العودة من مدارج المجهول

جبرا إبراهيم جبرا

يطلق بعض النقاد احكاما تعميمية ، معظمها سلبي ، متعذرين بان مهمة الناقد هي ابراز العيب ، او النقص ، في العمل الفني دون التريث عند التفاصيل التي قد تقنعنا ، اولا تقنعنا ، بذلك . موقف كهذا شائع تجاه المجددين ، او على الاقل ، تجاه الاقل شهرة من غيرهم ، وهو في الاغلب موقف لا يهمه الكشف عن النواحي غير المتوقعة في العمل الفني . نقد كهذا كثيرا ما يدلل على الناقد لا على المنقود . ولئن يمكن للنقد ان يكون عملية دفع وانماء بالنسبة الى الفنان ، فأن بوسعه ان يكون احيانا عملية كبت وتحطيم ، ولكن الى وقت ما ، فقط . لان الفنان الحقيقي مهما تألم لمثل هذا النقد ، لن يسمح له في النهاية بالنيل من عزيمته .

هذا لا يعني أن الناقد يتغاضى عن العمل الردىء ، او انه يرضى به لمجرد وجوده . العمل الردىء لايمكن ان يحتمل ، ويجب ان يقال لصاحبه : عملك ردىء عليك ان تجهد كثيرا ، وتدرس طويلا ، وتنظر مليا ، وتحاسب نفسك حسابا عسيرا ، وقبل ان تعرض علينا عملك .

غير ان الناقد يجب ان يكون في ما يقول ما يدل على ان في المنبع من آرائه يكمن الحب ، مهما تكن احكامه . ثمة نقد يصدر عن كراهية ، يحاول الناقد ، بكل ما اوتي من براعة ، تبريرها تجاه ما يرى ويتأمل . الناقد ان خلا من الحب ، فقد خلا من الكثير من الفهم . الناقد ان لم يكن الحب لديه مقتربا الى العمل الفني ، كان كمن يريد اجتياز النهر الى الضفة الاخرى دونما جسر . والانهر التي لا بد من اجتيازها كثيرة .

لا انكر انني ، منذ البدء جعلت الحب لي جسرا الى فهم ما يحاول الفنانون الآخرون فعله . لقد روضت نفسي على ان ابدأ بدون تعصب مسبق . طبعا هناك ما ارفضه لانني ارى انه لا يستحق وقوفي عنده . ولكن الذي يوقفني للتأمل فيه ، يقيم في ذهني هذا الجسر من الحب الذي احاول فيما بعد تعليله . وقبلا قلت ان النقد عملية استغوار . اذا وجدت ان ما أحب يصمد لعملية الاستغوار هذه ، تمسكت به .

وعندها يفعل الذهن فعله ، معتمدا على ما اختزن من تجارب فنية وفكرية ، فالاستغوار نفسه ، في نهاية الامر يشمل مقارنة ضمنية : مقارنة بين العمل الجديد وبين التراث الفني المتراكم لدى الانسان منذ أن خط على حائط ، منذ ان نطق باول كلمة غناء ، او صاح اول صيحة فجيعة او فرح .

هذا كان دائما موقفي ازاء كل عمل جديد . وما عنيت به كان دائما اقل بكثير مما كتبت عنه . وما كتبت عنه دائما مما اعتقدت بأن فيه مسعى جادا لبناء حضارتنا الجديدة . فالفنون تشكل الجزء الاكبر من مقومات الحضارة . . والجزء الآخر ، من سياسة ، أو اقتصاد ، أو تكنولوجيا ، على اهميته الهائلة ، انما يخدم بهذا الشكل أو ذاك قضية الابداع ، الذي يجعل عصرا افضل من عصر ، أمة ابرز من أمة ، حضارة ارقى من حضارة . انه يخدم الابداع بتسهيل نشره والاستمتاع به على اوسع نطاق والاضافة اليه .

في اطار كهذا ، وعلى ضخامة كهذه ، قد يبدو الحديث عن بضعة فنانين (شعراء ، أو قصاصين ، أو معمارين ، أو مسرحيين) عاجزا عن ابراز خطورة القضية كما ينبغي . ولكن لا بأس . فالحديث نفسه دائما ذو سوابق ، ولواحق ، تتفرع اعماقا وابعادا . انه التأكيد على قنطرة واحدة صغيرة في بناء ضخم ، ولكن القنطرة ليست جزيرة مستقلة . انها جزء من تكامل كبير متداخل . انها رمز للبناء كله .

●

نظرة الناقد ليست نظرة الرجل الذي يريد شراء صورة يعلقها على جدار غرفته ، لتنسجم مع الوان اثاثه ، كما يقولون . كثيرا ما يكون المشتري معنيا بما قد يصبح امتدادا لما سبق ورتب امره في منزله .

فالصورة بذلك تبقى امرا ثانويا بالنسبة اليه ، مهما كـان «حـذرا» «اوبارعا» في انتقائها ٠

ثم ان بعض الصور قدلاتصاح للتعليق اصلا ،بالنسبة الى المشتري ، لانها «مقلقة» او «مفزعة» أو «مؤلمة» ٠ انه لا يريد ان يواجه مأساة مصورة على جداره كل يوم ٠

الناقد يصرف امورا كهذه عن ذهنه حين يتأمل العمل الفني ٠ للعمل قيمته الداخلية المطلقة ، وهي قيمة لا شأن لها بتزيين جدار او الانسجام مع اثاثه ٠ او اهوائه ٠ انها قيمة غير « فائدية » ، والناقد يبحث عنهـا واذا وجدها ، ركز عليها همه ٠ وهو يعلم انها أمر يتصل برؤيا أو تجربة معينة ، قد يكون المشاهد – او لا يكون – مهيأ لتلقيها ٠ ولكن الاغراء بالتلقي يكاد يكون ضمنيا في العمل الفني الناجح ، ولعل بعض عملية النقد هو رفع العوائق أمام هذا الدفق الغامض الذي يفيض عن خلق الفنان في اتجاه المشاهد ٠

