خالد خضير الصالحي

تشكيليو البصرة

نقد تشكيلي

الجزء الثالث - طبعة الكترونية مزيدة ومنقحة

تشكيليو البصرة

(الجزء الثالث)

خالد خضير الصالحي

اسم الكتاب: تشكيليو البصرة

(الجزء الثالث)

اسم المؤلف: خالد خضير الصالحي

الطبعة الثانية 2025 (اصدار شخصي)

(طبعة الكترونية مزيدة ومنقحة)

الفهرس

ت	العنوان	ص
	الفنانون	6
22	الرسام صلاح جياد.. سبعينيو الرسم العراقي ومحنة التدخلات الـ(خارج).(جمالية)	7
23	الرسام عدنان عبد سلمان.. الانتهاء بالشكل موضوعا..	31
24	النحات مرتضى حداد.. النحت رسما	47
25	الرسام طاهر حبيب.. طبقات اركولوجية وروح لون اخر	57
26	الرسام حسين النجار.. السحنة عنصرا أوليا	76
27	الرسام جعفر طاعون.. إعادة النظر بكل شيء	93
28	الرسام فؤاد هويرف.. الشاخص الهلامي!	111
29	الرسام جاسم الفضل.. التنوع الذي لا حدود له	129
30	النحات محمد ناصر الزبيدي.. جسد في الفضاء، مادة في الفراغ..	153
31	الرسام ياسين وامي.. التجريد المفرط	167
32	الرسام علي مهدي كنعان.. اللامركزيات الشكلية والسردية	180
33	الرسام سمير البدران.. المحنة الإنسانية	196
34	الرسام أزهر داخل.. العين الموشور	207
35	الرسام محمد مسير.. رسم دون.. قيود (خارج مادّيّة)	217

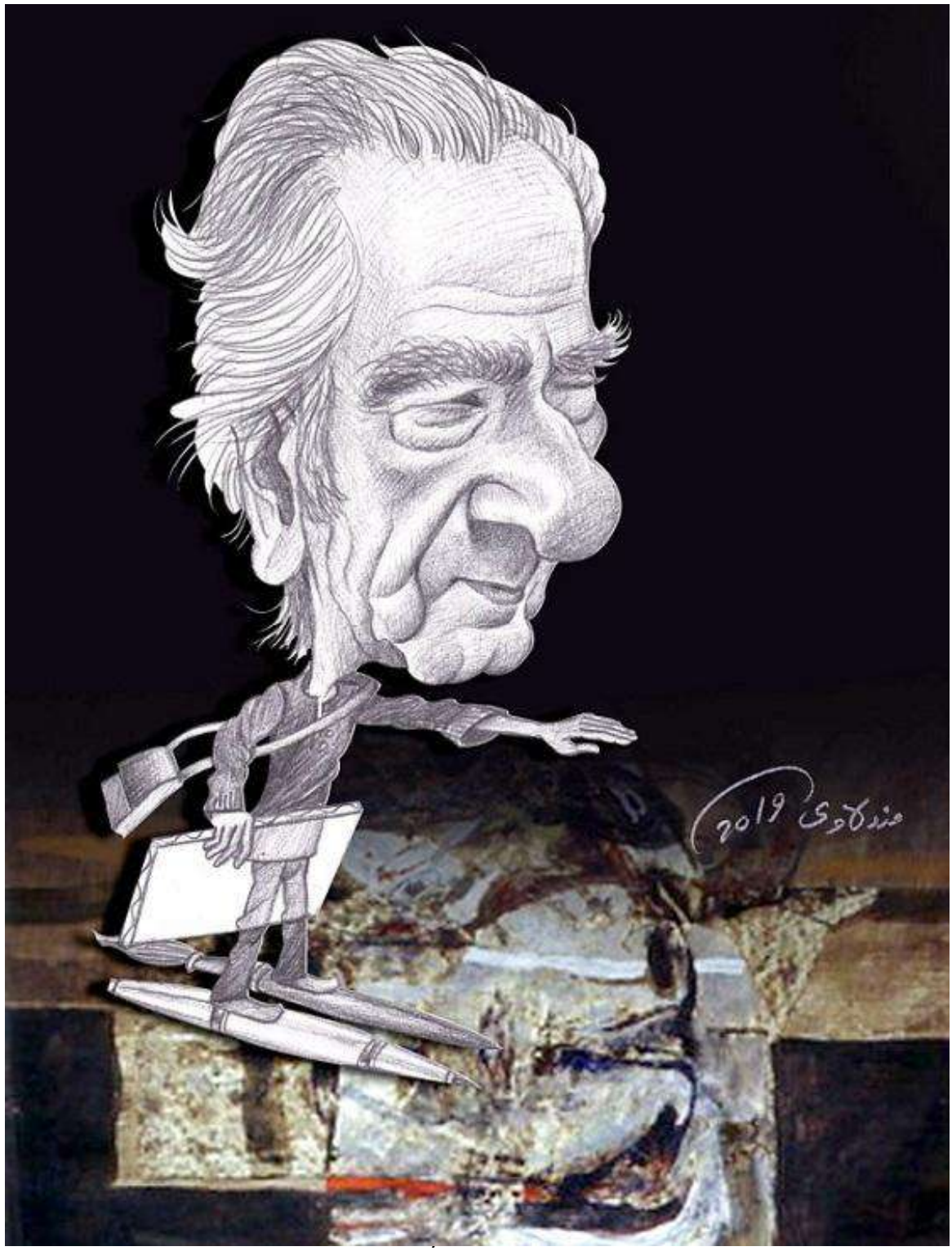
الفنانون

22

الرسام صلاح جياد

سبعينيو الرسم العراقي

ومحنة التدخلات الـ(خارج)ـ(جمالية)


مندلاوی 2019

اعتقد ان أكثر اجيال الرسم العراقي التي تعرضت للإجحاف، والتدخلات الـ(خارج).(جمالية) هي تجربة جيل سبعينيات القرن الماضي من الرسم العراقي، وكانت إحدى أهم تجارب السبعينيين منها، والتي تعرضت الى اجحاف كبير هي تجربة الرسام العراقي صلاح جياد، فقد اضربها، على حد سواء، (اصدقاؤها) الذين لم يحسنوا قراءتها، فانشغلوا بالـ(خارج)(جمالي)، و(اعداؤها) الذين انشغلوا بالبحث في ذات توجهات مناوئيهم، فخاضوا في جوار التجربة، دون التمعن بالجوهر المادي للرسم.

تنوّعُ الضغوط

لقد تنوعت الضغوط التي تعرضت لها تجربة هذا الرسام، وتعرضت لها تجارب الجيل السبعيني من التشكيليين، والمثقفين العر اقيين، حينما تزامن صعود تجاربهم 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، بعد انقلاب (1968)، فتمكنت من اعادة صياغة توجهاته، وتوجهات جيلً بكامله.

ان محنة جيل السبعينيات في الرسم العراقي تماثل محنة جيل الستينات منه، ولكن مع اختلاف مهم هو وقوع السبعينيين تحت طائلة الثقافة الـ(موجهة) المفروضة من خارج الحقل الثقافي، بينما وقع الكثير من الستينيين تحت طائلة (شيزوفرينيا) ثقافية كانت تنبع من داخل الوسط الثقافي ذاته، بفعل الالتهام الفج لفلسفات تقع خارج النسق الثقافي العراقي، وكانت نتيجتها انفصال، الخطاب اللغوي والجهاز المفاهيمي الداعم له، عن التجربة المتحققة عند هؤلاء، فكانت التجارب المتحققة لجيل الرسم الستيني العراقي تنتمي الى نتاج ثقافي ربما سيسود بعد جيلين، وتحديدا في حقبة الثمانينيات؛ بينما كان خطاب هذا الجيل الستيني في الرسم العراقي، وجهازهم المفاهيمي، يرتد ليستمد مفاهيمه من بقايا مفاهيم جيل الرواد في

خمسينيات القرن العشرين، وهي مفاهيم كانت مستمدة من مصادر عتيقة مستمدة هي الاخرى من شتات الخطابات التنويرية النهضوية العربية التي كانت تنتهي الى ان الحل الامثل لكل اشكاليات الو اقع العربي، بما في ذلك الفن، هو مزاوجة التراث مع المعاصرة، وكانت هذه المفاهيم في جوهرها خطابات نثرية (سردية) لا تنتمي إلى الجوهر المادي لفن الرسم، وكانت ايضا ذات طبيعة التهامية تهدف الى توظيف كل الحقول السوسيوثقافية لخدمة أهدافها، متجاهلة طبيعة جوهر الرسم المادي، فبينما كانت اعمال الرسم، تناهض الخطاب العتيق المحايث لها، وتفارقه، وتنطلق في آفاق الحداثة، وتتجاوز عصرها، سواء من ناحية التحرر من موضوعات ومشخصات الو اقع، او من ناحية سبرها آفاقا تقنية، كان الستينيون يجربونها؛ فكانوا بها ربما أكثر حداثة من أجيال شابة ظهرت في جيل تال لهم، ثم عاصرتهم، فكنت اعتبر تجارب الرسام صالح الجميعي، مثالا نموذجيا لجيله الستيني بأكمله، فكانت محاولاتهم نقل مركز الثقل في التجربة الفنية من الخطاب النثري الى الاشتغال المادي عبر استخدام مواد شديدة الغرابة جعلت تجربة الستينيين بر اينا نموذجاً لثقافة عصر تخلفت فيه التنظيرات السائدة، عن المنجزات المتحققة التي تدعي تنظيرات الستينيين ذاتها إنها ناتجة عنها، وكانت بياناتهم، ومدوناتهم، وادلة المعارض التي كانوا يصدرونها، فرادى وجماعات، كانت كافية لفضح تخلف الجهاز المفاهيمي، والخطاب المدوَّن عن المنجز المتحقق.

البطل الإيجابي

إن اهم ما جعل محنة السبعينيين مضاعفة، هي التصاقهم بموضوعات كانوا يفكرون فيها نثرياً بطريقة (رسامي إلبوسترات) فكانت نتاجاتهم، ربما بوعي أو دون وعي، تأتي في خدمة اتجاهات فكرية تقع خارج الو اقعة الفنية وماديتها، ففيما كانوا يفكرون (كبوستريين) كانوا ينفذونها كرسامين، وهو ما جعل لوحاتهم بوسترات منفذه بتقنيات اللوحات، او لوحات تهدف الى نقل معان نثرية (بوسترية)، فكان ذلك احد اوجه التناقض المشابه لمحنة جيل الستينيات، ولكن الامر المهم انه: بينما كانت اسباب محنة جيل

الستينيات تقع ضمن اشتراطات الفن والرسم، وداخل وسطهم الفني، كانت محنة السبعينيين تقع خارج اللوحة، لكنها، شيئا فشيئا تكرست داخل اساليبهم، رغم أن غالبية هؤلاء، ومنهم صلاح جياد نفسه، كانوا من أخلص تلاميذ الرسام الرائد فائق حسن، وأكثرهم قدرة وتأهيلاً أكاديمياً، وجدارة تقنية عالية، وربما فاقوا في ذلك الأجيال السابقة لهم في هذا المجال..

ان التربية التي تربت عليها الحقب المتجايلة في السبعينيات، ومن هؤلاء الرسام صلاح جياد، هي تربية صاغتها مرجعية فكرية كانت تركز على ثيمة (البطل الإيجابي)، وتُعلي من شأنه، حينما كانت الترسيمة القياسية لذلك البطل هي السمة الأكثر ملموسية للرسم الواقعي بمفاهيمه التي كانت تطرح في الأدبيات العراقية في السبعينيات، والتي سادت، كما قلنا، بفعل أعمال بيكاسو (الثورية) وأهمها الجورنيكا التي غدت (علامة) تشبّع بها جيل السبعينيات، والاجيال التي جايلته من الستينيين، باعتبارها مرتكزات قبلية لكل عمل فني، وهو اتجاه أشاعه، وحافظ عليه، رسامون خمسينيون أهمهم: محمود صبري في أعماله عن التظاهرت والمسيرات، والذي تحول أخيراً الى تجريدية هندسية موندريانية (نسبة الى الرسام موندريان) اسماها (واقعية الكم) والّف عنها كتابا بالعنوان ذاته، وايضا الرسام الستيني محمد مهر الدين الذي حتى حينما تحول الى التجريد كان موضوع ما سمي بـ(البطل الإيجابي) يطل بشكل ما في أعماله؛ فكانت خطابات ذلك البطل تظهر بشكل كتابات تعلن سخطها على الإمبريالية، والاستعمار، وأمريكا، وكل أشكال استعباد الإنسان لأخيه الإنسان، وكان ذلك البطل مهيمناً في تجربة ستينية مهمة هي تجربة (كاظم حيدر) في ملحمة الشهيد، وقدم ضياء العزاوي تنويعاته على مجزوءات من الجورنيكا في (معرض تل الزعتر)، فكانت تلك هي الحدود التي ينطلق منها، ويعود اليها جيل واسع من الرسامين العراقيين، فهيمن ذلك البطل على تجربة صلاح جياد باعتباره موضوعا أثيرا اولا، ولازما تقريبا في بناء اللوحة، "فالجسد أو بعض من أجزائه كان يشكل القاسم المشترك لأهم مفردات الجيل السبعيني التشكيلية، ولصلاح جياد تحديدا، وهي عناصر يصعب تجاوزها، حتى لو اشتغل على المشهد الطبيعي" (علي النجار)؛ فكانت لوحته تعبيرية في شكلها، وفي موضوعها، وغالبا ما يشكلها حشد من (الأبطال) الساخطين الذين يخضعهم الرسام لشتى

ضروب الاشتغال التقني المتمثل بشتى الفور انات اللونية؛ لينقل للمتلقي إحساسا بحالة اللوحة، من خلال رداء لوني تقني عال، ولكن جوهر روح اللون الانطباعي تطل برأسها من خلال تلك الأجواء..

إن انشغال الرسامين بالموضوع (السرد/نثري) للبطل الإيجابي لم يكن توسيعاً لدائرة اهتمامات فن الرسم، كما كان يصور ذلك (النقاد) المكرَّسين للكتابة في الصحافة والنقد وقتذاك، بل هي قناعة بوهم لا يعدو ان يكون ضغطا للموضوع ذاته، كما كان يفعل العديد من الرسامين: فرنسيس بيكون الذي لم يكد يضع فرشاته على سطح اللوحة حتى يظهر الكائن الذي كان لا يتورع عن تصويره وهو جالس على المرحاض أو منكب فوق المغسلة، فخلق ذلك الرسام كلاسيكية رفيعة في التصميم، فتنهت العاصمة الفرنسية لـ(صراخ أشكاله) التي حققت حلمه بالشهرة، ومن العر اقيين اسماعيل فتاح الترك في رسومه للوجوه، إنما يفعل كما كان يهدف سيزان حينما لم تكن تفاحاته موضوعا مطلقا، بل كانت وسيلة لضغط الموضوع في اقل درجاته الممكنة، وهو ما كان يفعله بيكون، والترك، ومحمود صبري، وما انتهى اليه صلاح جياد فعلا..

لقد كرست الأيديولوجياتُ موضوعَ البطل الإيجابي، وكرسه بعض نقادها من الذين كانوا يبشرون بميلاد فن وادب (الو اقعية الاشتر اكية) بإصرار أشد من إصرار منظري الأدب والفن السوفياتي، مما جعل الفن حقلاً طيّعاً لمنفعية الجهات التي تحكمت بتوجيه مسارات الثقافة العر اقية ووجَّهتْها الوجهة المطلوبة في سبعينيات القرن الماضي عبر ثيمة (البطل الإيجابي)، وهو ما شكّل المحنة الأشد إيلاما، والاشد ارتكاسا لتجارب رسامين كثيرين من جيل السبعينيات، فكانت كتابات هؤلاء (النقاد) عن تجارب السبعينيين، تتجه باتجاه الحديث عن ذلك البطل، متناسين ان الرسم و اقعة مادية جوهرها الطبيعة المادية للشكل الموجود، وتوازن العناصر المادية للعمل الفني، فكان تقصيرهم بحق تجربة هذا الرسام ضخمة، وهو الذي يتوفر على قدرات اكاديمية وتقنية كبيرة وذلك بفعل الإصرار على رسم موضوعات تنسجم والمحددات، والموجهات القبْلية التي اجترحها ذلك (النقد)، وهي في حقيقتها لا تدخل ضمن جوهر الرسم.

الهجرات الخارجية

إن انقطاع الرسام العراقي صلاح جياد، (البصرة 1947)، عن الساحة الثقافية العر اقية بسبب الهجرة الى فرنسا، وما نتج عنها من ضعف في تسويق تجربته إلينا، من هناك، قد ألقى بظلاله على تقييمنا لتلك التجربة، ووضع اللمسات الأخيرة لخسارتنا إحدى اهم تجارب سبعينيات القرن الماضي في الفن التشكيلي العراقي بفعل المنفى، ونحن نحاول الآن أن نرتق صورتها من اذهاننا، ونختبر قناعتنا القديمة الراسخة التي مازال الكثيرون متمسكين بها، ومازالوا يقولون بانه لولا تلك الهجرات لكان ممكناً للفن العراقي أن يمتلك الآن ذات الزخم التشكيلي الذي كان في منتصف القرن العشرين، و أيضاً أن يكون لتجربة صلاح جياد تحديداً شأن أعظم في الرسم العراقي، وهو امر نتفق معه بدرجة كبيرة.

المناضل الجورنيكي واتساع مهمة اللوحة

لقد سبق لي ان نشرت موضوعا عن الرسام صلاح جياد، في مجلة فنارات، التي يصدرها اتحاد الادباء والكتاب في البصرة، وهي مجلة متقطعة الصدور يصدر منها مع مهرجان المربد السنوي عدد، وقد تصدر احيانا اعداد منها خارج مناسبة مهرجان المربد، وقد صدر احد اعدادها، مخصصا للرسام صلاح جياد فنانا للعدد، وقد كتبت قسما من افكاري التي اعيد تقديمها هنا، حيث اتفقت هذه الافكار، مع ما طرحه الرسام الكاتب الصديق يوسف الناصر بتشخيص مهم عن الرسام صلاح جياد عبر تشخيصنا لاهم المهيمنات الشكلية الرئيسة، وهي المهيمنة التي كان صلاح جياد، ورسامون سبعينيون يساريون مجايلون له، يبنون عليها اعمالَهم، وهي ما اطلقت عليه ذات مرة ايقونة (المناضل الجورنيكي)، وهي باعتقادنا، احد اهم المؤثرات التي انتقلت من بيكاسو الى الفن العراقي، مرورا بعدد من رسامي الخمسينيات والستينيات، وأهمهم: محمود صبري، وكاظم حيدر، وضياء العزاوي، وهي مؤثرات نجد ظلالا لها في تجربة جواد سليم في نصب الحرية، وهو اهم اعماله، واهم اعمال النحت العراقي المعاصر، وكانت ايقونة (المناضل الجورنيكي)، ليست الا رجلا صارخا يرفع قبضته في الهواء، رغم تقطع أوصاله، وبقائه: رأساً، ويداً ترفع

قبضتها، وبعض الأشلاء المهشمة، وكان النموذج القياسي لهؤلاء: ذلك الرأس المتألم الذي يحتل مقدمة أشكال لوحة جورنيكا بيكاسو، وايضا الحصان المنتفض الذي استعاره جواد سليم في نصب الحرية، فكان أغلب المنجز السبعيني، للشباب وقتذاك، ومنه منجز صلاح جياد وفيصل لعيبي ونعمان ماهر ووليد شيت قبل إكمال دراسته خارج العراق، اشتغالا على تكرار ذات الثيمة، ولأشكالها الإيقونية المتكررة، وقد يتم تطويرها، او تحويرها حسب المتطلبات التي تمليها طبيعة اللوحة والاسلوب الشخصي لكل فنان، ولم يكن العالم الخاص بصلاح جياد إلا ذاك الذي حمله معه الى فرنسا، وظل يرسم تحت وطأة إيقوناته وأشكاله المهيمنة دون تغيير كبير في الموضوعات، مكرراً إياها طوال منجزه الماضي، مما يعني أن قناعاته الأساسية عن (اهداف) اللوحة، وماهية الرسم، إنما ظلت راسخة لديه، ولدى كثير من رسامي سبعينيات العراقيين الذين كان الرسم عندهم (سطحاً تملأه إيقونات الجورنيكا)!، وهي دعابة تحويرية لراي احد الكتاب بان الرسم عند مارك شاغال سطح تملاه قصص الكتاب المقدس، وقد أدى ذلك الى ما أسماه يوسف الناصر (اتساع مهمة اللوحة) عند السبعينيين، فصار مطلوباً منها أن تؤدي وظائف (خارج بصرية)؛ مما أدى الى خضوعها لمزيد من (الالزامات) الاضافية، واقترابها، بدرجة ما، نحو نوع من فنون الاعلان (البوسترات) التي شهدت معارضها فورة بالإنتاج والعرض وقتذاك، حيث كانت تجري برعاية رسمية من قوى السلطة والقرار، فكانت موجِّهاتها سردية، (خارج بصرية)، و(خارج جمالية)، وقد استحكمت (المهمات) المنوطة بالبوسترات الإعلانية باللوحة تالياً، بسبب ما تحظى به من قبول (رسمي)، لكن ذلك السيل الوافد من منابع تقع خارج حدود التشكيل لم يتخذ شكلَ عصفٍ جارف عند صلاح، والسبب، كما يؤكد الناصر "قوة الوانه، وخطوطه، وحريته، التي هيأت له مدخلا امنا لاستقبال العصف وللاستجابة للفروض الجديدة، ساعده في ذلك انتشارُ وشعبية بعض الصياغات الجاهزة التي منحها الفنانُ ابعادا جديدة، وبدا الاعلامُ الصديقُ مزهوا بالمواهب التقدمية الشابة".

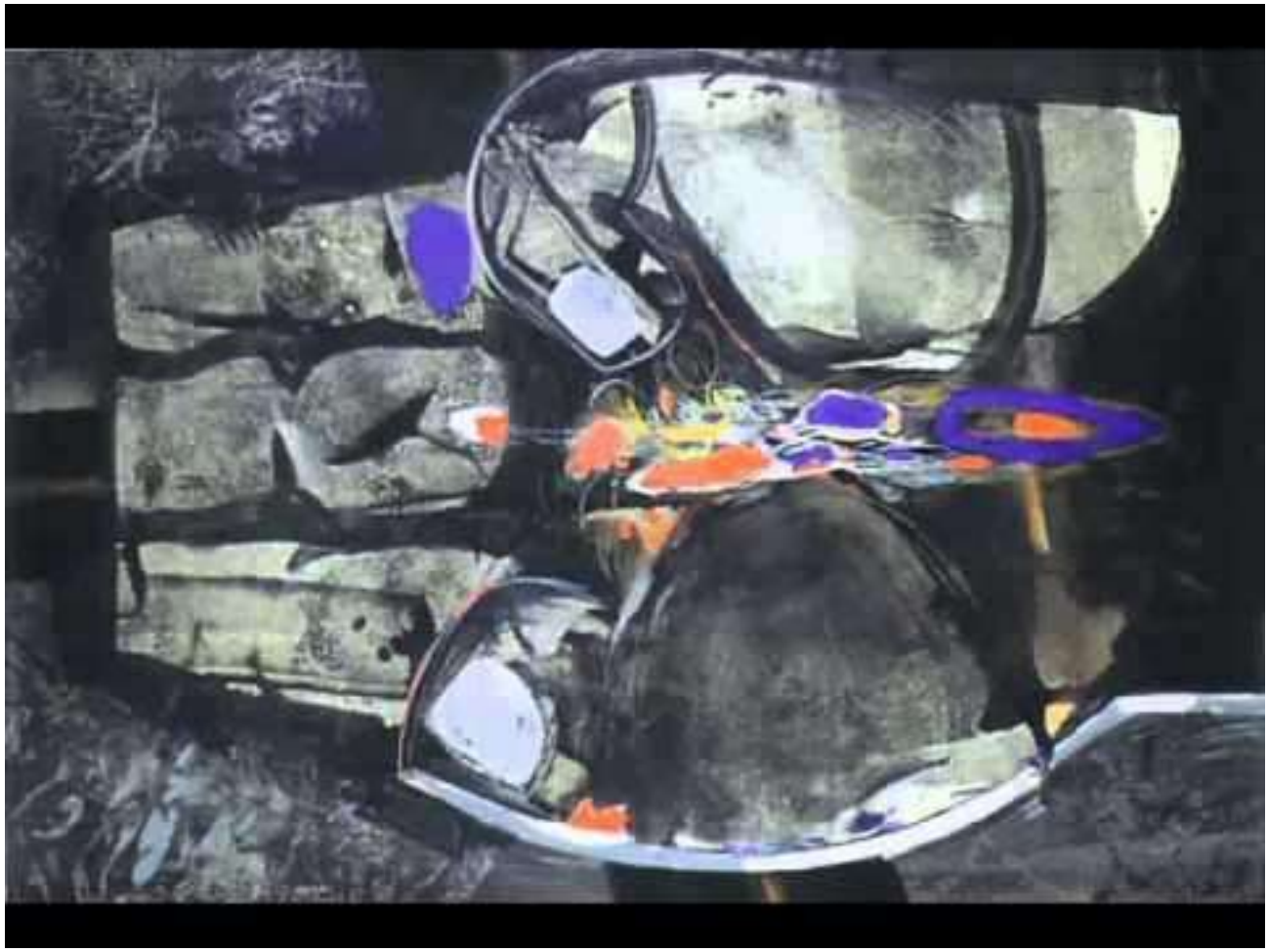
جملة محن

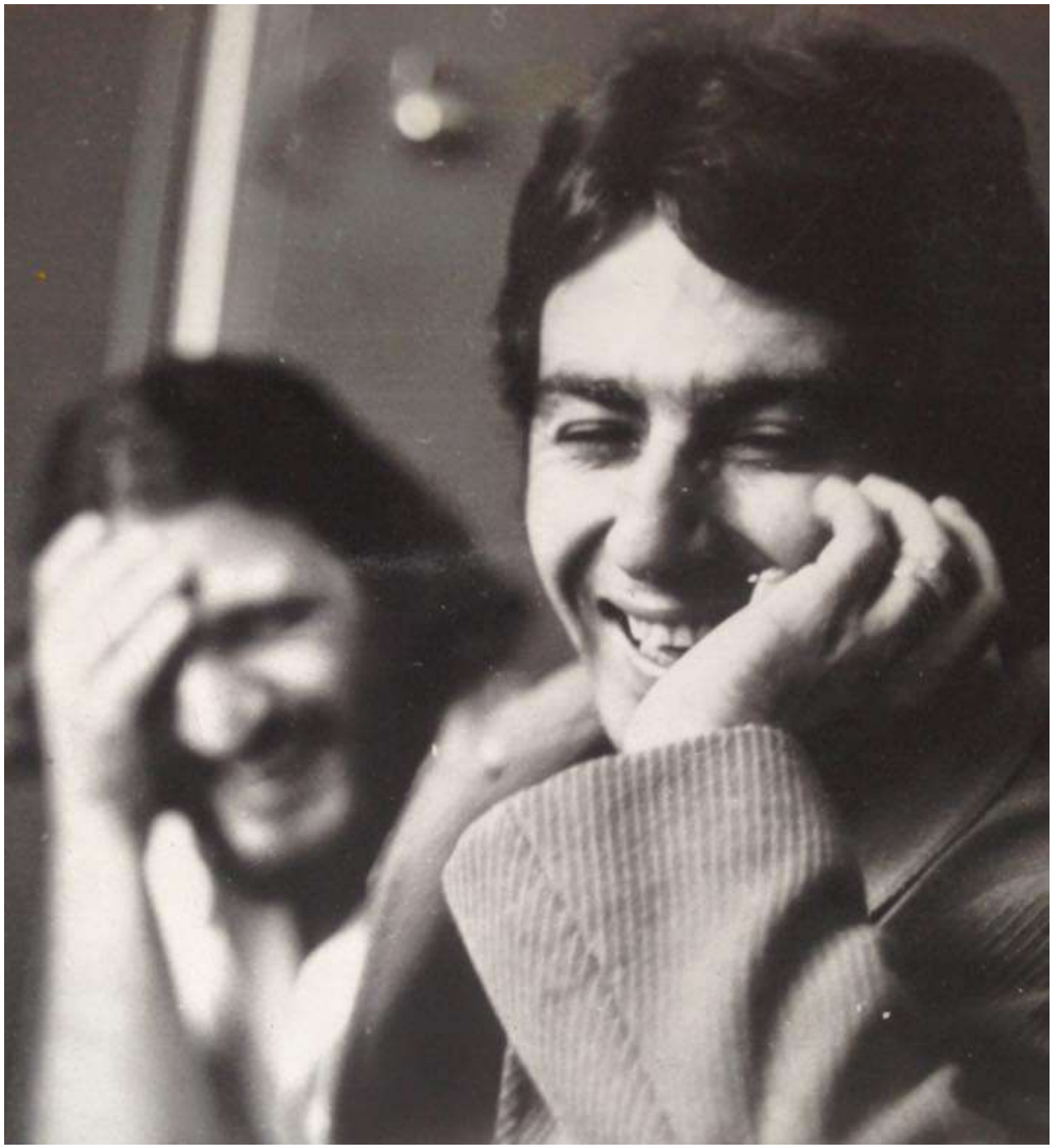
لقد كان صلاح جياد احد انبه شباب الرسامين في العراق، من اولئك الذين استوعبوا، بشكل استثنائي، الدرس الأكاديمي لأستاذهم الرسام الراحل فائق حسن، وتقنياته اللونية العالية، وكان يفترض ان تأخذ تجربة صلاح جياد مداها المتوقع، ولكن ذلك لم يتحقق، بسبب جملة محن، منها ربما كان احد اسباب ذلك النقد التشكيلي العراقي باتجاهه الايديولوجي الفاعل، وهو بر اينا طرف ضالع في مسؤوليته في هذه القضية، وقد يكون ذلك بسبب التطرّف في التناول المعياري العتيق: سلباً أو إيجابا، أو ربما بالامتناع عن الكتابة عن التجربة لأسباب خارج جمالية، ولكل من هؤلاء الدو افع (النفعية) ذاتها وان تعارضت اتجاها.

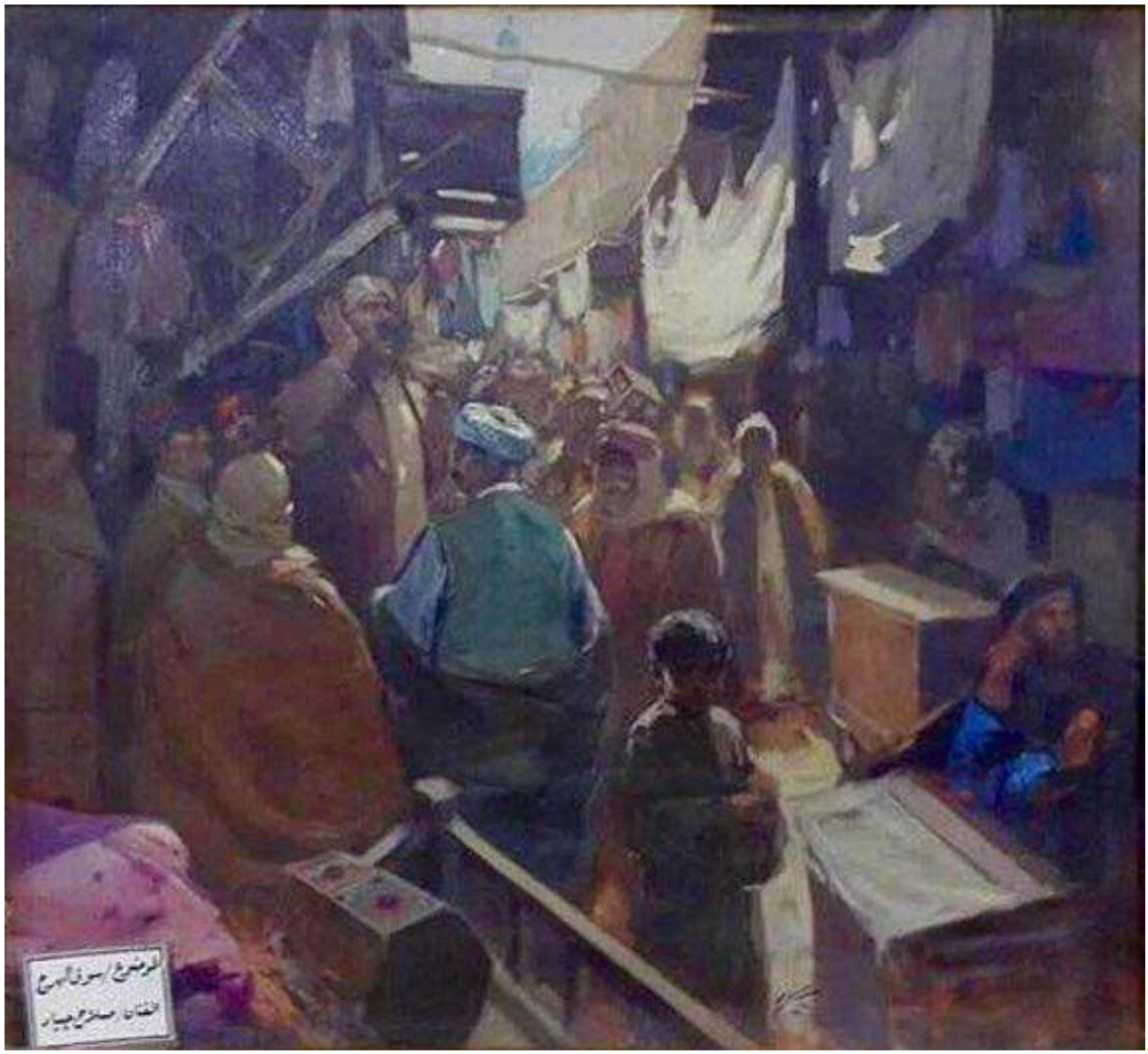
إن اسباب القوة التي تتصف بها تجربة صلاح جياد كانت عقب آخيل في تجربته، ونقصد بها التقنية الانطباعية التي اتقنها بدرجة عالية، فقد قدم، ومذ كان طالب فن، أعمالاً دراسية انطباعية جلبت اهتمام المعنيين له، فقد اتصف، كما يؤكد الكاتب فاروق سلوم بـ"قدرات تصوير... يؤاخي (فيها) فائق حسن في كلاسيكياته... وكان منهمكا بحرفية عالية في دراسة الطبيعة ومخلوقاتها.. منظورها وتفاصيلها الدقيقة بأسلوب منهجي مدرب وعميق ... وكانت معظم الأعمال التي انجزها خلال عقدين مهمين، منذ أواخر الستينيات حتى أواخر السبعينيات، أعمالاً منهجية متكاملة، دراسية وتشريحية، تسمّيه كرسام كلاسيكي من الطراز الأول.. يوم كانت الدراسة همّه ومبتغاه في مواءماتها مع متطلبات التجربة الشخصية"، الا ان تجربته كانت تحتاج، بمرور الوقت، إلى حلول من نمط اخر يتخلص فيها من روح اللون الانطباعي ليتجه الى مديات حداثية أرحب، ولكنه، مثل الكثير من الاكاديميين الانطباعيين المتمكنين، لم يتمكنوا من الخلاص من (انطباعية اللون) التي ظلت علامة عالقة في تجاربهم حيثما حلوا وارتحلوا، فقد كنا نرى رسامين منهم ينتقلون الى التعبيرية، وأحياناً الى التجريد، بينما تبقى ألوانهم انطباعية تماثل أعمال فائق حسن التعبيرية التي بقيت فيها ألوانه ذاتها دونما تغيير، فكأن هؤلاء يحاولون أن يذكروا

المتلقي انهم بارعون في الرسم الاكاديمي، وانهم قادرون بذلك على الرسم في اية منطقة يشاؤون، فكان ذلك يصيب منهم مقتلاً لا تخطئه عين خبير الفن..

لقد أدرك العديد من تلاميذ فائق حسن الخلّص محنتهم هذه فحاولوا الاتجاه متجهات شتى للخلاص من هيمنة (روح) اللون الانطباعي، فاتجهت عفيفة لعيبي الى رسم قريب من الو اقعية السوفياتية والرسم المكسيكي، بينما اتجه فيصل لعيبي الى أجواء محلية تعود فلسفتها الى خطاب جماعة بغداد للفن الحديث، بأشكال قريبة من أشكال عفيفة لعيبي ولكن بتجديدات تشريحية جريئة، ولكنها أشكال بدت اقل صلابة من عفيفة لعيبي التي تبدو اشكالها وكأنها مصنوعة من لدائن صلدة وثقيلة، وتغلب عليها موضوعات فولكلورية يعتقد فيصل لعيبي انسجامها ودعوة المحافظة على الروح المحلية التي شكلت جوهر خطاب جماعة بغداد للفن الحديث ومرحلة الخمسينيات، ان محاولة الخلاص من انطباعية الالوان تذكرنا بالاكاديمي البارع سيروان باران الذي استعار أجواء بيكون حينما ارتحل الى التعبيرية في محاولة للخلاص من هيمنة (روح) اللون الانطباعي على تجربته في الرسم، بينما ظل نعمان هادي، على حد علمنا، مقتنعاً ببراعته الأكاديمية وألو انه الانطباعية، مترسماً خطى أستاذه فائق حسن، وإن لم أكن أتابع تجربته بسبب الهجرة الجماعية التي فرضت في الثمانينيات على هذا الجيل بأكمله نتيجة انتماءاتهم السياسية، وهو ما فعله محمد صبري، وهو رسام من جيل لاحق كان قد وقع على بيان جماعة الأربعة، لكنه ظل وفياً لجذوره المدرسية الانطباعية، ورحل مبكرا..







23

الرسام عدنان عبد سلمان

الانتهاء بالشكل موضوعا..

يفتقر المشهد الثقافي في محافظة البصرة، الان، الى إسهامات جادة من الفنانين التشكيليين مقارنة بأنماط الثقافة الأخرى، وخاصة اللغوية منها، مقارنة بما كان الامر عليه سابقا، وذلك راجع برأينا الى أمرين مهمين: أولهما طبيعة المادة التي يشتغل عليها الفنانون، وثانيهما الطبيعة المعقدة لوسائل العرض اللازمة لهذه الأنماط الإبداعية، بينما تتيسر بسهولة وسائل العرض والمادة للمبدعين الذين يمارسون الكتابة مقارنة بأولئك الفنانين الذين يحتاجون موادا من أصناف معينة، و قاعات، ووسائل إعلان خاصة، وما الى ذلك من الاشتراطات، لذا يبدو إن إعلان أحد هؤلاء الفنانين عن عزمه على إقامة معرض تشكيلي يعتبر بحد ذاته حدثا كبيرا في محافظة البصرة، واحد هؤلاء الفنانين التشكيليين هو الرسام عدنان عبد سلمان.

قد تبدو تحولات الرسام عدنان عبد سلمان أمرا محيرا، فتغيرات أشكاله وتعامله مع تلك الأشكال تبدو تحولات (محيرة) لمتتبعيها، فبحكم عمله أستاذا في أكاديمية الفنون الجميلة في جامعة البصرة، فهو، بحكم الضرورة أيضا، (مجبر) على التعامل مع الأشكال بطرائق متناقضة فعلا، طرائق تمتد من التشخيص وقوانينه المقننة في التشريح وفي المنظور، والمقترن بتحقيق اكبر شبه مستطاع لبورتريه، الى تعامل آخر مع الأشكال مناقض لذلك تماما.

