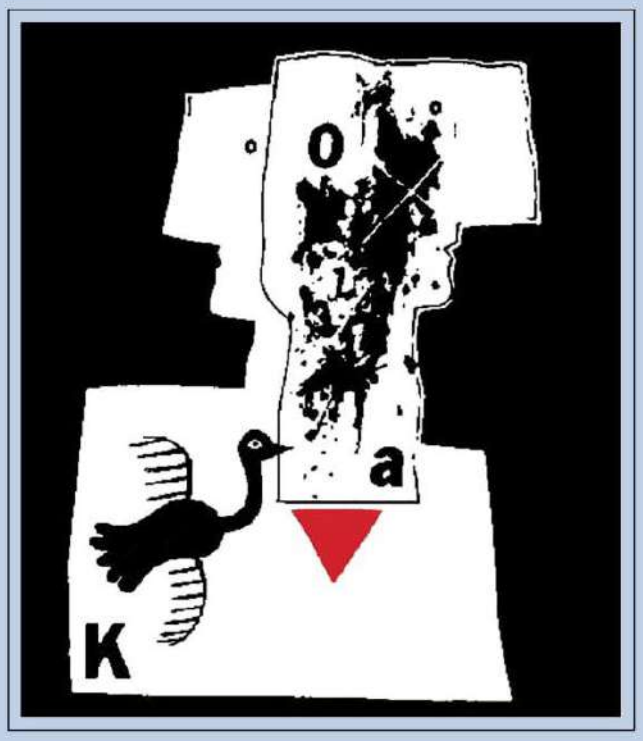
خالد خضير الصالحي

تشكيليو البصرة



نقد تشكيلي

الجزء الثاني - طبعة الكترونية مزيدة ومنقحة

تشكيليو البصرة

(الجزء الثاني)

خالد خضير الصالحي

اسم الكتاب: تشكيليو البصرة

(الجزء الثاني)

اسم المؤلف: خالد خضير الصالحي

الطبعة الثانية 2025 (اصدار شخصي)

(طبعة الكترونية مزيدة ومنقحة)

الفهرس

ت	العنوان	ص
	المقدمة	6
	الفنانون	8
12	الرسام حامد مهدي.. عوالم الفنطازيا	9
13	الرسام هاشم حنون.. البنى الأيقونية والترسيمة المشتركة للصورة	27
14	الرسام عبد الملك عاشور.. متعرجات لا تنتهي بأشكال الو اقع	54
15	الرسام هاشم تايه.. الرغبات السرية.. والحافة الحساسة	70
16	النحات منقذ الشريدة.. المشاكسة في الزمن الاخطر!	103
17	الرسام عبد العزيز الدهر.. تجاوز تقليدية المنظر الطبيعي	124
18	الرسام محمود حمد.. تجربةُ رسمٍ مكتظة بالعويل!	148
19	الرسام كامل حسين.. كُمون المشخص دونما انمحاء	165
20	الرسامة جنان محمد.. امتزاج الو اقع باليوتوبيا	186
21	الرسام صدام الجميلي.. تأسيسُ مدونة بصَريةٍ	219

مقدمة الطبعة الثانية (الالكترونية)

الجزء الثاني

ان كتابنا (تشكيليو البصرة) سلسلة جهزت منها خمسة أجزاء وعلى امل ان تجهز أجزاء منها مستقبلا، وهي دراسات في النقد التشكيلي لفنانين تشكيليين من مدينة البصرة حاولنا فيها قدر استطاعتنا ان نبتعد عن نمط الكتابات التي تنمتي الى تاريخ الفن او الى التنظيرات الجمالية او الكتابات الصحفية السائدة، وقد ذكرنا ان صدور الطبعة الثانية الالكترونية من كتابنا هذا قد تأخر طويلا، فقد امتدت فترة اعداده مدة اكثر مما يجب، وها هو اصدار الجزء الثاني منه يتأخر أيضا لاسباب عديدة، تمكنا من تجاوزها وهاهو الجزء الثاني بين ايديكم قراءنا الكرام، وهو مشروع مفتوح لنا طوال حياتنا نغير فيه ونضيف اليه ونصدر طبعات الكترونية متلاحقة كلما توفرت لدينا مادة جديدة وفنانون جدد، وبالتأكيد فنحن لن نصل الى نقطة نقتنع باكتماله في أي وقت كان، فنحن في مهمة استكمال نو اقص مستمرة نترك فيها الباب مفتوحة لكل الإضافات المستقبلية الممكنة لإصدار طبعة لاحقة الكترونية هي الأخرى من كل أجزاء الكتاب.

ننوه الى بعض الحقائق المهمة التي تخص الكتاب: أولها، ان سبب افتقاد بعض الفنانين التشكيليين المهمين من الكتاب، اما انني لم اكتب عنهم ما يستحق النشر، سواء بسبب الافتقار الى المادة الأولية للكتابة وهي الاطلاع الحي او عبر صور فوتوغر افية في ابسط الحالات، على منجزهم الفني، وربما كان السبب ان الكثيرين من المعنيين لم يتعاونوا معنا، والامر لا يعني بالتأكيد انهم خارج الفن في البصرة مطلقا، وانهم مشروع دائم للاضافة في الأجزاء اللاحقة، كما ان تسلسل الفنانين الذي ورد في الكتاب كان حسب اسبقية الكتابة فقط.

لقد تمت الاستعانة بالفنان صالح الجادري في تصميم اغلفة أجزاء الكتاب كلها، وبتخطيطات لصور الفنانين الموجودين انجزها الفنان علي عاشوروغيره فلهم كلهم الشكروالامتنان.

لم نتجه، في كل كتاباتنا، الى كتابة (تاريخ حديث) للفن في البصرة، ولكن من خلال موضوعات تنتمي الى النقد ولا تنتمي الى ما يعرف بـ(تاريخ الفن)، محاولين وضع قدر كبير من التجارب التي تمتلك مقبولية فنية.

حتى لحظة نشر هذه الطبعة لم نتلق اية ملاحظات مفيدة عن الطبعة الأولى واخطائها، من قبل المعنيين بالفن التشكيلي في البصرة؛ فاكتفينا بالاستراتيجية ذاتها التي اتبعناها في الطبعة الأولى (الورقية).

الفنانون

12

الرسام حامد مهدي

عوالـم الفَنطـازيا

فنان متفوق من ناحية الهيمنة التقنية اللونية، ولكنه لم يتفرغ بما فيه الكفاية للرسم، لذا فقد خسره الفن، وكان مشروع فنان طموح، كان يبني عوالمه الفنطازية التي لا هيمنة فيها لقوانين زمكانية تقليدية ومنطقية؛ فتتناثر أشكاله طائرة في فضاء اللوحة، تماما كما كان شاغال ينثر أشكاله ببذخ على سطح اللوحة الذي يلفه الضباب دونما اكتراث بقوانين الجاذبية.

كتب عنه نصير الشيخ في مجلة (رواق التشكيل) تحت عنوان (حامد مهدي.. إيقاعات الحياة وبهجتها العالية): "خطوط حامد مهدي عاملة وبشكل جدي ومتسارع لأنشاء لوحة متفردة، تختزل فيها الموضوعة وتترك انسيابيتها لمدى التلقي وانبعاث النشوة، هذه الخطوط بخفتها تأخذ شكل الدرس المدرسي في ابجديتهِ، وكأن بها تهجى مفردات الرسم في اطواره الأولى، وم

حاولته البكر في تكوين منظومة رسموية يدفعه في هذا توفر الفكرة / الموضوع ومحنة التشكيل / الشكل. لتظل لوحته قافزة على اشتراطات الرسم ومحدداتهِ في المنظوروالكتلة والتوازن اللوني.

استثمار اللون في لوحة حامد مهدي يشكل لنا مرسوم الدخول الى عوالمه الضاجة بحركة الشارع والصبية والنسوة، ويبرز اللون الأصفر مهيمنا على مساحة اللوحة بكل بعده النفسي والمنعكس على تعبرية اللوحة لديه.

للفنان حامد مهدي عوالمه المكتنزة بالمشاهدات الحياتية ، عين باصرة وذات تفتشُ عن شيء ما مضاع في هذه الحياة،لذا هويسعى للامساك به قيد المستطاع، واللوحة هي ميدانه الطري والواسع لتجسيد هذه الالتقاطات الحياتية في حركيتها وطفوليتها ،حيث تحضر مفردات هذه الحياة قارة وجليةً وفي أكثر من لوحة، حيث الحارة الشعبية والعاب الصبية ، وهذا التعالق الوجودي بين الأشياء والانسان ، وعذوبة المشهد وبعده الحياتي " إمراة تقود ابنها الصبي وسط زقاق وسط حضور مفردات الحارة.. شبيابيك البيوت القديمة،الدراجة الهوائية كعلامة حاضرة في أكثر من لوحة، هذه الألة ودلالتها المختزنة بسعاداتٍ بسيطة حيث انطلاق الجسم والروح في تماهٍ فيزيائي نحو أفقٍ حالم عبر شوارع وازقة المدن التي عشنا فيها.

والطائرة الورقية اشتباكها الذاكراتي في حياتنا، حيث التحليق لمدياتٍ بعيدة وبما تصنع من سعاداتٍ طفولية تحتفظ بوهجها، وتغادرنا كلما مرت السنوات.

تقانات الرسم لدى حامد مهدي احتفظت بمركزها الايقوني عابراً تجسيد الرموز وفلسفتها لصالح حياة ضاجة وبسيطة وبما تبثهُ من مظاهر تتوزع تفاصيلها على يومياتنا، كل هذا يأخذه الفنان في مخَبّرهِ التشكيلي راسماً عوالمه، وبقدرةٍ إختزاليةٍ تحيلنا في إبجديتها الى رسوم الكهوف وفطرتها ودفقها العاطفي، وبكل ما تختزنهُ من شعور نوعي للذات في مواجهة العالم، ولها في شأنها الرسموي تمثلات الرسم المعاصر ومدارسه الاوربية ممثلاً في أعمال (مارك شاغال) في هذا المزيج اللوني والعلاماتي لصناعة لوحة ضاجة تنحو منحى أسطرة الو اقع، حيث أوجد شاغال "خليطاً معقداً لمشاهداتهِ البصرية، وذاكرتهِ الشعبية، مع فكر قومي طقسي وفلكلوري وحلمي، وادراك بسيط وساذج للعالم في هلعٍ طفولي ".

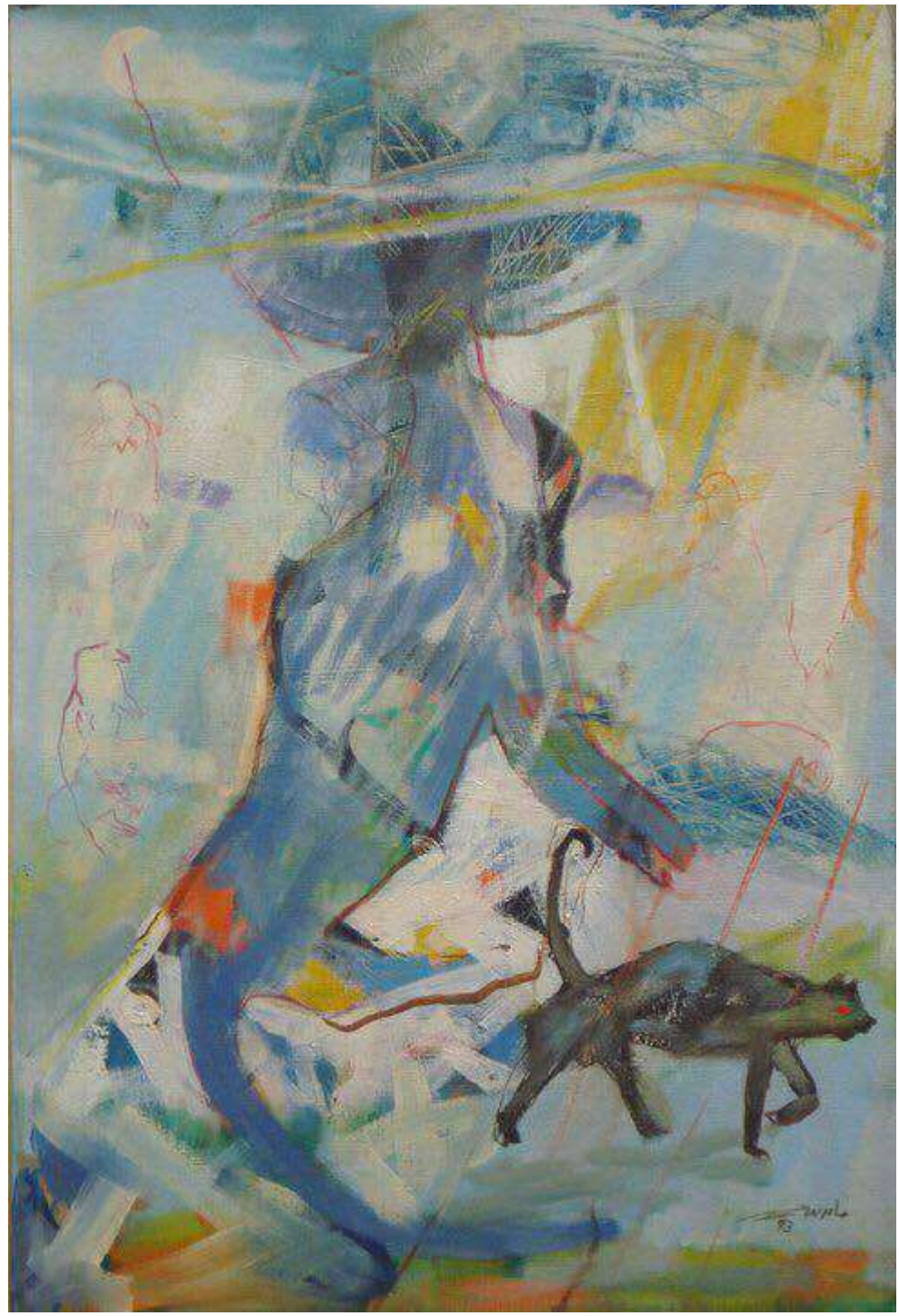
سعى الفنان حامد مهدي لخلق عالمه في مجال الرسم، مساحته الواسعة اللوحة وتوزيع الكتل والألوان، ممهورة بخطوط ٍتمتلك من العفوية الكثير وكأنها تتماهى مع الحياة المرصودة من قبل الفنان والطازجة بتلقائيتها وعفويتها. ثمة تحولات لابد منها، لم تتخلى لليومياتِ على حساب الفكرة ودورها في صنع خطاب فني، واستفزاز البواعث الإنسانية/ومن ثم تجسيدها عملاً فنياً يشكل مقطعاً مضافاً لجملة المقاطع الرسموية في تجربة الفنان، حيث نقبضُ على ثنائية الرجل والمرأة متجسداً في لوحته (امرأة بثياب الزفاف تحمل باقة وردٍ؛ فتبدو انها تحتضن الرجل/ الزوج في حركة تصويرية غير تقليدية، ويحيط بالمشهد العام للوحة مجموعة من حيوان البطريق ...

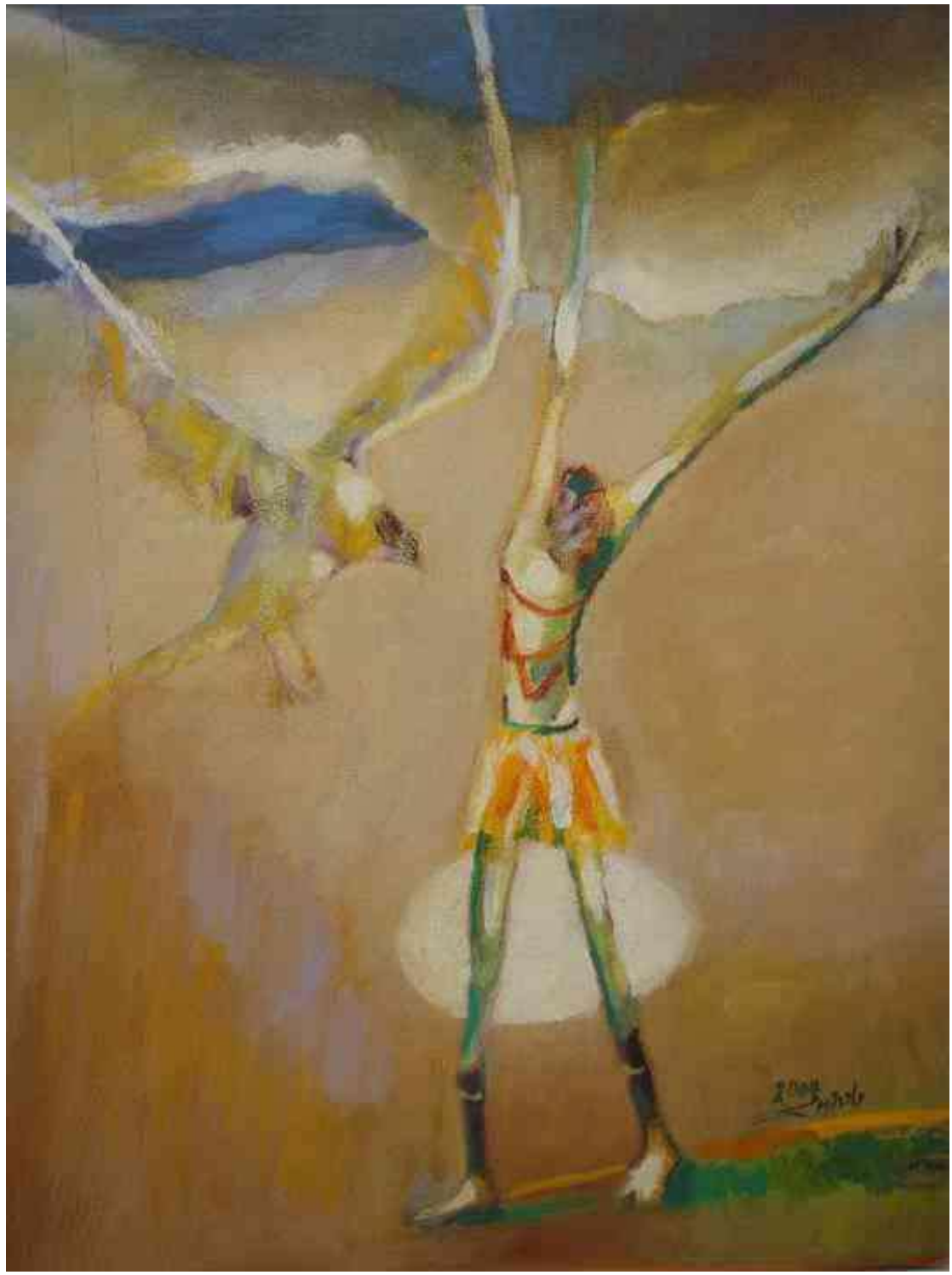
لوحة تكسر أفق التوقع وتحمل مداها الفنتازي هذه المرة.من هنا يتحصل لدينا كمية النزوع الذاتي لدى الفنان حامد مهدي لينتج لنا عملاص فنيا ٍقادراً على التذوق،مساحته الحياة و إنفعالاتها.".

يقول عنه الكاتب والفنان هاشم تايه:

"حامد مهدي نموذج رسّام سارد ذي نزوع تمثيليّ حكائيّ، استثمر أداته في سرد حدث اختلط فيه الو اقع بالخيال، أو في وصف مشهد افتراضي ابتكره خياله ونبع من لاشعوره. وفي مواجهة

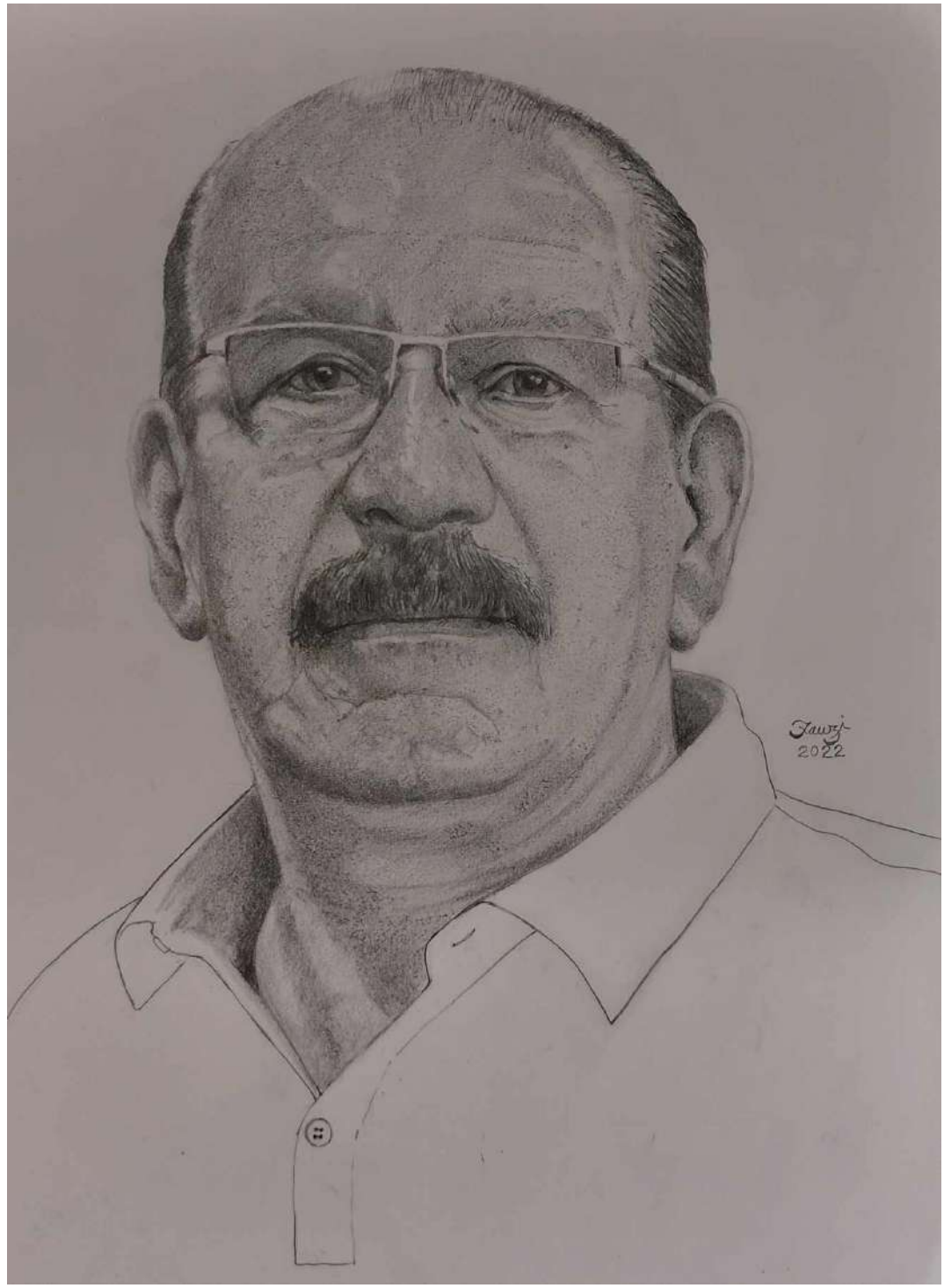
و اقع صلب بالغ التحجّر فضّل هذا الرسّام، أن تكون مهيمنته كصاحب رؤية فنيّة، إنشاء عوالم مثالية حالمة تعويضيّة تتناغم فيه الكائنات والأشياء بإلفة في فضاءٍ طليق بعيداً عن أيّما إكراه، بحيث يصبح متاحاً للكائن أن يتحرّر حتى من فيزيقياه، ويتشكّل على هواه غير خاضع لأيّما قانون بما في ذلك القانون الطبيعي. إنّه كرسّامٍ مؤلّف، أو سارد، يُنشئ على سطوحه التصويريّة، بأهمّ عنصريْن من عناصر الرسم- الخط واللّون- فنتازيا يبتكرها خياله وتشخص في مشهد، هو في الغالب فضاء طبيعي مفتوح يعرض على مسرحه علاقات افتراضيّة للمؤاخاة بين انسان وحيوان ونبات وجماد... ولا تخلو بعض أعمال حامد مهدي من نزعة رومانسيّة تُمجّد الحياة العفويّة البسيطة في أحضان الطبيعة... كما لا يعدم مشاهد لوحاته من فرصة قراءة قصّة مكتوبة بالخط واللون، كتلك اللّوحة التي تحكي قصّة إنسان يقرّر الهرب من أهوال و اقعه، فيحمل حبيبته، أو زوجته، ونخلة صغيرة من نخيل موطنه، ويمضي فارّاً بهما إلى أبعد نقطة، إلى القطب بثلوجه وصقيعه، وهناك تستقبله البطاريق و أقواس قزح ويعيش بينها".





2010 08 07 13:37

2007


Fawzi
2022

13

الرسام هاشم حنون

البنى الأيقونية والترسيمة المشتركة للصورة

لقد تابعنا مراحل تحولات تجربة هاشم حنون في الرسم، وعلى مر سنوات طويلة...وتحت عنوان متجهات أسطورية، افترضنا وجود (بنى شكلية طوبولوجية) خفية حتى عن وعي الرسامين أنفسهم، يقيمون عليها هندسة لوحاتهم، وحددنا واحدا من أهداف الناقد بالوصول إلى (الكمية الممثولة) وهي مرحلة وسطى بين الملموس والمجرد، بين الهندسي (الهندسة) والتجريدي (الرياضيات) حيث لا مناص من الانتقال من الصورة إلى الشكل الهندسي ثم منه إلى التجريدي ....حيث تحل محل الصور الأشكال الهندسية المناسبة، ومن ثم العودة ثانية من التجريدي إلى التعبيري عبر الهندسي (أي من الرياضي إلى الأيقوني فالصوري) بواسطة لغة التمثل والتصور والتحليل النقدي. وقد سبق للخبير بالفن الإسلامي الكسندر بابا دوبولو ان أسمى هذه البنى السرية (بالهيكل الرياضي) التي كان يقيم عليها الرسام الإسلامي يحيى بن محمود الواسطي أعماله في الرسم. وأسماها الناقد شاكر حسن آل سعيد تلك البنية الخفية (المدرك الشكلي).

ومنذ مرحلته التعبيرية التي كرسها في معرض مهم اقامه عام 1990 في قاعة الرواق، وكان مكرسا لموضوعة الشهادة؛ كان هاشم حنون يقسم السطح التصويري الى منطقتين طوبوغرافيتين مختلفتين بدرجة قداستهما؛ مما انتج بنيتين هيكليتين متجهتين هما:

البنية الهيكلية العمودية (الارتفاعية)

تتألف البنية الهيكلية العمودية (الارتفاعية) من منطقتين طوبوغرافيتين يمكن تصورهما وفق معمارية الساعة الرملية بجزأيها: مثلث أسفل هو (مثلث الوجود الدنيوي) رمزا معادلا للوجود الدنيوي، بضمنه الموت كحقيقة دنيوية؛ بينما يمثل المثلث العلوي (مثلث الانبعاث) والخلود السماوي، وهو ما يمثل الموت كحقيقة أخروية، وتمثل نقطة التقائهما، في مركز اللوحة (باب السماء) الذي تخترقه الروح في صعودها إلى الأعالي. ويمكن ان يجسد الشكل الناتج نحتيا، كما قلنا، بالساعة الرملية، حيث تترسب بقايا الجسد (التراب) ليتسامى الهواء (الروح) إلى الجزء العلوي (السماء).

البنية الهيكلية الأفقية

البنية الهيكلية الأفقية التي اسماها القاص محمد خضير (التضحية في وضع أفقي) التي تتضمن عدة بنى فرعية تشكلها دائما كتلة أشخاص (فكرات، أشكال) تتجه وجهة عرضية أفقية من اليمين الى اليسار دائما، وقد نجد جذورها في الفن العراقي الر افديني القديم ضمن مشاهد التقديم الكلاسيكية في الأختام الأسطو انية، وفق (مستوى ارضي) تكون فيه حركة الشخوص رحلة دنيوية أرضية تجاه خلود ارضي نحو بناء مدينة فاضلة هي حصيلة بناء عمل اجتماعي.

الكائن الحجر المقدس

كانت بنية الكائن الحجر، تشكل عملية تشاكل بين الشاهدة والحرز والتميمة والمسلة وبين الكائن الحجر عند هاشم حنون، وهي مرحلة ثرية نشأت من بذور تطور هام كان يجر منجز الفنان نحو (التجريد) مما شكل انتقالة باتجاه تراجع الموضوع الأدبي (النثري) بدرجة محسوسة، وترسيخ تحول البطل شيئا فشيئا الى كائن رمزي دون ملامح شخصية محددة سوى ما يوحي به من ملامح ومن تركيبة ناتجة عن مزج أهم عنصرين من عناصر التكوين هما: التراب والماء، حيث كان كائنه يتخذ شكل شواهد القبور، والحجارة القريبة من الشكل الإنساني، فتمت إعادة عكسية لتحولات الشاهدة، التي هي ناتج عنصري الماء (وخلقنا من الماء كل شيء حي . الآية) و التراب (كلكم لآدم وآدم من تراب . الآية) فتتألف الشاهدة من عنصري (الماء + التراب)، ليتشكل منهما الطين الذي تتلبسه الروح، وتقرضه الشمس كائنا يشبه الشاهدة، أصابها

الجفاف، فانفصلت عناصرها من جديد بعملية (ميثو. كيماوية)، ليتخلف عنها: كائن حجر، يحتل قاع اللوحة، ويرتفع الماء غيمة تسبح في الأعالي.

أيقونات الفن العراقي الرافديني القديم

ان أيقونات الفن العراقي الرافديني القديم التي ظهرت في منجز الرسام هاشم حنون هي نتاج تشبّعه (بجينات) ذلك الفن مما ابقى النسغ الرابط بذلك الفن قويا في كل انتقالات الرسام بين التشخيص والتجريد، فكانت تجربته تتخذ أيقونات نمطية أهمها: أيقونة مناظر التقديم الكلاسيكية حيث الإله الجالس على العرش قبالة رجل يتسلم صولجان الحكم بمفرده او ضمن موكب، و أيقونة البطل المخلّص نصف الإله كلكامش الباحث عن الخلود، و أيقونة الصعود إلى السماء حيث يرتفع الراعي (آيتانا)، و أيقونة الزقورة، و أيقونة الموكب الذي تشكله حشود من المتعبدين الواقفين مشبوكي اليدين، و أيقونة التميمة التي تسمى شعبيا (الحرز) والتي ستكون الأيقونة الأكثر أهمية في المرحلة التجريدية أواخر الثمانينات من تحولات الفنان فكانت محاولة لتحقيق اكبر اقتراب من المادة التي يشتغل عليها، عبر معالجة تقنية لأحافير اقتطعها من نسيج حائط، من قطعة جنفاص عتيقة متهرئة يلصّقها على سطح اللوحة، وربما من أي سطح صدأ ترك الزمن بصمة مكوثه الطويل عليه، او مقطع عرضي اخضع لمعاينة مجهرية وهو في فهمه للوحة، باعتبارها حقلا (سطحا) مسكونا بالأصباغ والخطوط والأشكال، يخضع لضروب شتى من تجارب الفنان الشكلية والتقنية، اكثر من كونها تكوينا، أي بمعنى آخر، ان تكون اللوحة شيئا اكثر من ان تكون تشبيها لشيء خارجها.

أن حيوية ما كامنة في منجز هاشم حنون، كرستها محاولته الواعية باصطفاء صور من متعرجات الو اقع المرئي يوميا: من آثار، ولقى، وأحافير، وعلامات تُشاكلها صورٌ مستثارة من ذاكرة (معرفية) صقلتها الخبرة، خزنت نماذج لا حصر لها من (كتابات أولى) مستمدة من أيقونات عر اقية قديمة وشعبية هي (أيقونة التميمة) حيث تملأ المساحات بعناصر صورية شتى: علامات، وخطوط، ونقاط هي في حقيقتها مختزلات صورية انفصلت عن وجودها اللغوي، أو ربما سبقته وجودا، كما انفصلت احيانا عن سطح اللوحة الذي سكنته والذي يحتمل ان يكون الفنان قد اشتغله بمعزل عن كل الأشكال التي يحتمل ان تستقر فيه.

لقد أقام الفنان أربعة معارض مهمة امتدت منذ: عام 1996 في بغداد (قاعة دجلة)، 1998 عمان، 1999(قاعة الأندى)، ومدن ملونة في عمان (قاعة الاندى) عام 2000، و فضاءات ملونة في عمان (قاعة الاورفلي) عام 2000 كانت حصيلة توجهه المتز ايد مؤخرا نحو محاولة تقديم بناء لامركزي للوحة، مما اعطى منجزه طابعا غير مخطط له، ومناقضا للصرامة والقصدية التي وسمت أعماله التشخيصية طيلة السنوات الماضية؛ فكان يؤسس نظاما علاماتيا ناتجا عن بحث اركولوجي في بقايا الو اقع (أثَر الو اقع) (أي نو اتجه التي قد تبدو عرضية)، وما خزن الفنان في ذاكرته عن ذلك الو اقع من: صور، وعلامات، ومستحثات للرؤية؛ فكانت اللوحة تؤسَّس في (معرض مدن ملونة) على بنية البساط او (المَدّة) كما تسمى في لهجة الفرات الأوسط في العراق، وهي نوع من البسط تصنع من الصوف وتلون بألوان زاهية متعددة. ويمكن تلمس الامتلاء الواعي والاحتفاء غير المحدود بموجودات الو اقع في أعماله الأخيرة.

في معرض (مدن ملونة)، وهو أهم معارضه التي أقامها في عمان كاليري الأندى عام 2001، تظهر علامات المدن و اكتظاظها بموجوداتها وساكنيها وعابري سبيلها ليعيد بنائها من فتات قرميدها، و آثار جدرانها، طبقة فوق أخرى، بثراء لوني مدهش، و اكتظاظ شكلي بكل ما جمعته الذاكرة، ليس من (علامات المدينة) وحدها بل ومخزونات مما رسمه الآخرون عنها، منذ بو اكير الفن العراقي المعاصر، وحتى وقتنا الحاضر.

بقي اثر علامات الو اقع (عناصر المدينة) جاثما في معرض قاعة دجلة 1996، فاللوحة يملؤها معراج حشود مدينية من سيول عارمة من الرموز والأشياء والشفرات والمتاهات، فاللوحة تبنى بشكل مسرب لوني يشقها طوليا يملؤه نثار من ألوان واشارات وشخوص، وما عنّ للذاكرة ان تلقي، حشد مكتظ تكتسحه قوة إعصارية ترفعه من قاع اللوحة الى الأعالي، بينما حفلت أعماله في معرضه (قاعة الأندى) باستقرار وركود وحزن سوداوي، تملأ سطح اللوحة أشباح البشر السوداء، وهي ترقب بعضها بعضا، وترنو المشاهد بنظرة صمت كئيب؛ فكانت أشكال الو اقع تنتصر في بعض أعماله، بينما ترتد لصالح أشكال الذاكرة في أخرى. ولكنها أبدا تعيد أبنيتها ومدنها وفق الخر ائط الهيكلية الأولى وكأنها قدر كتبه هاشم حنون على نفسه وظل وفيا له!.

قدم هاشم حنون في معرضه (مدن تر ابية) في قاعة حوار عام 1995، معمارا لمدن متاريس اتسمت بالاختزالية التي عاد اليها هاشم حنون بعد سنوات؛ فاستعاد منها ما اعتقده يصلح للمرحلة الحاضرة من رسم: المخربشات، و آثار الجدران، والخروق، والحروق، والكتابات الطباعية، وجنفاص المتاريس في جبهات الحروب السابقة وفي شوارع مدينته البصرة التي كانت تملؤها المتاريس، وكأنه بذلك يستعيد أجواء الحرب، والحزن، والخراب، والضياع ذاتها، تلك التي كان يمرّ بها العراق وقتها، والتي يمرّ في أجواء لا تقل عنها قسوة اليوم؛ فطوال سنوات غربته، كان هاشم حنون يحاول تفعيل ذاكرته فكان دائم البحث الأركولوجي لمحتوياتها، وما اختزن فيها من صور، وتماما كما أسس محمد خضير بنى و فضاءات مدينته بصرياثا، يحاول هاشم حنون أن يرتّق الصورة الغائمة لها ليس بهدف الوصول إلى الكيان الفيزيائي المجرد (الكيان العضوي) بل بهدف التعشق مع الكيان الروحي لذلك المكان (المكان المتخيل انه لا يهدف إلى كتابة سيرة للمدينة، بل كتابة سيرته الذاتية في المدينة، فما يهمه درجة مطابقة اجواء المكان لداخليته هو، أي لأحلامه وتخيلاته، كما يقول فاروق يوسف، فلم يعد يتذكر مدينته إلا عبر لازمة معتمة يلفها السخام الذي تخلفه الحر ائق، والجثث، والأشجار، و أكياس الرمل التي اخترقتها الشظايا.

ونحن ننوه بوجود بعض التجارب الفرعية التي ظهرت كمراحل سريعة ضمن تجربة هاشم حنون ومنها: اولا. المكعبات التي كتب عنها الكاتب هاشم تايه، ثانيا. تجربة المدن السبع التي كتب عنها الكاتب صدام الجميلي.

المجسمات الخمسة

اعدنا المجسمات الخمسة التي شكلت مجموعة اعمال استثنائية عرضها الرسام في موقعه على الانترنت وفي معرضه الاخير (مسلات الطين 2004)، كما اعاد اعماله الاولى الى جذر ميثولوجي مشترك بعيد هو: الحجارة والقداسة اولا، ثم انتهى ذلك التشاكل الصوري الى حرائق المدن التي استوطنت ذاكرته طوال سنوات الحروب التي مرت بها مدينته البصرة، ومر بها شخصيا ثانيا، فامتلأت اللوحة بطبقات حزن كثيف، وأشباح سوداء من البشر، وهي ترقب بعضها بعضا، وترنو المشاهد بنظرة صمت كئيب وبذلك لا يختزل هاشم حنون تاريخ المدن التي وطأتها قدمه فقط، بل وتاريخ الرسم العراقي و (المديني) منه بشكل خاص!.

يختفي الضوء من مدينته الحجرية هذه، فتختفي الشمس.. ويهيمن الظلام الاسود الفاحم بقوة.. فتكون المشهد في (مسلات الطين 2004) من مهيمنتين: الطابع الحجري حيث الطين الجاف او المفخور، والوجود البشري (حيث: المدن، المسلة، الكتابة، التاريخ، المدونات، آثار الناس والعابرين)، فكانت مزيجا من: المدن الملونة التي عايشها هاشم حنون في صباه، والمدن الحرائق التي أفني شبابه في حرائقها، والمدن الحجر التي انتهى اليها مقيما في عمان سنوات قبل ان يغادرها الى كندا.

لغة الجسد

لقد صنفنا هاشم حنون باعتباره رساما تعبيريا حتى في اشد حالاته غلوا تجريديا، فقد اعتمد هذا الرسام اختزال أشكال المشخصات وليس تأسيس رسم لا شكلي أو غير مشخّص، وبذلك فقد كان يعتمد الجسد الإنساني باعتباره منتجا للدلالة وللتواصل عبر استنطاق أعضاء الجسد ذاته أو امتداداته، فكان هذا الرسام، ومنذ أولى مشاركاته في معارض العاصمة العراقية، قد اتخذ الجسد كلا متكاملا كـ(مهيمنة شكلية) يؤسس عليها معمار لوحاته، جاعلا أعماله تلك مشبعة بإيماءات الجسد الإنساني من خلال ما تم التموضع عليه اجتماعيا من دلالات، وذلك يصدق عليه منذ لوحته (الأولى) التي تم اقتناؤها، والتي أطراها جميع من كتبوا عن بدايات هاشم حنون، ونعني بها لوحة الشهيد التي كانت تصور الجسد المسجى الذي تحيط به النسوة الناحبات، فكان يوظف إيماءة ذلك الجسد الإنساني.

