نشرة متخصصة تعنى
بالفن التشكيلي

الواسطة

تصدر عن مركز صدام للفنون
قسم التوثيق والدراسات
الجمالية

١٦ صفحة ـ آب ـ | ١٩٩٣ ـ ربيع الأول ١٤١٤هـ | العدد الرابع ـ السنة الأولى

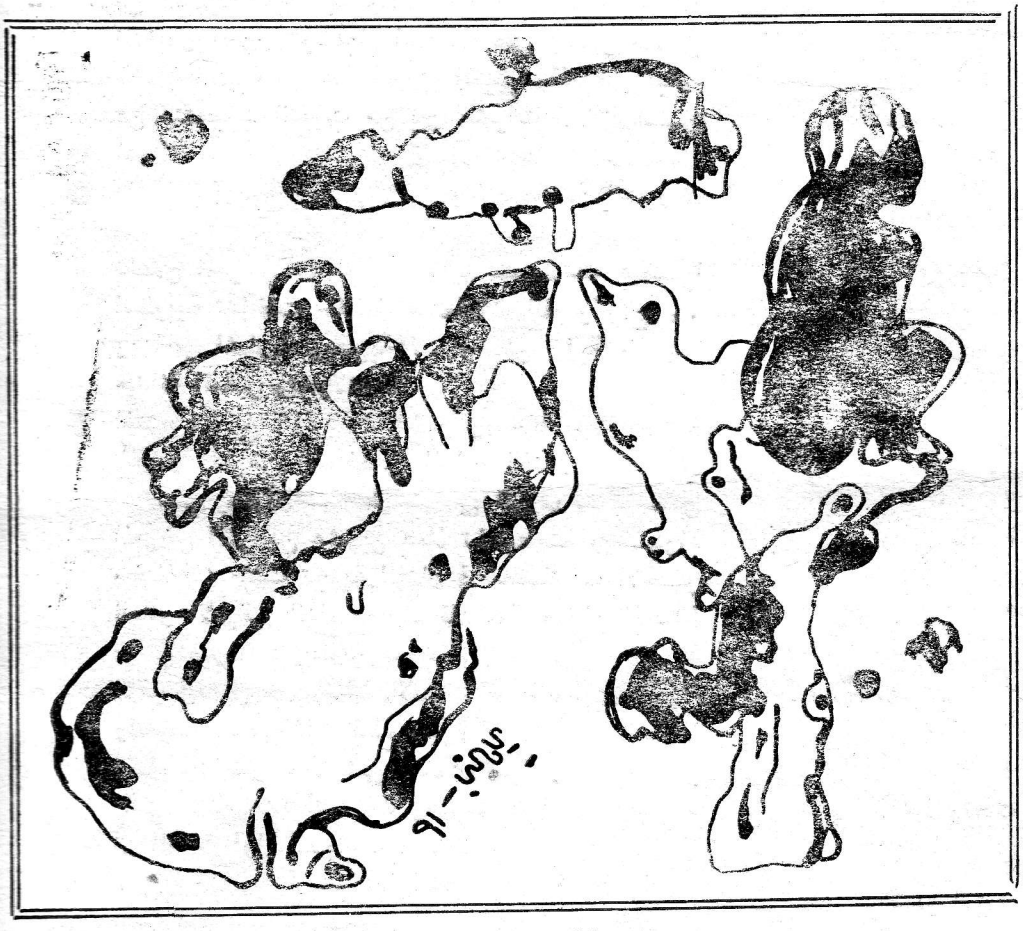
المشروع الثقافي المتواصل

● عامر العبيدي

بعد ربع قرن من الزمن على قيام ثورة « ١٧ ـ ٣٠ » تموز المجيدة «٢٥» عاما من الانجازات والدعم اللامحدود وتحديدا لمسيرة الحركة التشكيلية في العراق بتجاربها وفنانيها وعطائها الابداعي ، نقول .. أمام حضور مؤثر وفاعل كهذا ، والذي استمر بأشراقته المتتالية طيلة الفترة الماضية ، تبدو لنا، هنا ، أهمية النظرة المتفحصة .. النقدية القائمة على الحوار والتصور الصحيح لما تم تحقيقه وما يجب ان يكون ، تأخذ الان مستوى من الضرورة .. كونها رؤية واعية تتعلق بمستقبل القراءة التي تفترض اضافات قادمة لتواصل هذا المنجز الخلاق .

تأسيسا على ذلك .. يشخص دور المؤسسة الفنية وبما تملك من خبرة وتاريخ لان تعاين ، اسئلة وطروحات أخرى مغايرة بمستوى العلاقة القائمة بين الفنان وموقفه الجمالي .. وتحولات الحاضر ، اسئلة عليها أن تشير الى اجابات .. وتؤكد فاعلية التقاليد وأثرها في اعتبار أنشطتها الجمالية ، هي بمعنى ما ـ مشروعا ثقافيا ـ يشترك في وحدة الابداع الوطني .. العراقي .

ومثل هذا الطموح ـ الحقيقة ـ يتطلب منا أن نوظف امكاناتنا ، مؤسسة وفنانين ، وان نقدم ما نحمل من أفكار ورؤى لاثراء مشروعنا وبما يؤسس لخصوصية تجارب ابداعية قادمة . خدمة لمسيرة الحركة التشكيلية . وحضورها الجميل .. ونحن قادرين على تحقيق ذلك ..!!



المحتويات

- نشاطات تشكيلية ..... قسم المعارض
- ربع قرن من العطاء الملتزم والابداع الوطني المتواصل
- ليلى العطار التي فقدناها ..... عبدالرحمن مجيد الربيعي
- التشكيل العراقي .. نقد النقد ..... عادل كامل
- عالم ما بعد الانسان ..... فاروق يوسف
- تلقي العمل الفني ..... حاتم الصكر
- درس الحداثة البليغ ..... عاصم عبدالامير
- متجهات اسطورية ..... خالد خضير
- جاكسون بوبوك ..... محاسن عبدالقادر
- المتجول في المدينة ..... هناء مال الله

معـارض

● اقيم على قاعة النصر وبتاريخ ١٩٩٣/٥/١٥ المعرض التكريمي للمصور الفوتوغرافي جاسم الزبيدي وبمناسبة ذكراه السنوية والذي جاء تحت عنوان ٢٥ عاما دفاعا عن العراق وفلسطين والثورة العربية ـ وقد جاءت تسمية المعرض لمرور سنتين على اقامته على قاعته الخاصة ، حيث تضمن العديد من الملصقات التي أصدرها خلال ربع قرن من مسيرته الابداعية والتي تابع خلالها حركة النضال العربي وسجل احداثها على اكثر من قضية ملتهبة من هذا الوطن الكبير والمعرض عبارة عن منتخبات انتقيت من بين عشرات المئات من اعماله .

● افتتح بتاريخ ١٩٩٣/٦/٨ وعلى قاعة الرواق المعرض الشخصي الثاني للفنان جبار عبدالرضا تضمن المعرض «١٩» عملا فنيا تجسدت فيها اسلوبية تداخلت خلالها استعارات الفوتوكولاج .. وعناصر اشارية وبصرية .. وضمن رؤية خاطبت حداثة العصر وتحولاته .

● افتتح بتاريخ ١٩٩٣/٦/١٩ وعلى قاعة مركز صدام للفنون المعرض الشخصي الرابع للفنان حمدي الحديثي بعنوان ـ خطوات على الورق ـ تضمن المعرض اكثر من عشرين عملا تخطيطيا وبمواد مختلفة ، مثلث تجربة الفنان في معسكرات الاسر للعدو الايراني اثناء معارك قادسية صدام المجيدة والتي ذكرها في بطاقة معرضه « اكثر من ثلاثة الاف ليلة في معسكرات الاسر ، لم نكن نرى الحياة والنساء والمطر ثم ينقطع اليوم كله دون حياة وبلا نساء ولا مطر ، لا شيء سوى سراب الروح هو الذي صنع هذه اللوحات وهو نفسه الذي اخبرنا ان الصبر أول المعجزات » .

مسـابقات

دعت دائرة الفنون ـ وزارة الثقافة والاعلام الفنانين التشكيليين للمشاركة في مسابقة ..

● رسم جدارية معركة « قادسية العرب الاولى » لوضعها في مبنى القيادة القومية ، تصور الجدارية باسلوب واقعي انتصارات قوات الفتح العربي الاسلامي بقيادة سعد بن أبي وقاص على الفرس المجوس .

● نصب (صاروخ الحسين) مع قاعدته وقاعدة الاطلاق منفذا بالحجم الطبيعي لوضعه في احدى ساحات مدينة بغداد ، تخليدا لانجازات العقل العراقي الجهادي في الدفاع عن كرامة العراق والامة العربية المجيدة .

● وحدد تسليم النماذج الى ادارة مركز صدام للفنون في موعد أقصاه ١٩٩٣/٧/٧ .

معرض الفنان هاشم حنون

● اقيم بتاريخ ١٩٩٣/٥/٢٠ وعلى قاعة ـ مركز صدام للفنون ـ المعرض الشخصي للفنان هاشم حنون ، احتوى المعرض على «٢٤» عملا فنيا ، حيث قدم القاص المبدع « محمد خضير » عن رؤية التجربة وبحثها الاسلوبي « من اثار الطين ، توقيعات الصمت ، احلام الانذار ، اشلاء المعارك ، مصفرات متحف الحضارة العراقية ومنمنماتها ، وهو يتأمل المجسمات الصغيرة المتلاحقة في لوحات هاشم حنون ، سيفيق مقولة اخرى الى مقولات الرسم العراقي « الضخامة ، اللون ، التجسيم ، التشبيه ، التجريد ، الاسطورة ، الطبيعة ، الحروفية ، هي مقولة (التصغير) عبر تكرار الاوضاع ، تنقل شحنة التضامن بين الاشكال الى مشاهدها بلا مساعدة من تشريح ، او عنوان للتفسير ، فكرة حكاية مشذبة العناصر ، حكاية فرشاة ناطقة » كما تم اقامة محاضرة عن معرض الفنان بتاريخ ٥/٢٤ ومن قبل الناقد خالد خضير وعلى قاعة النشاطات الثقافية .

معرض الفنان علاء بشير

● افتتح بتاريخ ١٩٩٣/٧/١٠ وعلى قاعة العروض ـ مركز صدام للفنون ـ المعرض الشخصي الرابع للفنن علاء بشير ، احتوى المعرض على «١٥» عملا افنيا وتحت عنوان « حوار اليقظة » ، وقد قدم الفنان في دليل معرضه توصيف للتجربة وعلى النحو الاتي ..