لقد امسك عالم الرياضيات الشهير (رينيه توم) بطرف الخيط في هذا الموضوع، وهو موضوع شديد الأهمية كونه يدخل الى الرياضيات نمطا من الموضوعات الغريبة عليها، وهي معالجة الانقطاعات. يستحضر رينيه توم أنماط الأشكال من خلال نظريته في (الكارثة الطوبولوجية)، حيث يميز فيها بين صنفين كبيرين من قوالب الأشكال غير الثابتة كل صنف منهما يقع في أحد طرفي ما يسميه رينيه توم ذاته، الموشور المستمر:

الصنف الأول: أشكال (لا شكل لها)، أي لا تنتمي، بسبب بنائها الداخلي المعقد جدا، الى مشخصات الواقع، فهذه الأشكال، التي لا تنتمي لأي نمط من الأشكال، او التي (لا شكل لها)، هي أشكال فوضوية، لا

تخضع بيسر للتحليل، او المقارنة أو الإحالة الى مشخصات الو اقع، فهي عند عدنان عبد سلمان تحديدا، أشكال سديمية تكشف المعاينة (المجهرية) لها عن تنوع نسيجي كبير ضمنها، فهي نثار من بقع لونية، وخطوط عشو ائية وحزوز تترك أثرا في سطح اللوحة، وهي كلها (أشكال) لا أهداف تكوينية لها.

الصنف الثاني: وهو يشتمل على عدد من المشخصات التي تشتمل على عدد من البنى الطوبولوجية التي يمكن التعرف عليها بصعوبة أحيانا، او دونما صعوبة أحيانا أخرى، وقد تشتمل على ما أسميته مرة (النماذج الايقونية)، وهي نماذج لا تتطابق أشكالها داخليا ولكنها تمثل نموذجا عاما متفقا عليه كالشجرة او الطائر أو أي صنف عام من الأشكال يضم في داخله تنوعا هائلا من الأصناف (او الأشكال) الداخلية، غير ان تكوينها قد يبدو أحيانا تناقضيا، ومن أمثلتها الأكثر شهرة في الفن العراقي القديم مثلا، الحيو انات المركبة. إنها أشكال غير ثابتة فنقطتها التجسيدية تقع على العتبة بين (حوضين) او اكثر من الجاذبية، وان ظهورها، او مرجعيتها الشكلية متذبذبة بين ذلكما الجاذبين المتجاورين، وبذلك يقع المتلقي (المشاهد) تحت طائلة إقلاق وإزعاج ليس بالقليل، وتلك تقنية وظفها العديد من الرسامين السورياليين بإبداع، و ابرز هؤلاء ايف تانغي الذي تتميز أشكاله بتأرجحها بين الأشكال البشرية وأشكال الحصى، ومن النحاتين هنري مور الذي تأرجحت منحوتاته بين الأشكال البشرية وأشكال الصخور هذه المرة.

يتميز الرسام عدنان عبد سلمان بان (أشكاله المشخصة) تتأرجح بين أشكال الو اقع المماثلة وبين (الأشكال التي لا شكل لها)، وبذلك يتجه بلوحاته، وأشكاله نحو (العماء) الشكلي، حيث يحتل اللون سطح اللوحة دونما هدف شكلي عدا تلك الالتماعات الشكلية التي تبدو كالبثور على سطح اللوحة، والتي قد تشكل دليلا للمتلقي الذي يعتبر إن أحد أهم همومه، البحث عن التطابق مع أشكال الو اقع، وهي مفاتيح يلقي بها الرسام لكي يدل ذلك المتلقي على (الطريق)، الطريق الذي يعني مقاربة مقترحة لقراءة اللوحة، يقترحه الرسام، ويؤسس به معمارية المكان في لوحاته، وهو مكان مسرحي، ربما ستيج، وربما كالوس، مكان تستوطنه دكات المسرح ذات المدرجات، تلك التي يرتقيها الممثلون المسرحيون.

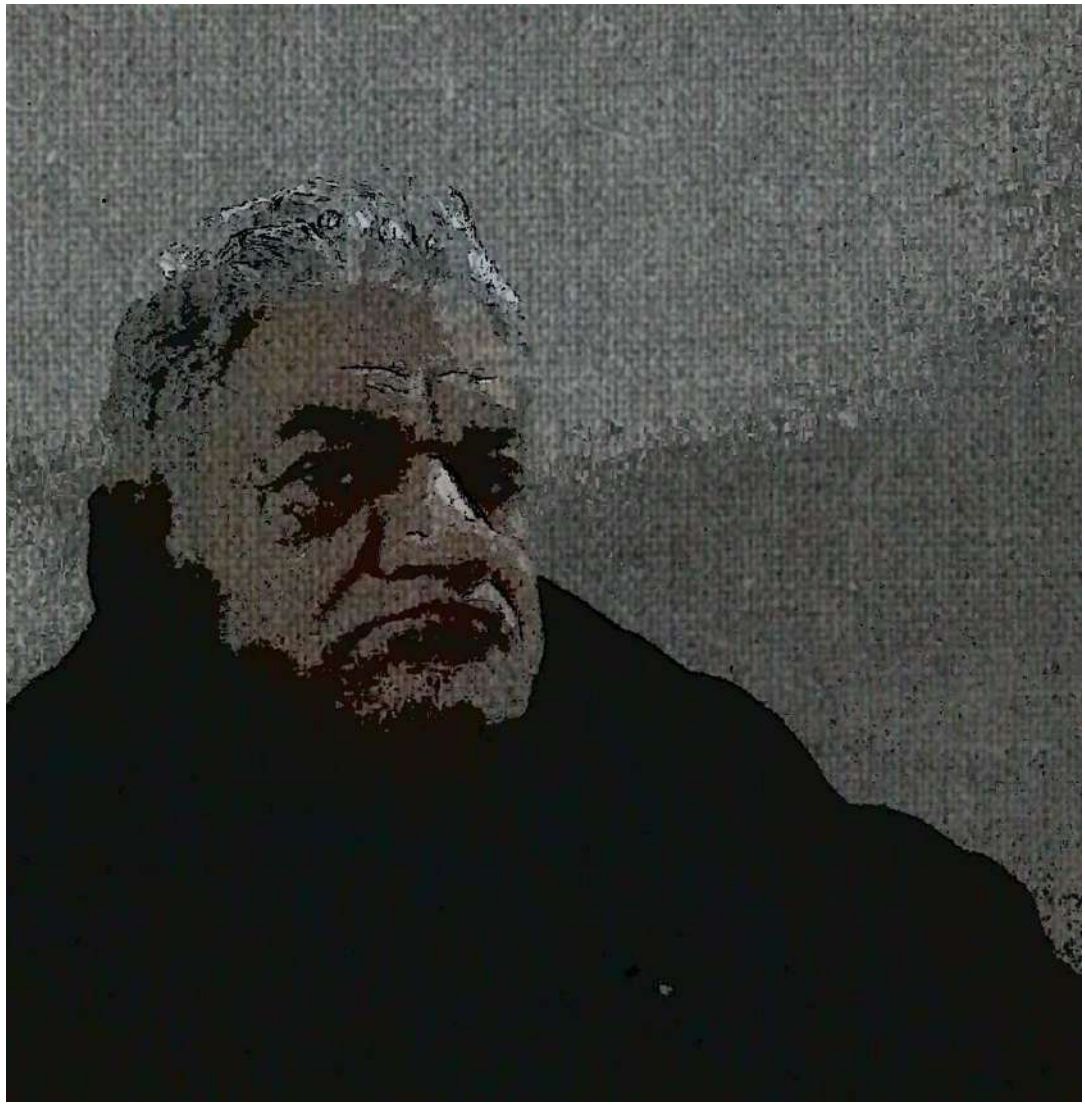
فهل نو افق على مقترحات عدنان عبد سلمان بالتلقي، أم نختط لنا مناهج لا علاقة بما (يدسه) من مفاتيح قر ائية. ذلك سؤال عسير على الإجابة من وجهة نظرنا على الأقل! ...

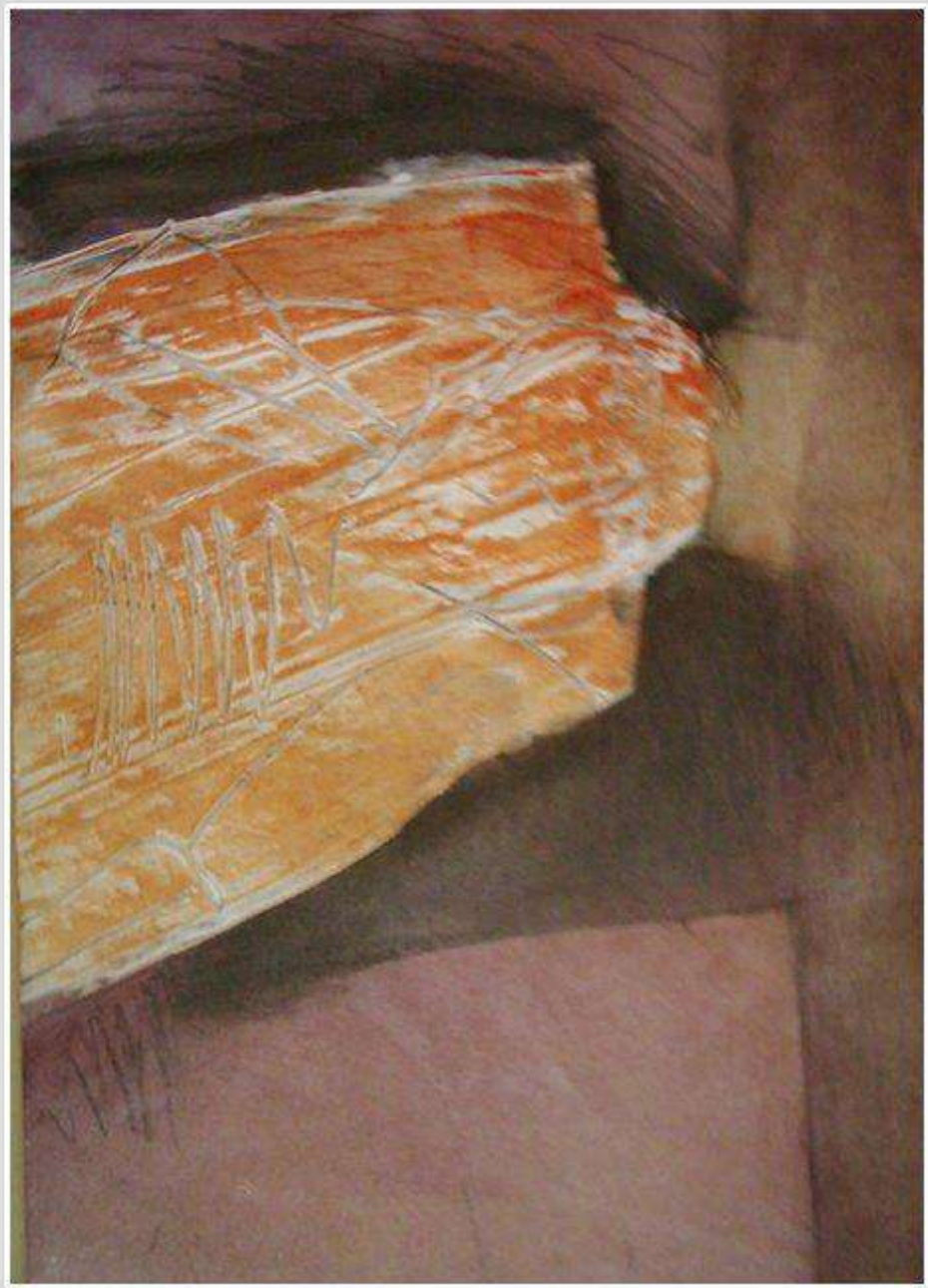
كتب الشاعر الراحل حسين عبد اللطيف: حين أطلق الفنان عدنان عبد سلمان مصطلح "نصوص-لوحات" تسمية على لوحاته او رسومه، لم يكن يبتغي نقل او تحويل ما هو "لفظي" او سمعي الى ما هو "بصري" او مرئي، و انما كان يبحث عن مقترب "ادبي" لمنجزه الفني، ولكي اوضح ما تعنيه كلمة "ادبي"، هنا، دعوني احرك لساني قائلاً: ان هذه اللوحات لا تتوخى ان تحمل ما يسمى "ادبية" او "معنى" في محمولاتها، بقدر ما تطمح ان تكون بموازاة او مضاهاة أي "نص" ادبي سواء كان قصيدة او قصة او مسرحية او حتى رو اية.. ولكن بلغة اخرى، هذه المرة، هي لغة الفن او الرسم: الخطوط والالوان والتكوينات.. ولا غر ابة، الم يقل دافنشي: ان "الرسم (شعر) مرئي"!.

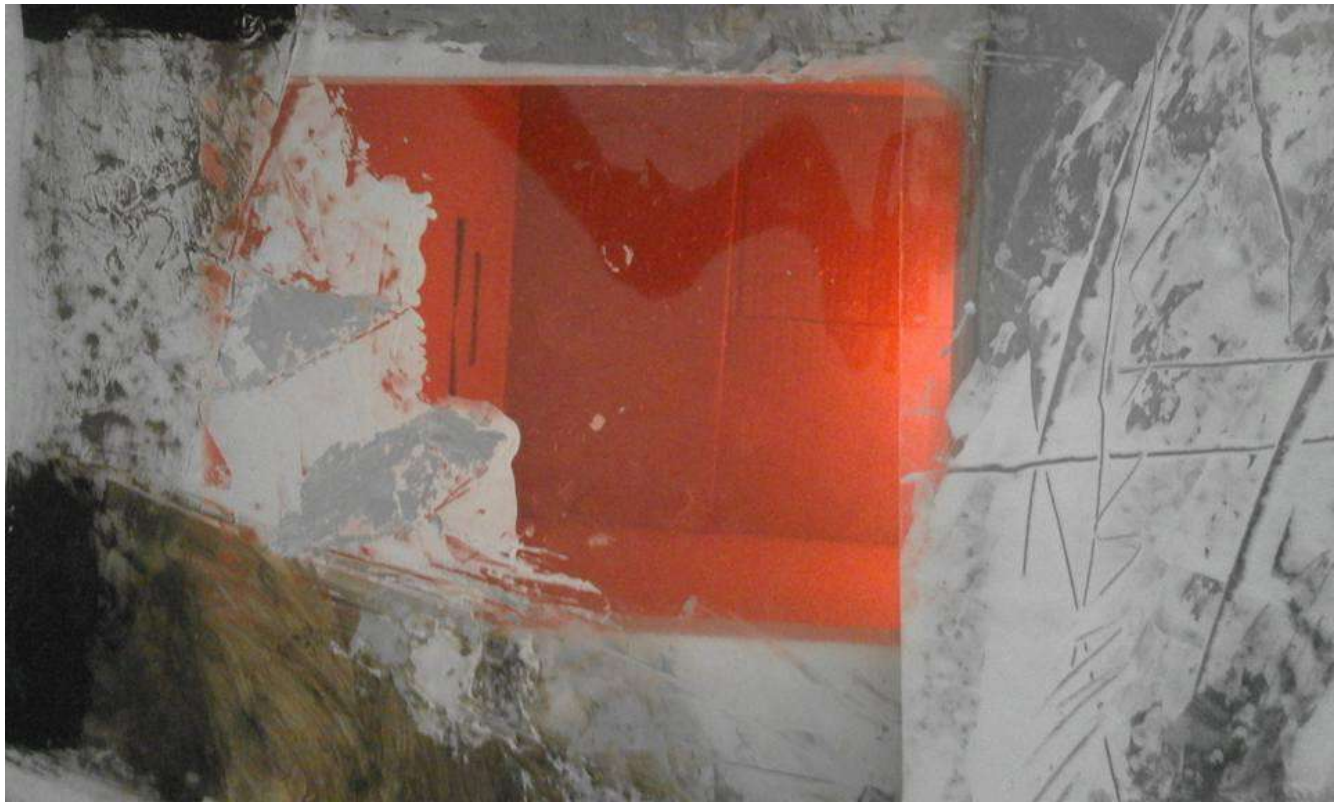
وفي نص سابق لي كتبت: "ان المنجز الأخير لعدنان عبد سلمان، ينم عن بحث حداثي يتجه فيه الرسام إلى الطرف القصي من التجريد، الذي اسميته (العماء الشكلي)، الذي تظهر فيه المادة عارية من إمكانية تشكلها أو قبل تحقق إمكانية تشكلها، وحيث تبنى اللوحة من مسطحات لونية تمتلك هارمونية لونية، وملمسا لطيفا يعطيها طاقة لونية تعبيرية طاغية".

وكتب عنه الدكتور فاخر محمد: "عدنان عبد سلمان.. ربما الكثير من الاجيال الجديدة في الفن والثقافة العر اقية لا تعرف هذا الاسم.. تعرفت عليه عام ١٩٧٣ في أكاديمية فنون بغداد.. قادما من بصرة السياب وشط العرب و ابي الخصيب.. مذ كان طالبا كان خجولا.. ميالا للعزلة... حتى عندما يبتسم يبتسم بخجل. ريفي جاء إلى العاصمة بغداد.. حاملا براءة طفل. وصادقا في التعامل مع أصدقاءه. لا يوجد في قاموسه شيء من المصالح. ومصطلحات.. من أين تؤكل الكتف.. روحيته الخاصة وشغفه في الرسم جعله يكتفي بما ينجز من تخطيطات يريني اياها في نادي الكلية.. او القسم الداخلي.. رقم ١٤ في الكسرة.. بعض هذه التخطيطات مازلت اتذكرها شخوصا تحمل هياكل بشرية تتقدم نحو واد سحيق.. وكأنهم شخوص

متهيئون لإلقاء أنفسهم من فوق جبل.. لم يكن الرسم في قاموس عدنان عبد سلمان مجاملة للاخر. او للتجارة والكسب.. وتزلف السوق. بقدر ما كان نوعا من التطهير الداخلي. النفسي والروحي. بصدق لا يجارى.. اغلب أعماله السابقة والحالية. تحمل في جو انيتها نوعا من الغيب.. مواضيعه مرجعها وعي ثقافي وتجربة انسانية. كبيرة. فقد عايش زمن الحروب والانكسارات والخسارات على اصعدة شتى... الجميل في تجاربه الأخيرة استخدم تقنيات حديثة ادخل فيها مواد الخشب والضوء وورق الكارتون.. فمن سبعينات القرن الماضي، مهدت موهبته له طريق التخلي عن التقاليد المدرسية.. الوعي هنا لعب دورا كبيرا في تغيير المسارات. وهذا هو ديدن الفنانين الكبار. عمل سنوات طويلة تدريسيا في كلية فنون البصرة. أعطى الكثير لتلاميذه من الثقافة والفن بكل حرص. لم تعنه المناصب او الالقاب العلمية او الدكتوراه. او التبجح بكثرة المناقشات والبحوث التي لا تشبع من جوع؛ فصلته الصادقة مع تجربته الابداعية اغنته عن كل شي.. يعيش حياته الان كأي متصوف".







24

النحات مرتضى حداد

النحـــت رســـما

كان مرتضى حداد يشارك في معارض البصرة في سبعينيات القرن الماضي بأعمال رسم مقتصدة لونيا تعطي فكرة بأن هذا (الرسام) قدِم الى الرسم من منطقة النحت، وهي نفس الفكرة التي تترشح عن منحوتاته، حين يخلص المتلقي بأن هذا (النحات) قادم الى النحت من منطقة الرسم، فكانت رغبته بـ(النحت رسما) او (الرسم نحتا) هي التي قادته الى دراسته المتخصصة في فن نحت الميداليات والمسكوكات النقدية في روما، وهو نمط من النحت البارز حيث يقدم الدكتور مرتضى حداد لوحاته مرسومة بمادة الطين عبر النحت البارز وهو ما يسميه النحات ذاته (السطوح المنحوتة). فكان حريصا على ملمسية الرسم، او ابرازروح (السحنة)، وهي من سمات الرسم التي قادته الى امرين مهمين:

الاول، المحافظة على روح الطين باعتباره (المادة الاولى) التي تخلقت المنحوتة بها، فمكثت روحها دونما انمحاء بعد صب المنحوتة بالبرونز او اية مادة اخرى لاحقة، وهو امر يتعدى ما يتركه بعض النحاتين من سمات طينية في المنحوتة، وهو ما فعله جواد سليم حينما ترك بعض فصوص الطين في بعض منحوتات نصب الحرية دون ان يشتغلها كفاية من اجل التأكيد على التخليق الطيني للمنحوتة، وان صبها بالبرونز ليست الا محاولة منحها الحياة مدة اطول.

الثاني، احداث اثار ملمسية ناتجة عن طبعات اكياس الجنفاص على السطح الطيني (للوحة المنحوتة)، وهي مؤثرات مستعارة من نسق الرسم الحديث لتابيس وغيره من (رسامي المادة).

يهتم مرتضى حداد بإنتاج طابع ملحمي مماثل لتوجهات الرسام كاظم حيدر الذي قدم في هذا التوجه معرضا مكرسا لإبراز هذه الروح الملحمية هو (معرض الشهيد) اواسط السبعينات، وهذه الروح الملحمية اجدها امرا عصيا على تحويله الى كلمات كما يفعل بعض الكتاب احيانا، انها روح نتلمس وجودها احساسا عبر شعور طاغ يتلبس المتلقي وهو يرى ويلمس منحوتات مرتضى حداد.

ثـلاث نساء في الظـل ورجـل
سـم٢٥ x ٢٥ طـين
٢٠١٨

25

الرسام طاهر حبيب

طبقات اركولوجية وروح لون اخر

حينما اكتب عن بعض تشكيلي البصرة الذين زاملوني طلابا في متوسطة العشار للبنين، تلك المدرسة التي كانت تقع خلف مبنى الإدارة المحلية بالبصرة سابقا، وكانت مدرسة متميزة بنوعية طلابها، ونوعية أساتذتها الذين مازلنا نتذكرهم واحدا واحدا، ومنهم الرسام المبدع سلمان البصري الذي مازالت تأثيراته التربوية، وأحيانا الأسلوبية ماثلة في بعض رسامي البصرة من تلامذتهم حتى الان، كان ابرز هؤلاء الطلبة الذين زاملوني في تلك المدرسة من الذين استمروا بالرسم حتى الآن: كامل حسين وطاهر حبيب، فكنت أقيس أهمية تلك المدرسة، وأولئك الأساتذة بفاعلية طلابهم السابقين.

انتهاء الحوامل المسبقة

لقد أقام طاهر حبيب،(1953 بكلوريوس رسم في جامعة البصرة)، العديد من المعارض الشخصية، ومنها ذلك الذي اقامه في قاعة المكتبة العامة في محافظة البصرة، وضم أعمالا بمادتي الألوان الزيتية والباستيل، فكان ذلك المعرض وقتها حدثا ثقافيا، ففاعلية المدن ثقافيا لا يمكن الا ان تقاس بفاعلية احداثها الثقافية التي تشكل المعارض الفنية التشكيلية واحدا من اهمها، فكانت معارض الفن التشكيلي في البصرة واحدة من اهم تلك الفعاليات، التي تعد بادرة مهمة على طريق استعادة مدينة البصرة لفاعليتها في المشهد الثقافي العراقي، كان هذا المعرض للرسام حبيب طاهر مهما لاسباب عديدة اهمها: عدد الأعمال، وأحجامها، وتوحّد قياساتها، و انسجام أسلوبيتها؛ وذلك ليس غريبا على طاهر حبيب الذي كان، وعلى مدى ثلاثين عاما، عنصرا مهما في الوضع التشكيلي في مدينة البصرة، كان مساهما نشيطا في المعارض الجماعية في المحافظة، كما أقام عددا من المعارض الشخصية، وكان ينفرد بما يشبه الاختصاص بمادة الباستيل، خلال العقود الثلاثة الماضية، فكان يجري تجاربه على هذه المادة الطباشيرية؛ طوال هذه المدة المديدة، فخبر تقنياتها، وطاقاتها التعبيرية، وقدم فيها معارض عديدة، فكانت حبُّه الأول في الرسم، وكان يعاودها بين حين وآخر؛ فتشبع لاوعيه الجمالي بروحها، وبحدود طاقتها التعبيرية، فكان حين انتقل إلى العمل بالألوان الزيتية، كمادة أساسية لميدان اشتغاله نقل روح مادة

الباستيل معه: الوانا نقية، ومستقلة، ومتجاورة بحرّية، وصريحة دونما موارية، فلم يكنْ يعير اهتماما لأي من (القواعد) الراسخة التي تفرضها مادة الألوان الزيتية عليه، حيث كان طاهر حبيب، وهو يرسم بالالوان الزيتية، "رساما دون حوامل ملفقة، ولم تؤطره ثوابت مقدسة للرسم، فقد أعاد النظر، وأعاد تعريف كل شيء، فلم تعد لديه حدود لفن الرسم، ولا لـ(قواعد) هـ التي تلقفتها أجيال من الرسامين باعتبارها أنساقا، فغدت الفنون التشكيلية كلها عنده تخوما متداخلة، ومياها إقليمية لبعضها بعضا، والاهم في ذلك أن غدت المادة، بالنسبة إليه، الفعل الوحيد المهم في اللوحة، ونتيجتها النهائية؛ ولم تعد تمثيلا لأي شيء خارج واقعتها الشيئية، فلم يعد يشعر نفسه مدينا لأية اعتبارات ومسلمات خارجية تفرض سطوتها عليه، أو أية أشكال تنال، أو لا تنال القبول من الآخرين" فتسربت إلى كل منجزه روح من سمات مادة الباستيل، وحينما كتب عادل مردان في مطوية معرض طاهر حبيب تلمّس قضية مهمة في آخر كلمات مقالته التي كانت بعنوان (خارج السرب .. يزدهر الفن)، حينما كتب يقول "الفكر والرسم متعانقان .... ستفرح العين أكثر"، ربما تكون هذه الكلمات قد جاءت عفو الخاطر، او ربما كان الكاتب يعنيها بشكل مؤكد، فإنها تؤكد محاولة طاهر حبيب، سواء كان يرسم بالباستيل او بالزيت، ان يقدم نفسه باعتباره رسام مادة معنيا بشيئية اللوحة (ماديتها)، وملمسيتها، دون ان يشغل نفسه بالجانب السردي التأويلي الذي ينشغل فيه الكثيرون، فلم يكن يكترث عن الذي (تعنيه) أشكاله الطافية على سطح اللوحة، وما هي دلالاتها، فقد كان كل ما يهمه بالدرجة الأساس، ان تكون لوحته قد اختطت لنفسها (قواعدها) المادية، واللونية، بحذر شديد، وعناية فائقة، وتنتهي الى (تأسيس) قواعدها التي تحاول في هدفها النهائي توسيع الطاقة التعبيرية للألوان.

يعامل طاهر حبيب اللوحة باعتبارها نصا، او على الأقل (حقل تكوين تشكّلي) او (حقلا مرجعيا للاستعارة) بواقعها البصري، أي تجسّدا للحقيقة الشعرية في ميدان التشكل البصري المرئي، فكان طاهر حبيب يحاول ترحيل آلياته البصرية بين حقلي الرسم والشعر، ومنها ترصيع نصوصه الشخصية بمقتبسات كولاجية من (نصوص) الآخرين، تماما كما كان يفعل اليوت وأزرا باوند، فكان يقحم لوحته

بكولاجات يحاول ان يجعلها جزءا مندغما، ومتواشجا ضمن نسيج اللوحة، وتماما مثلما كان ماكس ارنست يفعل، وهو يجمّع أجزاءً من محفورات القرن التاسع عشر؛ فيعيد بناءها من أجزاء متعددة من رسوم مختلفة يقوم بربطها بشكل حاذق، لا يجعل اكتشاف هذه العملية ممكنا، وهو ما كان طاهر حبيب حريصا عليه؛ فكان من العَصيّ ان يكتشف المتلقون (خِدَعه) الكولاجية إلا بالتعامل الملمسي المباشر مع سطح اللوحة، لتكون، لهذه الكولاجات، قيم شكلية تأخذ كامل وجودها من خلال علاقاتها الشكلية مع العناصر الأخرى للوحة، فكأنما هي استدعاء لأشكال تعبيرية وسيطة تقف بين السينما وبين التشكيل ولكن بشروط وقوانين طاهر حبيب، واشتراطاته هو، وكما كانت غيرترود شتاين تؤكد "ان من المستحيل وضع الكلمات معا دون معنى"، فان من المستحيل كذلك، عند طاهر حبيب، وضع عناصر شكلية (صورية) بجوار بعضها في لوحة دون ان تتخلق بينها عملية تشاكل صوري جراء ذلك.

لا تفرض المادة على طاهر حبيب تقنية الانجاز فقط، بل وأحجام اللوحات التي شكلت معرضه الأخير، فكانت أحجام لوحات الباستيل التي عرضها مزججة، وأنيقة من الناحية الإخراجية، وصغيرة قياسا إلى اللوحات الزيتية، وان احتفظت تلك اللوحات الزيتية بسمات ظلت غائرة في داخل الرسام طاهر حبيب، من أسلوب الرسم بمادة الباستيل يمكن تلمّسها بسهولة.

(الظل المضيء) .. قوانين خاصة

شهد معرضه (الظل المضيء)، الذي اقامه في البيت الثقافي في البصرة، امرا قد يكون مناقضا لسوابقه الماضية، فقد احكمت مادة الباستيل هيمنتها، وازاحت تماما كل بقايا ومخلفات وسمات المواد الاخرى، فكانت العجائن، والكولاجات الورقية، والقماشية التي يضيفها للوحة في مراحل انشائها الاولى تندغم، وتذوب، تحت وطأة الطاقة التعبيرية التي وصلت اليها مادة الباستيل تحت يد ماهرة مثل يد طاهر حبيب، فكان معرضه (الظل المضيء) مصداقا للقول بأن الفن خبرة بالمادة المستخدمة، وهيمنة على تقنياتها، وهو امر لا يخص الفن التشكيلي، فالأمر سواء ان كانت المادة :لغة، او لونا، او حجرا ...

ويكشف معرض (الظل المضيء) عن حقيقة امتلاك طاهر حبيب لزمام تقنية عالية تتيح له ان يختط قواعده، وقوانينه الخاصة التي تتيح له استخدام اية مادة يمكن له ان يخضعها لتجاربه بعد ان تفعل فعل القادح للفكرة الدالة، فلم يعد يعير اهتماما لأية (قواعد) راسخة قد تفرضها مادة الألوان الزيتية عليه..

ان اليات التخفي، والاخفاء التي طورها طاهر حبيب في معرضه هذا يمكن ان ينطبق عليها تماما حكم (جاك دريدا) باشتراطه، في العمل (الفني)، لكي يكون عملا فنيا، ان يخفي: مرجعياته، ونسيجه الداخلي السرّيّ، حبث يكتب في (صيدلية افلاطون): "لا يكون نصٌّ نصاً ان لم يخْفِ على النظرة الأولى، وعلى القادم الأول، قانون تأليفه وقاعدة لعبه، ثم ان نصا ليظل يمعن في الخفاء ابدا، وليس يعني هذا ان قاعدته وقانونه يحتميان في امتناع السر المطوي، بل انهما وببساطة، لا يسلمان نفسيهما ابدا في الحاضر لأي شيء مما تمكن دعوته بكامل الدقة إدراكا"، فان طاهر حبيب يعتبر ذلك القانون الأول في التعامل مع اية إضافة مادية (خارجية) للوحة تدخل في باب المواد الجاهزة الـ(ردي ميد)، او نصف المصنعة!، بان يتم إخفاء مرجعيات تلك المواد بحذق وحرفية، فقد كان تعامله مع الكولاج بأن يستخدمه باعتباره يعمل عمل البلورة التي تتجمع حولها الاشكال الدالة، لذلك يتم ذوبان الكولاج في مرحلة لاحقة ضمن نسيج اللوحة، وهذا الامر راجع برأيي الى تجمع الخبرة بشكل فائق مما حول اللوحة الى تجربة تقنية عالية، تجربة تعتبر تقنيتها اهم اسرارها، فان بناء اللوحة من عدة طبقات، كل طبقة منها تؤلف مادة مختلفة عن الاخريات، هو واحد من اهم الاسرار التقنية التي اشتغل عليها طاهر حبيب، في معرضه هذا، وفي معارضه اللاحقة، مما جعل اللوحة عنده اشبه بموقع اثاري مؤلف من عدة طبقات يتم البحث الاركولوجي فيها تباعا. وبذلك تشكل عملية التوليف واحدة من اهم الرو ابط التي تشد طبقات اللوحة الى بعضها.. فما زال طاهر حبيب يرصّع نصوصه البصرية بـ(مقتبسات) اخرى، فكان مستمرا بادخال تقنية الكولاج، على ان تندغم، وتتخفى، ضمن نسيج اللوحة تماما، بشكل ارفع مما كان سابقا، ليكون عصيا على المتلقي ان يتبين تلك الاضافات التي تشكل طبقات تحتية تظهر منها ما يماثل قمة جبل الجليد.

رغم ان طاهر حبيب يؤكد، في تفوّهاته الشفاهية القليلة التي يشارك بها، انه ضد قضية (الاسلوب) الا ان المظاهر خداعة غالبا، فهو يمتلك اسلوبا تفرد به عن غيره، وهو ماض في ترسيخه بسعي حثيث، ولكنه ضد التحجر الاسلوبي الكسول الذي اصاب تجارب بعض الرسامين العر اقيين فأعاق الدافع الى الابتكار، او ربما كان ذلك التحجر الاسلوبي ناتجا عن ضمور الدافع الى الابتكار الذي هو جوهر الرسم، وجعل العديد من الرسامين يقلدون انفسهم، فيكونون بمنأى من اتهام الاخرين لهم بالسرقة، او التناص، ولكنهم لن يفلتوا من اتهامات النقاد لهم بتقليد انفسهم، وانهاء الدافع الى الابتكار، وهو ما يحاول طاهر حبيب تجنبه بجهد كبير..

صراع الخط واللون

اذا كان ريجيه دوبريه يصف الصراعَ بين انغريس وديلاكروا بأنه صراع بين الحرية والسلطة، فإنه يعتبره كذلك، وفي الوقت ذاته، صراعا بين الخط واللون باعتبارهما ميدان الصراع وأداته، وميدان تحققه الشيئي الذي نكون معنيين به باعتبار الرسم في النهاية و اقعة مادية، وهو ما نجد ظلاله في المعرض الثالث للرسام طاهر حبيب (محنة اللون)؛ فإن هذا الرسام قام بتوظيف، هذا الصراع بين هذين العنصرين داخل تجربته، وتقنينه، فأخضعه لإرادته، وهيمنته؛ فكان يوظفه توظيفا مثاليا؛ فحينما تجتاح الالوان سطح اللوحة مندفعة بما يسميه غاستون باشلار (عصيان المادة على التشكّل)، باعتبار ذلك، برأي باشلار، نزوعا ثابتا للمادة الهيولانية العاصية على الامتثال لشروط وخسارات التشكل، وهنا ينهض الإحكام الواعي، والهيمنة، والعقلنة، بكل حكمتها لتضع الامور في (نصابها)؛ حيث يُنَصّب الخطُّ نفسه دكتاتورا مطلقا: يعقلن اندفاع اللون، ويعيد توازن النقطة الوهمية التي نراها نحن شابحة الى بؤرة التوازن تماما بين: النظام والفوضى، النظام بقو انينه واحكامه الصارمة، والمادة بعصيانها الازلي على التشكل، بل هو يضع: المادة وعصيانها، والنظام وقو انينه، في خانة واحدة، حينما يأخذ بقوة بحكمة (بول فاليري)، بـ"أن هنالك خطرين ما زالا يتهددان العالم هما: النظام والفوضى"، ويجعل تلك الحكمة نبراسا،

ومقياسا يعايروفقه نجاحه، واخفاقه في ان لا يُخسِر ميزانُ العقلنة والجنون بين هذين العنصرين حتى لا يكون احدهما قد طغى على الآخرولو قيد انملة في عمله الفني..

الخصائص الداخلية للصورة

لا يؤمن طاهر حبيب بالسرديات التي تُؤسَّس كهامش لغوي على تجارب الرسم، والتي تقول (ماري كارلين) عنها: "كلما قلَّ اعتمادُ الصورة على وسائلها الخاصة في فرض نفسها، كلما ازدادت حاجتُها للمؤولين كي يجعلوها تتكلم، اي لكي يجعلوها تقول ما لا تقوله، وما لا يجب، او لا تستطيع قوله"، لذلك كان طاهر حبيب يتجنب إنشاء ترابطات تقود الى سردٍ يخترق عملية التلقي ويجهز عليها؛ فكان يرسل منذ البدء اشارة واضحة (في) عناوين معارضه و(منها)، فكانت واحدة من اهم حسنات عناوين معارضه انها لا تحمل ذات الخطأ الذي يتبعه غالبية الرسامين، فيقع فيه كتّاب (النقد) عندنا احيانا عندما ينشغلون بسرديات العنونة التي نعتبرها جزءا جوهريا من المناصات التي يشكلها العمل الادبي، ولكننا لا نعتبرها هنا الا ثؤلولاً لا ينتمي الى جوهر اللوحة الذي نعتبره واقعةً شيئية تستعصي على العنونة بالطريقة التي ينصاع بها العمل الادبي للعنونة..

(مشاهد من ذاكرة الضوء).. اشتباك السينما مع الرسم

يدرك طاهر حبيب، في معرضه الاخير(مشاهد من ذاكرة الضوء)، حقيقتين هما:

أولا، اذا كانت السينما تشتبك مع الرسم التشكيلي في مشتركهما الأعظم (الشكل/الصورة)، أي الصورة، فان زاوية تحقق ذلك الشكل تختلف جذريا، فخلاف الشكل في ثباته، وهو ما يقدمه الفن التشكيلي، تقدمه السينما مسكونا بـ: التغير، والتحول، والحركة، وثانيا، ان فن الرسم التشكيلي والسينما يبتدآن نقطة شروعهما من منطقتين متباعدتين لينتهيا الى منطقتين متباعدتين أخريين، فالسينما تبتدئ من السواد، من ظلمة الشاشة، وظلام قاعة العرض السينمائية، قبل ان ينبثق بياض الفيلم، بينما يبتدئ

الرسم بالبياض، بياض الكانفاس، فراغا، قبل ان يسود الرسام لوحته بالألوان، انهما فنان يجمعان شتات أنماط تعبيرية عديدة ذات سمات تصويرية تلتقي، وتنتهي كلها بـ(الصورة) كواقعة (مرئية/ملموسة)، ويؤسس علاقات متبادلة (تشكيسينمائية).

ثانيا، وسواء ابتدأ العمل عند طاهر حبيب بسواد الشاشة المطفأة، او ببياض الكانفاس، فهو ينتهي بهما الى اشكال ثابتة يؤطرها الخط بثبات، وتدعمها المخيلة بـ(حركة) تحققها التاويلات السردية التي تنتجها خيالات المتلقين، وتحوم حول تخوم اللوحة (الصورة)، كما نسمع ترددات الصوت الذي يبثه ذلك السرد ليملا فضاء لوحة الصرخة لادوارد مونخ مثلا، ومن اجل ان ينهي طاهر حبيب تباين نقطة الشروع بياضا او سوادا، فهو يقوم باقتطاع اشكال اعماله من (جذورها) ليدعها تطفو عارية، من اية خلفية سوداء او بيضاء، (سابقة او لاحقة)، وأيضا، ليقتطعها من كل اسانيدها المحيطة، فيقذفها وحيدة في مواجهة المتلقي.

لم يكن هنالك امر أكثر اهمية عند طاهر حبيب من (شاعرية الصورة)، ونعني بها هنا تحديدا تجردها من النفعية التي تتذرع، وتتدرع بتلفيقية لا حدود لمهاراتها اللغوية، ولأجل تحقق (استقلالية) الصورة، يقوم طاهر حبيب بعزلها، عن الخارج، وعن خلفياتها، وعن بعضها؛ لتنتهي الى منتجة خالصة يقوم ذهن المتلقي بتجميعها ومنحها التسلسل المطلوب وفق اهوائه ودونما مخطط مقترح من الرسام.

