة اخرى ولكنها تشير الى الم جديد ومعاناة اشد....

ان غاده صوت انثوي مفرط في حبه للحياة والجمال ورغم مسحة الحزن والالم التي توشح قماشتها بين الحين والاخر، لكن نساءها رغم الحزن الذي يفرض نفسه على ملامحهن، لا يفارقن التمسك بالحلم، انه دلالة تمسك بالحياة التي يسعين اليها و يحلمن بها، انها تمنحهن وتمنحنا معهن طوق النجاة، من كماشة المعاناة والالم. هي تابى ان تظهر الجرح دون ان ترشدنا الى البلسم، انها رسالة الفنان المؤمن بالجمال رغم كل القسوة والقبح التي يراهما وبوضوح اكبر منا ورغم عمق الجرح الذي

تتركه هذه القسوة في اعماق الفنان، لكنها تابى ان تغادر عيوننا اعمالها من دون ولو اشارة للجمال واقعا كان ام حلما.

ان اعمالها تجسيد لذلك المعنى الجمالي الانيق، والمشرق، والمراة في عالم غاده حبيب عالم مرتبط بالخضره والاشراق، وكانها تستدعي عوالم الطفولة الحلمية وهي ترسم نساءها، ويكاد يصبح متلازمة هذا العالم الحلمي الاخضر مع كل حضور انثوي على قماشتها، انها ترى المراة رمزا مرتبطا بالجمال، وهي تلبس نساءها اثوابا احتفالية، وكانهن على موعد متواصل مع خضرة الحياة والروح، بل انهن جزء لا يتجزء من روح الطبيعة الغضه.

انها وكما هو اسمها شجرة حب غضة تجمع لحظات المحبين والاصدقاء، ان لبسمتها لمسة الاغصان التي تظلل الاخرين وتحنو عليهم، هي شجرة محبة تزهو بخضرتها وبمن يجتمع تحت اغصانها، وهي ترى نفسها هناك شجرة حب وفرح على ارض معشبة، كما هو حلمها وكما ستبقى في ذاكرتنا لوحة محبة وجمال

اغتيال الجسد ـ قراءة في معرض الفنان د. علي زيني

قد يبدو العنوان صادما لمتلقي اعمال "علي زيني" وهو يتامل هذه السكينة التي تسبغها اوضاع النسوة وهن يطالعننا لاول وهلة. ولكني ساحاول ان اصحب للقاريء الى ما اراه يمثل رؤية الفنان الحقيقية.
ولنتفق في البدء ان حضور المراة جسدا يشكل محور الاعمال المقدمة في هذا المعرض ولكن، على المتلقي ان ينتبه للتعامل الحذق متعدد المستويات لاوضاع هؤلاء النسوة.

ان الجسد الانثوي موضوعة اثيرة في الفن الانساني رسما و نحتا وعمارة وتصويرا فوتوغرافيا كان فيها صورة للمقدس والفاني على حد سواء، صوتا للوجود الانساني حضورا وتغييبا عبر رؤى فنية متعددة امتدت من عصر النهضة الى الوقت الحاضر.

من هنا تمثل اعمال هذا المعرض امتدادا لهذا التقليد الفني من خلال معالجات الفنان علي الرقمية للجسد الانثوي و لسنوات عديدة. ان هذه اللوحات هي خلاصة حوار الفنان مع الاثنين موظفا فيها امكانيات الفن الرقمي لتقديم رؤيته حول الوجود الانثوي.

ان نساء علي زيني يمارسن ما يبدو للوهلة الاولى وكانه طقوس صلاة وتعبد وقد غطيت اجسادهن باقمشة بيضاء مضفية على الطقس التعبدي بعدا نقيا اخر، ولكن هذا الغطاء يدفع بالمتامل للبحث عن اجساد النساء المغطاة اكثر من كونه يحيد بالمتلقي عنها. انه يمثل دعوة كامنة مضمرة لاكتشاف هذه الاجساد لا للابتعاد عنها. هذا من جانب، ومن جانب اخر فان اوضاع هؤلاء النسوة لا توحي بطقوس ذاتية

ولكنها تشير الى ترتيب مسبق و تقنين مبالغ فيه وكان النسوة دمى تحرك لتعطي صورة مخادعة. ان ايديهن مشدودات كالدمى وهن يمارسن طقوسهن التي اختيرت لهن بعناية لايهام القاريء بقدسية مفتعلة

لوحة رقم 1

ان اجساد هؤلاء النسوة تصرخ من خلال الاغطية التي تغتال حضورها وحقيقتها. ان هذا الاغتيال يعبر عنه الفنان برؤوس الفتيات المنحنية المنكسة او المغيبة وهي تحرك من دون رغبتها في طقس مدروس. ان مقاربة علي زيني تذكر بمقاربة مختلفة للجسد الانثوي قدمتها اعمال الفنانة الانكليزية ستيفاني روو. يستطيع المتلقي وهو يقارن بين

اعمال الفنانين ان يجد الفرق بين الجسد وهو يمارس طقوسه اختيارا (في اعمال ستيفاني روو) [1] وقهرا (في اعمال علي زيني).

ان الحقيقة في اجساد هؤلاء الفتيات لا تتمثل في طقس سماوي او مقدس وانما هو ترسيخ لوجود منكسر موظف من خلال اوضاع مهزومة منكسرة يائسة. لا يخدعك ايها المتلقي كم البياض الهائل المحيط باجسادهن. انهن نساء منزوعات الوجود مغيبات الاجساد قهرا لا اختيارا. والا لم ترفع النسوة مظلات تغطي وجوههن. هل هي اشارة من النساء للمتلقي بان ما يراه هو واجهة مزيفة . حتى هذه المظلات لا تستطيع ان تبعد عين المتلقي عن التفاصيل المغطاة، لذا ترى الفتاة تجاهد لتغطية ما لا تود ان يتشوه في عين المتلقي عبر الغطاء المفتعل الذي يغتال الجسد من خلال تعرية فاضحة. ان هذا الاغتيال لا يقتصر على الجسد ولكنه اغتيال لكيان المراة ككل. وهذا ما نراه في اكثر من لوحة يتحول الطقس الفردي فيها الى طقس جماعي تغيب فيه كيانات كل النسوة. هذا الطقس الجماعي الذي يتحول الى لوحة تزيينية تبدو فيها الاجساد وكانها وحدات هندسية تكمل الصورة الطقوسية المطلوبة.

ان جسد المراة هو صوتها، فحين يقيد هذا الصوت قسرا فذلك اغتيال لوجود المراة. هل تمثل هذه الاعمال استنكارا للفنان لما يمارس ضد وجود المراة في مجتمعاتنا من قهر عبر عنه من خلال اجساد محرومة من ان تمارس

---

(1) ينظر مقال (الجسد صوت الروح) http://faaiz.com/critics_16.htm

طقوسها بحرية؟ سؤال يطرحه الكاتب على المتلقي والفنان على حد سواء.

لوحة رقم 2

اقواس الحكاية... محمد غني حكمت

كنت في دراسة سابقة [2] قد اشرت الى فناني المنطقة الحرة في الرسم. تناولت فيها الرسامين تحديدا ولم اتطرق للنحاتين ولكني وانا بصدد الحديث عن النحات محمد غني حكمت الذي غادرنا قبل يومين اود ان اشير الى ان محمد غني حكمت من خير الممثلين لهذا التوجه الفني في النحت.

وضعت في دراستي انفة الذكر الاداء الفني بين طرفي المحاكاة والتخيل، وطرف المحاكاة يشير الى الفنانين الذين جعلوا من التشخيص منطقة لادائهم الابداعي، وطرف التخيل الذي يجعل من الاهتمام بالرؤية التي يعبر عنها التجريد مركزا للاداء الابداعي. اما فناني المنطقة الحرة فهم الذين يجمعون بين الاداء التشخيصي وعنصر الرؤية الفنية. وكنت قد اشرت الى بعض جواد سليم بوصفها مثالا لاعمال المنطقة الحرة.

باستخدام نفس المقاربة ساقرا اعمال النحات محمد غني حكمت وسوف اتناول تحديدا ثلاثة من اعماله الابرز في بغداد وهي: تمثال شهرزاد وشهريار، وتمثال كهرمانه، وتمثال المتنبي. ويعود سبب اعتمادي على

---

(2) ينظر مقال رساموا المنطقة الحرة المنشور في جريدة الاديب، كما يمكن الاطلاع عليه في موقع الفن العراقي عبر الرابط التالي
http://www.iraqiart.com/inp/view.asp?ID=211

هذه الاعمال ليس لكونها تبرر مقاربتي في المقام الاول ولكنها ايضا تلامس قلوب العراقيين لارتباطها بذاكرتهم التراثية الابداعية.