كان احترام الجسد الإنساني دالة كبيرة في أعمال هاشم حنون المبكرة باعتبار ذلك الجسد موطنا للقداسة، رغم تعرضه للامتهان عند القتل، وذلك هو السبب القوي الذي جعل الرسام يعود إلى لوحات صلب المسيح ليتخذها هدفا للتناص في رسم أعماله التي تناولت موضوعة الشهادة، والتي كان الجسد الإنساني فيها هدفا تستوطنه الآلام ولكن تتجسد فيه القداسة في نهاية المطاف.

لقد كرس هاشم حنون هذه الهندسة الشكلية واللونية والدلالية طوال عقدين من الزمن، لم يبتعد فيها أحيانا عن تناول الجسد باعتباره المكان الذي تمارس فيه أبشع جرائم البشر ضد أنفسهم إلا ويعود إليه سريعا بفعل الغربة، وأوضاع العراق التي لم تتبدل منذ حرب الخليج الأولى وحتى وقتنا الحاضر، فامتلأت نفسه بالحزن، والغم على بلده الذي احترق، وما زالت حرائقه مستعرة، فكانت عناصر لوحاته الأولى تختفي يوما لتظهر يوما آخر، ولتبلغ أقسى تمظهراتها من خلال تلك البقايا المادية لأجساد العراقيين: لبقاياهم التي لا تعدو أن تكون خرقا أو أشلاء أجساد محترقة، أو بقايا قطع جنفاص المواضع المحترقة التي ملأت المدن وهي تستعد للحظة الحرب، أو بقايا الآثار التي خلفتها الحرب الطويلة التي مرت بها مدينته

البصرة، المدينة التي ولد وعاش فيها الرسام سنوات حياته الأولى، المدينة التي طالما اجتاحها الغزاة وموجات الطاعون على مر التاريخ.

تخطيطاته هاشم حنون.. اشتغال الفجوة

كتبت سابقا عن تخطيطات هاشم حنون التي كان يطلعني عليها، تلك التي أنجزها قبل ما يقارب العقدين من السنوات فأدهشتني كثيراُ، ليس فقط من طريقة انجازها، بل ومن إمكانية انجازها أساسا، فقد كنت اعتقد جازما، قبل ان اراها، ان هاشم حنون لا يمكن ان يخطط ابدا، مؤسسا اعتقادي على معرفتي المديدة به، بانه رسام لا يخطط، ولا يمكن أن يخطط، لأنه، ومشاكلوه، يفكرون (بطريقة ملونة)، فإذا به فاجأني وخطط، ولكنه رغم ذلك، لم يخطط بطريقة تقليدية مثلما فعل الآخرون، فقد كان فعل تفكيره (بطريقة ملونة) جاثما على تخطيطاته، فكل تلك التخطيطات التي انجزها قبل هجرته الى كندا، كانت ليست سوى مخططات اولية للوحات غير منجزة، او تنتظر الانجاز، بينما جاءت تخطيطاته قبل 2019، منجزة بطريقة تجعلها مليئة بالخروم التي كانت مساحات لونية، والتي تتخلل الرسوم الان و(محتاجة) لتملأ باللون المتخيل، وهي تتناثر هنا أو هناك، انه يرسمها كما لو كانت مشروعا للوحة، أو ربما مخططا اوليا (سكيجا) ينتظروضع اللون عليه لاحقا ليكتمل.

يضع هاشم حنون فراغات في تخطيطاته، تماما مثلما يفعل الشعراء في نصوصهم؛ فتكون تلك النصوص ميدانا لاشتغال (الفجوة) التي يصفها محمد خرماش بأنها "البياضات والفراغات والانقطاعات الموجودة عنوة في النص، والتي تسمح للقارئ بالتدخل بهدف ملئها، ولذلك يسميها إيزر (الفراغ الباني) وهي ما تشمل: الانفكاكات التي تدعو القارئ إلى وصلها، وإمكانية الانتفاء التي تدعو إلى التعصب ضد بعض ما يقدمه النص كحقائق أو مسلمات، وتحفز القارئ على التفكير والبحث عن التلاؤم و إيجاد الوضعية المشتركة... فالمعنى ينبني وفق قوانين تؤسس في غمار القراءة... التي تثير الانتباه إلى الأصل المخفي أو

العناصر الغائبة... وأن القارئ ... يجد فرصته في البياضات أو مواقع اللاتحديد التي يهيئُها النص ويتدخل، كشريك للمؤلف، في تشكيل المعنى. وهذا التدخل يكون بالعمل على سد الثغرات وتكوين الحقل المرجعي وتحويل مواقع اللاتحديد"، بينما تتحقق جغرافية هذه البياضات في تخطيطات هاشم حنون في الفراغ الناشئ من غياب اللون؛ مما يعني انها مفهوم (بصَري) بشكل يجعل ملء هذه الفجوات البصَرية (اللونية) هي الفاعلية الأهم التي يهيئُها الرسام هاشم حنون في تخطيطاته للمتلقي، وتلك اهم فعالية مطلوبة من القارئ في تلقّي هذه التخطيطات؛ وبذلك تكون هذه الفجوة خرقا، او احداثا لخلخلة في الوئام الطبيعي الذي يلف لوحات هاشم حنون الملونة؛ وبذلك فهو يخلق ذات الفجوة التي يصنعها مجايلاه الرسامان: هاشم تايه وعيسى عبد الله من البصرة، ولكن بطريقة معاكسة حيث يرسم هذان الرسامان لوحاتهما الزيتية بروح تخطيطية يشكل اللون فيها عنصرا مضافا، وقد يبدو أحيانا زائدا عن حاجة اللوحة المكتفية بدونه؛ بينما يغير هاشم حنون المعادلة فيرسم تخطيطاته بروح اللوحة الزيتية ويكون الخط هو ذلك العنصر المضاف.

انجز هاشم حنون تخطيطات (مختلفة) بعد عام 2019 ونشرها في موقع الفيس بوك، وأيضا كأغلفة لبعض الكتب، وكانت تلك التخطيطات تتناص مع العديد من المرجعيات، خارج وداخل فن الرسم، فهو لا يتحرج من تفعيل كل الجينات الممكنة في الفن، او خارجه، من تلك التي يمكنها ان تنتقل اليه بشكل عفويٍّ ويسيرٍ؛ لتندمج في لحمة منجزه تماما، الا انه ايضا لا يتحرج من التناص الابداعي مع منجزه السابق كذلك، فيستل منه ايقونات اثيرة لديه، واشكالا سبق ان احتلت مكانا اثيرا في منجزه، فتتوالد مراحل تجربته بيسر؛ مرحلة عن اخرى، مما جعل تحولاته قادرة على ان تحفظ اسلوبه الخاص وشخصيته المتميزة ولا تحدث اختلالات (كارثية) في طريقته بالرسم؛ رغم انها تضيف لمنجزه في كل مرة لمسة جديدة مؤثرة، فقد كانت اشكال شخوصه، في تجربة تخطيطاته هذه، تبدو وكأنها مستعارة من عمق تجارب الرسم الخمسيني العراقي من خلال اشكاله التي تبدو اقرب ما تكون الى اشكال فائق حسن في لوحاته القليلة التي تاثر بها بدعوة (التعبير عن الطابع المحلي) والتي كان فيها يختزل اشكاله الى مساحات لونية مسطحة

نقية تقريبا، لقد استعار هاشم حنون تلك الاشكال، واستعار بنية واحد من اهم الموضوعات في النحت البارز الرافديني القديم، وهو موضوع الموكب، حيث الاله الجالس على كرسي عرشه، وهو يستقبل التقدمات التي يحملها الموكب معه، وقد أدخلها هاشم حنون مختبره الشخصي، وها هو الان يزيح عنها دثارها الملوّن، ويحتفظ بمحيطاتها الكفافية التي كانت تصنعها الالوان المتجاورة، لتتحول عنده، في التخطيطات، الى خطوط حقيقية وعلى القارئ ان يعيدها سيرتها الاولى باعتبارها خطوطا كفافية وهمية تفصل بين مساحات لونية بعد ان يكون قد ملأها ثانية بألوان خياله الشخصي.

ان انحسار الفجوة في تخطيطاته التي انتجها خلال الثورة العراقية التي اندلعت خلال عام 2019 وما بعده، تم تعويضه من خلال ملء مكان الفجوات بالأشكال، وبشكل يجعلها ملموسة اكثر، ولا تعبأ الا بملء الفراغات، حتى وان تناقضت مع قوانين المنظور والمنطق، فصارت فاعلية الملء فاعلية انجزها الرسام بدل ان يضعها على عاتق المتلقي، تماما كما يفعل صانعو البُسُط والمدات والسجاجيد الفطريون، وكما كان يفعل (مارك شاغال) من رسامي العصر الحديث حينما تتناثر اشكاله طائرة في الهواء غير آبه بما سيقوله الاخرون المتمسكون بقوانين المنطق والحياة وغيرها من الذرائع التي لا يلتفت اليها الرسم الان الا قليلا.

ان حقائق الادب (السرد على وجه الخصوص)، رغم كل ما قد تمنحنا اياه من معرفة احيانا، فلا يمكن الاستناد اليها باعتبارها جزءا من حقائق التاريخ، ولا يمكن الاستناد اليها باعتبارها تاريخ وقائع او قوانين، فالشخوص الطائرة عند ماركيز، و(المسخ) الذي كتب عنه كافكا، والشخوص الطائرة في لوحات شاغال، ليست تحديا لقوانين الجاذبية، او لقوانين الواقع، بل اعادة تأسيسٍ (لقوانين) الرسم التي هي ليست بالضرورة ذات صلة بقوانين الواقع، فتوزيع الشخوص على مساحة اللوحة، تفرضه قوانين اللوحة وحاجتها الى ردم الفراغات فيها، ولا تفرضه بالضرورة، قوانين الواقع، وهو ما فعله هاشم حنون حينما وزع اشكاله على فراغات اللوحة، تلك التي كانت تملؤها الالوان في لوحاته الملونة، فظهر قسم منها طائرا في

الأعالي، وقسم منها منطرحا في الأرضية، والقسم الاخر تفجر الى اجزاءً مبعثرةً وموزعة في انحاء اللوحة، كما تناثرت شخوص لوحة الجورنيكا في كل مكان.

يظلل هاشم حنون اجزاءً من تخطيطاته، ويترك اجزاءً اخرى خطوطا خارجية فقط، وفي ذهنه ان تتخذ الاشكال الداكنة في التخطيط وجودا ثقيلا ورئيسا مستقبلا تستند عليه اللوحة في تشييد مرتكزاتها، بينما لا تتخذ الاشكال التي حددت بالخطوط الخارجية فقط سوى وجودا شبحيا متناغما ومندمجا بقوة، بل ومندغما في سطح اللوحة ودرجاتها اللونية.

يعود هاشم حنون، في تخطيطاته، الى مراحل مبكرة من تجربته حيث كان يحمل في قرارة نفسه قدرا من القداسة للشكل الواضح، أي الشكل الذي يبدو أهم ملامح العمل، وتستبين ملامحه بشكل جلي، بينما كان ذلك الشكل قد هجر ملامحه الواضحة، والمستقلة بعد معرضه الذي اقامه عن الشهيد في قاعة الرواق عام 1990، وكانت اعماله فيه تعبيرية اشِتغلها الرسام بعناية فكانت معالمها واضحة، ومدروسة، تماما كأشكاله في تخطيطاته التي انجزها مؤخرا، وفيها يؤكد هاشم حنون تقديسه للشكل وحدوده الواضحة والقاسية، ويعيد فيها تقديسه للخط ودوره في بناء تلك الأشكال، فقد كان هاشم حنون ومنذ بداياته الأولى قد فتن بالنحت العراقي القديم، رغم انه لم ينجح بتوظيفها بطريقة تقنع الذين يعتقدون أن الروح المحلية لا تعدو أن تكون (استثمارا) لأشكال سبق لفناني هذه الأرض أن استخدموها في حقب غابرة، إلا أن هاشم حنون لم يسمح لنفسه أن (ينسخ) المنحوتات العر اقية الر افدينية القديمة، كما فعل العديد من الرسامين المتفوقين أكاديميا، بل كان يحمل روحا نقدية قاسية تجاه منجزه بدرجة لا تسمح له بالتردي إلى درجة النسخ؛ فكان يكتفي من تلك المنحوتات بروحها البصَرية التي تتمظهر ببعض (البنى الايقونية)، فكانت أهم تلك التشكيلات: أيقونة الموكب، حيث الملك الذي يتقدم الجحفل في حضرة الإله، حاملا ومعيته الهدايا والنذور إلى الآلهة، فكان ينسج لوحاته من مو اكب تقطع اللوحة عُرْضا من اليمين إلى اليسار دائما، وها هو هنا ينثر تلك الجحافل في تخطيطاته كما كان ينتشر المتظاهرون بطريقة عشو ائية في

ساحة التحرير، وهي تتقدم في حضرة البصري الكاليغرافي المتحقق أولا، وفي حضرة اللوني المفترض ثانيا، حشود كانت قد تحولت في لوحاته الملونة (التجريدية) إلى نثار من بقع لونية، تتحول هنا إلى أجساد مقطعة ومحترقة لشباب خرجوا يبحثون عن وطن لا موطئ قدم لهم فيه، فمنحهم هاشم حنون وطنا في تخطيطاته، في المساحات التي كانت فارغة وتنتظر امتلاءها باللون، فبعد ان كانت في تخطيطاته السابقة مساحات فارغة، تتحول الان الى، ما يسميه هربرت ريد، (فراغات صلبة) تتخذ شكل كتل، وأشباح تصنعها الخطوط الرفيعة التي تقطع الرقعة جيئة وذهابا، وهي لا تحمل في حضرة البصري هنا إلا خطوطها، ومقترحاتها اللونية، متحدية قوانين المنطق، وقوانين الجاذبية الأرضية، حيث تتطاير الأشكال على مساحة اللوحة بحرية لا مثيل لها تذكّر بتراكيب لوحات وإشكال شاغال كما قلنا سابقا.

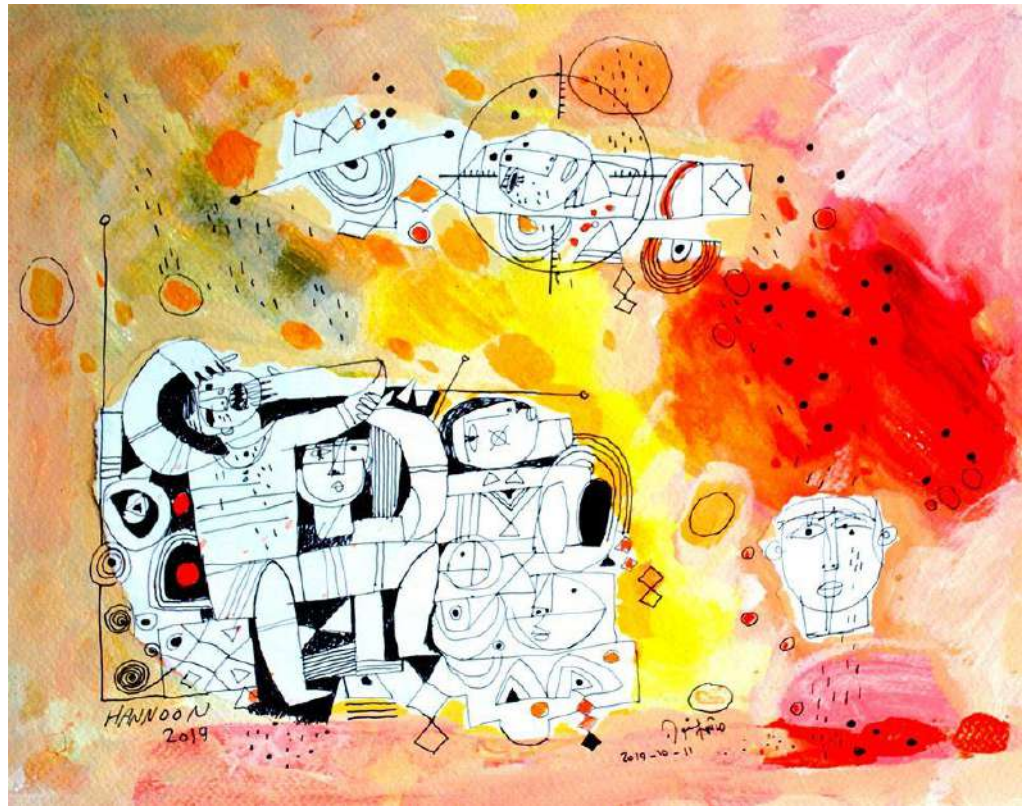
INTERNET CAFE

HOTEL
Bata

الثورة

HANNOON 2019

الله أكبر
HANNOON 2019
2019-10-14


HANNOON
2019
2019-10-11

STOP KILLING PROTESTERS
HANNOON 2019
2019 -10-14

HANNOON 2019
2019 - 10 - 30

14

الرسام عبد الملك عاشور

متعرجات

لا تنتهي بأشكال الواقع

من الطبيعي ان يثير منجز فنان تشكيلي مهيمنات تختلف عن ما يثيره آخر، وأول ما أثاره منجز الرسام عبد الملك عاشور (1949 البصرة) لدي قضية (آلية إنتاج) الخطاب التشكيلي عموما والعراقي خاصة، لأن آلية إنتاج الخطاب التشكيلي قد لا تختلف عن آلية إنتاج النصوص ومن ثم إنتاج المعرفة على أساس تلك النصوص، فحينما تنبع سلطة إنتاج الخطاب التشكيلي من الو اقع أي حين نعتبر الرسم تشبيها ونقلا لموجودات الو اقع التي هي (النصوص الأولى التي تنتج على أساسها الهوامش)، يبدأ الرسم بإنتاج أعمال تشبيهية؛ فتتسلل البنى الحكائية. وهي اعتبارات خارج جمالية وذات طبيعة أيديولوجية. وتبدأ بإزاحة البنى الجمالية، بينما أدى الابتعاد عن فهم مهمة الرسم من كونها تقليدا لشيء آخر الى كونها إنتاجا لشيء مستقل أدى إلى جعل خطابات الرسامين السابقين هي (الخطابات الأولى) التي يستمد الآخرون (نصوصهم) منها، بل قد تصبح احيانا الإطار المرجعي الوحيد مما يؤدي إلى إصابة المنجز التشكيلي بحالة من التناسخ الداخلي ومن ثم التماثل المدرسي العقيم للتجارب.

لقد خضع الرسام عبد الملك عاشور، ضمن سعيه الطويل لتطوير منجزه التشكيلي، لما اعتبرناهما (قانونين) من قوانين الفن الحديث: القانون الاول، ذلك الذي وضعه أندريه مالرو، وأكد فيه (ان الرسام، في مراحله المبكرة، يقلد أشكال الو اقع، بينما يقلد، في مراحله المتقدمة اللاحقة، أشكال الفن، اما القانون الثاني، وصاغه أميل برنار فيؤكد: توحّد (الفكرة) و(شكل الأشياء) في وعي الرسّام المتقدم.. مع وجوب التأكيد بأننا نستخدم كلمة (قانون) مع تحفظات كبيرة.

لقد تتبعنا منجز عاشور طويلا لذا سنبيح لأنفسنا، فيما يخص امتثاله (لقانون مالرو)، اعتبار منجزه الذي غادره منذ سنوات، نهاية مرحلة وبداية أخرى، فهو يودّع الأولى التي قضّاها في محترفه الصغير في محافظة البصرة، مقلدا أشكال الو اقع، فأذ هو يتجه الآن، بكل جهده، للامتثال للشق الثاني من (القانون) ذاته، مملوءا بطموح كبير لإنجاز لوحة تمتثل (لشروط) الرسم العراقي (الحداثيّ) في أيامنا الحاضرة.

لقد واجهنا أنفسنا، ونحن نعاين منجز الفنان، بسؤال جوهريّ هو: هل يجوز للدارس ان يتتبع مراحل (صنع) اللوحة؟ أم ان ما يعنيه فقط المنجز المتحقق لها؟.

لقد خالفنا ما درج عليه النقد الحديث، فأبحنا لأنفسنا الأمرين!! معتقدين ان عملية إنجاز اللوحة عند هذا الرسام ومن ينحو منحاه، وكما هي عند فناني (رسم الحدث Tachism) يشكل جزءا جوهريا من متحققها النهائيّ، ومفتاحا مهما لبلورة مقترب دقيق منها، فهو يبدأ عمله أولا، بأن ينقل سطح اللوحة الذي يشتغل عليه، من وضعه الأملس إلى كيفية يتخذ فيها ذلك السطح شكلا خشنا مملوءا: بـ(متعرجات Meanders) وآثار، وما شاءت الصدف من مواد تلقى عليه، لتشكل لعين الرسام (ملمسا) من (مستحثات) يمكن ان توفر طاقات محفزة لظهور الشرارة التي توقد الرؤيا فتمنح تلك الآثار طاقة تجعلها قادرة على تلبّس (تحولات شكلية) باتجاه (أشكال مطلقة)، بالمعنى الفلسفي، وليس الهندسي والطوبولوجي، مما يبعدها عن أية مقارنات أو إحالات إلى أشياء الو اقع التي تتخندق ضمن أحد الأشكال ذات المحيط الكفافيّ المماثل في نهاية المطاف.

يسلك عبد الملك عاشور طريقا يماثل ذاك الذي يسلكه رسامو (المفروكات Frottage) ، ولكن، ورغم ان الجميع تقريبا يتّبع تقريبا نفس تكنيك إنجاز أشكالهم، ينتهي كل منهم إلى شق مختلف من (قانون مالرو)، حيث يعود رسامو المفروكات مرتدّين من أشكال سطح اللوحة إلى ما يماثلها من أشكال الو اقع بينما يتجه عبد الملك ببحثه صوب ما يماثل مستحثاته من أشكال سادت الرسم الحداثيّ العراقيّ بموجب (الاشتراطات) السائدة اليوم، فيلقي بمهمة البحث عما يماثلها، من أشكال الو اقع، وهي ليست هدفاً عنده، على عاتق الملتقّي إذا شاء الأخير ذلك وليته لم يشأ!...

وكمحصلة لجهده هذا، ينجح عبد الملك عاشور في إخضاع منجزه لأبرز سمات الرسم العراقي (الحداثيّ) السائدة اليوم، حيث: تفكيك البنية الهيكلية التي تصون مركزية اللوحة شكلياً، ثم الاتجاه التدميري لفعل الرسم . ويسميه الناقد فاروق يوسف موت فعل الرسم . ثم الهروب من التشخيصية التي وسمت

الرسم العراقي طويلاً، وأخيرا، إنهاء (النثرية) والتتابعات الحكائية المنبثقة عنها لصالح الاهتمام ببنائية اللوحة (طوبولوجيتها).

لكن هل يكفي كل ذلك الاهتمام إلى اعتبار منجزه منتمياً إلى الرسم الحداثي؟ اعتقد ان كل ما سبق ذكره يُعدُّ، دون شك، سمةً من سمات الحداثة، ولكن السمة الأهم، عند عبد الملك عاشور باعتقادنا، هي: نشوء وعي لدى ذلك الرسام يجسده عبر منجز متحقق، فيه يكون (الرسم شيئاً يوجد من أجل ذاته، وينتسب إليها كلياً) من دون مرجعيات وإحالات خارجية، وهي السمة الأهم التي أقرَّتها حداثة الرسم العراقي الحاضر، فحيثما يمكن للوحة ان (تُفَسَّر) أو تُسْتَشْعَرَ عن طريق الكلمات التي تنتمي، هي الأخرى إلى موجودات الو اقع وتواطؤ اته فلا علاقة لها بالرسم!!....

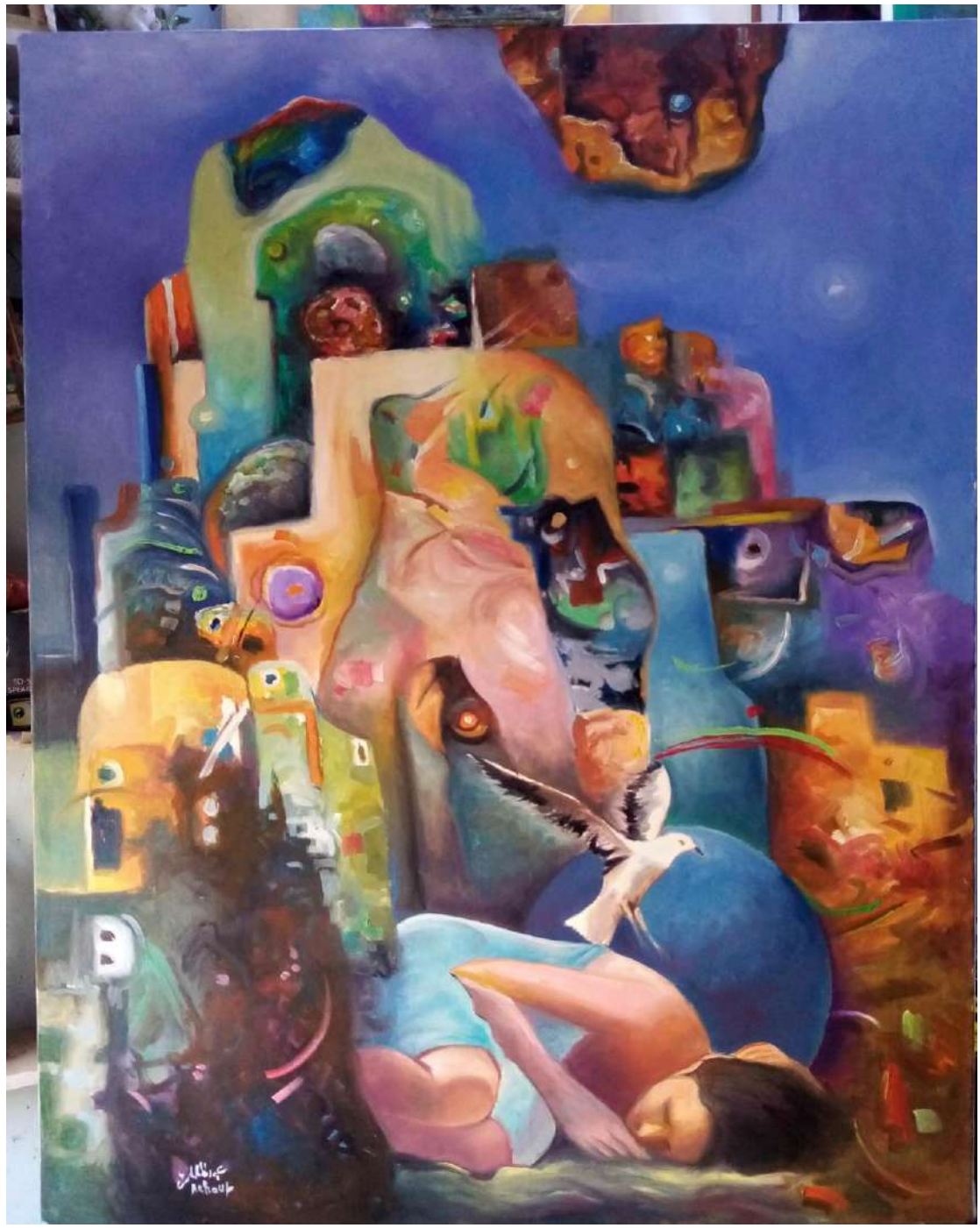
لقد بحث هيدجر في علاقات أكثر تقدماً وتعقيداً من تلك التي عالجها مالرو في (قانونه) ورؤية هيدجر تعالج وضع الرسام حينما يمتلك ناصية أسلوبه (نسقه الاسلوبي الخاص)، فيتساءل هيدجر عن أصل العمل الفني: (الشيء الذي منه وبوساطته يكون العمل الفني على ما يكون عليه، وعلى نحو ما يكون عليه) وينتهي إلى نتائج تضيع فيها الأبوة والبنوة، حينما يكون الفنان أصلاً للعمل الفني، ويكون أصل الفنان هو العمل الفني، وأخيراً يتيح الفن إمكانية الحديث عن الفنان والعمل الفني معاً باعتبارهما أصلا لبعضهما، (ومادام الفن أصل الفنان والعمل الفني، فإن التعالق الثلاثي للتأصيل المتعدد يقيم إطاراً لا يتوفر في الحقيقة على نقطة الأصل) (سلفرمان، نصيات، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص84) وبذلك تضيع نقطة الارتكاز، فتكون عناصر عملية الإبداع الفنية الثلاثة أصولاً وفروعاً في عين الوقت، فحينما (يتحرك مسار التأصيل من الفنان إلى العمل الفني، ومن العمل الفني إلى الفنان، ومن كليهما إلى الفن، ومن الفن إلى العمل الفني (المصدر السابق ص84) ستكون العناصر الثلاثة أصولاً تقف في نفس مستوى الأصالة ولا يعود الفنان بحاجة إلى تقليد احده، بل يشرع كما شرع هيدجر، بالبحث في العلاقة بين عناصر العملية الإبداعية الفنية من خلال (الطبيعة للعمل، فالعمل معين من حيث شيئية) وتجذره في أساس صلب...

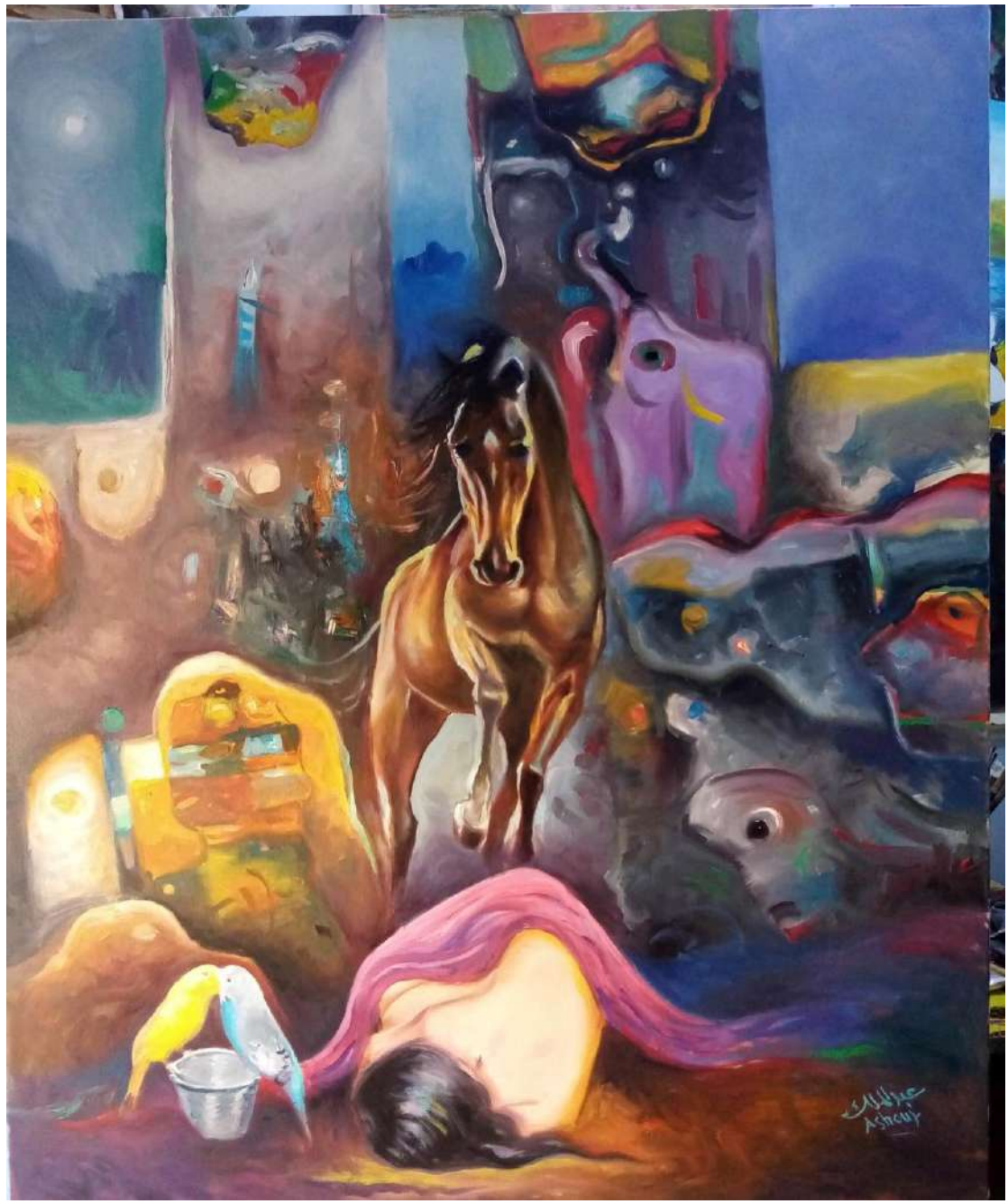
أنه يلامس أساس الأرض، وعالم الأشياء والموضوعات الطبيعية الأخرى) (السابق ص88) وبذلك تدخل العملية الفنية مستويات معقدة من العلائق بين عناصرها، وهو ما لمسناه من متابعتنا الحثيثة واللصيقة لتجربة الرسام عبد الملك عاشور، ذلك الرسام الذي تحول الآن إلى نقل منطقة اشتغاله من تقليد أحد عناصر العملية الفنية إلى التوغل في الوجود الشيئي للوحة بحثاً عن التنسيق الفردي، وهجر إتباع المثال (سواء كان مشخصات الطبيعية أو الأنساق المهنية) إلى محاولة أبداع ذلك المثال أولاً، وثانياً جعل لوحته تجربة (أمبريقية) تخضع المادة لها، وتخضع لها كامل الو اقعة الشيئية، وبذلك يكون عبد الملك عاشور، قد تمثل التحول الأهم في الرسم الحديث الذي لم يكن إلا اكتشاف (اللون المسطح lacouleurapl) الذي كان الاكتشاف الأكبر للنصف الأول للقرن العشرين والاختراع الكبير لفناني مدرسة باريس، كما يذكر بيرفانكاستيل، فيكون عبد الملك عاشور أذن قد دخل مرحلة أخرى يتنقل فيها من مراحله السابقة التي تضع مثالاً خارجياً لها، إلى مرحلة الاشتغال على (اللون المسطح) وتفعيل الو اقعة الشيئية باعتبارهما جوهر الرسم الحديث.

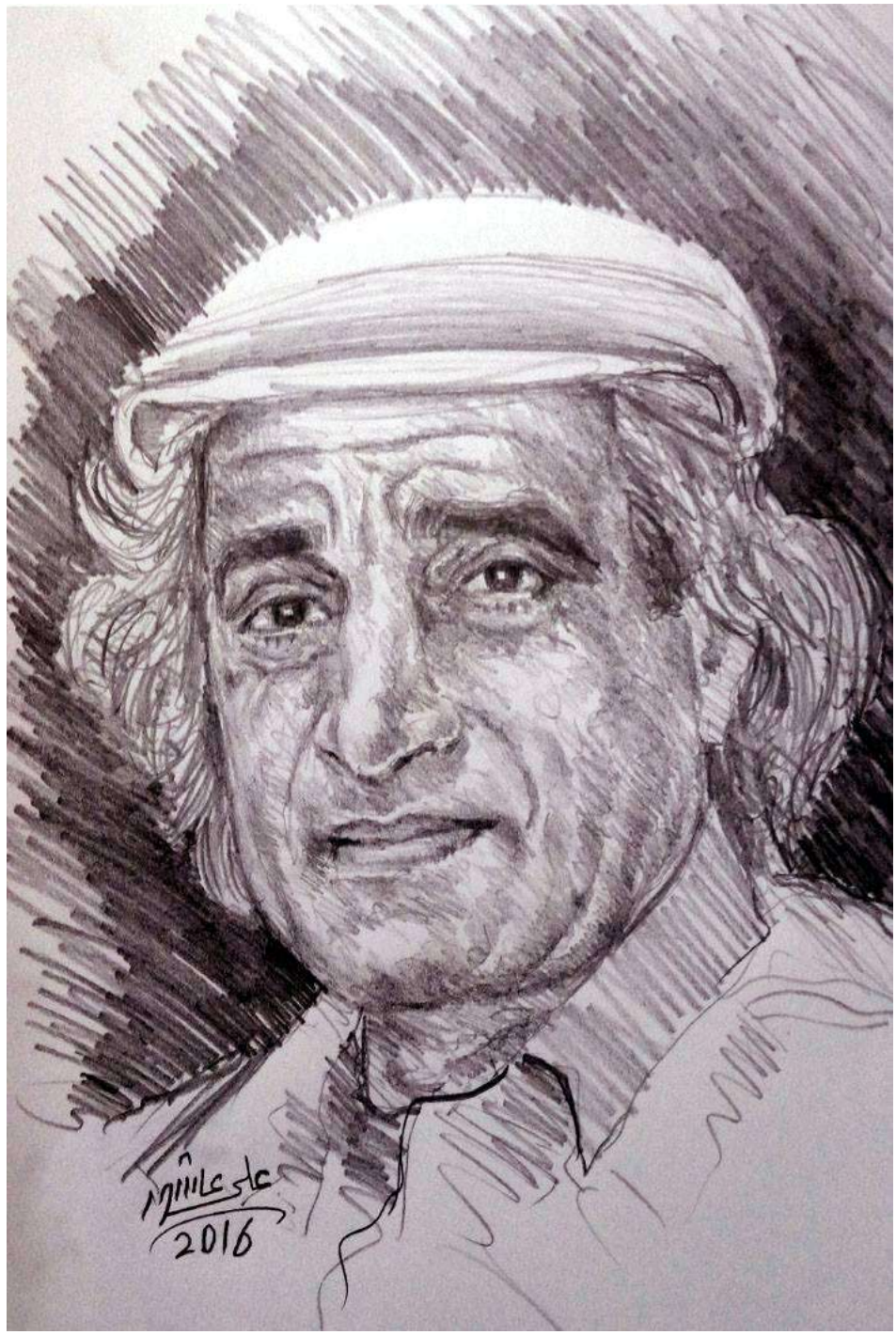
في اعماله الأخيرة يعود عبد الملك عاشور الى اشكال الو اقع ومشخصاته ليستل منه عينات يحاول مزجها مع متعرجات سطح اللوحة فتبدو لوحته وكأنها مزج لو اقعتين يمثل الحلم و اقعتها الأولى، ويمثل الو اقع ومادياته ومشخصاته و اقعتها الثانية..

وكمحصلة لجهده هذا، ينجح عبد الملك عاشور في إخضاع منجزه لأبرز سمات الرسم العراقي (الحداثيّ) السائدة اليوم، حيث: تفكيك البنية الهيكلية التي تصون مركزية اللوحة شكلياً، ثم الاتجاه التدميري لفعل الرسم - ويسميه الناقد فاروق يوسف (موت فعل الرسم)، ثم الهروب من التشخيصية التي وسمت الرسم العراقي طويلاً، و أخيرا ، إنهاء (النثرية) والتتابعات الحكائية المنبثقة عنها لصالح الاهتمام ببنائية اللوحة (طوبولوجيتها).

لكن هل يكفي كل ذلك الاهتمام إلى اعتبار منجزه منتمياً إلى الرسم الحداثي؟ اعتقد ان كل ما سبق ذكره يُعدُّ، دون شك، سمةً من سمات الحداثة، ولكن السمة الأهم، عند عبد الملك عاشور باعتقادنا، هي: نشوء وعي لدى ذلك الرسام يجسده عبر منجز متحقق يكون فيه "الرسم شيئاً يوجد من أجل ذاته، وينتسب إليها كلياً"، دون مرجعيات وإحالات خارجية، وهي السمة الأهم التي أقرَّتها حداثة الرسم العراقي الحاضر، فحيثما يمكن للوحة ان (تُفَسَّر) أو تُسْتَشْعَرَ عن طريق الكلمات التي تنتمي، هي الأخرى إلى موجودات الو اقع وتواطؤه التي لا علاقة لها بالرسم!