« في خضم هذه اللحظات شعرت ان حوارا لم اعرفه سابقا قد بدأ ينمو بين يدي ومسند الكرسي الذي أجلس عليه ، وأخذت أفكاري على عاتقها التنقل بي ، من مشهد الجنود الذي كنا نودعهم ونحن صبية عام ١٩٤٨ والذين كانوا يتوجهون بحماس الى فلسطين للقتال الى صور المظاهرات والاضطرابات التي كنا نشارك فيها كطلاب ، فئات الشعب الاخرى حول قضايا تخص فلسطين والاراضي المحتلة .. » .. تعتبر اعمال المعرض امتدادا لتجربة الرسام على صعيد الرؤية الفنية وبحثها الاسلوبي .. وهي تمثل عنصر اضافة لحضور ابداعي امتد لاكثر من ربع قرن .

الثـــورة والفـــن

ربع قرن من العطاء الملتـزم

والابـداع الـوطني المتـواصل

افتتح الاستاذ « حامـد يوسـف حمادي » وزير الثقافة والاعلام وبتاريخ ٧/١٨ .. عدد من المعارض التي اقيمت على قاعات مركز صدام للفنون وذلك بمناسبـة اليوبيـل الفضـي لثـورة « ١٧ـ٣٠ » تموز المجيدة ..

- **معرض تمـوز للفـن التشكيلي العراقي المعاصر**
- **معرض القائد والثورة**
- **معرض الملصق السياسي**
- **معرض تطور الفن العراقي خلال (٢٥) عاما (نماذج مختارة من المجموعة المتحفية لمركز صـدام للفنون)**
- **معـرض الوثائق والاصدارات الفنية .**

وقد جاء في الكلمة التي وزعتها دائرة الفنون . وبمناسبة معرض تموز للفن التشكيلي العراقـي المعاصر .. الـذي شارك فيه ما يقارب « ١٠٠ » فنـان تشكيلي في مجالات الرسـم والنحـت والخزف ..

أن الاحتفاء باليوبيل الفضي لثورتنـا ثورة « ١٧ـ٣٠ » تموز المجيدة ، يعني الاحتفاء بـ « ٢٥ » عاما من الفن والابداع والكثير من المنجزات الخلاقـة والتـي مهدت لها ثورتنا المجيدة وساعدت في تحققها وفي كافة مجالات الحياة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية . انها مسيرة خيرة تظافرت فيها كافة الجهود الوطنية والقومية .. ومن اجل ان تكون مستوى الضرورة التي اكدتها خلال ربع قرن من الزمن .

ان معنى الثورة .. هو معنى التجاوز والتحول وافتراض العلاقات المضافـة في بنية الواقع ... وهي ايضا البحث عن الانسان الجديد وفكره المتجدد ومن كل هذه المقومات وغيرها ... تتشكل الثورة كفعل شمولي يبتكر وجـوده التاريخي والحضاري في هذا العصر . ولم تكن ثورتنا المباركة غريبة عن هذه المزايا بل كانت ولازالت شديدة الصلة معها والتأثير فيها . لقد كان الفن كأحد الانشطة الانسانية الداعية الى السلام والحرية والعطاء الجميل .. تجربـة شاركت الثورة في فاعليتها وحضورهـا المستمر ان المتابـع والمتلقـي للمنجـز التشكيلي العراقي ، لابد ان يلاحظ حجم التطور الحاصل في جميع تفاصيل هذا الجهد المبدع .. حيث يكفي ما اضاءة الثورة من جدوى البحث عن الخصوصية الوطنيـة والقوميـة والتي كانت مـن الاهتمامات الرئيسية الشاغلة للحركـة التشكيلية منذ ظهور بوادرها الاولـى اضافة لما قامت به ثورتنا من دعم كبير ومؤثر للفنان العراقـي ماديا ومعنويا وحثه الى المزيد من الابداع المتواصل .. وبعد تشييد العديد من قاعات العروض والمتاحف الفنية حيث يشخص « مركز صدام للفنـون » مـن تلك الانجازات الحضـاري التـي يفتخـر بهـا فناننا التشكيلي ، وكان لاتساع التبادل الثقافي وزيادة عدد الانشطة والمشاركات المحلية والعربية والعالمية متمثلة باستضافـة المهرجانات والبينالات الفنية واهميتها في التعريف بالفن التشكيلي العراقـي وتأكيد حضوره عربيا ودوليا .

في معرضنا .. نحن نقدم شهـادة ورؤية صادقة للمستوى الذي وصل اليه هذا الفن الذي يشخص كأحد الفعاليات الابداعية المتفردة في العالم . حيث كان للدعم المتواصل من قبل الثورة وقيادتها الحكيمة وعلى رأسها القائد المجاهـد « صدام حسين » .. اثره في الوصول الى هذه الدرجة من الانجاز الخلاق .

تحية لثورتنا المباركـة (١٧ـ٣٠) تموز المجيدة في يوبيلها الفضي .

تحية لربع قرن من العطاء الملتزم .. والابداع الوطني المتواصل .

ليلى العطار التي فقدناها ..

موت هو البشاعة بعينها ..

عبدالرحمن مجيد الربيعي / تونس

□ حملت وكالات الانباء نبأ أستشهاد واحدة من اهم الرسامات العربيات هي ليلى العطار حيث نزل صاروخ أمريكي من الصواريخ الثلاثة والعشرين التي أهدتها أمريكا الى بغداد ليلة ٢٦/٦ؤ١٩٩٣ على بيتها فأتى على كل من في البيت ليلى العطار وزوجها .

□ في الخمسينات من عمرها وفي أوج عطاءها جاء الصاروخ فأنهى كل شيء وذكرت جريدة « العرب » في عددها ليوم ٢٨-٦ انه احدث في البيت حفرة عمقها عشرة أمتار ، فصرخت من قلبي يا الله ! ترى ماذا حصل لهذه الانسانة التي تعد واحدة من أجمل نساء العراق ، كأنها وهدوئها ونداء اصدقاءها لها بأسم ابنها ملكة سومرية ، بعينيها الواسعتين جدا كما اعتاد العراقيون أن ينادوا بعضهم رجالا ونساء وهكذا كان نداؤنا لها . أم حيدر ، وبرقة العراقيات ترد : (عيون أم حيدر) . فما الذي فعله ذلك الصاروخ الذي أنطلق من البحر الاحمر او الخليج بعيني أم حيدر ؟ ماذا فعل بذلك الجمال النادر الذي تحمله أمرأة اصيلة أسمها ليلى العطار .

□ ولعل أصدقاءها في كل ارجاء العالم يبكون فقدانها وبهذه الطريقة فالمرأة كانت مدير عام دائرة الفنون في وزارة الثقافة ومديرة لاهم واكبر متحف للفن الحديث في الشرق الاوسط والذي يحمل أسم « مركز صدام للفنون » لا يأتي مثقف من العالم أو ضيف كبير الا ووضعوا في برنامجه زيارة هذا المتحف الذي يضم كنوز الحركة التشكيلية العراقية التي عرفت بتميزها . وكانت ليلى العطار رغم انها المدير العام تستقبل الزوار بنفسها وتدور معهم في أرجاء المتحف الواسعة وطوابقه المتعددة .

أما التشكيليون العرب والصحفيون فكلهم يعرفونها وعقدوا معها صداقات ولذا لم استغرب هذا النشيج الذي كانت تحاول ... أن تخبئه الصديقة خيرة الشيباني وهي تنقل لي الخبر ظنا منها أنني لم اسمع به بعد ، وسر بكاء خيرة انها عرفت ليلى العطار ، عرفت الانسانة المبدعة .

□ التقيت ليلى العطار لاول مرة ١٩٦٤ عندما جئت الى بغداد لانضم الى اكاديمية الفنون الجميلة التي صار اسمها كلية الفنون الجميلة بعيد تخرجنا منها .

كانت تسبقني بسنة ، ويومها كانت الاكاديمية مجرد بيت واسع بعض الشيء قريبا من شاطيء النهر في الاعظمية ، ولا تضم الا فرعين فقط هما الرسم والتمثيل .

كانت رسومها المبكرة تحاول ان تسبر اعماق المرأة ودائما هناك غلالات شفافة وستائر وزرقة وأمرأة وحيدة . وصارت تتطور سريعا ، وبعد تخرجها واصلت حضورها في معارض جمعية الفنانين التشكيليين ثم في اكثر من معرض خاص وظلت المرأة الوحيدة في لوحاتها والتي عرتها في لوحات لاحقة وحولتها الى هيئة طفل يعود الى رحم امه وظل هذا السحر من الالوان الشفافة يحيط بهذه المرأة واتسعت مساحة اللوحة وكبرت .

بعضهم كان يقول أن ليلى كانت ترسم نفسها كانت تستعين بعينها في ذلك ، ولم لا ؟ الم يستعن الروائيون بتجاربهم والشعراء بأعادة رسم ملامح أحلامهم المبددة في قصائدهم . كانت رسومها « ذاتية » بكل خصب هذه الذاتية ويلاحظ ان ليلى وشقيقتها سعاد لا تتماثلان وهما مختلفتان وان جمعت بينهما هذه الشفافية الحميمة والتي هي شفافية النشوء والاسرة والتقاليد.

□ موت ليلى العطار بهذه الطريقة التي تعيد البشرية الى بربرية لم نكن نعتقد انها ستظل وبهذا الشكل المشين وعلى يد من آل اليهم الامر وصاروا الاسياد .

موتها شبيه الى حد ما بموت الروائي اللبناني الكبير توفيق سيد عواد وهو في الثمانينات من عمره شيخا ينتظر أجله وليس في أوج فتوته كما هو حال ليلى العطار .

هرب توفيق الذي كم كنت أسعى للقائه والتزود منه بمعنى تجاربه الفذة وشجاعته الصافية الى دار زوج ابنته الذي هو سفير أسبانيا في لبنان فاذا بقذيفة ضالة ولئيمة تسقط على هذا البيت دون غيره من بيوت المنطقة ويتناثر جسده وجسد ابنته وزوجها السفير أشلاء تحت ركام البيت المهدود .

يوما ما علق سارتر على موت ألبير كامي بأصطدام سيارة بجذع شجرة قائلا : ان موت رجل مثل ألبير كامي هو السخف بعينه .

واقول عن موت ليلى العطار : ان موتها وبهذه الطريقة هو البشاعة بعينها ..