من الصعب اعتماد مقاربات متشابهة في التعامل مع شكلين متميزين من الابداع الفني، واقصد الرسم والنحت، لان كلا من الفنين يخاطب وعي المتلقي البصري بشكل مختلف تماما، ورغم انهما يوجهان خطابهما لنفس الحاسة (حاسة البصر) لانهما يخاطبان الوعي المرتبط بهذه الحاسة من خلال استثارة مناطق مختلفة في اعماق هذا الوعي. ان النحت بحكم كونه ثلاثي الابعاد يخلق منطقة تعامل جديدة في وعي المتلقي تحاكي البعد الثالث، وهذا البعد لا ينعكس في وعي المتلقي بصيغته الجعرافية وانما بخلقه بعدا حركيا يمنح الشكل المنحوت حيوية لا يمتلكها الرسم.

لا اقصد بالوعي الحركي في وعي المتلقي، الا يحاء بالحركة ولكنه الا يحاء بالامتداد الزمني المرتبط بلحظة التلقي. هذا الامتداد الذي يغري المشاهد للتحرك حول الشكل المنحوت لفك شفراته المستفزة من اكثر من زاوية ولكن المتلقي يكتشف بانه لا يشبع هذا البحث لان العمل النحتي الناجح يدور في الوعي في حلقة متواصلة ما ان تنتهي حتى تبتديء من جديد. من هنا يكون امتداد تاثير العمل النحتي مختلفا عن امتداد تاثير الرسم ويمكن تشبيه هذا الاختلاف من خلال ما تتركه القصة في وعي القاريء عن ما تتركه القصيدة.

ان القصة تتلبس وعي المتلقي من خلال تفاصيلها اليومية واحداثها فتتشرب مسامات وعيه بالشخوص والاماكن والاحداث في اداء متحرك

يقترب من واقع المتلقي مما يجعله اقرب للتحقق، بينما تخاطب القصيدة وعي المتلقي من خلال ملامسة خاطفة لمناطق قابلة للاستفزاز فيه فتترك فيه لحظة اكتشاف غامضة. ان القصة تخاطب فينا رغبتنا في ان نصدق و نحاكي بينما القصيدة تهدم كل ما تبنيه قصة حياتنا في لحظة استفزاز.

هل يعني هذا ان النحت يحكي قصة بسبب احتوائه بعدا ثالثا قد يوحي بالزمن بينما الرسم يمثل لحظة استفزاز ؟ هنا تجب الاشارة الى ان هذه اللحظة لا تعني بعدها الزمني وانما بعدها التاثيري في الوعي. ربما ولكني لا اميل الى مثل هذا التصنيف لان لقدرة الاعمال التشكيلية على تحدي عباراتنا وتاويلاتنا ومقارباتنا.

ولكن يمكن الاستفادة من هذا التاطير ولو لوهلة. لان اعمال محمد غني حكمت تتميز بكونها تجعل المتلقي وهو يقف امامها على استعداد لان يسمع الحكاية. ان اعمال محمد غني حكمت لا تمثل لحظة فاصلة في الزمن، بمعنى انها لا تمثل بداية قصة او نهايتها. لغرض التوضيح ساستخدم تمثال ديفد للنحات مايكل انجلو. ان ديفيد يقف في لحظة انتصار وهي لحظة تمثل نهاية القصة قصة صراعه مع جالوت. كذلك يمكن ان ناخذ اي ثيمة من ثيمات نصب التحرير للفنان جواد سليم بوصفها مثلا اخر، فثيمة تكسير القضبان تمثل بداية القصة قصة الحرية ويمكن ان نراها بوصفها تمثل نهاية الظلم، وفي كلا الحالين فاننا امام لحظة فاصلة لها ماقبلها وما بعدها.

الامر في حالة محمد غني حكمت مختلف تماما، فالمتلقي امام اعماله النحتية لا يكون معنيا بهذا اللحظة، انه يقف امامها ماخوذا بالقصة ذاتها دون ان يهتم ببدايتها او نهايتها. ان الماء المتدفق من جرة كهرمانه على الجرار الاربعين يتدفق منذ مئات السنين وسيبقى يتدفق للقادم من الايام وسيبقى المتلقي مولعا بهذا التدفق. كذلك الحال في تمثال شهرزاد وشهريار فالمتلقي مستعد ان يبقى امام شهرزاد وقد يتخذ مكانه قرب شهريار وهو يستمع للحكاية تلو الحكاية وهو غير معني بالحكاية وانما معني بفعل الروي ذاته. اما تمثال المتنبي فهو عبارة عن حالة القاء شعري مستمرة لا تعرف فيه القصيدة بداية او نهاية.

لماذا وكيف وضعنا محمد غني حكمت في وسط الحكاية ؟ يمكن الاجابة على سؤال لماذا بالقول: انها رؤية محمد غني حكمت المقترنة بالديمومة. من الماثور عنه انه قال يوما ما: (من المحتمل ان اكون نسخة ما لروح نحات سومري او بابلي او اشوري او عباسي). وهي عبارة تعكس في وجه من وجوهها هذا الايمان بالديمومة بالروح الابداعية التي لا يحدها الزمن. انه لا يرى نفسه لحظة ابداعية فاصلة في الزمن ولكنه امتداد لحكاية ابداعية مستمرة. ولذلك فهو يضع متلقيه امام نفس الحقيقة التي امن بها ، وبالتالي فان المتلقي لا يعنى امام اعماله بلحظة البداية او النهاية لان محمد غني حكمت لم يؤمن بان هناك بداية او نهاية لقصته هو.

اما كيف استطاع محمد غني حكمت ان يحافظ على استمرارية الحكاية فيمكن ان يكون من خلال اوضاع الشخوص وادائها التعبيري. لقد حرص محمد غني حكمت، ببساطة، على ان يجعل شخوصه في اوضاع موحية باستمرار الحكاية، فالمتنبي في لحظة القاء

وشهرزاد مازالت تحكي وكهرمانة مازالت تسكب الزيت في الجرار. من جانب اخر فان محمد غني حكمت مولع بالاقواس في اعماله النحتية وهي تبرز في الشكل العام للشخص في العمل او في طريقة تعامله مع الثياب التي تغطي الشخوص. فـ رداء المتنبي مقوس بفعل الريح وهو ما يمكن اعتباره المعادل الشكلي للاثر الذي يتركه شعر المتنبي المدوي عبر الزمن. كذلك الايحاء الذي يتركه تقوس كهرمانة وطيات ردائها ولطالما مثل التقوس في الاشكال وفي طيات الملابس ثيمة اثيرة في اعمال محمد غني. ان الاداء المقوس للاشكال بشكل عام يعطي ايحاءا بالديمومة والاستمرارية فلا توجد هناك زوايا حادة تكسر الايقاع او تؤشر البدايات والنهايات في الشكل الفني. وقد يكون ذلك بمثابة تاكيد على هذا الجانب من الرؤية التي ارجح ان محمد غني حكمت كان ينطلق منها.

كنت قد اشرت في البداية الى ان محمد غني حكمت من فناني المنطقة الحرة. وفي مقاربتي لاعمال هذه المنطقة اشرت الى ثلاثة معايير. المعيار الاول هو وجود جانب التشخيص والمعيار الثاني هو العلاقات، الذي افترضت فيه ان تكون العلاقات بعيدة عن الواقع. اما المعيار الثالث فهو بروز عنصر الترميز. فيما يتعلق بعنصر العلاقات فيمكن اعتبار تبني محمد غني حكمة لحكايات الف ليلة وليلة على سبيل المثال تمثيلا لهذا المعيار بحكم ان هذه الحكايات هي حكايات اسطورية او من نسج الخيال الشعبي. اما عنصر الترميز فهو الاكثر وضوحا من خلال الايحاء بالاستمرارية في الاداء التعبيري لشخوصه لتاكيد رؤيته الفنية المرتبطة بالديمومة والتواصل.

في النهاية يجب القول ان اعمال محمد غني حكمت لا تستمد ابداعها من خلال ادائها التكويني و التعبيري في المقام الاول ولكنها تستمد ابداعها من رؤية الفنان التي اعطت الاحساس للمتلقي بديمومة الحياة، تلك الحكاية المثيرة التي تستمد جماليتها من استمرارها وتواصلها مع الاجيال. من خلال جعل المتلقي يعيش متعة التواصل مع هذه الاستمرارية فيحس معها بخلود الحكاية وخلوده معها.