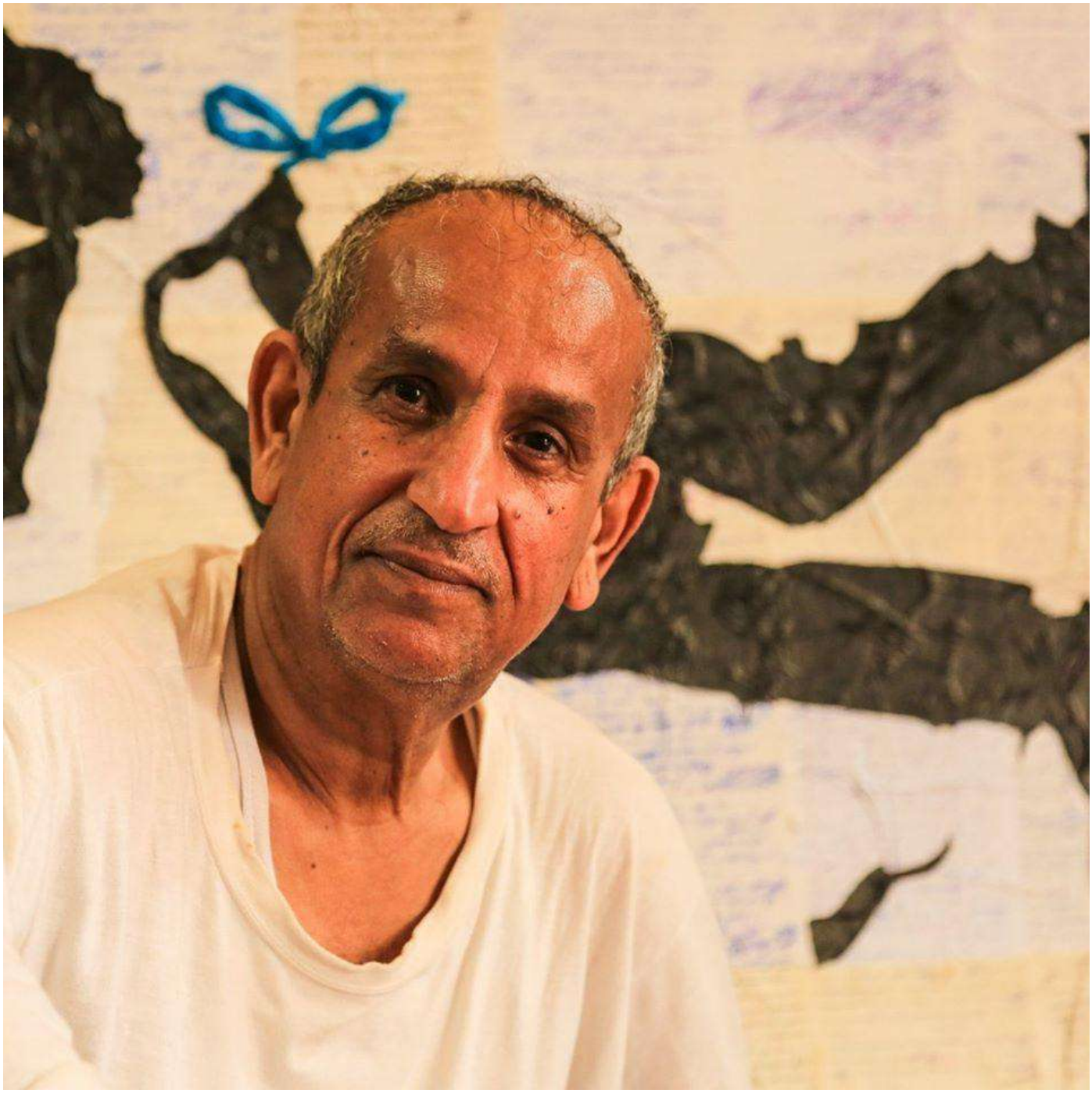



2016

15

الرسام هاشم تايه

الرغبات السرية.. والحافة الحساسة



1. عالم الرغبات السرية.. والحياة الهشة

يتمتع أبطال الرسام هاشم تايه، وهن إناث غالبا، (شخصيات مؤسلبة على نحو تعبيري)، تتوفر على سطوة وهيمنة وقدرة انشطارية، كما هم الأبطال دائما في الأساطير - وهو ما سبق وأكده كارل كوستاف يونغ في دراساته عن الأحلام - وغالبا ما تحتل، هذه الشخصيات، الجزء الأعظم من مساحة اللوحة : أنثى، تهيمن على المشهد، ينبثق منها او على وشك ذلك، او يلتصق بها، او يتسلقها، كائن بهلولي يتقافز حولها قردا صغيرا او كائنا شبيها به، وقد يلتصق بها كالقرادة أو يخرج من مكان منها كالثألول، كائنا صغيرا، طفيليا، قد يبدو مزعجا، ولكنه يبدو ضروريا لاكتمال وجودها!، رغم ان الكاتب فائز ناصر الكنعاني يصفه بأنه شخصية ثانوية... وعبء على الشخصية التي يصفها بأنها (الشخصية الأساس)، (امرأة تشكل عالما مستديرا مغلقا ومعتما، ومنكفئا الى مركزه، تهم بواحدة من يديها بإدخال رجل، بحجم دمية، من فتحة تفضي الى الخارج) ويصف العملية كلها بأنها (ضرب من الاستبطان النفسي، ينم عن الرغبات السرية)، وانها تجارب ذات طابع سادي يمارسها الفنان على شخوصه الخرافية حينما يضعهم في غيابة اللوحة، وقد حجزت حيزا من فراغها، واقتعدت موقعها من أرضيتها وتحولت الى أرضية تنبثق من فجواتها ونتوءاتها حيوانات وأشكال آدمية أخرى كما لو كانت أعضاء جديدة، بهيأة الكائن الآخر العبء على (الشخصية الأساس).

بينما يقيم (المخطِّط) هاشم تايه أعماله على تنافذ استعاري بين مستويي العمل لديه: البساطة والقوة، فالبساطة تعني التخلص من الشوائب الزائدة في الشكل، وهو توجه تقليلي يحاول الاكتفاء بأقل قدر من الخطوط الضرورية لبناء الشكل، فكما يصنع الصغار الوجه الإنساني من كلمة (ملح) التي يمطون نهاية الحاء لتشكل دائرة تلتف حول الميم لتلتقي مع رأس اللام، فقد كان يطلق حركة نقطة (من مكان مجهول من الشكل) خط يصنع أشكالا طوبولوجيا مغلقة، ينتهي من حيث يبتدئ، يحيط الشكل، فيصنع بذلك شكلا مغلقا معزولا، بالخط الخارجي عن بياض الورقة المحيط به، تماما كما كان يصنع العراقيون

القدامى جدارا محيطا لمعابدهم بهدف المحافظة على قداستها بعزلها عن المحيط الخارجي، وكانوا يسمون ذلك الجداركيسو، خطا لا بداية له هنا ولا نهاية، يبتدئ من أية نقطة وفيها ينتهي لصنع أشكاله المغلقة، وهو خط لا انقطاع فيه، ولا وجود لتعاقب ارسطوطاليسي من البداية مرورا بالوسط و انتهاء بالنهاية، انه زمن متعاقب مستمر ابدي لا ينتهي، فلا وجود إذن لزمان يمكن ان نؤرخ له بتحرك النقطة، وكأنما انهت الحركة الدائرية للنقطة البعد الزماني الذي يستوجب تسجيلا للتطور الخطي.

يتجسد البعد الآخر للتكوين (القوة) في جرأة الخط، أو جرأة النقطة التي يبدو أنها تعرف مسبقا خط سيرها، لذا تترك أثرا لها خطا قويا محفورا على بياض الورقة، يمتلك حدة واضحة، خط يمتلك ثقة ومقدرة على فصل مساحتين من نفس اللون (الأبيض)، لذا فهو خط حقيقي يختلف عن المحيطات الكفافية الوهمية التي تفصل مساحتين لونيتين مختلفتين عن بعضهما، وذلك راجع الى ان التكوين الخطي تصنعه خطوط حقيقية (محفورة) على بياض الورقة يصنعها المداد الأسود الفاحم.

(حياة هشة).. تجربة عصية على التجنيس

يؤكد هاشم تايه، طوال السنوات التي قضاها مشتغلا بالفن التشكيلي، انه صاحب تجربة عابرة للتجنيس اولا، و انه كذلك مبدع عصي على التصنيف فهو واحد من المبدعين متعددي الاهتمام والإمكانيات، ومن (العابرين للتخصص)، والذين يشتغلون في المناطقِ التي يسميها سلفرمان وبرتراند رسل (المابين) أو (التخوم)، فكان يتنقلُ بيسر في مناطقَ التخومِ هذه؛ مرتكزا في ذلك على هيمنة على المادةِ التي يشتغلُ عليها: اللغةِ وهو يأخذُها نحو الشعرِ، او الكتابةِ وهو يقودها تارة الى: النقدِ، واخرى الى الصحافةِ في ارقى مستوياتِها، والمادة وهو يطوّعُهُما على ديناميةِ الرسمِ والنحت؛ فلم يمتلك هوس اعادةُ اختبارَقدرةِ الألوانِ التقليديةِ فقط، بل ويكتشفُ موادِّ جديدةِ لم يكنْ يتخيّلُها الآخرون قبله صالحةً للرسمِ، فكان يذكي القوانينَ الاستثنائيةٍ التي أسسها الرسامون الذين مارسواَ النحتَ نمطا إبداعيا (آخرَ)؛ ففتحوا فيهِ أبوابا لم يعد غلقُها ممكنا بعدهم..

تعيدنا (حياة هشة) بشكل ما إلى (اسم الوردة) لـ(امبرتو إيكو)، الذي يقول في كتابهِ (حاشية اسم الوردة) ان "الأمر يتعلق ببيت شعري مأخوذ من كتاب لبرنار دو موراليكس (حول أشياء الحياة الهشة)".. ام تعيدنا لما يؤكد هاشم تايه بأنها مماهاة مع (الحياة الجامدة).. او (الحياة الساكنة) وهو ما يعبَّر عنه بالإنجليزية بـ (still life)؛ فيرجع صفة الـ(هشاشة) الى طبيعة المواد والخامات والسطوح التي أنجزت بها الأعمال التي التقطت من النفايات والشوارع؛ فبدت أعماله مخيبة للكثيرين بسبب توحّشها، ونشازها، وغرابتها، ولوثتها، وتلوّثها، وعدم أهليتها لأن تعلَّق على جدار نظيف في بيت، أو متحف، لأنها لا تطاق.. ويُرجعُ استثمار المواد غير التقليدية الى نزوع شخصي للتجريب، واستثمار الاثر الذي يطرأ عليها من فعل الطبيعة بشكل يجعلها تكتسب مظاهر وأشكالاً مثيرة، فتكون وعيا بصناعة أثر فني مفارق ببدائل عن المواد التقليدية في فن يعمل خارج منطقتي الرسم والنحت المعهودتيْن، وخارج الأعراف الفنيّة جاعلا النصّ البصريّ مجالا لاستضافة واستقبال واستدعاء لأية مادة في الحياة اليومية، ويعيد الممارسةَ الفنيّة إلى بدائيّتها كفعل حرّ يُنجز أثره بتطويع أية مادة مهما تكن بساطتها في محاولة منحها قدرة تعبيرية.

يبني هاشم تايه منجزه بناءً قصديا حسب (قانون) التشاكل الصوري، بجمع عناصر من الصعب جمعُها، فكان ذلك الجمعُ (القسري) يخلق الانزياحَ الاستعاري الذي هو جوهرٌ للجمالي، كما هو جوهر للشعرية، وهي آلية استخدمها السورياليون: سلفادور دالي، وماكس ارنست..

ظلت المحركات السابقة لتجاربه في الرسم فاعلة هنا: أولا، مازالت البساطة والقوة التي كان يجلّها الرسام الشاعر (وليم بليك) في التكوين الخطي؛ حيث البساطة والتخلص من الشوائب الزائدة، ثانيا، مازالت المقاربة السيكولوجية صالحة هنا حيث تؤكد شخصياته بانها ترميزات لمظاهر داخلية من شخصية الرسام، مشفّرة عبر كائنات متعددة، ومتناقضة في تركيبها ومواقفها، يبثها بشكل يغطي مساحة العمل.. يستلّها من مستوى غائر، مطمور في أعماق النفس الإنسانية، وثالثا، ظلت (سلطة المادة) الجوهر الأكثر فاعلية في تجربة هاشم تايه؛ فقد كان هذا الرسام قد تخلى عن مواده التقليدية السابقة والأدوات

التقليدية، وواصل الاشتغال على الخامات الاستثنائية التي تذكرنا بتجربة الألوان العطارية (النباتية) التي كان يجمّعها من مصادر نباتية متنوعة، وعودته إلى تجربة الورق المقوى في معرضه هذا، والعلب الورقية (الكارتون)، والأسلاك، والخيوط، والقناني البلاستيكية، وعجائن يصنعها من الورق المقوى أو من مواد أخرى، يحاول بها تطوير تقنياته في: الخرق، والحرق، والقص، واللصق، والتمزيق، والتراكم، والحك، والشطب، وسوى ذلك من التجارب التقنية، وكنا صنفنا تلك المحاولات بانها تقع ضمن ما يمكن ان نسميه (بالتشكيل الفقير)، مستثمرا كل مادة في اقصى ما تقدمه من قدرة تعبيرية؛ فكانت طبيعة المادة المستخدمة تلقي بثقلها على العمل، فكان العمل يأخذ استراتيجا مختلفا في كل مادة مستخدمة في إنجاز العمل؛ وبما يلائم الحدود التعبيرية لكل مادة.

ان احتلال تجربةِ هاشم تايه مكانا ضمن المشهد التشكيلي في البصْرة؛ قد يثير مفارقة، ومحنة نقدية، كيف احتلتْ تجربةٌ مفارقة لـ(لانساق) المألوفةِ والأنماطِ السائدةِ من الفنون التشكيلية، مفارِقة بالمادةِ، وبالتقنياتِ، والوقوع في (المابين) موقعها المتفرد، وهنا تكمنُ محنة المشتغلين بالنقد التشكيلي، وامتحانُ (قواعِدهم)!.

الانزياح الاستعاري

كتبت عن تجربة هاشم تايه مرات عديدة فكنت أتابع متحفه (السردي_البصري) الذي يبنيه بناءً قصديا حسب (قانون) التشاكل الصوري، بجمع عناصر من الصعب جمعُها، فكان ذلك الجمعُ (القسري) يخلق الانزياحَ الاستعاري الذي هو جوهر للجمالي كما هو جوهر للشعرية، وهي الية استخدمها السورياليون: سلفادور دالي، وماكس ارنست، فيتحقق في تجربة هاشم تايه من خلال ثلاثة (قوى محركة) في تجربته هي: أولا، تواشج (القوة والبساطة) في التكوين الخطي، وثانيا، فاعلية المادة المستخدمة في كل مرحلة من مراحل تجربته، وثالثا، فاعلية المحرك السيكولوجي الذي هو محرك دلالي وان تنافذ بشكل أو باخر مع المحركات المادية، وقد وجدت ان معرضه هذا جاء تكريسا ليس فقط لمادة مضى عليه معها سنوات طويلة

فكان يطورها في كل معرض جديد يقيمه، وإنما كانت أيضا تكريسا لذات المحركات السابقة.. فما زالت البنية الكاليغرافية مهيمنة على أعماله الآن كما كانت في أعمال الألوان الزيتية التي كان يرسمها سابقا، وفي التخطيطات التي مثلت السلف الأقدم لإبداعاته اللاحقة، وكانت بنيتها الشكلية (تتخندق) مع تلك الأعمال التخطيطية، بينما تتخندق الآن دلاليا بشكل خطّيّ في تشكيل سردية الموضوع، حيث يجد المتلقي نفسه مضطرا إلى تتبع (خط) سرديّ يبنيه الفنان بناء (محكما)، فيدخل السرد واضحا في بنية العمل، ويتحول الخط من طبيعته المادية إلى طبيعة سردية، فكان، فيما سبق، يغلق الأشكال، ويردم الفراغات، وهو الآن وهو يفعل ذلك يقوم بها سرديا..

ان المحركات السابقة لتجاربه (النحتية) مازالت فاعلة حيث: أولا، مازالت البساطة والقوة التي كان يجلها الرسام الشاعر (وليم بليك) فاعلةً هنا، فكان هاشم تايه يتبع البساطة حينما يتخلص من الشوائب الزائدة في بناء لوحته عبر (خط) سردي لا انقطاع فيه، خط ارسطوطاليسي: من البداية مرورا بالوسط وانتهاء بالنهاية، هو زمن متعاقب، مستمر.

ثانيا، مازالت المقاربة السيكولوجية صالحة كمقاربة حيث تؤكد شخصياته بانها ترميزات لمظاهر داخلية من شخصية الرسام مشفّرة عبر كائنات متعددة، ومتناقضة في مواقفها، يبثها بشكل يغطي مساحة العمل.. يستلها من مستوى غائر، مطمور في أعماق النفس الإنسانية، ما يجعل كل ما يقال عنها محض افتراضات قد تكون أوهمتنا، أو أوهمنا أنفسنا بها، لكن لا ضير، ما دامت تفتح لنا مسرباً مضيئاً لهذه التجربة.

ثالثا، ظلت (سلطة المادة) الجوهر الأكثر فاعلية في تجربة هاشم تايه؛ فقد كان هذا الرسام قد تخلى عن مواده التقليدية: الحبر الصيني، والألوان، وتخلى عن الأدوات التقليدية: ريشة الحبر الصيني، وفرشاة الرسم، وأقلام الحبر الجاف الملون، ولكنه واصل الاشتغال على الخامات اللونية الاستثنائية التي تذكرنا بتجربة الألوان العطارية (النباتية) التي كان يجمّعها من مصادر نباتية متنوعة، ليعود إلى تجربة الورق

المقوى في معرضه هذا عائدا إلى العلب الورقية (الكارتون)، والأسلاك، والخيوط، والقناني البلاستيكية، وعجائن يصنعها من الورق المقوى أو من مواد أخرى، كلها تشكل عنده مادة استثنائية يحاول بها تطوير تقنياته في: الخرق، والحرق، والقص، واللصق، والتمزيق، والتراكم، والحك، والشطب، وسوى ذلك من التجارب التقنية، وكنا صنفنا تلك المحاولات بانها تقع ضمن ما يمكن ان نسميه (بالتشكيل الفقير)، مستثمرا كل مادة في اقصى ما تقدمه من قدرة تعبيرية؛ فكانت طبيعة المادة المستخدمة تلقي بثقلها على العمل، فكان العمل يأخذ استراتيجا مختلفا في كل مادة مستخدمة في إنجاز العمل؛ وبما يلائم الحدود التعبيرية لكل مادة.

لقد كان هاشم تايه، في تخطيطاته السابقة، يستثمر نتائج بحثه النهائية في أعمال الألوان النباتية (العطارية) السابقة أيضا، فيختار كائناته التي خلقتها الصدفة، لكنه يتبع إستراتيجا مختلفا هذه المرة بما يلائم مادة الحبر، فلا يتبقى من تلك الكائنات سوى خطوطها الخارجية، وبعض اللمسات الظلّية التي يعتقدها الفنان مهمة لاكتمال خلق أشكاله، أي ان التخطيطات فقدت صفة الصدفة حيث صار لها نموذج سابق كان يتبعه الرسام فيما مضى، وهو الأمر ذاته الذي يحدث عندما انجز أشكاله بالورق الذي فقد صفة الصدفة وصار له مثال سابق، فكانت أعمال الورق المقوى تبنى بوعي وقصدية وتنجز ببطئ وتخطيط مسبق..

يصف هربرت ريد الريليفات والبنائيات النحتية التجميعية بأنها "تتأرجح بغموض بين حرفتي الرسم والنحت" (هربرت ريد، النحت الحديث .. تاريخ موجز، بغداد 1994، ط؟، ص 5)، فهو يحتار في تجنيسها ان كانت تنتمي إلى الرسم أو النحت، إلا أنها برأينا تشتغل في مناطق (تخوم الرسم-النحت)؛ وهو امر يذكرنا بتعريف للفلسفة اطلقه برتراند رسل في كتابه (حكمة الغرب) باعتبارها الحقل الذي يبحث في مناطق التخوم ما بين العلوم المختلفة؛ وان افتراض وجود تخوم للفنون المختلفة، ولفن الرسم تحديدا باتجاه مختلف أنماط الفنون الأخرى يفترض وجود تخوم بينه وبين الفنون المحايثة القريبة كالخط

والتصميم مثلا؛ وهي مماثلة لتلك التي بينه وبين النحت، بما يخلق من (حركة) ناشئة، ومن تواشج فضائيّ (داخل-خارج) المنحوتة، فضاء مفتوح خارج المنحوتة، وفضاء مغلق (داخل) المنحوتة، فيتم إعادة تأسيس علاقات الفضاء نتيجة الافتقار للمادة الصلدة التي كانت في ما مضى جوهر النحت، ويبدو ان الحاجة إلى تغيير علاقات الفضاء كمعادل لردم الفضاء هو نزوع أصيل في هذا النمط من المنحوتات، نتيجة البناء النصبي لهذه المنحوتات فهي في غالبيتها توحي بانها مشاريع نصب ضخمة مقدر لها ان تحتل مساحات عامة يتعايش الناس معها بشكل تلقائي ويومي، وتنتظر كذلك إعادة إنتاجها بمادة مقاومة للزمن هي البرونز، فلنتخيل أعمال هاشم تايه الكارتونية وقد خلعت معطفها الكارتوني وتدثرت بالبرونز الصلب، فأية صلابة مادية تلك؟، واي خيال مادي سيتحقق، وربما سيريح ذلك غاستون باشلار اكثر من غيره؛ وهو مصدوم، من افتقار الجمال لما يسميه (العلة المادية)؛ كما جاء في كتابه (الماء والاحلام).

2. (الحافة الحساسة).. نقطة تحوّل (المادة الهشة) الى نفاية..

بلورة تجمّع الشكل

تبدو يد الفنان هاشم تايه يدا خلاقة (كحجر الفلاسفة) عند خيميائيي القرون الوسطى، مادة سحرية قادرة على تحويل المعادن الخسيسة الى ذهب؛ فحالما تحتك يد هاشم تايه بأية مادة فستتحول الى فن، فقد سبق وتحولت مواد العطارين النباتية بيد هاشم تايه مثلا، الى اعمال تعبيرية راقية، وتحولت مادة (الكارتون) الورقية الى تجربة فنية يتذكرها التشكيليون، وهاهي الان قناني الماء، وبوكسات (علب) الطعام البلاستيكية، وغالونات زيوت المحركات، تتحول الى (منحوتات) تساهم فيها هذه القناني الى البلورة التي يتجمع الشكل عليها بداية رحلة تكوّنه الجنيني في يد الفنان هاشم تايه، بما يشبه فاعلية (العامل المساعد) الذي هو مادة لا تتفاعل ولكنها تساعد على التفاعل في الكيمياء الحديثة، فهي العامل الذي

تتحقق عبره التشويهاتٌ المتعمدة للكائن الإنساني في تحوله الى طواطم، تبدو وكأنها نتاج فنان من احدى القبائل الافريقية الذي اتخذ القناني البلاستيكية مادة بدل مادته الازلية (الخشب)..

النحت تشييدا:

نعتبر تجربة هاشم تايه التي عرضها في جمعية التشكيليين العراقيين في البصرة نعتبرها تجربةً (نحتية)، رغم الافتقار الى (فعل) النحت في غالبية المنحوتات فيها، والسبب الأهم في اعتبارنا لها نحتا كونها ثلاثية الابعاد، وهو واحد من اهم سمات النحت، لكنه، على اية حال، نحت لا ينتمي الى الفعالية التقليدية للنحت؛ وانما هي اقرب الى (السبك)، او (التشييد)، او (التصنيع)، او (التجميع) أي تقع تحت طائلة النحت التجميعي الذي يتم تجميعه كتجميع الماكنة، ولكن باعتماد الذائقة الجمالية للفنان كخارطة تقود مسار العملية، بل حتى ان عرضها، بشكل حشد من المجسمات الضخمة، جعلها تبدو وكأنها كردوسا، او سيركا، او سفينة تحمل من كل زوجين اثنين!.

ان السبب الاخر لاعتبارها تجربة نحت وجود قوة غامضة وكامنة في الاعمال، تدفع متلقّي هذه الاعمال الى التماس الحميم معها، وارتباط عملية التلقي بالإحساسات اللمسية التي نحتاجها في تلقي هذه الاعمال، وان كانت الملمسية متحققة بدرجة طفيفة؛ بسبب المادة الهشة للمنحوتة والتي لا تسمح بالتلامس من المنحوتة خوفا من تفكّكها!.

تتأرجح هذه البنائيات، حالها حال الاعمال الفنية البنائية، بصفة عامة، وحالها حال بعض التكوينات المفاهيمية، التي قد تنتمي بعض اعمال المعرض اليها، تتأرجح، بغموض بين الرسم والنحت، وفق الناقد البريطاني هربرت ريد، فسطوحها، في هذا المعرض، ليست محايدة ابدا، انها تمتلك أهمية وفاعلية تعبيرية مع أهمية الإحساس بالحجم وبالكتلة (الفجوات والنتوءات).

يعتمد هذا النوع من الاعمال، ومن التجارب، بدرجة كبيرة، على عامل الدهشة او الصدمة التي تواجه المتلقي حينما يتلقاها، مما يجعل العامل الحاسم في نجاح هذه المنحوتات قدرتها على كسر افق توقع القارئ، فاستدعاء قوانين النوع النحتي التقليدي لا يسعف عملية التلقي، وعلى المتلقي ان يقدح زناد خزينه المعرفي لإنجاز عملية تلق مختلفة بشكل فاعل، فلا يفيده هنا البحث عن تأويلات لهذه المنحوتات؛ لأنه يبدد إمكانية تلقي هذه التجربة من داخلها، او من وجودها الداخلي المادي، فالتأويلات التي يطلقها المتلقون تزحزح عملية التلقي الى خارج الوجود المادي للأعمال، وهو أسوأ ما يفعله المتلقي في المعرض.

كثيرا ما يشكو متلقو معارض كهذه بأنها تخرق (المثل الأعلى) الجمالي الذي تواطأ متلقو الفن عليه، ففي هذه التجارب تنتفي فكرة المثال الأعلى؛ فتغدو الأقنعة الافريقية، والتراث الفني لشعوب العالم المختلفة، اعمالا فنية جميلة حالها حال جمالية تمثال داود لمايكل انجيلو او غيره من المنحوتات الاوربية.

يقدم التشكيلي الكاتب هاشم تايه نمطا مختلفا عما اعتاد المتلقون العاديون للجمال، لأنه يقدم جماليات مؤسسة على (جمالية القبح)، وجمالية المرذول من المادة، والهش، والزائل، واي تفكير بمحاولة تحويل (منحوتاته) الى مادة مقاومة للفناء كالبرونز مثلا، سيصيب ليس فقط المنحوتات بالغثيان، بل بضرر هائل، لان شيئية وتعبيرية سطوح منحوتاته، تفقد فاعليتها، وتتوقف، فقد عمد هاشم تايه الى تغليف منحوتاته، او ربما (طلائها) بصحف محلية؛ فمنحها قدرة تعبيرية، واحساسا عاليا بهشاشتها، وكمون الفناء في جوهروجودها المادي.

تقنيةَ الخراب Ruins Technique:

ان اهم الأسئلة التي داهمتني وانا اعاين تجربة هاشم تايه هنا: هل يمكن اعتبار هذا المعرض نمطا من (تقنيات الخراب) التي نظّرت لها الفنانة الدكتورة هناء مال الله؟.

استنادا الى التعريف الذي قدمته هناء مال الله فإن (تقنيةَ الخراب Ruins Technique): "فن يتضمن: حرقا، وتدميرا وازالة للمادة الخام لتبث مظاهر الاسى، وهي، اي (تقنيات الخراب)، تمتلك وجودها كتمثيل لوجه الحرب البشع عبر استغلال جوهر عمليات تدمير المادة الخام لبث مفهوم الحرب بغض النظر عن موقعها الجغرافي، ومفهومها السياسي"، وعبر العودة الى طروحات شاكر حسن آل سعيد عبر (التعرية - التراكم)، واختصاصه الاكبر في (الاثر)، و(التعرية الشيئية) التي كانت عنده مفهوما كونيا، حيث: (الطبيعة) تتعرى، والالهة عشتار بفعل كائنات العالم الأسفل، الا انه اختص من تقنيات الخراب بالتعرية التي اعطته تعريفاتها: الرياضي "ما قبل حالة (صفر) التعبير الفني"، و(التقني/البصري/الاركولوجي)، كتعرية قصدية شيئية (مادية ومتيريالية) "تحدث في جغرافيا الأرض" وتكون "متحققة في الظاهرة الشيئية وليس بواسطتها"؛ فيسبغ آل سعيد على التجريد بعدا صوفيا ودينيا كتخل عن "المطامع البشرية"؛ ليتحقق (التجريد عبر التعرية) بنمطين: (تعرية الجدران)، في "ثقافة ساكني المدينة" بحوارها المتبادل بين الجدران وساكني المدن؛ و(تعرية الأرصفة) كناتج للصدفة ومؤثراتها؛ بوجودها الغفل؛ و اثر أقدام عابري السبيل (علامة الرصيف): "تحزيز، وشخبطة، وشقوق ... قوى كونية مكتفية ذاتيا" وقادرة على الكشف عن (شيئية الوجود) وعن (الظاهرة الشيئية) كطاقات فاعلة "في الوجود الشيئي في المحيط" عبر عناصر التكوين الانباذوقليسية الأربعة..

لقد كانت هناء مال الله مأخوذة بالحوار الصامت الغفل بين ساكن المدينة والأرصفة و(الأرضيات)، ففيما يكون "للجدار (حواره) مع السابلة، لا يكون الرصيف إلا مواطئ أقدام، و(مكبات نفايات) لا تحاور سوى ذاتها"؛ فأدركت هناء مال الله ان الرسم قضية بصرية لا تتسع في النهاية الا للبصريات والماديات التي تخلق البصريات، فحولت فكرة الفناء الى معالجات لمواد صلبة؛ فالفناء يضرب الصلب المحسوس ليخلق إحساسا بفاعليته التدميرية، التي تستخلص من الصلب وتآكله وفنائه سرديات ورؤية فلسفية تعبر به عن إحساسها بالتدمير الذي يطال الإنسان كما يطال المادة الملموسة متجها بها إلى الفناء.. وهو ما تسميه (الحافة الحساسة)، اي المرحلة الحرجة بين التشخيص والتجريد، فكل شيء صلب يحسب بحكم صلابته

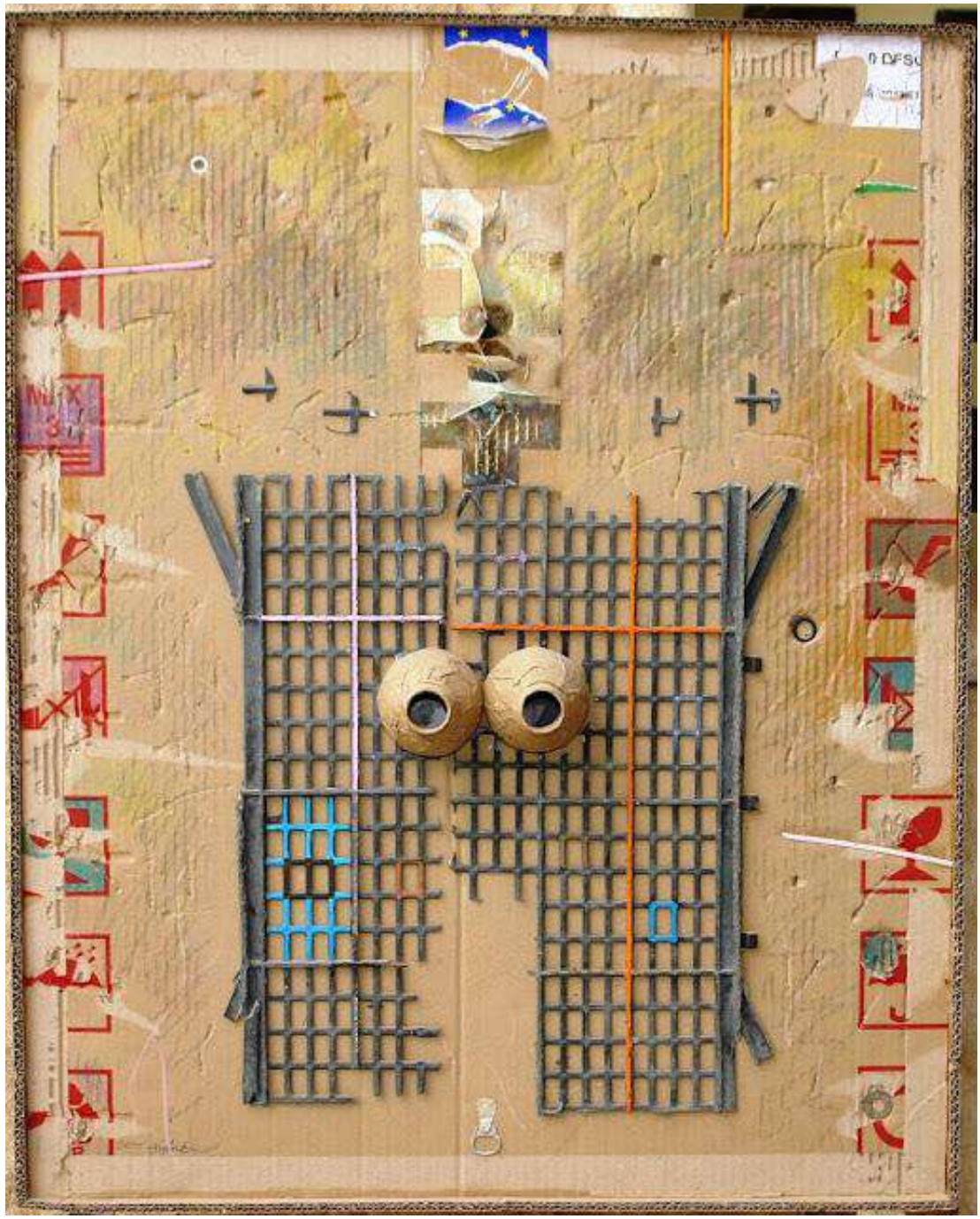
على التشخيص وهو يتحول الى تجريد بقوة الفناء... فقد تركت الحرب ندوبا كبيرة داخل هناء مال الله، ففاضت اعمالها (المجمّعة من مصادر شتى، والمحروقة، والممزّقَة، والمخَدشَة) برائحة الدخانِ، ولون السخام، في تجسيد بصري يقوم مقام التلميحات المؤلمة لدمارِ وطنِها، لتُوصلُ رسالة عابرة للجغرافيا وللتاريخ معاِ، بأن الخراب جوهرٌ للوجود وليس للموت، فـ(الاندثار) حقيقة كل مادة صلبة تبدو من النظرة السطحية متماسكة؛ فاذا خلال زمن، تتحول الى هباءة، وهو ما تحاول ان تقدمه في اعمالها التشكيليةِ التي تقع في لحظة التحول القلقة بين الوجود وبين الفناء، اي بمعنى تشكيلي تقف بين التجريد والتشخيص. فأيقنت أنّ الخرابِ جوهرُ الوجود او مآله الحتمي، وان الصلابة (الموثوقة) يُمْكِنُ أَنْ يُتحوّلَ الى (لا شيء) خلال اجزاء من الثانية. فاعتبرت تقنيات الخراب ناتجا للوجهِ القاتلِ للحربِ، واستعادة و إنتاجا لفكرةَ الحربِ وفعلها التدميريَ بصرف النّظر عن طبيعتها الجغرافيا سياسية او الجيوبوليتيكية.

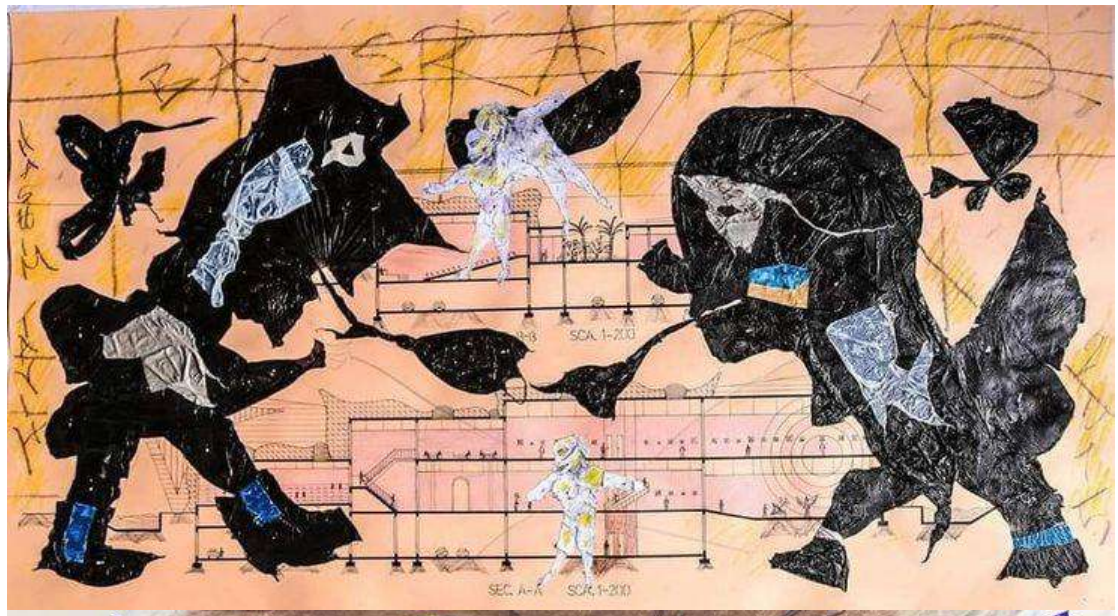
(مكبات النفايات) و(الحافة الحساسة)

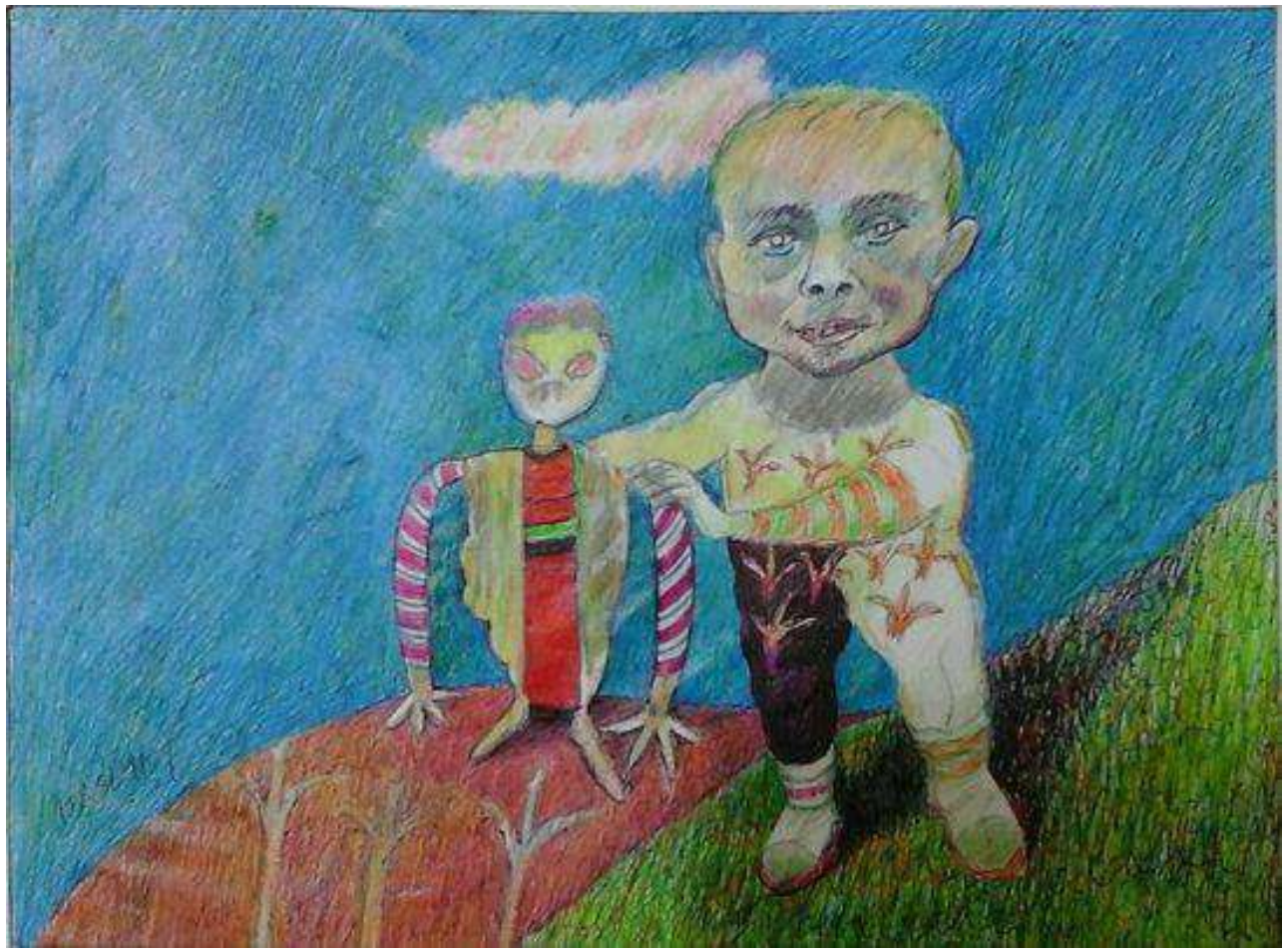
من (مكبات النفايات) ابتدأت تجربة الـ(نحات) هاشم تايه، الذي اعتبر النفايات متحفا نحتيا صالحا للبدء به، معتبرا تحول (الوجود السلعي) الى نفاية بمثابة (الحافة الحساسة)، وهي نقطة تحول المادة من (سلعة) الى (نفاية)، او (هباءة) سلعية، وهي، في الوقت عينه، نقطة البدء بانبعاث الفناء، وتحوله الى فن، فتحولت: قناني الماء، وغالونات زيوت المحركات، وبوكسات الطعام السفري البلاستك، واسلاك الكهرباء، والصحف غير المطلوب قراءتها، الى مشخصات تحكي ازمتنا الوجودية، وما تعرضت له حياتنا وبلدنا من خراب، فكانت كل نفاية عنده صالحة لصنع الفن، فكان استخدام كولاجات نحتية (ردي ميد) عبر نفايات جاهزة لتتم عمليات توليفها وتغليفها لتتحول الى منحوتات بهذه المواد الجاهزة والفانية.

