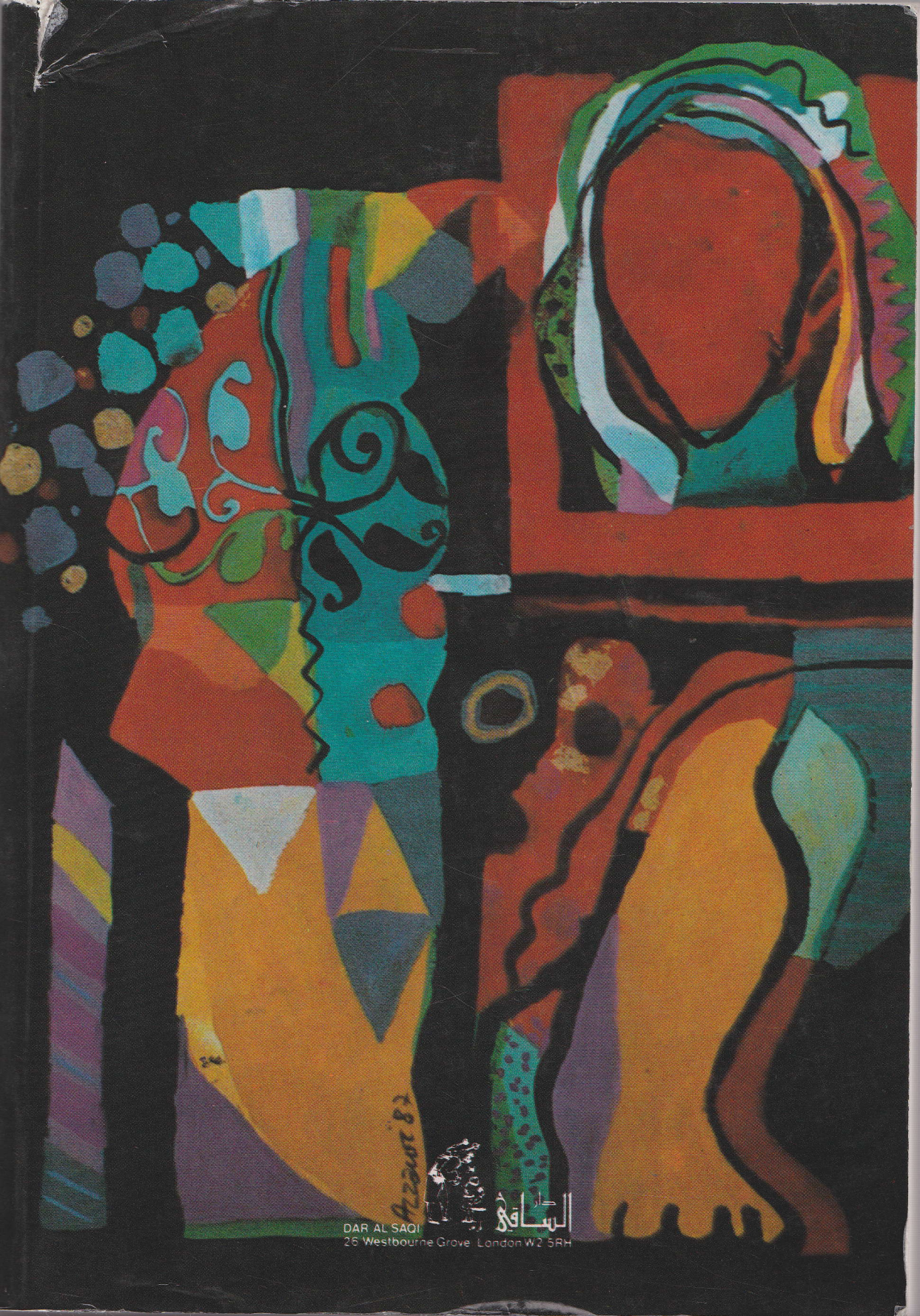
MAWAKIF 67

مواقف

اللامعقول
في الحركات الإسلامية المعاصرة
•
سم الهوية



DAR AL SAQI
26 Westbourne Grove London W2 5RH
دار الساقي

ضياء العزاوي شرق الحداثة

١

أسعد عرابي

٢

زياد دلول

٣

محمود الزيباوي

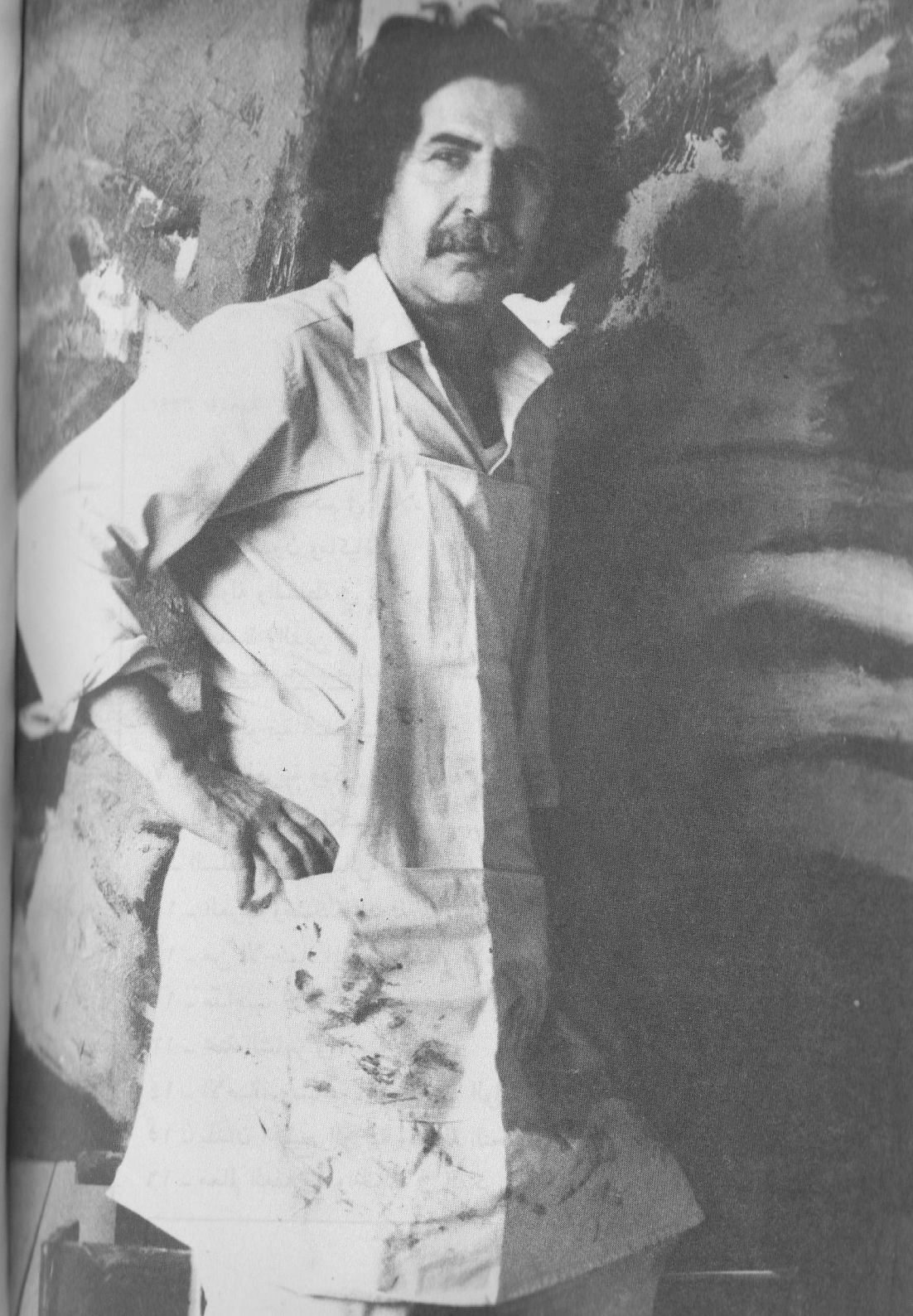
٤

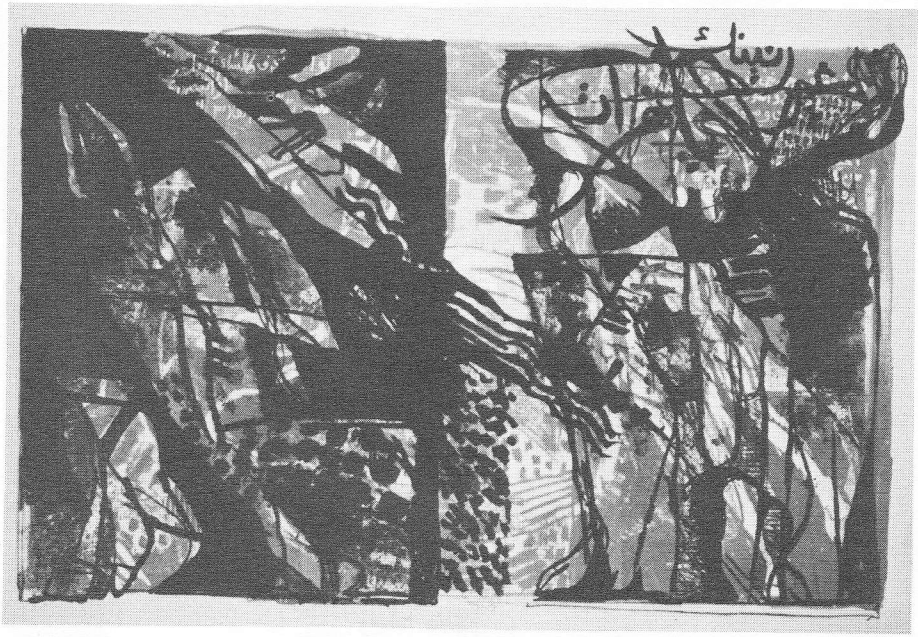
شاكر لعيبي

أسعد عرابي

١ ـ المستحدث والموروث

اختار ضياء العزّاوي للوحته ملامح الحقيبة الطفولية (التي تحتوي على ما لذّ وطاب من ألوان الشرق وكنوزه)، بل كانت اللوحة أشبه بالعلبة الخشبية المشكّلة من صفائح وملصقات خشبية أيضاً، مغموسة بألوان «الأكليريك» السخية، يتوسّطها مثلث خشبي





تعاكست خطوطه، وفتحت ألوانه من أحد أطرافها لتندمج مع الأهلّة الذهبية في الداخل. . .

كان عليّ أن أخرج من ذات لوحتي لأتسلّل مع القارىء في قلب جارتها، منقّباً معه عما تنطوي عليه من خزائن وتيّارات كافاليّا ونيرڤانا، على تلك الينابيع التي تغذي مواجيده الثنوية الظاهرة. . وسرعان ما تحولت الحقيبة الفردوسية إلى نافذة تطلّ على بوابة عشتار (المقنعة بالسيراميك ولهيب الأصفر الذهبي)، ولم يكن من الصعب العثور على مفاتيح ثنويات العزاوي والتي طبعت تحولات تجربته الذهنية والمخبرية، ثنائيات متداخلة، تتوالد من ذاتها كتقابل الليل والنهار والأسود والأبيض، كتتالي الشتاء والصيف والأحمر والأخضر، تتصارع منذ الأبد مثل الخير والشر و«جلجامش» و«أنكيدو». من هنا نعثر على الديناميكية المزدوجة لدى العزاوي: **قوة الرمز والتباس