١٩٩٣/٦/٢٩

بعد ٢٥ عاما

التشكيل العراقي.. نقد النقد

عادل كامل / ناقد تشكيلي

هل بالامكان ، بعد ربع قرن من الثورة ، ان نلوم النقاد على شيء محدد . ؟ في الواقع ، وفي بلدان تكاد تخلو من المؤسسات الفنية الرصينة ، وضمن مراحل انتقالية حادة ، وعبر تصورات متعددة ، نحيل مثل هذا السؤال الى الحركة الفنية عامة .. وضمنها حركة النقد . وذلك بفعل العوامل المشتركة التي انتجت : الفنان .. ومؤسسته .. والناقد . على ان هذا الجواب المرواغ ، لا يدعونا للراحة ، والشعور بعدم جدوى المراجعة . ان تفكيك السؤال يخص الاطراف كلها ، دون ان نهمل الواقع الاجتماعي ـ الثقافي ـ النفسي للسكان ، فالمتغيرات حتمت وجود مستويات متباينة في معالجة الابعاد الفنية والجمالية .. وهذا التباين ، في الغالب ، اخضع ـ او تمت مصادرته ـ لجهة واحدة ، وهذه الجهة غير محددة على اية حال . اذكر ان نحاتا سألني : هل يغير الناقد افكاره ؟ لم اقل له نعم او لا .. ولكن من الواضح ان عمليات التغيير في الرؤية والاراء خاضعة لقوانين التطور المباشرة او غير المباشرة . لكن النقد لدينا ساهم باختراعات باطلة ، هي في الواقع ، تنتمي الينا ، ولم يستطع النقاد الا التحايل عليها بالاسلوب ، او بالمصادرة او بالتعتيم .

ينبغي التوقف عند تأثير الجمهور بالدرجة الاولى .. لانه أسهم بارادة منه باحداث تيارات فنية كان النقد يتلافاها او يهملها .. وبهذا المعنى كنا نعتقد ، كما هو الحال في الحركات الفنية الاخرى ، ان الفنون والاتجاهات والاساليب التقليدية لن تكون مؤثرة سلبيا .. وان القاعدة ستبقى للابداع المبكر الاصيل .

لكن السنوات برهنت على عكس هذه الرؤية .. فالتشكيل العراقي اليوم امتاز بالكم لدرجة الابتذال . ولدرجة لم تعد المعارض تثير رغبة المتابعة او توقع ما هو غير مألوف . صار التكرار يلبي حاجة الجمهور : التكرار في الاسلوب الذي اتخذ انظار فئة محددة من المشاهدين .. وصار الفن ، كباقي الاشياء ، سلعة ، والسلعة بحد ذاتها ستتحول الى شيء ، وبعد ذلك ، تخضع لقانون الطلب .. وتتحول الى بضاعة استهلاكية . وقد دخل الفنان ، بفعل الوفرة وعوامل أخرى ، السوق ، تاركا اهم قضية الا وهي البحث الجاد في العملية الابداعية . وباستثناءات قليلة ، فان التقدم التقني كان متعثرا ، او غير مفهوم من قبل الفنان ذاته . فالجمهور يبحث عن (تسليات) واشكال جذابة .. وكان الفنان ، بعد غياب سطوة النقد ، يلعب لعبته . وفي الغالب كان يدرك لعبته .. فهو يرسم للجمهور .. ولنفسه . وهنا كانت الازدواجية قاتلة . فمثل هذا الانتظار الواعي أفسد العملية الجمالية واصالة التوجه والبحث . فماذا بامكان الناقد ان يفعل ، اكثر من الانسحاب ، والصمت ، منتظرا ـ على الاقل ـ حالة الاصغاء المطلوبة .. فالحوار لا يكتمل بحرية أحد الاطراف . واذكر هنا اني سألت الفنان جواد الزبيدي عن مقال لي في مجلة افاق عربية ، عن الخزف العراقي المعاصر .. فتساءل ، عن الاسماء ، وراح يتحدث بحرية كاملة قبل ان اكمل جملتي . فقلت له : يبدو انك اطلعت على المقال ؟ قال : كلا . قلت وما جدوى هذا الحوار . هذه الحقيقة مع فنان ومتابع وناقد حصلت .. فكيف مع من لا يتابع ، ولا يتأمل .. بل ومع من يتهم النقد بالتقصير .. والعجز .. لانثمة من تراه يعتقد بانه الوحيد الذي ادرك اسرار الفن .. اي هو بيكاسو او هنري مور او جواد سليم . لا اعترض على الكبرياء والحشمة .. بل على نقص المعلومات والمعرفة التي ادت ، بعدد من الزملاء الفنانين ، للاعتقاد بانهم من كبار الفنانين ، وليس هم ، في الغالب ، سوى مقلدين ، ومهرجين ، وبلا مواقف فنية ، وبلا تقنيات ، ولا ثقافة عامة ، الا ثقافة فنية خاصة . ولكي لا يبدو هذا الكلام دفاعا عن شيء محدد ، اضرب مثلا مغايرا .. فالنحات منعم فرات ، ببساطة ، كان يمتلك قدرة الأصغاء لكلمات الصخر . كان يسمع عويلا ياتيه من ازمنة سحيقة .. لم يكن يبحث عن شهرة .. بل عن اخر يحاوره .. فوجده يكمن داخل الحجر .. فصنع منعم فرات اجمل اثاره وربما لو لم يفز منعم فرات

بجائزة دولية لكان النقد قد أهمله ، وضاع تراثه البسيط العميق الصادق الصادر عن رؤية محددة . ان المشكلة حسب اعتقادي ، تكمن في هذا الجانب ، في غياب السؤال : ماذا نريد .. وكيف نعبر عما نريد . ! وباختصار كانت ثمة مسافة رمادية وخنادق مبعثرة بين الفنانين والنقاد . تلك المسافة اتاحت للكم أن يمثل مرحلة ليست قصيرة من عمر الحركة التشكيلية في العراق .. فالعملية الابداعية ما زالت تعيش التجريب بالمعنى المبسط ، وليس بالمعنى الاخر .. ففياب الجدية يوضح تدهور الوعي الفني ، وبعد ذلك ، يفصح عن غياب الحكم الموضوعي .

حسنا .. هل نوجه النقد للنقاد .. بعد ان كان الجمهور قد طالب بحقوقه ، وادى الفنان واجبه تجاه تلك الطلبات ، ونفذ للجمهور ما يريد من فن شكلي خال من البحث والعمق والصدق .. اي هل نوجه النقد للنقاد بعيدا عن اللعبة الاجتماعية ، وطبيعة العلاقات الشخصية ، وغير ذلك . ؟

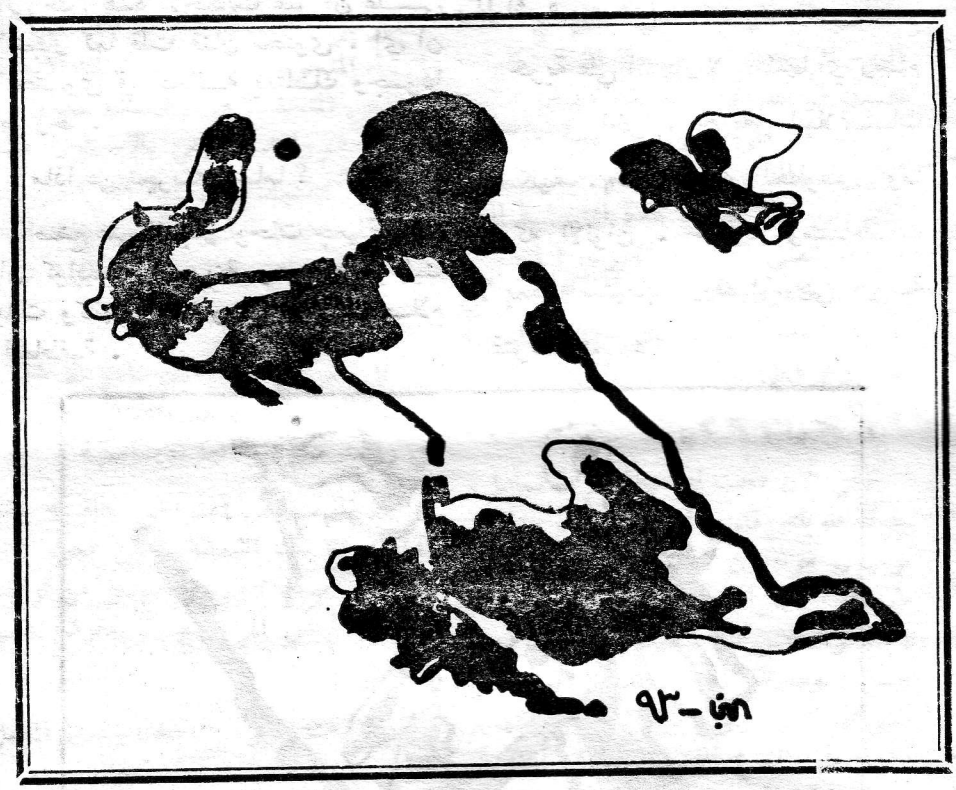
ثمة من يعترض بحجة ان الحركة الفنية ما زالت فتية .. وغير قابلة للنقد .. حتى لو كان بناء . وكنا نصغي لهذا الكلام سنوات طويلة . فلم نقل ان هناك (حشدا) من الفنانين كانوا (ينقلون) صورهم من الاعمال والتجارب الفنية العالمية .. ولم نقل انهم تأثروا ، بتلك التجارب ، لدرجة السرقة .. ولم نقل ان عملية فهم وتأمل التراث لا تأتي عبر الاستنساخ .. ومن خلال التحوير .. ولم نتوقف ، كنقاد ، عند ركاكة التقنيات والاساليب وغياب ابسط شروط انجاز الاعمال الفنية ، وبامكان القارىء زيارة اي جناح في المتحف .. او المعارض الجماعية ، ليتأمل الفقر الكبير في الاداء .. وعدم تفهم المادة ولا الخامة .. ولم نقل ان لكل مدرسة شروطها .. وقوانينها. لكننا نستمع الى اصوات عدد من فنانينا يتكلمون خارج سياق الاساليب والاتجاهات وكأنهم اكبر من التاريخ . لكننا عندما نعود الى اعمالهم ، نجدها ، وهذا اول درس للتاريخ كنا قد حل محل النقاد ، قد تعرضت للتلف من الداخل، اي بسبب الاعمال وطرق تنفيذها .. ومثل هذا الحكم ينطبق على فائق حسن نفسه ، فكيف بجيل غابت عنه تكنلوجيا الفن . ثم ماذا عن الرؤية الفنية لدى جيل راح يخلط بين الافكار وطرق التنفيذ ؟