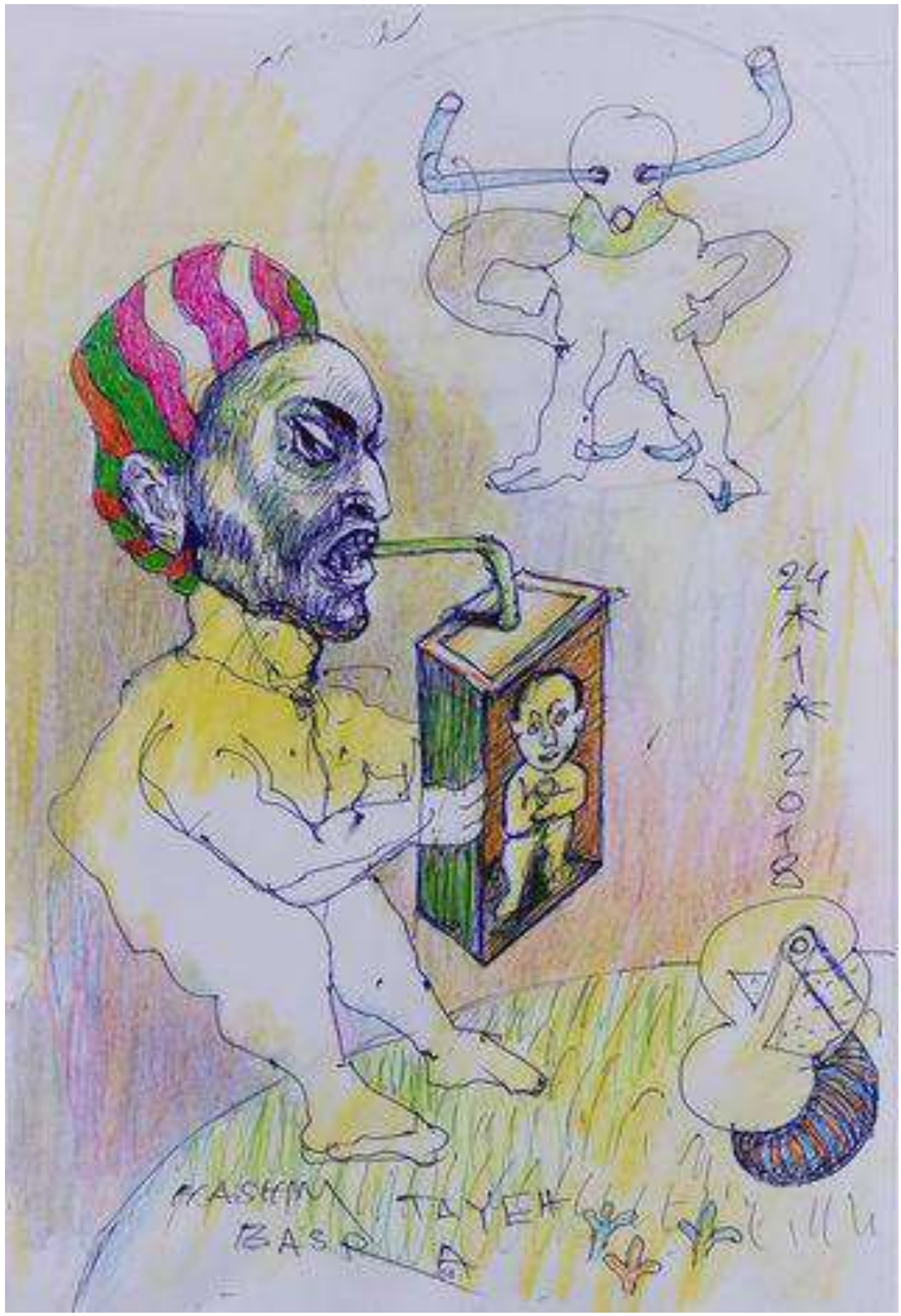
ان تحولات اعمال هاشم تايه تجعل من الصعب على النقد دمج كل المتلاحقات التي قدمها، الا ضمن منظومة اوسع من مفهوم الخراب، واستحكام منظومة (الموت) كأعظم الاسئلة الوجودية التي يواجهها العراقيون يوميا، وما ملأ ذاكرته مما عايشه من أيام عصيبة عجاف ماضية يطفح الان رؤية فلسفية

تشاؤمية تتعلق بمو اقف الانسان في مواجهة السر الاعظم في الحياة وهو (الموت= الفناء= الهباء)، ويبدو ان فكرة تنوعات (الموت= الفناء= الهباء)، كانت مفهوما لصيقا بجغر افية (العراق) ميسوبوتاميا، وقَدَرا مستدير التعاقب على العراق ولا يمكن الفرار، او الخلاص منه، وليس هو الا انعكاسا صادقا لجوهر الخراب الذي نعيشه في كل شيء نعيشه حتى وان كان في لحظات سلام.

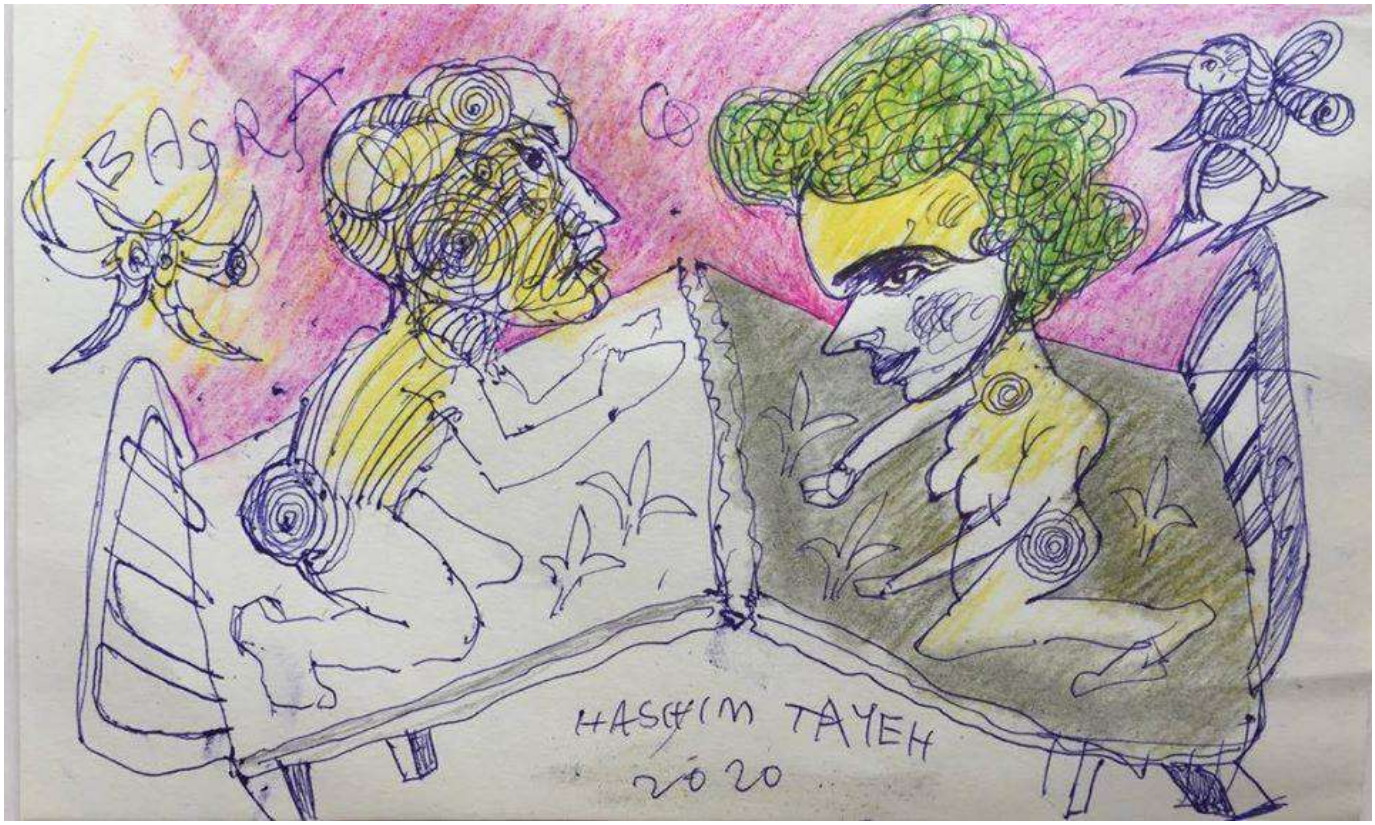


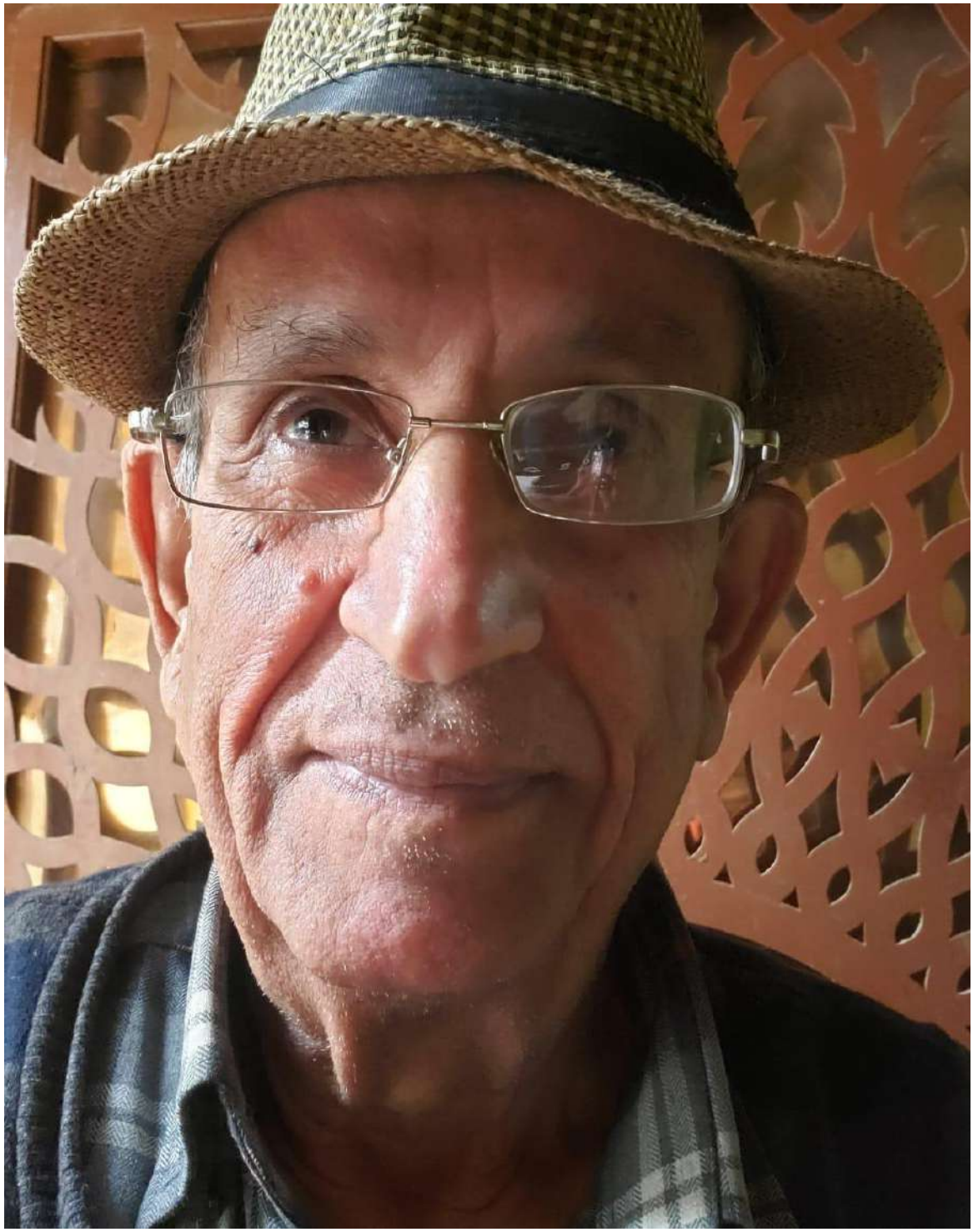

SCALE 1-200
SEC. A-A SCALE 1-200




24 MAY 2018
HASHIM TAYEH
BASRA

HASHIM JAYEH
2020

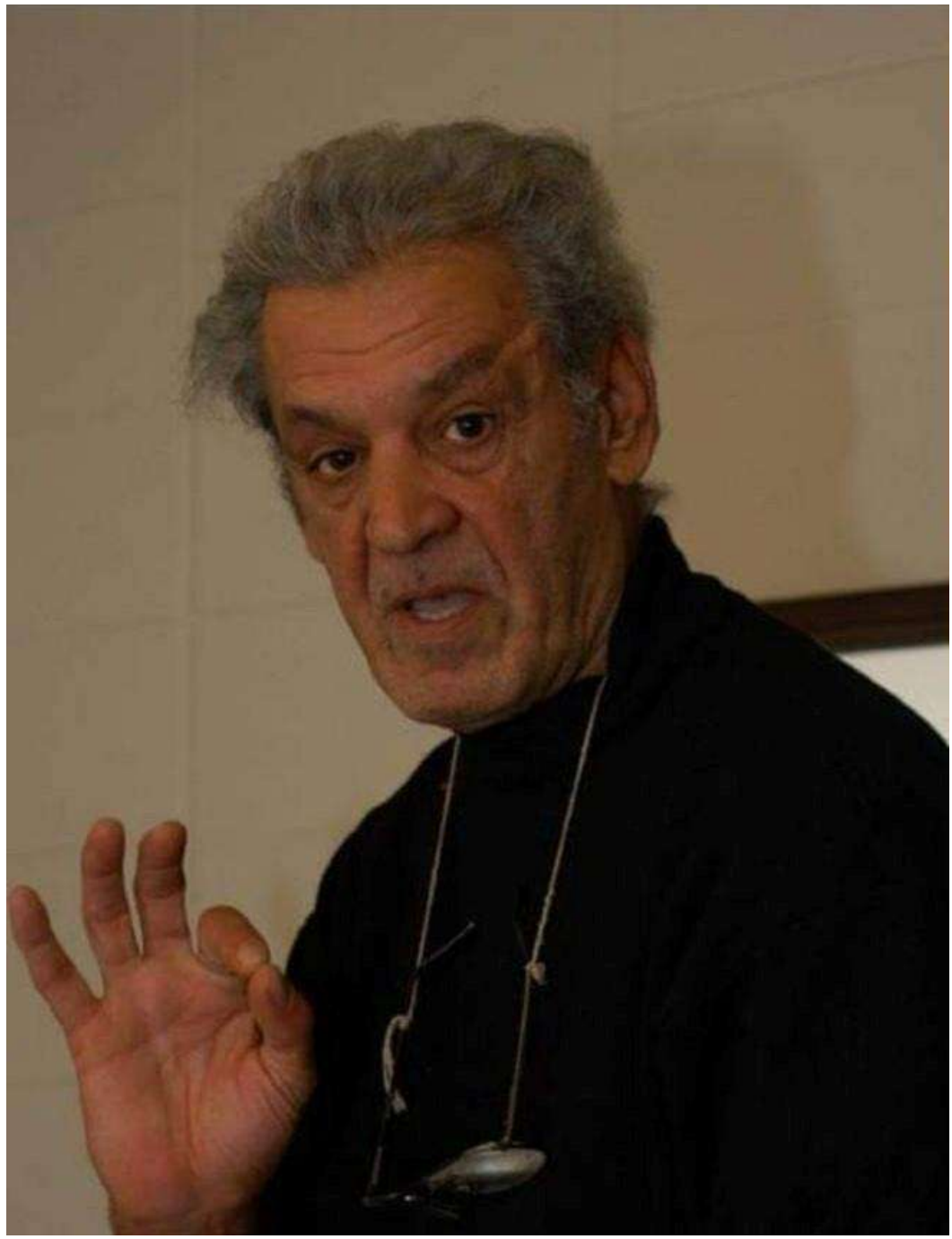

MASRA
HASHIM TAYEH
2020



16

النجاة منقذ الشريدة

المشاكسة في الزمن الاخطر!



لم تتوفر لدينا نماذج من منحوتات الفنان التشكيلي العراقي النحات منقذ الشريدة، لذلك لم نكتب عنه في الطبعة الورقية من كتابنا هذا (تشكيليو البصرة)، بل حتى لم تتوفر حتى صور لمنحوتاته؛ مما جعل الكتابة عنه مستحيلة، والامر ناتج عن جملة أسباب وعوامل عديدة تضافرت معا، قسم منها عوامل داخلية تخص شخصية النحات منقذ الشريدة ذاته، والذي كان يتصف بدرجة كبيرة من عدم الاكتراث في تسويق تجربته، والمحافظة على ارثه الفني المهم، وعوامل خارجية تخص جيل السبعينيات الذي تعرضت تجاربهم الابداعية الى ضواغط ايديولوجية بسبب تدخلات الاحزاب في سبعينيات القرن الماضي ومحاولتها توظيف الثقافة العر اقية وتوجيهها لما يخدم توجهاتها، ومن ثم دخول العراق في حروب متلاحقة لم تمنح ذلك الجيل فرصة لتقديم منجز فني كما توفر للأجيال الاخرى..

ويمكن ان اعيد القول بان اكثر اجيال الرسم العراقي التي تعرضت للإجحاف، والتدخلات الـ(خارج).(جمالية) هي تجربة جيل سبعينيات القرن الماضي من الرسم العراقي، وكانت تجربة منقذ الشريدة واحدة من هذه التجارب التي تعرضت الى اذى مزدوج، فإضافة لأذى التدخلات الـ(خارج)(جماليـ)ة، واذى داخلي حينما لا يعتقد الفنان بوجود حلول وسطية بين الأهداف (السامية) وبين الو اقع الفعلي المعيش، والايمان بان اهداف الفن تقع خارج كينونته، ليكرس نفسه لتغيير العالم الى عالم محتلف، فإذا بتلك القناعات تصطدم بو اقع حجري لا يمكن خلخلته؛ لذا قد يمكن القول انها تجارب جاءت في زمن خطأ حينما تزامن صعودها مع استحكام وتصاعد حمى الخطابات الأيديولوجية، ذات الطبيعة الالتهامية، التي لا تتورع عن توظيف أي حقل من اجل سيادة خطابها، فسعت الى الهيمنة على الثقافة العر اقية، والفن، ومنه الفن التشكيلي، فتمكنت من اعادة صياغة توجهاته، وتوجهات جيلً بكامله.

كتب عنه الشاعر د. حيدر الكعبي: "ولد منقذ عبد الوهاب الشريدة في البصرة سنة 1946. كان، باعتراف الكثيرين من ذوي الخبرة والدراية في الفنون التشكيلية، بمن فيهم أستاذه محمد غني حكمت، من ألمع

المواهب النحتية في العراق. لكنه كان أيضاً من أضيع المواهب وأسوئها حظاً. كان عاشقاً للحرية، مشاكساً في زمن قمعت فيه الحريات، وسُخِّر فيه النحاتون، بالترغيب أو الترهيب، في صنع تماثيل لا ملامح لها، شواخص ترتدي خوذات وبساطيل وتشير بأذرعها البرونزية الى الجهة الشرقية من شط العرب. هذه هي الوظيفة التي اختارتها الفاشية لنحاتي العراق، وظيفة رفضها الراحل وهرب منها الى الخمر، والى منطقة في الظل ينحت فيها أحلامه، فتعقبوه و انتزعوا الإزميل من يده، ووضعوا فيها بندقية، هو الذي لا يجيد حتى العراك بالأيدي، ودفعوه الى جبهات القتال مع إيران ليقع في الأسر، ثم ليخرج بجسم مهدم لاجئاً الى بلاد العم سام، لكي يموت مغترباً في مدينة ناشفل بولاية تنيسي الأمريكية في يوم الجمعة المصادف 26 أيلول 2014.

وكتب الفنان العراقي المغترب في كندا هاشم حنون:

أنا وصديقي الراحل منقذ الشريدة

في منتصف السبعينيات، عندما كنت طالبا في معهد الفنون الجميلة ببغداد، حيث كنت اتنقل ما بين مدينتي البصرة والعاصمة بغداد، وهو ما جعلني اتابع فناني بغداد والبصرة بنفس الوقت، وفي تلك الفترة كانت في البصرة حركة تشكيلية نشطة البعض يتواجد في دار الفنون بالعشار، او نقابة الفنانين قرب ساحة تمثال اسد بابل، والبعض من الفنانين يتواجد في كاليري 75 الذي يديره الفنان الراحل ناصر الزبيدي، وفي هذا المكان تعرفت على الفنان الشاب منقذ الشريدة حيث كان مليئا بالحركة والنشاط؛ ومن اللقاء الاول اعجبت بطاقته وبراعته بالرسم من خلال تخطيطاته السريعة ذات الخطوط الانسيابية والرشاقة والمهارة برسم الاجساد وقوة النسب ودراسة التشريح وهذا ما جعله يتفاخر بين بقية الفنانين لما يحمل من ثقة بالنفس والمهارة بفنه، وبمرور الزمن اصبحنا نلتقي بين فترة واخرى ويستمر بالتحدث معي

عن دراسته ببغداد وسفرته لايطاليا وكيف كان يتنقل بين مدينة لاخرى حتى عاد لمسقط راسه البصرة، وخاصة منطقته ابي الخصيب حيث كان يحب المدينة وأهلها.

كان منقذ يتقن النحت على الخشب، وهذا ما ميز اعماله عن بقية النحاتين، وكان لأستاذه الراحل الفنان محمد غني حكمت تأثيرواضح على أسلوبه، وكان لمنقذ دورفي مساعدة استاذه في تنفيذ بعض الاعمال على الخشب، وخاصة النحت على الابواب التي اشتهر بها محمد غني ونتيجة لظروف منقذ مما جعله ينحت الكثير من الاعمال ويبيعها بأسعار رخيصة من اجل ان يستمر بالحياة والعمل بالفن؛ وهذا ما حرمنا من الكثير من الاعمال التي لم توثق او نعرف مصيرها، وكانت خسارة لنا نحن اصدقاءه ومحبي فنه، وهناك الكثير من القصص والمو اقف لهذا الفنان ففي احد الأيام، وكنت خارجا من الدائرة، حيث كنت اعمل مشرفا في النشاط المدرسي لتربية البصرة، شاهدت منقذا ومعه قطعة نحت، وهوو اقف قرب بو ابة قاعة التربية التابعة لمديرية النشاط المدرس؛ فاخبرته انني سأذهب لمشوار وسأعود اليك لنلتقي معا، كانت القطعة جميلة جدا وعبارة عن قطعتين مربوطتين من الوسط وقابلة للتحرك نحو الداخل اي تنفتح فتصبح رجلا من جهة، ومن الجهة الاخرى امرأة، وعندما تنغلق على بعضها تصبح في حالة التصاق الرجل مع المرأة، ومع الاسف عندما تركته وعدت اليه لم اجده ولم اجد القطعة الفنية التي بقيت لغاية اليوم في ذاكرتي ولا اعرف اين ذهبت او بيعت حيث منقذ لا يهمه عمله بعد الانتهاء منه، وفي عام 1986 كنت عسكريا وقد اصبت بحادث دهس في ساحة سعد، وعلى اثرها بقيت عدة اشهر بالمستشفى التعليمي بالبصرة، وعندما عرف منقذ انني ارقد بالطابق المخصص للعسكريين كان بين فترة واخرى يتفقدني ويلاطفني بنكاته وحركاته الجميلة للترفيه عني ونسياني للألم من حادث الدهس، وكان يقضي اوقاتا جميلة معي بالتحدث عن الفن ومشاكساته، وفي احد الايام افتقدته وجاء من يخبرني بان منقذ قد تشاكس مع استعلامات المستشفى، وهو ما جعل ادارة المستشفى تمنعه من زيارتي؛ فكان يرسل التحايا والسلام مع اصدقائي الفنانين، وفي احد الايام ارسل لي هدية عبارة عن قطعة منحوتة لفتاة من الخشب بحجم كف

اليد وانا في المستشفى، وما زالت عندي في البصرة، وهي القطعة الوحيدة المتبقية حيث فقدت واحدة عبارة عن مجموعة نساء عاريات على الخشب اسمها (نساء اورشليم).

وقع منقذ أسيرا خلال الحرب العراقية الايرانية وبقى سنوات طويلة في معسكرات الاعتقال بإيران وهناك أستطاع أن يقنع سجانيه بأنه فنان وتمكن من ممارسة عمله وانجاز الكثير من الأعمال، بعدها تمكن من الفرار من الأسر ليصل الى سوريا ويقيم بها حتى حصوله على موافقة السفر كلاجئ الى أمريكا، وبقى يعاني من الغربة والمرض ليتوفى عام ٢٠١٤.

وكتب عنه د. قيس عيسى:

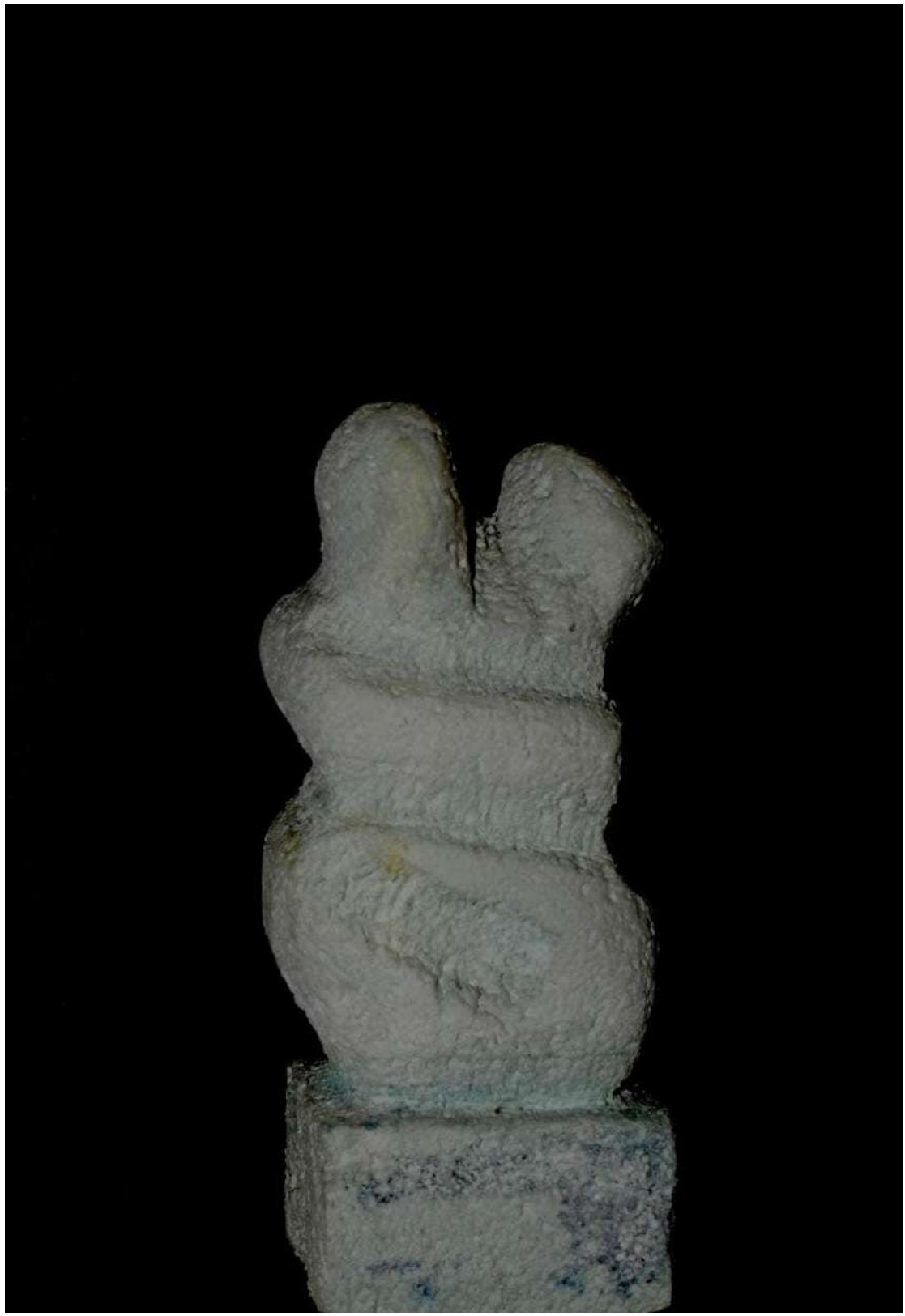
النحات (منقذ الشريدة) ... عندما يتجاوز الفن حدوده الواقعية

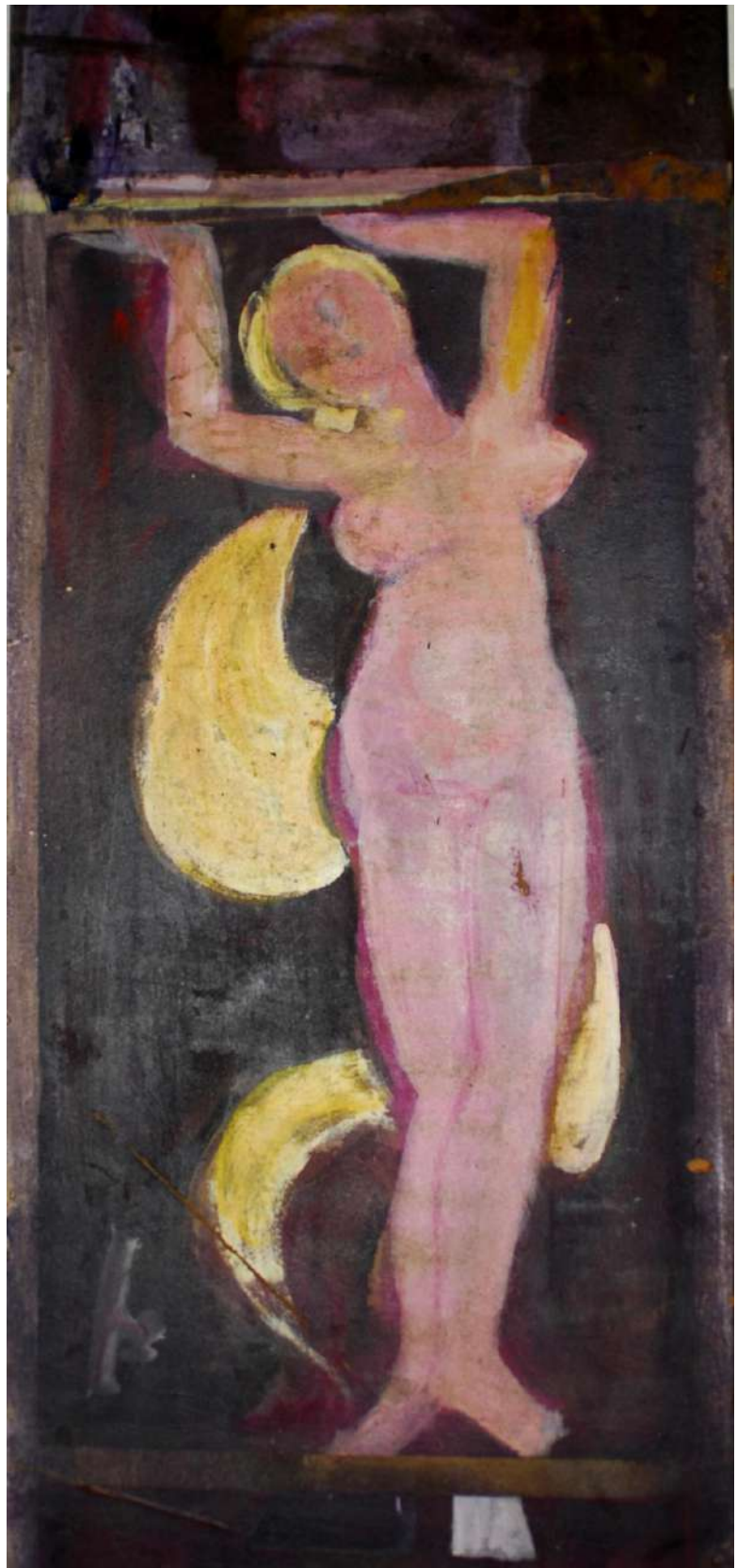
عندما نتحدث عن اصطلاح (صياغة) يتوجب علينا تفكيك بنيته الداخلية لفهم منحوتات (مُنقذ الشريدة). الصياغة انها تعني إعادة تأهيل المادة الخام وتحويلها إلى وجود جديد يكتسب حالتين حالة وجوده الفيزيائي المادي وحالة وجوده الفني. فالجسد الإنساني مادة خام قابلة للتطويع وإعادة صياغته مرة أخرى. فهو خَبُرَ الفنون الشرقية جيداً وآليات الصياغات الجمالية للشكل البشري. فلم يتقيد بمنظور واحد للشكل البشري، فقد جهز عدة صياغات لزوايا النظر، فعند مُتابعة منحوتاته نلاحظ ان الوجوه الجانبية متوائمة مع الأجساد الامامية، وتقاطعات الايدي والاقدام عبارة عن مسارات هندسية منتظمة في قانون مُبتكره الفنان. ان هذه الممارسات الإبداعية ما هي الا ابتكارات مُعاصرة ومجاورة لقواعد التأليف الأكاديمي.

كما ان المُلفت للمُتابع ان الفنان (مُنقذ الشريدة) لم يهتم بتأثيث المكان فكان المكان عبارة عن اهتماماً بارعاً بالفضاء المُحيط بالكتلة كأن الفنان يحاول ان يُشكل الفضاء بصياغات مُتداخلة مع الكتلة أي مع الأجساد البشرية المُعدةُ للنحت. فنلاحظ ان الفضاء يكون جزءاً من الكتلة ومرة أخرى يكون مُحيطاً أو مُتداخلاً مع الكتلة، كإن الفنان يحاول إعادة هندسة موضوعاته الفنية ويُحَولها إلى أيقونات تُؤسس فعلِ وجودِها داخل ذاكرة النحت العراقي المُعاصر.

مُضيفاً إلى البُعد الفني الجمالي بُعداً انسانياً اكتست به تخطيطاته ومنحوتاته فنلاحظ ان ابطاله من عامة المجتمع أو هم من الاولياء الصالحين يجمع فيهم بين الزهد وبين استحضار الانسان الذي يُجابه العدوان بالجسد وحده، وهو الجسد فقط اداته في الحرب فالفارس لديه لا يغدر ولا يتنازل عن مبدأ الحقيقة، حقيقة الانتصار وحقيقة ما يؤمن به. كل ذلك نابع من فكر متوقد يستحضر معنى الحرية وفق مفهومها المُعاصر لإنتاج نصاً بصرياً مُفعماً بالجمال. فهو يمتلك من الوعي ما يؤهله إلى ان يحول تلك المَفاهيم إلى منحوتات كأنها تنسالُ من عمق التأريخ الحضاري السومري والاشوري والفنون الإسلامية ونقلها إلى زمننا المعاصر كل هذه الدراية العميقة جعلته يبني نسقاً فنياً مُعاصراً لهندسة الجسد البشري في ابداع قل نظيريه وقلده الكثير فيما بعد.