2θ

45 12

X
D
N
S
G

26

الرسام حسين النجار

السحنة عنصرا أوليا

حينما كتب الراحل شاكر حسن ال سعيد عن تجربة عبد القادر الرسام، وهي اقدم التجارب الكلاسيكية في الرسم العراقي، لم يجد غير (السحنة) مدخلا مناسبا لدراسة تلك التجربة؛ مُختزِلا (مشخصات) عبد القادر الرسام، ومناظره الخلوية، الى (السحنة) باعتبارها تمثل (الانطباع المنفرد) في فن الرسم، وهو الانطباع المماثل لما طرحه فرانك اوكونر في كتابه الشهير عن القصة القصيرة، معتبرا السحنة جذر الرسم؛ وهو ما لمسته في تجربة الرسام الدكتور حسين النجار؛ ليس فقط تلك التي انجزها بالألوان المائية، و انما تعدى الامر الى كل صفحات تجربته، من تجريداته المغرقة في اللا تشخيصية، الى مناظره الخلوية؛ فكأنما يحاول الوصول الى (روح) الرسم، الذي اعتبرناه جوهرا خالصا لفن الرسم، جوهرا متمثلا بالمادة العارية من كل الاسانيد الخارج مادية (الخارج بَصَرية).

لقد اطلعت على بدايات سابقة لتجربة الألوان المائية للنجار، فاثارت عندي عوان (المرحلة الزرقاء) التي بدا يطورها دونما ضجيج، فحاول توسعة حدودها حينما صار يدخل العديد من الرموز العلاماتية، والاشكال الهندسية التي توحي بدلالات رمزية عديدة لتلك الاشكال عند مختلف الشعوب البشرية..

كتب عنه القاص (محمد خضير) تحت عنوان (**موجة زرقاء**):

قد لا يعدو معرض حسين النجار (قاعة حامد سعيد ٢٨ شباط ٢٠٢٣) رحلةً في بحر متموّج الأشكال، منشطر الرؤى، حول نقطة واحدة تتراءى في أفق التفسيرات والمناظر والتأطيرات. بل إنه كان عرضاً للحظات رسمٍ متقاربة، يردف بعضُها بعضاً في حركة منتظمة مساحتُها مساحةُ القاعة المحدودة بالجدران والديكورات الزجاجية.

تدور النظرة، ثم ترتدّ إلى بؤرة الموجة الزرقاء، المشرئبة للأعلى، في اللوحات المائيّة، المؤطّرة، ذات الحجم الواحد. لا شيء ينبو على التوقّع باستمرار الرسم، ودوران الفرشاة، وسفح اللون الشفّاف، من دون توقف. ومهما حدّدنا نهايةً لهذه الموجة، فإن المعنى المحتوى في داخلها، يظلّ معلقاً إلى حين، بل إلى مدى

غير محدود. (لم يساعد المحتوى الداخلي لفولدر المعرض بغير هذا الانطباع: سفح اللون المائي الأزرق وتوزيعه على حصص متساوية).

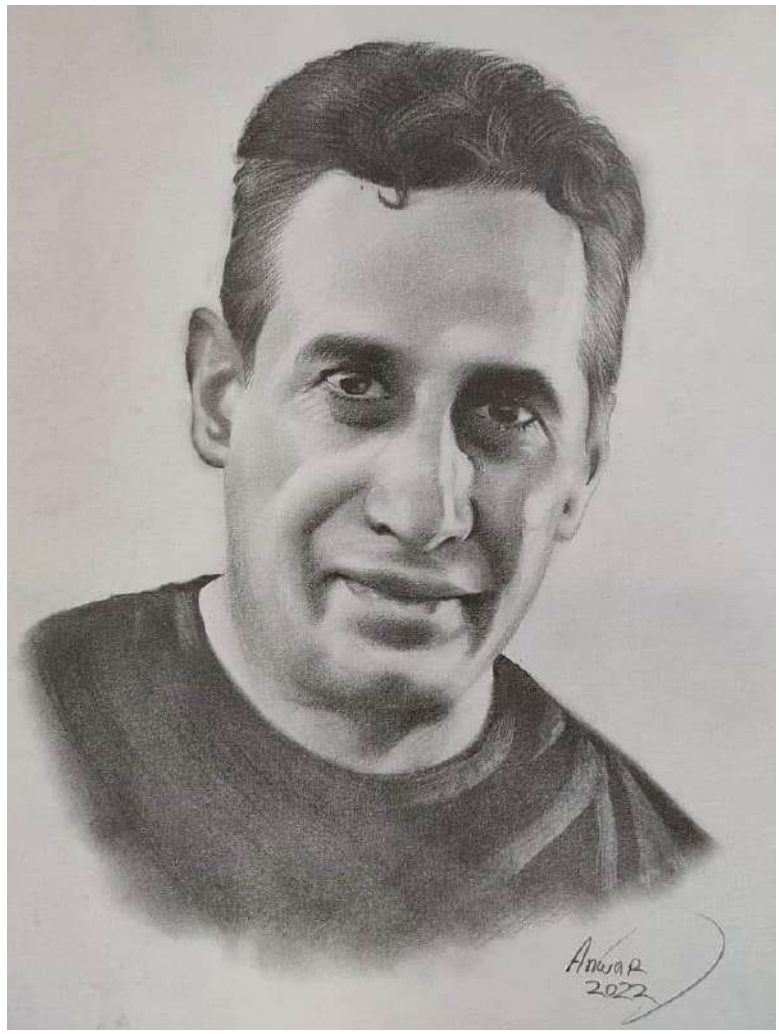
أجل، المعرض يقوّي انطباعاً ولا يُنجِز لوحة. بمعنى أننا لا نستطيع أن ننسب لوحات المعرض إلى نزعة تجريدية متكاملة الأسس والتصاميم. بل إنّ نظرية التجريد غائبة تماماً عن أفق الرسّام، الذي استسلم للموجة الزرقاء تقوده إلى غير مكان، فلم تتفق النظرية مع حجم العرض تماماً. إنّ الرسم آلة جامحة قد تأبى إدارتنا لها على نحو ميكانيكيّ خاطئ أن تو افينا بنتائج محسوبة قبلاً.

ماذا يعني تفسير الرسم على أنّه آلة جامحة؟ إنّه يعني تماماً تعارضُ النظرية مع رغبة الرسّام في الإبحار البعيد خارج إطار الو اقع المرسوم (والو اقع هنا كل إجراء يحسبه الرسّامُ طوعَ إرادته). هذا ما يتكرر في قاعات الرسم حالياً: الآلة الرسمويّة (مجموعة الاستعدادات لرسم لوحة متكاملة على وفق منهج تنظيري) تجمح فتُلقي برغبة الرسّام خارج ميكانيكيتها المعقّدة.

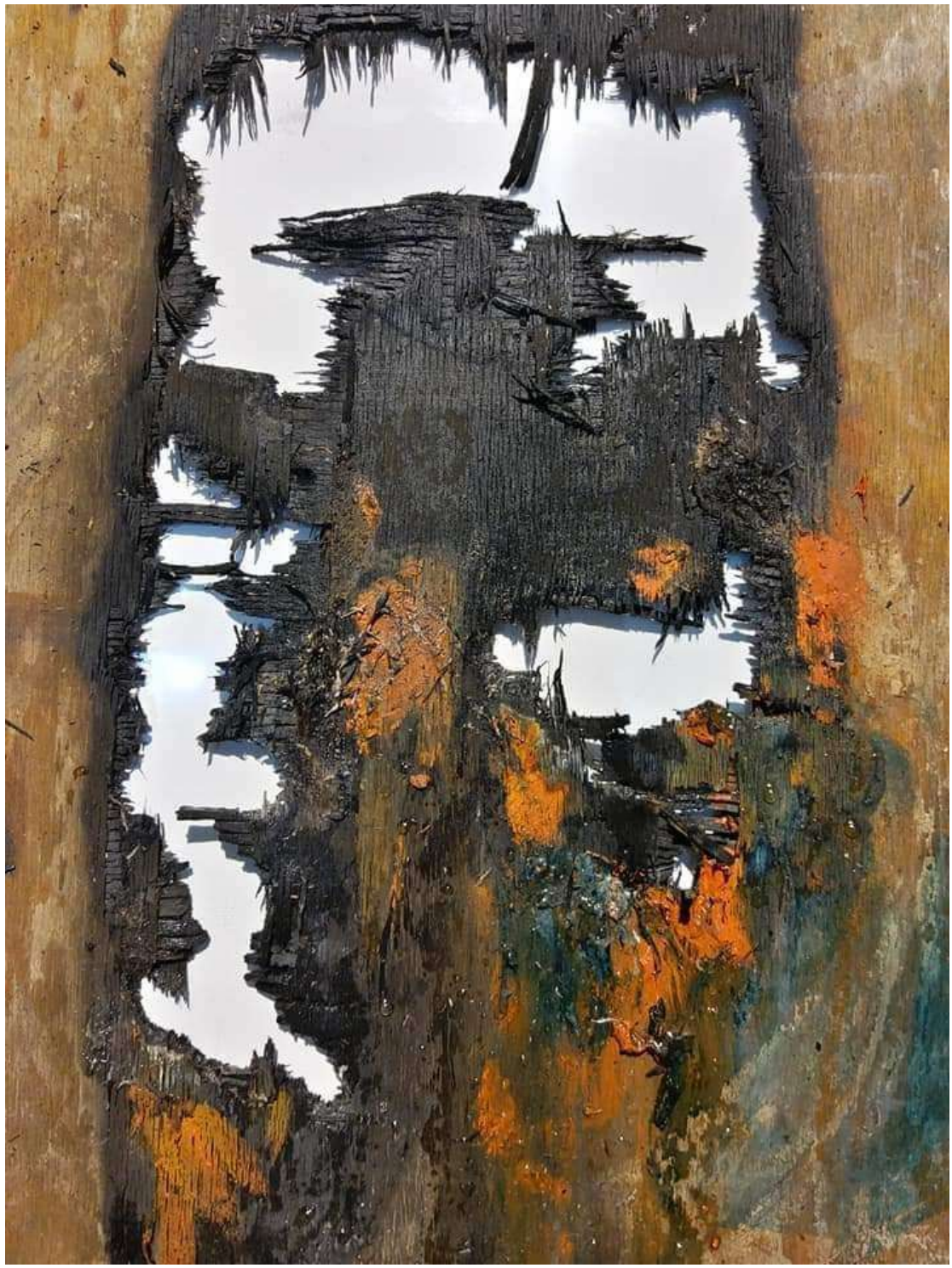
لولا الحرفة والذوق الرفيع لفنّاننا حسين النجار، لقلنا إنّه انقاد تماماً لرغبة الموجة الزرقاء الجامحة، وظلَّ حائراً أمام لوحة السيطرة الميكانيكية لآلتها. غير أنّ للبحر (التصميميّ واللونيّ) جموحَه وارتقاءه إلى أبعد نقطة، أو مفتاح تشكيليّ مصمَّم بموجب نظرية ما. لا التجريد ولا الانطباع الشكليّ الحرّ قادران على كبح هذا الجموح. لا المساحة ولا التلقي المحدود لجمهور خليط من الهواة والمحترفين كافيان لرسم نهايةٍ فعلية أو افتراضية لحجم الموجة وجموحها الطاغي. إنّنا في حقيقة العرض أمام لحظة إنجازٍ مو افقة لجزءٍ من رؤية بصرية تدفقت دون تصميم نهائي لزمنيتها.

هل نسأل عن زمنٍ ومكانٍ وامتدادٍ نظريّ للحظةِ الرسم المصمَّمة للعرض؟ نعم. فالمحيط الو اقعي والنظري، الثقافي والإجر ائي، يطالبنا بهذا التحديد. ليس كافياً أن نؤطِّر لوحةً بإيحاء غامض من آلة الرسم. فالوقت يُسرع بنا إلى نهاية/ ساحلٍ صخريّ قد تتحطّم عندهما رغباتُنا البريئة وموجاتُنا الزرق.

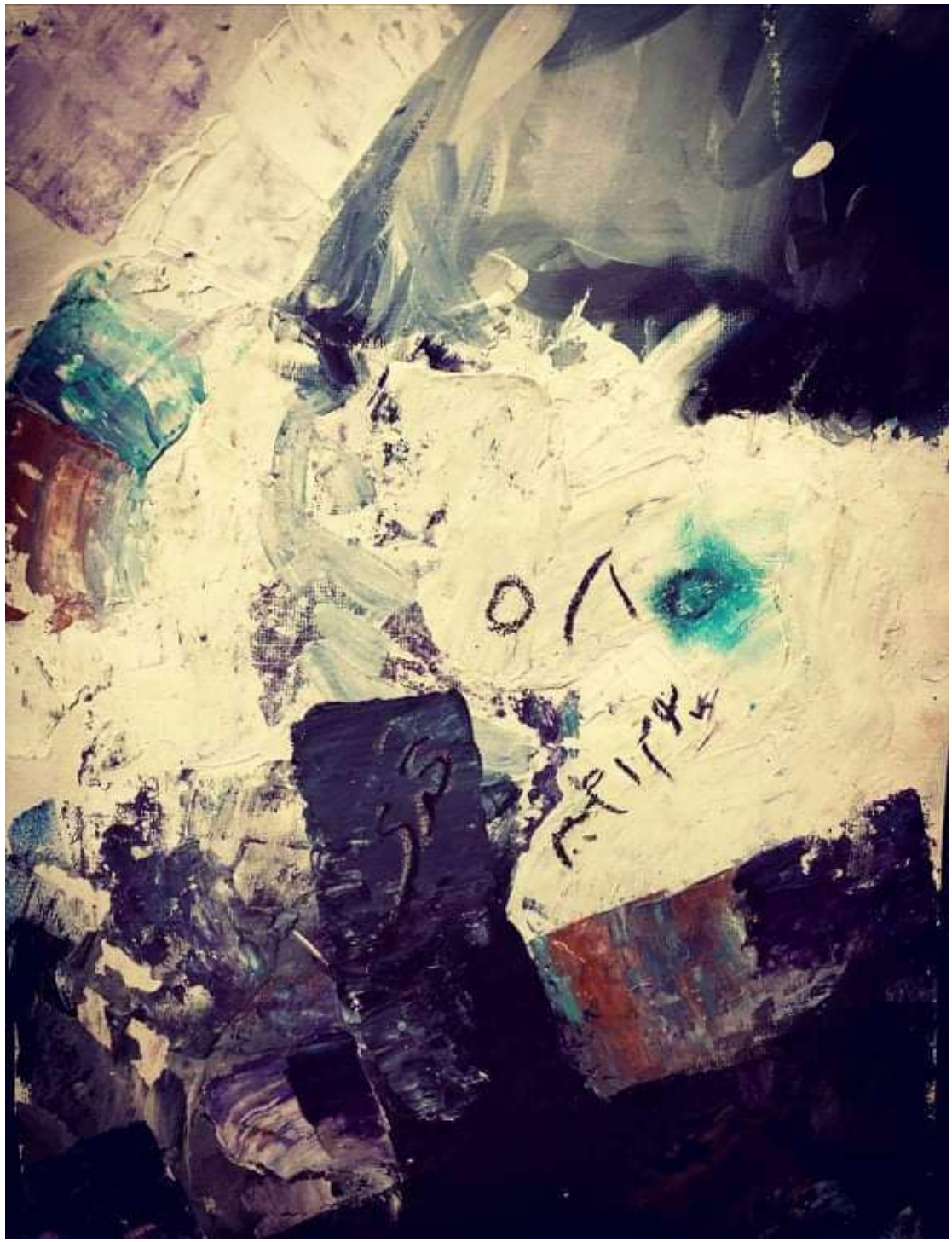
هل تحدّ معرفةُ الآلة الرسمويّة من هذا التوق البعيد للابحار؟ لا، طبعا. فمعرض النجار_ كما قلنا_ لحظة تبحث عن مرفأ يستقرّفيه جموحُها. وليس هذا التوق بقليل الأهمية. وليس الجموح بمخيف...



Hussein Nasser 2021

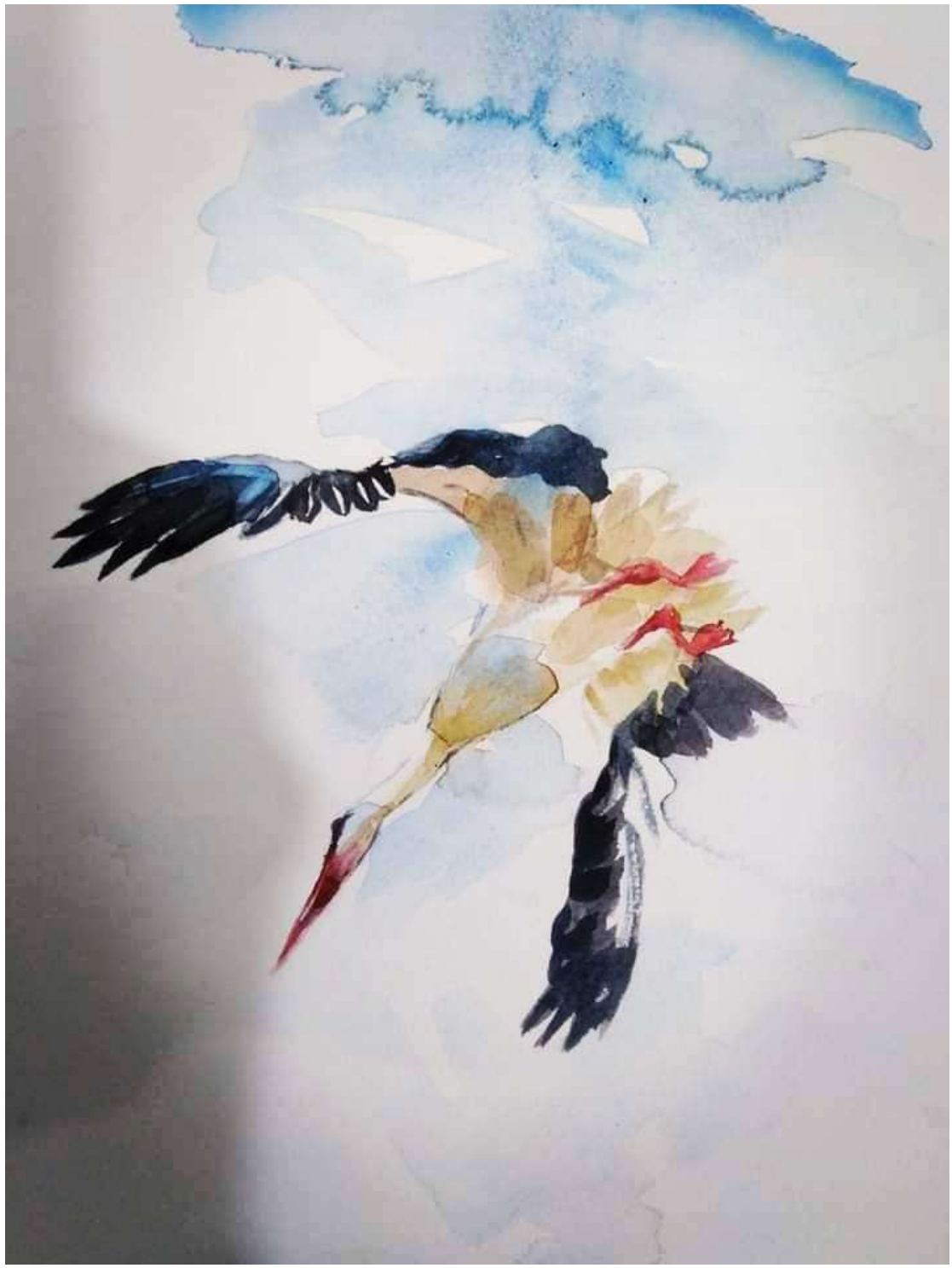


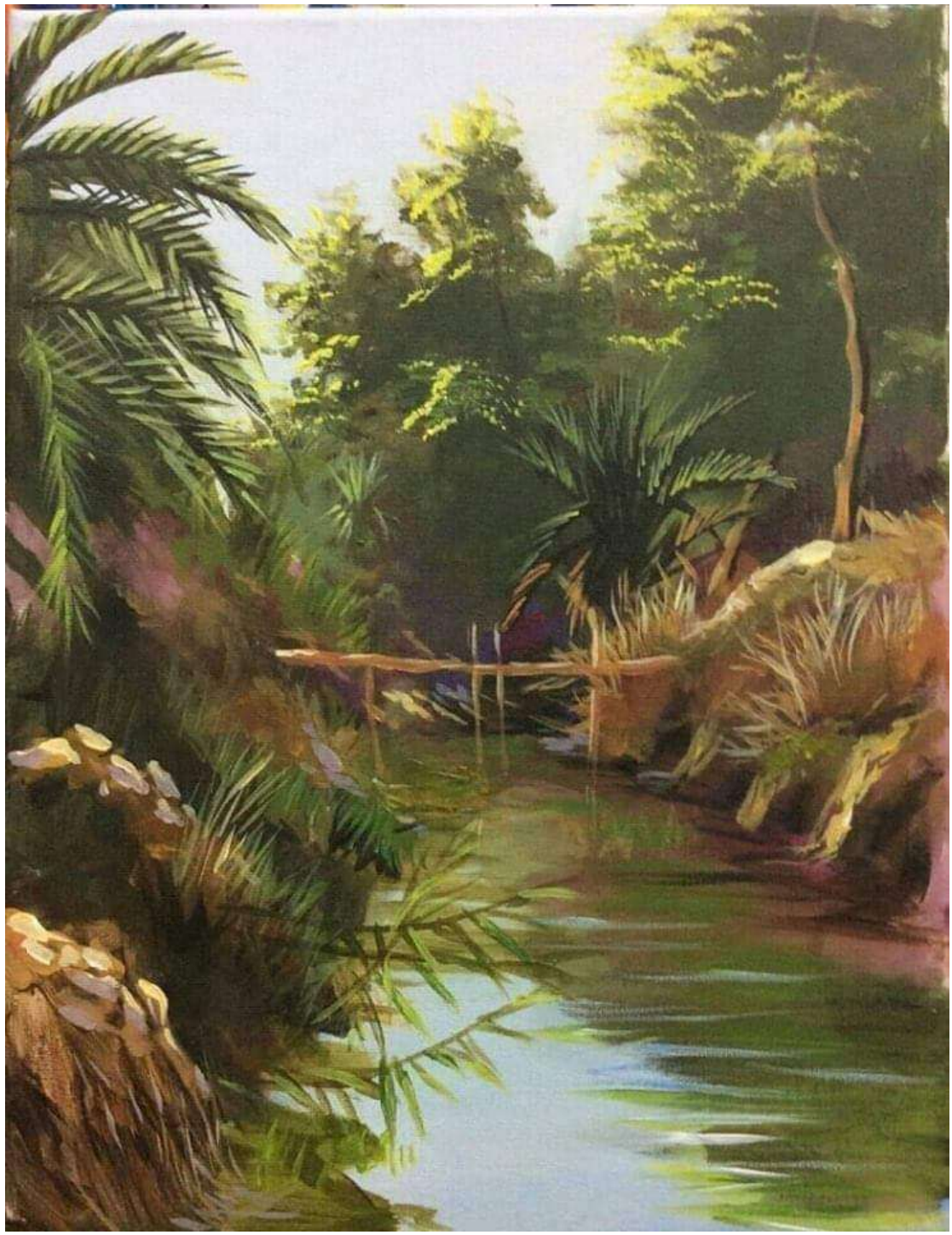
Hussein Nattar 2021



Hussein Nossar 2021

Hussein Nassar 2023





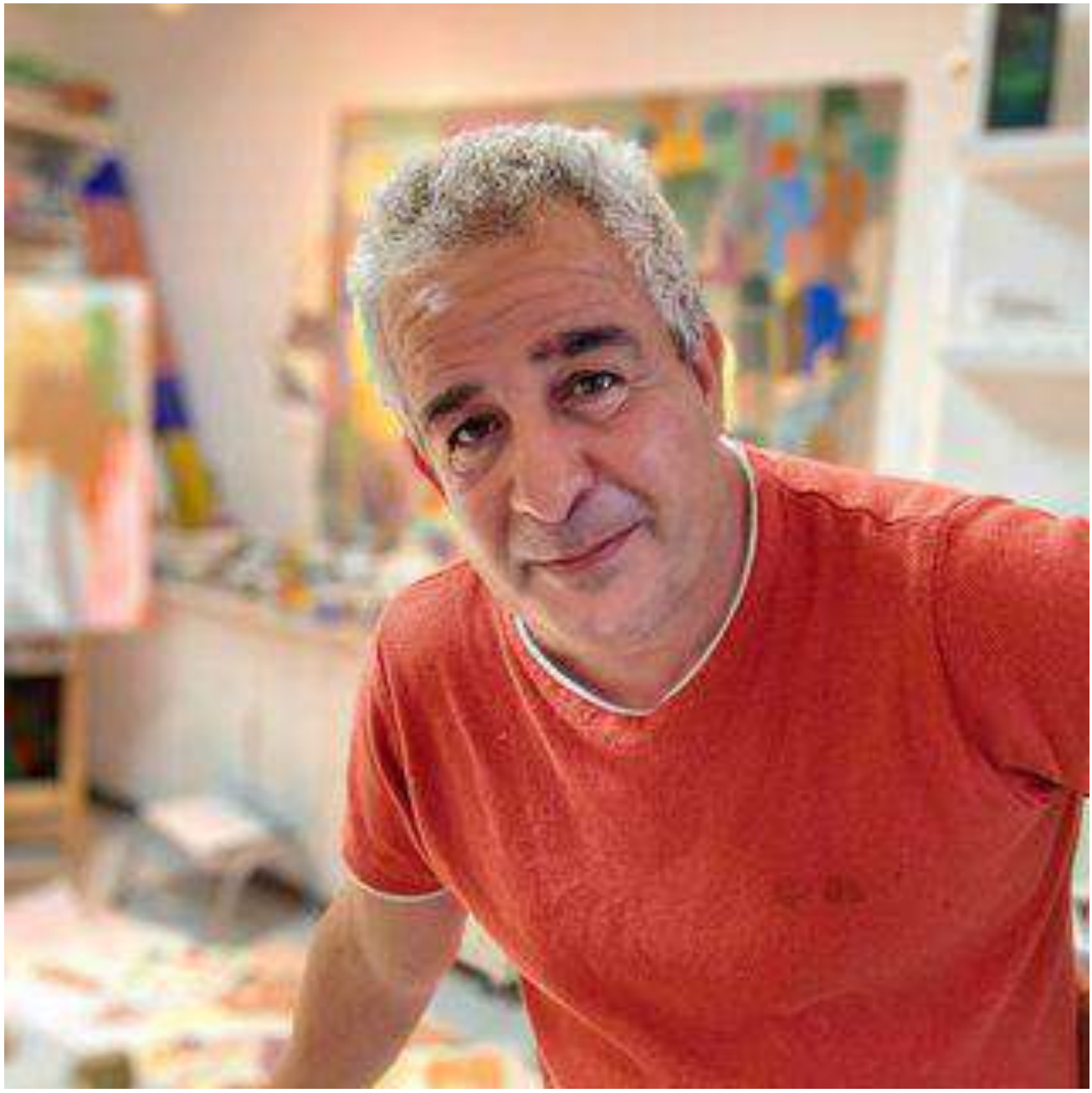
Hussein Nattar 2018

2016

27

الرسام جعفر طاعون

إعادة النظر بكل شيء



عندما تعرفت على جعفر طاعون كان لم يزل طالبا يدرس فن الرسم، وكانت حرب السنوات الثمان مازالت مستعرة على حدود مدينتنا الساحلية، وفي حومة تلك الحرب كذلك هاجر جعفر طاعون عن بلدته البصرة، وبلده العراق، هاربا من ظروف العراق الدامية قبل عقدين مضيا، كان لم يزل شابا، غضا، وجلا، يستحيي من كل شيء، فكانت اللوحة بالنسبة إليه عالما مغلقا عصيا، إلا أن فعل تلك العقود الخوالي جعلت جعفر طاعون ينتهي إلى شيء مناقض لما كان عليه قبل رحيله، فقد صار رساما دون حوامل ملفقة فلم يعد تؤطره أية ثوابت مقدسة للرسم بأطرها، فقد أعاد النظر، وأعاد تعريف كل شيء، فلم تعد لديه حدود لفن الرسم، ولا لـ(قواعد)ه التي تلقفتها أجيال من الرسامين باعتبارها أنساقا، فغدت الفنون التشكيلية كلها عنده تخوما متداخلة، ومياها إقليمية لبعضها بعضا، والاهم في ذلك أن غدت المادة بالنسبة إليه هي الفعل الوحيد المهم في اللوحة، ونتيجتها النهائية؛ ولم تعد تمثيلا لأي شيء خارج واقعتها الشيئية، فلم يعد يشعر نفسه مدانا لأية اعتبارات ومسلمات خارجية تفرض سطوتها عليه، أو أية أشكال تنال، أو لا تنال القبول من الآخرين، فكانت تجربته تجربة (دينامية متواصلة) لا يقر لها قرار، ولم تعد اللوحة الملوّنة (بالزيت أو الاكريليك) محكومة بأية مسبّقات نظرية وبيانات تداري خيبة المنجز في أحيان كثيرة، فكان ذلك يعود، في جزء أساس منه إلى: أولا، فهمه لسطح اللوحة باعتبارها (ظاهرة بصرية) لا تحدّها مضامين، أو أشكال، أو موتيفات محلية تقوم مقام الشرائط التي لا تتحقق صفة الرسم إلا بها، وثانيا، انتهاجه نهجا هو ليس (الرسم بلا شكل) تماما، بل هو (رسم المادة) الذي هو رسم يغدو فيه الشكل (ناتجا عرضيا) - إن صحت التسمية- ناتجا من وضع اللون على سطح اللوحة، أو لملمس مواد الرسم أو ربما الأدق الوجود البصري، أو لحدوث (مستحثات) لا أدرية لذهن المتلقي ناشئة من تشكلات المساحات اللونية التي قد توحي "بطرائق أعمق تصطاد بوساطتها الحقائق المستحوذة علينا.. في أكثر نقاطها حيوية" كما يقول فرنسيس بيكون، لم يعد هنالك (الم) –وهو ما يحلو للبعض تسميته (دراما) الشكل- فالدراما تنبعث هنا، بفعل لا إرادي، ومن مصدر غامض في تركيبة ألوان اللوحة، تركيبة اشد قسوة و إقلاقا مما يحدث من الأشكال المشوهة التي يرسمها الآخرون، كانت تراكيب جعفر طاعون نمطا من الرسم، والأدق

من المساحات اللونية الموالفة بشكل مغاير لا مرجعية له، فقد قطع الرسام صلاته المرجعية الشكلية التقليدية، و انغمس في لعبة الافتتان "بالمادة الحقيقية التي تصنع منها الصورة" من خلال مزاوجة حية وتلقائية بين التجريد (اللاشكلي) والطبقات الثرة للون الذي تم صنعه من (الطلاء الثقيل)، أشكال لون غامضة، ومهووسة، ومفتونة بأساليب (رسامي المادة)، حيث يكون السطح مستوى واحدا ذا عمق ضحل، أو ربما دون عمق، على عكس تجارب بعض الرسامين المهمين الذين يبنون لوحاتهم من مستويين متراكبين: مستوى لونيا غائرا، ومستوى خطيا آخر يطفو فوقه ومنهم مثلا: هاني مظهر وفاخر محمد في مراحل سابقة من تجربته، فعند جعفر طاعون، ينتفي الإحساس بالفضاء، فلا نرى سوى سلسلة من المساحات اللونية المسطحة التي تمتزج بالأرضية، التي توحي وكأنها جزء صغير من لوحة تم تكبيره مئات المرات، لتكون لوحته في النهاية رؤية مجهرية تم النظر إليها من خلال مجهر عملاق كبّرها بشكل مبالغ به واستثنائي.

فعل اليد التي ترسم والعين التي تتلقى

لقد حدثت تحولات ضخمة في فهم جعفر طاعون لفن الرسم باعتباره (فنطزة لاواعية) لفعل اليد التي ترسم، وللعين التي تتلقى، دون تدخل عقلي مباشر في صياغة اللوحة، فشكّلت لوحته نسقا تعبيريا موغلا في التجريد اللاشكلي، فلم يعد التجريد، عنده، تنكرا للو اقع والمحيط، بل رؤية تعبيرية لا شكلية تنقل أحساسات غامضة وسرّية، من خلال سطوح مفرطة في البساطة، يمكن تبيّن تواشجها التجريدي والتشبيهي معا، في فعل متوازن ورقيق كان نتيجة طبيعية لتلاعب (أشكال) المساحات اللونية مع بعضها باعتبارها هدفا ثابتا في تأسيس سطح اللوحة من حشود مساحات اللون التي تشكّل، من خلال تعبيريتها الأثيرة، وسطا ذهبيا بين التشخيص والتجريد، فتغدو تلك المساحات أشباحا لمشخصات دونما ملامح، وكأن جعفر طاعون يدين ببعض نزوعه هذا لتوجهاته الاعتباطية للتجريد، تلك التوجهات التي يخضعها

لرؤية ليست شخوصية تماما بل ربما سحرية، حيث الأشباح اللونية التي تطل على المتلقي من وراء حجاب اللون الضبابي.

لقد ازددنا قناعة، في السنين الأخيرة، بان مقاربة جعفر طاعون لسطح اللوحة تتلخص في كون ذلك السطح حقلا تستخدم صبغة اللون عليه، وان هذه المقاربة قد أسست من خلال فهم ناتج هو الآخر عن تبنّي الرسام للتقنية الحديثة في التلطيخ اللوني أكثر من الرسم على القماشة، فقد كان اللون جزءا حيويا من المادة وهو يحيا في كل خلية من خلايا سطح اللوحة ونسيجها الثر الذي تشرّب باللون فغدا (كل) عناصر اللوحة معا.

استخلاص تدوينية الشعر في معرض (الى اللوحة ايها الفضاء) عمّان 2023،

لم يكن الاهتمام الاستثنائي بدراسة سيزان من قبل جيرترود شتاين ومن بعدها ارنست همنغواي، امرا دون طائل مطلقا؛ فقد كان هؤلاء يدرسون لوحات سيزان ليتشبعا إحساسا بـ(مادية) (الشعري)، وهو ما درسه باشلار في كتابه المهم (الماء والاحلام) باعتباره سعيا لتكثيف البدئي والسرمدي، وفاعلية في الترابط بين (الخيال المادي) وبين صنوها (العلة المادية)، حيث يطمح الشكل الى الغورِ في مادة، فيصبح داخلياً؛ وهو ما نجده في تجربة الرسام العراقي جعفر طاعون، الذي نجده مأخوذا بشعرنة المادة اللونية، وبالتكثيف المادي للنص الشعري؛ فكان معرض (الى اللوحة ايها الفضاء)، الذي أقامه في دار الاندى، ناتج هذا الاندماج الذي شعر به همنغوي وشتاين وباشلار وتلبّس جعفر طاعون لينتجه بالتعاون بينه منتجا للعمل الفني الرسموي، وبين الشاعر ادونيس كاتبا للنصوص الشعرية المرافقة للعمل الفني بخط يده.

لقد كان جعفر طاعون يستقرئ الوجود المادي في نصوص ادونيس، او بتعبير اخر، البعد التدويني الشعري في تلك النصوص، كما كان شاكر حسن ال سعيد يستقرئ اثار الجدران الملطخة بمزيد من البقع ليستخلص منها ما يشكل عملا فنيا له فرادته الاسلوبية، والدلالية، وهو ما كان يفعله انسان الكهوف

حينما كان يطابق بين صور ذاكرته وبين نتوءات وبقع و اثار جدران الكهوف التي كانت نتوءاتها تستثير ذهن رجل الكهف فيبدع رسومه للحيوان الكامن في مخيلته بتأثير تلك النتوءات التي ستشكل أجزاء الحيوان المرسومة بها وعليها.

يؤسس جعفر طاعون استراتيجيته في معرض الرسم الشخصي المقام حاليا (حزيران 2023) في قاعة الاندي في العاصمة الأردنية عمّان، بأنه تواشج لفعل علتين يستحيل فصلهما على نحو كامل: (العِلَّةِ الماديَّة) بمبدأ الصلابة، والديمومة، والرتابة الجميلة المنبثقة عنها، وبين الأزهرار والتجمل الازلي (للعلة الشكلية) وما تنتجه من جمال هو نتاج الحاجة إلى الإغراء؛ فكان جعفر طاعون، في الشطر الذي انتجه من المعرض، أي جانب الرسم، الى الوجود الشيئ للمادة رسما وحتى شعرا.