لقد اسهم النقد بالعملية بالدرجة التي اتاحت لعدد كبير من الفنانين السباحة داخل حوض الاسماك باعتبارهم يغامرون بالسباحة في اكبر المحيطات !! وسنلاحظ أن محاولات النقاد، الجادة منها ، كانت تتعثر لاسباب في مقدمتها أن النقد حاول التوقف عند اسئلة الاصالة .. ومن ناحية ثانية فان نقادنا هم ايضا ، يتمتعون بسلبياتهم الموضوعية والذاتية . فعلى مدى ربع قرن كان النقاد من الهواة ! وذاتيا .. فان الاحكام التي تخص الفن تخص النقاد ايضا . ثمة قضية داخلية كانت تشغل الفكر البشري ، قد تكون لها علاقة بالخارج، انما هي قضية روحية وداخلية شبه سحرية قائمة على البحث والاكتشاف والمغامرة : هذه القضية لم تعد ظاهرة في التشكيل ، ولم نعثر على فنان ـ الا فيما ندر ـ يمتلك شخصية جذابة وعميقة وصادقة . ومع ذلك تجد الجميع ضد الجميع .. وتجد البحث عن الاعمال الفنية او بيعها .. الخ الظاهرة الاولى . فماذا يفعل النقد عندما تكون هناك الا بضاعة مستهلكة وخالية من الاسئلة . ان النقد يتراجع .. ويكتم انفاسه ، بيديه ، بعد ان اكتشف انه لا يستطيع دخول معركة غير متوازنة : لكن هذا المثال الحقيقي لواقع الامر يدعونا الى المراجعة ، لا الى التراجع ، فمن يبصر في الخارطة ، ككل ، في الفن او النقد ، يجد حيوية لا تنتظر الا ان تأخذ دورها في البناء العميق ، في البناء الروحي ، وليس في سوق بيع الاعمال الفنية المعلن او الذي يجري وراء الكواليس ، وهي ملاحظة تخص الجميع : الفنان .. المؤسسة الفنية .. الناقد .. ويضاف لهم الجمهور . هنا بالامكان اجراء عمليات مراجعة ، ونقد ، ونقد النقد ايضا .. ثمة اسس لا بد من الاتفاق عندها ، بعد حوارات مباشرة ، واضحة ، صادقة ، أسس تخص معنى الفن ودوره ، نظريا وعمليا ، وفك كل ازدواجية عند هذه الاطراف . فالثقافة ، كجزء من حضارة ، لا بد ان تكون واضحة التأثير في هذه العملية ، والا فستبقى العملة الرديئة قادرة على طرد العملة الجيدة . ولسنا بحاجة لنذكر دروس التاريخ ذلك الحس المأساوي .. او البكاء على الاطلال .. او التسليم بعبقريات وهمية .. وباراء مطلقة .. وباسماء تظهر وتختفي ولا احد يعرف كيف حدث ذلك . ان مراجعة من هذا النوع ، بعد ربع قرن ، تبدو هي ثمرة هذه السنوات . فالفن العظيم لا يظهر ، احيانا ، بعدد السنين ، او بفعل الاوامر الادارية .. او عبر الكم ، بل ربما لا يظهر الفن العظيم الا في لحظة محددة ذات شروط تاريخية غاية في التعقيد .. وهي لحظة تتكامل فيها الاسباب والعوامل .. ولعل في مقدمتها توفر او وجود علاقة جدلية بين الموهبة الفذة وتلك العوامل . اي توفر المحيط لاستيعاب الباخرة .. ووجود الباخرة عند وجود المحيط .

علي النجـــار

عـالم مـا بعد الانسان

● فاروق يوسف ناقد تشكيلي وشاعر



انتظر الرسام علي النجار طويلا لكي نقوم باكتشافه . لا باعتباره قادما من الماضي الستيني ، بل باعتباره اكثر رساميناً المعاصرين قدرة على استعراض ما جرى لارواحنا في هذا الوقت العصيب لكن من خلال الرسم . اذن ، فعلي النجار ، يوم اكتشفته شخصيا في معرضه التاسع (ميثولوجيا البراءة) لم يكن اثرا ستينيا كما هو الحال مع رسام مهم اخر هو محمد مهر الدين ، علي النجار جاءنا في التسعينات مسلحا بخبرات شكلية وفكرية هي وليدة زماننا . اي انه وبشكل مجازي قال ماكنا نود قوله . لكن من خلال عالم مفترض هو اشد عوالم رساميناً غموضا واستدعاءا للاسئلة .

هذا العالم الخليقي الذي اختفى خلفه علي النجار هو بمثابة احتجاج معلن على ما فعله الانسان . وصرخة لعالم صامت يسكن الى جوار عالمنا ، ولا نفكر فيه الا بطريقة نفعية .

هل كان علي النجار يقصد دفعنا الى اعادة النظر في افكارنا عن الخليقة ميزة تعطي الانسان فضيلة التفوق الصامتة ؟ الحيوانات التي لم يعد العقل عليها ..

اعتقد ان علي النجار قال شيئا من هذا القبيل !.

لكن ، هل رسم علي النجار الحيوانات رغبة منه في اظهارها لذاتها ام لغايات رمزية ؟

انا في الوقت الذي انفي فيه عن علي النجار صفته رساما توضيحيا او وصفيا او حكائيا لا اميل الى اي رأي يقول برمزيته .

فالمحتوى الذي تطرحه اعمال علي النجار ينتمي الى الوضوح الذي يمنعنا من ابتكار نظريات ملفقة شأن رمزيته وعلينا أن نحتفي بعالمه كما هو .

وعلينا ان لا نبالغ في الابتعاد به عن الرسم من خلال البحث عن القصد الخفي ، وعن المحمول من تجربته الانسانية بالطريقة الرمزية .

المهم ، بالنسبة لي ان علي النجار استطاع ان يزيح عالمنا بكل ما البسناه من جدية فارغة وكهولة مبكرة ليحل محله عالم مرح يسخر من مأساتنا لا بتشف ولكن بنقد جريء .

عالم نستهلكه غير انه يذكرنا بعجزنا ذلك هو العالم الذي اخترعه علي النجار .

وهنا ارجو ان لا يتبادر الى اذهانكم انني اعتبر علي النجار رساما بريئا . براءة الاطفال او على الاقل براءة رساميهم . فهذا الرسام الذي يمجد

الخليقة بمعزل عن الانسان انما تنطوي رسومه على موقف ادانة وشجب واعتراض .

فما كان لهذه الحيوانات ان تظهر بهذا الشكل المأساوي وما كان لها ان تعيش تراجيديات فزعها لولا وجود الانسان ، ولولا صلتها النفعية به .

انها من خلال لوحات علي النجار تكتشف وحشا اسمه (الانسان) استغرق المضمون حديثنا . وانا لا اميل الى مثل هذه الاحاديث غير ان علي النجار كما قلت فنان محتوى . اي ان المحتوى في اعماله يمتلك وجودا صارخا .

ماذا عن تجربته رساما ؟

صنع علي النجار لوحات جميلة . بل ان كوابيسه الحزينة وهي تطلع علينا بدت وكأنها عالما ورديا من الاحلام العاطفية .

سر هذا الامر يكمن في ان الرسام ، اي رسام محترف لا يمكن ان يطلع علينا الا بشي جميل . صحيح ان جميع الاعمال التي ينجزها الفنانون هي اعمال غير نافعة باستثناء ما يقدمه المعماريون . ومع ذلك فان هذه الالوان التي تمثل غير ان تكريس الجمال في الحياة يبدو ضروريا حتى وان كنا لا ندرك نفعيته المباشرة .

حرية علي النجار لا يمتلكها اي رسام تشخيصي اخر . حرية العلاقات الشكلية . ما تصنعه الخطوط وما تتركه الالوان . حدودا ومساحات لا يمكن استيعابها واقعيا . هي حرية مفترضة .

هي حرية الوجه خلف القناع . الضحك الداخلي خلف ستار من الجدية الكاذبة ، النوم في الوقت المخصص لليقظة نوع من المرارة محمل بشعور استثنائي بالكرامة والكبرياء .

يضع علي النجار اللون اينما يشاء وعالمه الذي يغص بالالوان ، يعكس اعتراضه على ما حمله تأريخ الرسم الحديث في العراق من كآبات لونية . العالم المقابل لعالمنا تظهر عجزنا عن اختراع عالم ملون .

وهي تكرس علي النجار رساما مختلفا . ليس عن زملائه الستينيين حسب ، بل وعن جميع الرسامين العراقيين . وما نجح فيه علي النجار انه استطاع ان يصنع اعمالا فنية تبقى بعد زوال اسبابها المضمونية . فهي تجتاز محنة ما تتركه من تأثير لمعنى مؤقت .

هذه الاعمال تتغنى بما سيبقى بعد زوال الانسان بسبب جنونه وغروره وغبائه ونفعيته .

ما يتبقى :

غزال هائم ، ديك يعطر الفجر بصياحه ، بقرة تجد في قفزتها فرصة للخلاص ، سمك طائر وسط الغيم ، وحصان يجد صهيله مرسوما .

وطوبى للانسان الذي سيجد له مكانا صالحا للاستعمال وسط هذا العالم البري ، البريء ، الذي كان لعلي النجار فضيلة استعراضه والتبشير به .

عالم ما بعد الانسان .

هذا هو عالم علي النجار ..

تلقي العمل الفني كخبرة جمالية

حاتم الصكر رئيس تحرير مجلة الاقلام

١ ـ في تسمية الاشكالية :ـ

يشكو كثير من المتلقين المعاصرين صعوبة الاتصال بالعمل الفني الحديث ، رغم انه ينتمي فضائيا الى زمنهم ، ويتشكل بنائيا وفق ضغوط معرفية وموضوعية كتلك التي يخضعون لها هم أنفسهم على مستوى الوعي والشعور . أن ما يسمى تداوليا بالغموض انما هو منتوج لثوابت أفاق المتلقين ورتابة مناظيرهم ، وواحد من جنايات الاحتكام الى المرجع في العادة . فكل شجرة في اللوحة تقايس مقايسة خارجية الى شجرة مثالية أو نموذجية . ليس للفن والحالة هذه وظيفة أضافية . وظيفة أنتاج شجرة ثانية ذات وجود فني . فالاعمال مشروطة ، بقسوة ، وفق بقايا نظرية الانعكاس التي لا تزال ذات هيمنة واضحة في موقف المتلقين فليس من غموض ملازم للحداثة اذن . وليس من أشتراطات قصدية لتعمية (او تلغيز) الابنية الفنية . ولكن ـ أيضا ـ ليس من تواطؤ مقصود لتبسيط النظر او الاهداف هذا اذا تجوزنا قليلا في أعتبار العمل ذي غرض نفعي في المقام الاول . ان ما نسميه غموضا ليس الا فارقا تخلقه مسافة التلقي التي لا يردمها المشاهد بالمضاف من خبرته الجمالية . تلك التي تصنع الالفة والمودة مع العمل وتمشي اليه باعتباره حقلا معرفيا اخر يقول الفنان من خلاله خلاصة رؤيته .