●

من البديهي ان الانسان يغتني بنوعين اساسيين من التجـربة : تجربته الذاتية ، ، وتجربة الآخرين ٠ وبقدر ما يسعى الى اثراء تجربته الذاتية ، وزيادة انفتاحه على الدنيا بواسطتها (وبالتالي زيادة فهمهـا والاستمتاع بها) ، فان عليه ان يسعى الى النهل من تجربة الآخرين ، على تنوعها وتعقيدها ٠ بل ان تجربته الذاتية ، دون الاستمداد من التجربة الاخرى ، تتعثر وفي النهاية قد تنكفيء وتنغلق ٠ والناقد ييسر هـذا التواصل بين التجربتين ، على الاقل في الحالات التي تكون فيها تجربة الآخرين هي التجربة الفنية او الرؤيوية ، لانه العنصر المساعد في تفاعل وجودي خطير هو في الاساس من بناء الشخصية وبناء الحضارة ، في آن معـا ٠

الحياة اذن تفقر وتنحط بدون اقامة الصلة باسـتمرار بين نوعي التجربة ٠ والخطر الاكبر ، في كل أمة ، هو اقامة الحاجز بينهما٠ هكذا يكون الانغلاق ، فرديا او جماعيا ٠ امنع التواصل التجربوي بأية حجـة كانت ، بين الافراد أو بين المجتمعات ، تسدل الظلام على الحياة ٠

●

ولكن ما الذي نقصده بالتجربة ، هذه الكلمة اللازمة في الحديث عن الفن ؟ التجربة ، في ابسط اشكالها ، فاعلة كانت ام منفعلة ، هي وجودا واعيا ، عاطفيا ، حسيا ، ذهنيا ، في ظرف ما : قد يؤثر المرء فيه أو قد يتلقاه راضيا ،أو راغما ، دون التمكن منه ٠ التجربة هي مرور المرء في طوايا الحالة الانسانية الجائشة التي تلهب فيه اللـذة ، او الالم ، أو الغضب ٠ انها تعاطي الانسان حياته تعاطيا عميقا ، حادا : بعضنـا

يعرف ذلك كل يوم • وبعضنا لا يعرفه الا نادرا • لكننا جميعا نعرفه في وقت ما • والفنان يعرفه اكثر منا جميعا • او انه يعرفه على نحو أعمق واحد يمده بدفع ذهني وحسي وعاطفي متواتر •

من هذه التجربة « الفيزيائية » تأتي التجربة الرؤيوية : انها التخطي الذي يحمل بين جنحيه لذة والم وغضب الانسان الاصلية • ولكنها تخط، تجاوز ، الى تلك المدارج الفسيحة التي لا حدود لها ولا خرائط • انها ضرب من الدخول في مجاهيل انسانية ، يحاول صاحب الرؤية ان يعود الينا بشيء واضح عنها او شيء موح بها • بدون هذه القدرة على الانسراح ابتداء من التجربة الاولية ، التيه العريض ، والقدرة على العودة منه بقصة سندبادية ، ليس ثمة فن أو ابداع • ومن هنا كانت خطورة التجربة الرؤيوية • في القدم ، كانت هذه «العودة» من مدارج المجهول تنسب الى الانبياء • والفنان قد يقصر عن العودة النبوية ، الا انه دائب المسعى في اتجاهها • وكلما حقق شيئا منها ، كلما ازداد وقعه ، وعلا قدره ، في انفسنا •

●

في الرسم كثيرا ما تكون التجربة بصرية محضا • غير انها تجربة تتردد فيها « اصداء » داخلية ، من النوعين اللذين ذكرتهما • طبعا تجارب الانسان الممثلة ، حتى البصرية منها ، لا حصر لها : انها تتنوع بقدر ما هناك من بشر يعبرون عما يحسون ويرون • والتنويع مستمر منذ ان وجد الانسان على وجه الارض • وكل محاولاتنا الدراسية انما هي جزئية بالنسبة الى الخلق الاوسع : اننا ندأب في ايجاد تلك الرقعة المحدودة التي يمكن للتجارب والرؤوى ان تشترك فيها ، ولو الى حد ما ، لكي نستطيع ان نفهمها نحن ايضا بالمشاركة • ولكننا نعلم اننا ، حين نستجيب لاي عمل خلاق ، نستجيب باكثر مما نستطيع ان نحدد • في مكان ما من اذهاننا ، او انفسنا ، ثمة مشاركة خفية ، باطنية ، تزيد او تنقص بقدر ما نمينا مداركنا ، بقدر ما دربنا عضلنا الذهني او النفسي • انها الاستجابة التي تتعدى حتى قدرة الناقد على القول • ومن هنا كانت صلة الفنان بالصوفي وثيقة • لسنا كلنا متصوفين • ولكن الذي لا ريب فيه هو اننا ، مهما كنا عقلانيين ، فان فهمنا للفن ، او استمتاعنا به لن يعمق الا بقدر ما نستطيع من تعاطف صوفي ـ تعاطف غامض تقصر عنه الالفاظ في النهاية ، مما لا اجد له كلمة هنا الا «صوفي» • هذه الهزة هي السر الاخير في تجاربنا الجمالي • والتجربة البصرية التي نتلقاها ازاء بعض الرسوم الرائعة هي اخت هذه الهزة العميقة • ولذا ، فان الناقد غالبا ما يجد نفسه محتاجا الى أنواع عديدة من المعرفة قبل ان يستطيع ان يبلور حكمه على العمل الفني ، او ان يبرره •

لكي يستطيع الفنان استقصاء تجربته من الداخل دون ان يبدو انه انما يكرر تجارب غيره الماضية ، غالبا ما يضطر الى خلق ما يشبه اللغة الجديدة – خلق رموز وكنايات عليه ان يجد لها بينَ الناس فهما وتداولا ، رغم غرابتها الاولى• وهو مضطر الى ذلك لان الكثير من الرموز والكنايات «المقبولة» فقد طاقته وقيمته لديه • واذ يتشبث بعض الفنانين (او الشعراء، الخ) بمثل هذه الرموز والكنايات المستنفدة ، فانها تمثل انتاجهم وتبقيهم في منزلة تقصير عن المعاصرة ، رغم حظوتهم احيانا لدى كسالى الذهن من الجمهور (ومثل هذا الجمهور، على كل ، لا قيمة له في الانعاش الفني او الفكري) •

وباتساع وتكرار محاولات الفنان الخلاق ، تتواتر الرموز والكنايات المستحدثة ، جالبة معها ، بالضرورة ، اشكالا مستحدثة • وهذه بدورها تساهم في خلق قرائن بصرية او سمعية جديدة ، وبالتالي تساهم في تغيير الذوق واطلاق العواطف بطراوة ، او حدة ، مجددة •