10.2



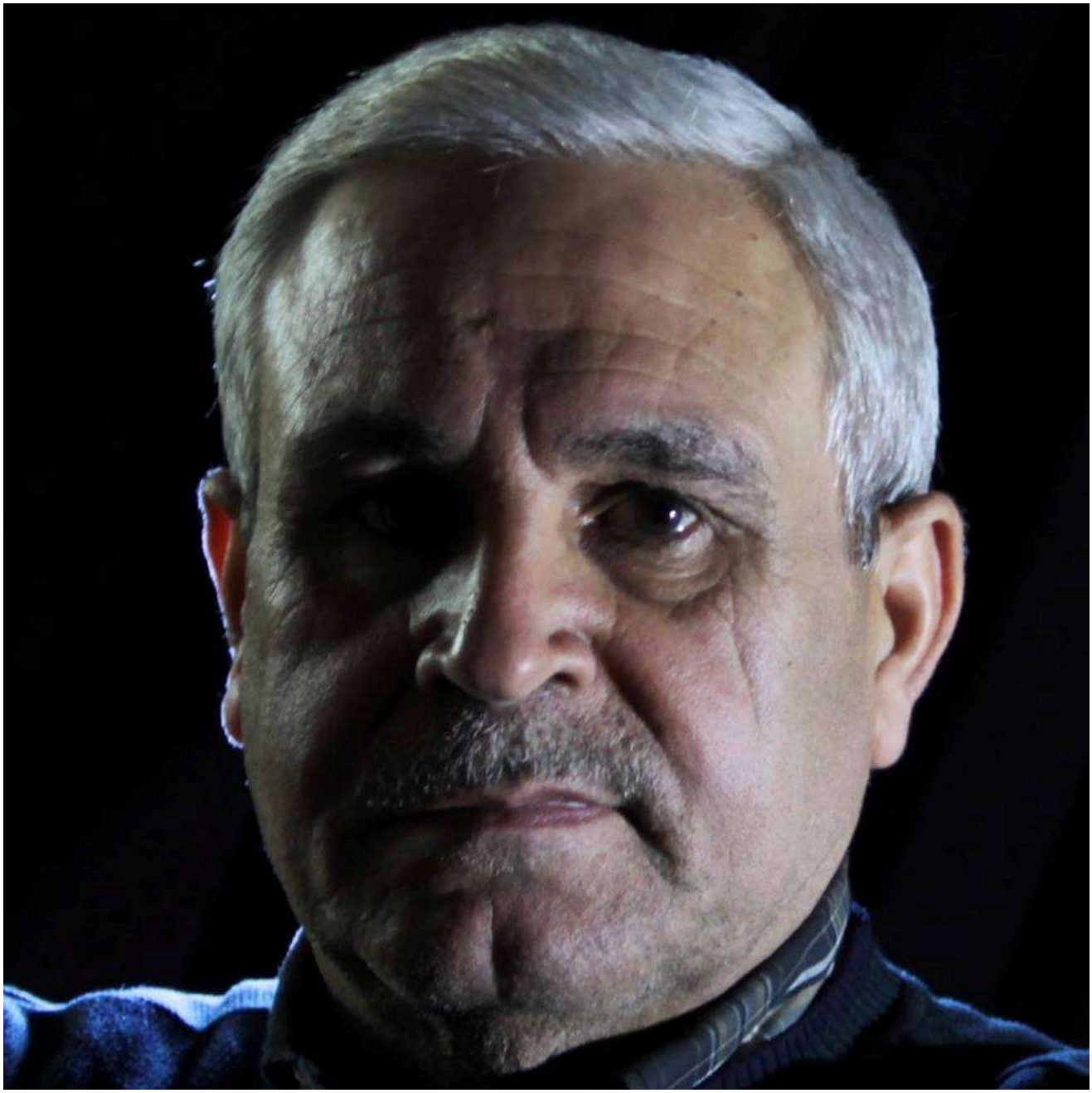


منقذ الشريف
2006-11-1

17

الرسام عبد العزيز الدهر

تجاوز تقليدية المنظر الطبيعي



سنحاول في كتابتنا هنا عن الفنان الرسام عبد العزيز الدهر ان نستعير روح (المعارض الاستعادية) من خلال اختلاق (كتابة استعادية) تتعقب تطورات التجربة عبر السنوات السابقة؛ فتجربة عبد العزيز الدهر تجربة بالغة التنوع؛ وكانت فيها التنوعات الاسلوبية وتنوعات المادة تتعايش متساوقة طوال المدة التي قضاها منتجا للرسم ومشاركا في المعارض، وهي تجربة فنية ستحيلنا حتما الى التمثيل والى العناصر المشخصة التي يستقيها من الو اقع المعيش، والتي لم تظلّ واضحة المعالم والتفاصيل فقط، انما شكلت المهيمنة (الفكر/شكلية) التي تُؤسس عليها التجربةُ طوال عقود من ممارسة فن الرسم.

نحن نعتقد بإمكانية استعادة خصائص النوع من خلال خصائص الفرد، وبالإمكانية الجينالوجية لاستعادة ذلك، فمن غر ائب فن الرسم، في منطقتنا، والتي يجب على المختصين بالثقافة ان يدرسونها هو ان الفن العراقي قد بدا تعبيريا منذ خطو اته الأولى، على عكس الرسم الخليجي الذي بدا سوريباليا، وهو ما بدأ به الرسام عبد العزيز الدهر الذي، منذ مراحله الأولى التي كانت يستخدم فيها تقنية النفخ (الاير برش)، خالف التجربةَ العر اقية فقدم تجربة شخصية سوريالية يوظف فيها الأشكال والمشخصات الو اقعية لإنتاج عوالم سوريالية من خلال غر ائبية تجاور عناصر العمل الفني بطريقة استعارية.. ففي تحولاته المعروفة السابقة ضمن تجربته السوريالية كان يبني اجواءه فيها من عناصر مشخصة وو اقعية، ولكنه يوجد علاقات غر ائبية بين العناصر الو اقعية المشخصة للعمل الفني؛ وهو ما يؤدي الى اختلالات منطقية في عمليات (التشاكل الصوري) التي هي في جوهرها استعارات تحدث من تجاور عناصر العمل، أي ان الرسام، وهنا يكمن الامر الحيوي في تجربته، يُدخل عناصر العمل في تشاكل صوري، أي تفاعل استعاري، وكأنه شاعر يؤلف صورا شعرية لا تحتفظ فيها عناصر الصورة (الكلمات) بكينونتها الأولى بل تدخل في علاقات استثنائية هي التي تجعل الكلمات شعرا (poetics) واللوحة تجربة سوريالية مفارقة لمنطق الاشياء.

يمكن القول اذن ان عبد العزيز الدهر اتخذ الطبيعةَ معلّما اول، كونها المنهل الذي يغترف منه الفنانون كل معارفهم، وكل أحاسيسهم الجمالية، حتى وان تنوعت أساليب الرسم الفنية، فهي الحقل التطبيقي: للون وتقنياته، وللموضوعات، ولزاوية النظر فيها، وان للانزياحات التي تحدث في تقنيات المشخصات وفي معالجاتها وحرفيتها..

تخرج لوحة عبد العزيز الدهر من الفهم التقليدي للتشخيص، فتنأى به عن الفهم التقليدي او المدرسي في رسم الو اقع ورسم الطبيعة؛ فان معاودة عبد العزيز الدهر الرسم عن الطبيعة باعتباره ممارسة دائمة لانعاش صلة الرسام بالمادة اكثر من انعاش صلة الرسام بالعالم الخارجي ومشخصاته، وجعل العديد من متابعيه، وبحكم سطحي تماما، وطريقة ميكانيكية، يلحقون الدهر برسامي المناظر الطبيعية التي تعنى باليومي والمعيش من عناصر المنظر الطبيعي، وهو ما يجعل تجارب هؤلاء خلطة مشكّلة من العناصر التقليدية للمنظر الطبيعي من خط للأفق تستوطنه: الموجودات، ونقاط التلاشي التقليدية، وترتفع فوقه الأشجار والطيور وتهبط منه الشوارع وبقية العناصر التقليدية المشكلة للمنظر الطبيعي التقليدي منذ اقدم الازمنة.

يشرح عبد العزيز الدهر اسباب هذه وغيرها من الالتباسات في فهم (دَور) المنظر الطبيعي وفهم جدواه وأهميته فيقول "ربما يكون اختيار تسمية هذه المعارض باللاندسكيب سببا آخر في توجيه هذا البعض الى فهم كهذا؛ فـ(اللاند سكيب) كلمة المانية الاصل تشير الى مصطلح علمي يستخدم في الهندسة المعمارية، ويختص بتنسيق الحدائق الخارجية وتجميلها بالزهور والنباتات وغيرها.. وربما تتحول (عند البعض) الى فكرة التزيين، والتنسيق، والتجميل، وان استعمال هذا المصطلح في فن الرسم لوصف وتصنيف هذه الاعمال الفنية يسبب ارباكاً عند البعض حقاً!"؛ لذا كان لزاما على عبد العزيز الدهر ان يعامل اشكال الو اقع ليست باعتبارها تمثيلا لموجودات خارجية، بل ان تكون اشكالا شيئية جمالية مكتفية بذاتها، وان كانت تبدو مشابهة لموجودات الو اقع وتمثيلا لأشكاله، حتى تصل، في ارفع النماذج التي انجزها الدهر، الى

غايات في ذاتها، وتغدو أشكالا خالصة ومهيأة للرؤية بصفتها غايات مستقلة، رغم ان المتلقي العادي لا يراها الا تمثيلا لأشياء الو اقع بما يقترح من أشكال.

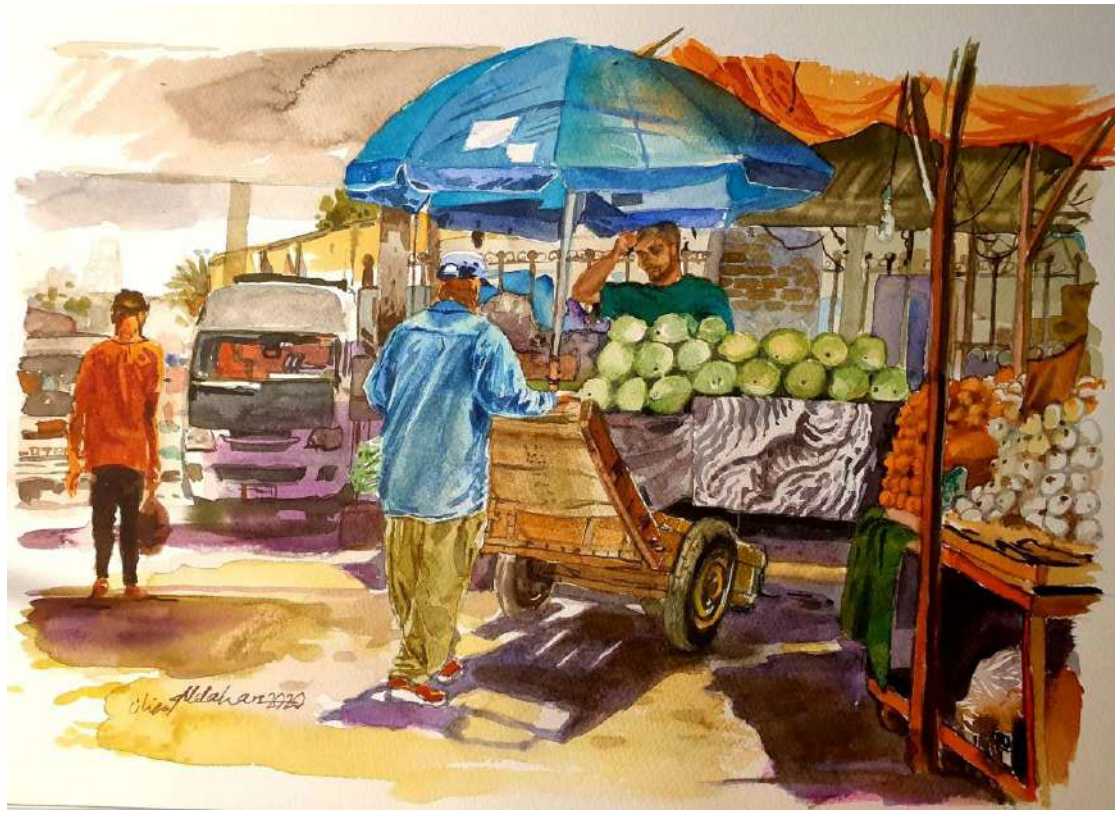
يمارس عبد العزيز الدهر الرسم عن الطبيعة من خلال التقاطات نادرة لـ(لحظات عالية) يتيحها الفن، او يتيحها (الانفعال) الذي توفره اشكال الو اقع، ليس باعتبارها مشروعا للتمثيل انما باعتبارها مشروعا للانفعال؛ وليتحول الو اقع، واشياء الو اقع الى (خامة أولية) قادرة على (صناعة) الفن، بمعنى ان تتيح للفنانين المقدرة على الـ(قبض) على الو اقع حينما تردُّ (الأشياء) إلى أنقى حالات وجودها المتمثل بـ(الشكل الخاص) الذي لا يعتمد بالضرورة على (عناصر خارجية) أي من خارج مادية العمل الفني، الا ان هذه العناصر يمكن ان توفر إمكانية تعبيرية عن (حس الو اقع) او ايقاعه، انه امتلاك للقدرة على القبض على الو اقع على نحو مضمون ومتكرر من خلال شكل يمتلك القدرة على التعبير؛ حيث يكون الشكل ممتلئا بالدلالة الهائلة التي هي ما يكشف عنه الفنان وراء الشكل، أو يقبض عليه بقوة الخيال، وهو الإيقاع الذي يغمر كل الأشياء ويبث فيها الحياة، ورغم ان الانفعال الذي يشتغل عليه الفنان هو انفعال لا يمكن ان يعبر عنه الا من خلال شكلٍ، سواء كان شكلا مشخصا، او لم يكن كذلك، فإن ارفع درجة يصلها الرسام حينما لا يكون (ما رآه) هو ما سيحكم تصميمه انما (ما شعر) به.

ان عبد العزيز الدهر بر اينا رسام مؤمن بـ"أن تحقيق الصدق الو اقعي، والتشبه بالحياة أمر سهل؛ بحيث إن الاكتفاء به يترك أعلى قوى الفنان الانفعالية والفكرية عاطلة ولا يستنفرها أبدًا أو يهيب بها... فالمشكلة الإستطيقية تكون شديدة الغموض بينما تكون المشكلة التمثيلية شديدة البساطة"، وهو بر أينا كذلك رسام متجاوزٌ للمهمات التقليدية للمنظر الطبيعي التي استقرت عند كثير من الفنانين الاخرين الذين هم في النهاية ليسوا اكثر من كتّاب ينتهون الى الادلاء بتقارير عن الموضوع الذي شكّل، في لحظة ما، بؤرة مباشرة للانفعال؛ بينما لا يحاول عبد العزيز الدهر التقيد برؤيته بل بانفعاله وحده، فليس التمثيل الا قشرة

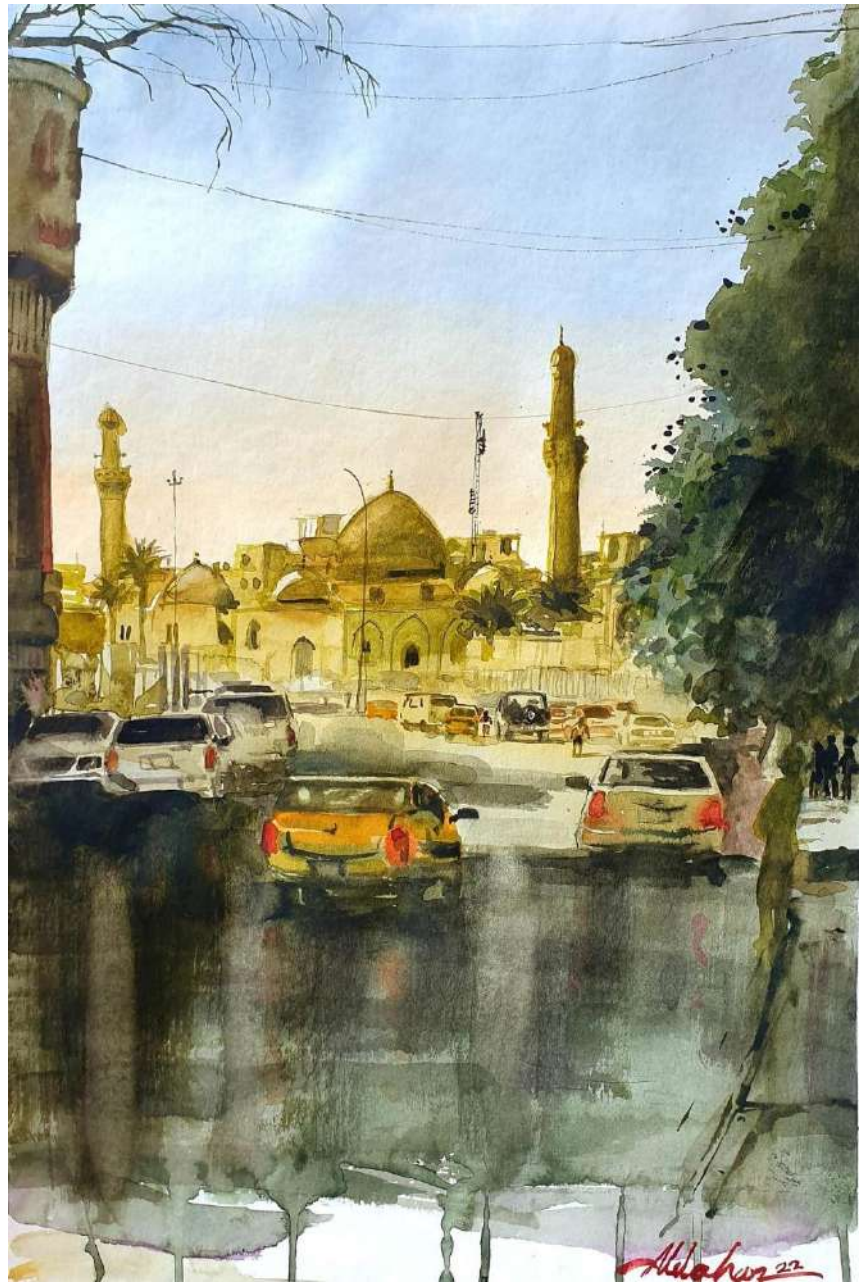
خارجية وان الصلة الأهم هي في الانفعال الذي يعبر عنه بالتقنية التي تعالج بها المادة ويتشكل بواسطتها العمل الفني.

اجد ان التخصص العلمي الهندسي جعل من عبد العزيز الدهر شخصيتين قد لا نقول متناقضتين حينما يمارسان الرسم والنحت، فحين تكون الطبيعةُ الامَّ الرؤومَ لعبد العزيز الدهر التي يستقي منها انفعالاته، فانه يتجه في النحت النصبي الضخم نحو اشكال تبدو وكأنها منتجة من خلال برامج الرسم الهندسي التي تنتج منحوتات تبنى من مواد معدنية عالية الصناعة، ومن معادن لمّاعة غير قابلة للصدأ، وهي اشكال لا تذكّر المتلقي بأي شكل من اشكال الو اقع سوى بذاتها!.

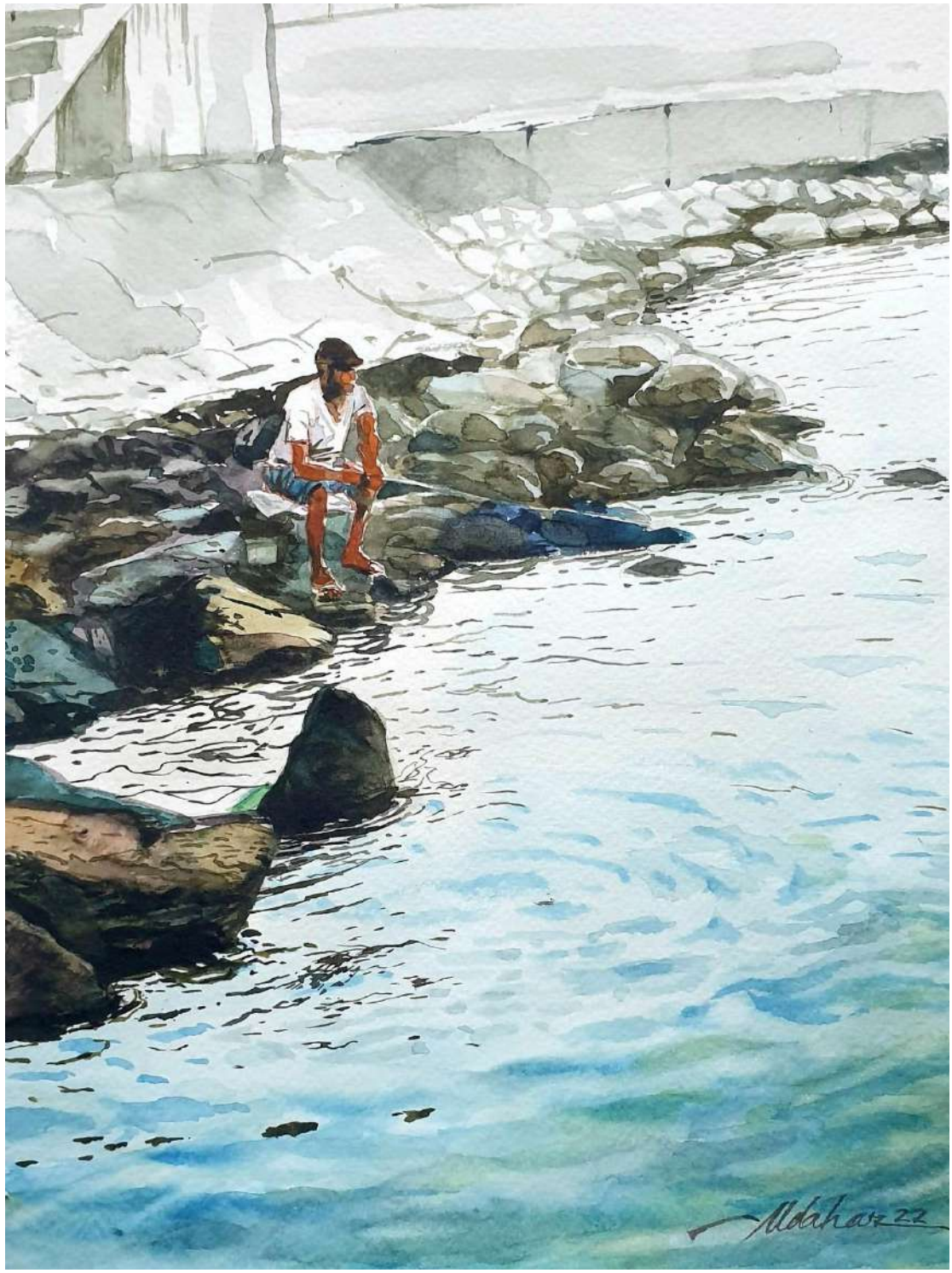
bb

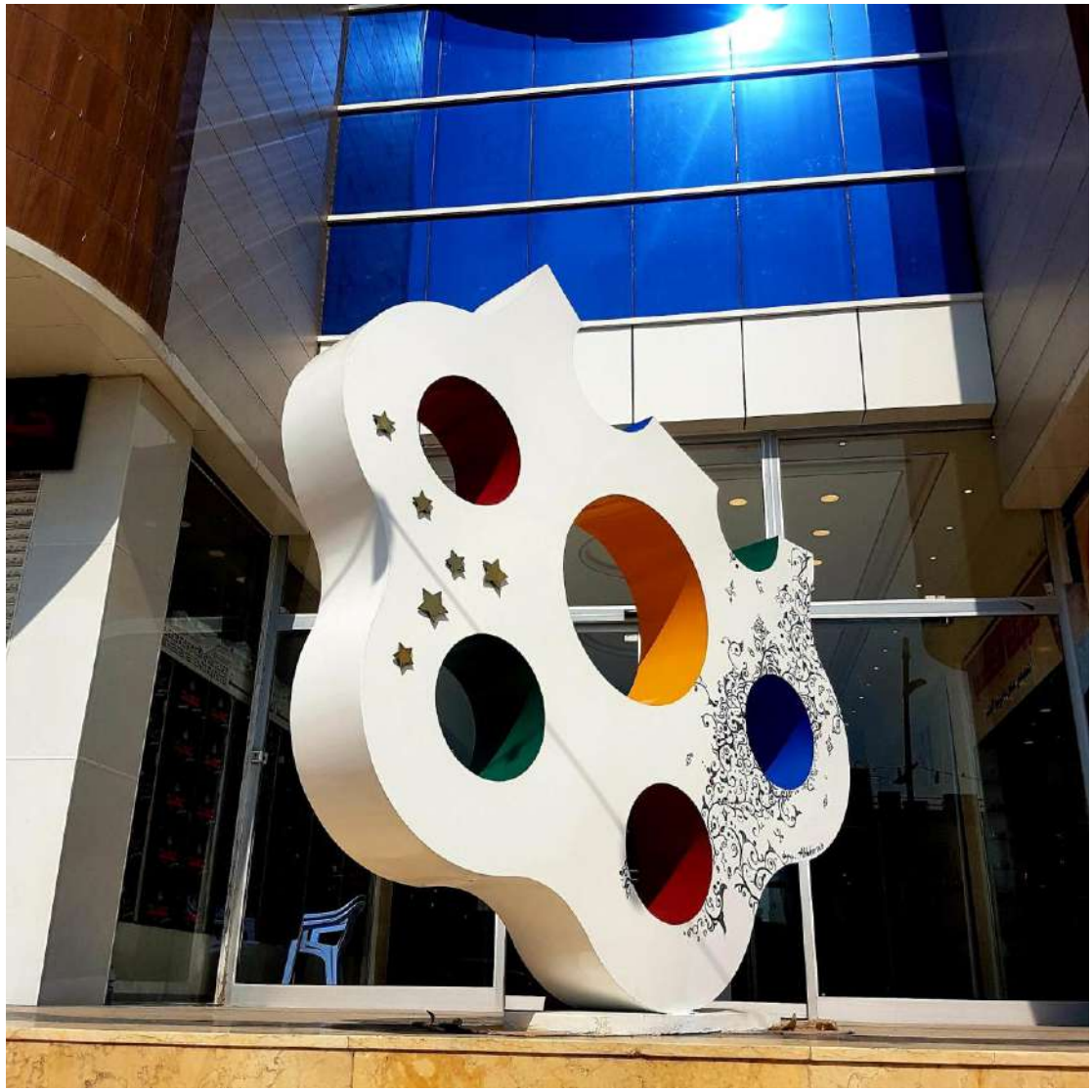


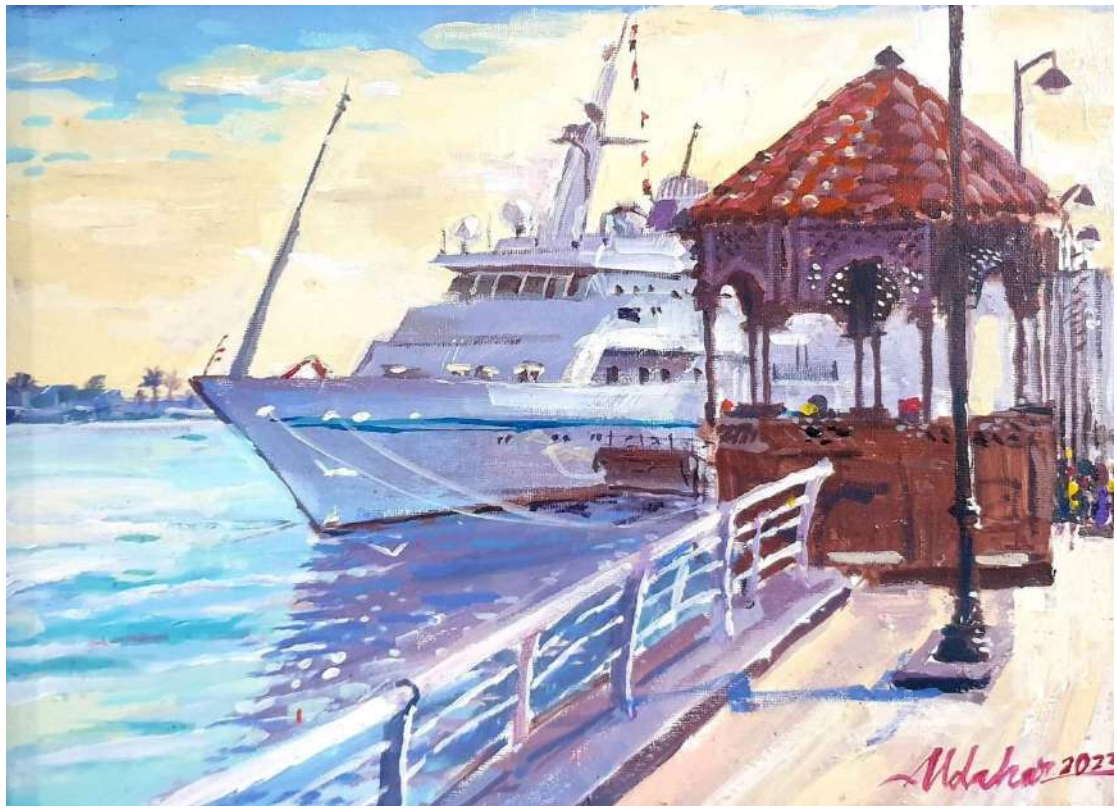
نصب الانطلاقة
للفنان التشكيلي - المهندس عبد العزيز احمد الدهر
الأنسان لحظة الأنعتاق من القيد
مادة العمل : ستانلس ستيل



Aldahar
2020







18

الرسام محمود حمد

تجربةُ رسمٍ مكتظة بالعويل!

في دراستي للرسم التشكيلي العراقي وجدت ان بناء اللوحة غالبا ما يتم بطريقتين: اولاهما ان تبنى اللوحة بطريقة التراكم، حيث تتراكم الطبقات، طبقة فوق الأخرى، وفق معمار المو اقع الاثارية الر افدينية المؤلفة من طبقات تكون الاحدث منها الطبقة السطحية، وهو ما شخّصه الراحل الفنان الكاتب شاكر حسن ال سعيد في دراسة له عن الرسام العراقي (كريم رسن)، وثانيهما نجده نمطا اخر من معمارية العمل الفني، وهو المعمار السطحي، وهو ما تنتمي اليه اعمال الرسام العراقي محمود حمد، التي تنتمي الى نمط من التجارب الفنية التي تشترك معا، ليس فقط بتشابهات شكلية فقط، بل، وهو الامر الأهم، تتماثل معا بـ(البنية الصلبة) السرّيّة التي كان يبحث عنها الناقد البريطاني هربرت ريد في تجربة سيزان، حيث كانت تجارب هؤلاء الرسامين (محمود حمد، وفاخر محمد، وعاصم عبد الأمير، وهاشم حنون، وصدر الدين امين) يبنون تجاربهم، ونسيج سطوح لوحاتهم، بامتدادٍ يتألف من طبقتين سطحيتين (مستويتين، او شريحتين بنائيتين) هما:

مستوى (الباك كراوند) الخلفية (بعدان هما: طول X العرض)، يؤسسه تكنيك الألوان، والسو ائل المسكوبة سواء، او المنفوثة، او المضافة، بوعي او بتقنية الصدفة، وهو مستوى سطحي غائر مقارنة بالمكون السطحي الاخر؛ فكان الرسام يعالجه أولا، من الناحية الزمنية، المستوى اللوني الغائر، وتشكله طبقة فاتحة اللون مهيأة لاستقبال المستوى الأعلى، وهي الطبقة الداكنة التي غالبا ما تكون ذات طبيعة كاليغر افية، وتُستل من: العلامات، والخطوط، والبقع المسطحة الداكنة، والقريبة من السواد، لتقترب كثيرا من لون الحبر الأسود (الفاحم) الذي شكل مدادا لتدوين المخطوطات، ومستوى تدوينيا للوحة كذلك، او (بنيةً صلبةً)، فكانت، وحسبما كتبت عن تجارب عدد من هؤلاء الرسامين، تجمّع من عناصر شتى، من : (مخلفات البشر)، و آثارهم، ورسومهم، وعلاماتهم منذ علامات جدران كهوف عصور ما قبل التاريخ وحتى زمننا الحاضر؛ فكانت تشكل حشودا من: أشكال حيو انية عاشت في أزمان غابرة، وأسلحة

صيد بدائية (سهام و أقواس)، وأشكال أنشأتها الحضارة: كالنقاط والمثلثات المتقابلة بالرأس غالبا، ونماذج عابرة قد لا يكترث لها الكثيرون، كالأشكال الهندسية، والخدوش والأطراف التي توحي بأشكال بشرية وحيو انية دونما تفاصيل محددة، وكنثار الخطوط التي ترسم كما يرسم الأطفال، وكعلامات غائرة في الوعي الشعبي العراقي، مثل: أشكال البسط، والسجاجيد، وعلامة الكف التي يرفعها الناس في المواكب الدينية، أو تلك التي تُدقُّ عند مداخل البيوت دفعا للحسد، بينما يتمثل هذا المستوى الكاليغرافي عند البعض بوسيلة شكلية يعمد إليها الرسام ليؤكد أشكال اللوحة بعد الانتهاء من الطبقة السطحية للون وهو ما يفعله هاشم حنون كذلك ولكن بطريقة انتقائية لا تعدو ان تكون بضع لمسات خطوطية تشكل خارطة طريق للمتلقي ليتلمس بنفسه الأشكال التي (توحي) بها بقع اللون.

لقد وجدت (التقنية البنائية) ذاتها في تجربة الرسام محمود حمد فكان (معمار) اللوحة يتشكل عنده من طبقتين متجاورتين: (طبقة تجريدية لونية شر ائحية)، تضاف اليها، والأدق فوقها، (طبقة صورة الو اقع الكاليغر افية)، وهي، عند محمود حمد، و اقعة تخطيطية مستقلة بخطوط سوداء تتشكّل مما جمعته الذاكرة من اشكال الو اقع المعيش، وما كان يرسمه من تخطيطات في الصحافة العر اقية في السبعينات؛ فتتفانى كلا الو اقعتين، وتختلط المياه الإقليمية حيث تتفانى العلامات التخطيطية مع الالواح اللونية، "ويتفانى التشخيص والتجريد معا لإنتاج مادة كثيفة رؤيويا هي (المادة الجوهرية) العصية على التشكل، ونحن لا نقصد بـ(طبقة صورة الو اقع) الا ما اختزن في ذاكرة الرسام من تخطيطاته التي كان ينشرها باستمرار في الصحف المحلية، ومما مستمرا في نشره من اعمال هي في حقيقتها رسوم للحكايات التي تتشكل منها رو اياته العديدة التي الفها حتى الان، التي ينشرها تباعا بنسخ الكترونية، فكانت تلك الرسوم تكريسا للبعد الشكلي المجرد، وتكريسا لـ(البعد الأسطوري للتدوين) حيث يتوحد اللغوي بالشكلي، كما تختلط مدونات الأوفاق، والتعاويذ، والسحر، وهو ما يسميه شاكر حسن آل سعيد (التفاني)، بمعنى فناء كل جانب في الآخر، حيث يذوب الشكل بمحتواه، فالرؤية تتخذ تركيبة من (قالب الشكل) وتصبح الفكرةُ شكلَ الأشياء التي جمعتها الذاكرة، والمخيلة البصرية، وهي ذاتها فكرة (الشيء) التي يسميها الرسام ماكس

آرنست (العلة الأولى)، وذلك ما نلمسه في توجه واسع في الفن التشكيلي العربي الحديث: شاكر حسن آل سعيد، التريكي، المليحي، كريم رسن، وهو اتجاه يكرس فناء اللغوي ببعديه الحروفي والعلاماتي في التشكيلي وفي الرسم بشكل خاص، بينما يكرسه محمود حمد بين (السردي) الذي يمثله (التخطيطي)، والكايغرافي، باللوني، في وحدة اندماج لا يمكن التفكير بفصلها بعد ان امتزجت!، فهي طبقات منفصلة ومتعاشقة ومتواشجة في ان معا.

ان الامتلاء الواعي والاحتفاء غير المحدود بسرديات الو اقع، وموجوداته في تجربة محمود حمد يجعلنا نعتقد بأنه رسام لم يعرف التجريد، بمعناه المحض، ولم يمارسه كما مارسه الاخرون؛ فقد وظف محمود حمد: سرديات الحياة اليومية، ومحتويات الذاكرة التي تتم يستعيدها تباعا في كتاباته الروائية وفي رسومه، ممتزجة بعلامات المحيط، باعتبارها (المادة الجوهرية) التي يستل منها ما يشاء، دون حتى تخطيط مسبق احيانا.