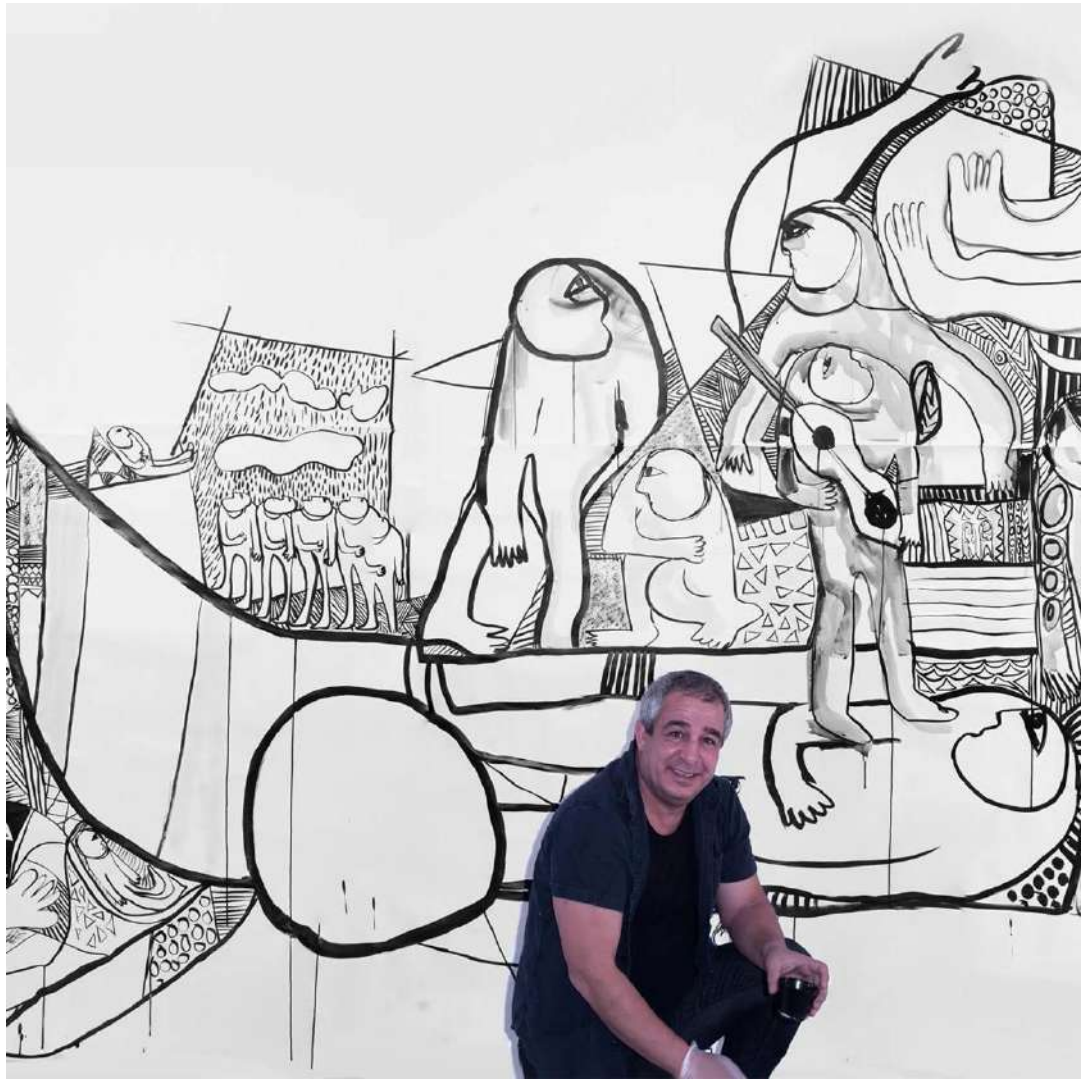
لقد كانت اهم سمة لتجربة الرسام جعفر طاعون انها تنطلق بر أينا من داخل الرسام ذاته، فقد أعاد تشكيل اسسه الفكرية في فهم فن الرسم دونما اية مقدسات وثوابت قبلية كان الفن العراقي يرزح تحت وطأتها عبر اجيال من الرسامين، وهو ما شكل عقبة يمكن وصفها بالابستمولوجية طالما هي تعيق تطور المعرفة اذا لم تنسجم معها باعتبارها شرطا قبليا لتحقق صفة الرسم، فقد أعاد جعفر طاعون النظر بذلك، وأعاد تعريف كل شيء في الفن، فلم تعد لديه حدود يُمنع تجاوزها، ولا (قواعد) عششت عقودا في اذهان أجيال من الرسامين والنقاد والمتلقين باعتبارها انساقا؛ فغدت الفنون، والابداعات، والمواد عند جعفر طاعون تخوما متداخلة، ومياها إقليمية لبعضها بعضا، وغدا الرسم بطبيعته المادية قابلا للتواشج مع (مادية) الشعر التدويني الذي ينتجه الشاعر ادونيس؛ فغدت تجربة جعفر طاعون ذات طبيعة (دينامية متواصلة) لا يقر لها قرار، فإضافة الى ان اللوحة لم تعد محكومة بمسبّقات نظرية، فإنها غدت مشروعا مفتوحا للتواشج مع ابداعات من طبيعة مختلفة واهمها الشعر؛ فكان هذا المعرض تتمة لمحاولات سابقة استلهم فيها نصوصا من شعراء اخرين منهم الشاعر حسين عبد اللطيف، وهو ما شكل رؤية واضحة لفهمه المختلف لطبيعة سطح اللوحة باعتبارها (ظاهرة بصرية) لا تحدّها مضامين، أو

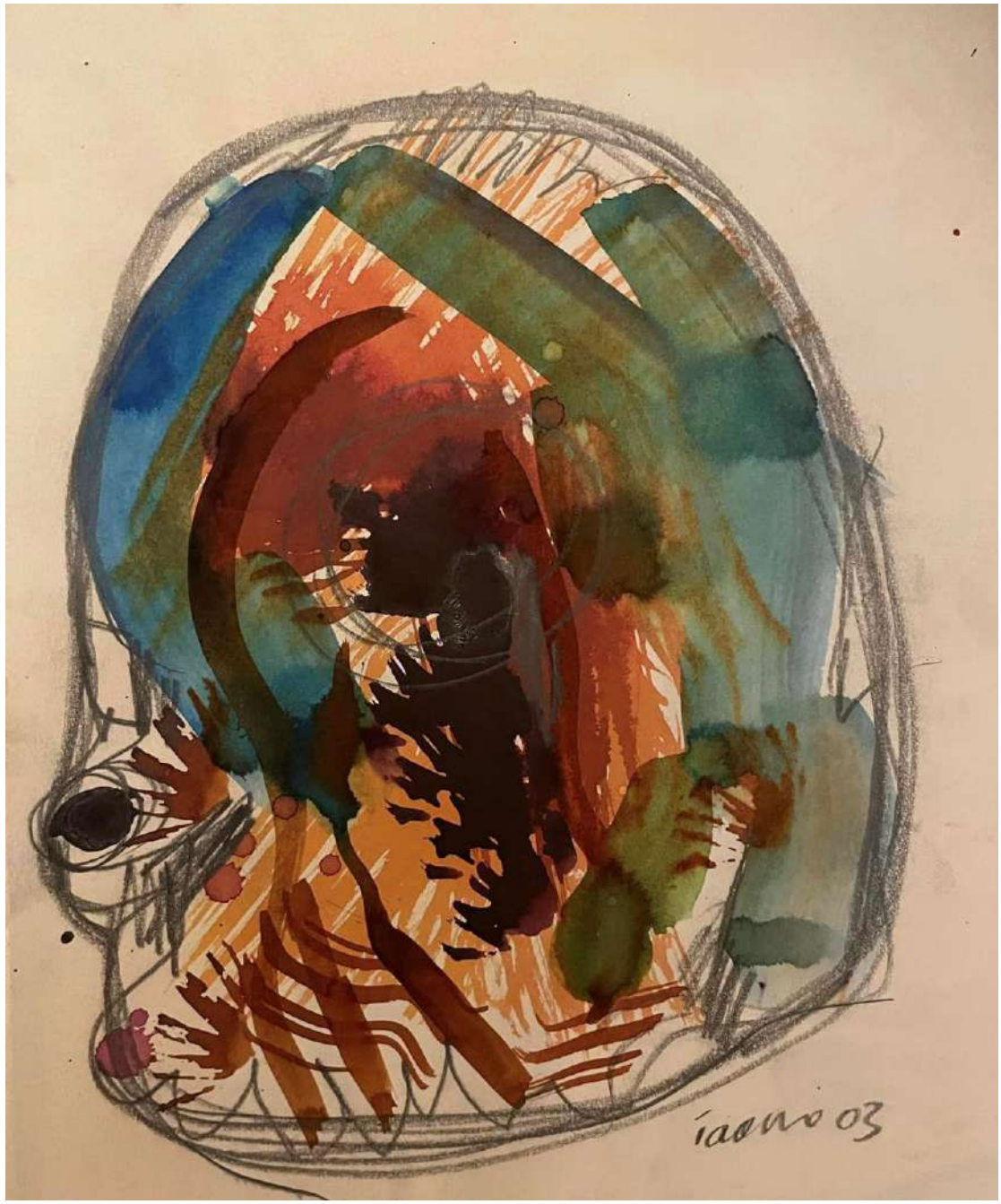
أشكال، أو موتيفات (محلية) تقوم مقام الشرائط التي لا تتحقق صفة الرسم إلا بها، وكانت نهجا هو ليس (الرسم بلا شكل) تماما، بل هو الرسم الذي يغدو الشكل فيه (فاعلية عرضية) بل ناتجا عرضيا لوضع اللون (المادة بالمعنى الاوسع) على سطح اللوحة.

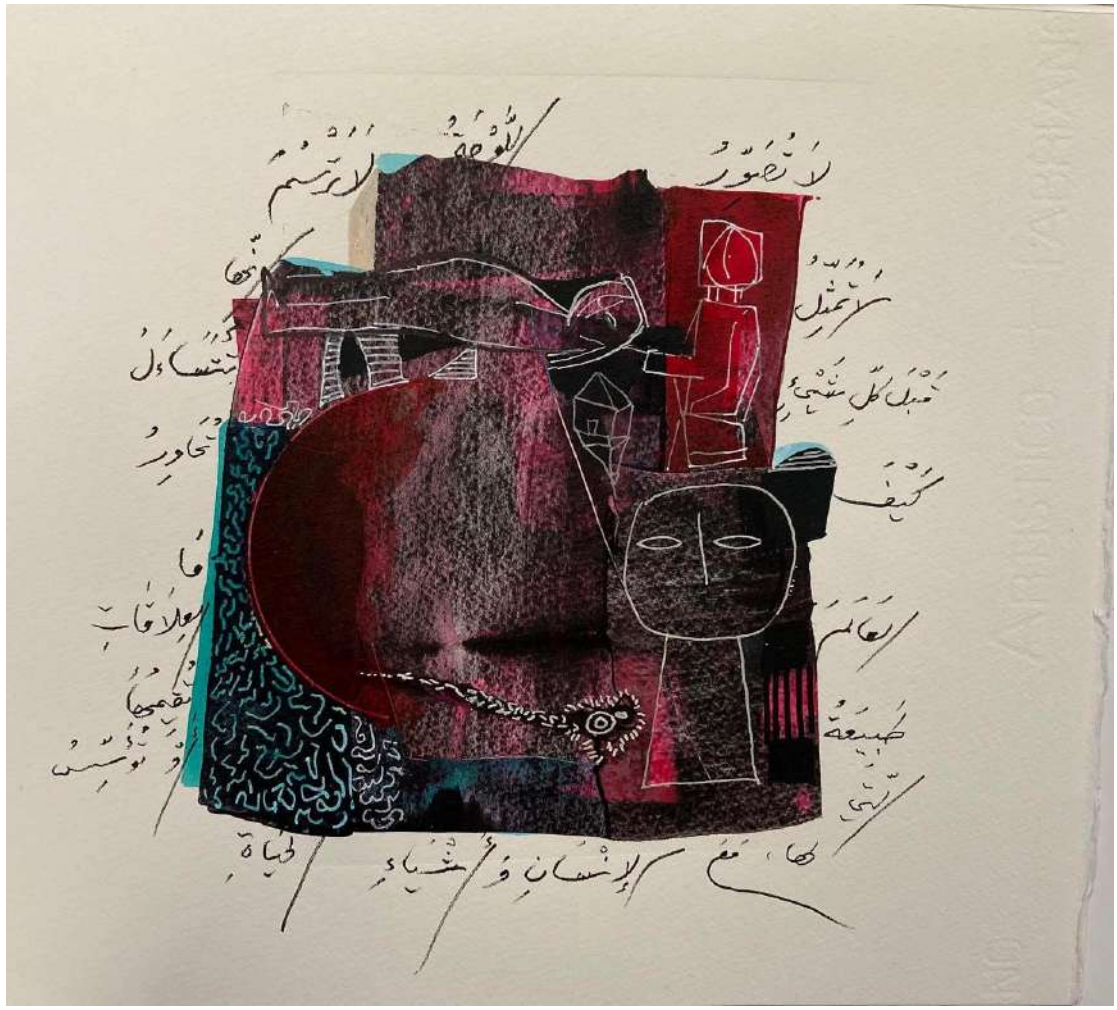
ان ما تخلقه مساحات اللون من اشكال تتشكّلُ بفعل الخطوط الوهمية الكفافية التي تحيط مساحات اللون، او تتشكل بفعل الطبيعة الملمسية لمواد الرسم، أو لحدوث (مستحثات) تماثل اثار الجدران غير مقصودة، كلها تهيمن على عين المتلقي، وقد توحي "بطرائق أعمق تصطاد بوساطتها الحقائق المستحوذة علينا.. في أكثر نقاطها حيوية" كما يقول فرنسيس بيكون. لم يعد هنالك الم، هو ما يسميه البعض (دراما) الرسم وعندهم هي تنبعث بفعل لا إرادي، ومن مصدر غامض خبيء وعصي علي الامساك والتقنين او الشرح، وقد تنبعث بتأثير التركيبة اللونية للوحة، حينما تكون تلك التركيبة اشد قسوة و إقلاقا مما يحدث من الأشكال المشوهة التي يرسمها الآخرون لهدف درامي.

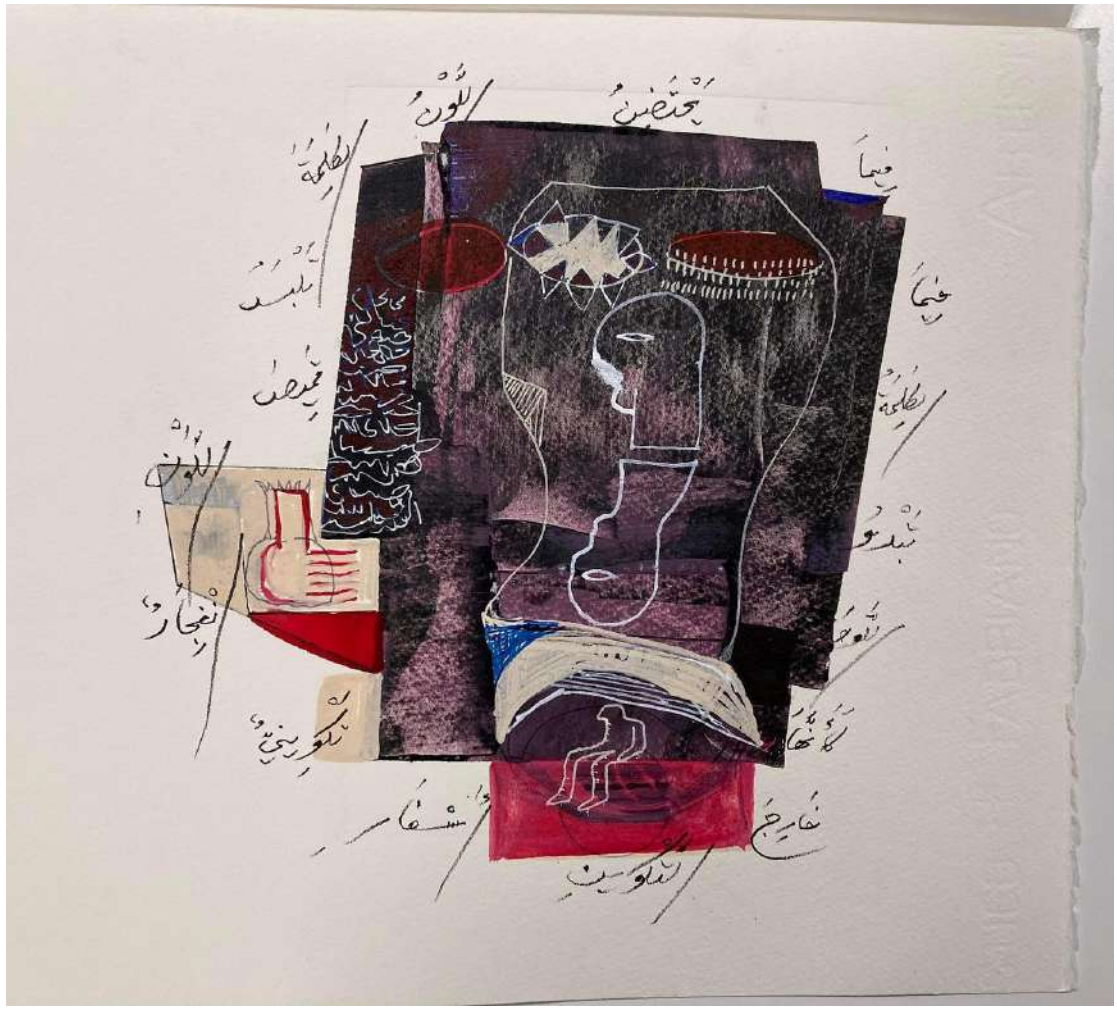
كانت تراكيب جعفر طاعون نمطا من الرسم، والأدق من المساحات اللونية المتآلفة بشكل مغاير لا مرجعية له، فقد قطع الرسام صلاته بمرجعية التقليدية، و انغمس في لعبة الافتتان "بالمادة الحقيقية التي تصنع منها الصورة" من خلال مزاوجة حية وتلقائية بين التجريد (اللاشكلي) والطبقات الثرة للون الذي تم صنعه من (الطلاء الثقيل)، أشكال لون غامضة، ومهووسة، ومفتونة بأساليب (رسامي المادة)، حيث يكون السطح مستويا ذا عمق ضحل، أو ربما دون عمق، علي عكس تجارب بعض الرسامين المهمين الذين يبنون لوحاتهم من مستويين متراكبين: مستوي لونيا غائرا، ومستوي خطيا آخر يطفو فوقه، فعند جعفر طاعون، ينتفي الإحساس بالفضاء فلا نري سوي سلسلة من المساحات اللونية المسطحة التي تمتزج بالأرضية، التي توحي وكأنها جزء صغير من لوحة تم تكبيره مئات المرات، لتكون لوحته في النهاية رؤية مجهرية تم النظر إليها من خلال مجهر عملاق كبّرها بشكل مبالغ به واستثنائي، واحال الو اقعة الخطية الى

نص لم يتدخل به حينما تولى كتابته بخط يده الشاعر ادونيس ليحيط العمل الفني كجدار صلب او سور يحدد تمدد العمل ويحصره ضمن مدياته الشكلية وربما الدلالية.







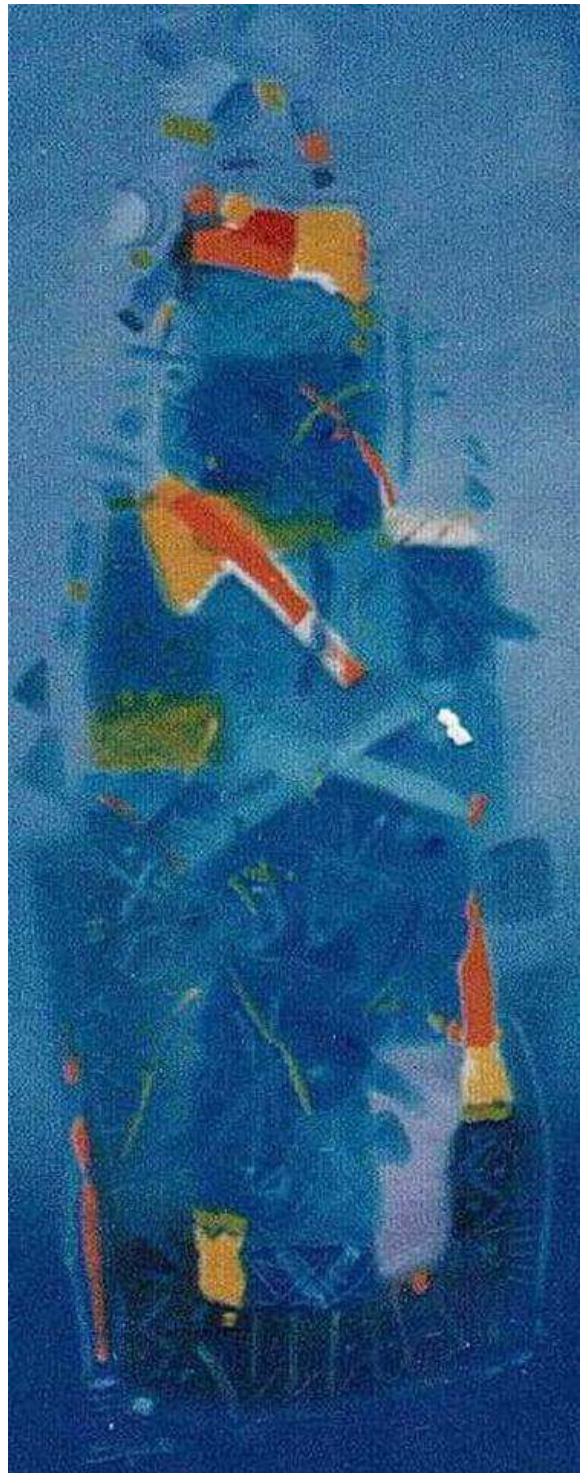


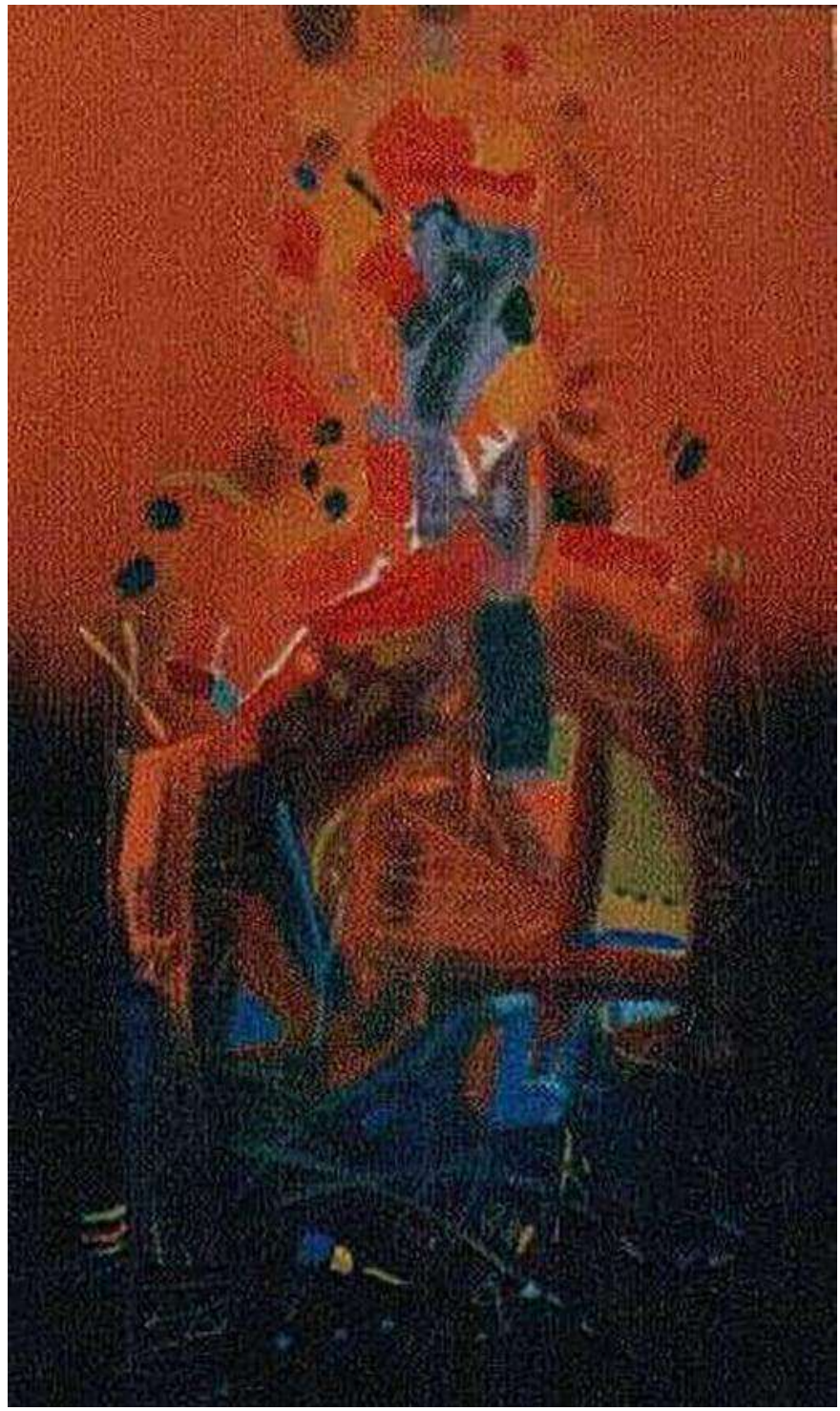
28

الرسام فؤاد هويرف..

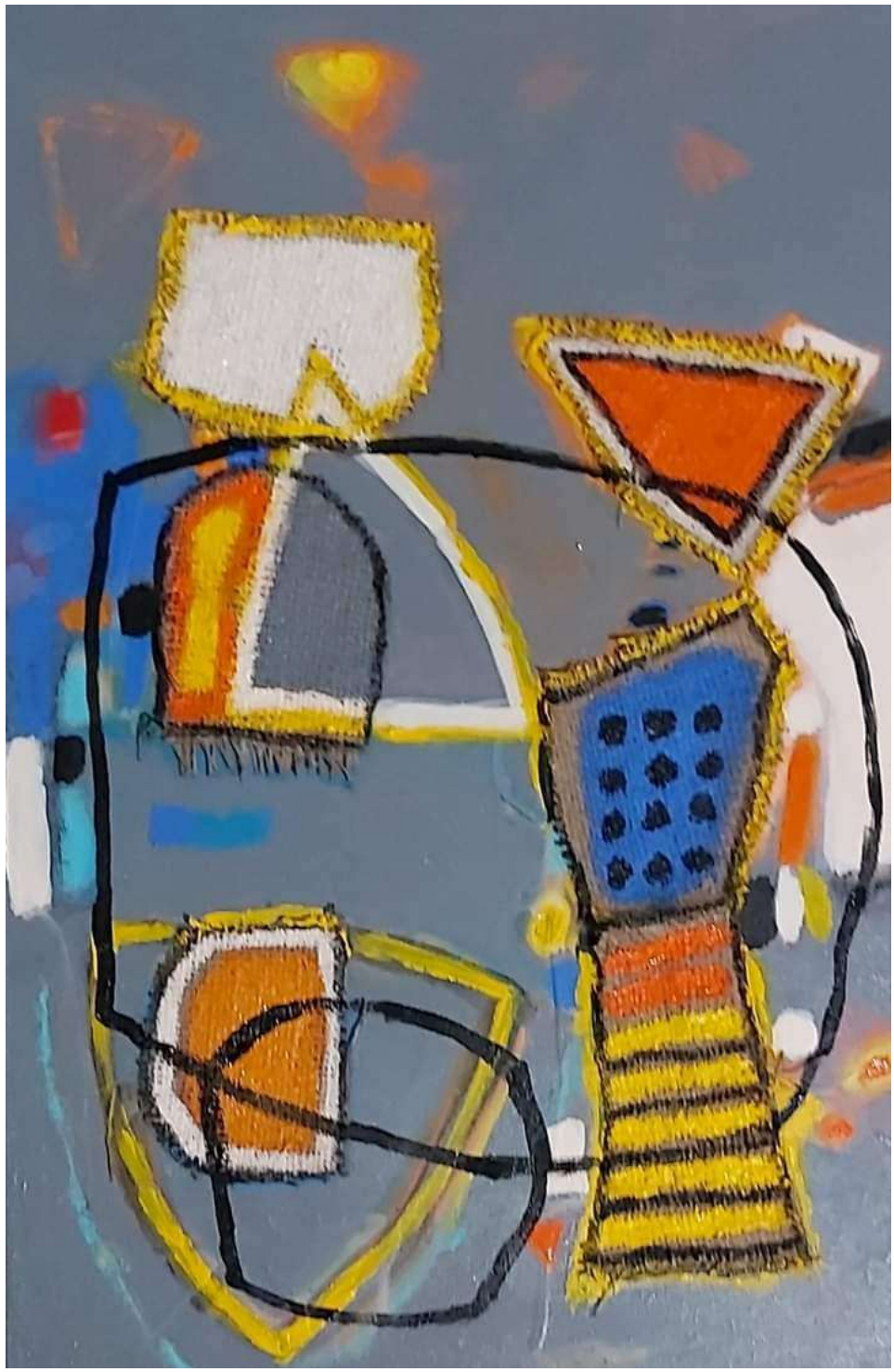
الشاخص الهلامي

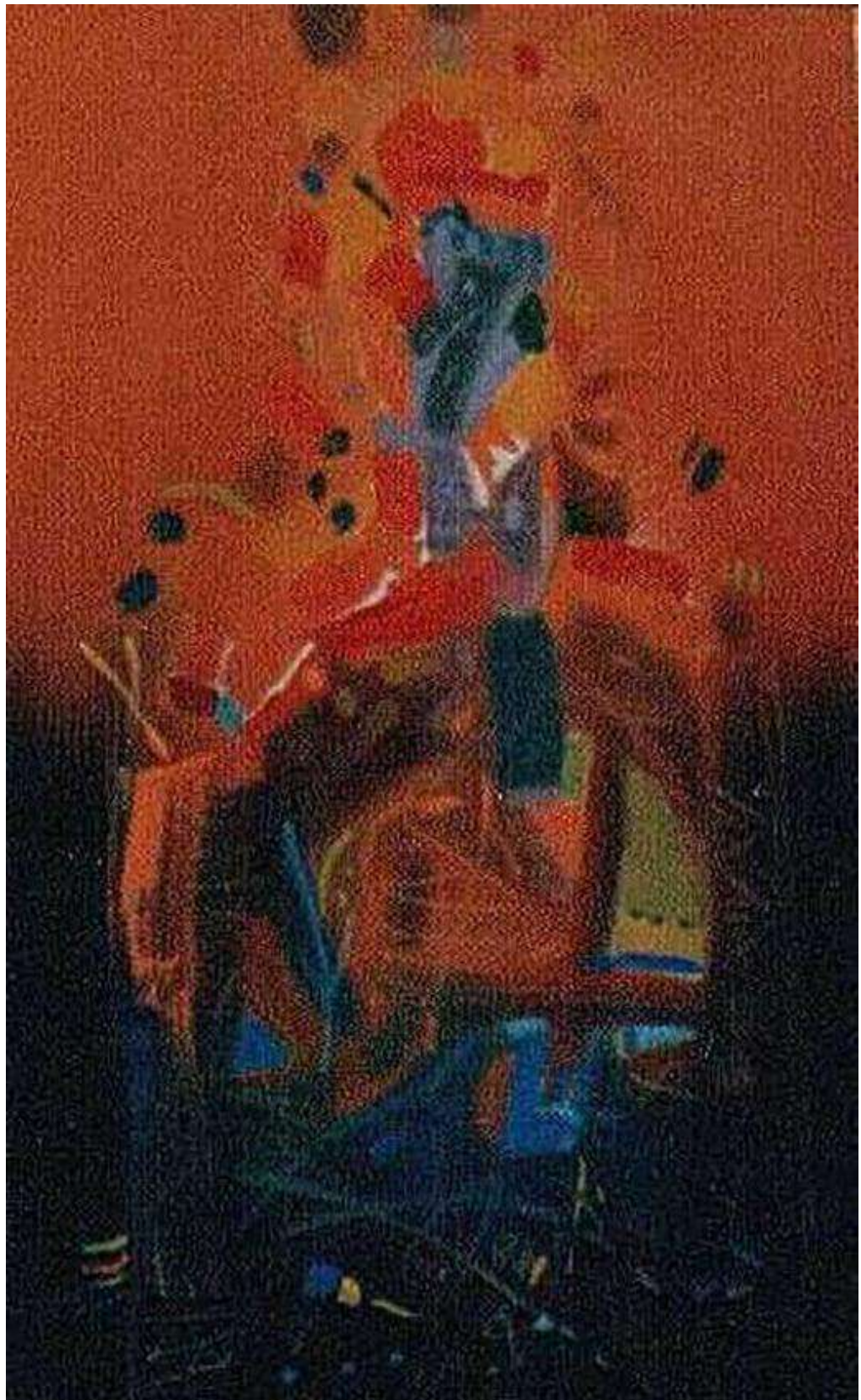
تحتل كتلة الشاخص عند فؤاد هويرف مهيمنة بارزة ضرورية لبناء اللوحة، بموجب الاشتراطات التي يحاول ترسيخها باعتبارها إحدى أهم المرتكزات الشكلية في بناء اللوحة، مانحا شخوصه الهلامية ملمسا ناتئا، وهو ما بدأ يظهر في تجربته بعد أن أنجز مجموعة من كالمنحوتات الصغيرة التي صنعها من الطين المفخور الملون لرؤوس بشرية صغيرة مؤسلبة ومحززة ومشغولة بطريقة قاسية مؤثرة تعطي إحساسا بالقدم وبمؤثرات الزمن وبالألم . يحاول فؤاد هويرف الايحاء بصلابة (كتل) اللوحة اللونية وإمكانية التواصل معها بصفتها عملا ناتئا فوق سطح اللوحة، رغم انه لا يعمد إلى استخدام مواد نافرة بشدة على سطح اللوحة و لكنه يدفع المتلقي إلى الإحساس بوجودها، انه يواصل تلمّسه للوجود الإنساني من خلال (الأثر) على الجدران والسطوح وفي لوحات بأحجام صغيرة تسمح باشتغالها كمحاولات تجريبية لأشغال منمنماتية من نمط مختلف، يعمد فيه إلى تبسيط اكبر، ومساحات لونية كبيرة متجاورة مع اهتمام بتكنيك الاشتغال اللوني، عبر تنفيذ خشن، ولكن بإخراج، في غاية الأناقة.





STRNG \ STY

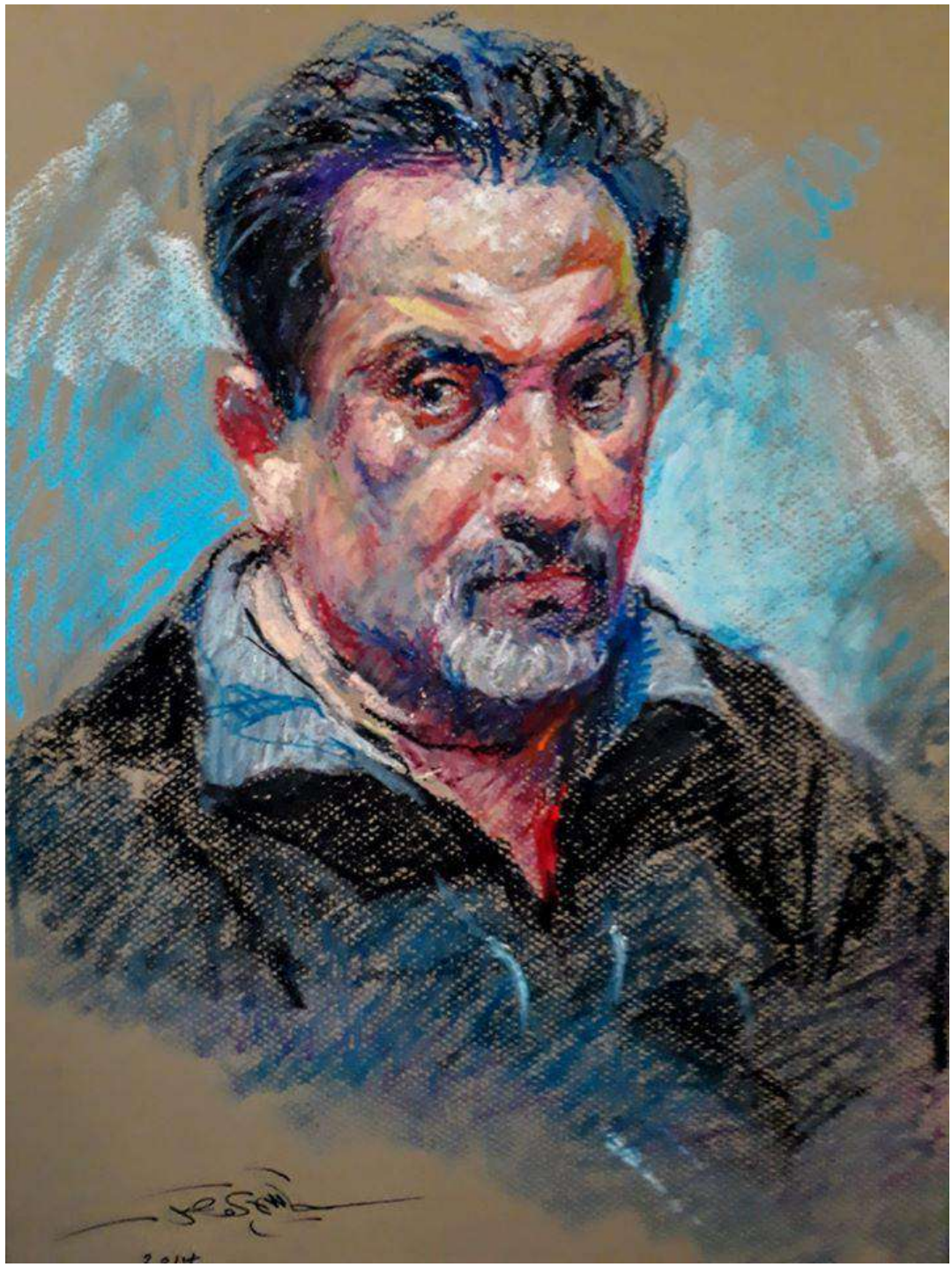




29

الرسام جاسم الفضل

التنوع الذي لا حدود له



لقد أقامت جمعية التشكيليين العراقيين فرع البصرة، أواخر عام 2023، معرضا استعاديا للرسام العراقي الراحل جاسم الفضل، (البصرة 1955-2023) الذي رحل، عن عالمنا، يوم 29.9.2022 اثر جلطة دماغية فارق على اثرها الحياة، وكان جاسم الفضل واحدا مما عرف بفناني جيل الثمانينيات العراقي الذي ينتمي له عدد من اهم رسامي البصرة: عدنان عبد سلمان، وحامد مهدي الخفاجي، وجبار عبد الرضا، وهاشم حنون، وعيسى عبد الله وجنان محمد بينما كان ينتمي انتماءً (فكريا)، بدرجة ما الى الجيل السابق له، فكانت وشائجه الأقوى تشده الى جيل السبعينيات، ومنهم في البصرة: فيصل لعيبي وصلاح جياد، فكان جاسم الفضل يحمل بداخلة محنة تماثل محنة جيل الستينيين من الرسامين العراقيين الذين كانوا ينتمون تقنيا، وعبر المنجز المتحقق إلى أجيال ستعقبهم! وأهمها جيل الثمانينيات وذلك لان الستينيين قد وصلت تجارب بعضهم إلى ذرى تقنية عالية، كما هي عند صالح الجميعي، وسالم الدباغ، ومحمد مهر الدين وعلي طالب وضياء العزاوي وغيرهم، بينما كانوا ينتمون فكريا الى جيل عتيق سابق لهم هو جيل (الخمسينيات) الذي امتاز بتعظيم الرؤية والتنظير، بالتوازي مع المنجز المتحقق، وتعظيم الأيديولوجيات، والمدونات النظرية اللغوية، وهذان الجيلان الـ(سبعينـ ثمانينـ)يات القرن العشرين هم اجيال الحقبة التي أعقبت جيل الستينات في البصرة: محمد مهر الدين، وعلي طالب، وعجيل مزهر، وفاروق حسن وسلمان البصري وغيرهم، وتتلمذوا على أيديهم، وخاضوا أشرس وأجرأ تحولات الرسم العراقي، فجاء الجيل الـ(سبعينـ ثمانينـ)ي ليتحمل مهمتين متناقضتين هما: أولا، الاستجابة لما تفرضه الايدولوجيا التي أطبقت على الثقافة العراقية، والتشكيلية بشكل خاص باعتبارها جزءا جوهريا من الثقافة العراقية، في سبعينيات القرن العشرين، وثانيا، محاولة تحرير (الخطاب) الستيني الذي ظل ينهل من منطلقات خمسينية، كما قلنا، لتحريره من ربقة الايدولوجيا بعد أن تمكن هؤلاء الستينيون من تحرير (اللوحة) من ترابطاتها، وإحالاتها الخارجية، لتكرس اهتمامها إلى شيئيتها (ماديتها)؛ فكانت هاتان المهمتان المتناقضتان تلقيان بأثقالهما على كاهل عدد كبير من الرسامين العراقيين حتى الوقت الحاضر.

يبدو جاسم الفضل، في معرضه الاستعادي هذا، وكأنه قضى عمره الفني متوزعا بين اتجاهين هما: الرسم الأكاديمي، والرسم التجريدي، ومحاولته إيجاد وسط ذهبي بين هذين الاتجاهين عبر الفن التعبيري الذي يقف مترددا بينهما، فكان منجزه سنوات طوال منقسماً بيم هذين الاتجاهين المتنازعين بين التمثيليّ الو اقعيّ، والتجريدي اللا تمثيلي، مرورا بالوسط (الذهبي) متمثلا بالرسم التعبيريّ؛ فكان اكاديميا يصور لقطات الو اقع بأمانة رسام انطباعي متمكن من ادو اته، ولكنه كان يحث الخطى، طوال منجزه السابق، لتقديم أولى بوادر تحوله عن الرسم الأكاديمي شيئا فشيئا نحو التجريد التعبيري عابرا من خلاله نحو تجريدية طفيفة، فكان تحوله حذرا ومدروسا نحو التعبيرية كمدرسة فنية، هيمنت على المشهد التشكيلي للرسم العراقي في ثمانينات القرن الماضي باعتبارها نسقا دائم الخضرة، ومتجددا وصالحا بشكل ابدي، رغم انه تحقق بفعل ربما عوامل اجتماعية (خارج مادية) أهمها، بر أينا، ثقل وجسامة الحرب العر اقية الإير انية على الوضع الاجتماع/ثقافي، حيث بشّر عدد من النقاد في ذلك الوقت بهذا النمط من الفن ووصفه بعضهم بقولهم ان "التعبيرية، خلال الثمانينات، كانت نزعة أسلوبية عامة" (مجلة الطليعة الأدبية، بغداد، العدد 3-4، 1990، ص 11)، حينما شكل الاتجاه التعبيري في ذلك الوقت، بر أينا، ارتدادا على منجز الستينيات الذي تجاوز الرسم التعبيري، والوحشي المهيمن في مرحلة الرواد، فكانت لوحات جاسم الفضل تذكرنا بتلك المرحلة التي كان فيها عاصم عبد الأمير، وهاشم حنون، وجسام خضر، وخالد رحيم وهل، وفاخر محمد، وآخرون يرسمون بهذه الطريقة، فنا تعبيريا حاول جاسم الفضل أن يجعله قادرا على استيعاب الدفق العاطفي الذي يعتمل في داخل الفنان، ونقل دفق الإحساس اللوني، والحركة، حينما تخالطه لمسات من التجريد، وأسلبة الأشكال.