التجربة البصرية ، في هذا كله ، شديدة الخطورة • لان التجديد الذى يتم عن طريق الرسم في المرئيات واشكالها وعلاقتها ونسبها يؤثر في التنسيق الاساسي الذي تبتني عليه الهندسة المعمارية ، الملابس، الاثاث، الادوات اليومية ، الالآت على انواعها ، فضلا عن الفنون المرئية الاخرى ، كالسينما والمسرح – وباختصار ، كل ما يضعه الانسان لفائدته او متعته • هذا التبادل حتمي بين العاطفة اوالتجربة الفردية التي تخلق الرموزوالكناية اول الامر ، وبين النتيجة الشكلية النهائية التي تغير مظاهر الحياة نفسها•

الوضوح ، التوازن ، التمام – كانت هذه دستور الفنان الاغريقي ، يحققها في النحت عن طريق الجسد العاري ، جاعلا اياه في نقطة رهيفة تقع بين الحركة والسكون • ومنذ ذلك الحين مرت على الحضارة فترات كان فيها الوضوح والتوازن والتمام مبتغى الابداع • كانت هناك دائما قياسات وقواعد يجب التمسك بها • فكان حتى الجسد ، اذا تم التعبير عنه فنيا ، مثالا على التناغم العددي الخاضع بنسبة لقوانين كونية ، كما نعرف من فيثاغورس ، الذي كان يرى كل شيء جميل محققا لنسب رياضية معينة، هي التي توجد فينا هزة اللذة والطرب – هزة الاستجابة لروعة الكون ، كما في الموسيقى •

ربما كان في الفن الحديث تمرد على هذا القانون الكلاسيكي • ولكن الغريب هوان ما يوجده الفنان اليوم ، رغم ما يشيع فيه من غموض وقلق وفقدان التمام ، ينتهي في النفس الى اثارة قضايا الوضوح والتوازن والتمام من جديد ، رغم ما يبدو في هذا القول من تناقض •

حتى في اللوحة التجريدية اذا كانت ناجحة نجد تقسيمات للمساحات اللونية لو دققنا فيها لوجدنا بعض تلك النسب الموسيقية التي تتصل

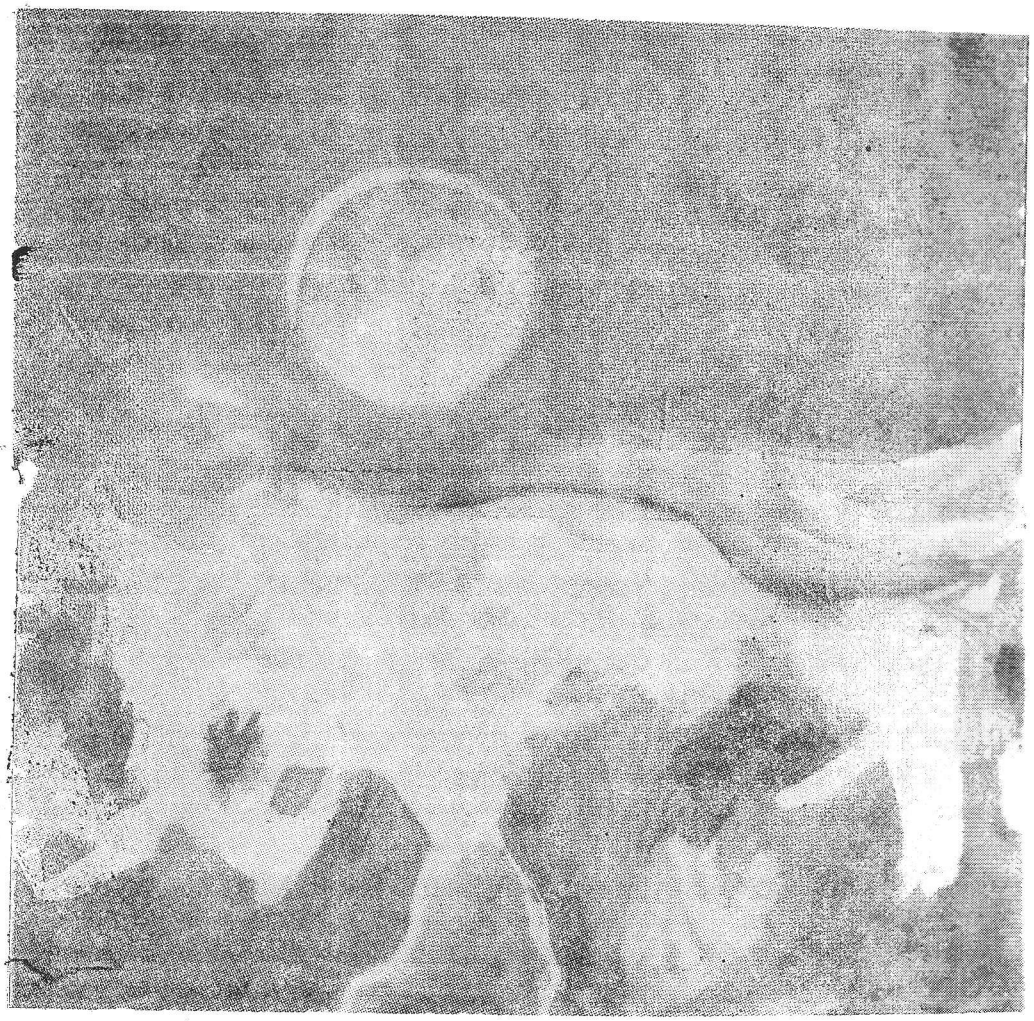
بالتناغم العددي الفثاغوري • قد لا يفعل ذلك الرسام عن وعي، ولكن حسه الخاص يفعل فعله في النتيجة النهائية • في صور رساميا العراقيين نجد ذلك مثلا في صور ضياء العزاوي ، الذي يقسم لوحاته دائما الى مساحات لها نسبها الخاصة ، يسعفها اللون في ايصال هزتها الى انفسنا ـ بالاضافة الى الرموز الايحائية المتراصة التي هي من مميزات العزاوي • هذا ما نراه ايضا في رسوم خضير الشكرجي التجريدية (ولعله قد تأثر بعض الشيء بضياء العزاوي من هذه الناحية) •ففضلا عن سيطرته ، نراه يجزيء مساحاته على نسب معينة توحي بذلك الحس التناغمي • ويلاحظ هذا التجزيء في رسوم عدد من الشباب الواعدين ، كسلمان عباس ، وسعد الكعبي ، وهاشم السمرجي ، وسالم الدباغ ، وعامر العبيدي ، وغيرهم • واكاد اجزم اننا لو تمعنا في رسوم جواد سليم وفائق حسن لاستطعنا استخلاص هذه القاعدة النسبية لا في توزيع الالوان وحسب ، بل في تنظيم الاشخاص الذين في صورهم بالنسبة الى المساحة القماشية • وهو امر نجده في احسن رسوم اسماعيل الشيخلي التي انتجها منذ اوائل الستينات • كما نجده في الكثير من رسوم سعاد العطار وغازي السعودي ويحيى الشيخ•