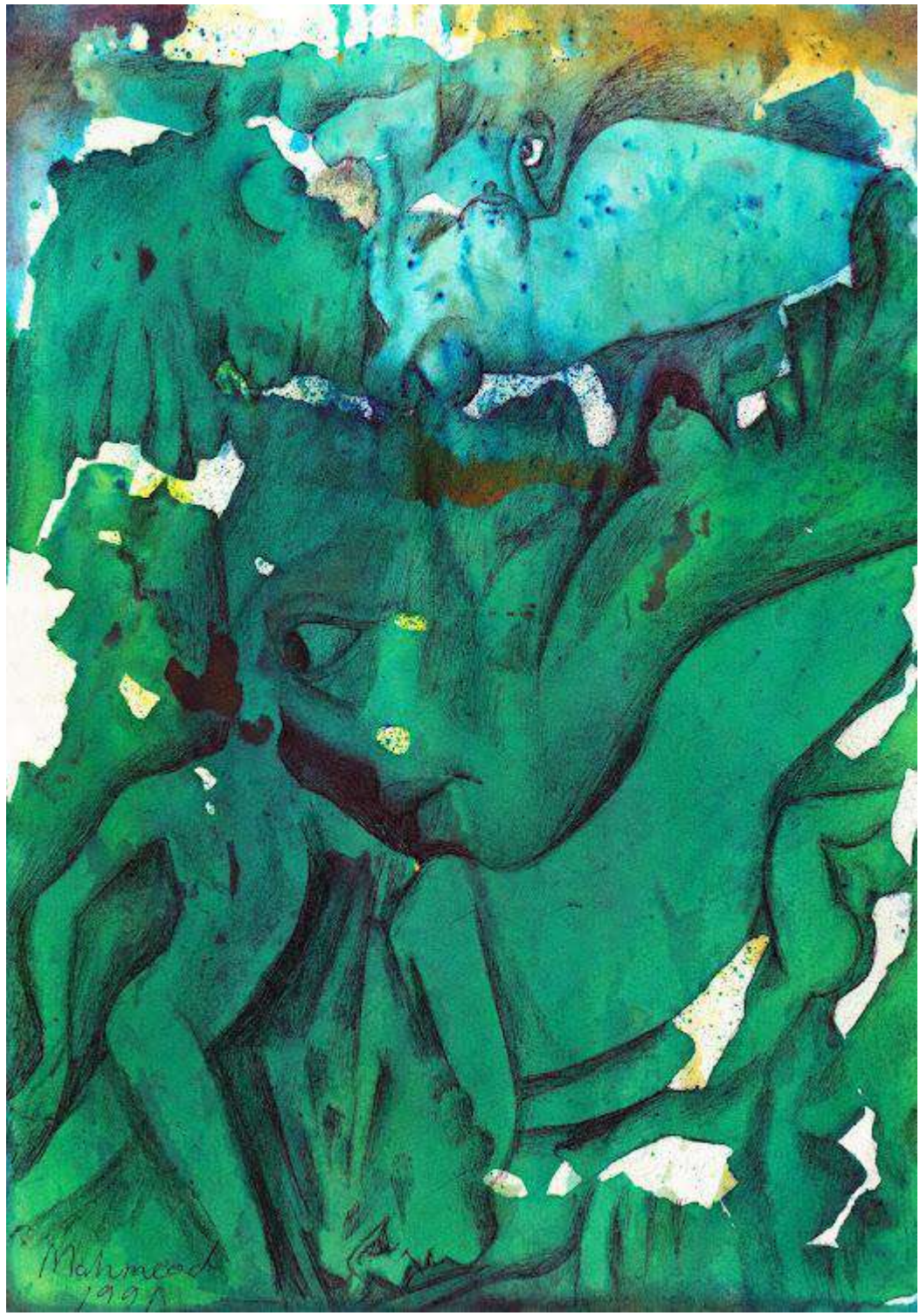
يعيد محمود حمد تعريف الرسم، مترسما خطى تعريف مارك شاغال الذي يعرفه بانه "ملء سطح اللوحة بقصص الكتاب المقدس)، فيملأ محمود حمد سطوح اعماله بقصص ابطاله السيزيفيّين الثائرين الذين "هبوا لاقتحام السماء بقبضات عارية"، كما وصف كارل ماركس ابطال كومونة (1871 م)؛ فبرغم حرصه الواعي على إخفاء (مرجعيات) تجربته الفنية التي تمتد الى الرسم السوفياتي والمكسيكي وتجرب عر اقية أهمها تجربة محمود صبري، إلا ان المصدر السردي، يشكل جزءا جوهريا في تجربه، أو بكلمة أدق (بصمة الحكاية) التي تركت (علامة لا تنمحي)، لأنها (الجرثومة الطوبوغر افية) التي هيْكلَ الفنانُ بناءَ لوحته عليها بطريقة، قد تكون واعية، وقد تكون لا واعية، منذ وضع أولى لمساته الأولى على سطح اللوحة، تماما مثل عديد من اعمال كاندينسكي التي اعتبرت (تجريدية)، من وجهة نظر سطحية فقط، فلم يزل هنالك الكثير الذي يمكن تبيّنه فيها من (مشخصات الو اقع)، فهي حكايات يقف فيها المحاربون المسلحون بالرماح وسط الحشود، ويرتدي بعضهم القبعات الحمر، وتظهر خلفهم قلاع كانت ساحات للقتال، وتحلق فوقهم

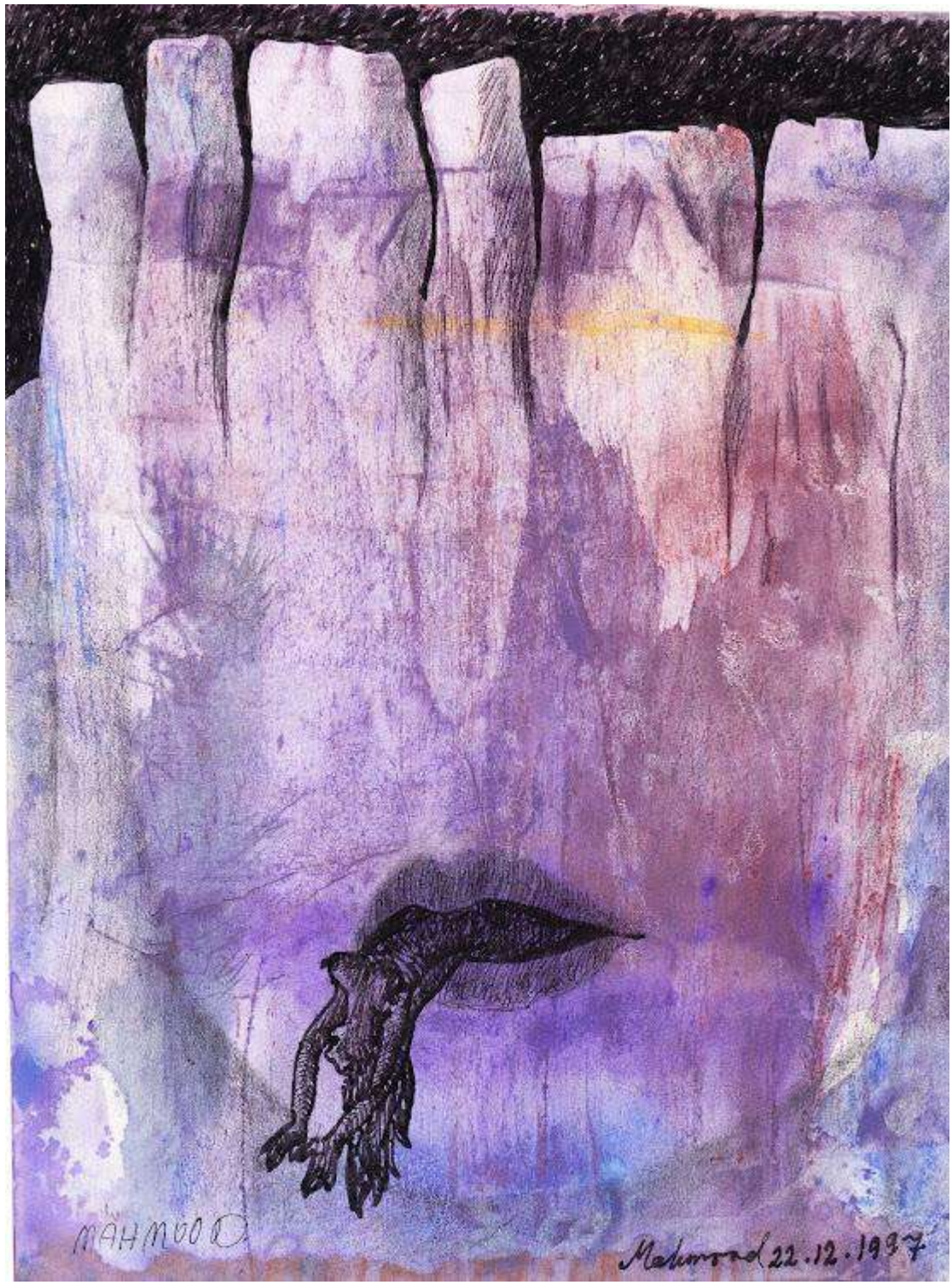
أسراب الطيور، وتحلق الشمس في طرف اللوحة، وقوس قزح بين الغيوم في الجانب الآخر منها، بينما تظهر صلة مباشرة اكثر وقوية بين الرسم وبين النص، سواء كان نصا في ذهن الرسام، او نصا مسطورا ضمن نسيج اللوحة؛ لذلك يمكن القول ان محمود حمد لا يحاول تحرير الصورة من ربقة النص، كما تحررت الابجدية الصورية الهيروغليفية من ربقة التواصل اللغوي لتستقل كوسيلة تعبير مستقلة لها قوانينها المختلفة عن الكتابة (النص السردي)، لذلك لا تجاهر الصورة عنده باستقلاليتها عن مرجعيات الواقع الـ(خارج – بصرية)..

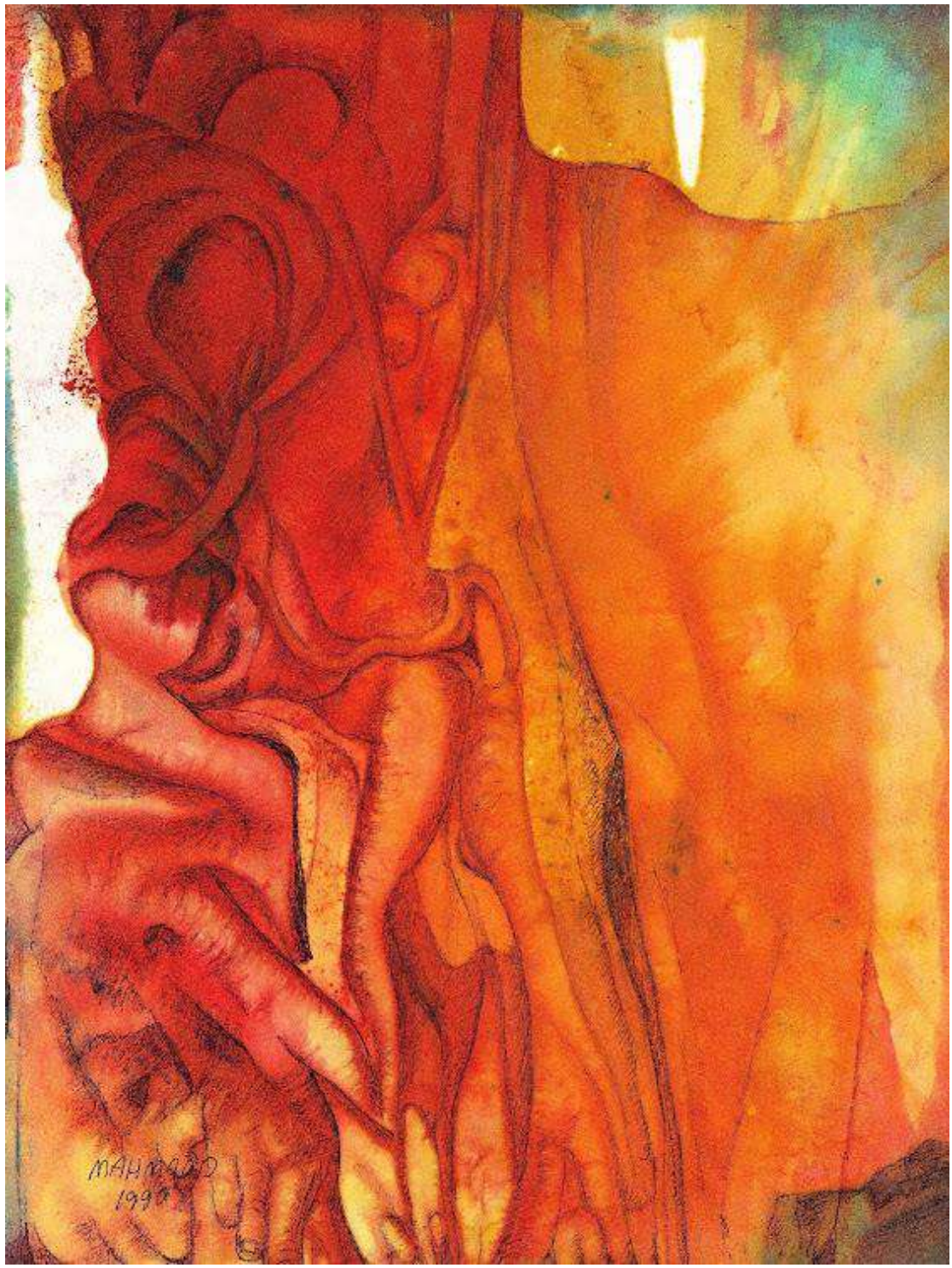
يحافظ محمود حمد على (قوانين المنظور) كجزء من توجهه في انجاز عمل (ارضي) يمتثل لقوانين الارض، ليحقق أنسنة الرسم وتذويته، عبر قوانين المنظور (الارضية)، التي تُقَنْونُ الوجود في بعده (الزمكاني)، رغم تلاعبه أحيانا كثيرة بصرامة تلك القوانين، وبالصرامة المماثلة لقوانين التشريح كذلك؛ لذلك نجد هنا وهناك، محاولات للخلاص من صرامة القوانين؛ واجراء محاولات متحررة لتوزيع عناصر اللوحة من خلال نسق في الرسم يبتكر قوانينه الخاصة المستقلة عن قوانين الواقع؛ فتتداعى الاشكالُ كما يتداعى السرد في تيار الوعي، وفي كتابات السرياليين للشعر وهم متحررون من قوانين الواقع واللغة والكتابة.

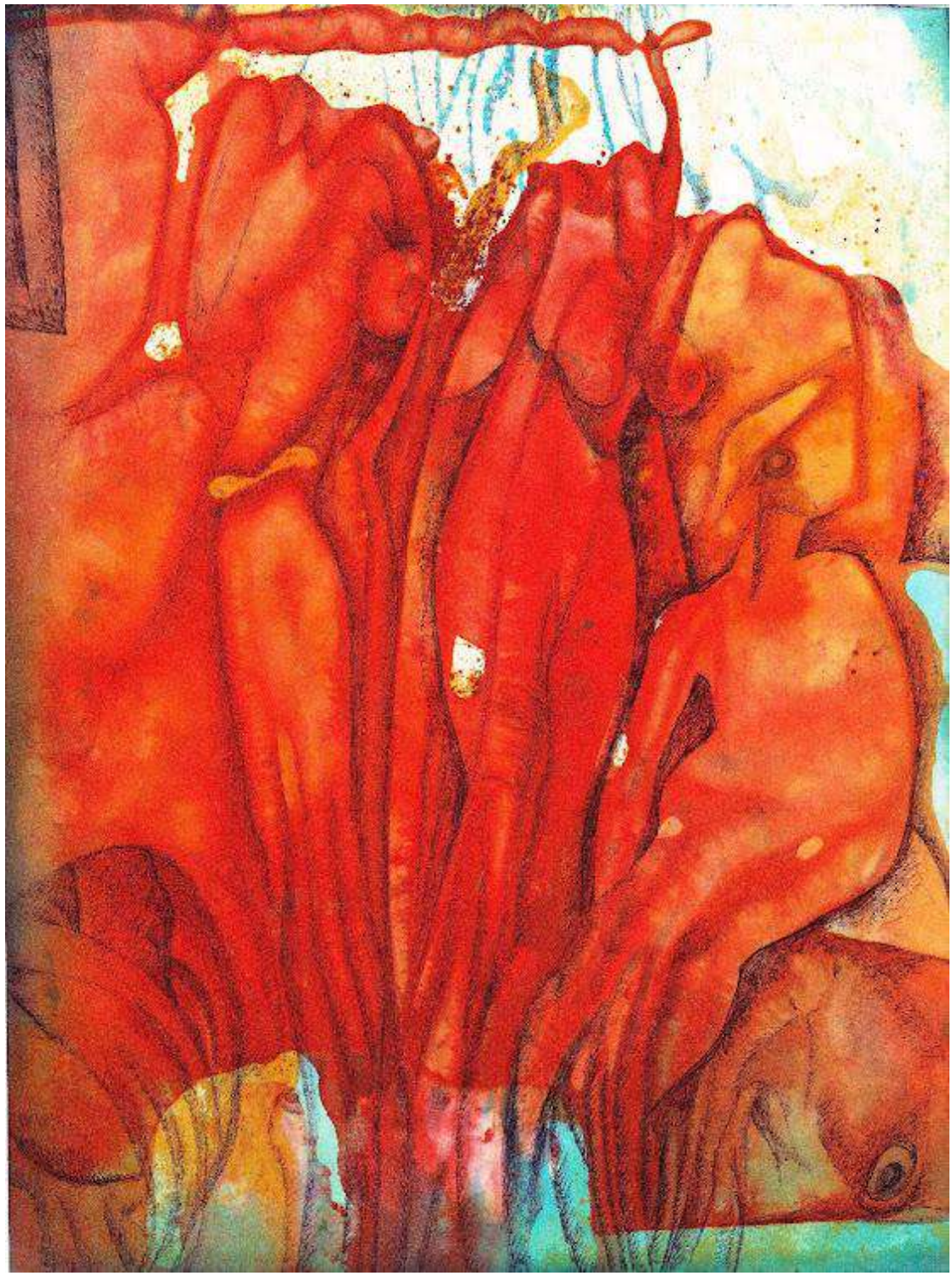
لم تزل (الصرخة الجورنيكية) التي ذكرتها يوما وانا اكتب عن الرسام الراحل صلاح جياد وجيل السبعينيات، لم تزل الايقونة التي يتمسك برسمها وتكرار رسمها ذلك الجيل؛ وكأنها قدر لا فكاك منه في تجاربهم، وسواء ظهر هذا الكائن (الجورنيكي) بشكل رأس مُجتَزأ، او ظهَر كاملا كأشكال ابطال الرسام العراقي الراحل محمود صبري، فان أجزاء الكائن، بل وكل عناصر اللوحة تغمس في ذات الصراخ والعويل الذي كان يسمعه سجناء المعتقلات من السياسيين العراقيين من رفاقهم الذين يتعرضون لتعذيب قاس..

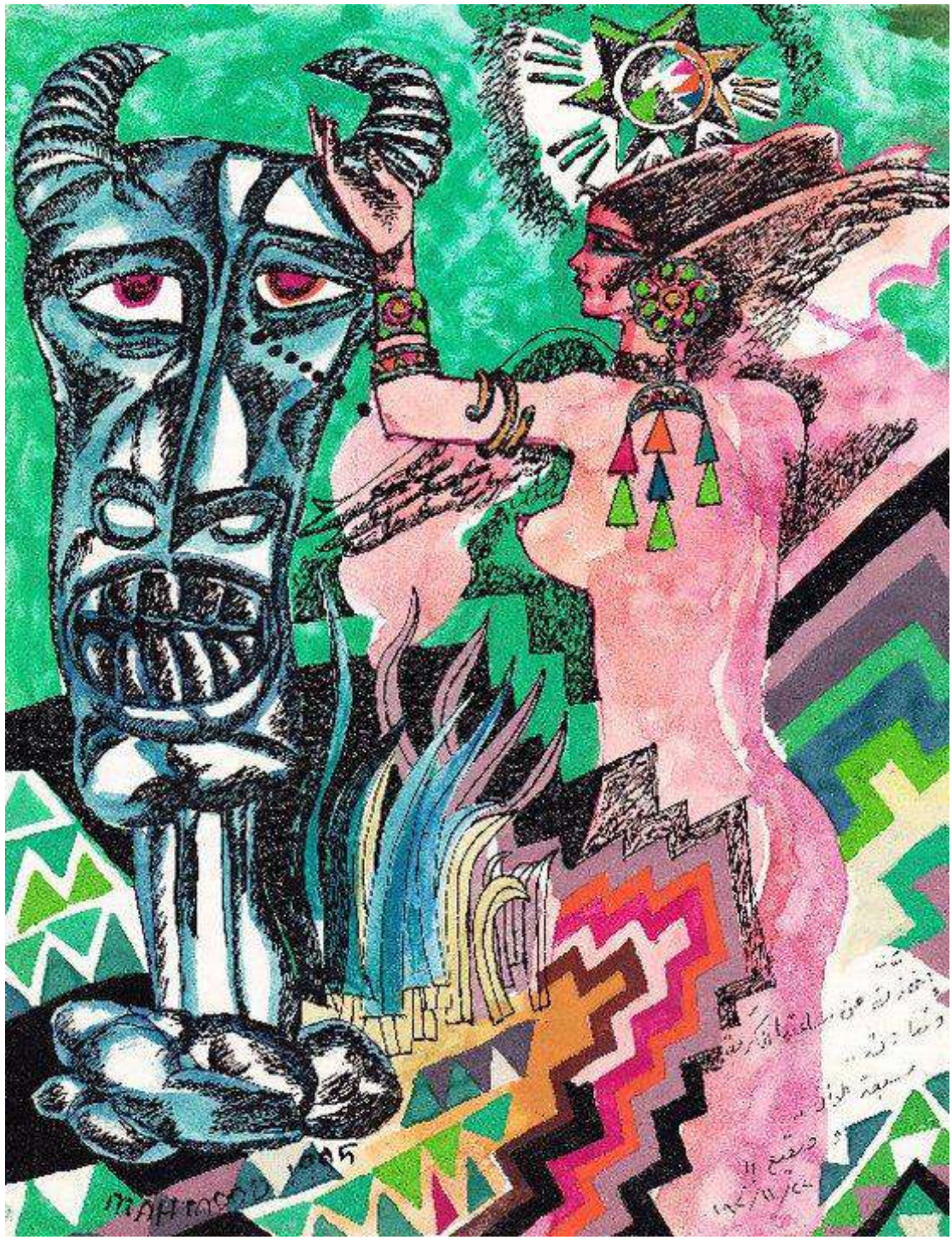
MAHMOUD

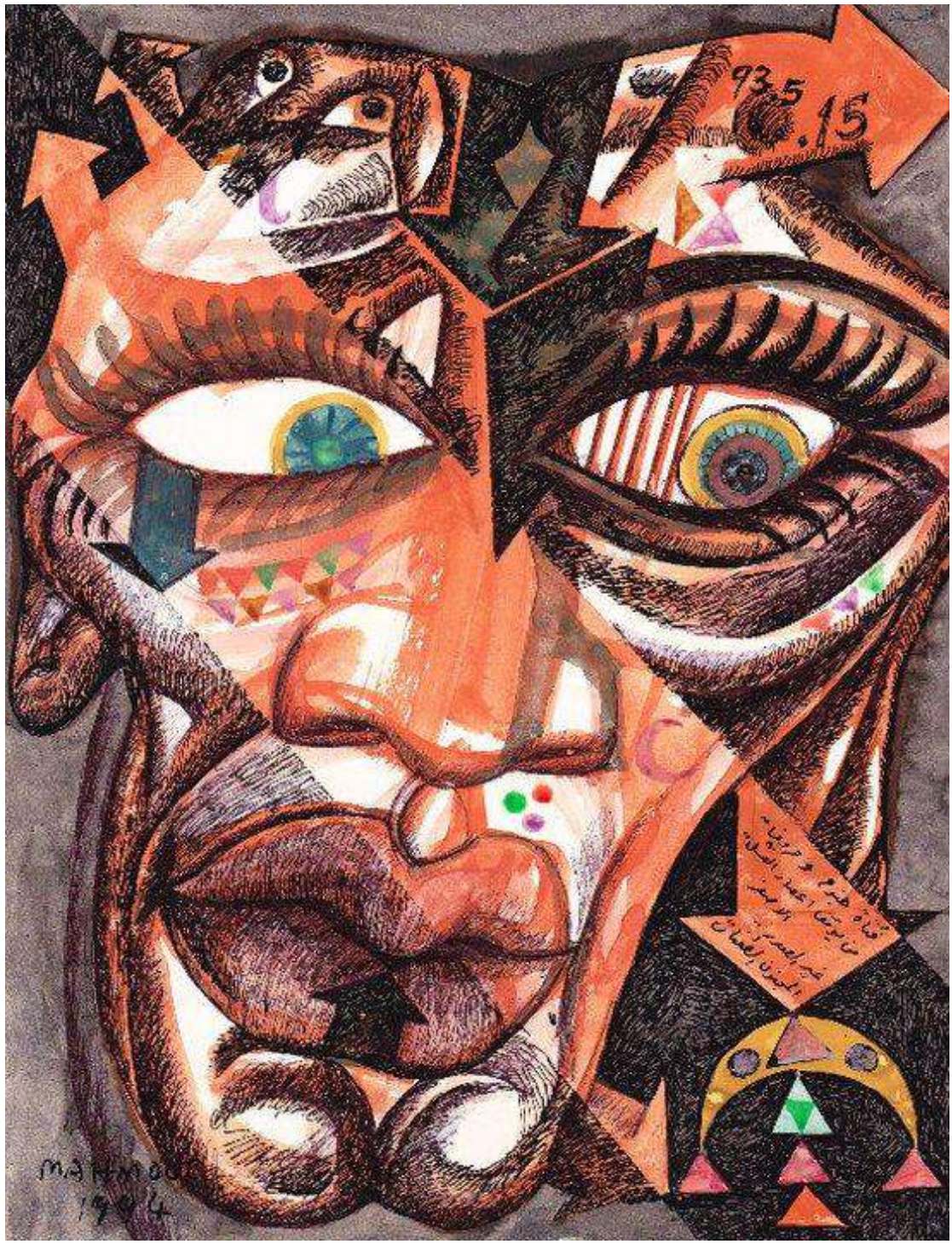

Mahmood
1995

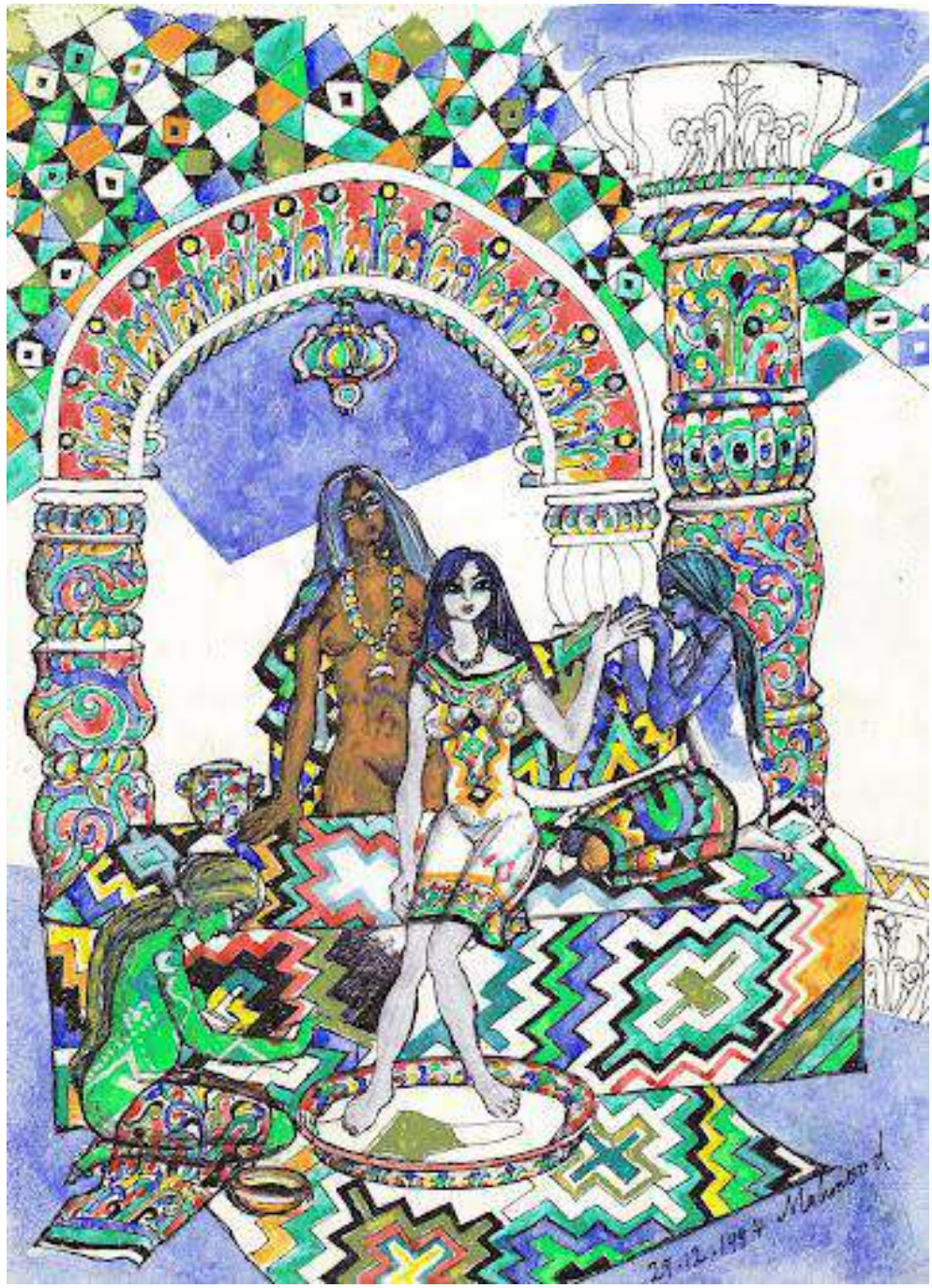

MAHMOOD
Mahmood 22.12.1997

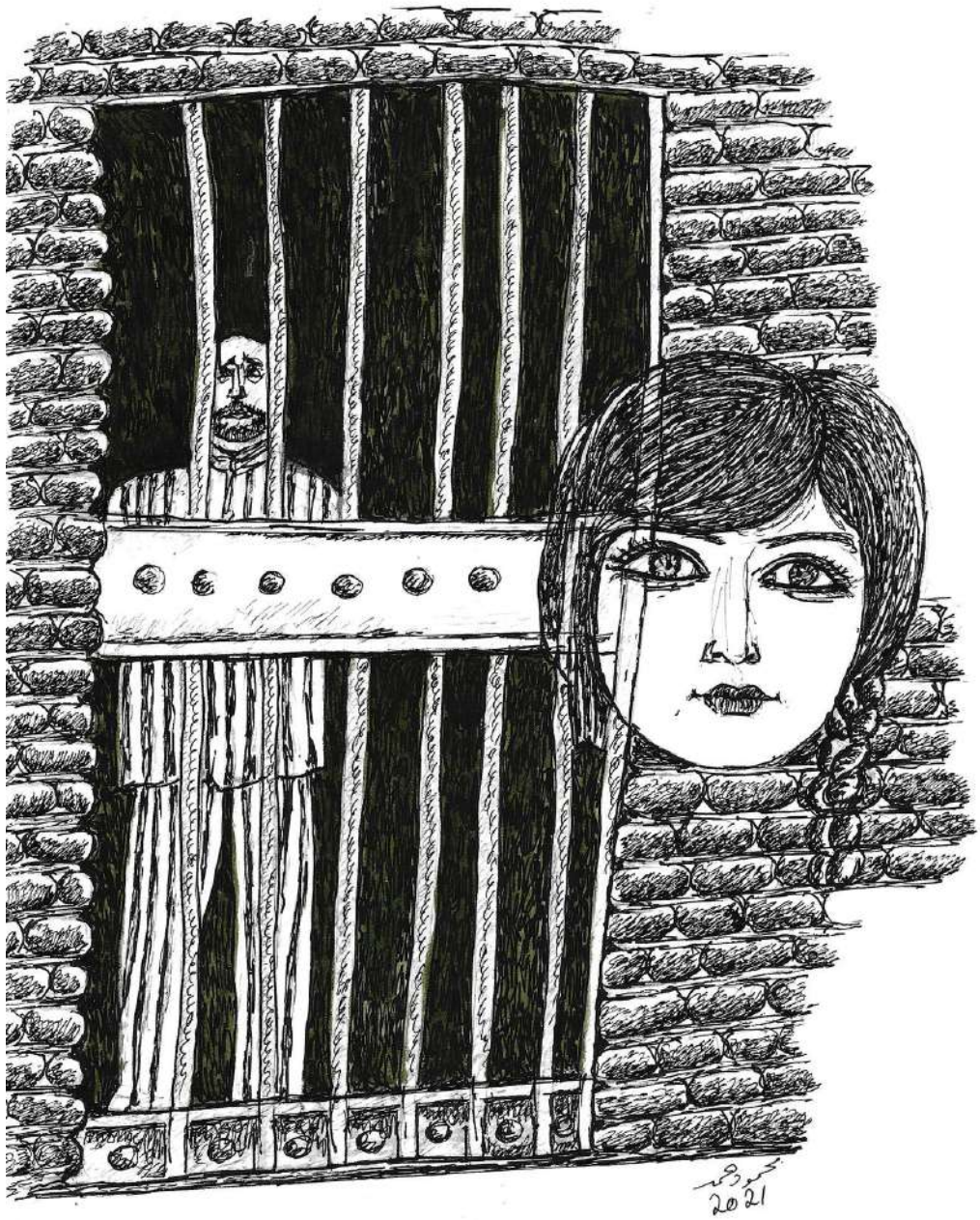







93.5
C.15




2021

2021

19

الرسام كامل حسين

كُمون المشخص دونما انمحاء

تجسدت البساطة في تجربة تخطيطات كامل حسين في الاسلبة التي كان يفرضها على عناصر تجربته من خلال اعتماده على خط خارجي منفرد يحيط الاجساد الهلامية لكائناته، وهو محيط كفافي بمعنى خاص لاه اولا لا يحيط مساحة لونية وثانيا لا يعزل مساحتين لونيتين عن بعضهما، وان هاتين المنطقتين ان وجدتهما بشكل افتراضي فهما داخل وخارج الكائن، فهو اذن ليس خطا يفصل منطقتين لونيتين عن بعض.

لقد تجسدت البساطة في الاعمال الملونة لكامل حسين عبر: وجود شكلي ووجود لوني، فكانت اعماله الملونة اشكالا تنحو نحو البساطة الخطية من خلال رغبة عارمة في الانغماس بأسلبة لا حدود لطموحها في الاقتراب من الخط، فكانت تغالي في نحافتها المضطردة، بينما تطمح تخطيطاته في العودة الى ازلها النقطي، فالشكل عند كامل حسين، ونحن نعني بالشكل التجسدات التمثيلية التشبيهية البشرية باعتبارها التجسد العياني المتبقي عن عملية الاسلبة التي انتهت الى اخر مراحل بساطتها، فان هذه الاشكال قد تشكل مرحلة وسطى ما بين البعد الواحد الخطي وما بين البعدين اللذين هما الحد الادنى الذي يكفل امكانية ان يكونا شكلا، وشكلا بشريا بشكل محدد.

نخلص من كل ما ذكرنا ان الاشكال في تجربة هذا الرسام تنخرط في لعبة اسلبة دائمة، وعودة دائمة لازل اشد اختصارا فلا يتبقى منها سوى الفكرة منزوع عنها كل تفاصيلها التي يؤمن كامل حسين انها فائضة عن حاجة الفكرة لديه، فهو يؤمن ان الفن الحديث ما هو الا نزوع للخلاص من التفاصيل الفائضة عن (الشكل الجوهري)، وهو ابسط شكل ايقوني للفكرة، لذا نجد لوحته مكتظة بحشود الاشباح التي تزاحم وتتكئ على بعضها بسكون وئيد.

لا يركز كامل حسين على الفعل التقني بالرسم من اجل التوكيد بان الرسم ممارسة تقليلية في اللون والشكل معا، وبذلك فهو لا يطرح فهما ادمنه الثمانينيون (كريم رسن، هاشم حنون، هناء مال الله، وغيرهم) الذين امنوا ان السطح بذاته كاف لايصال الفعل الجمالي، بينما كان كامل حسين مؤمنا ان

السطح التصويري ناقل لدراما، هي جوهر الرسم، او مشداته الر ابطة التي تمنعه من بالترهل، سواء كان تمثيليا او تجريديا.

لقد كانت تجربة كامل حسين منذ بداياته الاولى التي ابتدأت بمعرضه الذي اقامه في كاليري 75 في البصرة، امتثالا لما اسميته قانون بيكاسو، وهو الذي يؤكد ان لا تجريدا محضا، وان لا مناص من البدء بالمشخص وتجريده، وان الايغال بالتجريد سوف لن ينهي وجود مشخصات الو اقع التي كمنت في اللوحة دونما انمحاء، وان اختفاء علامة الو اقع لن ينهي روحها التي كمنت في جوهر اللوحة اللوحة الذي تمثل اولا بشكل بشري صريح، ثم الى كائن جايكوميتي مؤسلب ظل عالقا في التجربة منذ ايام تلمذتنا معا على يد الرسام سلمان البصري.

ان هذا التحول القياسي نحو التجريد يحسب لكامل حسين ويفرده عن الكثير من مجايليه، فقد ظل الدفق الانساني كامنا، وفاعلا في كل تحولات تجربته، فحتى، وهو يصل بتلك التجربة الان الى مديات تجريدية تختفي فيها اشكال المشخصات، نجد ان الروح الانسانية مازالت دافقة فيها، لذلك لا يجد كامل حسين نفسه مضطرا الى اضافة علامات مصطنعة تعيد لوحته التجريدية الى الو اقع بعد الانتهاء من انجازها كما يفعل الرسامون الذين يرسمون تجريدا خاليا من جينات الو اقع.

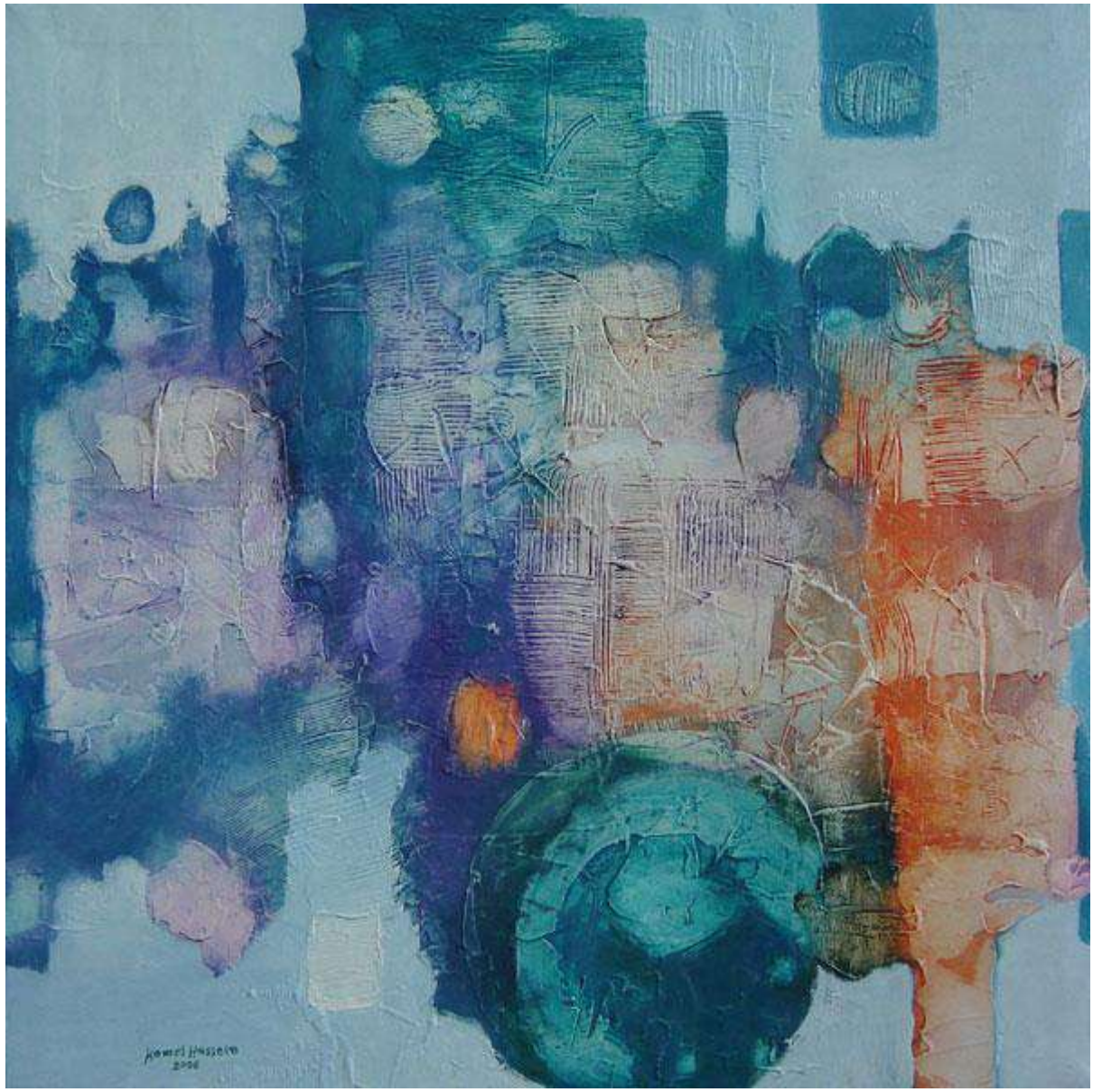
لم يكن كامل حسين يبني لوحته من مشخصات الو اقع والجسد الانساني فقط، و انما كان يبني لوحته من علامات اللون من خلال ضربات وسحنات شكلت علامة فارقة لتجربة كامل حسين، فكانت تلك الضربات تتخاطف على سطح اللوحة جيئة وذهابا باتجاه ارتفاعي، وتبدو وكانها ترددات صدى بعضها بعضا، مخلفة اثارها التي يتفرسها المتلقي ليكشف عنما تخلف عنها من معان شكلية تعينه على تلقي اللوحة.

ان اخر المراحل التي انتهى اليها كامل حسين، وهي تبدو للكثيرين تجريدية خالصة، هي في جوهر التعبيرية الشفيفة التي انغمس فيها الرسام منذ بداياته الاولى ومازال وفيا لها حتى اخر تحولاته.