كان الجماليون الاوائل الملجومون بفعل نظرية المحاكاة ، يحومون حول نصوص الفن . أنها نماذج لصفة محاكاتية نموذجية . هاهو الفنان خالق اشياء معروفة . فماذا يقول عنها ان لم يكن يقدم لها اسما جديدا او يتحدث عنها (نفسها) بكيفيات أخرى ؟ وتملك بالضبط نقطة افتراق التذوق الجمالي المعاصر عن تاريخ التقبل التقليدي . أننا اليوم لا نبحث عن أسماء ثانية للكلمات نفسها او صياغات جديدة لافكار شائعة بل نتعرف على (أو نستقصي) رؤية أخرى للعالم ، وما يضم من أشياء بكثير من التوسع في هذه الشيئية التي لم تعد تعني المداخل الكبرى (الطبيعة مثلا أو مافوق الشعور وغير ذلك) كل شيء ، غدا ، مهما كان تافها وعاديا ، ـ مروع عمل .

٢ ـ خبرات التلقي :

نحن الان تحت نصب الحرية تماما . جملة طويلة أقترح النقاد (وهم متلقون نوعيون مرهفون ومنحازون لتكوينهم طبعا) ان نقرأها من جهات متعددة (شاكر حسن ال سعيد وجبرا ابراهيم جبرا) ونصحونا بما توصلوا اليه من خبراتهم ووعيهم وافاق معرفتهم ودرايتهم بالنوع الفني ان نرى العمل بجملتيه او كليته السطرية . ان جواد سليم هنا (ينظم) بتناغم وتناسق مايمكن تسميته (ملحمة فنية) يحضر فيها التاريخي والاسطوري والرمزي المعاصر . دالات وأشارات غنية غير بعيدة عن خبرة المشاهد ومعرفته . لكن الصياغة الخاصة التي تمليها حداثة جواد سليم وموقفه من أنسانية الفن الحديث وعضويته وثقافته ووعيه ، تقترح علينا ان نسائل خبراتنا الخاصة . وهذا واحد من مصادر التفاوت في تذوق (حداثة) الفن الحديث . خبراتنا المصنوعة مثل كحدس من حاصل معتق في مخزن ، نبحث بين طياته عن (حاجتنا) الانية . هنا تبدأ لحظة الاتصال الظاهراتي بعمل جواد سليم . أنها ليست اللحظة ذات التاريخ الزمني الخارجي (الساعة التي نتطلع فيها الى أجزاء المنحوتات ...) بل لحظة الاتصال المعرفي المتجددة بما نكتسب من وعي متعدد الروافد . وعي بالاسطورة من جهة وبالتقنيات النحتية التي طوعت الكتلة وانطقت السطح ، من جهة ثانية ، ووعي بالدلالات وما تشير اليه على مستوى التأويل .

كل غموض لاحق اذن ماهو الا خذلان للحظة الاتصال المعرفي بالعمل ، ونقصان في واحد من مكوناتها الاساسية .

ان الغموض افتراض نطلقه حين نقايس في تلك اللحظة ونحن تحت (أو أمام) النصب ، الى ما أستقر من ثوابت جمالية ليس المرجع الا مفردة من جملتها .

تبرز هنا ما يوصف بخصوصية العمل الفني (رسم ـ نحت ـ خزف ..) وخصوصية المادة بدرجة تالية (زيت ـ مائيات / حجر ـ مرمر / زجاج ـ سيراميك الخ ...) يضاف الى ذلك ما يحايث العمل من أطر او فضاءات تسهم في خلق الحياة الجديدة للعمل في لحظه وغيابه .

لهذا سأنظر الى الجدارية الان ، في هذه الساعة من أحد أيام تموز نظرة اخرى : تحف بها وتسهم في فعل التلقي بحدة ما يعنيه تموز شهرا ورمزا ثم ما يجري تحت النصب (تحت فضائه الارضي) من أزالة البناء الطارىء الذي يشوش على كيان النصب ويسلب فضاءه .

جواد سليم

درس الحداثة البليغ

عاصم عبد الأمير / كلية التربية الفنية/ جامعة بابل

- ١ -

مايهمنا الآن البدء من استفهام نرى أنه يزداد غموضا والتباسا، هل أن تشابك المفهومات في الفن تؤدي بالضرورة الى قطع حبال الوصل مع الذائقة ؟

أي هل أن الفن الحديث يزيد من غربة الخطاب بما يعرقل مسعى الآخر لملاحقة معطيات مخيلة الابداع والوقوف بوجهها كما يفعل الخصم لنده في ساحة النزال؟؟

بالطبع لابد أن لانتعجل الوسائل وننفتح بها بمايجعلها أكبر مما تستحق، ذلك أن الفن مما تشظت مراميه ولغة التوصيل فيه ، يمثل نوعا من الصدمات الضرورية للذائقة كي تفعل فعلها هي الأخرى كطرف في رسالة الخلق الفني، التي يصعب الأستعاضة عن طرفما من اطرافها.

قد يرى البعض أن التعقيد الحاصل في بنية الخطاب البصري ، كثيرا مايسبب حرجا للذائقة حينما يكون الأمر بحدود الأستجابة والتأثر ، شيء من هذا الفهم يبدو على قدر كبير من التشويش والأدراك الناقص، لأن الفن – في كل الأحوال – يبقى صورة مثلى لما يجري في الوجود الفيزيائي بشتى مستوياته، فحينما يشتد أوار التغيير وتستعر حمى الجدل ، وبناء البدائل المعرفية نتيجة أمتلاك وترويض الآلة ، وخوض غمار المدنية ، واتساع نطاق المعرفة الانسانية وتشابك المفاهيم .. لابد أن يكون الفن محض مستجيب لهذه المؤثرات ، ولابد أن يكتنفه النمو والذي كثيرا مانعده تعقيدا .

ومع هذا فان الفن الحديث يقتاد الظواهر ويذهب بها الى التنوع .

لقد كان « جواد سليم » يفهم : (أن الفن الحديث في الحقيقة هو فن العصر) والتعقيد فيه ناتج عن تعقيد العصر ، وبذلك يلقنا درسا بليغا باتجاه الفهم المحدث لطبيعة المتغيرات في بنية التشكيل . واحسب أننا كثيرا ما نشط في استيعاب انطباع داقيق كهذا ، وعمليا أن جوادا كان يقصد بالتعقيد، التبسيط بعينه أو زحف الفن باتجاه الاقتصاد في لغة التخاطب البصرية وجعلها رشيقة ، لكنها عصية على الاستقبال من دون جهد وحث، وبالذات للذائقة التي تعاني من الارتجاج في فهم مسار التجديد الحاصل للابداع وبلا انقطاع .

من هكذا مفارقة ، كثيرا مايرى في التعقيد هنا على أنه أمرا مدبرا ، كي يذهب بالخطاب بعيدا في عزلته ، وهو تفسير لايخلو من سوء قصد ولاريب . ولكن ببساطة أن تقف عند الشواهد المثيرة التي خلفها لنا جواد سليم نفسه فماذا ستكون الحصيلة ؟

انها تجارب تغرق في بساطتها وافتتانها وروحيتها التي تلمع كالماس . ان مشكل استقبال الخطاب بدأ بالتفاقم مع بزوغ الرغبة في ارباك خطى الفن التشخيصي بالتفاقم مع بزوغ الرغبة في ارباك خطى الفن التشخيصي، ومن ثم الاطاحة به، هذا ماجعل من الذائقة تخسر نصيرا لها فضلت طريقها متخبطة في مسعاها وبقيت وحيدة في اضطرابها.. هذا الانفصال مفيد بالطبع ، ذلك أنه لابد ان ينتهى لصالح التذوق المضاد عبر ترويضه باتجاه طرائق التعبير المحدثة ، وهو خيار الامناص منه، أو هكذا افترض .

ويبدو لي ، لم تعد الحاجة للتذكير ، أن الفن التشخيصي ، وتحديدا المماثل للنموذج المرئي ، قد اسهم في زيادة نسبة الشك في المناهج الحديثة في الفن. كيف؟

لأن الذائقة هنا قد اتكأت على قناعة شبه مطلقة بأن الفن لا بد أن يكون صورة للمقال لا أكثر ! غير ان شيئا من هذا لم يعره الفن الحديث اهتماما او أذنا صاغية ، وسيكون المثال محصنا بكفاءة داخلية ، مكتفيا لذاته ، وليس هناك من حاجة للتذكير بمرجعه الاساسي .

وأحسب ان هذه العقدة مثلت منطقة التوتر التي جعلت ملامح القطيعة بالمثال تزداد اتساعا وبلا توقف . ذلك ان الفن التشخيصي يبقى مرهونا بالمثال الخارجي كونه محكا وموجها .

- ٢ -

ما نريد أن نصل اليه ، أن الفن الحديث – وهذا أمر كثيرا ما يجري فهمه بالخطأ – قد أوصد المنافذ بوجه الذائقة ، والصحيح انه قد فتح اخر نافذة موصدة بوجهها ، ويبقى المشكل في شد عزيمة التذوق كي ينافس الخطاب لا ان يتضائل أمامه .

ان صراع المذاهب التشكيلية ، يكشف عن تنامي المعرفة الانسانية اولا وقبل كل شيء ، ففي حين تبرز الحقائق في اتجاه ما ، تنمو في الطرف الاخر حقائق اخرى أشد التصاقا بمحركات العصر ، بما يجعل من الحقائق السابقة تتراجع لتحل محلها بدائل بصرية أشد كفاءة في مخاطبة الاخر وهلم جرا .

هذه المتوالية يعجز الرسم التشبيهي على اقتفاء أثرها ، ذلك أنه موصوف بقسط من العبودية للمثال ، فيما يبدو الرسم المغاير محررا طليقا ، كما لو كان طائرا يحف به الفضاء .

غير ان جوهر الاشكالية يتجلى كما نفهم بالاتي : ان الرسم الحديث كان لا بد ان ينطوي على مهاد معرفي ، فالفنان يكد ، ويقلب رؤاه في ويدفع بأخيلته نحو الحدود القصية للخلق . هذه المساعي المعقدة ، او قل القنوات المحفوفة بالمخاطرة والمجازفة ، لم تعر لها الذائقة أذنا صاغية ، بل ليست لها شأن بها ، انها تطمح في استقبال مريح للخطاب يذكرها بما يحيطها حسب ! أما صرف الجهود باتجاه ملاحقة خطى المبدع وكفاحه فهو شأن الفنان وديدنه !! هذا ما جعل من اعمال جواد سليم تصطدم بجدار صلب مشيد بالاوهام المصنوعة من قبل الذائقة التي شهدت سنوات القطيعة ، وضيق مسالك الاتصال المعرفي والبصري ..