الفنان العراقي اذن فيما ارى مهما شط في الغرابة في تعبيره عقلاني في قرارة نفسه • ولا عجب فهو ان لم يأخذ ذلك عن الفن الاغريقي فانه يتلقاه ، واعيا او غير واع ، عن تقاليد الرسم العربي الفنان العربي كان دائما اقرب الى المهندس، في زخارفه الجدارية، في مقرنصاته في الخط على انواعه • وهو كذلك في رسوم المنمنمات : فالميزة الكبرى في الواسطي هي تركيبه الهندسي ـ الذى يتراوح بين الصراحة في التناظر ، وبين الايحاء بالتناغم والايقاع اللذين يتكشفان عند التدقيق في اجزاء صوره •طبعا ، الفنان الحديث يبحث عن امكانات تعبيرية تتعدى صراحة التركيب • فهو يعترف بانه جزء من فوضى الحياة ، ولكنه يستخلص نظاما من هذه الفوضى باستحداث النسب مرة اخرى ، مهما صعب تحديدها • وهو يفعل ذلك على غراره الشخصي • غير انه لا ينفلت منه نهائيا • وهكذا يكون في فناننا المعاصر ، رغم تمرده الاسلوبي الظاهر استمرار (ربما كان غير متوقع) لتقاليد الفنان العربي القديم نفسه•

بعد ان فرغت من هذا الاستقراء العام ، اود ان أتناول بالتخصيص محاولات بعض الرسامين الذين لفتوا نظري في الاونة الاخيرة ببغداد ، والذين أرى في نتاجهم تطورا للمدرسة العراقية التي تبلورت سماتها في الخمسينات ، مع انعطاف يؤكد على حيوية هذه المدرسة في اواخر الستينات، وهو انعطاف لنا ان نرى فيه مؤشرا الى اتجاهها في السبعينات •

كاظم حيـــدر

الانسان بين الفناع وبين الحلم : لقد انطلق الانسان من مكعبـه ، حيث بقي مقرفصـــا ، مضغـــوطا ، مدة مـن الزمن ، واذا ثمة اتساعات فضائية ، واتساعات أرضية ، تعتورها أشياء ضخمةمعقدة ، ولكنها لا تخيف الانسان مهما صغر حجمه • في رسوم كاظم حيـــدر الجديدة هذا التفاؤل الجرىء •



ذكرى الحصان ورموزه قوية وملحة . انها الحركة التي تصل بين توق الانسان ووجهة سيره ، دونما تناقض . والرسام لا يخشى الان ان يوحد بين النقيضين ، التجريد والتشبيه ، في الصورة الواحدة . انه الجمع بين القناع وبين الوجه ، بين الحلم وبين الوعي ، كأنما الحصان الطائر هو انطلاقة الروح بين طرفي الكينونة . واذا كان في العديد من الرسوم شخصان اثنان ، رجل وامرأة ، فهما ايضا على الارجح اقنوما الطبيعة ، ميلاد الاشياء وذروتها ، الوعي والنشوة ، الوجه والقناع ، كلها معا .

الطبيعة هنا اما ان تدفق بغزارة وتهالك عشوائي ، واما ان تتقولب في اشكال صارمة ، تظل الحياة من بين فجواتها وشقوقها . في كلها ما يشبه النذير والتحذير ، ولكن فيها ايضا ما يشبه الاغراء بالفرح . الرحلة شاقة ولكن مثيرة ، الجسد تنتابه ردود الفعل ولكنها صادرة عن أغوار تضطرب اضطراب الوعي والحلم . ففي وحدة الاستجابة النهائية تحاول التجربة الحسية ان تتكامل مع التجربة الذهنية . واذا تحقق للفنان هذا التكامل ، فقد حقق لنا عطاء لن نتنازل عنه .

يروق لي ان اتصور ان لكل هذا علاقة بموضوع « الرحلة » الذي أخذ يبين في رسوم كاظم حيدر .

الرحلة : رحلة الليل ، رحلة النفس ، رحلة العاشق ، رحلة النبي . لوحة « البراق » في زراقاتها المتفاوتة ، في ايحاءاتها الدينية في ايماءاتها الى الآلة المعاصرة من ناحية والمعجزة من ناحية أخرى ، تمثل هذا التوق الى الحركة المعجزة : الحركة الى السوامق القصية التي هي أيضا حركة في اتجاه دواخل الذات العميقة . البطولة والشهادة ، اللتان كانتا الموضوع الاهم في أعمال كاظم حيدر لفترة من الزمن ، متصلتان بهذا الموضوع الجديد على نحو نستشعره دون ان نستطيع تحديدا له : هل الرحلة هي رحلة البطولة والشهادة ؟ هل هي رحلة نحو الموت فالحياة — أم انها الان رحلة تفاؤل نحو الميلاد ، نحو الحياة وقد خلصت من لعنة الموت ؟ القناع والوجه : كلاهما حقيقي ، وكلاهما غير حقيقي ، في آن واحد . وكذلك هذه الرحلة : انها الهول وانها الفرح ، في آن واحد . وكذلك هذه الرحلة : انها الهول وانها الفرح ، في آن معا . اين الحد الفاصل بينهما ؟ اين الحد بين الحقيقة واللاحقيقة في رحلة الانسان الابدية ؟

في رؤى سعاد تمسك بالمرء لحظات من شدة الحس ، فلا يستطيع الجزم اذا كانت الحقيقة موجودة او غير موجودة في الطرف الاخر من الحلم والفنتزة .