الخوف والفجيعة والانسان في الفن العراقي [3]

(لقاء مع امل بورتر) [4]

السيدة امل بورتر مع المؤلف

- هل الخوف في الوعي العراقي جديد ام له جذور التاريخية
- التقلبات التي مر بها العراق، تتابع الاحتلالات، لعبت دورها في ترسيخ وجود الخوف، حتى في ملحمة كلكامش الخوف موجود، التراث سومي يحتوي الخوف، قد يكون جزء من حقيقة الانسان

---

(3) امل بورتر فنانة ومؤرخة فن تشكيلي وباحثة وروائية عراقية مقيمة في المملكة المتحدة منذ ثمانينيات القرن العشرين. نشرت الكثير من المقالات حول الفن في الصحف العربية والانكليزية. عملت كباحثة ومحاضرة في اكاديميات الفنون في الجامعات البريطانية والسويدية والدانماركية. أقامت عدة معارض تشكيلية في بغداد وبيروت ولندن وفينا ومسقط ونيوكاسل. نشر اللقاء في جريدة الاديب، عدد 193

(4) اجري اللقاء في منزل السيدة امل بورتر في مدينة نيوكاسل حيث كان المؤلف يكمل دراسة الدكتوراه

ولكنه ضخم وبولغ به في العراق. اذكر قصة سرجون الاكدي ووالدته الكاهنة التي تخلت عن طفلها ووضعته في سلة في النهر، لان كاهنة المعبد (بغي) المعبد لا يجوز ان تحمل، لماذا هذا الخوف الذي دعاها للتخلص من الطفل؟

انكيدو عندما خاطب كلكامش: كيف يمكن ان نواجه خمبابا حارس الغابة... كان يعبر عن خوفه وهو المخلوق القوي الذي خلقته الالهة لمواجهة كلكامش. الخوف دارج حتى في حواراتنا اليوميه حيث تسبق كلمة (اخاف) الكثر من جملنا الحوارية

- هل هذا الميراث عراقي عموما ام جنوبي تحديدا
- فيما يتعلق ببقية مناطق العراق... لقد درست مدينة الحضر وكتبت مقالات عديدة عن حضارة هذه المملكة، لم اعثر على ما يشير الى وجود هذه الظاهرة، وان كنت تشير الى ان الخوف كميراث حضاري متمركز في الوسط والجنوب ، فلا اظن ان مدينة الحضر تصلح لتمثيل الشمال، فهي في الشمال الغربي الصحراوي، حيث ملتقى قوافل التجارة

- كيف هو الخوف في الحضارات المجاورة
- لم ادرسها من هذا الجانب، عندما انظر الى هذه الظاهرة ، من زاوية عائلتي، فاستطيع القول ان الخوف لم يكن موجودا في والدي وهو بريطاني، كما لم المسه في اعمامي الانكليز بالشكل العراقي المستفحل والمتجذر، واجد ان في داخلي خوفا يمت بصلة الى الجزء العراقي في تكويني.

- **هل هناك علاقة بين الخوف وبين الحس الفجائعي الذي نلمسه في التراث العراقي الممتد حتى سومر**
- عندما تقرأ مراثي سومر تجدها تشبه اللطميات ، بلوعة حزنها... ربما لكثرة الفجائع تولد الخوف، لقد عاش السومريون في بيئة قاسية ساحقة، هذه البيئة لم تسمح لها بان يعيشوا حياة مستقرة، حتى انها لم تساعدهم على حفظ تراثهم كما هو الحال في الحضارة المصرية. ولكن السومريين، رغم ذلك، عمدوا الى طريقة ذكية وهي عمل وفخر الرقم الطينية التي حافظت على بعض من تراثهم

انا ارى ان البيئة القاسية هي التي زرعت وجذرت الخوف في نفوس العراقيين وخلقت هذا الحس الفجائعي، انا ارى ان هذا الحس الفجائعي هو رد فعل طبيعي لقسوة البيئة المحيطة. هذه البيئة التي جعلت من الشخصية العراقية بالاضافة الى فجائعيتها تجمع النقيضين الحنان والقسوة وكما يقول الانكليز

(From one extreme to another).

- **هل انعكس هذا الخوف على الفن السومري من خلال تماثيل الالهة والمتعبدين التي وصلت الينا**
- لم اجد ما يعكس هذه الظاهرة بوضوح في الفن السومري ، ربما لقلة ما وصل الينا من الاعمال الفنية مقارنة بالنصوص المكتوبة، ولكن يمكن الاشارة في هذا السياق الى معبد العيون، وهو معبد اكتشف في شمال بغداد، وهو معبد يحتوي

على عيون وجماجم، وقد فسرت هذه الموجودات على انها للوقاية من السحر او الحسد، وبالتالي فهي تتمحور حول الخوف

- ايمكن تفسيره على ان العين بالنسبة اليهم تختزن ذاكرة الفجيعة؟
- امر وارد جدا، لم لا، لم هذه الرؤوس والعيون بالالاف موجودة في هذا المعبد، لقد حير امر هذا المعبد الاثاريين، لقد كتبت عنه بحثا في حينها

- يبدو ان الخوف والحس الفجائعي لم ينعكس على النحت بقدر انعكاسه على النصوص المكتوبه؟
- من الممكن ان تكون صورت ولكنها لم تصلنا، ما وصلنا هو راية سومر وبعض الاعمال حول تقديم النذور للالهة وبعض مشاهد الحروب. لكن ما وصلنا من المرحلة الاشورية من الاعمال النحتية كان كثيرا ولكن كان محاطا بالقوة والجبروت ولم يكن مقترنا بالرهافة والرقة والنعومة والحب التي تميزت بها سومر

- ربما كان الفضل في حفظ النصوص السومرية لمكتبة اشور بانيبال؟
- اتذكر انني مرة كتبت مقالا عن الاثاث السومري وكان مصدري الوحيد هو الاختام السومرية. لقد كانت الطبيعة قاسية ولم تسعف في الحفاظ على الكثيرمن نحتهم او صناعتهم، اذا ما استثنينا بالطبع القيثارة السومري

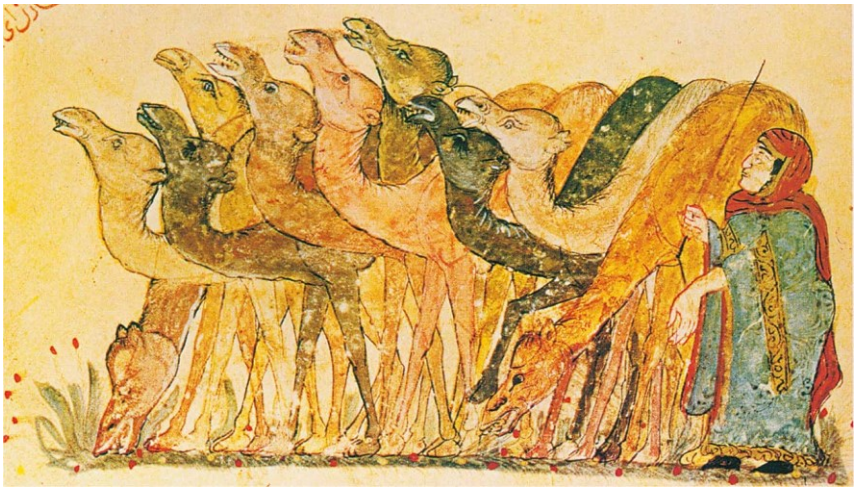
- هل تم العزف على القيثارة السومرية او معرفة طبيعة الموسيقى الصادرة منها وهل تمت للحزن بصلة؟
- لقد قام البروفيسور ريتشارد المتخصص بالموسيقى السومرية في المتحف البريطاني بعزف بعض الالحان التي المكتوبة لغرض العزف على القيثارة ولحسن الحظ ان بعض هذه النوتات الموسيقية وصلتنا عن طريق مكتبة اشور بانيبال. عندما تسمع الموسيقى تحس بالشفافية والحنية وتحس ايضا بنوع من الشجن، والشجن يرتبط بالعاطفة بطبيعته ولكنه لا يصل الى منطقة الالم

الواسطي ودوره في الفن التشكيلي

- هناك من يرى ان الفن التشكيلي العراقي مر بمراحل من القطيعة عبر المراحل الزمنية
- هناك قطيعة فعلا ولكن قد يكون ذلك مرده لعدم وصول ما يشير الى ان الفنان العراقي استمر عبر مراحل زمنية مختلفة ما عدا الواسطي

- كيف ترين اعمال الواسطي
- لقد كتبت العديد من المقالات عن الواسطي وارى انه خرج عن المالوف في كل رسوماته وتميز عن كل ما انتج قبلة وما عاصره. فلوحة الواسطي في شخوصه وتفاصيله ترتكز على ارضية بينما ما وصلنا قبلة وما عاصره كل تفاصيل اللوحة تطوف في فضاء اللوحة. كما ان الشخوص في لوحات الواسطي تمتاز

بضخامة حجمها مقارنة ببقية الاعمال التي قزمت الانسان امام الاشجار والمباني. ولكنه جعل الانسان اكبر من الشجرة وكانه يريد القول بان الانسان هو الاهم وليس ما يحيطه من تفاصيل. كان يواجه واقعا قد همش الانسان واخل بخصوصيته لوجود قوى فرضت وجودها على الفكر البشري مما جعل المنمنمات الفارسية على سبيل المثال ترسم الشخوص صغيرة وطائفة في فضاء اللوحة، ولكن الواسطي ذهب الاتجاه المعاكس ورسمه حتى اكبر من الناعور. كما ان الواسطي فرض حسه الجمالي على المتلقي كما فعل بيكاسو فيما بعد.