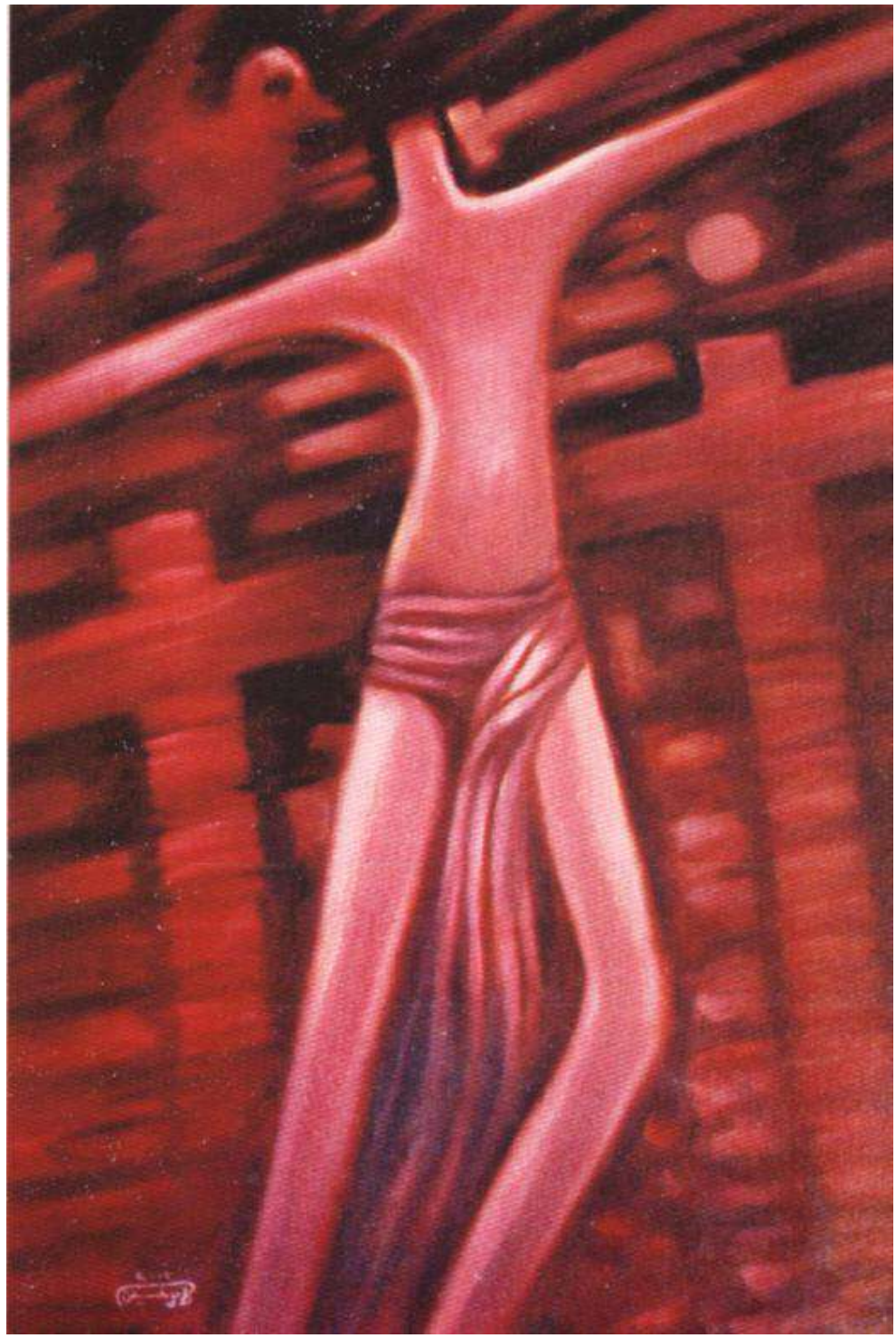
رغم أننا نو افق الرسام-الناقد هاشم تايه على أن الرسام كامل حسين يقف في موقع (وسط)، عند تخوم منطقتي (التشخيص- التجريد)، حيث تطل بقايا كائناته (ظلالاً لونية، تغيب فيها الكائنات والأشياء، وتبقى ظلالها تهيم في مستطيلات الألوان) ليخلق (حالة من التوازن العام) تجعله (موزعاً بين تشخيصية زاهدة تخلت عن الزو ائد والتفاصيل، فوقفت على أعتاب التجريد، وبين تجريدية خالصة تتشكل عفوياً معولة على دلالات اللحظة التي يعمل فيها الفنان، وما يتخلف عن الصدفة الخالقة وقتها)، ويصفها هاشم تايه تجربة كامل حسين بأنها (تجريدية غنائية).

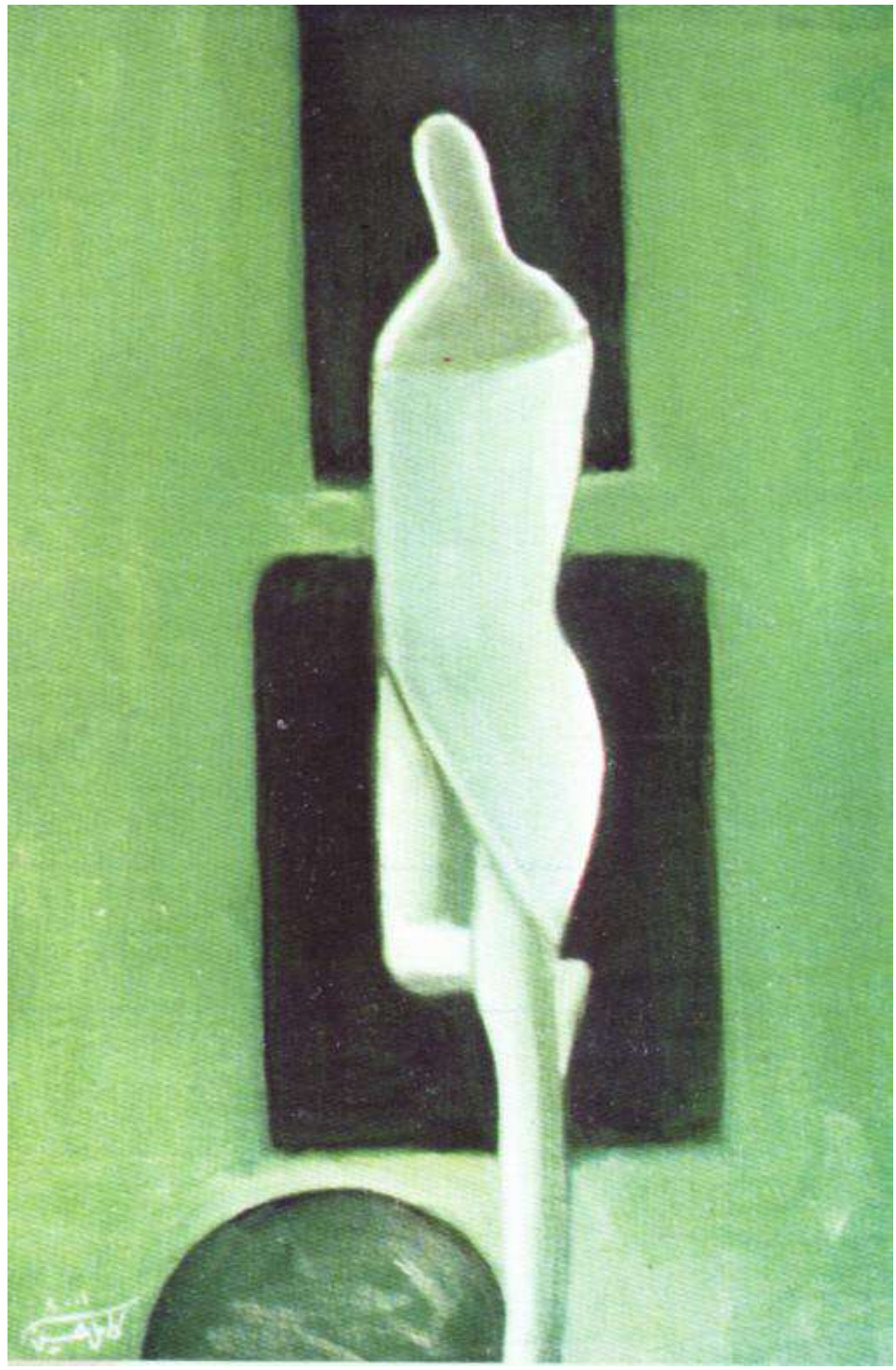
أن أهم (العقبات) التي تقف بوجه كامل حسين ليؤسس تجربة تجريدية، ليس فقط تردده بين الإبقاء على علامة الشيء التي تحقق انتماء ذلك الشيء لعالم المشخصات، أو التخلي عن ذلك بهدف تحقق الصفة التجريدية التي تنتمي في العادة إلى تجارب الشكل والخامة والملمس، بل هي هيمنة وهم البعد الثالث والموقف من الخامة. إن وهم البعد الثالث مازال القوة الأعظم التي تشد كامل حسين إلى أرض التشخيص، دونما فكاك، وليست محنة التشخيص فقط بحد ذاتها، أي ليست الإصرار على المحافظة على علاقة ما مع مشخصات الو اقع، وإن وهْم البعد الثالث الذي يبدو ضحلاً، ورجراجاً، في لوحات كامل حسين، ويشابه العمق في علب السردين المسطحة، يشد كامل حسين شاء أم لم يشأ، إلى الو اقع وقو انينه البصرية، خلافاً للعديد من الرسامين (التجريديين) الذين أسسوا تجارب مهمة في الرسم العراقي تنبع من منطلقات شكلية (علامات) تشخيصية ومنها تجربة الرسام العراقي العراقي المقيم في كندا هاشم حنون مثلاً، فهي تجربة يمكن عدها تنتمي إلى التجريد التعبيري؛ فرغم أنها تطمع إلى الإبقاء على نسغ رابط مع ما أسماه بيكاسو، ذات مرة، (علامة الو اقع التي لا تمحى)، سواء في الأشكال أو في نمط الخامة التي تنتمي بشدة إلى الو اقع اليومي، كما في عودة هاشم حنون إلى مادة الجنفاص التي يلصّقها، ويحرقها على سطح اللوحة، وهي تنتمي كخامة، افتراضاً، لأجواء الحرب، والقصف على مدينة البصرة قبل عقدين من الزمن بينما يحافظ على بنية لوحته تجريدية، لا تشخيصية بشكل نهائي في مرحلة الملصّقات تلك وحتى، بدرجة لا بأس بها، في كل مراحل منجزه (التجريدي)، وبذلك يكون للتجريد، في التجارب التي تحافظ على (روح)

المشخص، حدود لا يمكن تخطيها، تلك الحدود هي الانشداد إلى أرضية مشخصة لكنها لا تخرج اللوحة عن انتمائها إلى روح التجريد بقوة، ويكون العامل الحاسم في انتمائها، أو عدم انتمائها إلى التشخيص هو التعامل التقني للخامة حيث ينبع موضوع اللوحة من أسلوب معالجة الخامة، والاشتغال على ملمس السطح (Texture) ومعالجته، إضافة إلى خصوصية المعالجة الشكلية، كما هي عند هناء مال الله مثلاً، إلا أن كامل حسين لا يعير هذين الأمرين تلك الأهمية التي يعيرها إيّاها هاشم حنون وهناء مال الله، ويرفعانها إلى مستوى الرؤية، بينما يبني كامل حسين لوحته بناء تعبيرياً يبقي عليها صفة (الغنائية التي تذرفها الروح). كما يقرر هاشم تايه، حيث يهيمن (الموضوع)، ويصبح طريق الوصول إلى التجريد مغلقاً وتنفتح اللوحة على تأسيسات مشخصة لا فكاك منها، ويظل كامل حسين يرسم التجريد بروح ووسائل تعبيرية، بينما يرسم هاشم حنون التعبيرية بروح ووسائل التجريد.



Kamel Hussein
2006





20

الرسامة جنـان محـمد

امتـزاج الواقع باليـوتوبيا

1. الرسم:

قلنا مرة ان فن الرسم يمتثل، او ربما احيانا (يخضع)، تحت طائلة قواعد سرّية، تقوم مقام (القوانين)، وكان واحدا من هذه القوانين ما اسميته (قانون أندريه مالرو) الذي (ينص) على أن الفنان يقلد الطبيعة في بدايات حياته الفنية، بينما يقلد في مراحله اللاحقة الفن، وطبيعي ان ينطوي عنوان (الفن) على: الحقب الفنية الغابرة الفاعلة كتحولات هامة في تاريخ اساليب الفن، وايضا الفنانين السابقين او المعاصرين الذين يشكلون تحولات نسقية في مسيرة الفن، وقد اعتبرنا هذا القانون نسقا فاعلا يمكن من خلاله متابعة أطوار تحولات الفنانين، بل الادق متابعة اطوار استحالاتهم، إلا أن ما يثير الاهتمام إن بعض المبدعين، وإن كانوا يمتثلون لقانون مالرو بشكل عام، إلا أن بعضهم يطرح إشكالات على النقد خاصة إن العديدين من النقاد كانوا قد وضعوا فروضا مسبقة لآلياته النقدية، بل ان بعضهم قد اعتبر قوانينه: سائدة، وعامة؛ فباتوا يلزمون النقد على إعادة النظر بآلياته تساوقا مع معالجاتهم لاستراتيجياتهم النقدية: تغيرا، أو حذفا، أو إضافة، ولا شك أن الفنانة الدكتورة جنان محمد، احدى اهم تجارب الرسم النسوي في البصرة، وأستاذة الرسم في أكاديمية الفنون الجميلة في جامعة البصرة، وواحدة من المبدعين الذين لا تتناسب معهم الفروض المسبقة لمقاربة أعمالهم الإبداعية.

ان متابعتنا المديدة للتجربة الفنية لجنان محمد، عبر مراحلها السابقة والحالية، أيقنت أنها قد فرضت علينا منجزها باعتباره إعادة اختبار لتوكيد صحة قانون مالرو ومراحله، كما حددها مالرو، حينما كانت الفنانة تمر بمرحلتي قانون مالرو، أولا بمرحلة تقليد (هيمنة) الواقع، ثم مرورا بهيمنة مرحلة الأحلام اليوتوبية، وحلم المدن الفاضلة، ثم تنتهي بتقليد القوانين الخالصة للفن، التي تبرز فيها هيمنة البصري على حساب السردي، فكان منجزها سفرا لأطوار استحالة شكلت مراحل فنية مهمة، والاهم كانت تجري متعاقبة بشكل سلس؛ فتنبثق مرحلة من اخرى دون تنافر اسلوبي.

هيمنة المشهد اليومي

لقد رسمت جنان محمد في بداياتها الفنية أزقة مدينتها البصرة القديمة، وبيوتها، وشناشيلها، كمرحلة اولى في تقليدها للو اقع المعيش؛ فكانت ترسم الباصات الخشبية، التي لا مثيل لتصميمها في مدن اخرى، وهي تتكئ على جدران البيوت، وكأنها كائنات متعبة تغفو عند ابواب المدينة، لقد رسمتْ: الترع، والقناطر، وانعكاس الأشجار، والنخيل على صفحة الماء، والأزقة، والأسواق المكشوفة، والأسواق المسقوفة، بلقطات مفتوحة لشناشيل أنجزتها برؤية شبه زخرفية، تتنوع فيها المواد المستخدمة إلا أنها تتوفر على شاعرية مكانية؛ فالألوان المائية بلطخاتها الشاعرية الشفافة، وألوان الباستيل التي يهيمن فيها اللون الحليبي، والأصفر الفانكوخي في مركز اللوحة من جهة الارض اليابسة، كلها تنعكس في اسفل الصورة حيث يحتل الماء الجزء الأسفل من اللوحة، وقد تحتل الجزئين السفليين أحيانا دروب إفعوانية تخترق الحشائش، والأعشاب، لتنتهي دائما بأشجار نخيل باسقات ترتفع إلى قمة المشهد، وأحيانا تكون اللوحة و اقعة تاريخية تسجل حدثا، اومعلما بارزا ربما يكون اندثر الان، كساعة سورين الشهيرة التي كانت تحتل مدخل (سوق الهنود)، او قنطرة نظران، او العشر المحاذي لمصب نهر العشار قبل التحامه بشط العرب عند تمثال السياب، ولكن (اللقطة) تبقى ابدا فرصة لاختبار القدرة التقنية للرسامة في خلق الأشكال، والتداخلات اللونية، والخطوط بعد سنوات من الحوار مع الطبيعة.

هيمنة الدافع اليوتوبي

بعد سنوات من الحوار مع الطبيعة، انتقلت الفنانة جنان محمد من مرحلة هيمنة المشهد الطبيعي المعيش إلى هيمنة الدافع اليوتوبي، وفي هذه المرحلة برز التشخيص باعتباره محيط التلامس الكفافي الأوسع، بين الو اقع وبين الفكرة؛ ومن هيمنة التشخيص الى هيمنة الانزياح الشكلي، فجرى (تحريف)

النسب، وتجاوزحتمية اختيار الألوان المتطابقة مع الو اقع، وكل القو انين المتعارف عليها، فاكتسى المشهد برمزية سحرية حيث الوجود الملغز للشبابيك، والأبواب الموصدة، والعوالم (المنغلقة) للنساء العمياوات المنكفئات والمنطويات على أنفسهن وأسرارهن، نساء غارقات في لجة تفكير وحزن حينا، ونساء متمردات يتجهن بأنظارهن و أفكارهن صوب السماء فيرفعن أيديهن ضراعة، أويرفعن الشهداء صوب سماء تملؤها شرفات (مغلقة)، أو تتشكل من فضاءات متسعة مشعة فارغة تارة وتارة مملوءة بصحف منشورة أو بغيوم تمنّ على من يستصرخها بقطرة ماء يتيمة في عوالم عطشى.

التجريد والتشخيص علاقات وتحولات متبادلة

ان الموقف من التشخيص والتجريد، أو التحولات المتبادلة بين المشخص والمجرد واحد من اهم مداخل دراسة اخر تجارب جنان محمد. وهي هنا لا تخالف اليات الرسامين العر اقيين التجريديين التي لا تخرج عن كونها اما: البدء اولا بالمجرد ثم الاستدراك بإضافة سمات مشخصة الى اللوحة، وهو اضعف أساليب الرسم التجريدي الذي تدفعه الرغبة بإبقاء الصلة مع المتلقين قائمة، أو البدء من المشخص والتحول منه إلى المجرد، وهو ما أسميناه (قانون بيكاسو) الذي يقول (قانونه) بأنه لا يوجد تجريد محض، و إنما يتم البدء بالمشخص ثم تجريده إلى أقصى قدر ممكن، معتقدا ان الاختزال المضطرد لأشكال الو اقع ومشخصاته لا تنهي وجود علامات الو اقع التي لا يمكن محوها لتبقى روح الو اقع عالقة في اشد أعمال الرسم تجريدا..

ان التعامل مع التجريد، او انتاج التجريد بهذه الطريقة، اي من جينات مشخصة، سيجعل ذلك التجريد نابضا بدفق انساني غامض، وان النظر الى ان هذا التجريد يؤنسن المجردات ويمنحها قدرة تعبيرية غامضة المصدر، وهو ما كان استراتيجا نقديا للرسامة المصرية الدكتورة أمل نصر في كتابها (مرايا

العاطفة) والكاتب والرسام المصري (عز الدين نجيب) في دراسة الفن التجريدي المصري والذي يؤكد "إن الثقافة البصرية الجمالية ... تتصل بالمكونات الجينية في طبقات مصر الحضارية"، وهي فكرة يمكن أن تتطور من خلال المزيد من البحث المعمّق بالارتباط مع كتابات (شاكر حسن آل سعيد) في (الفن المحيطي) حينما كان يعتبر السحنة اللونية بما فيها من مواد ومؤثرات تقنية (أثرا) للطبيعة ومشخصاتها..

أن تجربة جنان محمد في تحولاتها من المشخص المحلي (معالم مدينتها البصرة) إلى التجريد (المحيطي) الذي تظهر عبره سحنة جينات الروح المحلية كمرتكز أساس لتجربتها المشخصة، والتجريدية، وهو الرابط (الجيني) لمرحلتيها التشخيصية والتجريدية وهو الذي جعل تجربتها تبدو موحدة ومتماسكة مع كل تحولاتها الأسلوبية، وهو دلالة على إحساس جنان محمد بهيمنة العنصر البصري في منجزها التشكيلي وهو ما قادها الى إعادة ترتيب حساباتها؛ فتغير فهمها للرسم ليكون أولا طريقا للبحث في اللا مرئي، وليكون ثانيا قضية تقنية ينحصر جوهرها في كيفية تعامل الرسام مع مادته، فلم تتخلّ عن إيمانها بان الرسم ليس إلا قضية (متيريالية) جوهريا، فما زالت مفردات وعلامات سبق إن وجدناها في المرحلتين السابقتين: شرفات وشبابيك و أبواب مغلقة، وعلامات من واجهات بيوت وأزقة رسمتها سابقا، ثم رصفتها هنا متقاربة في لوحاتها الأخيرة كعلامات بقيت راسخة وتم تكريسها الآن باعتبارها مفردات للتجربة التجريدية التي تحاول جنان محمد تقديمها، وثالثا، كون الرسامة تهيئ نفسها للدخول في المرحلة الأخيرة من أطوار استحالة التجربة الفنية، أي استلهام انساق الفن السائدة باعتبارها النص الأول الذي تتفرع عنه هوامش الفنانين التالية، وبذلك تدخل جنان محمد عالما التجريد ولكن عبر عملية تسلل بطيئة من الباب الخلفي بخطوات وجلة، ومثقلة بمتجه ينطلق من الـ(تشخيصي) باتجاه (التجريدي) الذي هو ليس تجريدا تماما، فهي تنتقي مفردات محددة من منجزها السابق، وعلامات سبق إن وجدناها في مراحلها السابقة: شرفات وشبابيك و أبواب مغلقة، وعلامات من واجهات بيوت وأزقة رسمتها سابقا، لتعيد هنا هندستها عبر رصفتها متقاربة في لوحاتها الأخيرة، دون اعتبارات لقوانين المكان، والهندسة المعمارية، وكأنها رقعة شطرنج يحتوي كل مربع فيها على علامة محددة تحيل إلى جزء من الواقع.

إنها إذن علامات من الو اقع بقيت راسخة منذ رسوم الطبيعة، ومرورا بكل مراحل تطورها السابقة، حيث يتم تكريس عناصرها باعتبارها مفردات للوحاتها التجريدية التي تحاول جنان محمد تقديمها الان، وفي الفترة القادمة.

إلى أين سينتهي المطاف بالفنانة جنان محمد، و أين سينتهي المطاف بعلاماتها؟؟ هذا ما سينبأ به القادم من الأيام.

2. النحت/سيراميك:

معرض (هنّ).. (التلاقح الجيني) بديلا للتعالقات البينية

الرؤية المدونة لمنحوتات جنان محمد:

كتبت د. جنان محمد في مطوية معرضها (هن):

" في الفن؛ عندما نسلك مسارا جديدا، فإن رغبتنا تدفعنا لاكتشاف ما تخبئه الاشياء في عمقها؛ لنفهم ما علينا أَن نُظهره منها؛ أما لنعالقه وننسجه بتجاربنا السابقة، او لنؤسس به فهما للانفتاح على قيمة التجريب المختلف. وبين هذا وذاك، تبقى التجربة – عندما نمارسها بمتعة - هي الدافع لتجدد الفنان و انفتاحه نحو الفضاءات الأوسع.

هكذا كانت تجربتي الأولى مع الطين في معرضي هذا، والتي استغرقت ثلاث سنوات – منذ 2017 الى 2020- مارستها بشغف الاكتشاف ومتعة ترقب النتائج . لم تكن مجرد رغبة لتشكيل تكوينات خزفية معتادة، أنما أن أنقل تجربتي في الرسم واللون الى الخزف والنحت، لاكتشاف ما يمكن أن يتحقق عند تلاقح تلك التقنيات؛ وكيف أصوّر ايماءات النسوة ومشاعرهن وشاعريتهن ووحدتهن؛ وحتى ثرثرتهن، عندما يتحررن

من سطح اللوحة ذا البعدين الى مشهدية الفضاء الأوسع والأعمق، في ممازجة يمكن لي أن أدعوها بأنها تحققت بتقنية (التصوير الخزفي)، وذلك هو شغف الاكتشاف.

هذه المجموعة من الأعمال، على الرغم من أنها تجربة اسهمت في إنضاج الوعي بجمال وقيمة المزاوجة بين التقنيات والخامات؛ لكنها لن تجعل مني خزّافة أو نحاتة، إنما أن اكون متجددة، لأكتشف من خلال الفن عمق الاشياء الاخرى؛ وأصّور بالرسم كل متخيلات تلك الأشياء، فالتجديد يمنح الحياة ديمومتها.

(جنان محمد 2021)

معضلة العنونة والاسانيد الخارج مادية:

نحن نفهم العمل الفني، والفنون التشكيلية، باعتبارها و اقعة مادية تنتج هوامشَ سرديةً لا حدودا مقننة لها، والفنون التشكيلية فن مادي غير سردي، لكن تشابهاتِ اشكالِهِ مع اشكالِ الو اقعِ تجعلهُ ينتج سردياتٍ (هوامشَ) على جوهره المادي. وان عنوان المعرض (هُنَّ) له قوةٌ سرديةٌ جاذبة، يشكلُ بفعلِها مكيدةً ومنزلقا سرديا خطيرا، لذلك فإن اول امر فعلْتُه في مقاربتي لأعمال هذا المعرضِ انْ جعلتُها تواجهُني دونما عنوان معرض، ودون عناوينِ أعمالٍ ان وجدت، وقد كنا طوال السنواتِ الماضية نحاول ان لا ننشغل كثيرا، لا بعناوين المعارض، ولا بعناوين الاعمال؛ لأننا ببساطة نعتبر عناوينَ المعارض، وعناوينَ الاعمال، (معلومتين مدونتين)، أي نمطا من الموجهات القرائية التي تقع (خارج مادية) العمل الفني، وكذلك نعتبر ما يكتب منتِجُ العملِ الفني مقترحا للتلقي، يقف على قدم المساواة والاهمية مع كل ما سيتلو انتاجَ العمل الفني من مقترحاتٍ للتلقي، لذلك نحن نتعامل معه بطريقة انتقائية، فنأخذ منه ما يتطابق ورؤيتنا، مثلا حينما تكتب الدكتورة جنان محمد في مطوية معرضِها، عن موضوعاتها، وتعتبره "حشودا من النسوة الملونات ببذخ، بشكل يحاول اظهار مشاعرهن، وشاعريتهن، ووحدتهن، وحتى ثرثرتهن"، نحن نتعامل مع هذا الراي باعتبارِهِ جزءا من موضوعات المعرض التي تشكل مناسبةً لإنتاجِ تجربةٍ فنية، لكننا

نتفقُ معها حينما تكتبُ، بأن جوهرَ التجربة، محاولةُ اكتشافِ: ما تخبئُهُ الاشياءُ في عمقها، والابقاءِ على (ما يجبُ) الإبقاءُ عليه باعتبارِه جوهرا اصيلا.1

التأرجحُ بين الأنماط:

يعتبرُ هربرت ريد في كتابه (النحت الحديث) ان "الريليفات والبنائيات تتأرجح بغموض بين الرسم والنحت"، بينما نحن نرى ان، اعمال الفنانة التشكيلية د. جنان محمد الـ(رسم/نحت/خزف)ية لا تتأرجحُ بين هذه الأنماط، انما تتكلكلُ في منطقة بينية تجمع بثقةٍ تخومَ: الرسمِ والنحت، الذي ذكرهما ريد، واضافتْ لهما فنَ الخزف؛ فتنفتح الاجناس والانواع وتزول الحدود بينها، فيفاجئ العمل الفني (ذخيرة القراءة) البصرية لدى المتلقي الذي يحارفي استدعائه أيا من افاق توقع الاجناسيات الثلاث كعدّة يتمترس بها في تلقي معرض (هن) المقام الان في جمعية التشكيليين العر اقيين فرع البصرة..

القيم اللمسية:

رغم ان متلقّي الفن (غالبا)، نقول غالبا، ما يعتبرون الاعمال الفنية المجسمة نحتا، الا ان اهم صفات (النحتية)، بر اينا، احتفاظ المنحوتة بصفة (القيم اللمسية) الناتجة عن الإحساس بالحجم والكتلة، والتفاعل مع الفجوات والنتوءات، بل ونعتبر (القيم اللمسية) احد اهم اليات الإحساس بالنحت وفي تلقيه، فقد كانت منحوتات عبد الرحيم الوكيل تدفعني كمتلق الى لمسها للإحساس ببرودة مادتها (المرمر)، وهذه هي القيمة اللمسية، وهي جذر الرغبة في الطواف حول المنحوتة (الحجر)، وهي اهم سمات النحت، وتشكل نزوعا بشريا في الطواف والحج وملامسة واستدعاء الطاقة التعبيرية للحجر من خلال اللمس.

---

1 معرض حامد سعيد الذي جاءت عنونته في جزء كبير منها بسبب مناسبة النص الوجيز وهي بحث عن عنوان اخر لقصيدة النثر، فكان عنوان معرضه موجها قرائيا لبعض من كتب عنه.

يؤكد (هربرت ريد) انه "ينبغي للنحت ان يدعونا للمسِه، والتعاملِ معه كشيء"، وهو ما تحقق تماما في المنحوتات (الملونة) بلون احادي مشتق من صدا الحديد، دون تزجيج، فقد كنت اجد نفسي مدفوعا الى لمسها لإتمام عملية التلقي، بينما لم نشعر بحاجتنا الى النزوع الى (اللمسية) كثيرا في تلقي اعمالها الملونة والمزججة، والسبب برايانا هو ان الانماط المتاخمة للنحت، وهي الرسم والخزف، قد شاركت النحت هيمنته الاجناسية في اعمال جنان محمد، واضعفت هيمنته على التجربة الفنية، بل انها دخلت كشريك فاعل في تكوين (اجناسية خاصة) بهذه الاعمال.

التعالقات البينية (الاشتغال على التخوم):

قد لا أكون مجافيا للحقيقة حينما اعتبر ان اهم مخرجات المعرض هي (التعالقات البينية)2، وهي تعالقات تختلف عن تلك التي عند غسان غائب مثلا، حيث تجري بين العمل التشكيلي ومؤثر خارجي (خارج/مادي)ة العمل الفني هو النص الشعري، وما يحدث عند جنان محمد امر مختلف فهو "أعمق من مجرد استضافة الاشعار، والإنطلاق من بؤرتها المركزية لتوليد عمل بصري مكافئ لها أو مفسر. تلك وظيفة الفن التوضيحي الذي تعهدته الصحافة لمصاحبة الأعمال ألأدبية"3

بينما تحدث التعالقات عند جنان محمد داخل الجوهر المادي للعناصر المكونة لأعمالها، وبين المواد التقليدية للأنماط التشكيلية المتعددة الثلاثة، أي الرسم والنحت والخزف:

---

[2] المتعالقات النصية (وتسمى ايضا بالمتعاليات النصية): مجموعة من العلاقات النصية المتناظرة المباشرة وغير المباشرة. وتم تعريف المتعالقات النصية بكونها كل ما يجعل نصَ يتعالق مع نصوص اخرى بصورة صريحة او ضمنية. او كل ما يجعل نصا ما في علاقة ظاهرية او ضمنية (خفية) مع نصوص اخرى. وهناك من عرف المتعالقات النصية بانها علاقة حضور متزامن بين نصين او عدة نصوص عن طريق الاستحضار. وتتخذ عادة صيغة حضور نص داخل نص اخر ولا يعد ذلك سرقة ولكن من الممكن اعتباره قرضا غير مصرّح به' وما ذكر ينطبق على المتعالقات في الفن التشكيلي..

3 حاتم الصكر، كن شاسعا كالهواء قراءة في دفاتر غسان غائب.

ان اول التعالقات هي التعالقات المادية بدءا من مادة التكوين الاولى (الطين)، التي استغرقت من تجربتها السنوات من 2017 الى 2020، ما بين الطين المنحوت، ثم المفخور، ثم الملون، بتقنيات الرسم، ثم المزجج.

التعالق الثاني الذي تحقق بين الاعمال وبين التجارب الشخصية للفنانة ذاتها مما جعل اشكال النسوة تقترب من سمات جنان محمد ذاتها؛ فتعكس انثيالاتها: وجوها، واحزانها الشخصية، وشخصيات مشابهة لها بدرجة ما؛ فتذكرنا بالنحات (مارينو ماريني) الذي تنامى الفزع في منحوتاته الفارس والفرس، فوصلت في اولخر أيامه الى منتهى الفزع حيث يسقط الفارس الى الأرض، اجد ان الفزع قد وصل في المنحوتات النصفية غير المزججة لجنان محمد الى حدود قريبة من الصرع حيث تلوي نسوتها اعناقهن بالم مرعب.

ان انفتاح المعروضات على قيم التجريب الذي هو جوهر الفنون كلها، وهو القيمة العليا في طريق الفن في سعيه الى امرين:

أولا، توسيع مديات الاكتشاف والنتائج.

ثانيا، زحزحة افق التوقع التقليدي للمتلقي في تلقي الأعمال المعروضة وانتهاء هيمنة اي من الانماط المكونة منفردة؛ وبذلك فهي تكسر افق التوقعات الممكنة للأنساق التي اشتغلت عليها مجتمعة، والتي ترسخت ك(قواعد) ثابتة ومكرسة في ذهنية المتلقي، وهو الطريق الوحيد ليجدد الفنان نفسه بشكل متواصل.

ثالثا، هنالك نوازع فنية متأصلة (انماط فنية عليا) في الثقافات البشرية، وقد توصلت اليها الثقافات المختلفة دون الحاجة الى مثاقفة مباشرة فيما بينها، ومن هذه الانماط الفنية العليا واهمها (الوضع الامثل)، الذي ليس موضوع حديثنا اليوم، الا ان ما يهمنا كثيرا هنا (الكائنات المركبة)، هي الموضوع المهم والمحرك الاكبر في معرض (هن)، رغم اننا معنيون هنا بكائنات مركبة من نوع مختلف اخر ناتج تعالقات مادية مركبة.

يأتي تركيب هذه الاعمال جزءا من النزوع البشري في اجراء، ما يشبه (التلاقح الجيني) بين هذه الأنماط التشكيلية المتباينة مادة وتقنيات، باتجاه محاولة انتاج نوع هجين من اختلاط الفنون الثلاثة بنتاج أسمته الفنانة (التصوير الخزفي)، وهي كائنات نسوية مركبة (ماديا)، تعيد الى اذهاننا محاولات البشرية في تخليق كائنات خرافية مركبة من اشكال مأخوذة من عدد من المخلوقات لتنتج مخلوقات أسطورية مركبة: كالسنتور والتنين والفينيق وميدوسا والغرفين (أبو الهول).

رابعا، جاء هذا المعرض لجنان محمد جزءا من محاولتها نقل مكتشفاتها التقنية في الرسم واللون الى النحت والخزف، لاكتشاف ناتج هذا التلاقح.

اعتبرُ معرض جنان محمد محاولة جينالوجية4 من نمط خاص تهدف الى إحداث مزاوجة جينية من: النحت بالطين، والرسم عليه بالاكاسيد، لاجل تحويل المنحوتة الطينية الى خزف باعتباره ناتجا نهائيا متحققا لغالبية المعروضات، وبذلك يخرج العمل من اشتراطات كل نمط تشكيلي منخرط في التجربة، ومنها مثلا، تحرر الاعمال من ربقة البعدين الذي يكبل تقليديا لوحة الرسم، كما تحررت الاعمال من اشتراطات اللمس في تلقي النحت، كما تحرر السيراميك من اية نفعية قد تجعله قطعة يمكن ان تستخدم لغير القيم الجمالية.

<u>ما كتبه القاص محمد خضير عن جنان محمد:</u>

معالجات وتجسيمات بيئية

4 الجينالوجيا (Genealogie)، في ابسط مدلولاتها هنا، البحث عن الأصل في المفهوم. يكتب (عماد الحسناوي): ان "لا تتوقف مهمة مفهوم الجينالوجيا على تقوية المفاهيم وإرجاعها إلى أصولها العميقة والحقيقة، هو تساؤل عن الأصل النفسي والفيزيولوجي لمفاهيم الثقافة والمعرفة، وهو أصل مُحجّب ومقنّع، ولا يمكن إماطة اللثام عنه إلا بواسطة تحليل اللغة"

تسعى الفنانة جنان محمد لإنجاز رؤية تشكيلية_ بين جملة رؤى سابقة_ تتّسم بإعادة التركيب الماديّ والتصوريّ لموضوعات البيئة المعمارية التقليدية (بيوت ذات شرفات خشبية من الطراز التراثي وما تحتويه من تمثيلات وتفصيلات خارجية). ويجنح عملها الأخير إلى خلخلة المنظور الهندسي للبيوت والحارات من زوايا تكعيبية مركّبة، وتحريك مواقع الارتكاز الفضائية للجدران، واجتزاء تفصيلات منها، حتى يتكشّف منها جميعاً أثر جماليّ مستديم (مضمر في الشعور). ولأجل إعلاء قيمة الأثر الجمالي للطراز، والحفاظ على مألوفيّته، تلجأ إلى "كتابته" في كراسة تخطيطاتها بالكلمات والرموز والتوقيعات، وتعمّق خطوطه وألوانه الأصلية بالمُلصقات. ومرّة ثانية يؤدّي الكولاج_ الكتابيّ مهمةَ التوضيب والتنضيد لشعور داخلي يلامس سطوحَ الطراز كما يلامس أديماً إنسانياً مفقوداً. وفي إحدى اللوحات تشير قصاصات صُحُفٍ محروقة إلى اقتراب النيران من شغاف قلبٍ مسكون بذكرياته البعيدة.

بهذا التأويل لخلخلة الطراز المعماري، وإعادة تركيبه من بقية ملامسات ناعمة/ تغطيات ورقيّة، تبدو مجموعة الأبنية التراثية أقرب إلى كتابة أثرية، عبر عمليات النَّسخ واللّصق والتسريد الطوبوغرافيّ. يتيح لنا التجسيم_ عبر الكتابة_ المزج بين الفضاءات الداخلية للبيوت مع مساقطها الخارجية، وإنشاء منظورٍ مركَّب تتقارب فيه المسافات وتتلاشى الأبعاد الهندسية في نقاط تماسّ مشتركة. بهذه الإجراءات الطوبوغرافية، تمّحي المسافة بين الأثر وجسمه الهندسي المنتظم، حيث تتداعى الأركان والزوايا كما تتداعى في زلزال، يخضّ الشعور المستكين.