ورغم ان المظهر في صور سعاد لا يبدو عليه تغير كبير عما كان عليه في السنوات الماضية اذ ان بعض موتيفاتها الاساسية في ترداد مستمر ، كالاطفال ، والعصافير ، والاقواس المتشابكة فان فيها تحولا أساسيا نحو هذه النزعة « الفروسية » المحملة بالاضداد ، تأتينا عبر اسلوب يستمد الكثير من المنمنمات العربية العباسية ، ولا سيما فيما يتعلق بتشكيل الاشجار والورود والطيور والوجوه النسائية .

سعاد هنا ، فيما أرى ، تمر بأزمة خاصة تصارعها بوضعها على القماشة جزءا ومرحلة مرحلة . هل تستطيع ان تعبر بالفنتزة عن براءة الانسان الاولى ، وقد نازعتها شهوة الحياة على غير انتظار ، كنار تشب فجأة في غابة عذراء ، كما شبت في « الاشجار ذات مساء » ؟ اشخاصها يفقدون حقيقتهم الجسدية ، في صورها الاخيرة ، ليجدوها تتثال عليهم في انتقال من التحرق ، واذا ما وقعوا فيما يشبه الغيبوبة ، لم يتعين لدى الرسامة ان كانت الاستفاقة ستكون على هذه الحقيقة ام على وضع حلمي جديد . ازمة الفنانة سوف تستمر عبر الجواب عن هذا السؤال . وهي تشحذ لذلك طاقتها التكنيكية دون كلل .

قد نجد في رسوم سعاد ان الزخرف الصريح يسرق من محاولتها شيئا ثمينا من الجهد ، وينحرف باهتمام المتأمل نحو ما هو ثانوي . الكثيرون يؤخذون بهذه الناحية الثانوية في فنها . غير ان الرسامة تصارع حتى هذه الزخرفة ، التي هي جزء من أزمتها ، محاولة ان تقولبها في الاتجاه الاخر ، حيث قد يتحول طائر الجنة الى امرأة ، وتتحول المرأة الى عشق أرضي .

ولا ننسى ان المرأة ، فيما سبق من صور سعاد ، كانت مرهقة بآلام لا تجد الرسامة الان ضرورة لاستعادتها . ولذا فان التحول سيبقى مثيرا للسؤال لدى من يتتبع خطها المتنامي نحو المجهول ـ المجهول الذي لا ريب في مجيئه واضحا في رسومها القادمة .

ضيـــاء العـــزاوي

رهافة الخط لدى ضياء العزاوي تذكر المشاهد برهافة الخط لـدى جواد سليم • ومع ان الرسام في اول الامر كان شديد التأثر بتشكيلات استاذه فائق حسن ، فانه ، بعد تعريجه على الموتيفات الاسلامية ، وولعه بالاساليب السومرية التي كانت جزءا من دراسته علم الآثار ، مر بفترة كان فيها لرسوم جواد أثر كبير في رؤيته غير ان لضياء تجربته الفذة بين الفنانين المعاصرين ، ربما كان سببها قدرته على استيعاب هذا النسغ الوافر ، جاعلا من المؤثرات طريقا الى اثماره الخاص ، وتجسيداته المتميزة • ولذا فان في أعماله حسا تاريخيا ومكانيا حادا ، وفي الوقت نفسه حضورا معاصرا لا تردد فيه • وسواء أكان موضوعه جلجامش ، أو تجريـــدات اسلامية ، أو الف ليلة ، أو شهادة الحسين ، أو قرى الاحلام والعـــاب الاطفال ، فان في الموضوع دائما تلك الشحنة الجمالية ، المتفاوتة عنفـــا وطراوة ، يخلقها بخط ولون ينضج كلاهما بشخصيتـــه وينصـــاع لتجربتـــه •

ضياء العزاوي فنان متكامل : رحلته عبر رسومه تتصل اجزاؤهـــا ومضامينها ضمن الرؤيا الانسانية التي توغل بعدا ، وتوغل أحيانا ظلاما، لتعود بما يضمن له التأكيد على حسه بالتوتر ، والفرح ، والفجيعة •وفيه أرى ، كما رأيت في جواد سليم ، امتدادا آخر للفنانين العرب القدامى ، لا لنوعية تخطيطه فحسب ، بل أيضا لما يشيع في لوحاته من أنماط الروح العربية ورموزها ، وهي التي يبلغها نفس المشاهد عند النظـــرة الاولى ، قبل ان يستقصي المشاهد تفاصيلها • الاثر البصري للوحاته غالبا مـــا يقع في النفس كوقع الرمح ، او وقع الصنج • فيعود المرء الى الاستقصاء وقد لا يستبين الدقائق كلها ، ليبقى هناك دائما ما يعود اليه ويكتشفه في هذا الضجيج المكتوم • حتى استعمال الفنان للكلمات ، والعبارات ، والنتف الشعرية – يقلب بعضها قلبا زخرفيا لسبب مجهول – انما هوجزء من عملية الايصال المفاجئة هذه •

رحلة ضياء العزاوي ما زالت في حركتها على مدار آخذ على مدار آخذ في الرحابة – رحلة وجدانية جريئة ، ترفض التخرص بحد اعتباطي للرؤيا في عالم خصب يبقى الفنان فيه رائدا ، مكتشفا ، موسعا مدارك الانسان الى مالا نهاية •

رافـــع الناصري

كان الحرف العربي ، منذ القدم ، من أهم وسائل الفنـــان الابداعية • فقد استخدم الخط بانماط مختلفة ، بتوليد بارع ، ليعبر عن طاقة جمالية هائلة ، تقترن بها دائما احاسيس (روحية) يفلح في نقلها الى المشاهد عبر مساحات قد تكون صغيرة ، على رقع من الاوراق اوصفحات الكتب ، أو شاسعة تغطي الجدران والقباب • وقد عاد الكثير من فنانينا اليوم الى ذلك المصدر من جديد • وكما أدخلت الكتابة في العصـــور السابقه ضمن الزخارف العتيدة ، فان الفنان اليوم يدخلها ضمن مفهومه الحديث للخط واللون المحملين باحاسيسه الجمالية والروحية ، وقـــد يخلص بها الى تجريد يعتمد الامتدادات والاستدارات التي يهيؤها الحرف العربي بغني خاص ، وإذا يقدم لنا تجربة (معاصرة) تستبطن اصداء من زمن سلف •

رافع الناصري واحد من هؤلاء الفنانين ، يمتاز بقدرته الخاصة على الدمج بين امكانات الحرف الشكلية وامكانات (الغرافيك) والتلوين ، على نحو لا نخطىء فيه نظرته الصوفية • والعلاقة بين نزعته الغرافيكيـــة الاصلية التي غذاها بشحنة من الفن الصيني ، وبين التشكيل الحـــرفي الجديد ، علاقة منطقية ، وأردة •