لوحة قطيع الابل (سمفونية الجمال) لـ يحيى الواسطي

ففي لوحة الجمال وانا اسميها سمفونية الجمال رسم الواسطي الجمال وهي ترعى في صف واحد وهو امر غير موجود في الطبيعة ولكنه قدم الجمالي على الواقعي وكما قال بيكاسو (الفن

كذبة تتحدث عن حقيقة) ثم اوقف امام الجمال امراة جميلة بكامل زينتها مع تكورات جسمها من دون اخفاء لاي زاوية جمالية في جسدها وهو امر ملفت للنظر.

- ذكرتني اشارتك حول جعل الانسان اكبر من المحيط، باشارة بعض النقاد حول جعل الانسان في فن النهضة يقترب من الكمال في وكانه تعبير عن انتصار الانسان. بهذا المعنى فالواسطي سبق عصر النهضة.
- بالفعل لقد كان الواسطي يجادل بفنه مظهرا انتصار الانسان على القوى المحيطة به، كان يحارب التفكير السائد بفنه لانه لم يكن قادرا على قول ما يريد، ربما خوفا من العقوبة او حتى من ان يحاكم بالزندقة

- هل اظهار مفاتن المراة بالشكل الذي عمل عليه الواسطي يعكس كسره لقيود التحريم المتعلق بالجسد عبر لغة فنية تتعامل من منطلق احترام لا تحريم؟
- كانت لوحات الواسطي تدعو الى عدم النظر الى جسد المراة على انه عورة، كما انه كان دائما ما يرسم المراة مع الرجل على نفس اللوحة. لقد انتقل هذا التعامل مع الفنانين الذي تاثروا بالواسطي ومنهم فناني مصر والذين كانوا يقلدون رؤية الواسطي ولكنهم كانوا يخفون اسمائهم في طيات اللوحة، خوفا وهيبة من اسم الواسطي.

- في فن عصر النهضة وما تبعه حتى المرحلة الرومانسية، كان الفنانون يرسمون اجساد نسوية عارية ولكن في نطاق اسطوري ديني، بمعنى انهن لسن موجودات على ارض الواقع
- فن عصر النهضة فن يعكس متطلبات المرحلة التي عاش فيها. تميزت مرحلة عصر النهضة بالثور ضد هيمنة الكنيسة وقبضتها الحديدية، وكان قادة هذه الثورة من الاغنياء وفي بريطانيا كان قادة الثورة من الاقطاعيين. كان هؤلاء الاغنياء يسعون الى فن اكثر حسية ورفاهية وبالتالي كانوا يطلبون من الفنانين بوصفهم راعين للفن اظهار الجانب الجمالي الحسي للمراة ولكن بشكل اسطوري بسبب الترسبات الدينية التي ما زالت مسيطرة

ثقافة الجسد في الفن

- في قصة (حلم رجل هزأة) لديستويوفسكي، يتحدث البطل عن حلمه الذي قضاه في الجنه، حيث الناس عراة. هل يشير هذا الى ان العري هو اشارة الى النقاء والطهارة؟

- العري والجنس في الحضارات القديمة كان مقدسا، في الحضارة اليونانية عندما يتوفى الزوج فان الزوجة (الارمل) تمشي في الجنازة عارية. دلالة على منتهى القدسية، اصبح مدنسا بظهور الاديان الابراهيمية بدءا باليهودية ووصولا للاسلام. في الحج للكعبة كان على الرجال والنساء الطواف عراة، دلالة على القدسية، لان الانسان خلق عاريا.

- كيف تعامل الفن العراقي مع الجسد واين ظهرت القطيعة بين تقديس وتدنيس الجسد في الفن العراقي
- في الفن العراقي القديم كان الجسد العاري دليل على القدسية، عشتار واينانا دائما ما تصوران عاريتين، مع ظهور الاديان الابراهيمية والتي تسمى بالتوحيدية وان كنت اعتقد انها ليست توحيدية ولكنها ثلاثية المنحى ففي المسيحية هناك الابن والابن والروح القدس وفي الاسلام (بسم اللّه الرحمن الرحيم اي ثلاث مرات) 5 فهناك اللّه وهناك الرحمن وهناك الرحيم وكذلك اليهودية هناك الكثير من الامثلثة ومنها الكابالا وهي نوع من الصوفية اليهودية، فيها الكثير من الدلائل على هذه التعدديه.

في الديانة اليهودية ظهرت فكرة ان الجسم دنس في هذه الاديان لا يجوز اظهار الجسد وان الجسم دنس وانه يجب ان يعاقب وان الرغبات خاطئة، وبالتالي فان كل ما كانت تقدسه الاديان السومرية والبابلية وكذلك الزرادشتية والبوذيه والطاويه اعتبر خطا او مدنسا، وبدا العقاب. قبل هذه الاديان كان اللّه اله ثواب ولكنه مع بداية اليهودية اصبح اله عقاب. على سبيل المثال قصة اوتنابشتم (النبي نوح) يقول لكلكامش بان الالهة غضبت من اهل اور لذلك قررت ان تعاقبهم وطلبت من اوتنابشتم لانه عبد صالح بان يبني السفينة لينجو، ولكن الالهة بعد ذلك تندمت

---

(5) اثرنا ان نبقي العبارة كما هي رغم الجدلية التي تثيرها حفاظا على الامانة العلمية في نقل الحوار

وشعرت بخطئها. اي ان الالهة في ذلك الوقت كانت تعترف بخطئها، اما في الاديان الابراهيمية فالاله الواحد لايعترف بخطئه لانه الكامل. انظر الى هذه النقلة الكبيرة. في الاديان الابراهيمية كل ما يلحق بالبشر فهو مبرر لان الاله كامل.

- متى بدات النظرة الى الجسد تنعكس على طريقة اللبس، اي متى بدات تغطيته لكونه مدنسا؟
- في الديانة اليهودية. انظر مثلا في حقبة الفراعنه لم يكن الجزء العلوي او الفخذ ظاهر لان الجسد مقدس وكذلك الجنس مقدس هذه هي فكرة الاديان القديمة، ولكن مع قدوم الديانة اليهودية تم تدنيس الجسد وبالتالي تغطيته، كذلك في المسيحية التي نبعت من الديانة اليهودية، وان كنت اعتقد بانه لا توجد ديانة مسيحية، فالديانة المسيحية والمقصود هنا هو المؤسسة المتكاملة تبلورت بعد فترة طويلة جدا [6] لان المسيح لم يقل بانه جاء بدين جديد ولكنه جاء ليكمل ويؤكد الشريعة الموسوية اي انه مات يهوديا، وهكذا الامر من ناحية علمية وليس دينية.

- عودا على الواسطي، هل اراد الواسطي من خلال اظهاره بعض مفاتن المراة ان يواجه فكرة ان الجسد عورة

---

(6) تجدر الاشارة الى صعوبة تحديد هذه الفترة بسبب التناقض الكثير فكل حضارة سواء كانت يونانية ارامية سريانية.... الخ وبوقت مختلف تبنت فكرة المسيح المخلص والذي ظهر بشخص يسوع الناصري حسب اعتقادهم

- كان يناقش اي انه لم يكن يريد ان يفرض رايا ما ولكنه اراد من خلال الفن ان يطرح فكرة للنقاش.