الرؤيا**. ويشهد القارىء في ساحات لوحاته وصفحات أوراقه قائمة من الصراعات المطلقة: بين الفكر والمادة، بين المحتوى والمحتوي، تتقابل فيها محمولات الذاكرة بالصبوة الشمولية، وتتفانى عبرها الإشارات الكرافيكية بالنور الملوّن، يتداخل التجريد بالتشخيص والالتزام بالتنزيه، المفكّر بالمحسوس، والهندسة بالشكل البيولوجي، تجربة يعتمد هيكلها على أعمدة

التكامل والصراع والزواج والنكاح والإخصاب واللقاح، على التوازن والتوليف.

* * *

يعتبر ضياء العزاوي المريد الشرعي للقطب جواد سليم. عمل الإثنان كموظفين في المتحف الوطني في بغداد. وهكذا ترعرع خيالهما في جنباته، عاشا عن قرب لعنة وأغراء فنون سومر وآشور وبابل، تعمّدا في رماد زيقوراتها، وتلمّسا أثلام رُقُمها الفخارية المسمارية. تعفّرا في حضارات الرمال والرماد والعيون الجاحظة (الساكنة في الأبدية)، وتعرّفا على الجدران المتآكلة المحفورة بإزميل المحاربين والكهنة والأقزام والعمالقة وعرباتهم ومذابحهم وأساطيرهم وقوّة الصمت الذي يريم على هذا الأوقيانوس المندثر خلف الإسلام.

ثم تتواصل حكمة الاثنين بتكوينات المنمنمات الإسلامية من الواسطي وحتى بهزاد، وذلك باستعارة البناء الهندسي الملتبس، والقائم على الحوار بين القوس والخطوط المتعامدة، داخل فراغ مسطح كالورقة، تنتظم ألوانه الموسيقية وفق منظور متوازٍ يتجلى في عين الصقر التي تحلق في المطلق... ضياء يتقدّم معلمه وذلك باستغراقه البعيد في هذا الموروث الأخير طالما أنّه قد اكتشف داخل مختبره المعاصر فعاليات الإشارات والحروف التي رافقت أعماله حتى اليوم.