ولكن لابد من القول ان تجربة رافع الناصري ألاساسية هي تجربة المطلق : انها محاولة الامساك بما هو بعيد ، ومتغلغل في المجاهيل الذهنية، لوضعه على اللوحة كرؤيا يمكن ان نشاركه فيها • وهذا الذي يضعه امامنا في النهاية أشبه بخلفية امتلأت فيها الفضاءات النابضة يقحمنا في أماميتها دراميا • انه يمسرح احاسيسنا في أطر من رؤاه المتحركة ، القلقة ، الباحثـة عن سكون أخير في أعماق العين كما في أعماق النفس •

من الواضح ان مهارته التقنية هي خلاصة مهـــارة ضبطت توزيع التوازنات والاستطالات والفراغات • انها مهارة التنغيم الذى يكون حتى الصمت جزءا غنائيا منه • وهذه تمده بالقدرة على ايقافنا امام اعمـــاله نتملّى الجمالية البصرية الصرف التي هي أول ما يعطي • بيد انه لا يقنع بذلك ، على أهميته • فوراء هذه الحسية المرئية ، يكمن عالمـــه المطلق ، الدافق • وهكذا تغدو حروفه ، خطوطه ، تشيكلاته ، مصيدة لوجـــود (او وجد) يريد هو ، كالشاعر ، ان يجسده ، رغم تمنعه ، ليستطيع وصل المشاهد به •

صالح الجميعي

في أعمال صالح الجميعي ، منذ ان كان يستعمل طريقة الطبع في أوائل الستينات ، غموض لا مرد له ، أعماق مظلمة يقعد فيها اشخاص مجهولون في حيزات مجهولة ، أشبه بأشخاص يقيمون على تخوم أحلام رهيبة • ما زالت في رسومه منذ ذلك الحين ، رمية الى الوراء ، تاريخيا ، أو حلميا ، كأن الانسان تمسك به أيد تمتد من ماض غامض وشوارد بعيدة • وفي تجريدياته بقيت هذه النزعة ماثلة في أشكال توحي بمكتشفات الآثار ، بحفريات سومر وبابل •

واذا زهت الوانه أحيانا ، فانها لا تزهو الى حد الافصاح ، في مخيلة تؤثر اللغز وهي تقرن الحب المعاصر بعشق الآلهة القديمة • (غوايات انكيدو) الاربع أو الخمس ، بما نبديه من محاولة الرسام تخليص نزعته التعبيرية من التجريد ، مثقلة بهذا الربط بين تجربته العاطفية والتاريخية: انه يتوخى اسلوبا يريد ان يحقق به حضورا كليا لتجربة انسانية تمتد عبر حقب طوال • ونسجه الخشن المضطرب ، الناتيء أحيانا باستطالات أو مكورات معدنية ، جزء مهم من هذا الاسلوب •

بعض صوره اشبه بجدران قديمة تحمل رموزا لتعاقب الايام والشهوات والنسيان • بعضها اشبه بطلاسم السحرة يهيئونها دفعا للجن أو جذبا للجنون • صورته (رسالة قديمة) طلسم من هذا القبيل : فهذه التعاريج والحروف المتلازمة التي التأمت في أسطر مضطربة ، تتخللها (اللعنة) و (الوعد) ، كلها كلمات حارقة يرددها الشخصان الممتدان في أسفل الصورة ، وقد شق الرجل صدره عريضا تأكيدا على انه (أود لو أفتح صدري لادخلك فيه ، أو أدخل في صدرك ••)

والرجل هو الرسام بالطبع ، ولكنه أيضا انكيدو ، تموز ، انسان آلاف من السنين خلت • وهو كذلك عاشق اليوم ، وقد جرحت الكلمات جسده •

هاشم السمرجي

منذ ان بدأ هاشم السمرجي الرسم جديا ، جعل التجريد وسيلة الافصاح عن نفسه . وقد كان منذ البداية يعنى بالخطوط المرهفة ، والاشكال الهندسية والالوان المتقابلة ـ مكتفيا أحيانا بالاسود والابيض ـ مما نعرفه عادة عن الرسامين (الغرافيك) . هذا كله هيأه للاقبال على فن « الاوب » (« الاوبتيكال » ، اى « البصرى ») ، وهو كامل العدة لما يقتضيه هذا الاسلوب من رهافة الصنعة ومنتهى دقة العمل . ولقد استطاع ان يحقق له مكانة في هذا المضمار تجعله ابرز فنان « أوب » في العراق ، وربما في العالم العربي كله .

لعل الاساس في فن هاشم السمرجي هو استغلال المثلث والمربع والدائرة في تجميعات يكون التكرار فيها سرا من اسرار حركتها . فالخداع البصرى هنا جزء مشروع من عملية الخلق الفني ، ولا يتأتى الا عن البراعة الفائقة في التخطيط وتوليد الاشكال هندسيا بتنويع مستمر .. ولهاشم السمرجي فضلا عن ذلك قدرة خاصة على الاتيان ببصريات لا تتوقعها العين ، تصل المشاهد بلذة ذهنية نافذة .

ما من شك في ان هذا الاسلوب في الرسم هو الطرف الاقصى من التجريد ، حيث يفرغ الشكل افراغا تاما عن كل عاطفة قد تقترن مسبقا بالانواع الاخرى من الرسم التجريدى . غير ان الذى يحدث عندئذ هو تدفق احساس من ضرب اخر مكان العاطفة ـ احساس بالدهشة والانبهار ، بالانفتاح على جماليات تنهض في النفس على حين غرة . وقد يصل هذا الانفتاح عند البعض حد الدوار . ففن هاشم فيه من المفاجأة ما في السهم المارق في منحن يخطف العين : انه فن طراوة ، وفرحة ، وذهول . وهو اقرب ما يكون الى الموسيقى البحت ، حيث يكون للصوت والمتعة فيه قيمة مطلقة تتخطى كل ما يمكن ان يعين أو يوصف ، الا به . فهو بهذا يأتينا برؤيا من براءة التجربة ـ هذه التجربة التي هي كشف متواصل عن قوى الادراك الخفية في الانسان .