- في الفن العراقي الحديث تعامل بعض الفنانين المعاصرين مع جسد المراة بحرية مثل ماهود احمد وليلى العطار فما هو رايك بمثل هذا التناول
- لم ار الكثير من هذه الاعمال، وليس هم فقط وهناك جواد سليم وهنا انا لا اتحدث عن العري ولكن ايضا اظهار المفاتن من خلال الملابس نفسها، وان كنت ارى بان هذا الاسلوب لم يكن نابعا من عمق التاثير القديم وانما كان تاثرا بالفن الغربي الذي درسوه. اود ان اشير الى ان ما نراه في بعض الاعمال الحديثة من رموز سومرية او عراقية قديمة لم يكن اصيلا وانما كان عملية اقحام لهذه الرموز وكانما هي عبارة عن كولاج وليس اصيلة. وليس كما هو الحال في لوحات فن النهضة. في اعمال النهضة كان اظهار الرموز اليونانية اصيلا. فمثلا في لوحة بوتشيلي (النعم الثلاث) وهي من موروثات الفكر اليوناني، تظهر ثلاث فتيات باجساد عارية، بينما في الفترة التي اشرت سيطرة الكنيسة رسمت هذه اللوحة بشكل مغاير تماما فقد صورها الفنان على انها ثلاث نساء باوضاع متخشبة مغطاة بملابس.

- متى تحول الفن التشكيلي من التعامل مع الجسد بكونه مقدسا؟
- في المرحلة الرومانسية وما بعدها، وعلى سبيل المثال لوحة (اوليمبيا) لادوار مانيه. لقد حول مانيه اوليمبيا من الهة محبوبة

ولها تقديسها كما كانت في الفكر القديم الى امراة عادية، فتاة شارع ان صح التعبير ورسمها بنفس وضع اوليمبيا ولكن ليست تلك الفتاة ذات الخدود الموردة بل اظهرها شاحبة مستلقية على الفراش ترتدي مداسا تركي الصنع، وخادمتها تحمل لها الورد ملفوفا بورق جرائد، والاهم من ذلك انه جعلها تنظر الى المشاهد وهو امر لم يكن جائزا في رسم الالهات والحوريات، فالمراة العارية وعريها دلالة على المقدس لم تكن تنظر الى المشاهد وهذا هو الوضع المفترض فيها لانها مقدسة.

- الا تعتبرين تعامل الفنانين النيوكلاسيكيين الحسي مع الجسد بانه يؤشر نقطة مبكرة في هذا التحول؟ اقصد هنا اعمال المستشرقين تحديدا لانهم سبقوا الرومانسيين في ذلك
- هؤلاء رسامين كانوا ام شعراء نظروا الى الشرق بوصفه خزينا جنسيا، اي انهم لم ياتوا لمشاهدة المناظر الساحرة. ولذلك اكثروا من رسم مشاهد الحريم ومشاهد حمامات الحريم.

لا اعرف ان كان ممكنا ان نتناول هذا الموضوع من هذا السياق ولكن لو اعتمدنا نسبة مؤية في تحديد الميل الجنسي، يمكن القول ان 30 بالمائة من البشر يدركون بان توجههم الجنسي سوي اي نحو الجنس الاخر، بينما النسبة من 30ـ60 بالمائة يختلط عندهم الميل لكلا الجنسين وقد يتغلب في مرحلة عمرية احد هذين التوجهين على الاخر كما هو الحال مع رامبو. اما ما تبقى وهي نسبة تقارب 20 بالمائة فان توجههم الجنسي مثلي. وبالتالي فان اللوحات الشرقية تعكس هذا التوجه.

- هل يعكس تناول اللوحات الاستشراقية للشرق باعتباره خزينا جنسيا، الى ثقافة الجواري التي كانت شائعة في السلوك الاجتماعي الشرقي؟
- ثقافة الجواري وثقافة العزل الجنسي الشائعة في المجتمع الشرقي وما سببته من كبت، هذا من ناحية ومن ناحية اخرى الحاجة المادية الملحة، والتي لعبت دورا كبيرا، و عدم الاهتمام بالفرد اي غياب الفردانية كل ذلك جعل من المراة الشرقية او الانسان الشرقي عموما فريسة سهلة للزائر الغربي.

- كيف تنظر ثقافة المجتمع الغربي المعاصر للجسد هل ينظر اليه بوصفه مقدسا ام ماذا
- ثقافة المجتمع الغربي المعاصر تجاه الجسد هي ثقافة قبول اي لا تقديس ولا رفض، وقد بدات مؤخرا لان الغرب كان يرفض ثقافة الجسد قبل ذلك

- انا اعرف ان الثقافة الهندية تنظر الى الجسد من خلال ثقافة القبول ايضا
- هذا صحيح، المجتمع الهندي مثلا يتقبل ثقافة تغيير البعض لجنسهم من خلال العمليات الجراحية بل ان الناس عموما تحترم هذا التوجه وهذا يعود لديانتهم.

- كيف تفسرين ظهور ثقافة التغزل بالغلمان في العصر العباس
- الاباحية التي شاعت في ذلك العصر، كان لها الدور الابرز في ظهور ثقافة التغزل بالاولاد دونا عن الجواري اللواتي كن متاحات في

ذلك الوقت، وهناك القصة المشهوره عن هارون الرشيد وقد طلب من زوجته زبيدة ان تتقي الله في اموال المسلمين، اذ جاءه تاجر العطور يطلب مبلغ 365 زجاجة عطر، فاجابته زبيدة لكي اعادل عدد الجواري اللواتي تملكهن. وهي ثقافة تعكس الانحلال، كل هذا كان مرتبطا بالتعسف حول الجنس في ذلك الوقت

سلطان الموجهات الفكرية والفلسفية للفن العراقي الحديث

- اذا اردنا ان ننظر الى الفن العراقي الحديث هل هناك من فلسفة تتحكم فيه او فكر يسوده
- حاول شاكر حسن ال سعيد (مع احترامي الشديد له) ان يضع خطوط وملامح لفلسفة فنية خاصة ولكني لا ارى ان هناك فلسفة او رؤية فكرية مسيطرة على الفن العراقي

- ما الذي يميز الفن العراقي؟
- ما يميز الفن العراقي هو الموروث وهو واضح، فهناك الالوان التي ترتبط بالموروث الديني كالازرق والاخضر كذلك مفردات الفنان العراقي هي لغة مستندة على الموروث واضحة

- الا تجدين هناك هيمنة للمكان في الفن العراقي
- المكان مهيمن على اعمال الفنان عموما وليس الفنان العراقي تحديدا، وهذا شي طبيعي ولكن المكان في العراق ليس مكان ذو خصوصية واضحة، هو مكان رمادي، فمثلا في لوحات كونستابل وتيرنر، تجد مفردات الطبيعة الانكليزية

كالغيوم والبحر والامواج والحقول، لكن البيئة العراقية بيئة محدودة ومحصورة ليس هناك هذا التنوع. كنت اتمنى ان نحصل على شيء من الموروث السومري بهذا الخصوص وبالتالي لا يستطيع الفنان ان يتحرك بحرية في وصف المكان.

- لقد لاحظت ان الانسان في الفن العراقي تابع للمكان في للوحة. اي انه لا توجد للشخص في اللوحة خصوصية تميزه عن المكان بل هو جزء منها، بينما في الفن المصري على سبيل المثال فان الانسان له وجوده وخصوصيته بمعزل عن الخلفية المكانية
- هذا صحيح لقد لاحظت هذا فعلا في الفن المصري، وهذا ليس مرتبطا فقط من البيئة وانما ينبع من ارهاصات عديدة ومنها التراث والحياة اليومية والعلاقات الشخصية. في العراق مرت فترات طويلة محي فيها الانسان بوصفه فردا وافتقد خصوصيته، ولكن في الفن المصري حتى في الفن الشعبي، الغناء مرتبط بالشخص بالانسان، هناك اغنية (يا بهيه) ، (على حسب وداد) وغيرها يقابل هذا في الفن العراقي للناصرية، (على جسر المسيب) في الموروث الشعبي العراقي الانسان يذكر مع مفردات اخرى وخصوصا في المصائب. وبالتالي الانسان ليس هو المحور ولكنه تحصيل حاصل، وهذا ربما له ارتباط عوامل عديدة منها تاريخي وسياسي وديني.