لا يفصل ضياء بين الواقع اليومي الذي يجري على سطح الأرض والمخزون الجيولوجي المدفون تحتها، وإذا كانت طبيعته الأخلاقية تجعله متحالفاً مع الإنسان وبكاءاته اليومية، فهو لا يترصّد في هاجسه الإبداعي المجريات العابرة، وبالمقابل فهو لا يحمّل الموروث قدسيته الرومانسية، بقدر ما يتسقّط الخالد منه الذي يعيش في الفنون الشعبية والقادر على الاندماج دوماً مع الحياة اليومية، وبالتالي فهو يستعير من الفنون الشعبية إشاراتها الباقية من أسهم وصلبان وأوشام وأختام وأبراج زيقوراتية... إلخ.

يحضرني في هذا المقام موقف الفنان جياكوميتي الممجّد للحياة حين أكّد مرة أنه **«حيال حريق في منزل يفضّل أن ينقذ القطّة ويترك لوحة رامبرانت للنار»**.

يملك ضياء قناعة تامة بأنّ دور الفنان يتجاوز حدوده الإبداعية النخبوية، وبذلك فقد ورث من جواد سليم **أولوية الرسم والتخطيط** على اللون - (متحالفاً مع الرسوم الملتزمة لمعاصرة الفنان بابلو بيكاسو) - ذلك أن الخطوط أقدر على التعبير عن عنف الحركة والدرامية الملحمية، مقارنة باللون، وهكذا سنجد أن هذه النفحة التعبيرية في الخطوط

العنيفة ستندمج في بنية العمل الفني، وبذلك تتحالف المادة مع المضمون..

ولعل اهتمام العزاوي بالنشاط الكرافيكي (حفر ـ إعلان ـ طباعة على الشاشة الحريرية ـ تصاميم كتب وأغلفة ورسوم توضيحية)، ما هو إلاّ استجابة لرغبته الملحّة في الاحتكاك بدقائق الحياة اليومية للإنسان، خاصة أنّ فنّ الحفر في الأساس يقوم على ديموقراطية انتشار نسخه العديدة لتواضع أسعارها مثل فنّ الاسطوانة والڤيديو وكتاب الجيب، وقد يكون هذا الاتّجاه غالباً على جيل العزاوي خاصة الجماعة التي أسّسها عام ١٩٦٧ إثر هزيمة حزيران (يونيو)، والتي تحمل اسم «جماعة الرؤية الجديدة» وتضمّ كلّ من رافع الناصري وصالح الجميعي واسماعيل فتاح وهاشم سمرجي وعلي طالب ومحمد مهر الدين. بل ولعل فن «الكرافيزم» قد طبع فن الرواد العراقيين خارج إطار هذه الجماعة ونجد بصماته منذ شاكر حسن آل سعيد وحتى مهدي مطشّر.

في البدء كانت الكلمة والحرف والورقة

لم يمنع إقامة محترف العزاوي في ظاهر ضباب لندن، من متابعة مطالعاته للمخطوطات العربية الإسلامية في الغربة، وقد أُخذ ببناءاتها البصرية وإخراجها الفني وطريقة تجليدها، وها هو يكتشف من جديد قوة «الكرافيزم» في رسوم المنمنمات الإسلامية لحظة اطّلاعه لأوّل مرّة، عن قرب، في متحف لندن على مخطوطة القزويني «**عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**»، وهي النسخة اليتيمة التي تمتاز بالخيال الجامح والرسوم الثرية التي تعود إلى القرن الرابع عشر العباسي.

وقد قادته حماسته إلى هذه المخطوطات للاستغراق في إنتاج عدد كبير من المجلدات الطباعية التي درجنا على تسميتها التقنية «**البورتفوليو**»، وهي عبارة عن دفتر أو مذكرة طباعيّة حرفية ينجزها الفنان بشكل يدوي مباشر أو بشكل يدوي آلي، وتجمع عادة صفحاتها المحفورة ذات القياس الموحّد داخل علبة أو مجلد يدوي أقرب إلى صفحات الكراريس القديمة. وتكون عادة محدودة النسخ مثلها مثل أعمال الحفر الورقية، موقّعة باليد ومرقّمة ومؤرخة. وهو ابتدأ بكتاب يحتوي على عدد من اللوحات الورقية الملوّنة تحية لجواد سليم، تبعها برسوم متقاربة مع المخطوطات العبّاسية لكتب أربعة تحمل عناوين: «**المعلّقات**» و«**ألف ليلة وليلة**»، **والحلاج**»، و«**جلجامش**»، مرفقة دوماً بالنصوص الأدبية النثرية أو الشعرية. تتالت بعد ذلك رسومه للمجموعات الشعرية لكبار الشعراء العرب، ابتداء من «**أنشودة المطر**» لبدر شاكر السياب، ثم دواوين كل من أدونيس، ويوسف

الخال، ونزار قباني ومحمود درويش وبلند الحيدري وخليل حاوي وغسان كنفاني ونادية توبني وطلال حيدر وغيرها الكثير. . .

وكان يفضّل دوماً غلبة الخطوط على الألوان التي كان يستخدم فيها طباعة الشاشة الحريرية اليدوية، وكانت عنايته بالتجليد والغلاف كبيرة، ناهيك عن اختيار الورق وإيقاع الصور وتتالي النصوص. . .

وقد أدخل في سياق رسومه نصوصاً ملتحمة معها وليست متسلسلة القراءة، فقد اختيرت الكلمات بعناية انفعالية ودون روابط في المعنى المنطقي أو الشعري، وأكّد هذا الاستخدام التشكيلي البحت تلاعبه في اتجاه أسطر الكتابة وفي تنوّع قياس وأنماط الخطوط العضويّة القريبة من الطراز النسخي، وكثيراً ما نتبيّن داخل نظام المفردات الهندسية أو السطوح آثار خطوط الأسطر ومعالمها، وحدود الهوامش أو الصفحات ذات الشبكة التربيعية، وبما يتناسب مع اعتماده على الوحدة الأساسيّة في الخط العربي، وهي النقطة المعينة أو شكل المربع الفاتل حول محوره، تتردّد إيقاعاته في أطراف اللوحة، كمفردة تشكيلية يتمسك بها غالباً، ولعله من الجدير بالذكر ابتداع العزاوي لعلائق جديدة في بناء الحرف العربي تجسّدت من خلال تصاميمه الجريئة لعدد كبير من العناوين الطباعية (في الصحافة والكتب).

كيف تسلّل هامش المخطوطة العباسيّة إلى الحيّز التشكيلي؟

تندمج تكوينات «الكرافيزم» بمادة اللوحة التصويرية من خلال لعبة كسر الهامش المستعارة من المخطوطات العربية الإسلامية، فالأشكال تسعى دوماً إلى الخروج من إسار الصفحة المهندسة بحدود متعامدة، شأنها شأن الحلية القرآنية، الكلمة، عناصر المشخّصات (الفارس مثلاً)، كلها تقتحم عتبة الصفحة من الشمال أو اليمين باتجاه الفراغ المطلق في الهامش المفتوح حتى اللانهاية، وتسعى لدى العزاوي، (سواء في محفوراته أم في لوحاته)، بعض الأشكال والحروف إلى الالتصاق برحم الفراغ. فها هي تتسلق الجدار، وقد تخرج من الهوامش الأربعة لشتى الأطراف كما تخرج أهداب السجادة من جسدها المركزي. . .