يكفي أن يُشاهد المتلقي، ولو معرضا صغيرا من أعمال الفضل؛ ليقتنع إن الثيمات، التي ستشكل (المداخل) الأهم للكتابة عن هذه التجربة تتراوح بين: (التنوع الخلاق) بأنماط المنجز المتحقق، وارتياده آفاقا مختلفة وإبداعه فيها كرسوم مجلات الأطفال وغيرها، وبين (الهيمنة على المادة)، وأسلوبه بما أسميته (التعبيرية المؤنسنة)..

الهيمنة على المادة:

رغم ان الكثيرين من المهتمين بالفن التشكيلي يعتبرون جاسم الفضل ذا نزعة تحاول جهدها الحفاظ على أمانة نقل موجودات الو اقع دونما (تحريف) عما هو ماثل أمامه في الو اقع المعيش، إلا أن غالبيتهم على انه كان يصب جهده على تقديم (اختلافه) و(فردانيته) تتمثل أهم مؤهلات جاسم الفضل في هيمنته على المواد التي يشتغل عليها مهما تنوعت المادة التي يشتغل عليها، ومن خلال متابعتنا لتجربته الفنية طوال (خمسين) عاما، اثبت جاسم الفضل تفوقه التقني في معالجاته لكل الخامات التي أشتغل عليها اشتغالا عاليا: من ابسط المواد إلى اعقدها، اغلاها، ومن أرخصها إلى أغلاها، فقد استخدم: أقلام الرصاص، والفحم، والحبر الصيني، وأصابع الباستيل، والالوان المائية والزيتية والاكرليك، و أيضا كان عاشقا للألوان المائية التي مكنه تفوقه في معالجتها إلى أن تشكل بالنسبة له ما يماثل دفتر الملاحظات للرو ائي؛ فكان يسجل فيها ما يدور حوله من وقائع الحياة اليومية في مدينته البصرة؛ لكنه لم يكن يعول على المهارة وحدها، كما وقع في هذا الفخ بعض التقنيين الاكاديميين، فلم يكتفِ يوما بالمهارة التقنية وحدها بل تجاوزها الى: تنويعِ الموضوعات، والمُعالجات.

الانطباعية الاكاديمية:

ان أولى الاتجاهات الاسلوبية التي حاول جاسم الفضل ان يرسخ اقدامه فيها كانت محاولة رسم موضوعات ذات موضوعات (محلية) صحيح أنها تهدف، في ما تهدف، الى تحقيق رغبته في (تسجيل) الحياة اليومية لمدينتهِ البصرة، ولكن تلك الموضوعات كانت مناسبة لتسجيل انطباعاته اللونية، كما كان يفعل الانطباعيون المكتفون بمؤهلاتهم الاكاديمية؛ فاكتفوا باشباع ولعهم التسجيلي لل(يوميات) في البصرة: واجهات البيوت التراثية، والازقة والاهواروالصناعات اليدوية التي اوشكت على الانقراض، لقد انجز في هذا الاتجاه الكثير من الاعمال، مما يجعلنا نعتقد ان اهم أهدافه من تلك الاعمال التي تسجل

الوقائع اليومية، تجربة واختبار الطاقة التعبيرية للمواد المختلفة واعتبار الموضوع مناسبة للرسم ليس الا.

التعبيرية المؤنسنة:

ان توجهات جاسم الفضل في تجاوز تجاربه الأكاديمية الانطباعية جعلته يقدم منجزا يحافظ فيه على الوجود الإنساني كمركز ثقل في التجربة، وهو ما كان ينتهجه أهم رسامي البصرة التعبيريين من الستينيين: علي طالب ومحمد مهر الدين وفاروق حسن، ومن مجايليه: حامد مهدي وعدنان عبد سلمان وجبار عبد الرضا؛ وكان هذا نمطا الآخر حاول فيه جاسم الفضل ان يكون مختلفا عن الاخرين ليشكل ملمحا اسلوبيا (تعبيريا) خاصا، كان يحقق فيه وجودا مهيمنا للمشخص، والشكل البشري تحديدا، وكان يقف فيه موقفا وسطا بين النمط الو اقعي (الاكاديمي الانطباعي) الذي أتينا على ذكره، وبين النمط الذي اتجه به أحيانا وجهة تجريدية، وهذا النمط (التعبيري) نجده ذا "حمولات فكريةٍ واسعةٍ، وهموم مُعقدةٍ تصور محنة الإنسان، أي إنسان، وبالمعاني الواسعة للمحنة"، وهي تجربة تتجاوز (السمات المحلية) التي كرسها خطابُ عصر الرواد التشكيلي العراقي في الثلث الثاني من القرن الماضي، والتي نجدها في النمط الاكاديمي الذي يسجل عبره الحياة اليومية لمدينته البصرة؛ دون ان يتخلى لحظة عن محاولة تحقيق الروحَ المحلية عبر الموضوعات محلية مع المحافظة على سمات الفن الانطباعي الأكاديمي الذي تلقاه في سنوات الدراسة في معهد الفنون الجميلة في بغداد.

تجريدية الأثر:

فكان يحاول لم يكتفِ جاسم الفضل بالرسم الو اقعي، كمحطة اخيرة، وإنما كان يتجهُ الى الرسم التجريدي من خلال مرحلة وسيطة هي أسلوب الرسم المعروف (بالتعبيرية التجريدية) التي تكرس اهتماماً خاصة لتصوير محنةَ الانسان، فكان أسلوبه يشتركُ فيه مع رسامين اخرين ابرزهم الراحل كاظم حيدر من

ناحية المعالجات اللونية الخشنة التي تتركُ أثر الضربات القوية القاسية للفرشاة على سطح اللوحة، حيث يحاصَر ابطالُه بمِحَن لا اخر لها، تماما كالمحن التي تحاضر ابطال الرسام فرنسيس بيكون (Francis Bacon)، فقد كان يحاصِر ابطالَه بمكعبات تقوم مقام جدران زنزانات السجون، وهي آلية سبق وأُخضِع لها شخوص اللوحة في تجارب الرسامين: كاظم حيدر ومحمد مهر الدين، فـ"تتطرز خلفية اللوحة بخطوط وحروف وأرقام ولطخات لونية عشوائية تؤدي وظيفة الهالة الدلالية المكملة للقصد المضمَر في وعي الفنان المنتج لعلاماته الأساسية وأهمها الجسد الإنساني" (هالات جاسم الفضل، محمد خضير).

تبادل التأثير والتعايش المشترك:

إنَ الاتجاهات الثلاثة (الواقعية الانطباعية، والتعبيرية التجريدي، والتجريدية) كانت تتبادل التأثير، والاستعارات من بعضها البعض، فالخيول التي شكلت موضوعا اثيرا عند جاسم الفضل، حينما كان يصور مضارب البدو في الصحراء، يحل محلها، في اتجاهه التعبيري، كائن مستوحد ومسجون ومحاصر بالخطوط والمكعبات، وتتحول هذا الموضوعات، في اعماله التجريدية، الى، ما يسميه القاص محمد خضير (إكسيرَ الفنّ اللامسمّى).

ان هذه المدارس الفنية الثلاثة، عاشت متساوقةً معاً، في تجربة جاسم الفضل، وليست متعاقبةً بالضرورة، ألا انه يمكن القول بأن الاتجاه التجريدي كان أقل المراحلِ كمّاً بالإنجاز، وآخرها ربما زمناً، إضافة الى ان الهدف فيها واضح تماما، ان تكون اللوحةُ مناسبةً لمعالجة المادة تقنياً وليست وسيلة لتشكيل موضوع سردي.

كتب الناقد هاشم تايه عن لوحته أدناه:

الفزع مُتنازَعاً عليه!

يُعَدُّ هذا العمل - الذي يجمع على سطحٍ تصويريّ واحد ثلاث صياغات فنيّة متضاربة- تمثيلاً لنزوع الفنّان جاسم الفضل إلى التّعبير المتفاوت، الطّليق خارج صياغة محدّدة متبنّاة، تستند إلى رؤية موحّدة يُؤطّرها وعيٌ فنيّ ملتمّ على بعضه، ومحترس.

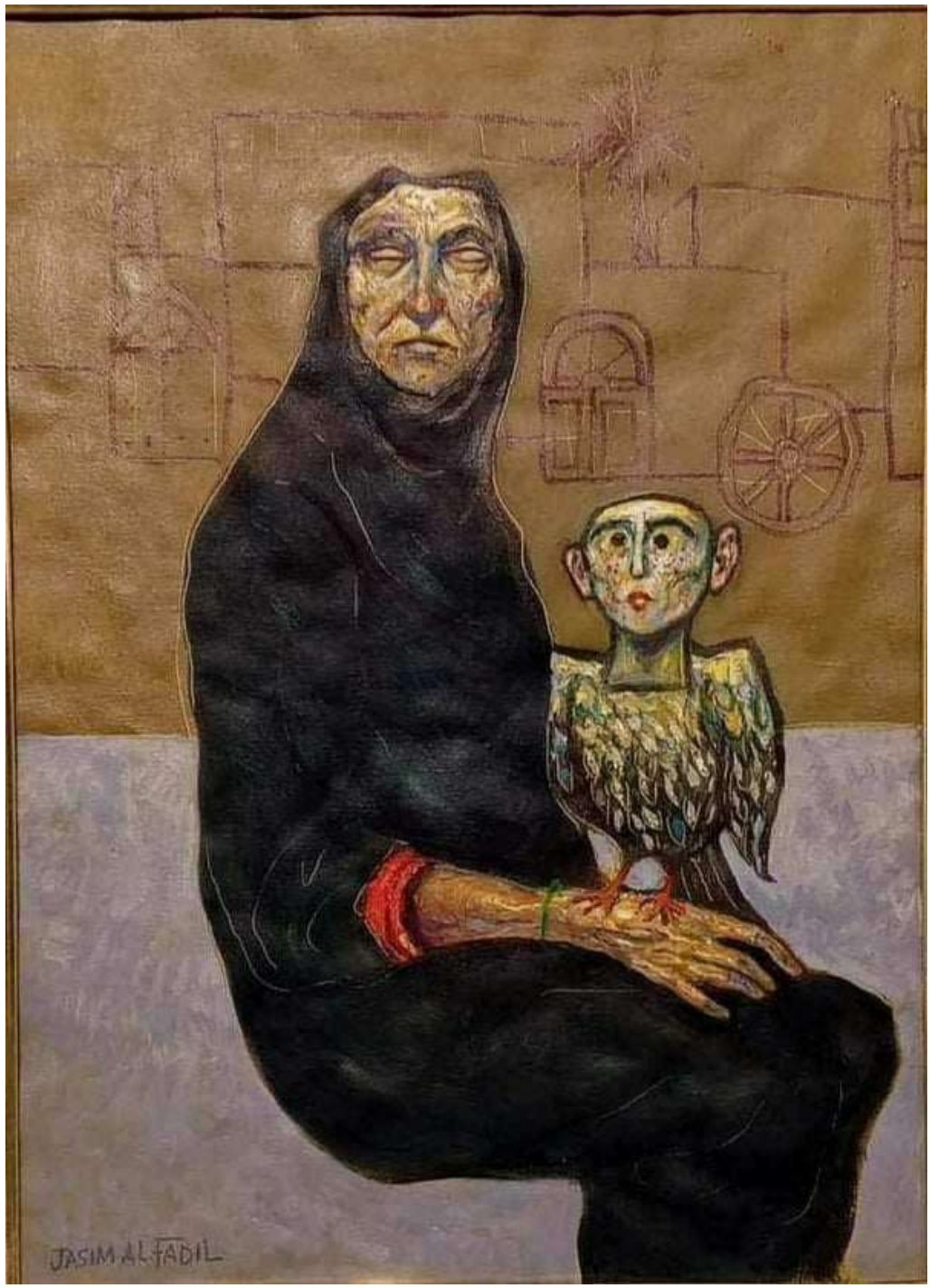
إنّنا، هنا، بمواجهة سطح تصويريّ مُحيّر استقوى بثلاث طاقات تشتغل بها ثلاثة منظورات فنيّة متباينة، وبِسماتها الشكليّة الخاصّة تحقّقتْ مفرداتُ هذا العمل:

فمن منظور أكاديمي مُتخفّف، مُكرَّس للوصف، والتّعريف، والاحتفاء، ارتسم الشكل الخاص للمرأة- الأمّ، رمز الحماية، والحراسة- المُطابق لشكلها الواقعي المتجسّد في هيأتها العامّة، وثوبها، وملامح وجهها، ويدها ذات الأهميّة القصوى في دعم التّعبير العام لهذا العمل.

ومن منظور تعبيريّ منشقّ على المطابقة الواقعيّة الباردة، استقرّ الإنسان الطّائر، بشكله التّخطيطيّ، على ظاهر كفّ المرأة لائذاً، متمتّعاً بالحماية، ومكفولاً. إنّ السّمات التّعبيريّة- المتوحّشة- في شكل هذه المفردة تُطلقها الخطوطُ السّميكة، الخشنة التي تُحيط بهذه المفردة، وتُعيّن شكلَها اللّاذع، وتشتدّ تعبيريّة هذه السّمات بتسطيح وجه هذا الكائن الهجين، وباختزال شكل عينيْه، وفمه بمجرّد ثلاث نقاط. كما تدخل البلاغة، هنا، لتأمين الشّكل التّعبيريّ لهذه المفردة، باستخدام التشبيه الذي يجعلنا مذبذبين بين رؤية إنسان يُشبه طائراً، ورؤية طائرٍ يُشبه إنساناً.

ثمّ يستكمل هذا العمل أداءه المتنوّع بمنظور تجريديّ نُطالع آثاره في تسطيح المفردات، والعبث بالمنظور، وإعدام العُمق، والاستغناء عن الخلفيّة التمثيليّة الواقعيّة، وتحويلها إلى مجرد سطحيْن لونيّيْن، أحدهما- الأعلى- قاتم، وظيفتُهُ إبراز شكلي المرأة ووديعها بقوّة، وتغذية تعاطفنا بإشارات خطّيّة مجرّدة تُلمّح إلى مأوى قديم. أمّا السّطح- التحتيّ- فمجرّد تلوينة متناغمة تمّت تسويتُها فارغة من أيّ أثر شكليّ للتّخفيف من وقع الإثارة في مظهرَي المرأة، ومَنْ تحرسُه.

بعيداً عن سطحه المتنازَع عليه بين ثلاث صياغات متعارضة يستند هذا العمل إلى ظهير أكاديميّ مكين فتح الباب مشرعاً أمام المهارة الأدائيّة- الأكاديميّة- لتُنجز وظيفتها بكفاءة في الإنشاء، والتّصميم، وتمثيل الأشكال، واستثمار طاقات الألوان على نحوٍ مؤثّر. هذا العمل مشبع بشحنة عاطفيّة عاصفة لا سبيل إلى الاستقلال عنها. إنّه يعرض علينا فزعَنا، وعجزَنا أمامه، وذهولنا حتّى عن أجنحتنا في حياةٍ عشناها بلا سماء.


JASIM AL-FADIL

وكتب عنها القاص محمد خضير:

تأطير ثمانينيّ

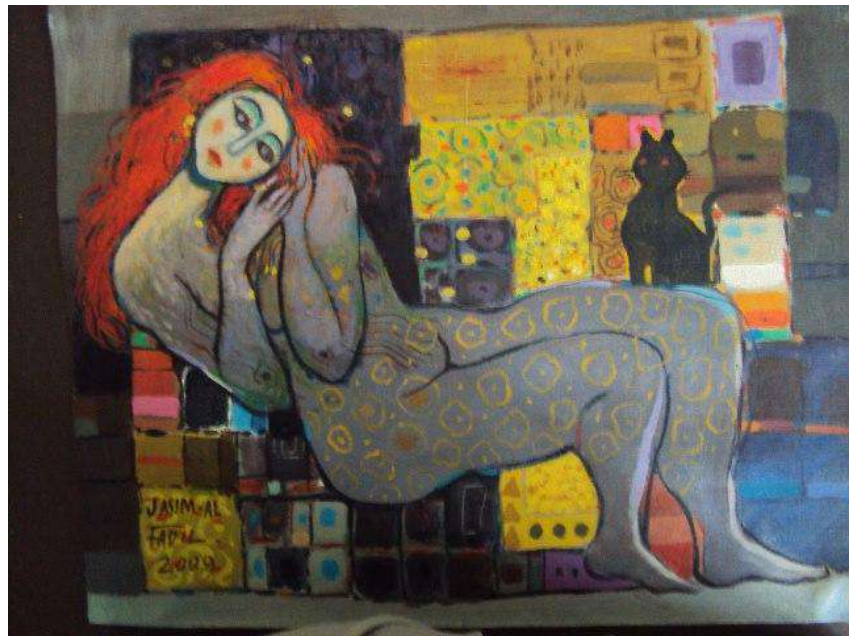
خضعت دراسة "جاسم الفضل" الفنّية (معهد الفنون الجميلة ببغداد ١٩٧٧) لتأثيرات من مدرسة الثمانينات الواقعية، وأطّرت مقتبلَ حياته (١٩٥٥_ ٢٠٢٢) وجوهُ الواقع بوشاح أسود من النظرات واللمحات الشعبية. كان عام التخرج يؤذن بنهاية حقبة تاريخية من الانفتاح الفنّي والاجتماعي والدخول في حقبة الحرب والدكتاتورية العسكرية. وضاعفت تأثيراتُ تلك الحقبة من ضيق الإطاروحشروجوه الفنّان في قتامة المصير الفردي والجماعي للبلاد. كانت النظرات الجانبية تعبّر بشكل صريح عن الفزع الدفين. وكان جمالها، أو مسخها، يشكّل تقابلات وضعٍ ستُطحَن بداخله أجيالٌ غضة_ ثلاثة أجيال في الأقل من مواليد الخليج_ وتخضع أطُرُها الفنية لرؤى الموت والدمار الشامل.

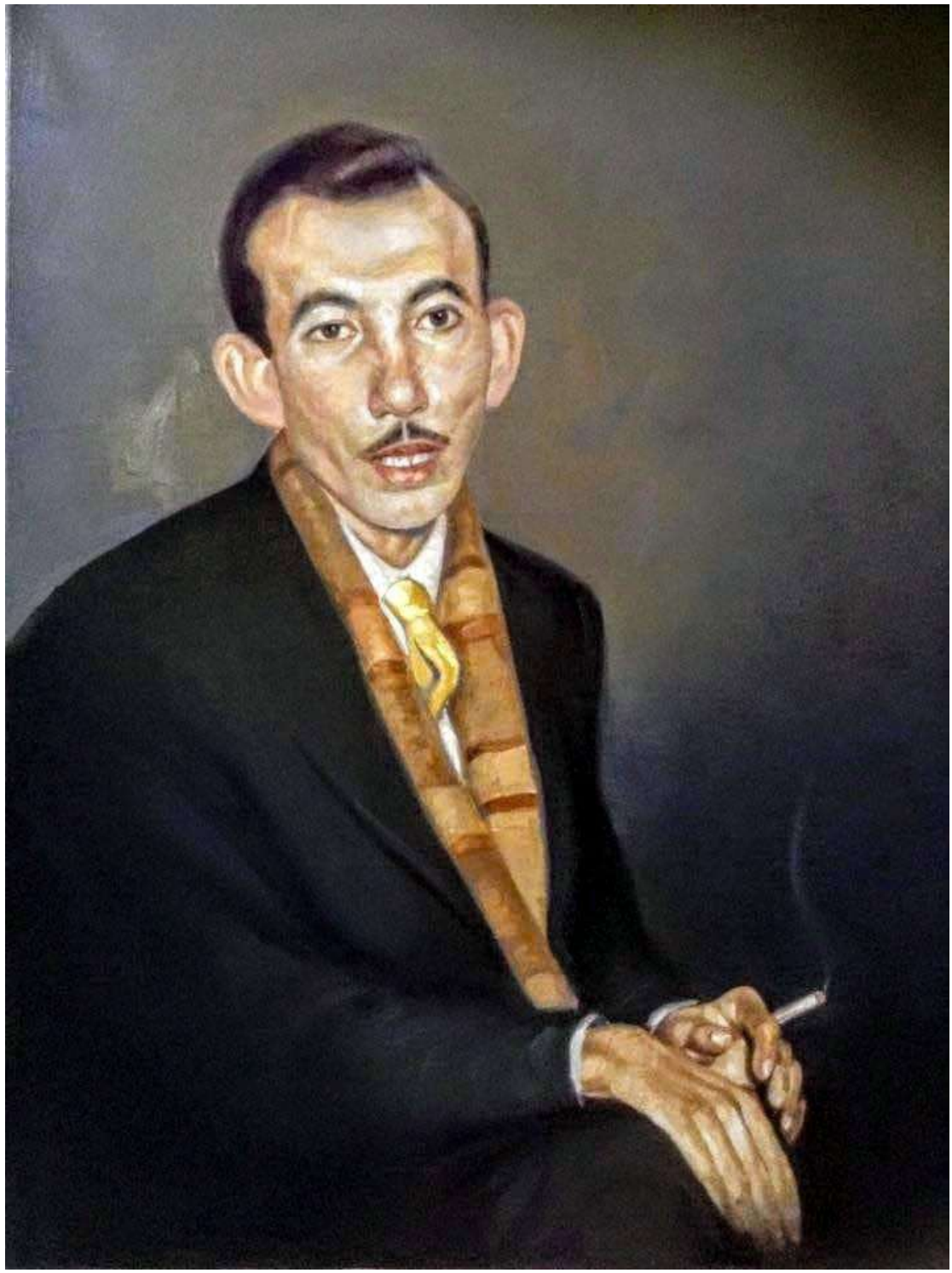
ليست هذه المؤثرات بهيّنة على نفس رهيفة، تحمل داخل إطارها إرثاً من الرقّة والحنان العائلي. وفي لوحة واحدة رسمَها "الفضل" قبل وفاته (حوالي العام ٢٠١٨، قياس ٤٥×٦٠سم) تجسّم وضعاً عائلياً لامرأة تحتضن مسخاً مجنّحاً، مجهول الهوية_ لعلّه مسخ الحرب_ نستقبل دلالةً كافية على تفكك الرابط الإنساني بين الأجيال الحاضرة وماضيها الأمومي. دخلت هذه اللوحة معرض الفنّانين الثمانيّين (بغداد، ايلول ٢٠٢٣) لتضغط النظرات الجانبية كلَّها_ ما سُفِح منها وما لم يُسفح_ في نظرة واحدة. أمّا ما تبقّى من لوحات "الفضل" المشاركة في المعرض، فليست سوى انزياحات لتلك النظرة الأموميّة المضغوطة من فترة الحرب: لهفة، احتضان، نغم، وحشة لون مسفوح من النظرات... هذا ما تبقى من إرث الواقعية الأكاديمية المقطوع بقسوة ولامبالاة.

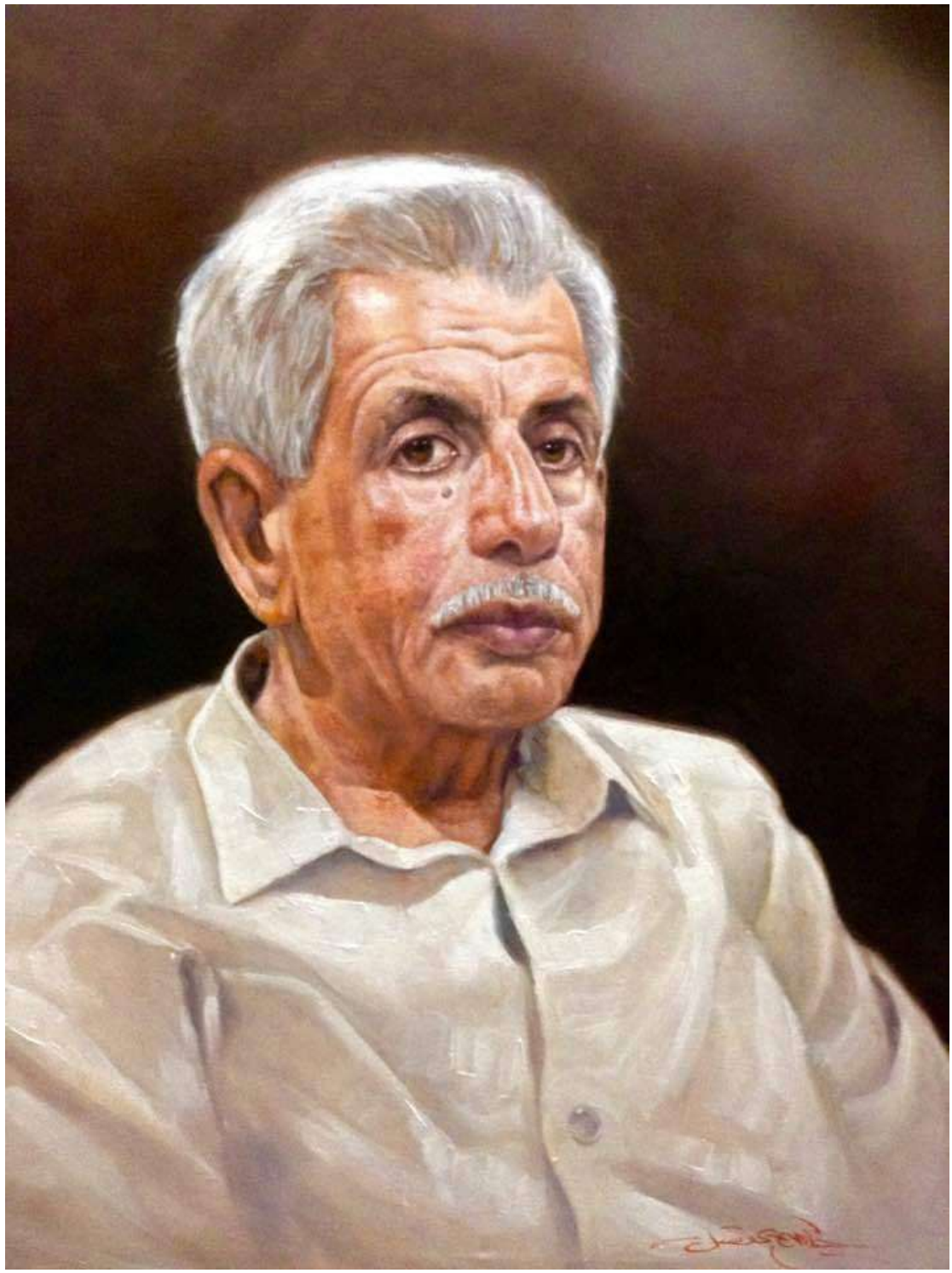
ما الذي تنفعه الأطُر المتداخلة في حصر خلفيّات العائلة وميراثها الفني_ الفطري: بيوت، اثاث، تذكارات حائطية متناثرة؟ ما نفع تأثيرات البيئة المضافة على مشهد صريح النظرات، مركّز المنظور، بلا أبعاد

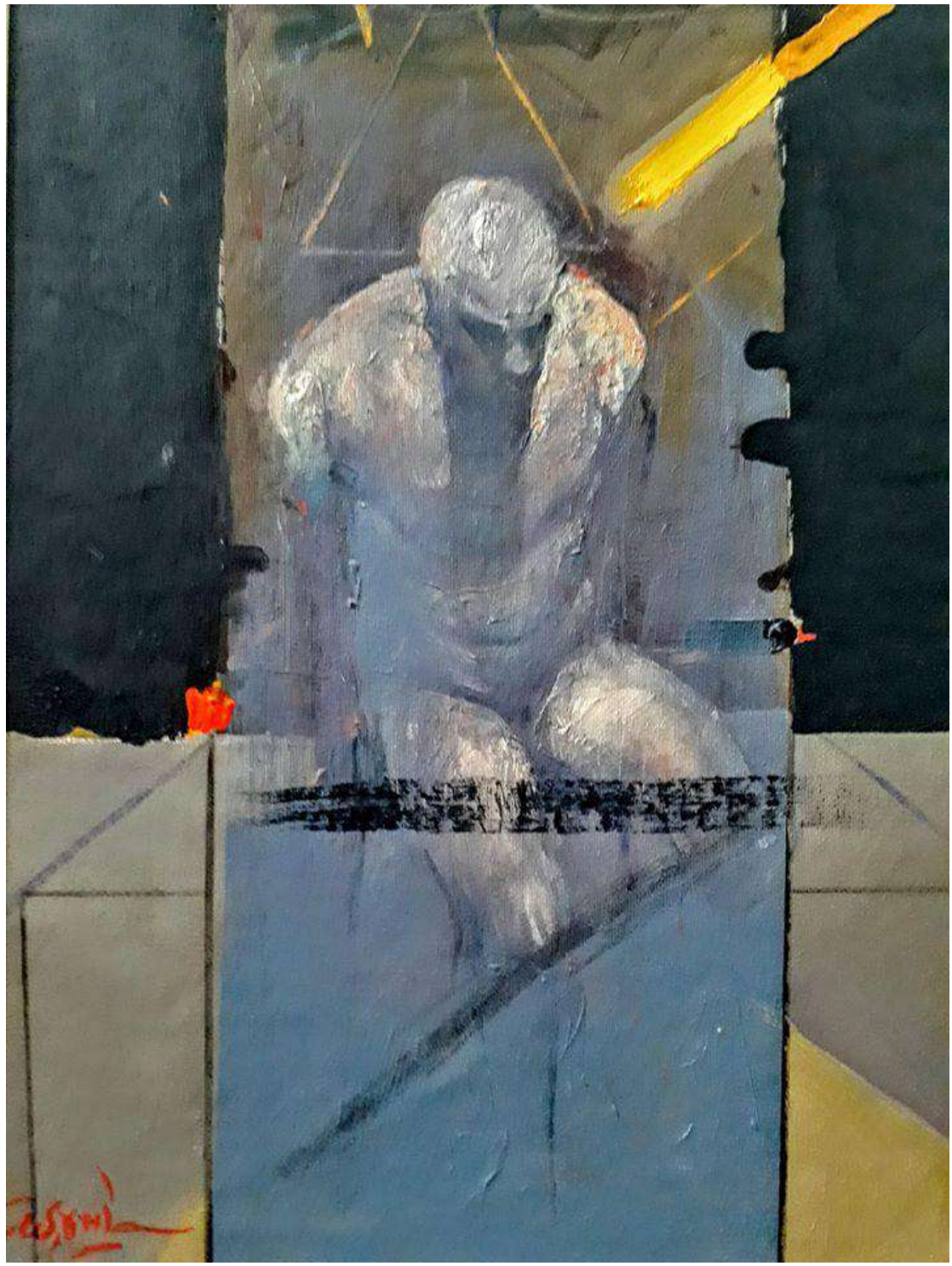
خادعة؟ وهل ينفع إطارٌ خلف إطار خلف إطار، بما لا يحصيه العدد من نوازع الروح، لصدّ تلك النظرات الشفّافة_ الواخِزة؟

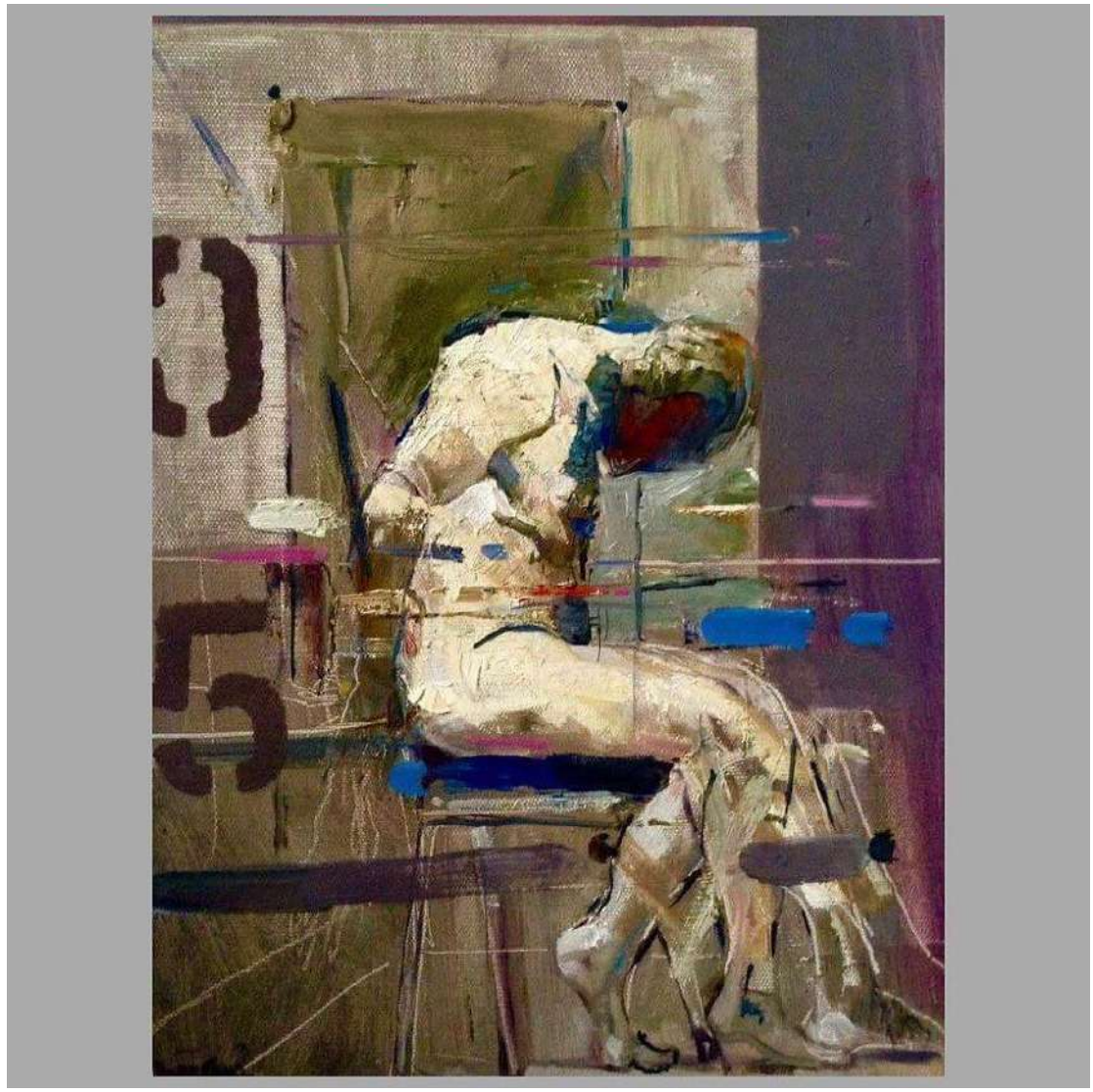
إنّ الضمير الفني والأخلاقي ليقف إجلالاً و اتضاعاً إزاء النظرة المتعالية على أسوار الثمانين. إن عاراً مسفوحاً يُغرِق ممرّات الفن الأكاديمي_ واسترجاعاته المدرسية المحدودة. إنّ وخزاً يؤلم الإطارَ الاجتماعي_ الاحتفاليّ لوضع عائليّ_ أموميّ تقطّعت أوصاله وتفرّقت عُراه الضامّة كياناتِه الطفليّة. ولعلّ المُشاهِد الاتفاقيّ لأعمال المعرض الرئيسة_ وارتداداتها الفرعية كذلك_ سيفهم مآلَ الإرث الو اقعي_ ما قبل السبعينيّ في مدرسة بغداد الفنية. إنّه مآلنا أيضاً، إطارنا المرجعي المحدِّد لافضل تعبيرا تنا المشخَّصة والمجرَّدة في آن واحد، كما قد يفهمها مشاهدٌ قصديّ آخر واسع الإطلاع. سنتذكّر نظرات شخوص "جاسم الفضل" التي أتعبها الانتظار خلف بابٍ في عقد أو دار أو مدرسة... وإنَّ لفي هذا الإرث ليقظة من كابوس طويل، ومصارحةً بعد جفوة و انتظار!

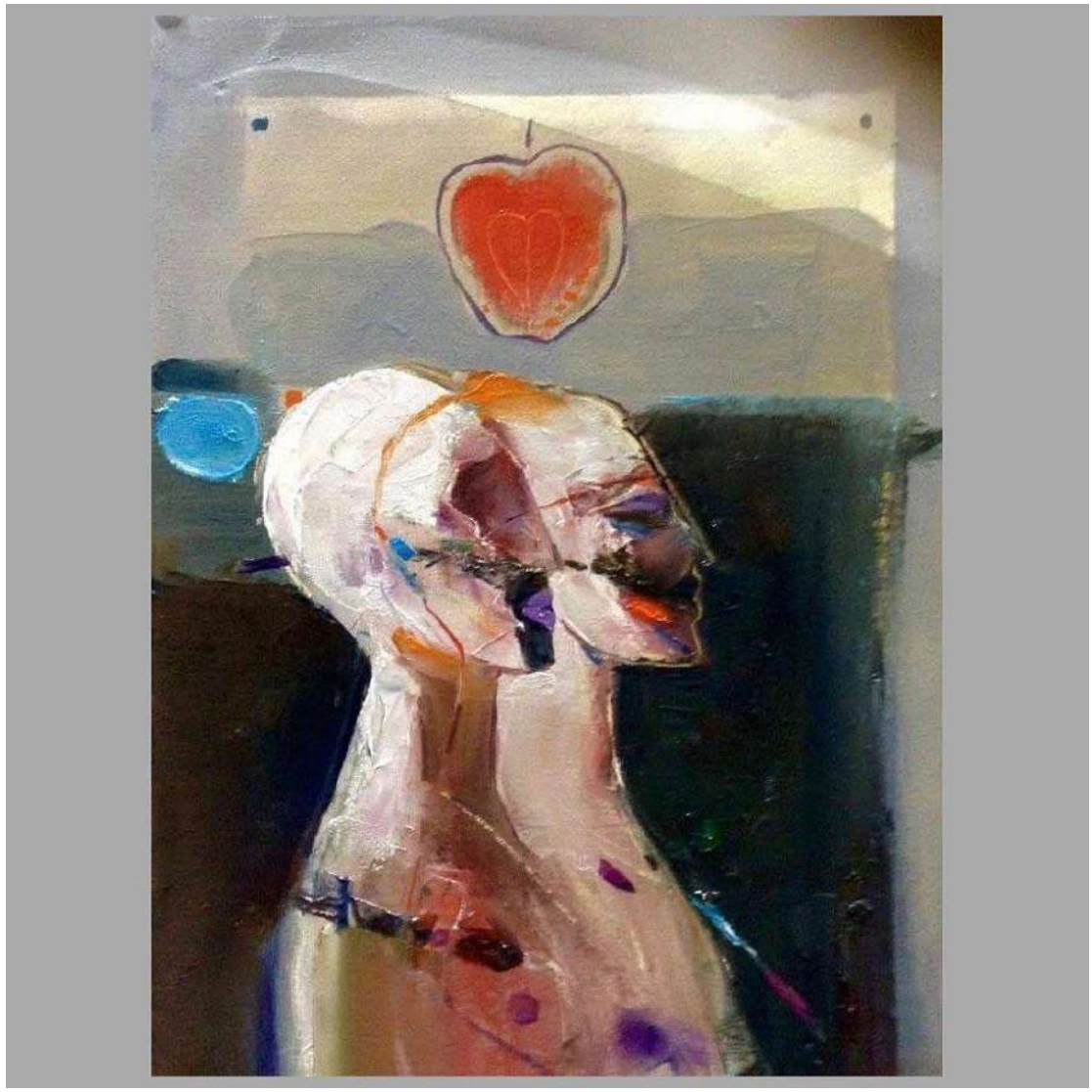


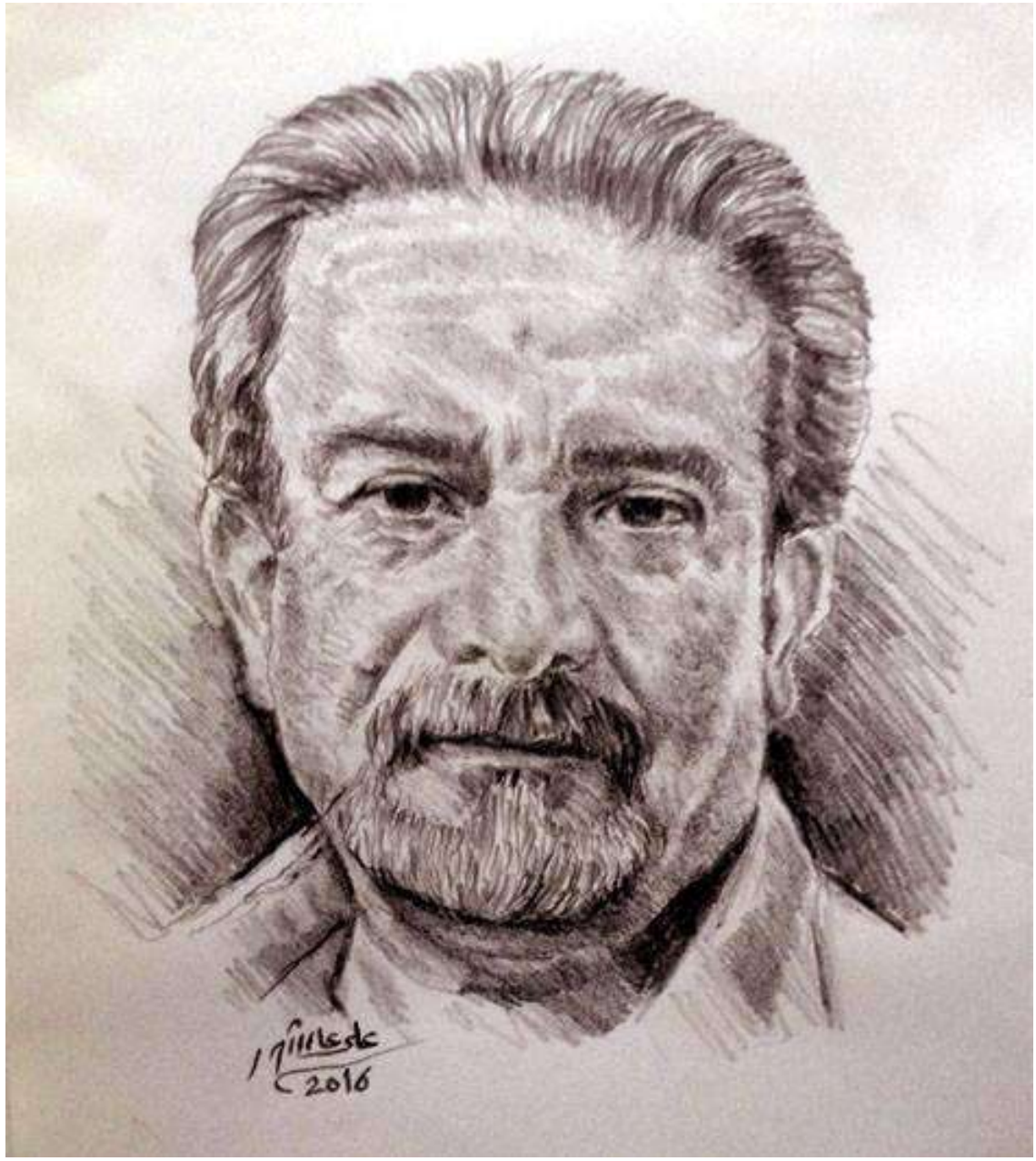











2016

30

النحات محمد ناصر الزبيدي..