- فالقول اذن ان الفن العراقي والمعاصر منه تحديدا قد تاثر بفن الواسطي هو قول مردود لان الواسطي جعل من الانسان بطلا في لوحاته وهو عكس الحال بالنسبة للفن العراقي المعاصر

- الفنان الوحيد الذي منح الانسان حضوره هو جواد سليم، حيث لم اجد من خلال متابعتي للفن العراقي وصولا للسبعينيات ما يشير الى حضور قوي للانسان في لوحة الفنان العراقي

- ولكن حتى في اعمال جواد سليم ما يزال الانسان امتداد للبيئة حتى في نصب الحرية، الانسان هنا بدلالة صراعه مع البيئة
- نعم هو لم يستطع التخلص تماما من تاثير البيئة، ولكن هذا هو حال الفن عموما في العراق. الغاء الانسان في الوعي العراقي مستمر، وبالتالي فان الفنان العراقي يتلاعب بمفردات اللوحة بمهارة ولكن بعيدا عن الانسان، ولكن في في بقية بقاع الوطن العربي حتى في سوريا فان التشخيص اساسي

- هل يرتبط هذا التغييب للانسان في اللوحة العراقية بثقافة او موروث الخوف وموروث الفجائع
- بالتاكيد، فمن الصعب ان يضع الفنان الانسان على سطح اللوحة بعيدا عن التابوهات القائمة على اساس الخلفية السياسية او الدينية او المناطقية

- كيف تنظرين الى تطور الفن التشكيلي العراقي المعاصر
- في زياراتي الاخيرة للعراق في اعوام 2007 و 2008 و 2009 لفت انتباهي عدد من الاعمال المميزة على قلة ما اتيح لي من مشاهدة في ذلك الوقت ولكن هذا لا ينطبق مع الاسف مع الكم الكبير من الاعمال التي شاهدتها في معرض في اربيل كان رديئا. اتيح

لي زيارة معرضين في شارع ابي نواس وكان الاعمال فيها جيدة ، انا على تواصل مع بعض الفنانين العراقيين ومنهم سلام عمر.

- ما هو التطور الذي لاحظته في اعمال الفنانين الجدد
- الحذق والرهافة والاناقة في التعامل مع اللون، انهم يتعاطون مع اللون بطريقة جميلة وان كانوا لم يخرجوا من الوان الموروث ولكنهم لم يجعلوا من الوان الموروث تؤثر على طريقة تعاملهم مع اللون كما كان الامر في الفن في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين

- ماهو موقع الفن العراقي من خارطة الفن العالمي
- من الظلم ان ننظر الى الفن العراقي في هذه الخارطة لانه لم يحظ بالمساحة الكافية لان حيزه صغير

- هناك بعض النقاد الذين نظروا اشاروا الى نهاية فن الرسم فما هو تعليقك على هذه الفكرة
- لا اتفق مع هذه الفكرة، وهي مشابهة لافكار تحدثت عن نهاية الكتاب مع ظهور الانترنيت لان الرسم شيء غريزي في الانسان

- قد يعود سبب هذا الطرح ان المدارس الفنية لم تعد تقدم شيئا جديدا، بمعنى ان ما نشهده الان يمثل اعادة قراءة للمنجز الفني السابق، مما دعى الفنانين للتوجه الى فن الفيديو على سبيل المثال، فهل تنظرين اليه بوصفه نوع من الفن التشكيلي

- لا اعرف ان كان يصح تسمية الفيديو ارت بالفن التشكيلي، لانه اقرب الى السينمائي منه الى التشكيلي، وخصوصا انه يتحدث عن مشكلة او قضية تعكس عقلية سينمائية

- هناك الفن الكتابي او book art كيف تنظرين الى موقعه في الفن التشكيلي وهل تعتقدين انه كان منطلقا لظهور الفيديو ارتباعتبار ان الفن الكتابي يعبر عن صيرورة تمر بها الفكرة الفنية او الرؤية الفنية من خلال مجموعة من اللوحات المتتابعة؟
- هذا ممكن. يجب ان نشير الى ان الحرية الموجودة في الدول المتقدمة صناعيا وماليا بسبب التطور الراسمالي، والفنان رغم انه مشاكس الا ان لديه الحرية للتعبير والتحرك، فليس هناك رفض للتطور الفني، وخصوصا اذا كان يصب في تطوير راس المال. لكن في الدول غير المتقدمه، لان الانظمة في الدول غير المتقدمة تقوم على اسس غير مؤسساتية، اسس رخوة، تخشى التغيير ولا تشجعه بل تخاف منه. ان عدم وجود النظام المؤسساتي في اغلب الدول العربية يجعلها تفتقد الهيكل العظمي الاساسي للبناء والتطور. انا اعزو حرية الفن والتعبير الفني الى رصانة النظم الاقتصادية الصناعية في الدول المتقدمة.

الماء المجروح - العراق في البندقية سلطان [7]

سلطان (ترجمة واعداد)

العراق والفن كلمتان لا تفترقان، ولكن في هذه السنة وللمرة الاولى منذ استلام صدام حسين للسلطة لحوالي 35 عاما ، العراق يتواجد في بينالي مدينة البندقية. المهرجان الذي يوازي مهرجان كان او ما يمكن ان يطلق عليه اولمبياد الفن العالمي.

منذ الاف السنين كان العراق مهد الحضارة. بلاد ما بين النهرين وجنه عدن. لكن هذه الارض رزخت لعقود تحت نير الدكتاتورية والدمار والياس الذي خنق فيها الفن، ولكن الان ورغم كل المخاطر والصعوبات ينهض الفن العراقي من جديد.

في فيلم وثائقي للاعلامي جل نيكولس يتم تصوير رحلة مجموعة من الفنانين عراقيين يعيشون في المهجر، يتابعهم ويتابع تحضيراتهم للمشركة في بينالي البندقية. ثيمة المعرض تدور حول تصحر العراق وشحة المياه فيه ومن هنا جاءت تسمية المعرض ب(الماء المجروح) . فازمة مياه في العراق وصلت لدرجة انه يوازي سعر لتر الماءالصالح للشرب سعر لتر النفط في العراق.

---

(7) عن التقرير الذي اعدته قناة البي بي سي حول مشاركة الفن العراقي في بينالي البندقية 2011 من خلال مجموعة من الفنانين العراقيين المقيمين في المهجر. يصور التقرير رحلة هؤلاء الفنانين مع الغربة والفن ويصور اعمالهم التي شاركوا فيها.

هؤلاء الفنانين هم حليم كريم، الذي يتحدث عن بقائة حيا في حفرة تحت الارض في صحراء السماوة لمدة ثلاث سنوات هاربا من الحرب العراقية الايرانية والذي ابقاه على قيد الحياة امراة جنوبية في الخامسة والسبعين من عمرها كانت تجلب له الطعام والماء بين الحين والاخر والتي وصفها بانها الهة سومرية. تقدم اعمال حليم نساءا باوضاع متعددة ولكنها مغطاة بغشاء يجعل من الصعوبة ان يتبين المشاهد ملامحها وهو اذ يحاكي تقاليد مجتمعه المحافظ فانه يقدم رؤيته تلك ليصور القناع الذي يستعمله الانسان والذي يخفي فيه ملامحه الحقيقية وهو يمارس حياته اليومية.

الفنان الثاني هو وليد سيتي القادم من اربيل و الحالم بجبال كردستان في مرسمه في شمال لندن والذي يعود الى العراق احيانا ليذكي خياله الفني. يمثل عمل وليد سيتي مزيجا من التركيب المجسم والفيديو ارت مستعينا بعملة الخمسة الاف دينار العراقية والتي تصور شلال كلي علي بك ولكنه يمزق العملة التي كبرها وجعلها بحجم الحائط، من الوسط حيث رسم الشلال ويعرض من خلال الجزء الممزق فيلما للشلال المتدفق. وهو يشير الى ان هذا التدفق مصطنع في فصل الصيف لشحة المياة فيه وهو لا يتدفق فعلا الا في الشتاء.

وهناك ايضا الفنان علي عساف المقيم في روما والذي يستنطق بشاعرية مدينتة البصرة (فينيس الشرق). والذي يشارك بعمل يمثل هرما خشبيا وقد علق عليه انواعا من التمور العراقية وقد خصص احدى جدران الهرم للتمر الملوث باليورانيوم المنضب الذي استخدم ابان حرب 1991

الفنان الاخر هو احمد السوداني الذي يقيم في نيويورك وهو يخطو خطوات واثقة في مجال تسويق اعماليه الفنية والذي تباع اعماله الان في مزادات عالمية مرموقة. تغوص اعماله في الفوضى والتي يقدمها من خلال اقتحام اعمال عالمية كلاسيكية ليسقط على **جمالياتها فوضاه المميزة.**

الفنان عادل عابدين المقيم في هلسنكي يقدم فيديو ارت يمثل الصراع حول المياه ويرمز الى الصراع من خلال فيلم يتصارع فيه شخصان بمصابيح النيون للاستمتاع بجمال الغرفة التي يزين جدارها ارض خضراء معشبة ويتوقف الصراع بتكسر كل اصابع **النيون لينتهي المتصارعان في الظلمه.**

يقام المعرض في مؤسسة كورزافوتي في البندقية وقد تم افتتاح المعرض في بداية شهر تموز وسوف يستمر العرض الى السابع والعشرين من شهر تشرين الثاني للعام 2011. اقيم هذا المعرض برعاية ماري انجيلا شروث.