وبالعكس ففي كثير من الأحيان يجتاح فراغ الجدار الأبيض باطن اللوحة، بعكس اتجاه لعبة كسر الهامش، ثم تتولّف هذه الصبوات المطوية داخل الصفحات الصفراء مع ملصقات التكعيبية والدادائية، وعلى الأخصّ مع طريقة تنوع خامات السطوح وتناغم أو

معلقة
عنترة بن شداد

تنافر نسيجها البصري، بل إن الموروث يتداخل في المبدع في ما يخصّ الاتجاهات الملتبسة في الخطوط، تأثيرها الخدّاع البصري الذي تتداخل فيه إدراكات الشكل بالأرضية تماماً، كما نجد ذلك في التخطيطات «الكرافيكية» لتجارب «الأوبتيك» المعاصر التي تنحى منحى الخداع البصري.

وفي حالة عدم تطابق الخطوط السوداء مع المساحات اللونية المقصوصة (على طريقة ماتيس)، نجد أنّ هذه الخطوط تتحالف مع الألوان لتشكّل تواطؤاً بصرياً، ذلك إذا ما تجاوزنا تجاربه المتأخرة التي يشطح فيها اللون عن دوره المحاور، ويأخذ مبادرة الإثارة الأولى.

في محفوراته الملونة (خاصة بطريقة الحفر على الحجر «الليتوغراف» أو الشاشة الحريريّة)، نخرج عن ضوابط النصوص الشعرية لندخل في تجريد الحروف والكلمات وأبعادها الروحية. تتعامل فرشاته مع كينونة الحرف البصرية المستقلّة عن فحواه، وذلك من أجل اندماجه في سياق النوتة البصرية ونواظم البيئات اللونية. تتحاور زوايا الخطوط مع منحنياته، وتتكوّر تفاصيله، أو تتوضع أذياله وذؤاباته، أو تتمفصل أصوله الهندسية التربيعية ـ التدويرية مع التشكيل الهرمي العام، وغالباً ما تتعانق مع الإشارات السحرية الشعبية التي مرّ ذكرها أو الأوشام التعويذية...

مثل هذه العلائق التنزيهيّة تذكّرنا بمنطق استعارات الفنان «بول كلي» في تونس للحروف العربية دون أية دراية بمضمونها، وسنعثر على القراءة التشكيلية ذاتها لدى معاصره «كورناي» (من جماعة «الكوبرى» الهولندية البلجيكية) الذي كتب في كراس معرض العزاوي عام ١٩٨١م:

«أتبيّن حروفاً... (...)، ولا أملك القدرة على فكّ طلاسمها، ولكني أحسّها ملتحمة مع إيقاع اللوحة، ترسم فراغها وتؤكّد بؤرة الانفعال فيها».

عودة إلى ثنائية الخطّ واللون

وإذا ظلّ المعلّم جواد سليم أميناً على أولوية التخطيط وأفضلية الرسم بالأسود، فذلك لأنّ طبيعته أقرب إلى النحت منها إلى التصوير، في حين أنّ تراجع مثل هذه العصبيّة «الكرافيكية» مؤخراً لدى العزاوي تعكس فيض حساسيته المرهفة في اللون، (أو كما لاحظ البعض، قد تكون بشارة جواد سليم تحوّلت إلى رؤية موثّقة لدى العزاوي).

يمثّل موضوع **الطائر** الذي كرس لمحوره معارض شخصية خاصّة، حيّزاً اختبارياً لعراك الخطّ مع اللون، لعلّه البرزخ الذي تلتقي عبر تحولاته البصرية خصائص «الكرافيزم» والتصوير الصرف، طالما أنّ القيم «الكرافيكية» لدى أوراق وطباعات العزاوي قد تسلّلت إلى تكوينات لوحاته التصويرية. وأكثر من ذلك، فقد يسجّل هذا الطائر التراوح بين التجريد والتشخيص، بين الحيرة واليقين!؟.

إنّه حمامة بيكاسو، وطائر رخّ علاء الدين في آن واحد، إنّه النسر المجنّح الرافدي (رمز التحليق «الميتافيزيقي»)، السقوط الملحمي في العالم السفلي) والعنقاء العطّارية في الوقت نفسه. إنه السليمورغ المندمج بقوس قزح والمنفلت النور في جسد الكون، وهو طائر النورس، رمز الاغتراب والارتحال دون أمل بالعودة...

في شتّى هذه الإلماحات الرمزية يتحوّل رفيف أجنحته إلى توتّرات خطيّة وشظايا لونية (أشبه بمشكاة الزجاج المعشّق)، بل كثيراً ما تنحل ملامحه داخل سديميّة عجائن الألوان والتهامها للتخطيطات الأوّلية.

يقدّم الملوّن الكبير بول جوجان نصيحة ثمينة لعشاق التصوير قائلاً: «**عندما تلاحظون أنّ الشجرة أقرب في ألوانها إلى الأخضر، تناولوا من «الباليته» عجائن الأخضر الأكثر سخاء واخضراراً، في هذا التطرّف تحصلون على أخضر أكثر شباباً وجمالاً من خضرة الأشجار**».

يستخرج العزاوي صباغاته المتوحّشة من حريق شموس محترفات البسط والسجاد، من صقيع سيراميك بوّابة عشتار، مستعيناً ـ مثل جواد سليم ـ بمقصوصات حليف الشرق هنري ماتيس، الذي كان يُنشىء الشكل واللون معاً بمقصٍ واحد. لقد تعلم العزاوي من أمثال هؤلاء أنّ الخط الأسود ما هو إلاّ فاصل رصاصي يتعشّق شظايا الزجاج المعشق، وبالتدريج ذابت خطوطه في سواد الليل وتقدّمت ألوانه كالشّهب المعلقة في الفلك الساهر، تتماجن بطرب وغواية.

وإذا كانت رحلة العزاوي محفوفة بمخاطر المواد التجريبية، والثنائيات الذهنية (التي تفرّخ أبداً) فمركبه اليوم يصبّ في شاطىء سلام ودعة وزهد وتقشّف، يلوّن كالأطفال على الفخّار والخشب، من مثال تلك العلبة المسحورة التي لا زالت تقبع على جدار ذاتي، حتى كتابة هذه السطور.

أسعد عرابي [باريس]

«**جماعة الرؤية الجديدة**»: عنوان البيان، أو الكراس الذي حرّره العزاوي، معبراً عن الطموحات التجديدية للجماعة الفنية التي تحمل الاسم نفسه.

يتزامن تاريخ ولادة هذه الحركة مع عمق الصدع الحضاري الذي انغرز في ضمير فناني هزيمة ١٩٦٧. يلمّ ضياء العزاوي شمل أترابه من طليعة الفنانين الذين يضجّون مثله بحيوية الشباب وتوقّد روح البحث الفني، ثم يجمعون على توقيع بيانهم المشترك في «مطبعة رمزي»، وذلك في شهر تشرين الأول (أكتوبر) من عام ١٩٦٩، وهم: ضياء العزاوي ورافع الناصري وصالح الجميعي واسماعيل فتاح وهاشم سمرجي وعلي طالب ومحمد مهر الدين، وقد التحق بالمجموعة في ما بعد طارق ابراهيم.