جسد في الفضاء، مادة في الفراغ..

"صدِّق الرسام فيما يعمل، ولا تصدق أقواله التي يطلقها حول أعماله" (دافيد هوكني)

توزعت تجربتي في الكتابة بين نمطين من الكتابة: الكتابة عن اللغوي حينما اتناول الشعر، والكتابة عن البصري حينما اتناول التجارب البصرية؛ فكنت في الكتابة التشكيلية أتجنب الاعتماد على النص اللغوي الذي يكتبه المبدع او مرسل الخطاب، وحجتي في ذلك الطبيعة المختلفة للخطابين فكنت غالبا ما اقصر اهتمامي وثقتي بالنص البصري باعتباره الوثيقة الوحيدة المطروحة للقراءة والتأويل هنا، إلا أني خرقت هذه الآلية أثناء كتابتي عن الشاعر عبد الخالق محمود بدرجة طفيفة، وبدرجة كبيرة عند كتابتي عن قصيدة (عيد البوقات) للشاعر حسين عبد اللطيف فأوضحت سبب اتخاذي (مدونة) لوحة الغلاف التي رسمتها أنا بؤرة لامة للعناصر الهامشية للعنوان؛ فاعتبرت ذلك (الكتاب الذي بين الدفتين) (كل) العناصر الموجودة من الغلاف الأول حتى الغلاف الأخير، ولا يقتصر على (المدونة) اللغوية بل يتشكل، بر أينا من مجموعة من الإكسسوارات، او ما اقترح القاص محمود عبد الوهاب في محاورة شفوية لي معه تسميته (هوامش العنوان)، وهي: صورة الغلاف وصورة المؤلف، ولون الكتاب، و العنوان ونوع خطه، وشكل الحرف، وعناوين القصائد ونصوصها، ثم التصديرات والإهداء والهوامش والمقتبسات، والتخطيطات الداخلية وهي كلها وان لم ينجزها الشاعر، إلا انه تبناها فكانت بالنسبة إليه مادة نصية جاهزة، تماثل المواد الجاهزة (ready made) التي يستخدمها الرسامون ويستخدمه المؤلف في بناء (كتابه).

وقد كنت أمارس هذه الآلية معكوسة ولكن على وجل وبحذر شديد حينما أتناول المطويات التي تر افق المعارض، لأني اعتبر الأمر يتضمن خطورة اتخاذها نصوصا داخل نصوص التجربة البصرية وذلك راجع إلى: ان الحكم على العمل الفني في ضوء مضمونه، سبيل يؤدي إلى تدخل كل أنواع الأهواء والتحيزات التي لا صلة لها بالأمر" كما يقرر (هربرت ريد)، والثانية في اتجاه تحول كتابات التشكيليين في مطويات معارضهم إلى ما يؤدي إلى بث موجهات قرائية متعمدة ، وثالثا، سريان قضية اختراع حوامل خادعة supports سرعان ما يقع فيها الرسام نفسه بطريقة الخداع الذاتي بعد ان يبدأ الكتّاب بتناقلها العمياني، فيبدأ الرسام بتكرار ترديدها مما يعرض التجربة إلى خطر التناسخ الداخلي، إلا ان الناقد

استدرك بتوكيده بأنه لا يمكن نكران وجود رؤية فنية تنظيرية متكاملة لدى بعض الرسامين ممن يحاولون تطويرها من خلال معارضهم التي يقيمونها وينظرون لها في مطويات معارضهم كما فعل آل سعيد نفسه وهناء مال الله، مستنتجا انه لم يعد همُّ الدراسات النقدية البحث عن المعنى وتحديده ومحاولة إرجاعه إلى نية الكاتب ومقاصده، لان النقد في الأساس لا يتعامل مع النيات والمقاصد، بل يتعامل مع كينونة النصوص أي من حيث هو موجود. أما النوايا فمجالها الأخلاق والايديولوجيا والفلسفة.

وقد تناولت تجربة النحات محمد ناصر الزبيدي كونه كان يعتمد كثيرا في تسويق تجربته على التدوين اللغوي والشفوي، فكانت مدونته القصيرة تقترح بعضا من المفاتيح (الخارجية) للقراءة؛ فأضاف عنوان (الفضاءات.. والجسد الحرّ) ليعلن منذ البدء، وعكس ما كان يرتكز عليه في محاولة ايصال تجربته الى المتلقي من خلال البنية الحكائية الا ان المدونة تفضح المرتكز الحقيقي لتجربته كون أعماله النحتية ليست إلا عنصرين ضديين هما المادة (الجسد) والفضاءات (الفراغ)، محددا بدقة ان هذه الثنائية باعتبارها "المكان الخالي والأشياء الشاخصة بأنها أشكال مجردة بعيدة عن القيود والتفاصيل"؛ وبذلك فقد كانت هذه تحيل إلى عناصر النحت المادية وليست مقيدة إلى المشخصات لتستمد منها شرعية وجودها؛ وهو ما حدث حينما اعاقت المشخصات والمتون الحكائية التي كان يوحي بها قولا او منجزا متحققا، أعاقت عملية التلقي عند المتلقي العادي الباحث عن المعنى والموضوع، بينما كان حضور مادة الخشب كافيا لنا نحن الباحثين عن الجمالية الخالصة: بلونه، وملمسه، وتفاصيل سطحه التي تبقي روح الشجرة كامنة في جسد المنحوتة، رغم تلبسها روحا أخرى هي روح الجسد البشري.

ان الخصائص الأسلوبية الواضحة في تجربة الزبيدي هي: أولا، كانت منحوتاته تلمّح، ربما عن قرب وربما عن بعد، بأجزاء الجسد الإنساني، وثانيا، تعتمد في بنائها على صلادة المادة التي تشكل جسد المنحوتة فيمنح ذلك منحوتاته وجودا أكثر محسوسية، ويعطي للمادة هيمنة كبرى في تشكيل (فضاء) المنحوتة ومن ثم وجودها. وثالثا، محاولته تطويع مادته مما يؤدي إلى تغيير أفق التوقع التعبيري للمادة، تغييرا قد يعتبره

البعض تفجيرا او تقييدا، إلا انه نقل آليات التعبير من نمط تعبيري ينتمي إلى مادة ما، إلى نمط تعبيري ينتمي إلى مادة أخرى، فهو يمارس نحت الخشب مثلما يمارس النحات العمل بمادة الطين المشغول بعد ذلك بالبرونز وذلك يدل على برأينا على الحرفية العالية محمد ناصر الزبيدي في تطويع المادة لموضوعات معقدة.

لقد أقام النحات محمد ناصر الزبيدي واحدا من اهم معارضه الشخصية (الفضاءات والجسد الحر) ضمن فعاليات (أسبوع المدى الثقافي في البصرة)، وقدم فيه تجربة في النحت بالخشب، وهو في مدونته القصيرة التي كتبها في مطوية المعرض يقترح بعضا من المفاتيح الخارجية للقراءة؛ فيبثها تفاريق تشغل سطح المطوية. فأضاف عنوان (الفضاءات.. والجسد الحرّ) ليعلن منذ البدء ان أعماله النحتية ليست إلا عنصرين ضديين هما المادة (الجسد) والفضاءات (الفراغ)، وربما يعترض احدهم ويعتبر استخدامه تعبير (الفضاءات) استخداما مجازيا ليس إلا وهو قد يعني آفاقا او موضوعات او أي معنى آخر، وهو اعتراض قد يبدو مقبولا إلا ان تقدمنا خطوة أخرى سيكون مفيدا في تحديد عنصري هذه الثنائية الضدية فهو يصف هذين العنصرين بـ"الجسد المكشوف في الفضاء الخالي" وبذلك يقرن الفضاء بالخلاء، إلا انه يعود ليبلبلنا بلغته الاستعمارية حينما يذكر ان "الجسد يبحث عن حيز في فضاء الروح" حيث يجعل الجسد باحثا عن حيز لكن في فضاء الروح وليس في فضاء النحت، إلا ان ذلك، برأيي لن يخيفنا فسيتراجع عن عناده أخيرا ليحدد بدقة ان هذه الثنائية باعتبارها "المكان الخالي والأشياء الشاخصة"، وليصف تلك "الاشياء الشاخصة" بانها "أشكال مجردة بعيدة عن القيود والتفاصيل"؛ وبذلك فقد كانت هذه باعتقادنا، ووفق قراءتنا هنا، موجهات قرائية هي في حقيقتها عناوين تحيل إلى عناصر النحت المادية وإنها ليست مقيدة إلى المشخصات وتستمد منها شرعية وجودها؛ كما هو الفهم الذي لمسناه مهيمنا على متلقّيْ المعرض، فقد كان الكثيرون يبحثون عن علاقة ما مع مشخصات الواقع لتكتمل عملية التلقي، بينما كان حضور مادة الخشب كافيا لنا نحن الباحثين عن الجمالية الخالصة: بلونه، وملمسه، وتفاصيل سطحه التي تبقي روح الشجرة كامنة في جسد المنحوتة، رغم تلبسها روحا أخرى هي روح الجسد البشري.

كانت منحوتات محمد ناصر الزبيدي تلمّح، ربما عن قرب وربما عن بعد، بأجزاء الجسد الإنساني، ورغم ان منحوتاته مازالت (أشكالا مجردة) بعيدة عن قيود المشخصات وتفاصيلها، إلا أنها تلمِّح إلى الأشكال البشرية وأجزائها، هذه حقيقة ولكن ذلك لم يكن من باب محاكاة المشخّصات، بل من باب التلامس الحيّ مع الموضوعات الأساسية للحياة.

ان تلميحات محمد ناصر الزبيدي لأجزاء الجسد الإنساني كانت تدفع المتلقين إلى إحالة المنحوتة إلى اقرب المشخّصات لها فكان التشاكل الصوري بين الشجرة والجسد البشري، بين مادة الخشب وبين الشكل البشري؛ قد بلغ في معرضه هذا حدا جعل المتلقين يمررون عملية التلقي عبر البحث عما يماثل الكتلة النحتية من المشخّصات في الو اقع فكانت تلك الآلية تخدم حينا ولا تخدم حينا، تخدم حينما يجد المتلقي (موضوعا) يربطه بتلك المنحوتات، بينما كانت تعرقل عملية التلقي لأنها تبعد المتلقي مرحلة عن مادية النحت، ومادته التي تشكل جوهر عملية النحت.

يعتمد محمد ناصر الزبيدي على صلادة المادة التي تشكل جسد المنحوتة فيمنح ذلك منحوتاته وجودا أكثر محسوسية، ويعطي للمادة هيمنة كبرى في تشكيل (فضاء) المنحوتة ومن ثم وجودها. وهو يحاول ان يطوع أحيانا مادته، او يقسرها مما يؤدي إلى تغيير أفق التوقع التعبيري للمادة، تغييرا قد يعتبره البعض تفجيرا او تقييدا، إلا انه نقل آليات التعبير من نمط تعبيري ينتمي الى مادة ما، إلى نمط تعبيري ينتمي إلى مادة أخرى، فهو يمارس نحت الخشب مثلما يمارس النحات العمل بمادة الطين المشغول بعد ذلك بالبرونز وذلك يدل بر أينا على الحرفية العالية محمد ناصر الزبيدي في تطويع المادة لموضوعات معقدة.

وقد كتب الناقد هاشم تايه عن إعمال محمد ناصر الزبيدي موضحا أنها "تعكس مراوحته بين تمثيل الشكل الو اقعي مدفوعا برغبته للتعبير عن موضوع وبين تحرره من المحاكاة، واعتماده نزوعا تقليليا مختزلا بأقل العناصر مما أدى إلى إخراج النحات من النحت إلى التخريم فبعض أعماله تجسدات لرسوم مخطوطة، وكأنها قد أنجزت بالخط قبلا، ثم ان منحوتاته ملجومة بين اتجاهين حركيين في وقت واحد،

كما انه يعتمد عل تجسيده الشكل في الوقت ذاته مرة من خلال المادة ومرة من خلال الفراغ، وخلص الناقد هاشم تايه ان اشتغال محمد الزبيدي في العمل في ديكورات الأثاث المنزلي قد ترك تأثيرات ايجابية على منجزه النحتي من خلال توجهه إلى إعلاء القيم الجمالية وكبح جماح المحاكاة وتأثير سلبي من خلال وجود طابع وظيفي تزييني يتصل بالديكور ويجرد المنحوتة مما هو شخصي ومنتم للنحات".

اكد د. ياسر البراك، تحت عنوان (تحولات الخامة من الطبيعي إلى الفني) "ان إعمال الزبيدي تعبر عن إنسان مُحاصر، لكنه في الوقت نفسه غير مستسلم، وهو وإن كان يُفرط في التجريد أحياناً، إلا أنه يؤسس نصوصاً نحتيّة مفعمة بالجمالية، فيصبح الجسد في عمله النحتي، جسداً ناطقاً ضمن حدود حيزه في الفراغ، فأجساد منحوتاته أغلبها ذات بناء عمودي وهو ما يوحي لنا نحن المتلقين بأن الزبيدي يمنح الصورة النحتية نصاً جديداً مبنيا على الانفتاح الدلالي عبر قراءته إنطلاقا من الفضاءات التأويلية التي يقترحها الشكل النحتي، فشخوصه تتوق دوما إلى المطلق ما يعني أن ثمّة حركة داخلية في تلك الشخوص هي التي ترسم طبيعة الإنشاءات الصورية لها، أو تكويناتها المختلفة، ويأتي ذلك عبر تطويع المادة الخام (الخشب) وخاصة جذوع الأشجار، فتصبح مادته مؤسلبة وفق الإزاحة التي تمارسها أزاميله وشفراته التي تعيد تصوير الخامة وتشكيلها بما يتناسب ورؤيته الذاتية ذات الأبعاد الفنية والجمالية الخاصة التي تنطلق من إحساساته الفطرية عبر بوح ذاتي ممتزج بألم شخصي، هو تجربة خروج الخامة من شكلها الطبيعي إلى شكلها المؤسلب كخطاب جمالي يُحدث أثره في متلقيه، فالأجساد المستطيلة بتكويناتها المتعددة تمنح تجربته النحتية دفقاً أسلوبيا متنوعاً يُخفي بداخله (قلق الأسلوب) الواضح، لذا نرى أشكاله النحتيّة تتراوح بين الأشكال ذات الطبيعة الايقونية التي تصبح بمثابة شواهد على ألمه الشخصي وتجسيده لمعاناة الإبداع، وبين الأشكال الموغلة في التجريد سعياً منه لإكساب خاماته خطاباً جديداً غير متماثل مع الواقع، بل هو يكسر أفق التوقع لدى متلقيه حينما يحيل المادة الطبيعية إلى خطاب جمالي مُشفّر يحتاج منّا تأملاً وذائقة جمالية يُمكنها أن تفك شفرات ذلك الخطاب، فأشكاله المستطيلة إلى الأعلى تحمل طاقة تخيلية كفيلة بأن تمنح متلقيها قدرة التكهن بقصدية مُنتجها، أو على الأقل اقتراح القراءة

الخاصة بالمتلقي نفسه، كما أن طبيعة التكوينات في أعماله النحتيّة تؤكد النزعة الباطنية لشخوصه وحركتها الداخلية، فتُكوّن لنا بنية عميقة للعمل النحتي توازي البنية السطحية لشكله البصري، فهذا التجاور في البنيتين في معظم أعماله النحتية يُشكل لنا خطابات بنائية تزيح الشكل المُستهلك لصالح الشكل الفني الذي يعتمد على المُغايرة".

وكتب عنه الكاتب إحسان وفيق السامرائي: "ان إعمال الزبيدي سلسلة تكاد ان تكون متصلة من القيم والمعايير الروحية في منحوتاته التي تركزت حول الخلق والتكوين وفيها الكثير من الموضوعية الحرفية والبحث عن الروح التي اعتمدها خلال إيغاله في الأسطورة العراقية ومسالة البدء.. وكان من الطبيعي ان يتعامل مع المادة التي تركزت عنده على الجذور وخاصة الخشب لليونته وشدوخه وأليافه وهو ما نحس به الأصعب في التكوين، وكان ما خرج به تكوينات تجعلنا نقف متأملين ما أراده الفنان وهي العملية الأصعب مرة أخرى في المعرفة..

لقد تميز الزبيدي عبر نماذجه بانسياب رقيق عندما تعامل مع الخشب تعامله مع الريشة وهي المهمة الأصعب أيضا فكانت ملامساته تتفرع إلى شدوخ وأشكال تتداخل فيها المدارس الخاصة بالنحت.. متشبعة بالأسطورة والرمز... ومتخذة مسارا يقترب من مدرسة عراقية لم تتكامل بسبب التداخل والمناهج التي طورتها النظرة العالمية...

31

الرسام ياسين وامي

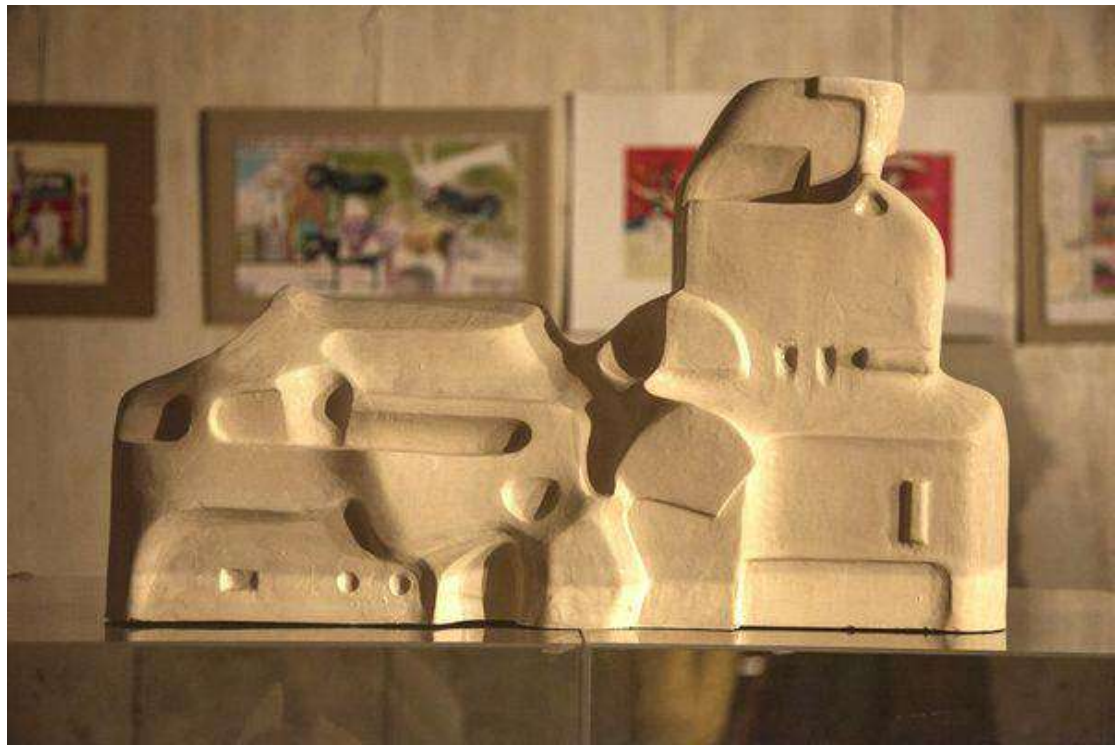
التجريد المفرط

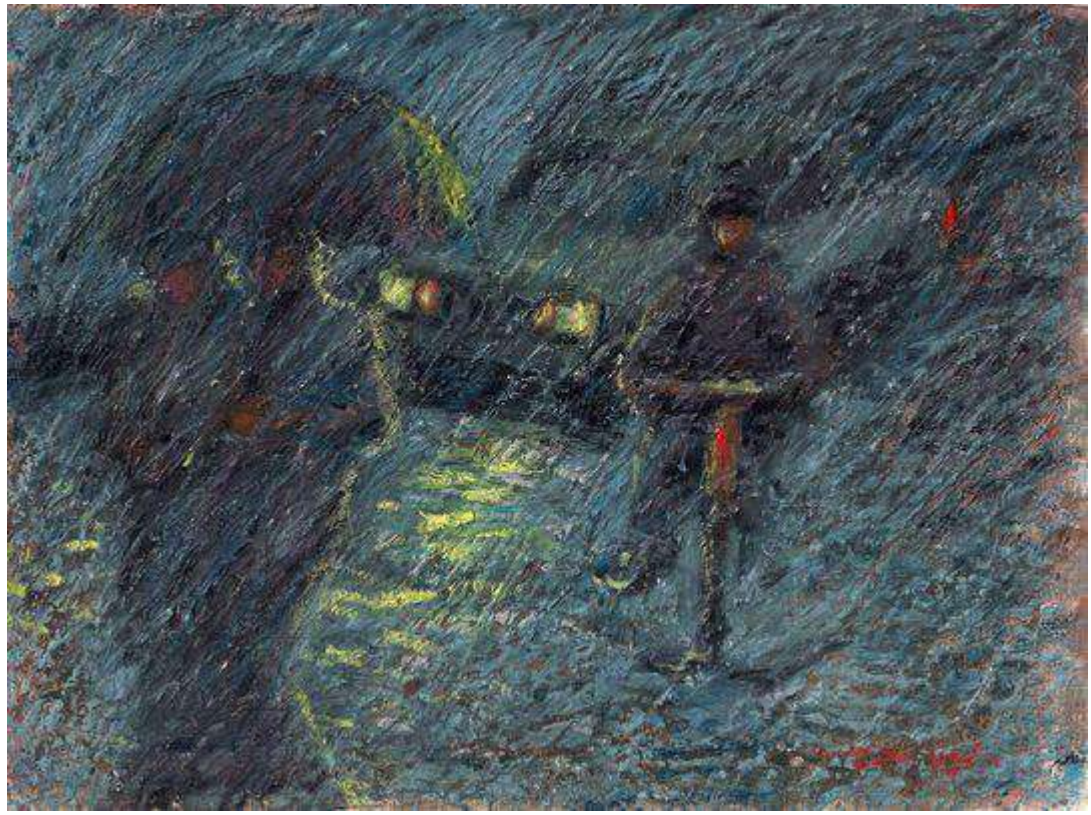
الفنون الجميلة
عضواً
كلية الفنون الجميلة
عضواً
كلية الفنون الجميلة
التاسعة صباحاً

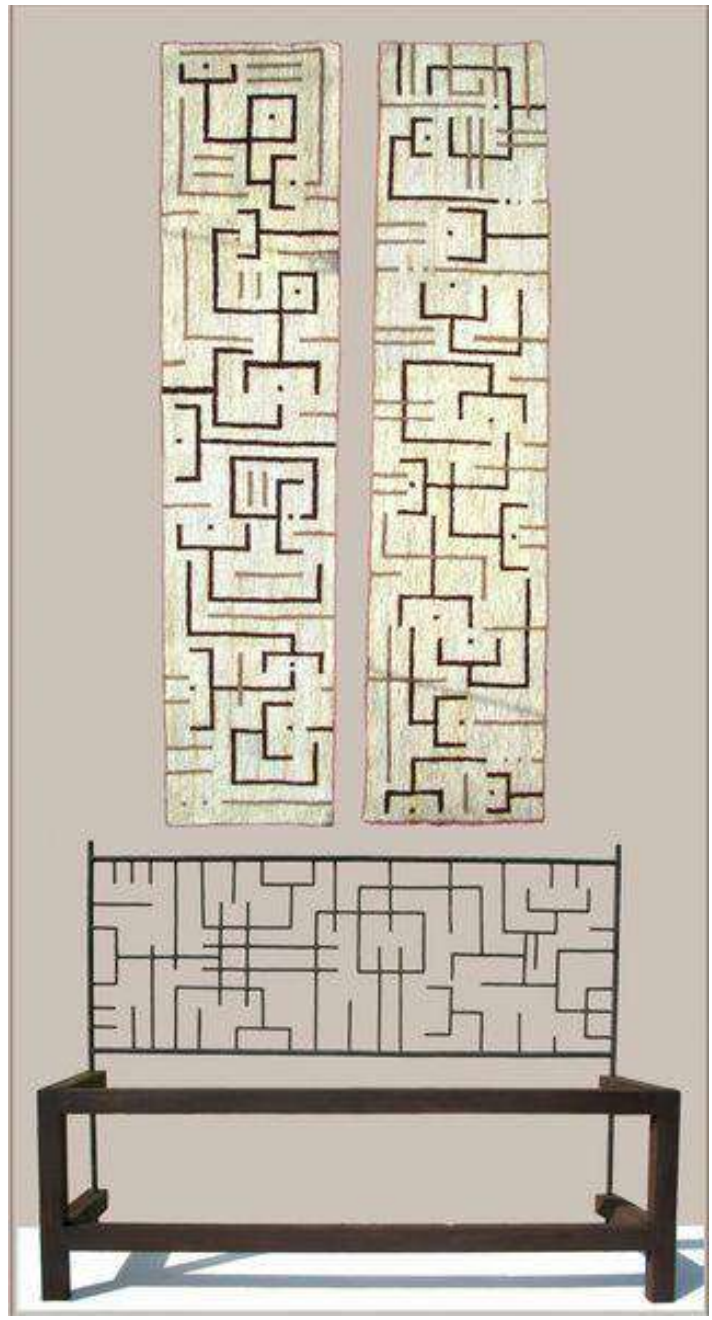
يبدو ياسين وامي وقد تلمس، من خلال إيغاله في التجريد المفرط، أحد أهم المرتكزات التي أسس عليها الرسم الإسلامي، وهو التكرار، حيث المتواليات الزخرفية التي تلتهم الفراغ وتفتح احتمالات أعظم لفراغ آخر، فلوحته ليست سوى مربعات مرصوفة بحذاء بعضها الى ما لا نهاية فتكون لوحاته، بدرجة ما، متماثلة بشكل مختلف، ومختلفة بشكل متماثل، فهي متشابهة كونها تشكل جزء مقتطعا من لوحة واحدة قد تمتد إلى ما لا نهاية، ومختلفة كون كل واحدة تمتلك سماتها المتفردة، وخاصة سماتها اللونية مما يجعلها تفترق عن الأخريات ولكن بشكل متشابه.

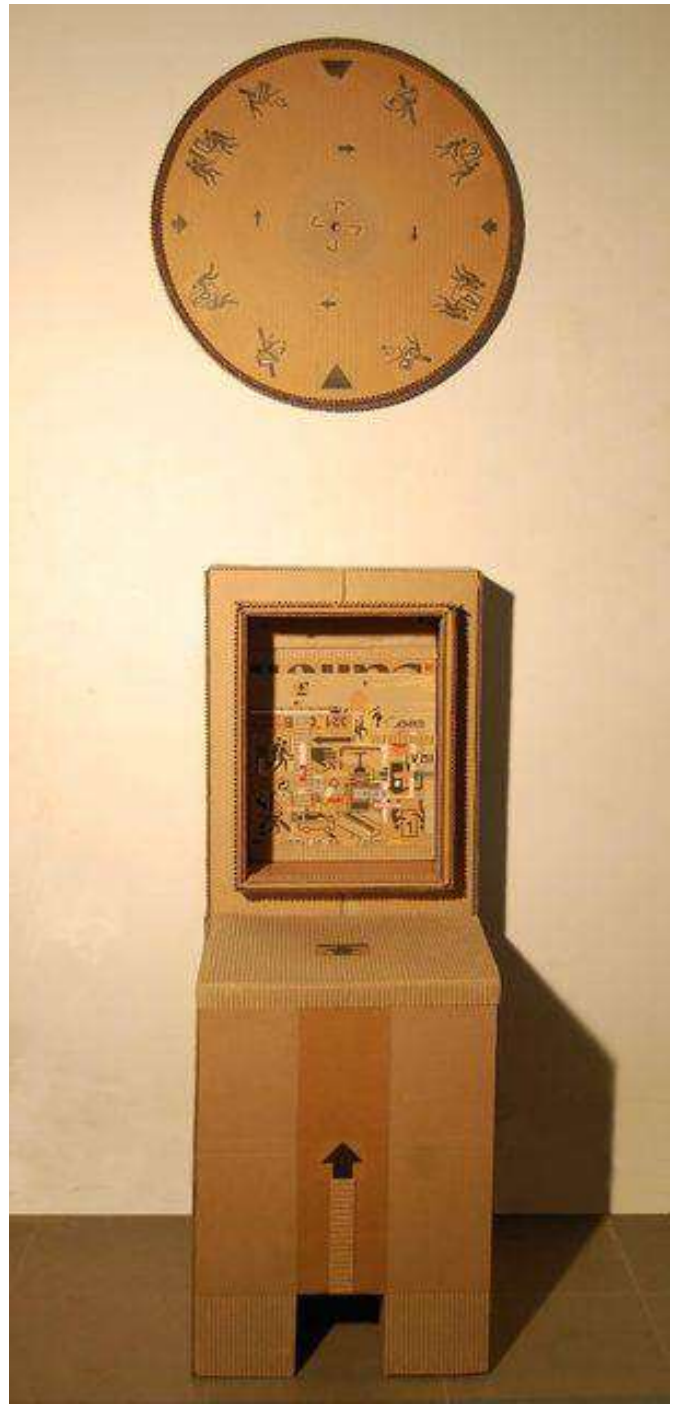
يتصرف الرسام ياسين وامي، كما يصفه صديقه الكاتب الرسام هاشم تايه، يتصرف "بأهواء طفل، فلقد استخدم السّطح التصويريّ لعمليْه كليْهما كفرشةٍ نَثَرَ عليها (مفرداتِهِ/ألعابَهُ) ليتسلّى بإعادة توزيعها مرة بعد أخرى، بنقلها من موقعٍ إلى آخر من أجل أن يحصل على أكثر من تأليفٍ صُوريّ لمجموعة مفرداته، وليكتشف ردّات أفعالها حيث تحلّ في كلّ موقع، فضلاً عن تطمين رغبته في اكتشاف أشكال استجاباتنا نحنُ الذين نُطوّقُهُ بأسئلة المعنى، والقصد، والهدف".

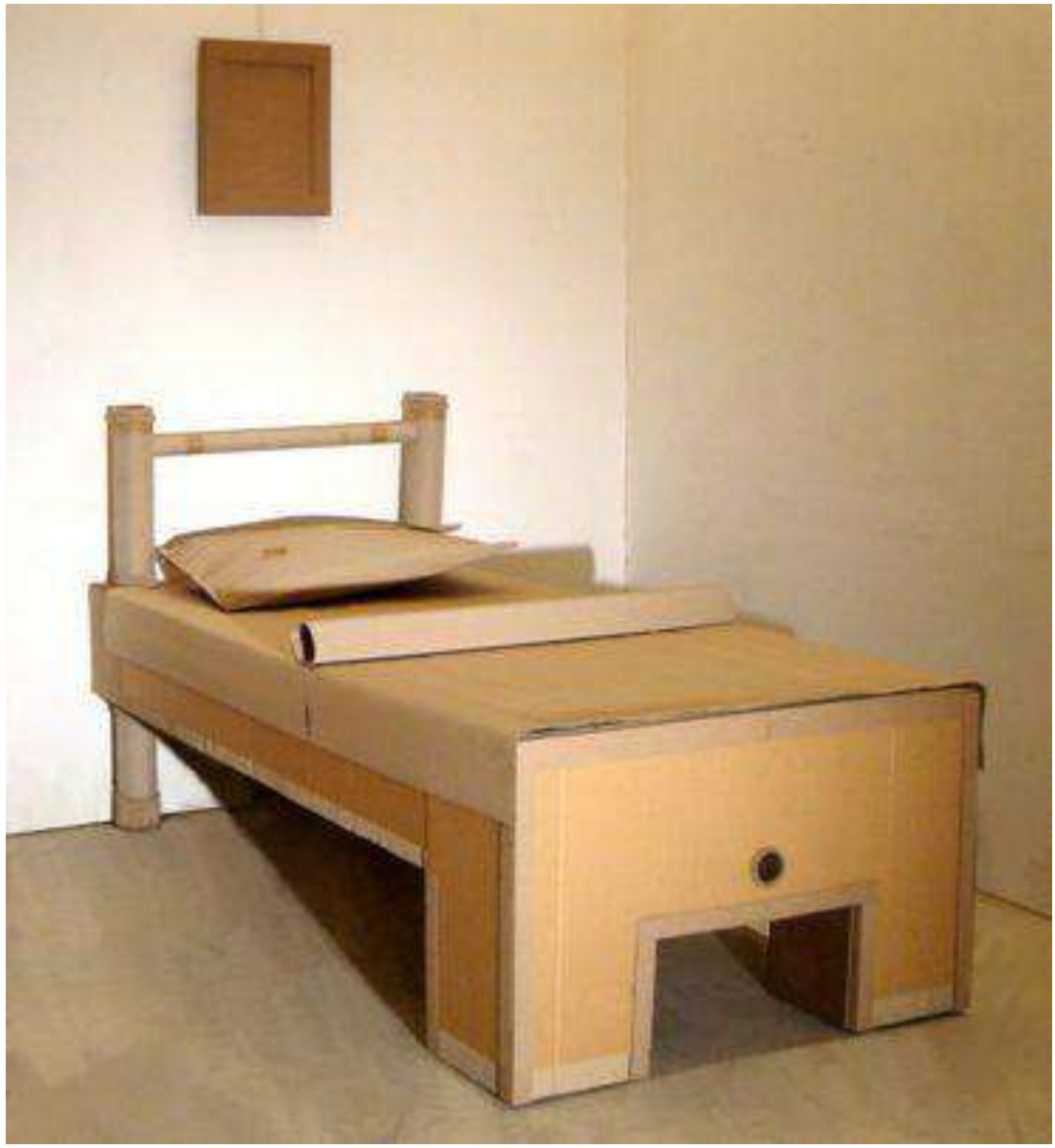
قدم ياسين وامي تجربة متفردة بإنتاج مجسمات صغير تماثل مثيلاتها في الو اقع فكانت تجربة بينية تقف موقفا وسطا بين النحت وبين التصميم الصناعي، وهي في كل ذلك تقف ضمن الفن التشكيلي في محاولاته الحداثية التي تحقق الادهاش والصدمة ودقة التنفيذ.









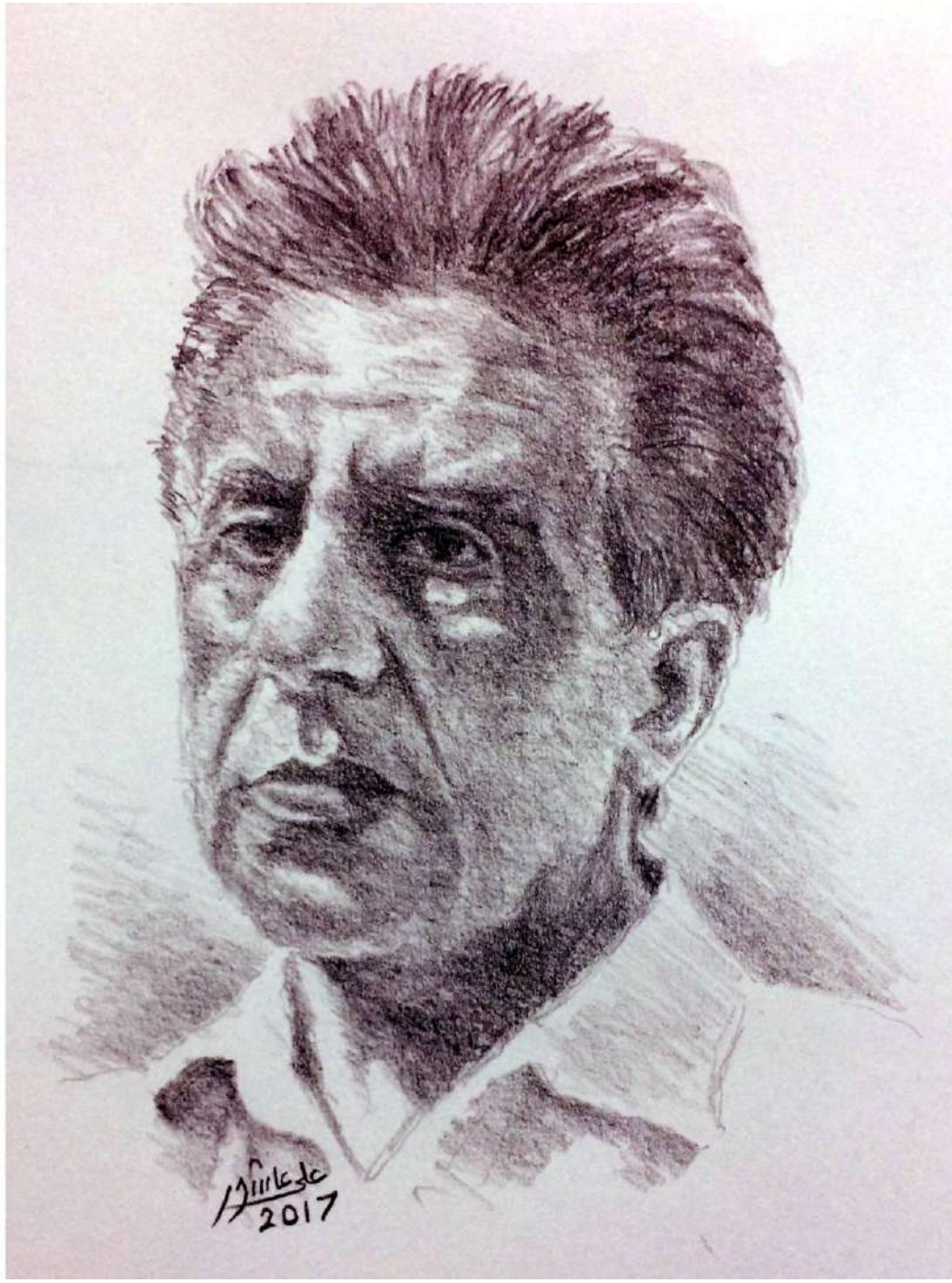


Textile & iron 100 cm

32

الرسام علي مهدي كنعان

اللامركزيات الشكلية والسردية


2017

يحاول الرسام علي مهدي كنعان ان يكون (مترجما) بامتياز حينما لعب دوري (القارئُ) للنص السردي، ليقتنص بعضا من شخصيات حكايات محمد خضير، وربما بعضا من احداثها السردية، او قل اجواءها، بل كل ما يمكن تحويله الى (نص) بصري، فنجح في اقتناص بعضها ولعب دور المبدع في تخليق اشكاله بعد "نقلها للحاضر بكامل تأويلها؛ واجتهدَ عبثاً في إحياء أخرى أبَت إلا أن تلتصق بأوضاعها الأصلية لا تريم ولا تتقدّم خطوةً للأمام، وممّا جسّده بنجاح قطارُ الليالي الطويلة الذي ركبتْه تلك الشخصيّات على سكّة الحرب والهجرة والفرار إلى أبعد الجهات" (محمد خضير).