ما تعرفه هذه الرسامة عن اللون ، وما تجيده من تقنية في استعمال الاصباغ ، ربما لا يعرفه ولا يجيده الا قلة من الفنانين . للالوان عندها طاقة حركية تستتبعها من كل سنتمتر مربع من لوحاتها ، وعندما تختار المساحة الكبيرة لصورتها ـ فانها حينئذ فقط تجد المدى الكافي لاستيعاب دفقها الهائل ، المغضب ، الحنون ، الذى يتحول بدوره الى هذا السحر الغريب ، المقلق .

في لوحاتها التجريدية الاخيرة ترفض الرسامة حتى بقايا تلك الرقة الزخرفية الانثوية التي كانت تسم بعض رسومها المبكرة . الدفق اللوني هنا اوركسترى توزعه عاطفة تجردت من كل شيء الا حرارتها وهجها . واذا اختارت لدفقها لونا احاديا متقارب الظلال ، فانها تجعل من نسجه ومتراكماته ، وما تملأ به الفسحات من « رموز » ثانوية ، نفس القوة الغنائية . وحتى اذا وضعت شخصين كشخصي آدم وحواء في جنتها المدومة بالاشكال والاصوات ـ جنة يكاد حتى الصمت فيها يصرح ويتلوع ـ فان الصورة تبقى تجريدية الجو ، توحي بمتعة بصرية ملحة ـ ولكنها متعة ترن فيها أجراس ذهنية عميقة رنين التجربة والتوق .

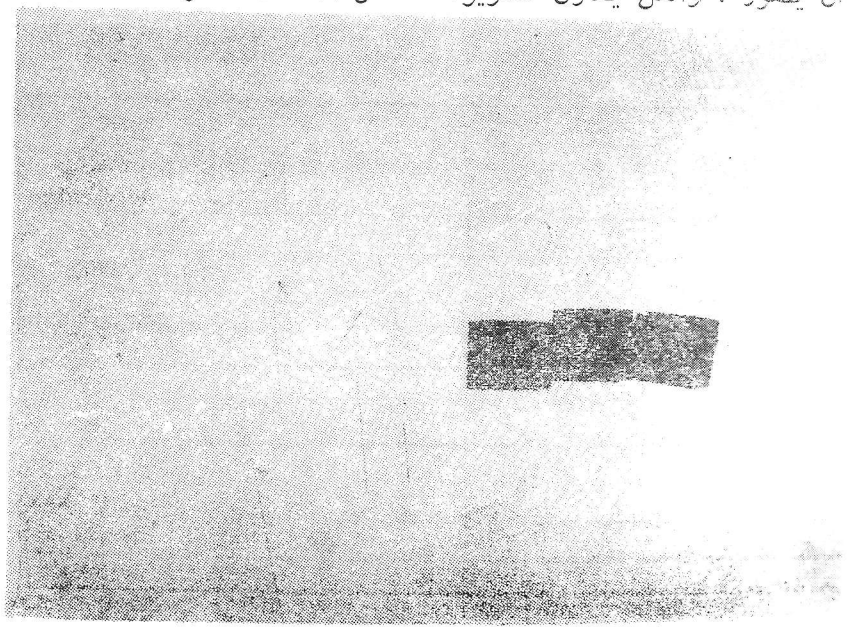
لم يتأت هذا كله لنادرة عزوز الا عن طريق الممارسة العنيدة الدائبة . ففي زهاء عشر سنوات مر فن نادرة بثلاث أو اربع مراحل متفاوتة ، رغم اتصالها معا داخليا برؤيا الرسامة الاصلية . كانت تجاربها تنحصر مرة في التقنية ، ومرة في اللون ، ومرة في التعبير عن حالات نفسية تتراوح بين الرقة والعنف . وقد دنت من نضجها آخر الامر اذ جعلت هذه الثلاثة تتداخل وتتمازج ، عبر محاولات لابد كانت أليمة للفنانة كلما اخفقت في تحقيق ما كانت ترجوه منها . غير أنها الان قد وصلت : انها هنا ، في قلب التجربة الرؤيوية ، الموحية ، الشاعرة . لقد تكامل فن نادرة عزوز فغدا شيئا متميزا عن أعمال الفنانين الآخرين ، يجيش بشخصية أرى فيها علائم القدرة على عطاء سخي .

سالم الدباغ

أحادية اللون هي ما يصر عليه سالم الدباغ • واللون عنده ، الا فيما ندر ، هو الأسود اذا اعتبرنا الابيض (الذى يشتغله بحذق) انعداماللون • ولكن الذي يحققه سالم بالاسود – بهذه الخطوط القليلة ، بالمثلثات المستطيلة بحزم الشخوط الرفيعة المتراصة – هو عالم يستدرجنا نحوه شيئا فشيئا، واذا بنا نعي ما لم يكن اول الامر في الحسبان : الفضاء • سالم في قراراته مهووس بالفضاء ، بالاتساع ، بالكون • وخطوطه السوداء تجعل من كل جسم نعرفه شيئا ضئيلا ازاء امتداد الآفاق وضخامة الكون • خطوطه أسهم تشير الى مجهول ينتظر ولوجنا فيه ، وبعد التأمل ، نجد أننا أمسينا برفقة الرسام في فضاءات عريضة قد لا يعرفها الا الصوفيون •

لقد هجر سالم الدباغ اللون والتشكيل والجسيم الى ما هو عكس ذلك – ليحقق لونا ، وتشكيلا وتجسيما لرؤيا يحققها بأقل التفاصيل ، بمتابعة واصرار • هذا ما يفعله معظم رسامي « الكرافيك » •في عملهم شيء من براعة الحاوي ، وخفة يده • يقول لك ان يده خالية ، واذا هي فجأة ملأى بالكرات والطيور ، والسيوف • وسالم الدباغ درب نفسه على هذه القدرة الصارمة لكي يتمكن من اقحامنا ، ببضعة خطوط سوداء على رقعة بيضاء ، في وجود فسيح ، تتناءى اطرافه باستمرار •

هذه الرهافة ، هذا التوازن الدقيق ، هذه الحصاة الصغيرة الملساء التي تسند عالما ضخما مجرحا بالتفجر – يجعلها سالم وسيلته في ايجاز الاشكال الى نواتها الاخيرة • أتراه بذلك يحاول ان يعطينا صورة لما لايمكن ان يصور ، والكل يحاول تصويره : نفس الانسان ، مرآة الكون ؟