يرفض البيان الهزيمة العسكرية والفكرية للأمّة العربية، ولكنّه يتعثّر، من جهة أخرى، في البحث النظري العسير عن شرعية هذا اللقاء الصادق والعفوي والمرتبط بالمستوى الحرفي الرفيع، وذلك أن تمايز أسلوب كلّ منهم كان ينسل مثل الزئبق والماء من التنظير التوحيدي، والبحث الأخلاقي عن العوامل المشتركة، فهم بالنتيجة لا يمكنهم ردّ النكسة التي تؤرقهم: لا بدفع أبحاثهم الفنية إلى مستوى اقتحام العالم الفنيّ الغربي واجتياح جدار العزلة المضروبة على الفن العربي في صالات الفن المعاصر العالمي... ويذكر شاكر حسن آل سعيد في (البيانات الفنية في العراق) هذه الفقرة من البيان:

«إذا كان البدائيون يعزون للفنّ السحر، واليونانيون يوكلون إليه كشف الجمال، والقرون الوسطى تنتظر منه أن يوطّد عالم الإيمان، فإنّ حضارتنا تجعل منه ممارسة إنسانية يمارسها إنسان يحيا في احتكاك دائم بالعالم ويقدم من خلالها الوجود الإنساني العاري أمام الحقيقة، محقّقاً بذلك صورة أخرى عن صلة الإنسان المعاصر بالعالم».

هذا الوعي الحركي للعالم يقوم على التوالد وديمومة البحث. وقد تكون حركيات هاشم سمرجي أكبر معبّر عن هذه الحركة الاستمرارية التي لا تعرف التكرار. وعلى هذا الأساس فقد عولج موضوع التراث من خلال ضرورة صهره بالواقع اليومي.

يقول البيان: «علينا أن نمزّق التراث لنوجده من جديد، وأن نتحداه لنتجاوزه، فحريّة التعبير هي حرية الثوري، والفن هو كل إبداع جديد يتناقض مع الجمود»، وهو ما يفسّر رفضهم لوصاية الفنانين الرواد رغم اعترافهم بقيمتهم.

وبعد أن انسحب، بعد فترة، كل من اسماعيل فتاح ومحمد مهر الدين من المجموعة، تتآمر الأسفار على لقاء البقية، فيهاجر ضياء العزاوي وهاشم سمرجي إلى لندن، وصالح الجميعي إلى الولايات المتحدة... ولكن حبل السرة لم ينقطع يوماً بين هؤلاء، فشفافية صداقتهم كانت أكبر من اختلافات مناظيرهم الإبداعية.

أهم المعارض الشخصية:

١٩٦٥ صالة «الواسطي» ـ بغداد.
١٩٦٦ صالة «واحد» ـ بيروت.
١٩٦٧ جمعية الفنانين العراقيين ـ بغداد.
١٩٦٨ متحف الفن المعاصر ـ بغداد.
١٩٦٩ صالة «سلطان» ـ الكويت.
١٩٦٩ صالة «واحد» ـ بيروت.
١٩٧١ المتحف الوطني للفن المعاصر ـ بغداد.
١٩٧٣ صالة «رسلان» ـ طرابلس (ليبيا).
١٩٧٤ صالة «سلطان» ـ الكويت.
١٩٧٥ المتحف الوطني للفن المعاصر ـ بغداد.
١٩٧٦ صالة «نادار» ـ الدار البيضاء.
١٩٧٧ صالة «سلطان» ـ الكويت.
١٩٧٨ صالة «باتريك» ـ لندن.
١٩٧٩ صالة «الرواق» ـ بغداد.
١٩٨٠ صالة «فارس» ـ باريس.
١٩٨٠ صالة «سانترال» ـ جنيف.
١٩٨١ صالة «فارس» ـ باريس.
١٩٨٢ الصالة العالمية ـ أبو ظبي.
١٩٨٣ صالة الثقافة ـ الكويت.
١٩٨٤ صالة «ألف» ـ واشنطن.
١٩٨٥ ميريديان ـ أبو ظبي.
١٩٨٥ صالة الثقافة الملكية ـ عمان.
١٩٨٦ صالة «فارس» ـ باريس.
١٩٨٨ صالة «بلانك» ـ لوزان.
١٩٨٩ استوديو الغرافيك ـ بغداد.
١٩٩٠ صالة «ألف» ـ واشنطن.
١٩٩٠ صالة ناكيتا ـ ستوكهولم.
١٩٩١ صالة ٥٠ × ٧٠ ـ بيروت.
١٩٩١ فندق كارلتون ـ بيروت.
١٩٩١ صالة هاييتي ـ تورنتو.
١٩٩١ صالة «ألف» ـ واشنطن.

زياد دلّول

حرف على لون

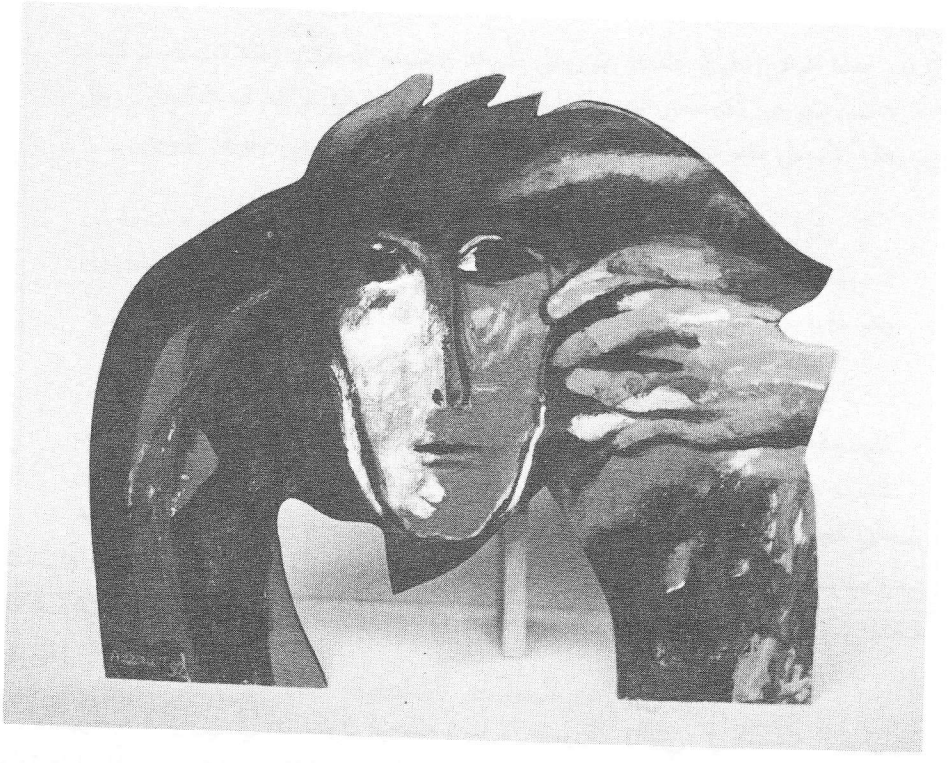
على خشبة مزجِ ألوان العزاوي ترى عجائن الأكريليك وزيت الكتان ممزوجة بأحبار شعراء يعرفهم. كما ترى ملفات لبابل وآشور والواسطي وكتابات عن العرب وعن الاغتراب. تسمع حداء عراقيّاً وقامات حزن تعرفه وتلحظ حواراً مع ماتيس بلغة عربية!.