ان فضيلة جواد سليم ، او احدى فضائله ، أنه بدا كما لو كان وحيدا يواجه مصيره بلا أدنى عون من الاخر ، شجاعة بهذا المستوى قد قادته الى التاريخ . فيما احتفظت الذائقة بذهولها حسب . هذا – بالضبط – ما يزيد من قناعتنا ان المعطيات العبقرية كثيرا ما تفهم بعد ان يكون الزمن قد مر طويلا !!

أرجع لاقول : ان جوادا يؤجج منطوقاته الجمالية كي يذر الرماد بوجه الوعي التراجعي السلفي الذي ولد مع بزوغ المفاهيم الاتباعية التي أحاطت بمرحلة التبشير في الفن العراقي ، المرحلة التي بدأت مع تنامي الرغبة في الانتاج على المنوال المماثل ، لا الطرائق التعبيرية التي تثبت جدارة الذات .

والان ، هل يصح الفصل بين الفن كفعالية جمالية عن الواقع في ايصال الحقيقة الى الاخر ؟

بالطبع ، ان شيئا من هذا لا بد ان يعترضه المنطق ، ذلك ان الحركية في الفن الحديث ، او لنقل تنامية بأتجاه الذروة ، يمثل ضربا من العلاقة الطردية مع الواقع نفسه . ومع هذا فلابد أن يكون الفن بحال كهذه قائدا للظواهر ، لا ان يحتمي خلف ظهرها .. هذا ما نفعله جواد سليم بصراحة ، وبطولة نادرة ، واعجاز ، وخطابه يقع في صلب لغة الفن التي تليق بمحادثة من نوع لم تألفه الذائقة من قبل ، وشيء من هذا يصح بمقدار عند آل سعيد ، وكاظم حيدر ، والعزاوي ، والناصري ، وعلي طالب ، وعلي النجار ، وهاشم حنون ، وفاخر محمد ..

ان مما ينبغي التذكير به ، كواحدة من مظاهر النكوص في الفن العراقي ، أقصاء النظرة بالاتجاه الذي يرصن الذات عن طريق فهم الرسم كونه بحثا لا عملية نسخ لما يجري في الخارج ، او لما أعتدنا عليه من طرائق حتى أمسينا لا نبارح تخومها ، فيما تتحول هذه الطرائق – ولا أقول الاساليب ففي ذلك بون شاسع – الى أسلاك شائكة سرعان ما يدرك الفنان انه واقع في فخاخها لا محالة، يرى الكسندر اليوت (الذهن السائر في اتجاه واحد دائما ، ينتهي الى الضمور) .

لقد بنينا من الاوهام صروحا ، حتى انها باتت الان عبىء ثقيل الوطأة ، على خطى الفن في وقت لا بد ان تنزلق بخفة ورشاقة الى المستقبل . وعليه فان تعقب مسار تجربة تشكيلية ما يفترض ان يركبنا الحماس لقراءة محركاتها المعرفية ومرجعياتها البصرية .. الخ . ذلك ان الخطاب الابداعي الذي يخلو من التصور ليس الا نفخ في رماد ، وعليه فليس لاهوائنا ان تنجرف وراء ترحيب النقد دائما ، فهو الاخر كثيرا ما تضرب به الاهواء ، وكثيرا ما تتسرب الاكاذيب عبره كي تبدو لنا كما لو كانت حقائق ، وربما يحدث العكس ايضا ، هنا يكون الفنان والناقد على السواء على طرف قصي من المسؤولية ولا سبيل لغض الطرف عنها ، فهو شرف وفوز لا ينبغي التراخي حياله .

ان ما تفعله التجارب التشكيلية الان ممثلة برموزها المؤثرة ، ستمحي همسة الحزن لما اقترفته تجارب كنا قد عقدنا العزم على ترجيح معطياتها ، غير اننا سرعان ما أنزلقت بمتاهاتها ، تجارب مبدعينا الشباب لا بد ان تضع هذه النماذج في رؤيا شديدة الحرج ، وأحست ان أمرا كهذا بات واقعا ، كي يردوا لجواد سليم بعضا من دينه الذي طوقهم به .

هاشم حنون

متجهات اسطورية

على هامش المعرض الشخصي الثاني للفنان هاشم حنون ، الذي افتتح في مركز صدام للفنون قدم الفنان خالدخضير محاضرة بعنوان (متجهات اسطورية) وذلك ضمن النشاط الثقافي لمركز صدام للفنون .

خالد خضير

(١)

ان الحقيقة الاولى التي خطرت لي وانا بصدد الكتابة عن تجربة هاشم حنون ، هي ان تناول اية تجربة ابداعية في حقيقته امتحان لطرائقنا النقدية عبر التجربة ذاتها . وان تجربته فرضت نفسها نموذجا تطبيقيا يستجيب لاعتقادي الشخصي بأن هدف النقد التشكيلي « جعل التمثل الهندسي للتجربة الابداعية ممكنا ، وذلك بمحاولة رسم الظواهر واعادة ترتيب الاحداث الحاسمة متسلسلة » باكتشاف ما يسميه باشلار (الكمية الممثولة) ويسميه الناقد آل سعيد (المدرك الشكلي) واسميتها (البنية الهيكلية المتجهة) ، وهي الفعل المتجه لاشكال اللوحة .

ان هذه البرهنة « لا مناص فيها من الانتقال اولا من الصورة الى الشكل الهندسي ثم منه الى التجريدي ... حيث تحل محل الصور الاشكال المناسبة .. الا أن هذا التهندس مرحلة « وسيطة » ـ كما يقول باشلار ـ فالهدف النهائي لا يتحقق الا بعودة من التجريدي الى التعبيري عبر الهندسي ، اي من الرياضي الى التصويري عبر الايقوني بواسطة لغة التمثل والتصور والتحليل النقدي .

ان فكرة تجمعات الاشكال في اللوحة تلمسها عدد من نقاد الفن بصيغ عديدة، فقد اكد آل سعيد ان العمل الفني اشبه شيء ببناء متعدد الطبقات يمتلك حضوره المكاني والزماني بانتشاره على مساحة سطحية وتحركه على محور عمودي واخر افقي ، واقترح دراسة العمل الفني على طريقة شتراوس في دراسته للاساطير وبحوثه في الانثروبولوجيا البنيوية ، وحدد مهمة الناقد باكتشاف (المدرك الشكلي) للعمل التشكيلي .

وقدم الكسندر بابا دوبولو جهدا متميزا في دراسته للفن الاسلامي التشخيصي واكتشافه (الهيكل الرياضي) المكون من لولب أو عربة مؤلفة من لولبين متعارضين والمتخذة بنية هيكلية تنظم بواسطتها الاشكال . واكتشف الفنان المغولي دوغلاط ذلك ، حيث « كان يتحدث باستمرار ... عن (تجمع اشكال) باعتباره صيغة اساسية في الفن الاسلامي » وانه « التنظيم المخفي، الذي يكتنف (العالم المستقل) ، والذي يتم بواسطة اشكال رياضية . حيث كان الواسطي يستخدم في نفس الوقت نصف دائرة رسمت بالفرجال وعربة متألفة من لولبين » .

(٢)

تصنف البنى الهيكلية الخفية للوحة هاشم حنون الى بنيتين هما :

١ ـ بنية المتجه العمودي الارتفاعي :

واسميتها (بنية الموت والخلود) وهي تتألف من منطقتين طوبوغرافيتين، مثلث اسفل هو (مثلث الوجود الدنيوي) ، بضمنه الموت حقيقة دنيوية ، ومثلث أعلى (مثلث الانبعاث) والخلود السماوي لحياة ما بعد الموت، بينما تمثل نقطة التقاء المثلثين في مركز اللوحة (باب السماء) الذي تخترقه الروح في صعودها الى الاعالي . ويمكن ان يجسد الشكل الناتج نحتيا بالساعة الرملية ، حيث تترسب بقايا الجسد (التراب) ، ليتسامى الهواء (الروح) الى الجزء العلوي (السماء) .

ان دراسة متأنية للعديد من الحكايات والاساطير والمعتقدات المؤسسة على موضوعة الموت والخلود تعكس تطابقا بين البنية الهيكلية الخفية التي تقوم عليها وتلك التي يقوم عليها منجز هاشم حنون الابداعي . وقد ظهرت هذه البنية منذ عصور سحيقة وتجسدت ايقونا عند شعوب كثيرة في تصميم الزقورات ، والاهرامات ، واناء الوركاء النذري ، ونصب الشهيد ، وحكاية

نزول تموز الى العالم الاسفل ، ويونس في بطن الحوت ، وتصور المصريين القدماء لمعمار الكون ، وغير ذلك كثير .

٢ ـ بنية المتجه الافقي : وكانت في معرضه السابق واضحة بشكل مجموعة تحمل شهيداً وتتقدم به بموكب ضمن رحلة ارضية .

ونجد نماذج سابقة لها في الفن السوفياتي والفن العراقي المعاصر عند كاظم حيدر وفائق حسن ومحمود صبري ، الا انها في معرضه الاخير اتخذت شكل رحلة غير محدودة وان كانت مازالت محتفظة بذات البنية في بعض الاعمال .

(٣)

لم يعد الفن يهدف عند هاشم حنون الى توحيد متوازن للعالمين المادي واللامادي بل تحديد معالم افتراقهما ، فأن الرحلتين الناتجتين من فعل البنيتين الهيكليتين المتجهتين تشكلان اهم المهيمنات البنائية والفكرية عنده وتنتجان تقسيما طوبولوجيا للوحة الى مساحتين مختلفتين بدرجة القداسة والاهداف الرمزية : منطقة علوية سماوية مقدسة يقود حركة موجوداتها نحو السمو العلوي متجه ارتفاعي ، ومنطقة سفلية ارضية ذات متجه افقي ، ارضي ، حياتي . وان انتقال موجودات اللوحة من منطقة طوبوغرافية الى اخرى ، يخلق تحولا في طبيعتها ، وابعادها الرمزية والايقونية ، بشكل يكون تارة ارضيا ، ترابيا ، نكوصيا ، وكأنما هو ترسبات تجمعت من تراب الالوان ، وتارة حلمية ارتفاعيا ، مقدسا ، يتسع لموضوعات الموت والشهادة والصعود الى السماء .