سلطان

لوحة للفنان احمد السوداني

سلطان

عمل للفنان ازاد

عمل للفنان حليم كريم

عمل للفنان وليد سيتي

الحداثة الباروكية

اطلالة على تجربة المهندسة المعمارية العراقية زها حديد

(ترجمة واعداد)

اول امراة تحصل على جائزة برتزكر للعمارة خلال ستة وعشرين عاما. زها حديد (1950ـ) التي قدمت مقاربة جذرية جديدة في العمارة من خلال ابداع مركز روزنثال للفن المعاصر في ولاية سنسناتي الامريكية من خلال مراكز منظورية متعددة والهندسة المتشظية، لتسلط الضوء على الفوضى في الحياة المعاصرة.

لقد كانت المقدمة المساقة للتعريف بزها حديد حين حصولها على اهم جائزة في مجال العمارة كاول امراة في عام 2004: (لم تكن مسيرتها المهنية بوصفها مهندسة معمارية بالتقليدية او السهلة) اقل من حقها. كل المهندسين عليهم ان يعانوا ولكن معاناة زها حديد هي الابرز، ان عصاميتها وعدم تنازلها كان اسطوريا، كما قال احد الكتاب، انها كالاعصار. انها في جانب تمتلك مزاجا معماريا بسيطا بما يكفي لخلق اعمال معمارية فذة كاعمالها. ومن جانت اخر الية البقاء التي يتطلبها خلق تصميمات معمارية جريئة ورجولية.
ان صلابة زها حديد كانت لها بمثابة النعمة والنقمة في ذات الوقت. تتمثل النقمة في شخصيتها الطاغية التي قد لا تنسجم مع مزاج كل من يكلفها بتصميم معماري ما. ان شهرة زها حديد الحالية لا تعود الى اعمالها المعمارية المنجزة بقدر ارتباطها بمشاريعها التي لم تنجز بعد والمحتفظ بها في صور تعكس ملامح درامية صارمة كما في منزل الاوبرا البحري لمدينة كاردف عاصمة ويلز. ان عدم انجاز مثل هذه

الاعمال يمثل خسارة كبيرة. ولكن ورغم ان ذلك يعود لتاثير شخصيتها الغير مساومة فان هذه القوة كانت نعمة لانها ابعدت زها حديد عن التعاون مع شخوص او شركات ضعيفة وبالتالي يصبح المنجز المعماري نتاج ارادة قوية واداء تصميمي قوي.

لقد كانت زها حديد عصامية منذ بدايات حياتها . ولدت وترعرعت في بغداد عام 1950 ولكن بغداد انذاك غير بغداد الان. كان العراق اثناء طفولتها ليبراليا، علمانيا يضع نصب عينه التطور الغربي وكان ذو اقتصاد متنام استمر حتى استلام حزب البعث الحكم عام 1963 وحيث لعبت عائلتها دورا قياديا في كل ذلك. لقد كان والدها رجل سياسة واقتصاد وهو احد مؤسسي الحزب الوطني الديمقراطي العراقي وقائد الحزب الديمقراطي التقدمي. لم تجد زها حديد وسط هذا المناخ ما يمنعها من ان تمتلك مثل هذا الطموح في مناخ ليبرالي يعطي المراة الحق في تحقيق وجودها في اكثر من مجال وبعد مراحل دراسية اتمتها في بغداد وسويسرا وحصولها على شهادة في الرياضيات من الجامعة الامريكية في بيروت انتمت زها حديد الى الجمعية المعمارية في لندن 1972.
مثلت الجمعية المعمارية في السبعينيات المكان الامثل لتطور وازدهار مثل هذه العقلية العصامية الطموحة. لقد اصبحت هذه الجمعية تحت ادارة الفن بويارسكي المكان الاكثر خصوبة لنمو الخيال المعماري وكانت مهدا لمهندسين ومعلمي عمارة هم الان اسماء راسخة في مجال الفن المعماري ومنهم رم كولهاس ودانييل لبيسكند، وول السوب وبرنارد تشومي. لقد مثلت هذه المرحلة هي تخلي الحداثة التفاؤية ما قبل

1968 عن النظرة الاقتصادية القلقة والثقافية المحافظة. مجال العمارة ايضا بدا ينظر الى الحداثة الديمقراطية على انها فشلت وبدا التوجه الى ما بعد الحداثة التاريخانية. ولكن منظري الجمعية المعمارية عملوا العكس لقد رفضوا العناصر التزيينية ذات الصبغة العاطفية الباهتة لما بعد الحداثة، والتي يمكن تشبيها بافعى تبدل جلدها. لقد رفض منظروا الجمعية المعمارية يوتوبيا الحداثة الاولى التي فشلت في نظرهم وتبنوا حداثة جديدة بنظرة اكثر تعقيدا تجاه التاريخ وتجاه الهوية الانسانية، تبنوا هندسة تجسد حداثة الفوضى وتمزق الشكل.

اذا كان لزها حديد ان تتاثر باحد اساتذتها فلا بد ان يكون كولهاس الذي كان في ذلك الوقت يطور افكاره في مجال الحداثة الجديدة في كتب مثل نيويور المهووسة 1977. عندما تخرجت زها حديد عام 1977 جعلها كولهاس شريكة له في شركته الجديدة مع ايليا زينغلس. ولكنها لم تبق فترة طويلة هناك. وقد وصفها كولهاس في ذلك الوقت بانها (كوكب له مداره الخاص). كان لزها حديد افكارها الخاصة حول تطوير العمارة . وكانت فترة حضانة طويلة. كانت تمارس التدريس في الجمعية المعمارية بينما كان تطور رؤيتها الخاصة في الحداثة المعمارية الجديدة والذي عادت به الى جذور الحداثة في البنائية والتكعيبية الروسية اوائل القرن العشرين (السوبرماتزم). كان مشروع تخرجها هو فندق على جسر هنكرفورد في لندن والذي اطلق عليه اسم ماليفتش تكتونك، اشارة الى اسم الفنان التكعيبي الروسي كاسمير ماليفتش الذي كتب يوما ما: (يمكن لن ان ندرك الفضاء عندما نتحرر من الارض، عندما تختفي نقطة الارتكاز). ان هندسة زها حديد تخلق مناظر يمكن من ناحية مجازية وصفها – وربما في يوم ما- وكانها ستقلع محلقة بعيدا.

يمكن ان نطلق على اسلوبها مصطلح الحداثة الباروكية. ان كلاسيكيي الباروكية من امثال بورومیني عملوا على تشظية افكار النهضة في المنظور الاحادي الجانب من اجل تفضيل الفضاء المربك المصمم لرفع العين والقلب نحو الرب. كذلك زها حديد عملت على تشضية القانون الكلاسيكي الرسمي المرتبط بالحداثة كما في اعمال ميز فان دير روه ولي كوربوسييه ، وعملت على تشظية القواعد القديمة المتعلقة بالفضاء والجدران والسقوف، والواجهات والخلفيات، والزوايا العمودية. لقد عمدت على اعادت تشكيل كل ذلك في خلق ما اسمته (نوع جديد من الفضائية العائمة) لبؤر المنظر المتعدد والهندسة المتشظية والمصممة لتجسيد فوضوية الميوعة في الحياة المعاصرة.

ان هندسة زها حديد تتخلى عن صلابتها. مقتصرة على ايجاد اشكال متغيرة. وكانها نماذج من الخيال العلمي. انها تقدم اشكالها لتوحي للمشاهد بميوعة وتغير الفضاء الذي يمر فيه. ربما ، وهذا قد يبرره قدر من الحكمة ، هي تتحدث قليلا في التنظير على عكس دانييل لبسكند، انها لا تقول بان الشكل يرمز لهذا او ذاك. وهي تعبر عن هويتها الحضارية باسلوب دبلوماسي، وهي ترفض التعليق حول الوضع الذي يعيشه العراق. بالمقابل فان زها حديد تجعل من فضاءاتها تتحدث عن نفسها. هذا لا يعني ان هذه الاشكال هي محض تمارين في التقاليد المعمارية، لكن ميوعتها وطبيعتها المفتوحة هي رد فعل سياسي النزعة وحاذق للاداء اللاديمقراطي الصلب والمتزايد في الفضاءات المدينية

لقد سمح تطور التصاميم الهندسية الرقمية للمعماريين بحرية لا متناهية لخلق الاشكال التي يريدون ولكن تطبيق ذلك على ارض الواقع امر مختلف. ان مثل هذه الاشكال الميلودرامية تتطلب استثمارا كبيرا من الناحية الهندسية والمادية. في الثمانينيات ظهرت اول خطوات

مترددة لتشجيع الجمهور لتقبل مثل هذه التصاميم وقد اقدم عليها بيتر ايزمان وفران كيهري وقد تطلب ذلك وقتا طويلا. وكان تقديم اعمال زها حديد في معرض العمارة التفكيكية في متحف الفن الحديث في نيويورك الاعتراف الاول لاعمال الجيل الجديد. ورغم اعجاب النقاد الا ان زوار المتحف وجدوا الاشكال الجديدة وتحديدا اشكال زها حديد مربكة وغير مفهومة. لقد قدمت افكارها في لوحات انطباعية وتجريدية مصممة لتكريس الاحساس بالفضاءات. لقد شرحت زها حديد رؤيتها بالقول بان التخطيطات المعمارية التقليدية لن تستطيع نقل رؤيتها الراديكالية بالفضاء العائم ولكن اللوحات تستطيع. وقد تطلب من الجمهور وقتا لفهمها.