يرغب العزاوي في أن تكون لوحته شيئاً لا صورة. والشيء في فلسفته التشكيلية مادة قابلة لِلّمس، كما هي قابلة للرؤية. ولهذا لا تنتظم اللوحة منذ هيكلها الخشبي حتى قشرتها الأخيرة. تظل مفتوحة الأضلاع تدعو أبيض الحائط إلى داخلها أو تمدُّ سطحاً باتجاه العين أو باتجاه المكان. بينما يلفُّ اللون الأطراف كما يصبغ صدر القماشة.

داخل هذا الحيّز ـ لا الإطار ـ ينصب العزاويُّ ميزانه، ويقيم مسطرته. ثم يبدأ في إعادة بناء رُكام مساحات لا تتشابه بل تتكامل بحدودها وتتراكب بالتفافاتها وتتقاطع بامتداداتها. ميزان يعمل في الهندسة كما يعمل في الوزن ليس مؤشراً اعتداله حدسياً بل فيزيائي، يعتمد الشاقول والأفق كعنصرين حاسمين يُشكّلان أساس البناء وعروة الربط والحوار. وكما يعتدل توزُّع الأشكال في بؤرة قبالة سهل، يعتدل وزنها في توازنها.

لا فرق بين السطر والخط. الكلمة خط وتخطيط، والحرف حدٌّ بين اللون واللون. يَكْبُرُ الحرف في جزئه فيفقد خاصيته، تبقى منه زاوية أو يفلت من جلده مربع مقلوب ليعترض على أطراف اللوحة: يُجاوِزُها ويكون نقيضها. والمربع نقطة والمربعان نقطتان.

عجائن مفروشة، لها سطح واحد تنوعه ذبذبات الفرشاة وعناد اللون المغروس في



طبقة سابقة. مبدأ بنيوي يتجاهل أنصاف الألوان ولا يتذكّر الرسم باللون الواحد. مبدأ للزجاج المعشّق مع خلاف في الوظيفة: فالمعشَّقُ يدعو الشمس لاختراقه بينما تشع لوحة العزاوي في الظلام.

الأسود قاسم الألوان وحاملها، وهل الأسود لون؟

ـ هو أساسٌ ونقيض، هو الكتابة، حامل المعلقات، قماش العباءة، سماء القافلة، حجاب الألوان.

تتكثّف الأشكال في حيز اللوحة وتترك بقاياها خارج المرئي، فاللوحة تتحدد حدودها بضرورة المكان وإلّا فلا حدود لها، هي جزء من تصوير لانهائي يتجزأ كل مرة بتكوين صلب يصنع مقص الحامل الخشبي أطرافه. وحدات تصويرية تبحث عن تتمّاتها في وحدات أخرى.

تخرج الأشكال من القماش، يضيق بها بعداه فتجد بعدها الثالث على الأرض،

فاللوحة للجدار والنحت للأرض. ليس هناك كتلة منحوتة بل عَرْبَسَات ذات بعدين مقصوصة ومتعاضدة في ثلاثة أبعاد. بناءات معمارية لنحاتِ تصويرٍ يمدح البعدين ببعد ثالث. سِحر الفنان في إعادة خلق العالم لتصديق أوهامه. فلتكن تخطيطاتُ القماشةِ كائناتٍ تسعى في صالات العرض بهياكل خشبية مطلية بثياب نساء مطرزة وزخارف دواوين.

لا التجريد ولا التشخيص: كلاهما مباح لِحَرَفيّ الشعر والزلّيج، حرف على لون ونور على نور.

زياد دلّول

[باريس ـ آذار، ١٩٩٢]

محمود الزيباوي

شرق الحداثة

في الأربعينات يبدأ الفن التشكيلي العربي رحلته ويشهد ولادته الحقيقية. في مختلف أنحاء العالم العربي ينمو جيل جديد تحمل تجربته الفنية أسئلة العصر وروحه. قبله، كان الرعيل الأول الذي جرت العادة على تسميته بجيل الرواد قد أكمل دوره: جيل انطلق من الفراغ فاعتنق الريشة وحلم بالفن الكبير، لكنه على الرغم من غزارة إنتاجه ظلّ منتمياً في توجهاته إلى لغة تشكيلية مشتّتة تتعثّر بين الكلاسيكية بمفهومها السطحي والانطباعية بملامحها الأولى: محاولات طموحة ترافقها رؤية قومية ساذجة تبحث في الفن، لكنها تظل على هامشه.

مع جيل الأربعينات والخمسينات، تبدأ «الريادة» ويبدأ الفن العربي مغامرته الحديثة الحقيقية عبر تجارب متعدّدة تجمعها الرغبة في تأسيس وابتكار لوحة جديدة. منذ بداياتها، جاءت هذه المحاولات مغايرة للّوحة التي عرفها فنانو الرعيل الأول. من عهد تحسّس الريشة والألوان، إلى عهد دخول معترك الفن والحداثة. من مصر إلى العراق إلى سوريا ولبنان. اليقظة واحدة والشعارات المختلفة تدعو إلى الثورة وتتردّد بتعابير متشابهة. سنة ١٩٣٩ تشهد القاهرة ولادة جماعة «الفن والحرية». في سوريا، تقيم مجموعة من الفنانين معرضاً جماعياً أولاً في «ثانوية جودة الهاشمي»، عام ١٩٤٧، وتعلن من خلاله عن ولادة مشروع الفن السوري المعاصر. يدعو الفن «الطليعي» إلى القطيعة مع النسق التشكيلي الذي ساد في فترة الانتداب ويسعى إلى تأسيس حركة تشكيلية معاصرة. مع مطلع الخمسينات، يشهد العراق نشوء «جماعة الرواد» و«جماعة بغداد للفن الحديث»

جواد سليم، فائق حسن، شاكر حسن، محمود صبري، خالد الرحال وحافظ الدروبي. . . تتعدّد التجارب وتتباين لتلتقي على رفض اللوحة التقليدية التي سادت مع عبد القادر الرسام وصلاح زكي ومحمد سليم. ترفض الأصوات الجديدة الانطباعية وتسعى إلى تأسيس لغة جديدة يعبّر عنها البيان الثاني لِـ «جماعة بغداد للفن الحديث»:

«تتألف «جماعة بغداد للفن الحديث» من رسامين ونحّاتين، لكل أسلوبه المعيّن، ولكنهم يتّفقون في استلهام الجوّ العراقي لتنمية هذا الأسلوب. فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديد، يحدّده إدراكهم وملاحظاتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة، اندثرت ثمّ ازدهرت من جديد. إنّهم لا يغفلون عن ارتباطهم الفكري والأسلوبي بالتطوّر الفنّي السائد في العالم، ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق أشكال تضفي على الفنّ العراقي طابعاً خاصاً وشخصيّة متميّزة»[1].