ان تجربة هاشم حنون ، في حقيقتها النهائية ، عملية تحلل (ميثو ـ كيمياوي) للوجود الانساني ، بمستواه الرمزي الى : نفس سامية علوية ، وبقايا ارضية حياتية ، تتخذ كل منهما وجهة مختلفة في الوسائل والاهداف ، رحلة تجاه الاعالي ، تتناثر فيها اشلاء ابطاله الى العالم الاخر ، أو جموع ترتفع الذين يصورهم في اولى لحظات انتقالهم محلقة تجاه السماء ، متحررة من ربقة ارتباطها الارضي ، لتخلف بقاياها شخوصا تضرب بجذورها في قاع اللوحة متخذة سلبية ، وسكونية ، وبنى شواهد القبور . شواهد مليئة بكتابات غير مقروءة وضعت لترى اكثر منها لتقرأ ، ولتمنح هذه الشواهد درجة ما من الحركة الداخلية الوئيدة .

ان الرحلة الاخرى ، ارضية افقية لم يتوقف مسير شخوصها تجاه خلود أرضي ، ذي وجود مبهم وغامض ، رحلة ابتدأت منذ مشاركاته الاولى ، ومنذ لوحة الشهيد عام ١٩٧٨ تحديداً ، رحلة هي بحث عن خلود يتتبع ، من حيث البنية الهيكلية ، بنية مشاهد التقديم الكلاسيكية في الفن العراقي القديم ، ومن الوجهة الفكرية ، خطى البطل نصف الاله كلكامش الذي لم يعد يبحث عن الحياة بطريقة مهادنة ، لانه قد ايقن ، بعد تجارب مريرة ، ان الخلود حجبته الالهه عن الانسان ، فلم يعد هدفا منالا لرغبة انسانية .

(٤)

ان معرض هاشم حنون الاخير للمصغرات يطرح اشكالية فكرية جديدة ، تتمثل بمحاولة جادة لتوظيف ترسيمات هيكلية تكون بؤرة مولدة للعديد من البنى الايقونية التي تنبعث عن ثيمة الموت والخلود وتعود مرجعيتها الى الفنون العراقية القديمة . ان ابطال هذه الايقونات يحملون هموما معاصرة تجعلهم قادرين على حمل سمات الحداثة الفنية ، والاستجابة لكل التحولات السيميائية التي يجريها الفنان عليها ، فأن (مناظر التقديم الكلاسيكية في الفن العراقي القديم) حيث الاله الجالس على العرش قبالة رجل يستلم صولجان الحكم بمفرده أو ضمن موكب ، اكتسبت اجواء معاصرة، فكريا وبنائيا ، حيث فقدت الهتة وجودها المهيمن على المشهد وقداستها وقدرتها على تقديم القوة الملكية لشخوصه الضائعة في متاهات وجودهم، وكما فقد ابطاله صفاتهم السابقة ، وهم يحملون رؤوسهم المتطايرة في (ايقونة البطل المخلص) . وما زالت جموعه ، ترتفع نحو خلود السماء ، متحررة من ربقة ارتباطها الارضي ، مترسمة خطى (ايتانا) في اسراءه الى السماء ضمن (ايقونة الصعود الى السماء) . ويتخذ الكثير من شخوصه ترسيمة مطابقة لجموع غفيرة من المنحوتات العراقية القديمة والتي تمثل (متعبدين واقفين مشبوكي اصابع اليدين) ، وهم يحملون سمات مضافة من الالهات الافاعي وتماثيل الاسس التي يبالغ في صوغ بعض اجزائها . اما (ايقونة التميمة) فهي تملأ (الشخوص ـ الشواهد) بعناصر ، وعلامات ، وخطوط ، ونقط في حين تحتل (ايقونة الزقورة) موقعا غير مشخصة وذات اهداف جمالية ، خاصا عند الفنان حنون ، وهي بنية معمارية ، تتخذ شكل مثلث وتستمد بنيتها ورمزيتها من زقورات مدن العراق القديم التي ترتفع في قمتها خلوة (الكيكونو) لنزول الاله من السماء وصعوده .

لقد مررت بسرعة بهذه البنى الايقونية ، نظرا لضيق المساحة هنا ، الا انها موضوع غني وحري ان يبحث بعمق .

جاكســون بولـــــوك

« ليس ثمة صدفـة ، مثلما ليس هنالك بداية ولا نهاية »

● ترجمة واعداد : محاسن عبدالقادر مركز صدام للفنون

« لا تخرج اعمالي من مسند اللوحة . فنادرا ما ابسط قماشتي قبل بدء الرسم . وافضل ان اثبتها على الحائط او على الارض .

فانا احتاج لمقاومة سطح صلب ، واشعر بارتياح اكبر فوق الارض . واشعر باني جزء اكبر من الرسم لاني بهذه الطريقة استطيع السير حول اللوحة ، اعمل فيها من جوانب اربع ، وبمعنى حرفي اكون في « وسط » العمل » .

هكذا شرح جاكسون بولوك في عام ١٩٤٧ تقنية رسمه الذي كان يعد اسطوريا في ذلك الحين . وقال في مقابلة له اجريت قبل وفاته بشهرين « ان الرسم هو طريقة للوجود » ودعت ملاحظات مثل هذه منظر الرسم الحركي ، هارولد روسنبرغ أن يكتب « بدأ الرسامون الواحد بعد الاخر وفي مرحلة معينة يعتبرون القماشة ميدانا للفعل بدلا من كونها مساحة يعيدون نتاج شيء موجود او متخيل ، او يعيدون رسمه او تحليله او التعبير عنه . وعلى هذا النحو لم تعد القماشة دعامة للصورة ، وانما صارت حدثا .

فالفعل هو انجاز وايضا هو نتيجة ذلك الانجاز . وبالنسبة لبولوك يعني الفعل الجهد العضلي ، الحركة في جميع الاتجاهات ، وقفات للتفكير ، صراعات . ومن الممكن للمرء أن يخمن فقط ما يمكن ان يكون المعادل لهذا الفعل في المصطلحات المكانية ، فالمكان يمكنه أن يوجد بدون الفعل ولكن لا يمكن للفعل ان يستغني عن المكان . فالمكان في هذا السياق ، حتى لو عبر عنه في الرسم ، هو بالتأكيد ليس تجريدا لعلم الهندسة التصنيعي ، ولا هو مكان سيكولوجي ، تخيل بعد داخلي، ولا هو كما سنرى ، مملكة مدركة يمكن للتجربة أن تتكيف امامها .

وبلاشك ان المكان عند بولوك مرتبط ارتباطا وثيقا مع علم الظاهرات الخاص بالادراك ، الا انه وقبل كل شيء هو مكان وجودي بقدر تأصله بالفعل ، في ايماءات الرسام ، وفي المضمون المادي للوحته . انه يمكن ملاحظته في العالم الطبيعي ، مفهوم غير نقدي ينبع مباشرة من الحس ومن الحدس المباشر .

اما بالنسبة لبولوك فان هذا المفهوم يفترض بعدا حيويا لان رسمه على علاقة بالجهد الجسدي . وبولوك حين يظهر افعاله التشنجية في بعد مكاني حقيقي والتي دائما ما تكون هجومية مباشرة يكون بهذا تواقا للفضاء مثل رجل يختنق يبحث عن الهواء .

ولكن عندما نقول ان رسوم بولوك تمتلك جذورا لها في المكان لا نعني بذلك انها تشكل فرضية او تحدد فكرة عنه، مثلما لا يعني ان العيش يفسر الحياة او يشكل نظرية عنها .

ينظر بولوك الى المكان ، كاستدلال للوجود ، عامل جسدي يسمح له ان يمارس تجارب جسدية .

ويعني « وجود » بولوك في المكان ببساطة اتصاله مع الاشياء « الخارجة» عن ذاته : اولها واهمها القماشة ، و « الموضع » الذي يدرك فيه الحدث باقحام نفسه فيه ، مسيطرا عليه بالجسد ومانحا اياه خاصية مميزة ، لمساحة من المكان خلال فترة معينة من الزمن . ومع ذلك فطالما كانت الاشياء لها موضعا في الاحداث ، وان استخدام بولوك للمكان يعكس الجانب العضلي من الحالة الانسانية ، فان رسوماته لا تمثل المكان كنظرية [كما هو الحال عند موندريان] ولا هي تمثل كفرضية [كما هو الحال عند كليه] ، وانما يمثل المكان عنده التعبير الجسدي للفنان نفسه والذي يقع تماما تحت سيطرته.

ولو كان الافق المكاني عند بولوك يمتلك ذلك الوجود الجسدي (والذي يعني الوعي بان يكون المرء حيا ويعين الاستمرار في الحياة) فان ذلك يؤشر فورا علاقة وثيقة بين المكان والزمان : فهما يخلقان سوية الحالة المادية للتجربة . فالزمن الخالص والتعاقب المنتظم للحظات الخالي من الاستمرار الذي يمكن ان يدرك فقط في اجتماع هذه اللحظات وفي العلاقة بينها . وهنا يبدو ان بولوك يعني ضمنا : ان الزمن بالنسبة للفرد هو زمن مجرد متكون من تدفق الاحداث التجريبية ، ومن تعاقب الاحداث المتصلة مع بعضها .

ومن الممكن رؤية تدفق الاحداث والعلاقة فيما بينها كعملية متواصلة ، وحدة زمنية واحدة تميل الى التداخل الواحدة مع الاخرى .

ان رسم بولوك هو مجموع هاتين اللحظتين ، هو التوفيق بين ميزانين عفوية واحدة تبلغ اوجها في انسلاب

زمنيين مختلفين : فهو يرسم بحركة الجسد ، وتصبح اكثر درامية ومأساوية لان الميزانين الزمنيين هذين ينزعان ان يكونا مرتبكين امام حدود أمدهما .

وهذا هو الرسم الذي يكون في حالة تقدم مستمرة وسيظل كذلك .

لو كانت الاثار التي يتركها الفنان في الزمن تشكل اعماله ، فينبغي للاثار التي يتركها في المكان ان تصحح تسميتها على انها رموزه . ولو اقتصر بولوك على الاعمال لاصبح راقصا او ممثلا ، ولكن رسمه الحركي يمثل عمل لحظة من الزمن تحول الى حقيقة في شكل رمز . وما ان يصبح مرئيا فانه يمزق روابط الزمن الممتثلة بالبعد ، محطما طريقها بقبضه على مادة اللون الكامدة المحدودة .

الا ان المكان يوجد فقط حينما يمنح الزمن جوهره ، ولا يعد ذلك كافيا ، فهو يحاول ان يحرر نفسه من الزمن ، ويتخلص من ثقله المادي ، وان يتحرك صوب المستقبل الذي يؤمن اليه بعيدا عن عذاب عدم الانجاز الابدي ، وان يشعر بالحرية ثانية بتحوله الى عمل . الا ان العمل سوف ينهار انذاك متحولا الى رمز مرة اخرى ، وهكذا حتى تصبح الحياة الما مبرحا وعذابا . وعالم بولوك يعتبر سلسلة متصلة من المكان والزمان ، والقيمة التي يعطيها له في التلوين مستخدما تقنية التقطير ، ماهي الا تعبير عن فلسفة النظرة العالمية التي يؤمن بها .