ببطء ظهر مجموعة من المستثمرين الراغبين في انفاق اموالهم لادراك مفهوم عمارة زها حديد المتفرد. كانت بداية مرتبكة. كان نجاحها الكبير الاول متمثلا في منتجع هونغ كونغ، الذي لم يبن وكذلك بناية كرفرستندام في برلين او في مركز الاعلام والفنون في دزلدورف. كان اول مشروع ينجز على ارض الواقع هو محطة الاطفاء على الحدود الالمانية السويسرية وكان نجاحا رسميا ولكن ليس على المستوى الوظيفي. لقد تم نقل محطة الاطفاء وحولت البناية الى متحف.

كان اكثر مشاريعا اثارة للجدل تصميم زها حديد لدار الاوبرا على شاطي مدينة كارديف والذي حصلت فيه على جائزة التصميم عام 1994 والذي تم رفضه من قبل اللوبي المحلي، وبالتحديد سياسيي كاردف القلقين من تغلب الطراز المعماري اللندني على الطراز الويلزي. في ذلك الوقت كانت بريطانيا ما تزال غارقة في المفهوم السياسي والمعماري المحافظ الذي سيطر ابان السبعينييات. ورغم ان الذوق العام قد اصبح وبشكل تدريجي اكثر تقبلا للافكار الجريئة ولكن رؤية

زها حديد كان خطوة ابعد من تصوراتهم. كانت تجربة اثرت على عملها لسنوات، ولكنها تعلمت منها. بدات تنظر الى تجربة كاردف نظرة فلسفية واعتبرتها نقطة تحول في مسيرتها المعمارية. ومن دون ان تحبط، تعلمت القدرة السياسية لتحقيق اعمالها على ارض الواقع.

وبدا النجاح تدريجيا حيث المقفز الرياضي في انسبورغ ومحطة القطار في ستراسبورغ وفي انعطافة لا تخلو من السخرية كانت مؤسسة مدويسترن اميركا التقليدية المحافظة هي التي منحت زها حديد فرصتها الكبيرة. مركز روزنثال للفنون المعاصرية في سنسيناتي في ولاية اوهايو كان فرصة لزها حيدي لتجربة افكارها على نطاق واسع. كانت المعارض المصممة في المتحف محتضنة في انابيب مستطالة عائمة فوق الطابق الارضي. وقد صممت المركز بحيث يكون بامكانية منظمي المعارض القدرة على التحوير في دواخل القاعات لتناسب اغراضهم. لقد وصفتها صحيفة النيويورك تايمز بدون مبالغة انها اهم بناية في امريكا بعد الحرب الباردة.

لقد اخرس هذا الانجاز المعماري كل الالسنة التي كانت تردد بان تصاميم زها حديد غير قابلة للتطبيق. لقد بدات زها حديد بتطوير مفهومها الذي نفذته في المعرض في مركز الفنون في روما، والبناية المركزية لشركة البي ام دبليو في ليبزك ومركز فايينو للعلوم في وولفسبورغ.

لقد انجزت زها حديد العديد من المشاريع المعمارية في مختلف بقاع العالم ومنها مركز ماجيز للسرطان في سكوتلندا ومتحف وسائط النقل في كلاسكو، وغيرها الكثير. لقد رسخت زها حديد سمعتها بوصفها واحدة من اكثر المهندسين المعماريين المعاصرين اهمية واثارة.

لقد حازت على العديد العديد من الجوائز والشهادات ومنها على سبيل المثال لا الحصر: اعتبارها من قبل صحيفة الغارديان البريطانية من ضمن اهم 100 امراة مؤثرة في العالم، وجائزة البريطانيا للتصميم المبدع في دار غوانزهو للاوبرا ووضعتها صحيفة نيوزويك ضمن 150 امراة هزت العالم كما حصلت على الدكتوراه الفخرية من جامعة ييل والجامعة الامريكية في بيروت.

محطة نورد بارك في النمسا

سلطان

قاعة باخ للموسيقى في مانشستر

بافيليون مصر في شنغهاي

محل نيل باريت فلاكشب في طوكيو

الفهرست

تقديم 3

المقدمة 5

جدل الهوية فى الفن التشكيلى العراقي 8

قراءة في لوحات المفتتح البصري لجريدة الاديب 13

مؤيد نعمه قراءة في خطوطه النبيلة المشاكسة 27

بغداد بفرشاة حره - قراءة في اعمال الفنان فيصل لعيبي 31

اثار الحكاية...قراءة في لوحات مؤيد محسن 37

سيف دون كيشوت - قراءة في اعمال الفنان قاسم حسين 43

راوه مدينة على سفح الروح - قراءة في اعمال الفنان نوري الراوي 47

تمرد الطفولة على الرمز - قراءة في اعمال الفنانة زينب عبد الكريم 53

تحرير إحساس المتلقي - قراءة في أعمال الفنان محمد سامي 57

الاشتغال على ما تبقى - قراءة في اعمال الفنان محمد الشمري 61

قصص الاطفال المصورة بوصفها موجها معرفيا- ضياء الحجار نموذجا 66

طفولة الراعي - قراءة في اعمال عاصم عبد الامير 70

صوفية اللقاء بالحلم - قراءة في اعمال الفنانة فيان سورا 78

المدينة بين انحسار الفضاء وحضور اللون قراءة في أعمال الفنان محمد جاسم الزبيدي* 81

كولاج امراة - حوار مع لوحات الفنانة عفيفه العيبي 86

العالم بأزاء الفنان او concerto grosso..... 92

اللون بوصفه حدثا - قراءة في اعمال الفنان مصدق الحبيب 97

الهروب نحو المركز - قراءة في اعمال شوقي الموسوي..... 102

انفتاح الاجناس الفنية..... 108

رحلة الجسد من الحضور للغياب - قراءة في لوحات الفنان علي عبد الجليل 113

صلاة من خشب - قراءة في تجربة النحات عبد الجبار البناء 118

غاده حبيب - انطباعات وقراءات 124

اغتيال الجسد - قراءة في معرض الفنان د. علي زيني 135

اقواس الحكاية... محمد غني حكمت..... 139

الخوف والفجيعة والانسان في الفن العراقي..... 147

الماء المجروح - العراق في البندقية..... 165

الحداثة الباروكية..... 171

المؤلف في سطور

سلطان www.faaiz.com

مواليد: بغداد 1968

عضو اتحاد الادباء والكتاب في العراق 1998

عضو جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين في بريطانيا

عضو فخري في جمعية سينمائيون عراقيون بلا حدود

محرر فنون تشكيلية في جريدة الاديب البغدادية الاسبوعية www.a-adib.com 2006 - 2014

محرر في الصفحة التشكيلية في موقع الفن العراقي www.iraqiart.com

أستاذ مساعد في كلية طب الاسنان- جامعة ابن سينا- بغداد

رئيس المجلس العراقي- الجمعية العالمية لبحوث طب الاسنان

عضو الجمعية الامريكية لتطوير العلوم

المؤلفات المنشورة:

- **ما زلت اكتشف الحدائق، شعر 1997**
- **غروب على دجلة ، شعر 2000**
- **اللون حضارة ، قراءات في التشكيل العالمي الحديث والمعاصر/دار الشؤون الثقافية – بغداد 2007**
- **هل اللوحة ما يرى؟ مقالات ودراسات مترجمة في النقد التشكيلي المعاصر – دار الشؤون الثقافية- سلسلة الموسوعة الثقافية (87) بتاريخ 2010**

كتب علمية - قانونية - كتب عامة
موبايل : ٠٧٧١٣٥٨٨٥٣٢ ـ ٠٧٩٠١٧٩٧٤٣٥
العنوان : بغداد - شارع المتنبي