يعتنق الفنان العربي الحداثة ويبحث عن أرض وهويّة. الشرق والغرب، التراث والمعاصرة: تعيش الساحة الفنية صعود ظاهرة فنية تدعو إلى استلهام فنون الماضي وتعزيزها. في الستينات والسبعينات تشهد هذه الظاهرة اختمارها مع جيل من الفنانين

يحاول في أعماله الإجابة عن الأسئلة التي طرحها روّاد الفن. ضمن هذا الإطار، تبرز تجربة ضياء العزاوي كواحدة من أغنى التجارب الفنية وأكثرها إثارة. تجربة متعدّدة ومتفرّعة تشمل الرسم والحفر والنحت وتشهد في تحوّلاتها على طموحات جيل كامل من الفنانين العرب.

«ولدتُ في ١٩٣٩ في حي قديم من بغداد. درست الآثار والحضارة في كليّة الآداب، جامعة بغداد، وفي الوقت نفسه الرسم في معهد الفنون الجميلة. أنهيت دراستي في ١٩٦٣. عملت في السياسة فبقيت خارج الوظيفة الحكومية حتى ١٩٦٨ حين عملت في دائرة الآثار في متحف العراق. في ١٩٧٦ استقلت بعد أن أمضيت سنتين في الجيش. أرسلوني إلى شمال العراق. الحرب كانت شرسة. هذا خلل. أنا رسّام. ما لي وقساوة الحرب. عدت من الجبهة وتركت العراق من ١٩٧٦ وما زلت هنا في لندن»[٢].

كلمات قليلة تعكس توجهات المسيرة الفنية. الهاجس الإبداعي يقترن بالتجربة السياسية ـ الثقافية ـ الاجتماعية. من ثورة الفن إلى فن الثورة. من الحنين إلى ميراث الماضي إلى الحلم بالنهضة والتغيّر. يرسم العزّاوي المعلقات السبع كما يرسم تل الزعتر. يصوّر ملحمة جلجامش وعالم «ألف ليلة وليلة» كما يصوّر قصائد السياب وأدونيس ومحمود درويش، سنوات الإقامة الطويلة في لندن لا تجعل من أوروبا وطناً ثانياً. من معرضه الأوّل في بغداد سنة ١٩٦٥ إلى معرضه الأخير في بيروت، قطع العزّاوي مسيرة طويلة حافظ فيها على أحلامه وأسئلته الأولى. الفنّ وحده لا يملك أن يكون قضيّة الفنان، وطنه وهويته. الهاجس القومي يبقى حاضراً، تشهد عليه الحروفية العربيّة والعيون البابليّة الفارغة، ويظهر جلياً في النصوص والقصائد التي اختارها الفنّان لترافق ألوانه وأشكاله.

«الآثار كانت حافزاً. بدل أن تضع أمامك نموذجاً أوروبياً استلهم التراث. لقد أثّر في النحت السومري والأساطير العراقية القديمة، لا سيما ملحمة جلجامش. هذا غنى ثقافي. منذ البدء كان ميلي نحو التراث، فانحزت إلى تيار عربي، وقرأت في التراث الأسطوري والفولكلوري. وجدتني، ضمن الوضع الحضاري، لا يمكن أن أكون رساماً عراقياً فحسب، بل أن أكون عربياً.

«أتطلّع عملياً إلى التعبير عن تراث المنطقة. تراثنا دنيا إبداعات لا تحصى. مفهوم اللوحة والمحترف عندنا غير موجودين. خذ العمل الفني الإسلامي. كان جزءاً من

الواقع. هل نلغي هذا المفهوم؟ لا. الانتمائية أساسية لتطوير التجربة الفنية. بيكاسو عالمي لكن خصائصه إسبانية. وسواء تأثّر بالمنمنمات العربية أم بالأقنعة الأفريقية، فهو يبقى إسبانياً. إذا رسم الفنان العربي كما يفعل نظيره الأوروبي، فهو مقلّد.

«أقرأ الأجانب لأقف على رأيهم في تراثنا. أتعلّم من تجارب الرسامين الغربيين. لا أستخدم معرفتي لما أحصله من أوروبا لتغريب نفسي. أعرف نفسي وأعرف شعبي وتراثي.

«تجاربي كلها تضرب في التراث. أعود إلى النصوص القديمة. أستلهم التراث بصرياً، كما فعلت في رسم أفكار المعلقات السبع. أنت فنان تُسحق في أوروبا أو تَزداد إنتماء إلى أصولك»[٢].

قناعات ضياء العزاوي، والتي هي قناعات الكثير من أبناء جيله، تطرح على المتتبّع أكثر من سؤال. حداثة تجربته لا تحتاج إلى شهادة، مهنيّة عالية وحرفيّة خلاّقة تبلغ في فنّ الحفر مهارة قلّما وجدنا لها مثيلاً في نتاج الفنانين العرب. لا تطغى النكهة الأدبيّة على العمل بل تتحوّل إلى مفردات تشكيليّة تنصهر في جسد اللوحة انصهاراً تاماً. من تدرّجات اللون الواحد إلى حلّة الألوان الصافية، تتآلف الصُّوَر والأشكال في نسيج يغلب عليه البعد الواحد. من الورق إلى القماش إلى الخشب إلى البروز، تتنوّع الموادّ ولكلّ مادة غناها، يغوص فيها الفنان ليعود بإشراقات جديدة. ولا يكمن السؤال في حداثة اللوحة وتجريبيّتها بل في شرقيّتها التي يريدها الفنان هويّة تميّزه عن رفيقه الغربي.

مرّة أخرى، يعود السؤال: أين التراث وأين المعاصرة؟ أين الغرب وأين الشرق؟ اعتبر «عصر النهضة» في الغرب الفنون التي سبقته فنوناً «بربرية»، لكن مغامرة الفنّ الحديث جاءت لتعلن انتصار قيم الشرق الفنية. ينسحر غوغان بفنون مصر القديمة، ينهل بيكاسو من الأقنعة الزنجية؛ يأخذ هنري ماتيس من فنون بلاد الأناضول ويغرق بول كلي في نور تونس ليقف أمام المرآة متفرساً في ملامح وجهه، مردداً: أنا عربي. ينتهي عهد الفنانين الرحالة المستشرقين ويبدأ عهد جديد يطرق فيه الغرب باب الشرق باحثاً عن رؤيته ورؤياه معاً. وبعد أن حدّد الغرب فنون الشرق بالضعف والدنيوية، يكتشف قواها وسحرها الخفي فيبحث عن قيمها الأولى منقّباً عن اللغة «الجديدة». يقول بول كلي: «الفن لا ينقل المرئي، بل يخلقه». هنا تسقط المحاكاة التي شكّلت حجر الأساس في الفن، من النهضة الإيطالية إلى الرومنطيقية والكلاسيكية الجديدة في القرن التاسع عشر. في المانيا، يكتشف ماتيس بدهشة معرض الفن الإسلامي، في المغرب «يقرأ»

الزخارف والخطوط الإسلاميّة، وفي موسكو ينبهر بسحر الأيقونة ويخاطب طلاب الفن قائلاً: «لا يعي الروس الارث الفنيّ الذي يملكون (. . .) فنانونكم الشباب يملكون هنا، في موطنهم، نماذج فنّية لا مثيل لأهميّتها في الخارج. يجب على الفنانين الفرنسيين أن يدرسوا في روسيا التي تمنح الفنان أكثر ممّا تمنحه إيطاليا»[٣].