حينما يشعر الرسام علي مهدي كنعان تعويض فقدان المركزية الشكلية، في اعمال معرضه المعنون (رؤى) والمقام في جمعية التشكيليين العراقيين فرع البصرة، فانه يعمد، بدلا من ذلك، الى تأسيس مركزية من نمط اخر هي مركزية سردية يحتل فيها القاص محمد خضير الموقع المركزي في بناء اللوحة عند علي مهدي، اما عبر بورتريه شخصي او عبر سرديات محمد خضير التي دونها خلال عقود من الكتابة؛ فتشكلت اعمال علي مهدي من نتف مجمعة وموزعة على مساحة اللوحة ليس فقط بهدف ملء فراغها شكليا انما بهدف ترتيق الحكاية التي اضطلعت اللوحة (بسردها) على المتلقي؛ فيكون المتلقي، ان كان هدفه يتطابق مع هدف منتج العمل الفني مضطرا الى محاولة اعادة سرد حكايات القاص محمد خضير بالرسم وعناصره غير اللغوية.

يطرح هذا التوجه السردي اشكالية تلقي نمط الاعمال التي تشكل السرد عمودها الفقري واهمها تجربة مارك شاغال الذي لا يكتفي برسم السرديات انما يتعدى ذلك الى تعريف فن الرسم بانه ملء سطح اللوحة بقصص الكتاب المقدس.. هنالك رسامون كرسوا أنفسهم لرسم سرديات الكتاب المقدس مثل تجربتي: جبران خليل جبران ووليم بليك، لكن اختلافهما الجوهري عن تجربة مارك شاغال تحقق المركزية كمعمار شكلي للوحة، وكمعمار سردي كذلك، وبذلك يكون الاختلاف عن اعمال مارك شاغال كون الأخيرة

لا تقدم شكلا رئيسا مهيمنا على طوبوغرافية اللوحة، ولا قصة مركزية وحيدة بدل ان تكون اللوحة تجمعا شكليا وسرديا لمصادرشتى كما فعل الرسام علي مهدي.

كثيرا ما تساءلت عن مدى شرعية الاستعانة بـ(شرح) لسرديات العمل الفني، وهل يدخل ذلك ضمن الاليات الفنية (الخالصة) في تلقي العمل الفني، الا تشكل الاستعانة بمعلومات (خارج بصرية) نمطا من الموجه القرائي الذي يفسد تلقي العمل الفني باعتباره واقعة مادية يمكن ان تتعدد وتتسع الهوامش السرية والتاويلية لها ولكن لا ان تحل تلك التاويلات والسرديات محل الوجود المادي الذي هو جوهر العمل الفني.. وان هذا التشكل الصوري الحاصل من تفاعل مشخصات اللوحة هو نمط من (الفاجعة)، بمفهوم بلانشو في كتابه (كتابة الفاجعة)، وان الفاجعة برايه خروج للمفاهيم عن مداراتها التقليدية، فالتشاكل الصوري خروج للعناصر، سواء بصرية في الفن او دلالية في اللغة، عن مداراتها المتواطأ عليها، واتخاذها مدارات جديدة.

ان ارتباط اعمال المعرض بشخصية استاذنا القاص محمد خضير وبأعماله السردية هي تجربة من نمط فيه جدة، وطرافة، ومن ناحية انجاز الاعمال فقد كانت تجربة علي مهدي تجربة رسم فيها فعل رسم واضح وفيها اقتصاد لونيا وشكليا..

كتب عنه القاص محمد خضير:

سرد وتشكيل:

للمرّة الأولى يجتمع السّرد والتشكيل في معرض مخصّص بقصصي التي قرأها الفنّان "علي مهدي كنعان" ونقلَ مضامينَها إلى فضائه التشكيلي (رؤى)_ جمعية الفنّانين التشكيليّين بالبصرة، الحادي عشر من مارس 2024..

امتدّت "رؤى" _علي مهدي_ لتنفرش على قماشاتٍ غرقت بمسحاتٍ لونيّة، زُرق كامدة، مجسِّدةً عوالمَ "المملكة السوداء" وشخصيّاتها المنزليّة والمسافرة، النساء والجُنود خاصة. ندخل دهاليزَ اللوحات لنلتقي لحظاتٍ زمنيّة غاربة_ راقدة في الطبقات السفلى من ذاكرة الأيام الستينيّة من القرن الماضي (ما تبقّى من جلسات الأنس العائليّة: الخشب المتهالك، والضوء المتهافت، والبوح الصامت، الغارق في عتمته الزرقاء!).

حاول الفنّانُ_ القارئُ نصبَ الفخاخ لشخصيّات الأمس القصصيّة، فنالَ حظاً في اصطيادها ونقلها للحاضر بكامل تأويلها؛ واجتهدَ عبثاً في إحياء أخرى أبَت إلا أن تلتصق بأوضاعها الأصلية لا تريم ولا تتقدّم خطوةً للأمام. وممّا جسّده بنجاح قطارُ الليالي الطويلة الذي ركبتْه تلك الشخصيّات على سكّة الحرب والهجرة والفرار إلى أبعد الجهات.

تبدو محاورة اللوحات للشخصيّات أقوى من لغة الوصف القصصيّ للوجوه الشاحبة، التي بلغ بها اليأسُ والكآبة منتهى المآرب والغايات. أخرجَها الفنّان الرسّام من محشرها الضيّق في زوايا النسيان لتنطق بما أضمرته في حناياها ورؤوسها؛ ويكاد لغطها الخافت يضيع في ضجّة روّاد المعرض وتعليقاتهم.

ثمّة تركيبات بارعة من ديكورات القصص الداخليّة، وأشياء الواقع الخارجي، تمتزج باستيحاءات التاريخ القديم، إلا أنّ تلك كلّها قُرِئت بفرشاة "مكياج" ناشفة الألوان، من جنس التاريخ نفسه. لا يمكن جمع التناقضات البشريّة والجامدة ونقلها كلّها في حزمة رؤيويّة واحدة، بسبب الهشاشة الزمنيّة التي سَلَبَت من المرئيات حيويتَها العضويّة والهيكليّة، رغم الجدل الديالكتيكي الذي يؤلّف بين شظاياها، ويحافظ على التلاؤم والسلام بينها وبين بيئتها القديمة.

نحسّ بثقل الصمت أحياناً، خلال الفراغات المهيكلة بالأشياء والكلمات؛ تصمت الهياكل البشريّة فنسمع دبيبَ الفناء يتسلّل خلال عظامها وبقاياها الديكوريّة. اتّسعت الشّروخ بين الماضي الراكد ورؤياه المتأخرة، التي جاءت في صيغة استرجاع ترميميّ لقلوب كسيرة. (ما أضيعَ ذلك الحنين الذي نرسم به زمناً متكسّراً كماعون فخاريّ سقط من فاترينة قصةٍ يمتدّ زمنها أكثر من نصف قرن!).

يُفلِح "علي مهدي" في تصوير تلك البقايا السرديّة بلغة الرسم الو اقعيّ_ التعبيريّ، مستبعداً أيَّ عائق شعوريّ لتجسيد محنة التزمين والتمكين لأجواء الماضي، ويوفّر أكبر قدر من المعاصرة، بأسلوب قصص الحاضر. إنّه في حالة سباق مع الأشخاص المكتوبين، قبل أن تطوي القراءةُ التشكيلية ملفّاتهم للأبد. يُدرك الفنّانُ _ القارئُ صعوبة إعادة تشكيل القصص في بناء متوازن يحاكي الكتابةَ بالصورة و انعكاسها الظلّي على قماشة الحاضر، فيبذل ما استطاع من تمعّن واستبصار وخبرة في الإنشاء والتكوين البصَريّ لمجموعة مرئيّات متباعدة وعزيزة على الاسترجاع والمحاكاة.

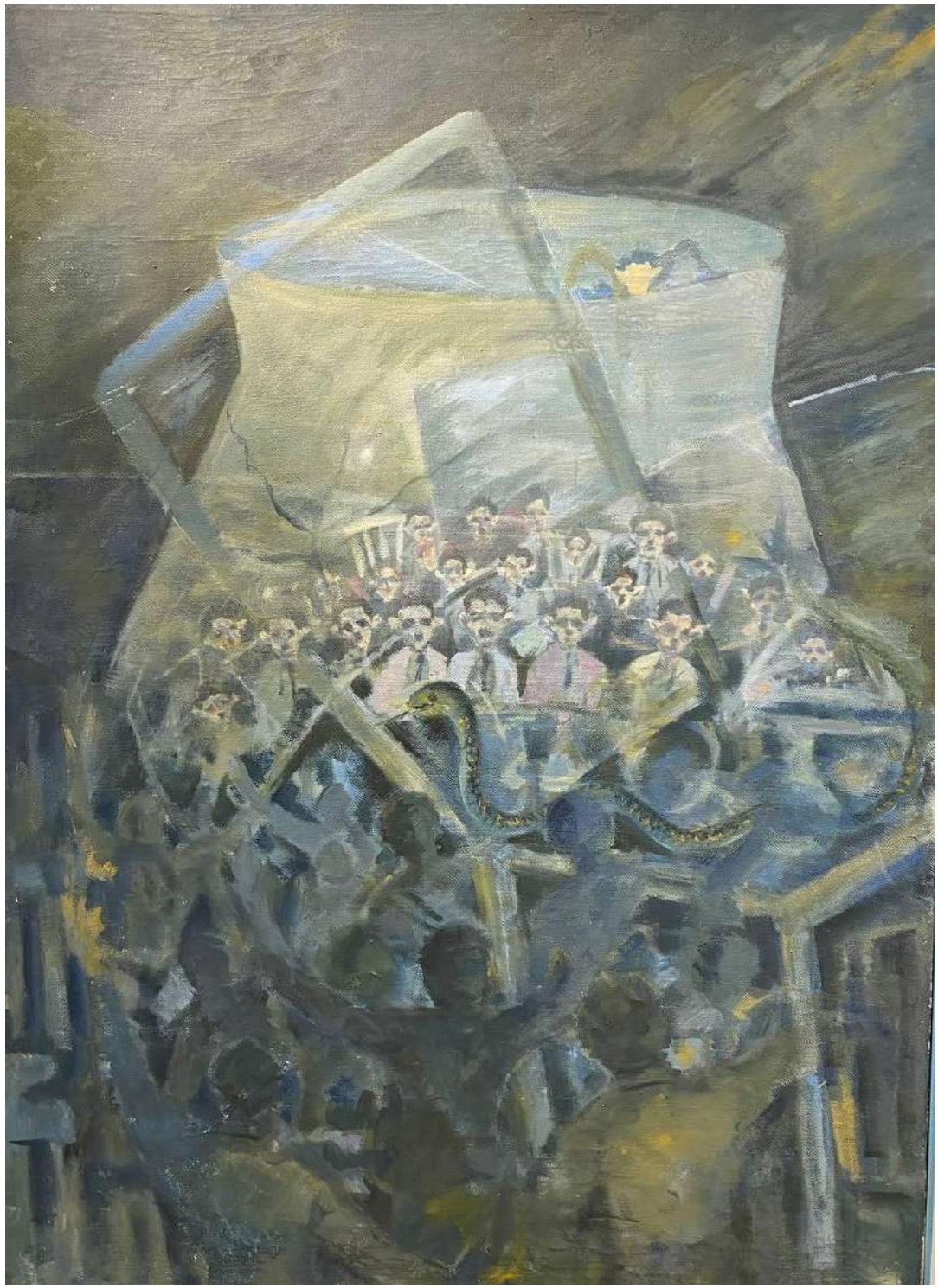
لكنّ الفنّان الذي يأتي على حوادث قصص الحاضر القريب (قصص مجموعة _المحجر_ عن انتفاضة تشرين ٢٠١٩) يشعر بحرية أكبر في تجسيم الرؤى الحكائيّة لحوادثها. إنّ لوحاته الزيتيّة والمائيّة المحاكية أجواءَ هذه القصص تنبض بالحركة والبوح الصريح بعناصرها القصصيّة الأصليّة، ويبدو تشخيصها من جديد أكثر حضوراً و إقناعاً وتأثيراً في متلقّيها؛ من دون أن يفرّط الفنّان بأسلوبه في تعتيم وتغميض العلاقات التشكيليّة وإغر اقها في ماء الرؤيا الأزرق، وغبار الشوارع البنّي/ القهو ائيّ المحروق (وكأنّ العينين اللتين أبحرتا في مياه الزمن الماضي، تبصران آخر ضوء متبقٍّ من زمن شائك باحتمالاته السياسيّة العنيفة).

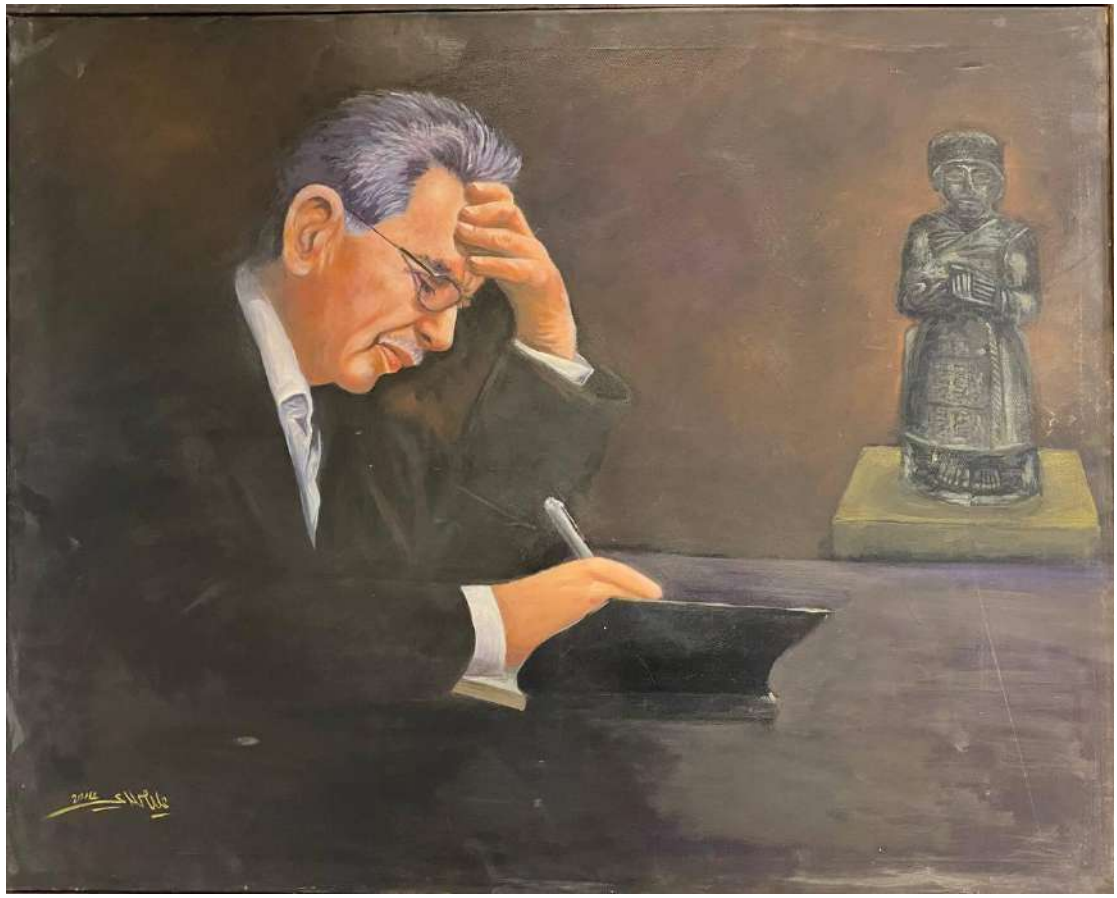
اقتضَت أمانةُ الفنّان المحاكاتيّة وصدقُه الأخلاقيّ، إيصالَ شحنة القصص لقارئها التشكيليّ_ القارئ الآخر في قاعة العرض_ بأقصى سرعة من الانعكاسات الرؤيويّة، و أقصر مساحة تشكيليّة، واحتمالات تأليفيّة، قبل أن تستنفد عيناه الضوءَ المنعكس من نهايات القصص. إنّها فرصة الفنّان الرئيسة لكي يضيف شهادةً لونيّة فوق وصف اللغة الحكائيّة لقصص الزمن الحاضر، هذه التي كُتِبت بمعاناة لا تقلّ خطورة عن التجسيد الصوريّ_ الرؤيويّ.

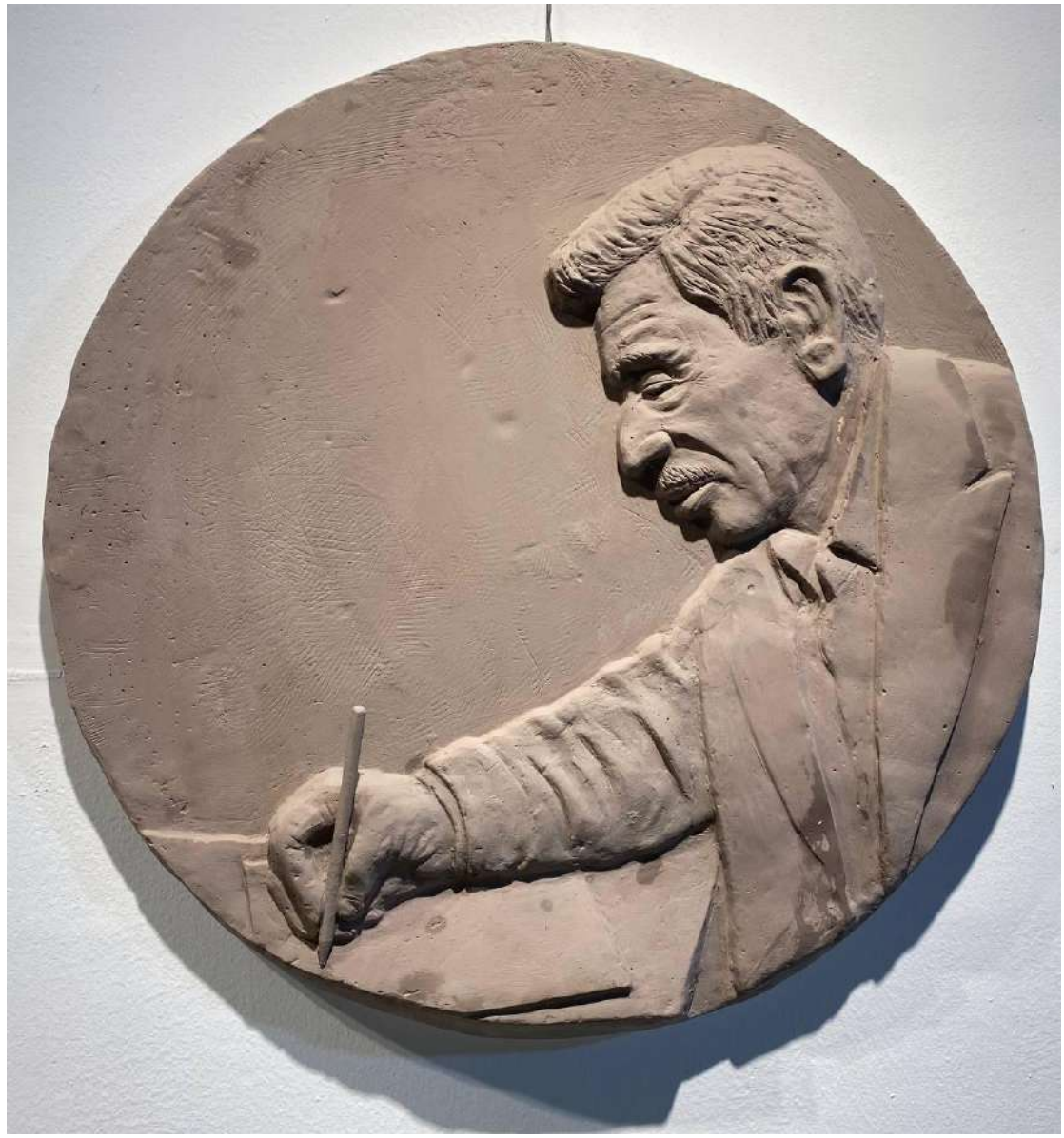
خطّطَ "علي مهدي" طويلاً لخوض مباراةٍ فنّية صعبة، تألّفت عناصرُها التشكيليّة من مجموعة انعكاسات سرديّة، تراوحت بين الماضي والحاضر، دفعة واحدة. لقد أثمرت مراجعاتُه القر ائيّة الطويلة في

تزمين المو اقف والإشارات بمنتهى اليقظة والحضور التجسيميّين، وأرانا قدرتَه على المحاكاة والتأويل، قراءةً وكتابةً تصويريّة بصَريّة، متساوية مع الأصول السرديّة الحكائيّة. وسيبقى معرض "الرؤى" هذا دليلاً على المقاربات الناجحة بين السرد الكتابيّ والمحاكاة التصويريّة، في أرقى درجات التناصّ الإبداعي للفنّ التشكيليّ.

استضافَ "علي مهدي" سرديّاتي في مشغله الفنّي، وأسقاها من معين رؤاه، ولا أملكُ إلا كلمات قليلة أكافئ بها صنيعَه الجميل!



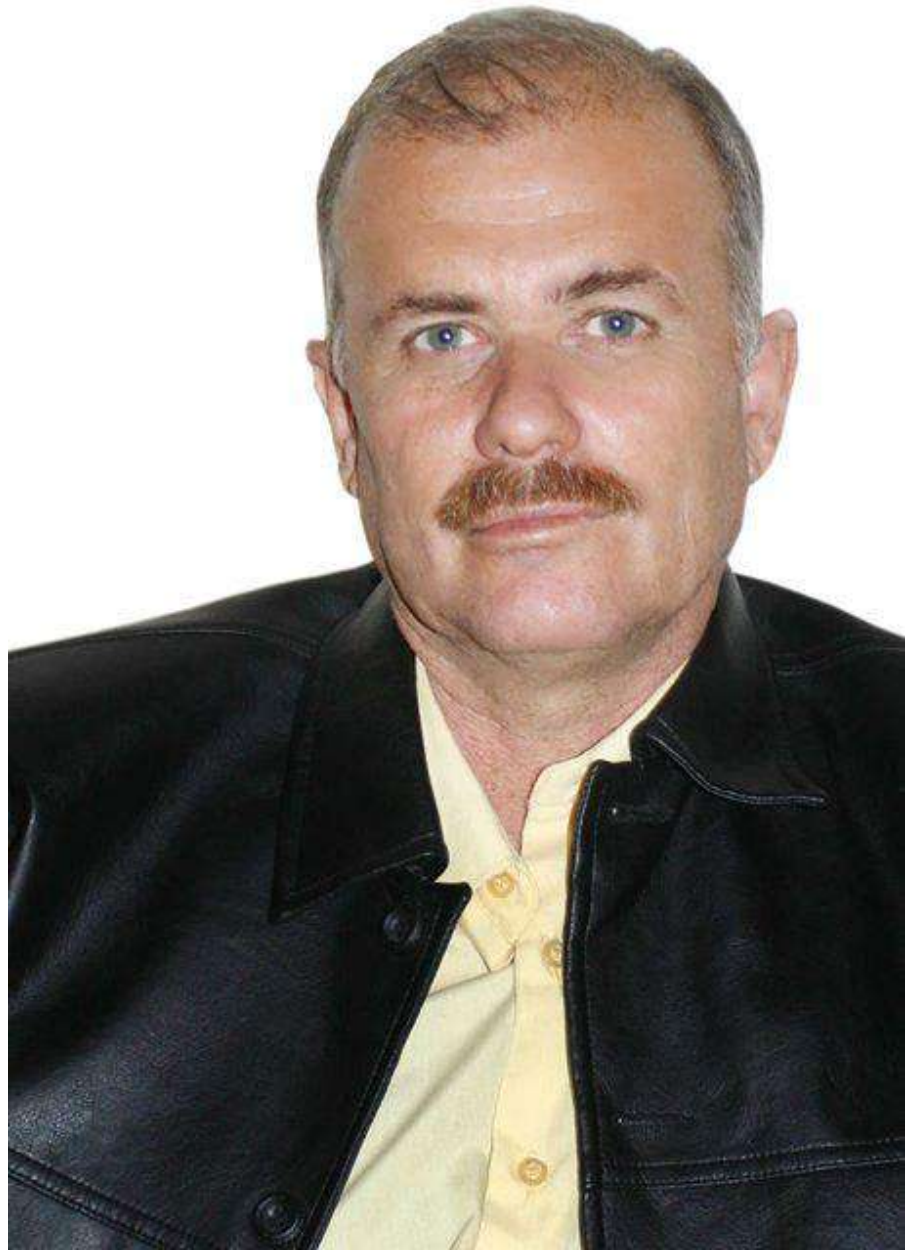




33

الرسام سمير البدران

المحنة الإنسانية



1

كانت اهم المقاربات التي تفرض نفسها، في تلقي التجربة الفنية السابقة لسمير البدران تفرضه بساطة المادة التي كانت احبارا ملونة، وادوات بسيطة لا تزيد عن الاقلام الجافة الملونة، او السلايات (الريشة المعدنية) والاحبار الملونة، وعلى عكس بيكاسو الذي اتجه الى المنظور المضاعف، وغلى عكس ماتيس الذي اتجه، في مقصوصاته الورقية، الى بنية في حقيقتها الجوهرية الى اقل من بعدين، كما يؤكد فرانكلين ر. روجرز، اتجه سمير البدران، برأينا الى بعد واحد يتشكل اساسا من تخليق نمط من الرسم قد نجد فيه ظلالا من البعد الثالث المتمثل بالمادة اللونية الكثيفة التي تخلق ملمسا (texture) فيه ايحاء ببعد ثالث؛ دون حاجة الى المرور بالخط كبعد ثالث، فكانت النقطة (الوحدة) الاساسية في بناء اعماله التي تتخلق باجتماع ملايين النقاط، فيتشكل السطح التصويري دونما حاجة للمرور بمرحلة انتاج الخط التي قال بها

شاكر آل سعيد عبر الازليات التي قال بها حينما تكون النقطة ازلا للخط، ويكون الخط ازلا للسطح (المساحة)، والمساحة ازلا للحجوم.

2

تمر تجربة سمير البدران بمرحة فوضوية لا سابق لها من ناحية الدرجة، فكانت غرائب المواد تختلط مع بعضها بعد ان صار البدران لا يتورع عن إضافتها الى العمل لإنتاج (السطح البصَري المشغول بعناية) فتتماثل سطوحه مع سطوح اللوحات الإعلانية التي تتجمع عليها آلاف الإعلانات الورقية التي تُلصق وتُرفع وتُلصق فوقها، وتُرفع مرات ومرات اعدادٌ غفيرة تتركُ بقاياها التي (ينسخها) البدران، وينقلها بعد معالجتها بوعي يمنح السطح المشغول قيمته (الفنية)، فهو يعتبرها (اثرا) فنيا قد يكون ناتج (وعي) الصدفة الغامض الذي لا يختلف، في النتيجة النهائية عن أي وعي قصدي، وربما عن اية سطوح (يقتطع) الرسام منها ما يحلو له ليشكل لوحته التي يمتزج فيها كل شيء يصلح برأيه ان يكون (مادة) للرسم؛ مضافة لها الان مقاربة مهيمنة اخرى، منبثقة عن السابقة، وهي غرابة (الخلطة السرية) المتمثلة بالجمع

بين المواد الغامضة التي تتعايش بوئام لا مثيل له، فيبقي قدرا كبيرا من بقايا تقنياته السابقة التي تقسط الخط إلى ما يسميه شاكر حسن السعيد (ازل الخط)، اي (النقطة) التي تنتفي فيها الأبعاد الى درجة (صفرية) فلا تستعاد ابعاد العمل الا حين تجتمع (ملايين!) النقاط، بل يمكن القول انه يعالج سطوحة بعدة تقنيات: كالتقطيع والتلصيق "الكولاج" عبر ما يعتبره شاكر حسن السعيد أساس اهم وسائل المعالجة التقنية للسطح التصويري عبر (التعرية) و(التراكم) مما يتيح خلق أشكال غفيرة تملا الفراغ بإسراف بفعل تراكم طبقات المادة، ملصقا فوق ملصق، وبقعةً فوق أخرى بتقنيات تستنهض الحساسية الطباعية اكثر من الحساسية الرسموية.

3

ان الولادة الطبيعية (للسطح) التي قال بها شاكر حسن آل سعيد حيث تكون النقطة، ازلا للخط، ويكون الخط ازلا لإنتاج السطح الخ، لا يعتمدها سمير البدران، بل يحل محلها نمط من حرق المراحل، حيث ينتج سطوحه من النقطة دون حاجة للمرور بالخط كعنصر جوهري لبناء السطح التصويري ..

4

اما بخصوص العنوان، وكما يقول الناقد الفنان التشكيلي هاشم تايه نجد عنوان المعرض (آثام الصّحف) عنوانا تعريضيّا ناقما، ومكتظا بتقنية المجاز المرسل بلاغياً، القائم على آلية حذف أو إضمار لأحد طرفيْ علاقة ما. فليست الصّحف هي المرجومة بـ الآثام، بل مالكوها، ومُموّلوها أفراداً، وجماعات، وسلطات.

5

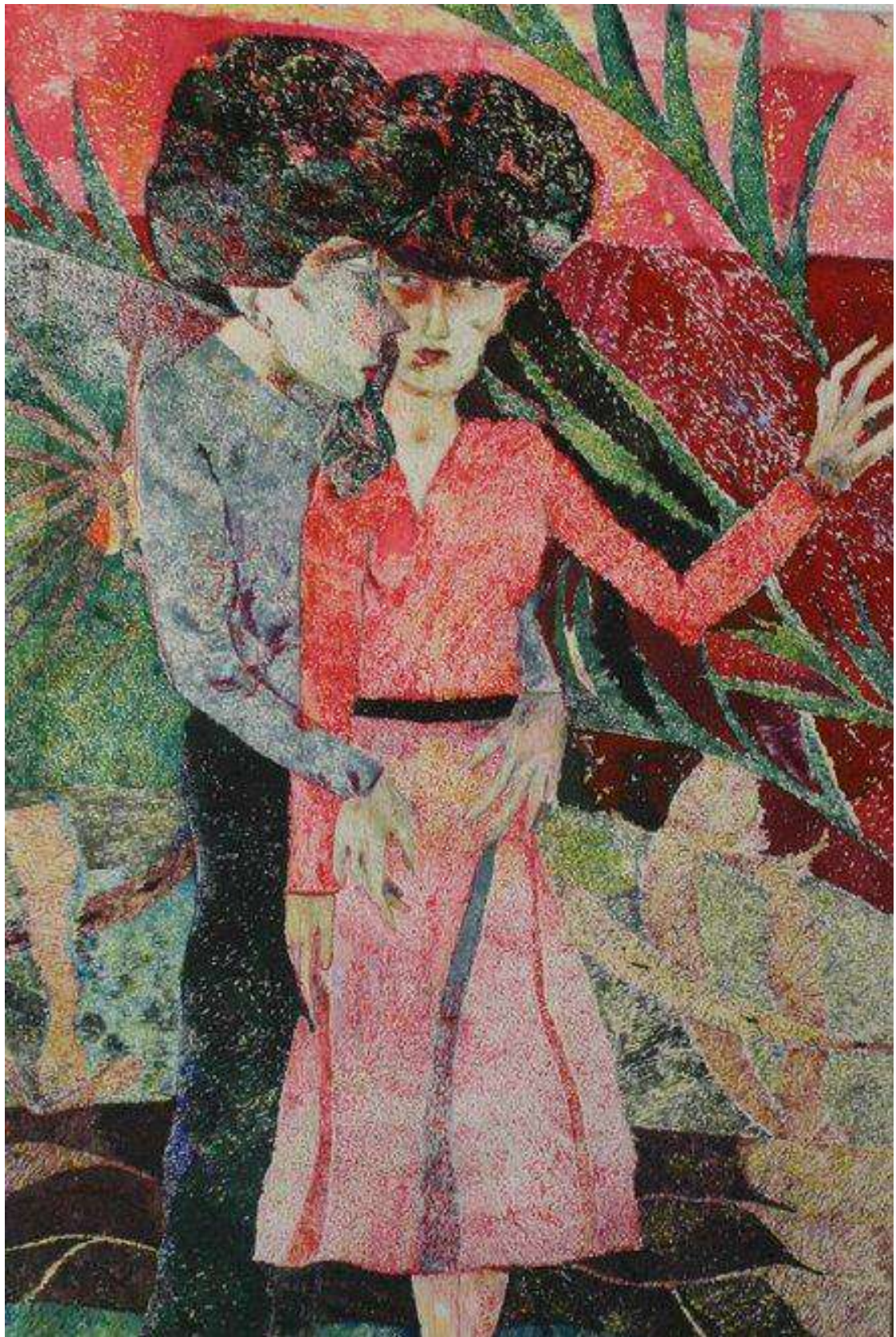
هنالك نمط من المقاربة الشكلية ناتجة عن ما اسميته (النظرة الكلية والتفاصيل الجزئية) للمفروكات (اثار الجدران) التي تخضع الى (استقراء بصري) للرثاثة في السطوح الملوثة من اجل خلق اشكال متخيلة

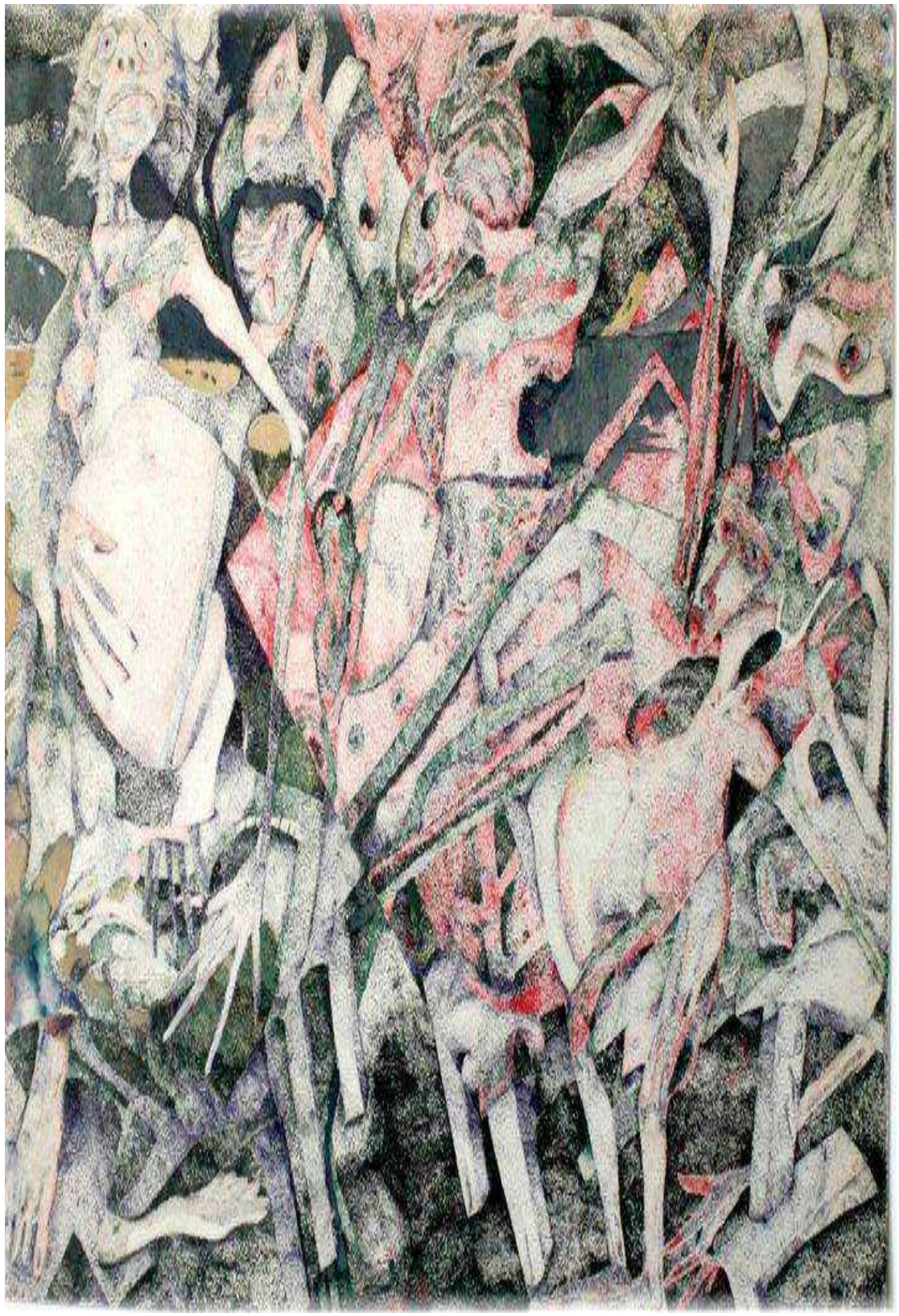
كالتي تكتشفها العين بعد التفحص الطويل للسطوح الرثة وللغيوم، فتظهر له كائنات غرائبية هي ناتج التمثل السبلي البطيء للأشكال وتفاعلاتها عند المتلقي، ولصيانة عملية تلقي اعمال سمير البدران، يجب الوصول الى عملية تلق للعمل الفني كوحدة بصرية واحدة للسطح التصويري، دون تردد المتلقي بين الاشكال التفصيلية للأجزاء، ومحاولة النظر للعمل الفني ك(وحدة) واحدة، وتأثير موحد، والكف عن البحث فيما يكمن في الجزئيات.. وهو ما يقصده د. ياسين وامي بـ(المشهديةً المركبةً)، حينما يصف الرؤية الفنية التي يقدمها سمير البدران، بأنها تمنحنا مشهديةً مركبةً في النظر الى العالم، ومحاولةً ساعيةً لتعرُّف الإنسان، الإنسان الذي يمثل محوراً في كل أعمال سمير، وضحيةً للوجود المعقد الذي يطوّقه وهو يقبع في أزمة مع نفسه وأزمة مع نظيره الانسان وهما يواجهان، خصمين كانا صديقين، يواجهان التداعي والاندثار من حولهما، هذا الانسان القلق، الخائف، الحائر، والمهزوم، هو صورة متشظية مفتوحة على الاسئلة، ليس من وضوح له، وليس من إرادة، ألغاز مبهمة تسكن كائناته المرسومة، مخاوف تنبئنا بريبة الانسان من كل شي.