يطلق على الفسحة الزمنية التي تفصل بين لوحة واخرى في المصطلحات الظاهراتية بـ « الفاصلة » : وهي لحظة عابرة لا يدركها ولا يستطيع تعريفها وعي الفنان . ولو كانت الحركة ـ أي فعالية بولوك ـ تبطؤها المتضادات المفترضة مسبقا عن طريق مقاومة كل ما يبقى ساكنا ، فلابد لها ان تظهر نوعا ديناميكيا معينا للتطور . وفي الحقيقة يعني التوازن بين المكان والزمان كذلك ان الماضي قد اكره على التوافق مع الحاضر : فالرمز ـ الموزع بشكل متناغم فوق القماشة ـ هو تذكر مستمر للحظة الحاضرة ، التي ما ان تتركها لوهلة حتى تتلاشى في الماضي . ومن الخطأ ان نوحي بكلامنا هذا ان رسومات بولوك استفادة تماما من الفضاء الافقي والعمودي وانها تفتقد الى العمق . فقد استعاد تكرارا بارعا بوسائل مختلفة . وبولوك مثل تابيس ، يستخدم الزمن كحركة مستمرة محكومة بالحاجة لتكرار ذاتها بلا حدود ودون توقف : اي ان اعاقة الحركة سيعني قطع اتصال الزمان ـ المكان ، ويمكن فقط للتحرر الابدي ـ الموت ـ ان يحطم دائرة التكرار المحكومين بها طوال حياتنا .

الى جانب الفنانين الاوربيين امثال فان كوخ وغوركي وولز يمثل بولوك الامريكي نظرية هيدجر التي تقول « الحياة من اجل الموت » التي لا يمكن وفقها للحرية ان تنال الا بفعل الاحتضار ، لانه « ما ان يمتلك الانسان نفسه حتى يفقدها » فموت بولوك في حادثة سيارة ، اتخذ بعدا اخر ، مبرهنا بان الموت اللاارادي قد يكون ايضا فعل اختيار ، لذا فهو بذلك ايماءة للحرية .

ان المفتاح الوحيد لشخصية بولوك ولفهم عمله هو فلسفة هوسلر : ولعه لان يكون معروفا ، ورغبته التي لا تقاوم للتجربة الجسدية ، الحضور المادي للانسان في العالم الذي يدعوه هوسلر عالم الحياة ، او يدعوه عالم التجربة .

ولو استطعنا ان ننظر الى اعمال بولوك من خلال المصطلحات الظاهراتية الصرفة كفعل ناتج تماما عن الالهام الذاتي في اللحظة الحاضرة ، لادركنا بانه محكوم حقيقة بمقياس زمني متحرك ينهمك في الاندفاع قدما في الزمان ، والانسحاب ثانية في الحاضر .

اما المعادل العاطفي لهذا الوضع فهو حالة القلق او حالة الكرب . وطالما كانت جميع الافعال هي أفعال خطرة ، كل منها مغامرة بحد ذاتها ، والمغامرة مجازفة ، والموت هو دائما في المقدمة كاحتمال اخير ، فان طاقة المرء تستنفذ من الهرب من السفينة الغارقة . والرسم الحركي هو انشودة التسبيح للالتزام المطلق ، وبالتالي للمخاطرة المطلقة . انه استقبال لنكبة وشيكة الوقوع ، تقبل لفكرة « الحياة من اجل الموت » عبر فعل جمالي يمكن ان يفسر بشكل سلبي كلحظة فشل : اي التوقف المفاجيء والفاجع لتدفق الوجود ، وفي مكانه يحل امرا لا يمثل الحياة تماما ، وكذلك لا يمثل الموت تماما .

وانها للحظة مناسبة لنضيف هنا ، انه بالرغم من كون بولوك معتادا على نظريات « يونك » فان حالته الذهنية كانت من المع حالات الاستبصار : فلم يكن عمله تجريبيا فقط ، ولم تكن تدفعه بشكل رئيسي تلقائية السرياليين العتية (مثل سام هونتر ، وهربرت ريد) . كان عاقد العزم اكثر مما كان كالمنوم مغناطيسيا ، مأخوذا بالهواجس المتضاربة والقلق وليس بالسلبية واللاوعي .

يقول بولوك « عندما ارسم تكون لدي فكرة عامة عما سأفعله ، وبامكاني السيطرة على تدفق الرسم ، فليس ثمة صدفة ، مثلما ليس هنالك بداية ولا نهاية » . وربما اكثر من اي رسام اخر من عصرنا ، يجعلنا بولوك نشعر بذلك خارج حدود الرسم ، وخارج حدود القماشة ، حيث يمتد الفراغ بعيدا .

هذه العبارة تبين كيف ينبثق ـ بجانب صورة الموت الوشيك ـ من قماشته احساس بالحياة لا يمكن السيطرة عليه : حياة تتجسد فوق القماشة ، فالصراع من اجل الرسم هو صراع لتحويل الحياة المادية الى القماشة . ان حركة بولوك هي صراع السجين ، والانسان المحكوم بالموت ، وصراع الحيوان البري المتعطش للحرية ، الذي يذرع قفصه الصير بكل عنف جيئة وذهابا : ان حركة بولوك هي حركة الزامية ، ولم تكن ابدا حركة ميكانيكية .

المتجـــول في المدينـــة

البحث عن الذهب بين النفايات

هناء مال‌الله معهد الفنون الجميلة ـ بغداد

ان التوجه للمدينة لاكتشافها يتطلب منا التخلي عن كل المعلومات والمعـارف والذوقيات والتقاليد . والارتماء داخلها عزلا تماما لكي نستطيع الاصغاء لبوحها. فما يتطلبه التوغل داخل متاهة المدينة هـو الصمـت الكامـل والتخلـي عن الاختيارات المتاحة والممكنة للتوصل الى الاختيار الامثل الذي هو طريقي فـي اكتشـاف (مدينتي) داخل بغداد . فقد يكمن سر المدينة في كل ذرة تراب تطيـر اثر أية حركة داخل المحيط . ومسالك متاهة المدينة قـد تكون مطبوعة علـى سحنة وجوه ساكنيها فمثلما البشـر يتبادلون الاثر مع المنطقة التي يسكنون تكون وجوههم جغرافية محيطهم .

فقد تكون الفرصة اوفر لساكـن شوارع المدينة (المتجول الدائمي)في اختبار روح المدينة . ففي الطرقات وعلى الارصفة (مسارح عيوننا) لحظات زمن العابرين مخزونة في أثرهم المكاني . وفي الشارع (الطريق ـ الرصيف) الكل عابـر ، لحظـات فرار مستمرة كمـا الحاضر ، والوجود هش حيث الجريان السريع المحسوس للزمن ممثل بالادوات ـ الاشياء ـ البشر انه مغزى الحيـاة المتقارظ مـع سكون البيـت وحدوده (القبر) .

بغداد معروضة للعيان فمن يستطيع أن يسكن اشياؤها : قباب مزججة ، الوان متربة ، قباب جوامـع وائمة ، منائر مزخرفة ، مناطق قديمة ودجلة اسواق ، مناطق مترفـة ، بضائع ، جسور وخطوات ، اشارات ، جدران وذكريات ، ارصفة ، اصباغ سائلة تطلي المحيط ، مناطق فيئة ودجلة الطينـي الهائج ، هموم ، خطوط عبور ، منائر مذهبة ، وطبائـع اهلهـا ، نفايات ، حيوانات سائبة ، أحذية اذرع وخواتم ، مناطق تعكس الشمس الحارقة ، ضفاف النهر القذرة ، ودجلة ، هواء ساكن ، وسيل عـارم مـن الرمـوز والاشياء والشفرات والمتاهات كيف سبيله الى سطح ببعدين ليكـون بعدهـا لوحة ؟ وبغداد نسيج الاضداد هذا هل تشفع لانجاز لوحة تلفها (دمارها) يسكـن ظاهرها ليعلن صيرورة وجودهـا ؟ أي لوحة يكون خرابها جزء مـن انضباط تقنيتها ؟

قلب بغداد الفوضى المشتت في النهار لا تعطيه الا لمستكشفها الامين .

قلب المدينة الذهبي(*)

١٩٩١/٩/١٤ بقايا رؤية

رماد اساس بغداد المندرس تتواشج معه في اكثر من نقطة وتمد خطوطا تشير الى صيرورة المدينة التي سوف تشيد (بغداد) ، بتقارظ الاشارة بين الرمـاد والقبور منطقة كانت تدعـى (مقابـر قريش) : الكاظمية الان .

الكاظمية التي تتأرجح بين مرقد وسوق نبوح في سرها عن تناقض ، هو عين بذرة تناقض مدينة بغداد بين التدمير والبناء.

فالكاظمية تتأرجـح بين آجر كالـح واجر مغلف بالذهب ، بين قشرة السوق الدنيا وبين لـب المنطقـة المرقـد (الضريح) . بين ذهب يغلف القبـاب للتوحد والتوجه للسماء ، وبين ذهب الصاغة للتزيـن والتبرج بين عويـل النسوة داخل المرقد طلبا للنجاة مـن الاقـدار واستجلاء الغيوب ، يوازيـه عويل الباعة في المناداة على بضائعهم المستوردة .

الكاظميـة تتأرجـح بين لون لامـع (الذهبي) : لون القباب ، ولو كالـح حزين (الاسود) : لون عباءات النسوة الزائرات .

الكاظمية ذهب ونفايات (ذهـب القباب والمنائر في الاعلى ونفايات السوق في الاسفل) طقس الكاظمية الحياتي الان المرقد الذي تحويه (الضريح) وهـذا الطقس يطبع وجوه زائري المنطقة .

---

* مقطع اولي من رحلة استكشـاف ذاتـي لمدينة بغـداد .

(*) كانت مدينة المنصور تقع بين الكاظمية من الشمال وقرية الكرخ من الجنوب الغربـي والشيخ جنيد والشيخ معروف الكرخي من الجنوب الشرقي . وهي تقابل محلة هيبـة خاتون في الجانب الشرقي ، وعليه موضعها الصحيح قريبا مـن مقابـر قريـش (أي الكاظمية) الحالية المورد ـ ص ١٠ عدد خاص عن بغداد / مجلد ٨ / العدد الرابـع .

□ دائـرة الفنون ـ مـركـز صـدام للفنـون ـ
العنـوان :ـ بغداد ـ شـارع حيفـا ـ
ص . ب ٧٠٦٩

تحرير النشرة
○ سعد القصاب