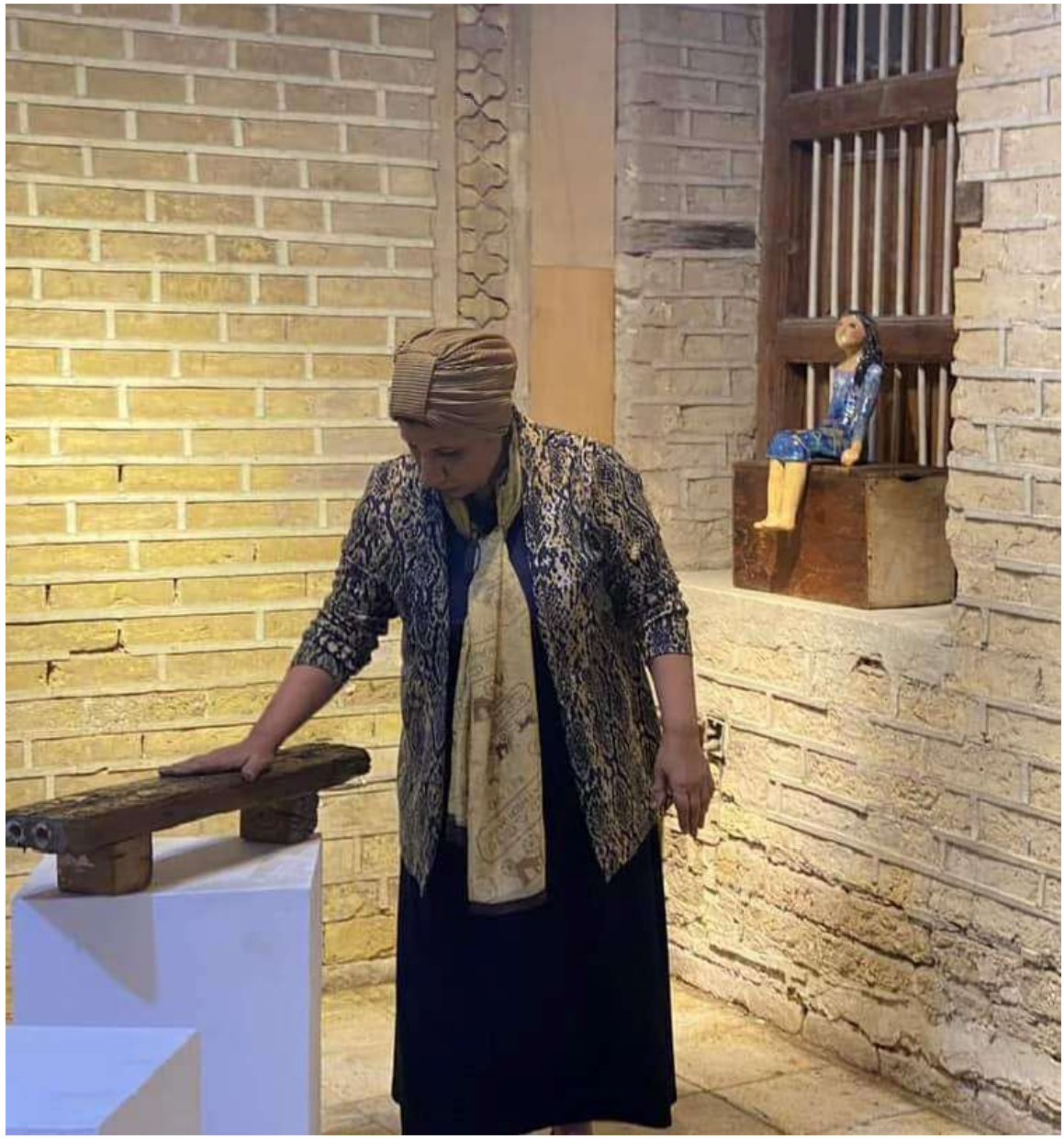
تريد جنان محمد أن نشاركها مثل تلك الزلزلات التصميمية لجبهة منظوراتٍ مألوفة للعين والذاكرة. وكذا، فإنّ وقوفنا على واحد من تلك الأطلال سيجسِّم أمامنا ما لم تجسّمه الصورةُ الفوتوغرافية، المحايدة في تدوينها الأثرَالتراثيّ بكامل قيافته الظلّية. إنّ الصورة لا تكشف وجهين للأثر_ أو عدة وجوه_ في لقطة واحدة، كما يكشفه التركيب المزدوج لفضاء الخارج مع الداخل في لوحة تشكيلية (خالية من الظلال). لا يحدث في الفوتوغراف قلب أو مزج لمشاعر متناقضة إزاء وثيقة معمارية مجسَّمة بغير منظورها

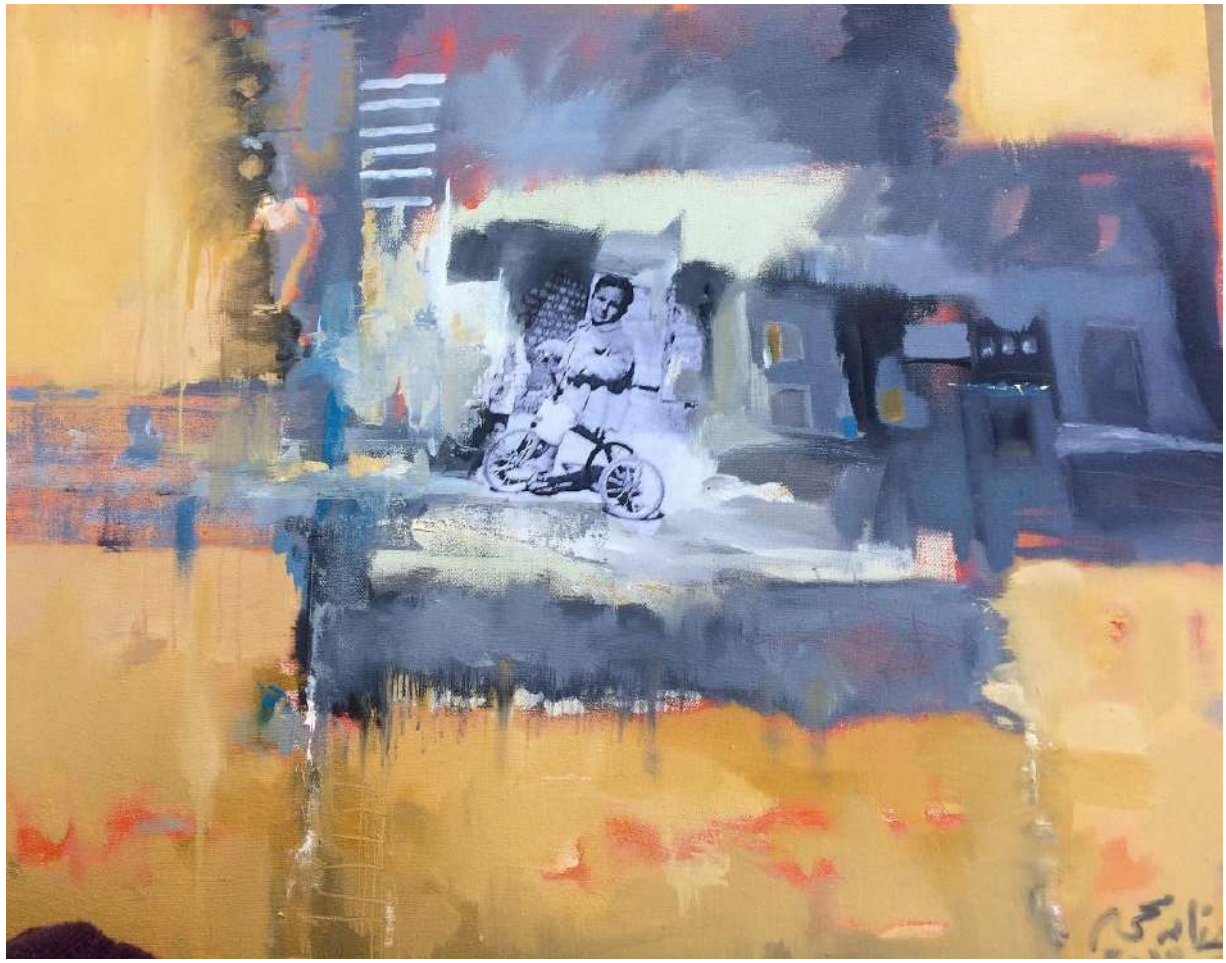
الهندسيّ المنتظَم، بينما يؤدّي تقريب الأبعاد، وتحطيم وهم المسافات والحدود والسطوح، إلى تجلّي نصّ ملئ بوقائع غير منظورة، ومحتويات زمنٍ سائب العنان. وفي إجرائها هذا كلّه، تريد جنان محمد أن تقدّم جانباً من بحث جادّ، ينتمي إلى ذاتها المحايثة لأمكنة ذات تأثير بعيد في كيانها الفني والشعوري.

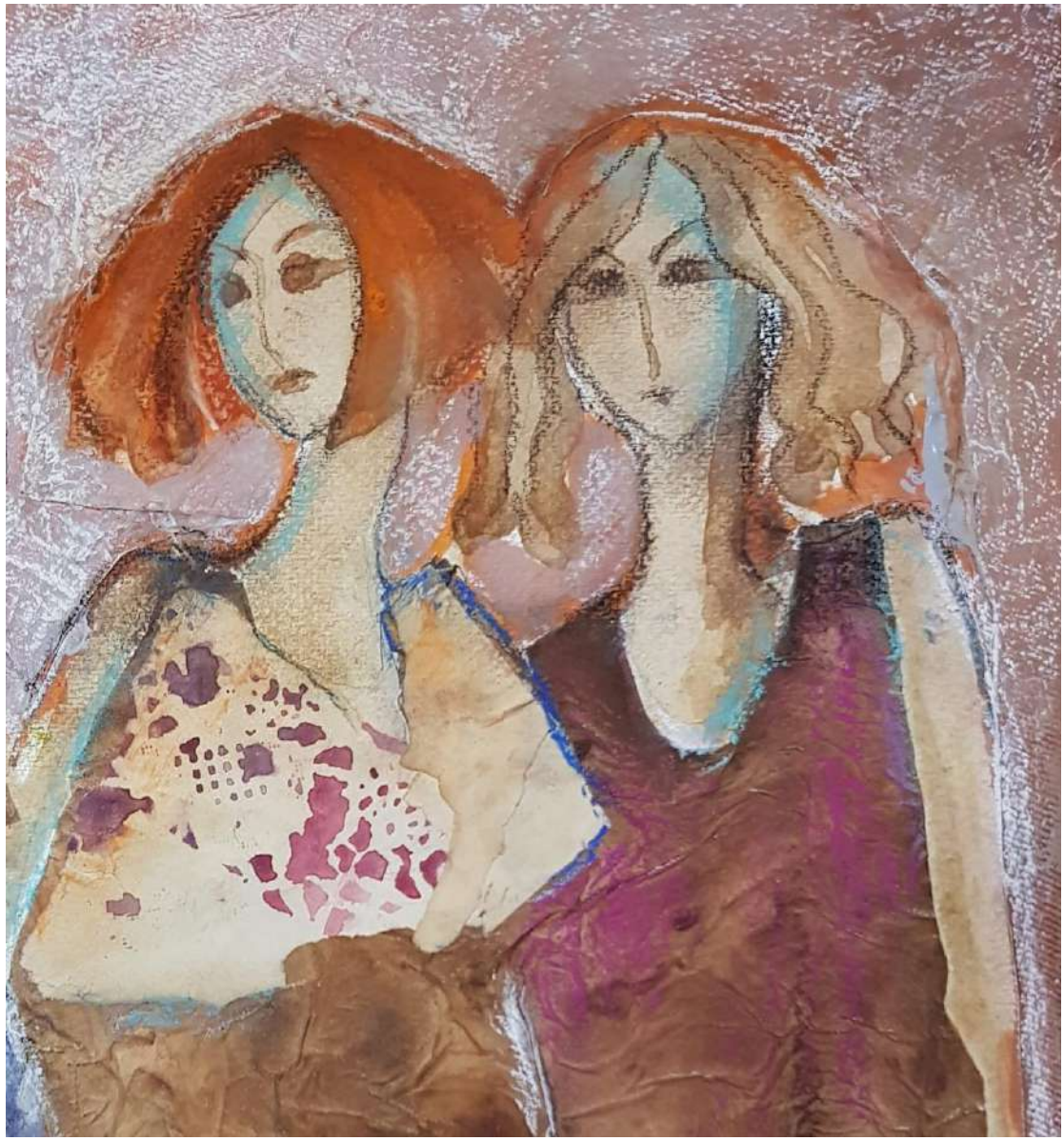
في هذه الحالة من التدوينات البَصَرية، تكاد معالجات جنان محمد التشكيلية_ في المجال المعماري/ البيئي_ تلتحق ببحثها التجسيمي لمجموعات بشرية_ نسائية في الغالب_ داخل مجالها البيتي المحدود (معرض الدُمى الخزفية الذي أقامته الفنانة في كانون الأول ٢٠٢١ تحت عنوان: هُنّ) حيث تفرز التجربتان، الهندسية والأنثربولوجية، مجالين تشكيليّين متناظرين للبيئة المنزلية، منفَّذين بمواد خليطة (اللصق والتزجيج). فكما كان الفخّار صنعة مشغلٍ قريب من الرّوح الأنثوية، يُعتبر اللصق (الكولاج) ممارسة مشغولة بروح الأنثى الحبيسة في شرفات المنازل منذ عصر الحريم. تلك صنعة اليد المعالجة لصلصال الوجد والحوار الذاتي مع دُمى الطفولة، وهذه مشغولات الذات النّسوية الملاصقة لبيئتها المنزلية الأليفة.

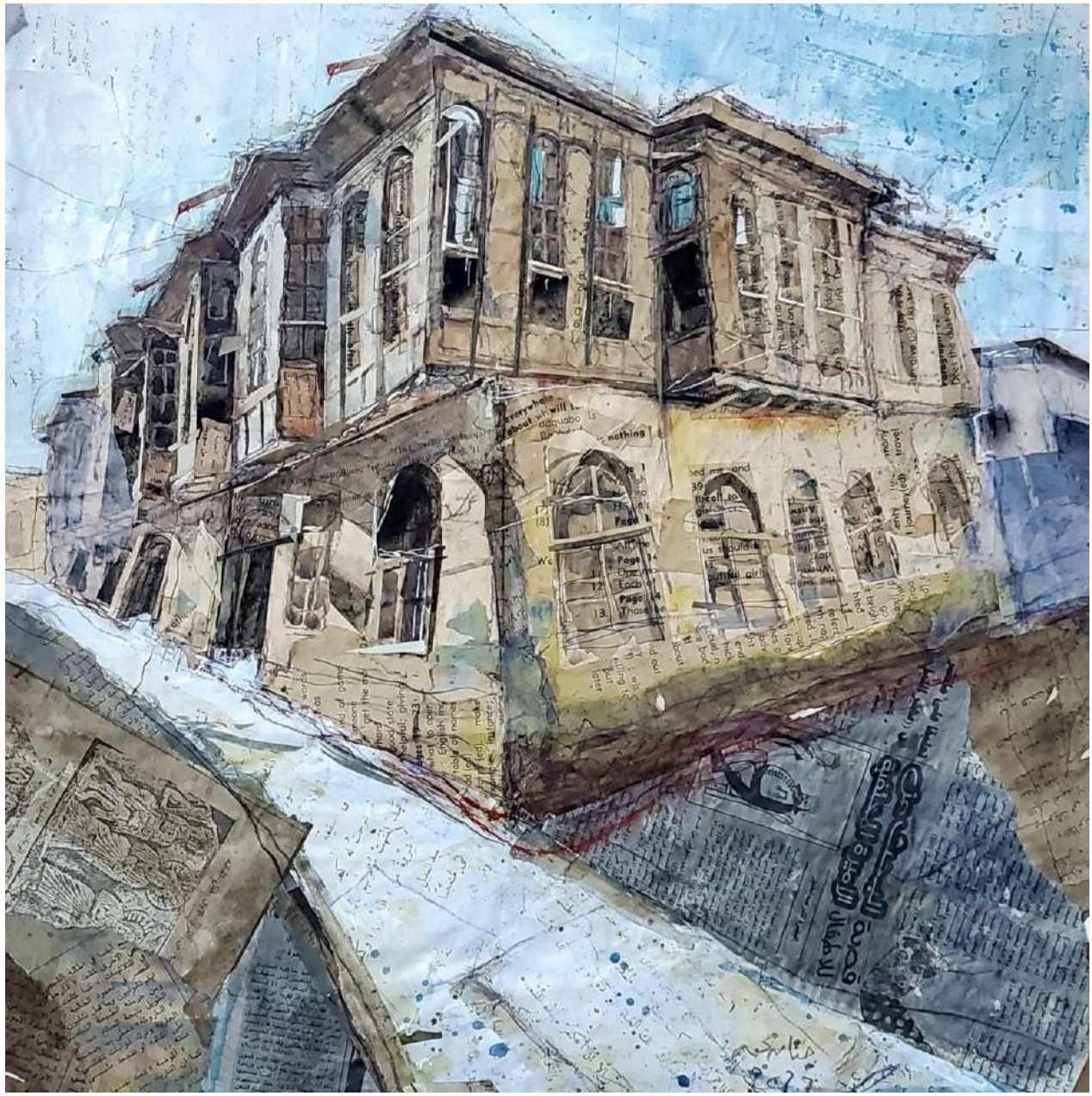
واستمراراً لمحتوى البحث السابق، تأخذ المعالجة سبيلين بيئيّتين متوازيتين: سبيل المحاكاة النّسوية لحوارات منزلية داخلية، وسبيل التقويض لأغطية المنزل الخارجية. تتمّ المعالجة الأولى بتجسيم المخايلات الحريميّة الداخلية؛ فيما تشير المعالجة الثانية لانهيار ركنٍ هندسيّ محتمَل على ماضيه الأنثربولوجي.. تسقط الجدران، فتنكشف حقيقة المحاكاة في أجلى صورها التمثيلية: تحريك الموقف الشعوري بتقويض أسسِه الجمالية. كل هذا بأقلّ المواد، من بقايا الصحف والأوراق القديمة (وثائق الماضي المقوَّض). وبذلك فإنّ عملية اللصق التدوينية ليست أقل أهميّة من تمثيلات الحكاية السرديّة لدُمى المنزل المنثورة في زواياه وتحت ظلاله. الديكور الداخلي للدُمى الخزفية، وتراقص المنظورات على جدران المنزل الخارجية، الموادّ الملصقة والتصوّرات التركيبية كلّها، تتكامل عند عتبة كتابةٍ سرديّة متنامية ومدروسة، في ذاكرة فنّانة متوقّدة بالأفكار والمفهومات الفنّية الحديثة.

إنّ مركز التناظر في التجربتين، يتمثّل في توقهما للخروج على المألوف الاجتماعي، وخلخلة الطُرُز البنائية المستقرّة في ذاكرة الأرشيف الصوري للعائلة_ ذات الجذور المحلّية المحافظة. إنّنا إزاء تسمية متقابلة في التشكيل البيئي، من زاوية نظر نقيضة، تتلخّص في الرسالة التالية: "مِن "هُنّ" إلى "هُمْ"_ أتسمعون طَرَقاتٍ على أبواب مغلَقة؟".









18

الرسام صدام الجميلي

تأسيسُ مدونة بصَريةٍ

كانت الاعمال، التي قدمها الرسام صدام الجميلي في حقيقتها، تجربة شكلت تحولا في اسلوب الجميلي، بعد استقراره في عمان، فاعتبرناها في وقتها نمطا من التغيّرات الاسلوبية التي قاربت الانعطافات الضخمة او (التحولات الاسلوبية) قليلة الحدوث لأنها في طبيعتها طفرات ثورية وراديكالية تتغير فيها اساليب الرسامين، منفردين او مجتمعين، بكيفية جذرية.. وهي تحولات راديكالية بدأنا نتلمسها عند عدد من الرسامين العر اقيين، وربما حدثت بفعل التحولات الدرامية المأساوية التي طرأت على المجتمع العراقي نتيجة التغييرات السياسية الأخيرة بعد 2003 وما تلاها، وربما حدثت بسبب تحولات داخلية ثقافية، او تغير في ذائقة الرسام صدام الجميلي الذي بدأ يشكل أسلوبه الجديد بعد رحيله الى عمان كما قلنا او قبله بقليل بهدف الخروج على الوسط الفني بإضافة حقيقية للمشهد التشكيلي العراقي.. فقد تحوّل أخيرا فهمُ هذا الرسام لأهداف الرسم، وغاياته، وبالتالي لوسائله وأشكاله، وحتى في تنظير اته التي ر افقت معارضه الأخيرة؛ فكان، في مدوناته، ينظر الى الرسم وتحولاته على انها قضية تتعدى "السلوك التصويري المحض" الى "اعادة انتاج للمعرفة البصرية على نحو جديد"، ويتنبأ بأن الرسم العراقي الان ازاء "مدونة بصرية كبرى تصادر الجنس الفني باتجاه القيمة البصرية"، ويعتقد ان هذه القضية مفتوحة لعدد من (الحلول الجمالية) التي يطمح ان تنتهي عنده بـ"إقامة بنية بصَرية محضة" و"صياغات مبتكرة للعمل الفني" و"سلوك حداثوي في العمل الفني"، كما كتب في احدى مدوناته.

ان انشغالات الرسام، عندما كان يؤسس متحفه البصري في هذه المرحلة كانت تحتفي ببساطة بأشكال الاشياء، وقطع اثاث، و اكسسوارات المنزل؛ فاتخذها الرسام مناسبة للرسم، وبدأت تشكل ما كان يسميه شاكر حسن ال سعيد (المتحف الشخصي) للرسام، بعد ان شكلت العالم المحدود الذي يعايشه هذا الرسام في مرسمه؛ فكانت هذه الحاجيات اليومية موديلات جاهزة للرسم، لانها تقع تحت يد الرسام في كل لحظة معيشة، وهي في وجودها ضمن اجواء اللوحة لا تخضع لذات المنظور الذي كان سائدا في المرسم لانها توجد تحت غطاء منطق مختلف تماما، فاتخذها الرسام ميدانا لاختبار قدر اته التقنية، وتقديم

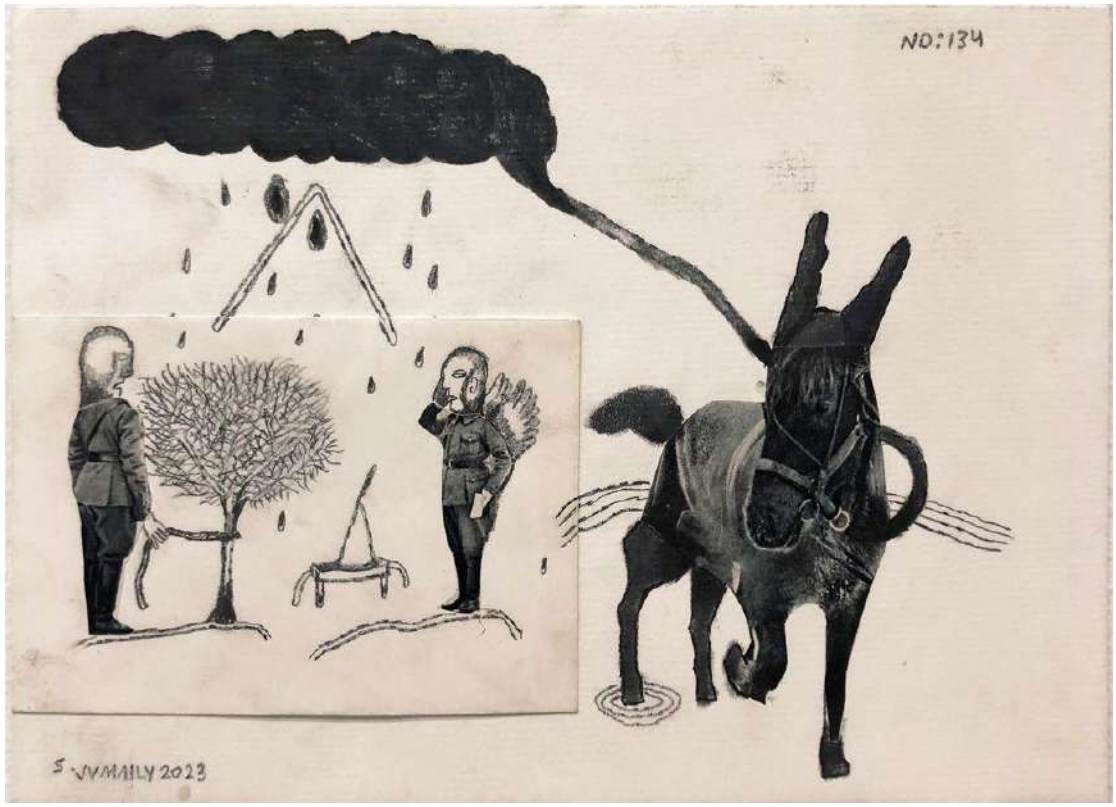
مشروعه الفني الجديد في اتخاذ التحوير الشكلي استراتيجا له خلال المرحلة (الانتقالية) التي يمر بها الان وهو يحاول تشكيل تجربة فنية تطرح شيئا ما يشكل اضافة لفن الرسم العراقي.

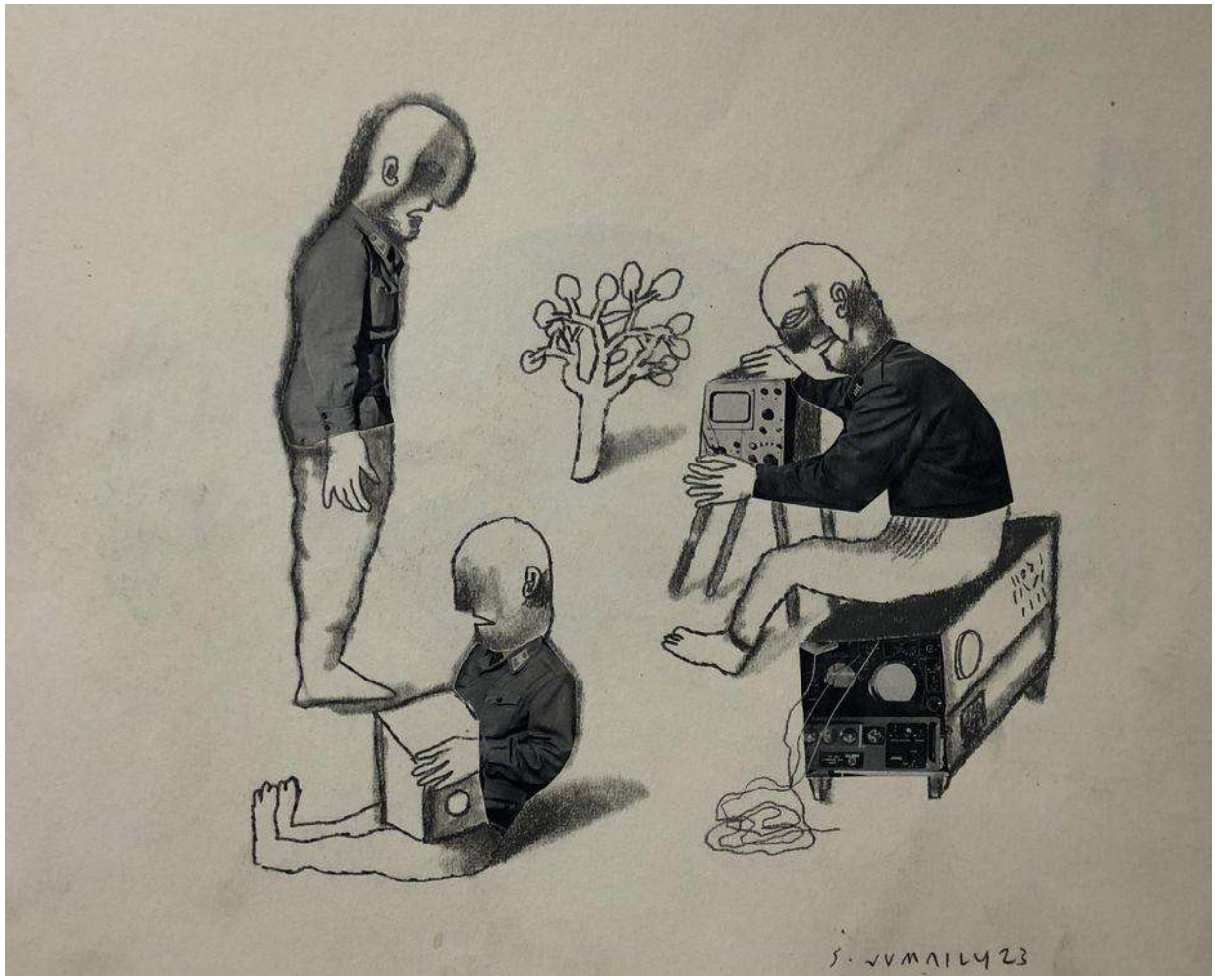
ان الامر الذي يشكل برأينا (قضية) في هذه الاعمال هو وجود مجموعة من الرسامين ارتبطوا بالمشخّص فكانوا كلما ارادوا اختبار مستوياتهم التقنية في معالجة مواد الرسم يتجهون مباشرة الى المشخص الذي يخضعونه الى ضروب شتى من الممارسات التقنية حتى انهم، حين تطاوعهم شجاعتهم نسيان ذلك المشخّص او التخلّص منه فإنهم يلتقطون صورته الفوتوغرافية باعتبارها ايقونة فيتخذونها بلّورة تتجمع حولها الاشكال الاخرى في اللوحة... فكانت الازاحةُ تحدث عبر الكولاج في جزءٍ لا يستهان به منها، وكانت الملصّقات التي هي نمط من الـ(ready made) او الاشياء الجاهزة تقوم مقام الحل الذي يردم الهوة بين المتوحش او النيئ، وبين المتمدن او المطبوخ كما تصفه الانثروبولوجيا، فكان المتوحش او النيئ هو الاستخدام الجاهز للأشياء الجاهزة، بينما شكّل الاستخدام اللوني الجانب المتحضر والمتمدن في القضية.. وقد يشكل الكولاج عملية (زراعة) اصطناعية للإشارة (الفوتو) في قلب الايقونة (الرسم) الامر الذي يستلزم معالجة اضافية للكولاج لتأهيله لينسجم والنسيج اللوني للوحة، وهو ما يفعله الرسام الجميلي في كل مرة..

ربما يكون الرسام صدام الجميلي قد ادرك الان بقوةِ القدرةَ السحريةَ التي تدفعه لإدخال الصور الفوتوغرافية ضمن لوحته؛ وهي طاقة خلاقة تنبعث من اتصال الصور ببعضها قد تماثل تلك الطاقة الهائلة التي تنبعث من اتصال الاجساد ببعضها، ومن الكلمات التي تتصل بكلمات اخرى، وهي امر ادركه الرسامون، ووظفه السورياليون منهم كثيرا، وهي آلية تهدف الى توظيف (التشاكل الصوري) الناتج من التلامس السحري بين الصور..

ربما يهدف صدام الجميلي من توظيف التشاكل الصوري (تجاور اشكال اللوحة بطريقة اعتباطية) الى خلق علاقات سردية ذات طبيعة يومية (منزلية) ذات سمات شكلية من (الفن الخام out sider art)

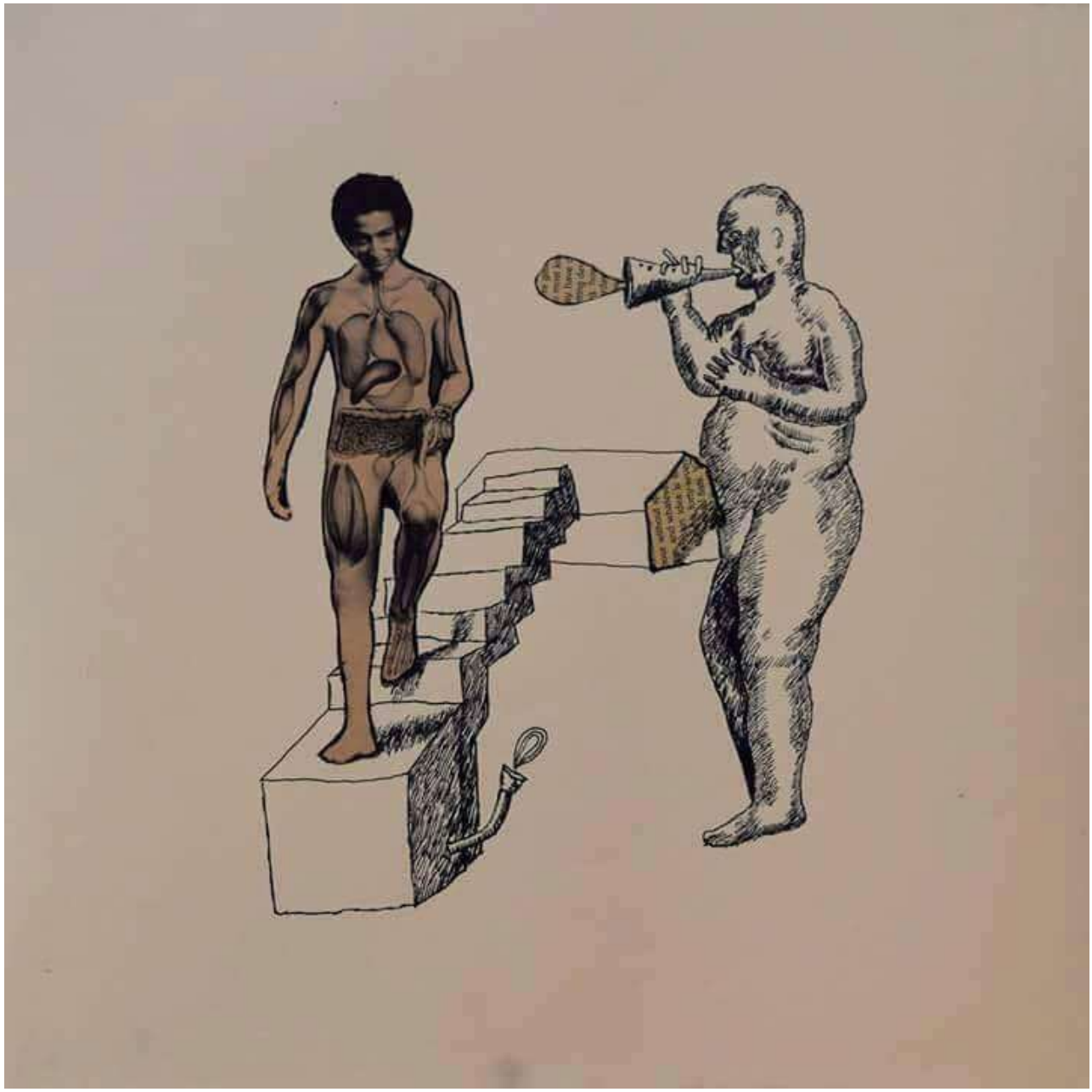
فتتجاور عناصر الغرفة الصغيرة هذه لتخلق عالما محدودا بعناصرها الحياتية: تقويم شهري صغير، فردة حذاء وحيدة، جهاز حاسوب محمول، هاتف نقال...، وهي كلها تشكل عالم الرسام في مرسمه..



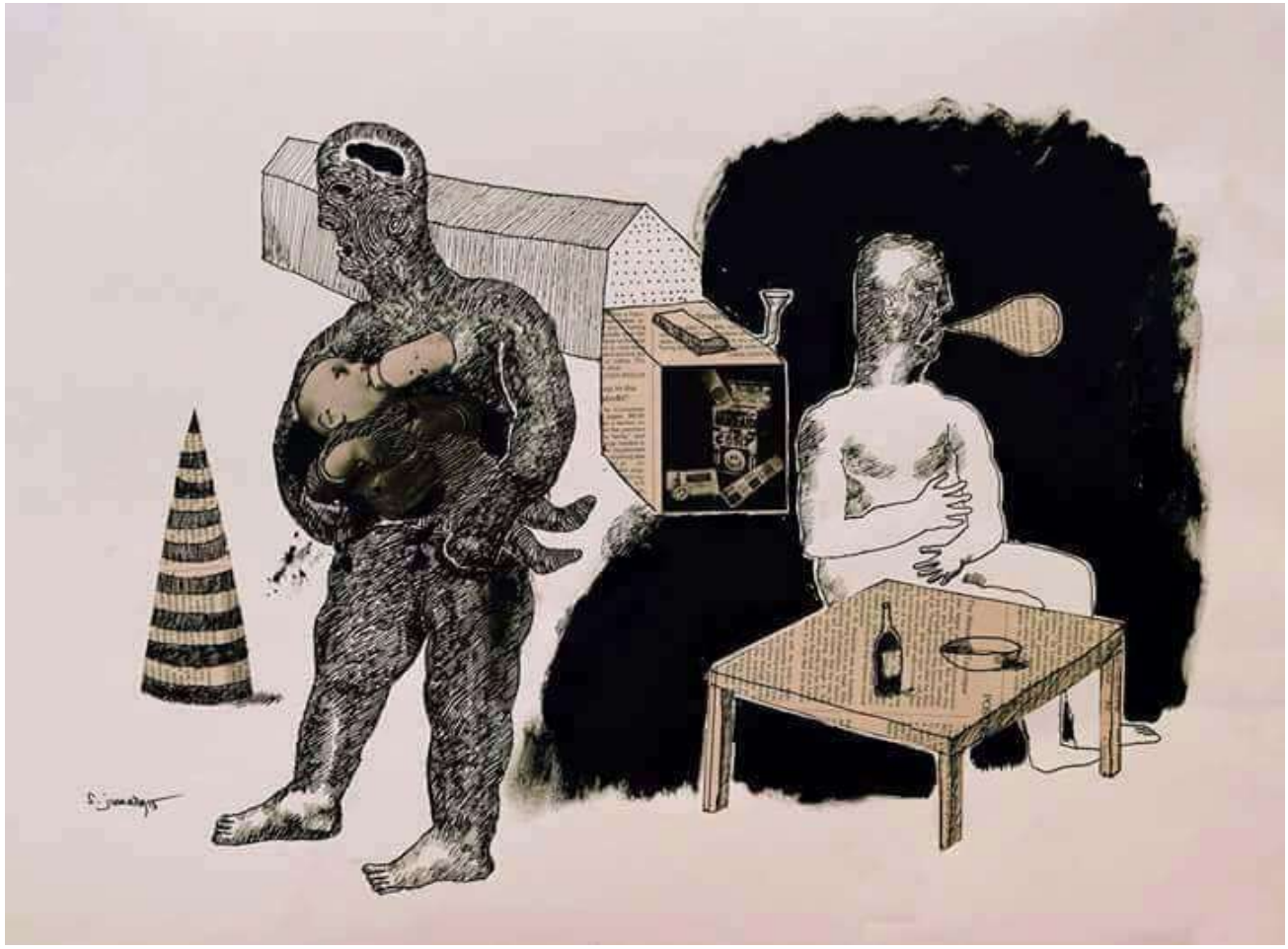


s.junaidy20

s.jumaily 20



FOR INTERNAL USE ONLY



تأخر صدور الطبعة الثاني الالكترونية من كتابنا هذا طويلا، فقد امتدت فترة اعداده مدة طويلة ايقنا خلالها انها لن تنتهي فقررنا ان ننشره ونتركه مشروعا مفتوحا طوال حياتنا نغير فيه ونضيف اليه ونصدر طبعات الكترونية متلاحقة كلما توفرت لدينا مادة جديدة وفنانون جدد، وبالتأكيد فنحن لن نصل الى نقطة نقتنع باكتماله في أي وقت كان، لذا قررنا نشر الطبعة الثانية التي استغرق إعدادها وقتا طويلا لأسباب متعددة، شخصية وغير شخصية، فكلما جمعنا مادة اقتنعنا أنها تفتقر إلى تجارب تستحق تأخير هذه الطبعة حتى نستكمل اضافتها، فاستغرق تأجيل إصدارها سنوات كان فيها الفنان عبد الملك عاشور يحفزني على إصدارها والبدء بإعدادها كطبعة قادمة ثالثة والكترونية ايضا، فالحياة ليست مضمونة بأية درجة، ولا نعرف ما يحيق بنا في الدقيقة القادمة، وهكذا وصل الكتاب الى هذا القدر وهذا الشكل، فاكتفينا حاليا بما متوفر لدينا من مادة على أمل استكمال النواقص لاحقا، وترك الكتاب مشروعا للنمو بالتأكيد ما دمت حيا ومستمرا بالنشر لإصدار طبعة لاحقة الكترونية هي الأخرى.

نظرا الى تضخم الكتاب الى حجم يفوق حتى إمكانية إصداره بطبعة الكترونية اقترح المصمم الصديق صالح جادري تقسيمه الى أجزاء، وهو مقترح اتبعناه وها هو الجزء الأول يرى النور على ان تتبعه الاجزاء الأخرى.

ننوه الى بعض الحقائق المهمة التي تخص الكتاب: أولها، ان سبب افتقاد بعض الفنانين التشكيليين المهمين من الكتاب، اما انني لم اكتب عنهم ما يستحق النشر، سواء بسبب الافتقار الى المادة الأولية للكتابة وهي الاطلاع الحي او عبر صور فوتوغرافية في ابسط الحالات، على منجزهم الفني، وربما كان السبب ان الكثيرين من المعنيين لم يتعاونوا معنا، والامر لا يعني بالتأكيد انهم خارج الفن في البصرة مطلقا، كما ان تسلسل الفنانين الذي ورد في الكتاب كان حسب اسبقية الكتابة فقط.

تصميم الغلاف: صالح جادري