راكان دبـدوب

يمتاز راكان دبدوب بحسية يجازف بالكثير من أجلهـا • والحسية لديه متصلة بالفكرة التشكيلية نفسها التي يستخلصها تجريديا من معرفة الاجسام والاشياء معرفة حارة ، فرحة • فالعديد من صوره الاخيرة يمثل عميلة اختزال ، يخلص بها الى التجسيد الاخير • والرسام هنا في بحثه عن الشكل أو اللون النهائي الذي يوحي ، عبر ايجازه المشحون ، بالعـالم الكبير الذي يتراكم حوله • وفي هذه « النهائية » تكمن تلك الحسـية التي كثيرا ما تجعل من صوره ، مهما كانت تجريدية ، نصوصا تنضـح ببهجة الحياة •

لعل السبب في ذلك هو أن الرسام في راكان دبدوب وثيق الصـلة بالنحات فيه • فاذا كان النحات يفكر بيديه وعينيه ، فان هذه الصفـة اليدوية البصرية من أوضح ما يتبدى لنا في رسوم راكان ، حيث يسـعفه حسه اللوني أيضا في تحقيق ما لا يهتم به النحات • وفضلا عن ذلـك فان في فن راكان قرائن آثارية (كما في فن صالح الجميعي أو ضيـاء العزاوي ، مثلا ، كل على طريقته) هي في الصلب من تجربته التشكيلية • ولعل هذا الحس الآثاري من ميزات عدد من رساميا اليوم ، وهو حس يتعدى السطحيات الفولكلورية التي لا تحقق رؤيا شخصية الا فيما ندر ، وتسبغ على بعض الفن العراقي ذلك الجو الذي يميزه في خضم التيـارات الخارجية ، مهما سايرها او تشبه بها •

يخيل الي ان قوة راكان الحقيقية تكمن في قدرته على الاقتصـاد في الخط واللون • والخط لديه ، كما نرى في رسومه التخطيطية ، يؤثر أن يكون عنيفا حادا : فالحسية لديه غالبا ما تكون في حالاتها القصـوى — وهي التي تثير فيه الرغبة في التشكيل والتجسيد •

ثم ان راكان كثير التجريب ، جاعلا من تجريبه وسيلة للتعمق في رؤياه • واستقصاء كهذا يعين للنمو اتجاهه ، مادامت اصوله ضاربة في وعي خاص ، وعي يحتم على صاحبه ان يرفض المماثلة أو التنـازل عـن هويتـه •

نوري الراوي

بقي نوري الراوي حائرا بين أساليب عدة لبضع سنوات ، الى ان وجد نفسه اخيرا ، وتخلص من تأثيرات بعض معاصريه • وذلك عندما اكتشف قرى الطفولة العجيبة • لقد اكتشف مشاهد سحرية في قتامات الذكرى ، في قتامات التطلع الى نقاء نفسي يراوغ يد الانسان الباحثة وهو يدلج في غسق لا ندري أهو غسق ما بعد الاصيل ، أو غسق ما قبل الفجر • هذه المنازل الخالية ، الطالعة النازلة ، المطلة على أنهر خيالية ، تئن على مقربة منها نواعير ريف بعيد : هذه المنازل التي تحوى هندستها خلاصات زمنية تلازم الذهن كما تلازمه اغان نصف واعية ، انها منازل البحث المحروق الحفافي ، المتوهج القلب ، عن ذلك النقاء الطفولي الذي يبكيه الانسان وهو في ضياعه •

ان التجربة البصرية هنا تجربة شعرية ، تجربة حزن عميق ـ حزن غريب تتفتح له النفس تفتح زهرة في أول الليل بعد ان انغلقت في قيظ نهار لاهب • ربما كانت هذه كلها منازل سراب ، غير ان المهم هو اننا نراها مع الفنان تقترب منا ، تكاد تنصاع ليد مهمومة عشواء • رؤيا صوفية أخرى ، ما في ذلك من شك ، يغتنى الرسام بها ويغنينا • وهو يحافظ على أمانته تجاهها ، فلا يبتعد بألوانه عن أقباسها الاولية • كان بعضها ورديا أول الامر ، غير انها الآن بنية تنكشف عن مسحة من بياض شفاف • الغلالة هنا ليست غلالة نور على جسد مظلم : انها غلالة تنسجها ظلامات هاربة • ربما نحن اذن في غسق ما قبل الفجر • ربما نحن على اعتاب عالم يحوي فتنة الماضي وقد جعلت الايام تنهد عنها • تلك الفتنة التي تجعل من حياة الانسان بحثا عن أغنية يصر الذهن على نسيانها ، وتصر النفس على استعادتها •

خضير شكرجي

عندما أرى تجريدات خضير شكرجي – وبضعة آخرين ، كهاشم السمرجي ، وسالم الدباغ – اذكر أن العرب كانوا ، منذ أكثر من ألف سنة ، أول الرسامين التجريديين المهمين ، وأن النزعة التجريدية التي نراها في هؤلاء الفنانين اليوم ، رغم ما يرفدها من مياه أوربية ، فيها الكثير من ذلك التيار الجمالي القديم مترجما الى لغة جديدة لعصر جديد .

وبقدر ما كان الفنان العربي القديم يبدأ التجريد من أوليات الطبيعة – بنباتاتها وأزهارها – فان خضير شكرجي يأتي التجريد من أوليات الحياة التشبيهية : انه يبدأ بالاجسام ، والمنازل القديمة ، ومناظير الازقة ، حتى بيوت الشعر البدوية ،ويخلص منها الى زخرف لوني ، شكلي ، بحت .

ايقاعاته غير متوقعة ، وتسترسل من طرف الى طرف في كل لوحة : يتفجر النسق ، أو يتدافع ، أو يستكين ، ولكن ضمن نطاق يمنعه عن التيه لا بالسيطرة على اللون دون هوادة فحسب ، بل يوصله بالتجربة البصرية الاولى للحياة اليومية . لست ادري ان كان الفنان يفعل ذلك عن وعي – غير أن النتيجة هي المهمة . فهذه الاشكال التجريدية – فضلا عن المتعة البصرية المباشرة – تثير في النفس ذكريات أشكال أخرى تمتلىء بها المدينة .

التركيب ، أصلا ، مستقى من شوارعنا ومنازلنا . وقد حول الرسام ذلك كله الى مغامرة تحتوينا معه ، بحثا عن قرائنها الغامضة الجميلة .