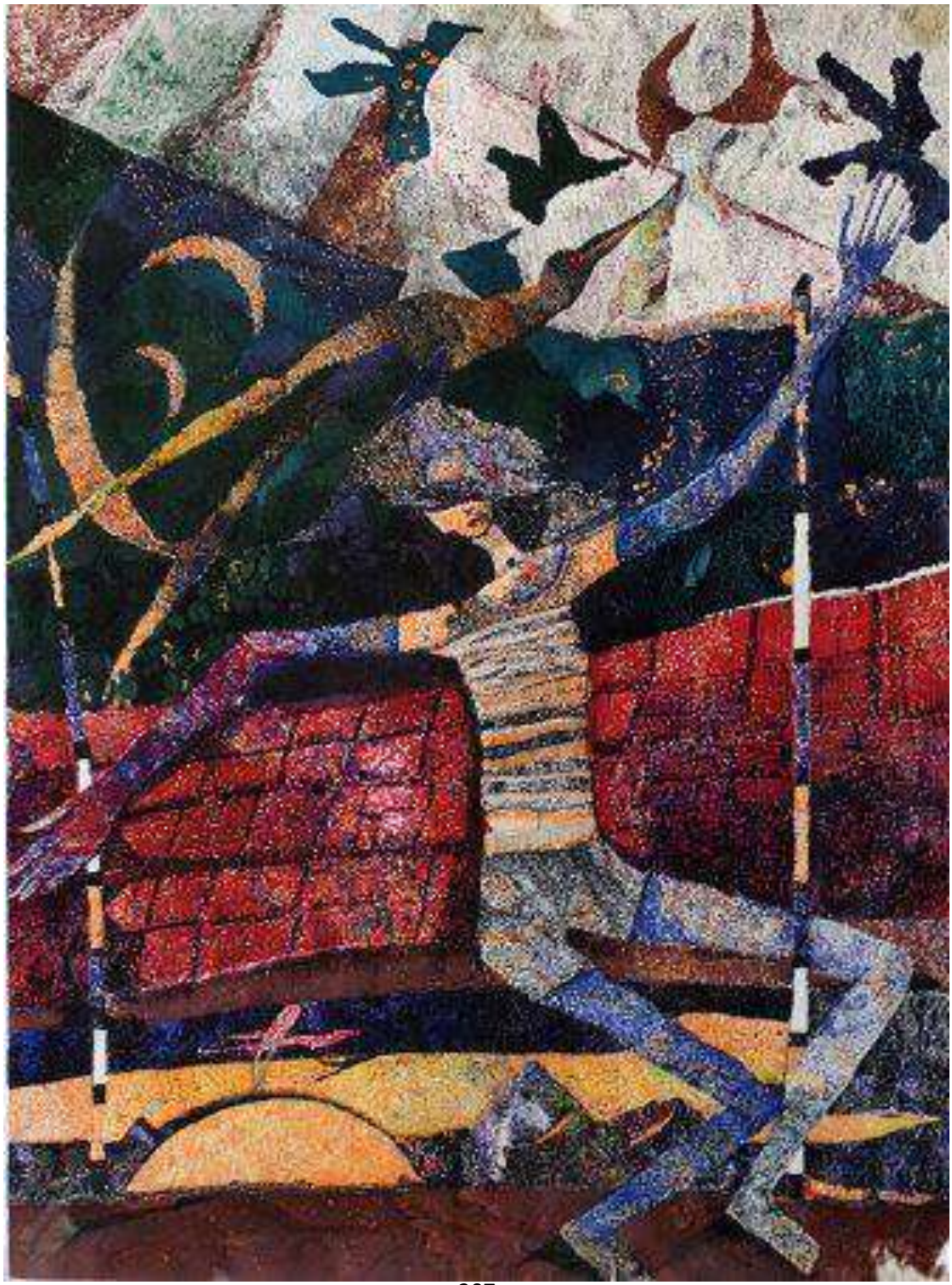
6

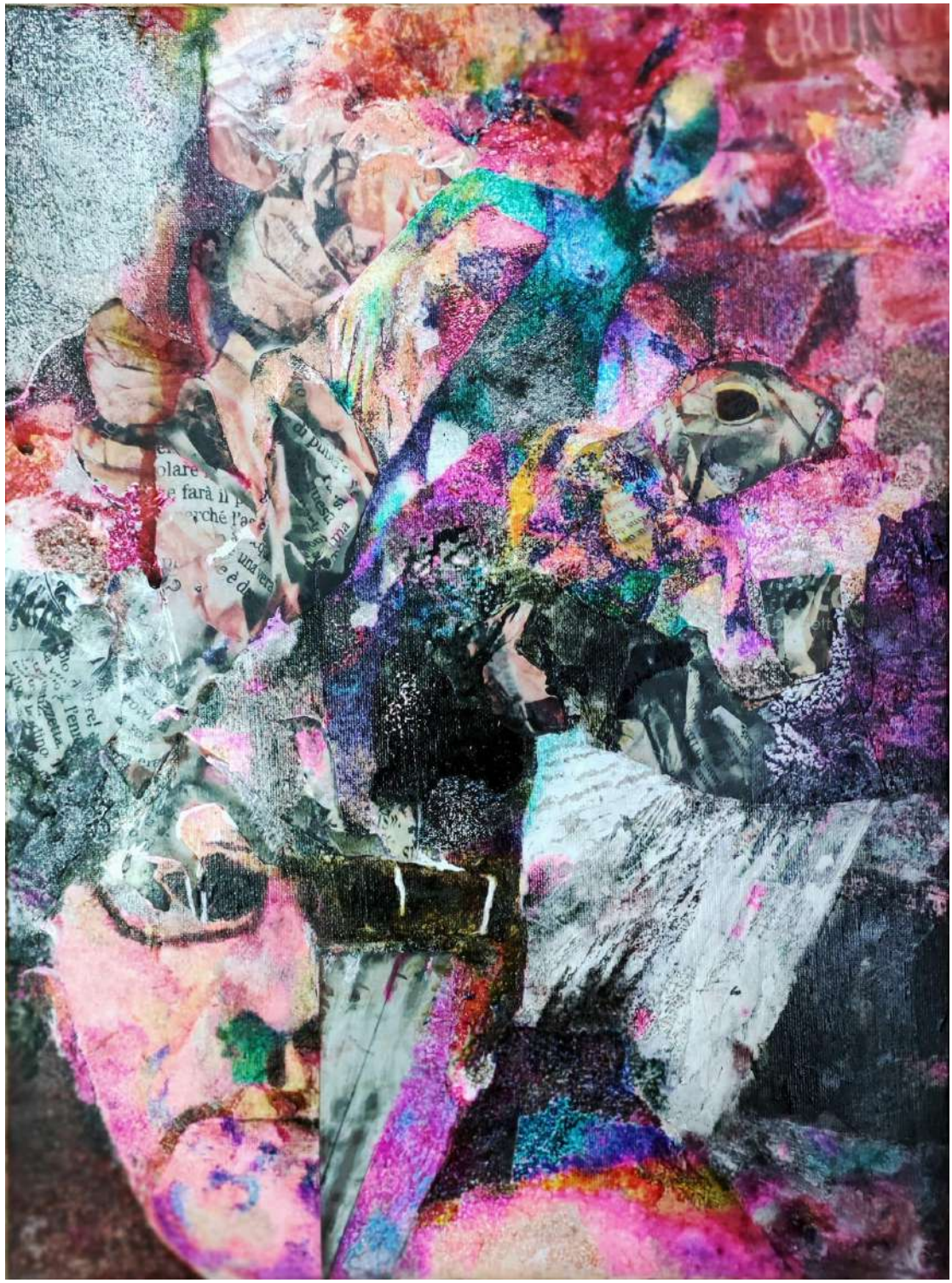
هنالك اراء تقول ان أكثر الفنون التي تُظهر هيمنة المادة ووجودها المادي هما فنا العمارة والنحت؛ حيث تظهر سطوة المادة وعصيانها وتمردها؛ فتتضافر العناصر المادية فيها منتجة (محسوسا جماليا) لابد وأن يستأثر بانتباهنا، وهو ليس مجرد شيء قد صنع منه العمل بل غاية في ذاتها بوصفها تعين على تكوين الموضوع الجمالي؛ فالمادة التي يصنع منها التمثال ليست مجرد حجارة، وإنما هي حجارة تتبدى أمام أنظارنا منسجمة بالنسب والتأثيرات الضوئية التي تظهر على سطوحها، وهي مظاهر حسية تذكرنا ليس بعصيان بالمادة على التشكل الذي قال به باشلار انما بقدرة الاشتغال التقني العالي على المادة الخام، وثمرة عملية استطيقية عانتها المادة فاستحالت على يد الفنان الى مادة جمالية، وهو ما نجده في حالة البدران الذي تكف المادة (الخام) التي يقتطعها من مصادرها السابقة ليجعلها جزءا من الفوضى العارمة

التي يضعها فيها، مادة كثيفة تعلن عن نفسها رغم قسوة التعامل معها من قبل الفنان في محاولة قهر جمودها وصلابتهاوهو ما ايقن به سمير البدران حينما كان يعامل المادة باعتبارها اشتغالا جماليا خالصا تدل على ذاتها ودلالاتها بنفسها، عبر ماديتها..





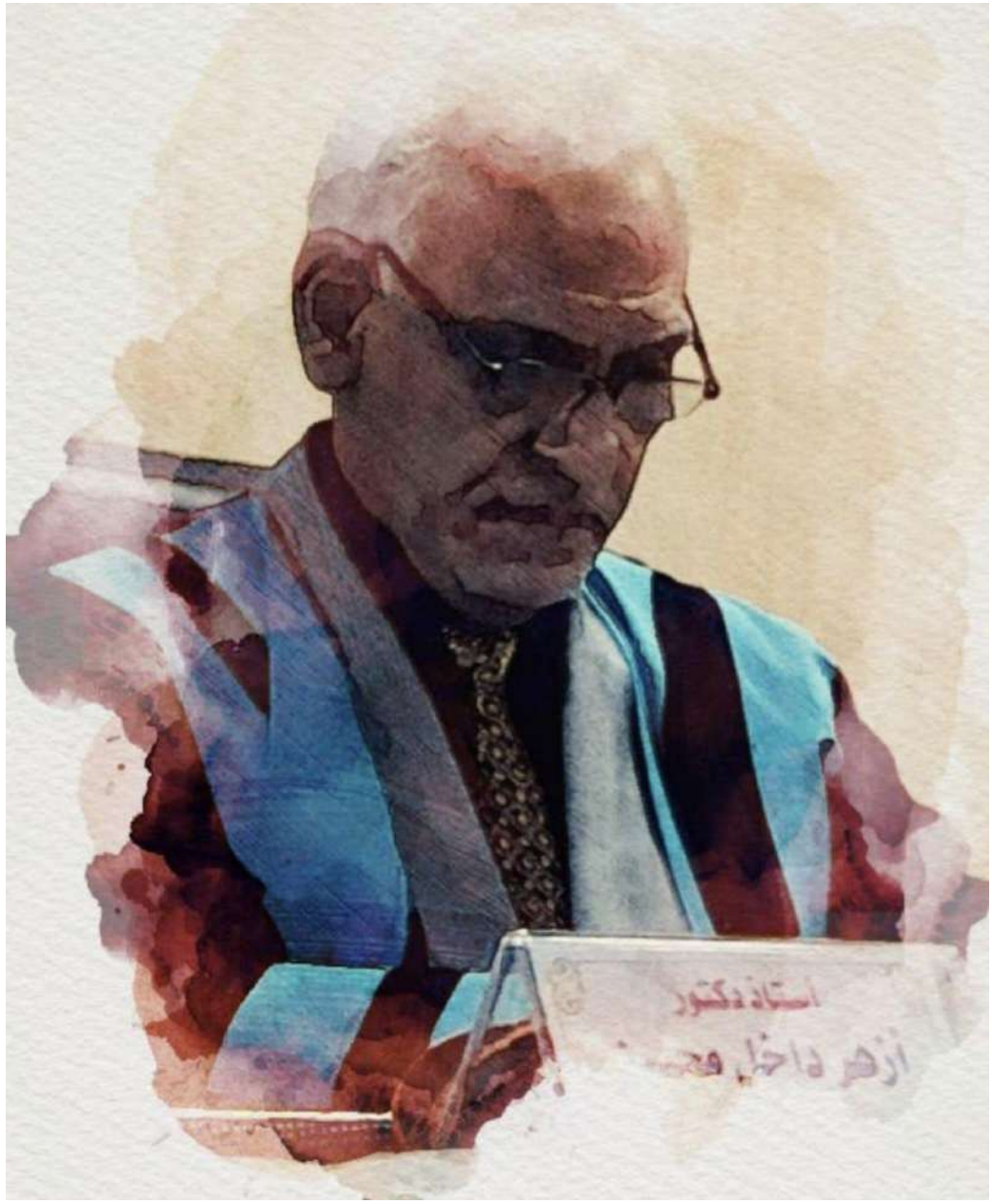




34

الرسام أزهر داخل

العيـــــن الموشـــــور


استاد دکتور

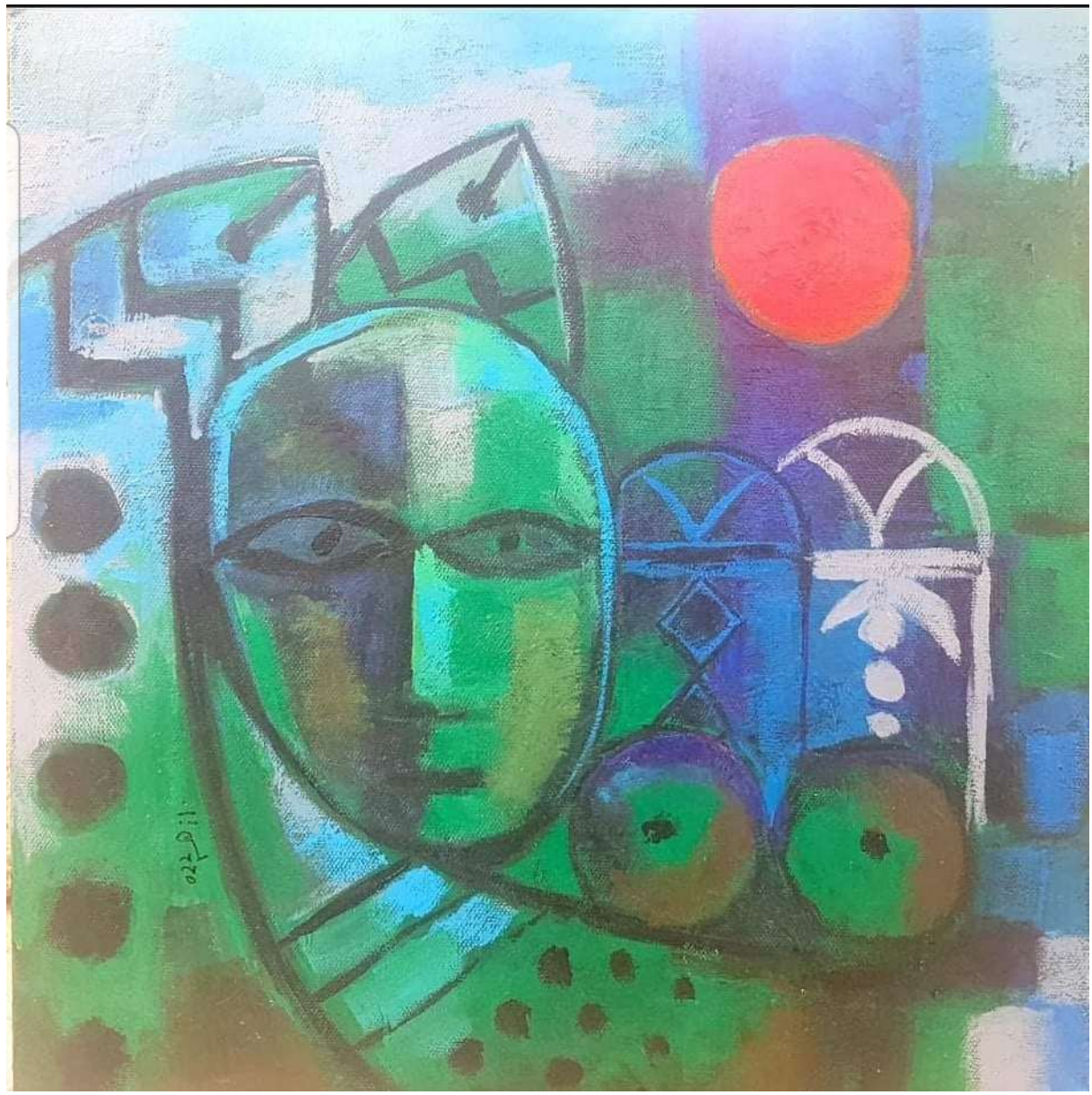
هل يمكن لعين بشرية ان تتخذ صفة الموشور بتحليلها المرئيات كما يحلل الموشور ألوان الطيف الشمسي إلى عناصره اللونية الأساسية؟ وهل يمكن لتلك لعين ان تنظر للو اقع وأشكاله فتستخلص منه عناصره الشكلية (الأساسية) علامات تنبني منها اللوحة ولا تعاني من القطيعة مع المشخّصات؟

لقد حدثت الثورات الفنية في الفن، وعلى مدى التاريخ، متساوقة في مجالين متواشجين هما: الشكل واللون، إلا ان أولى الثورات التي حدثت في الفن الحديث كانت ثورة باللون ابتدأها الانطباعيون والمبشرون بهم الذين سبقوهم، إلا ان ثورتهم تلك لم تمسس أهم مقدسات الفن التي كانت سائدة فيما مضى وهي قداسة المشخّص، انتظارا للثورة المهمة التي حدثت في مجال الشكل والتي عصفت بآخر مرتكزات القدامة في فن الرسم حينما رسم بيكاسو لوحته (آنسات افنيون)، والتي فتحت الباب لرياح التغيير العاصفة التي لم تبق ولم تذر مقدسا بعدها، لقد حولت الانطباعية عيون الرسامين إلى موشور تحليل للضوء، بينما حولت التكعيبية عيون الرسامين، هذه المرة، إلى موشور لتحليل أشكال الو اقع، وهو ما كان أزهر داخل، الرسام والأستاذ في أكاديمية الفنون الجميلة في البصرة قد وضعه باعتباره بو ابته لرسم ينتمي إلى الحداثة، فهو رسام، ربما لمو انع واعية او غير واعية في نفسه تجاه المشخّص، اتخذ موقفا وسطا، قد يكون بالنسبة إليه، وسطا (ذهبيا)، فهو لم يقاطع الو اقع، ولم يقاطع مشخصات ذلك الو اقع، كما قد يفعل البعض تحت ذرائع شتى، "فصليبا الدويهي يصر على رفض فكرة (التجسيد) التي يعتبرها (غربية) ويتشبث بنوع من (التسطيح) (aplatissement) الذي يصير عنده مساويا للذات الشرقية... بالنسبة إلى الفنان اللبناني حسين ماضي، فإن قضية الهوية تنطرح بصراحة وعمق وتصير جوهر العمل التشكيلي لتظهر "في منطق التأليف: أخذ الوحدة الشكلية وتبسيطها دون إضاعة هويتها، ثم اعتمادها كمفردة في تأليف صفحة ملونة بالاعتماد على التكرار في رسمها.." إلا انه، في الجانب الآخر، لم ينغمس بلعبة استنساخ ذلك الو اقع ومشخصاته، ولكنه نأى بنفسه مسافة سمحت له بأن يحيل تلك العناصر التي تحدث عنها سيزان مرة حينما قال بإمكانية تحليل الأشكال المعقدة للو اقع إلى عناصره الشكلية الأساسية البسيطة المستخلصة من أشكال ابسط الحجوم كالأسطوانة والمخروط وغيرهما،

ليصير اكتشافه هذا منهجا للاتجاه الذي غيَّر ليس فقط وجه الرسم الحديث بل وغيَر فهمنا للرسم وللأشكال بطريقة حاسمة منذ لوحة بيكاسو (آنسات افنيون) وما أعقبها والتي دشنت مرحلة جديدة وحاسمة أفضت إلى الاتجاه التكعيبي الذي ابتدأ بسيطا ثم انتهى إلى تهشيم أشكال الو اقع بطريقة قد لا تكون لها تلك الصلة البسيطة والواضحة، وربما الفجة مع مقولة سيزان.

ينحو أزهر داخل منحى آخر أكثر بساطة في تعامله مع أشكال الو اقع، فهو رسام غالبا ما يبني لوحته على هندسة مسطّحة تعتمد نظاما ببعدين، كما كان الرسم الإسلامي والفرعوني والشعبي، ولكن مع تجاوزات طفيفة، او زحزحات طفيفة عن ذلك النظام، هنا او هناك، لذا فان ابسط أشكال الوقع عنده تختزل شكليا إلى ابسط الأشكال الهندسية المسطّحة كالمثلثات والدو ائر، وحتى في حال تعقّدها فهي لا تخرج عن ابسط خط كفافي خارجي يحقق كفاية البنية الطوبولوجية للمشخّص.

حشود من المشخّصات المبسّطة المبثوثة بنظام يجترحه الرسام ذاته لينتج نظاما زخرفيا ذا سمة شخصية يشكّل أرضية منسوجة من تلك العناصر بشكل يؤدي إلى ملء كامل المساحة بآلية زخرفية تحافظ على أهداف الآليات الزخرفية القائمة على التهام الفراغ، لا بهدف الغائه بل بهدف إضافة احتمالات فراغية اكبر، وبطريقة انفجارية تمتد الى ما لا نهاية، الى المطلق، المطلق ببعض سماته ذات الجذور الدينية، مطلق يتجاوز المرئي من المشخّصات وينطلق نحو فضاء اللانهاية.



20 11

ازهر داخل محسن
أكريليك على كانفاس
60 cm x 80 cm
2017

35

الرسام محمد مسير...

رسم دون.. قيود (خارج ماديّة)

لقد بقي الرسم، في مرحلة ما بعد التغيير، يترسم خطى رسامي الثمانينات، في محافظته على توازن سري بين أساليب الرسم المختلفة؛ فظهرت تنوعات كبيرة تعكس الحالة الحقيقية للرسم العراقي الحديث في هذه الحقبة، حينما تم الإجهاز على (الأسلوب) الجمعي لصالح تفرد اسلوبي لكل رسام، وهو ما انتجه انفتاح الرسم العراقي على التجارب في كل انحاء العالم بسبب الهجرات الكثيفة للرسامين العر اقيين إلى خارج العراق بعد التغييرات التي حدثت عام 2003، وبسبب الاطلاع الذي تسد جزءا منه وسائل الاتصال الحديثة اليوم، وهو ما جعل الفن التشكيلي العراقي يتطور بالشكل الذي تقوده إليه محركاته الداخلية (الداخل مادية).

لقد ظهرت بعد 2003 تجارب فنية (هل نسميها تجارب جيل ما بعد التغيير؟) لم تعول كثيرا على التدوينات النظرية، وبذلك لم يعد أحد يعول على العناصر ال(خارج مادية)، وبذلك ستجد الأساليب المتناقضة فرصة التعايش جنبا الى جنب، ليس فقط جنب الأساليب مع بعضها، بل وداخل المنجز الواحد!، من خلال المحافظة على توازن مقبول للعناصر البصرية بين التجريدية والتعبيرية؛ ومن هذه التجارب تجربة الرسام محمد مسير الذي كان منجزه يتأرجح بحركة بندولية بين التعبيرية حينا، وبين التجريد حينا اخر، فقد تصالحت عناصر تجربته مع بعضها، وتعايشت بحرّيّة كاملة.

"رغم اللمسات التجريدية (السحنة)، فأن الرسام محمد مسير يعدّ رساماً تعبيرياً على درجة عالية من الاحساس بالخامة بنمطيها اللذين يستخدمهما في الرسم: المادة واللون، المادة، نعني بها المستحثات التي يضعها قبل الشروع بوضع اللون، والمستحثات مواد صلبة، قاسية، ناتئة، لايمكن للالوان ان تزيل أو تغير وجودها الفاعل في بناء اللوحة، وبذلك تكون هي العنصر الفاعل في بناء اللوحة، وبذلك تكون ايضا هي ما اسماه بيكاسو (علامة الو اقع التي لايمكن محوها)، وان نمطاً كهذا من الاشارات يضعها الرسام باعتبارها مرتكزات طوبولوجية، يبني عليها كلّ ما يعقبها من اشارات وتقنيات...

يظل الموضوع، وغالباً ما يكون العنوان بوابته الرئيسة والأهم، (يظل بمثابة (النظام التكويني) المسبق في ذهن الفنان، قبل ان يستحيل الى (بناء)...) كما يقرر شاكر حسن آل سعيد، أي الى خامة على السطح، وبذلك يكون الموضوع هيكلاً بنائياً للعمل الفني الذي يرتبط وجوده ارتباطاً، لا مناص منه بالتجسّد اللاحق عبر شيئية اللوحة، وعبر الخامة تحديداً، باعتبار اللوحة ليست سوى ذلك السطح الذي تكسوه الخامة. إن لهذا التوجّه مخاطره الجمة كونه يحدّد لدى المتلقي سلفاً، أي قبل معاينة اللوحة، منطلق عملية التلقّي، وبذلك يكون الموضوع . وهو خطاب درجنا على تسميته (خارج جماليّ) . مدخلنا الذي (وضعه) لنا الرسام سلفاً، وقبلنا مقترحاته (عناوينه) لدراسة البنية والشكل، وهي توصي بتفاصيل عن الموضوع قبل رؤيته، فتكون للوحة مرجعية تاريخية سابقة هي العنوان، والموضوع، اللذان سيهيمنان على تصّورنا، بطريقة قسريّة مسبقة، باعتباره (النظام التكويني) للتجربة، أو نظامها اللغويّ، كما يسميه آل سعيد أحيانا"ٍ

كان محمد مسير من الرسامين الأوائل الذين تناولوا احداث ما بعد احتلال بغداد، واكتشافات المقابر الجماعية التي فاجأت الجميع والتي لم يكن ممكنا حصر اعداد ضحاياها، واعداد ضحاياها، فرسم لوحته الشهيرة «المقابر الجماعية» التي شارك بها في معرض مشترك أولاً، ومن ثمَّ معرضه الشخصي الأول المخصص لموضوع المقابر الجماعية، ثانياً، فاهلته لمسته هذه ليكون نموذجا لرسامي ما بعد التغيير، وكان هذا واضحاً في معرضه الثاني، والاشتغالات التي قدمها مؤخراً عبر استعادته لطفولته وقيم واجواء الطفولة بشكل عام.

لقد حرص محمد مسير على ان تنطوي لوحته على العناصر التي تحافظ هي الأخرى على توازن مماثل لذلك الذي في منجزه ككل، وكأنما اللوحة هي الكائن الذي يستعيد مراحل تطور النوع في نظرية النشوء والارتقاء، فلم يكن غريبا على الرسام مسير إقامة معرض ينتمي إلى أقصى درجات التعبيرية، ثم يقيم معرضا لا تجد فيه أثرا لمشخّص، فيجمع في ان معا، كل التنوع الأسلوبي في اعماله المنفردة التي تنطوي

على العناصر كلها بترتيب يُزحزح، كل مرة بدرجة طفيفة، وان أيا من هذه الأعمال تتشكل من ثلاثة عناصر رئيسة: مسحات من اللون الصافي على مساحة واسعة من اللوحة لا تحتوي أي عنصر آخر، ثم مجموعة من الأشكال الملونة بأشكال تقرب من أشكال المربعات المرصوفة جنب بعضها تتغلغل فيها مجموعة من الخطوط (الشخبطة) واهم هذه الخطوط الشكل المثلث، بينما يمتد العنصر الوحيد الذي يبدو مستمدا من اشكال الو اقع ومشخصاته، وهو يقطع اللوحة باتجاه شاقولي، وبلون غامق مقارنة بالألوان الأخرى للوحة، ويبدو هذا المشخص شبيها بكف أو بيد ترتدي كفا من المطاط، واحيانا بدائرة تأخذ مساحة شاسعة من مساحة اللوحة.

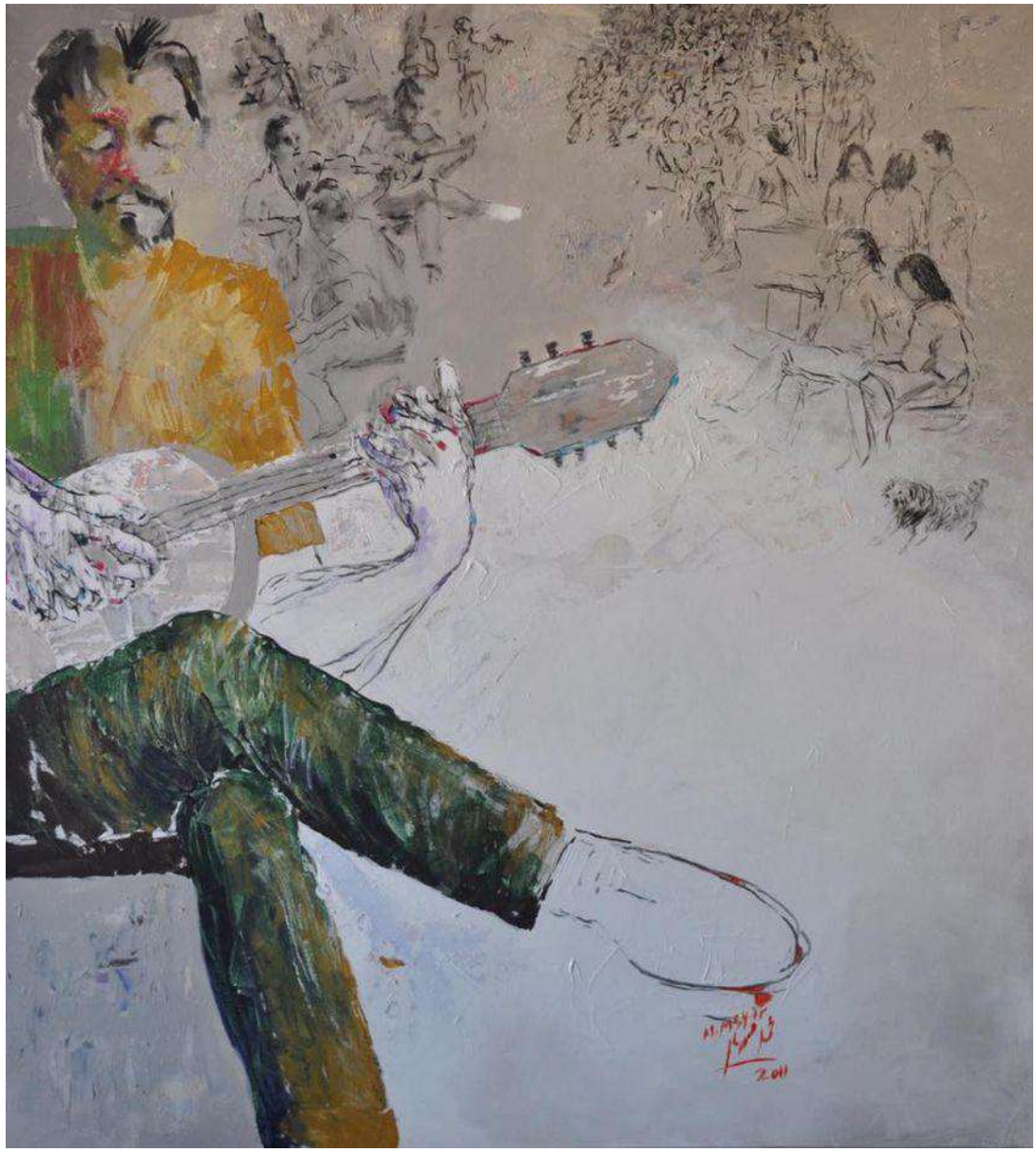
يمكن اعتباره تجربة محمد مسير نموذجا مهما لتعايش الأساليب ذات الطابع الفردي بحرية في سوق حرة دون مسبقات واشتراطات قبلية، فهو يعتبر التحولات في منجزه حالة مطلوبة لتأسيس تجربة متواصلة ومنفصلة بقدر كاف مع تاريخ الفن التشكيل العراقي، ومع التطلع الى امتلاك القدرة على المساهمة في فن عالمي حداثي تشترك كل شعوب الأرض به، فكانت له محاولات مستمرة في التجريب و ابتكار مفردات جديدة، ومواد جديدة، وتقنيات جديدة، ومواصلة البحث الفردي ليطأ ارضا جمالية جديدة، وهو ما نجح به الى حد كبير، انه يمتثل بثبات لما اسميته (قانون جاكوب كورغ) الذي يشدد بأن الابداع ليس الا هيمنة المبدع على المادة التي يشتغل عليها، وهذا ينطبق على كل الفنون سواء كانت ابداعا تشكيليا، او لغويا، فكان باحثا دائما عن الجديد سواء عبر تركيب عناصر جديدة لانتاج لوحة مختلفة مستلة مما كان يسميه شاكر حسن ال سعيد (المتحف البصري) الذي يشكل الخزين البصري والثقافي للرسام، او من عناصر مستلة من قراءاته واطلاعه على الفن العالمي، ومن سفر اته العديدة، ومما يصادفه خلال حياته ويجده صالحا ليكون فنا؛ بدءا من "الشعور بحرارة المحيط ولون الرصيف وأضواء الشوارع والحدث الاجتماعي والسياسي، وما يلقي بظلاله على حياتنا اليومية"، فيختزنه كطاقة كامنة، ومحرك لأفكاره وتوجهاته، وبحثه الجمالي، و انتهاء باستجاباته تجاه ما يواجهه بلده من أحداث وكوارث متلاحقة.

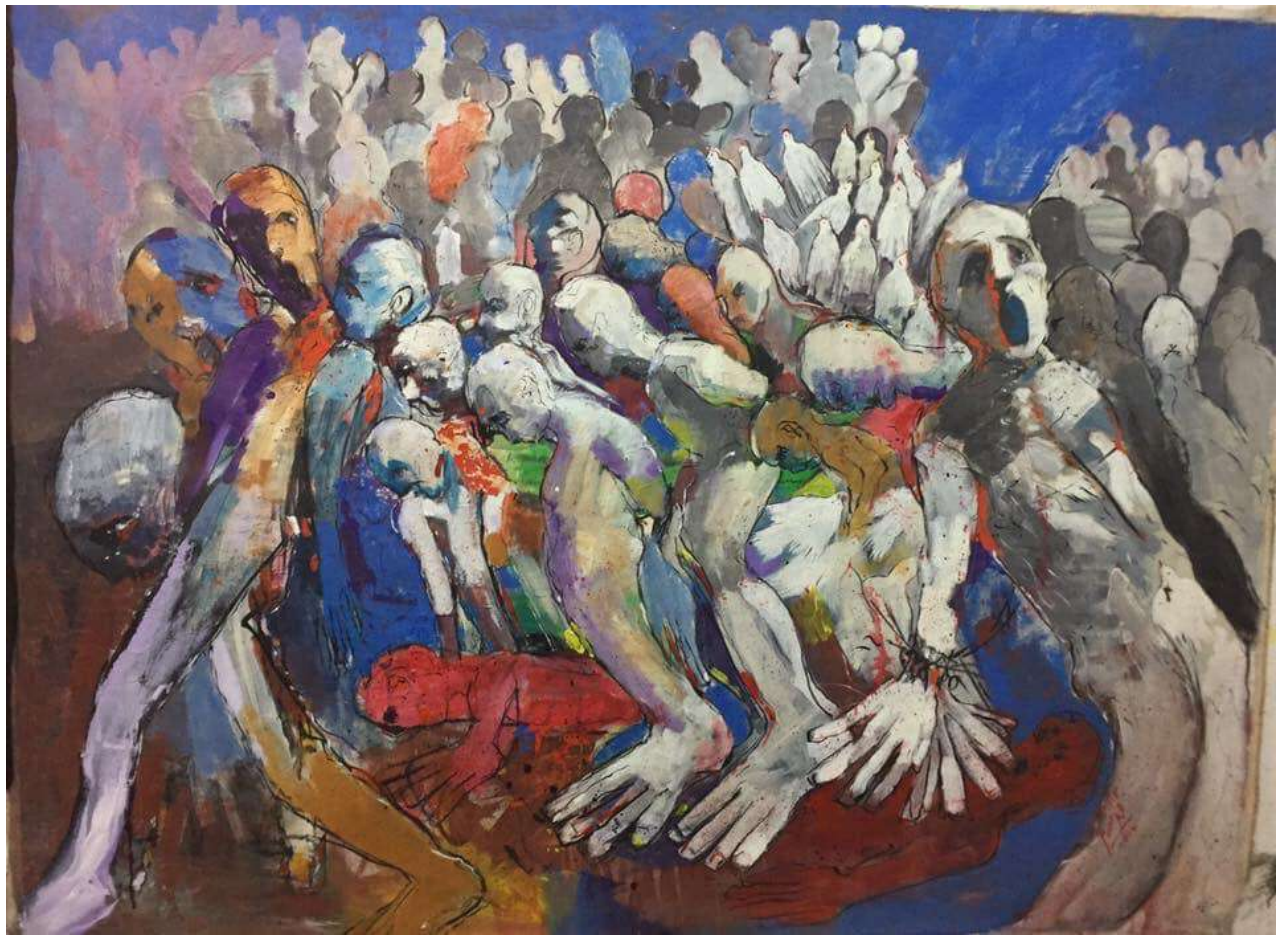
كثيرا ما اعاب محمد مسير التماثل بالتجارب التشكيلية معتبرا إياها من العاهات الكبيرة في الفن التشكيلي العراقي، ويرجعها الى مشاكل التطور التكنولوجي التي ألقت بظلالها على التشكيل العراقي أيضاً، ويعيب كذلك التناصات (الحرفية) مع تجارب عالمية تصل أحيانا الى درجة النقل الحرفي للتجربة، "فهناك الكثير من التجارب الفنية المهمة لفنانين تشكيليين عر اقيين، قد تكون متناصة بدرجة ما مع أعمال أخرى بمفاهيمها ورؤاها ومفرداتها".

لقد عايش محمد مسير ذكريات الحروب، وسنوات الحصار بضغوطها المعيشية الهائلة، وما اعقبها من أحداث دموية تركت في ذات الفنان العراقي شرخاً عميقاً، ومخزونا من الفزع والالم؛ وهو ما تحول، في معرضه الأول عام 2004 عن (المقابر الجماعية)، الي تجربة يشم منها المتلقي رائحة الموت والدم والخراب عبر اللون الطري الذي كان يضعه محمد مسير بكثافة لافتة، وعبر مقترحاته الجمالية التي تقف خلفها ثقافة الفنان ومتحفه البصري.

كانت لمحمد مسير نشاطات فنية تهدف الى ان ينزل الفن الى الشارع، فانجز مرة تجربة فنية لتغيير لون الشوارع والأرصفة الخانقة، وكانت هي عبارة عن معارض في الشوارع، وقد أطلق على هذه التجربة اسم الفن البيئي، وهو من فنون شوارع المدن، اقد كان الهدف الاخر من هذه التجربة إلغاء لون الحواجز الكونكريتية الخانقة في معظم شوارع بغداد، تلك الحواجز التي ألغت ذاكرتنا عن معالم المدين التي عشناها سنوات طويلة، فكانت تجربة جميلة، ولكن النقل المستمر للحواجز الكونكريتية افسد التجربة فلم يتبق منها شيء.

يشهد أسلوب محمد مسير تحولات جذرية في فهم دور الرسم ودور الخامة والسطح، إنها تحولات ستظهر منه رساما آخر يفهم كل تفاصيل عملية الرسم بطريقة مختلفة، رغم ان هذه التحولات مازالت في طور التشكل.





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 باعدادها 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