يحجّ الفنان العربي إلى الغرب، ويكتشف. . . الشرق. يعلّق الجزائري التجريدي محمد خدّة: «في الغرب الذي نرفضه رحنا نكتشف جذورنا». قبله لاحظ جواد سليم عام ١٩٤٣: «من الأمور التي أفادت المصوّرين الإفرنسيين إفادة عظمى دراستهم الصور الشرقية دراسة عميقة»[٤].

شرق ضياء العزاوي ليس قطعاً شرق المستشرقين، لكنّه شرق الحداثة، والحداثة مهما كابر فنانونا، تبقى، جغرافياً، غربيّة. ملامح وجوه العزاوي التعبيريّة البابلية لا تحمل شيئاً من وقار وجوه أجدادها بقدسيتها وجلالها، بل هي في تقاسيمها الهندسية التشكيليّة وليدة تجارب كبار معلّمي الفن الحديث. ولوحاته التجريدية الصافية الأخيرة بمساحاتها الحرّة غريبة عن البسط العراقية بكتلها الهندسيّة المتراصّة. تبقى الحروفيّة التي اشتهر بها، والتي أضحت مدرسة لها أتباعها في المشرق والمغرب. تدخل الأحرف العربيّة فضاء اللوحة فيرتفع السؤال: أين تقف حدود التجريدية من حدود الخطّ العربي؟

يشكّل الخط العربي فناً قائماً بذاته. من لغة ووسيلة للتواصل إلى فنّ مستقل مبني على نظام هندسي له قوانينه وأسسه. هكذا كان حضور الخط العربي حضوراً للغة فنيّة خالصة انتشرت خلال عشرة قرون. من البلاد العربيّة إلى الأندلس وصولاً إلى الصين، نما الخطّ وأصبح فناً متكاملاً عرف بـ «هندسة الروح». فن يطلّ على الروح من أُفق الهندسة حيث الشكل هو المعنى والمضمون.

من النقطة إلى الخط المستقيم إلى الخط المنحني، يؤسّس الخط العربي بحراً من الأشكال تتغيّر وتتفاعل وتبقى الهندسة العقلانية هي المحرك الفاعل فيها. المنطق هو السيّد الثابت. لا مشاعر ولا حالات. النظام الهندسي هو روح الحرف الفني. يشهد الشكل تحوّلاته ويبقى حاضراً خارج الزمان وخارج المكان وخارج العاطفة. يتغيّر القالب وتتغير المادة لكن المبدأ يبقى المنطق. من الرسم إلى النقش والرقش إلى النسيج إلى الخزف، تتغير المواد وتتغير الأحجام لكنّ الأساس واحد. لكن هذا الأساس يغيب في أعمال الحروفيين التشكيليين، ولا نجده إلّا في أعمال قليلة منها أعمال الفلسطيني كمال بلاطة والتونسي نجا المهداوي واللبناني سمير الصايغ. يعتني العزاوي بمادة لوحته، يصقل

تقنيته ويحرص على إغناء قماشة ألوانه. الحرف العربي حاضر نتعرف إليه ونقرأه، لكنه ليس الحرف الفني الإسلامي العربي. يدخل الفنان الحرف كشكل من أشكال اللوحة وكعنصر من عناصرها العديدة. وكما يدخل الحرف اللاتيني إلى لوحة بول كلي وبيكاسو وتابياس، يدخل الحرف العربي إلى لوحة فناننا. الحرف هنا تعبير، شكل من أشكال تبحث في تحوّلات الخط واللون. يشهد الفنان على ذلك بنفسه:

«أعتقد أنّ الزخرف هو لإيجاد عناصر بصرية يمكن استخدامها في اللوحة كمادة أولية، قد يكون الخط العربي من ضمنها، لا أن تكون هي أساس بنية اللوحة. لا أجد ان اللوحة تصبح عربية إذا استخدمت الخط العربي. لا بدّ أن تمثل اللوحة هويتها الخاصة المؤلفة من مجموعة عناصر، لا الخطّ والزخرفة وحدهما.

«في معرض أقمته في واشنطن، كانت بعض النصوص المنشورة في الكاتالوغ تتحدث عن أهمية الحرف العربي في تجاربي الفنية. فقام أحد النقاد المعروفين وأشار في مقال نشره في جريدة «واشنطن بوست» إلى أنه لم يتّفق ما يقوله النقاد عن أهمية الحرف العربي في تكوين لوحتي وإنّما وجد ان أعمالي تتميز ببنائها الفني وقدرتها التعبيريّة وطريقة استخدام اللون»(٥).

خارج سجال الشرق والغرب، تتوهّج أعمال ضياء العزّاوي وتشهد على مغامرة فذّة تتجدّد باستمرار. وتبرز قيمة هذه المغامرة في تجريبيّتها واختمارها، وإذا كان شرقها هو شرق الحداثة فهو لا يتناقض مع أصالة صاحبه، وفي زمن نشهد «هجوم» اللوحة الاستشراقيّة وارتداد بعض الفنانين وعودتهم إلى عصر الرعيل الأوّل، يكمل العزّاوي مغامرته بنزق نادر. وإن كنا نحزن اليوم لرؤية فائق حسن وهو يرتدّ عن لغة التسطيع والتعبير التصويري المختزل ليرسم بلغة كلاسيكيّة شبه انطباعية الخيول والفرسان والبدو والصحراء و«الثورة»، فإنّنا نفرح بنتاج العزّاوي الذي لا يعود إلى «ألف ليلة وليلة» إلاّ ليدهشنا بثمار جديدة تبهج العين والقلب.

محمود الزيباوي

مراجع

(١) جبرا ابراهيم جبرا، «**الرحلة الثامنة**»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩، ص ١٥٠.

(٢) جريدة «النهار» ـ الخميس ١٩/١١/١٩٨٤.

(٣) Catalogue de la peinture russe ancienne à la Galerie Trétiakov, tome 1, p. 21.

(٤) «مختارات من يوميّات جواد سليم»، «**الرحلة الثامنة**»، ص ١٦١.

(٥) جريدة «الحياة» ـ كانون الأول ١٩٩١.

شاكر لعيبي

بحثاً عن رؤية جديدة

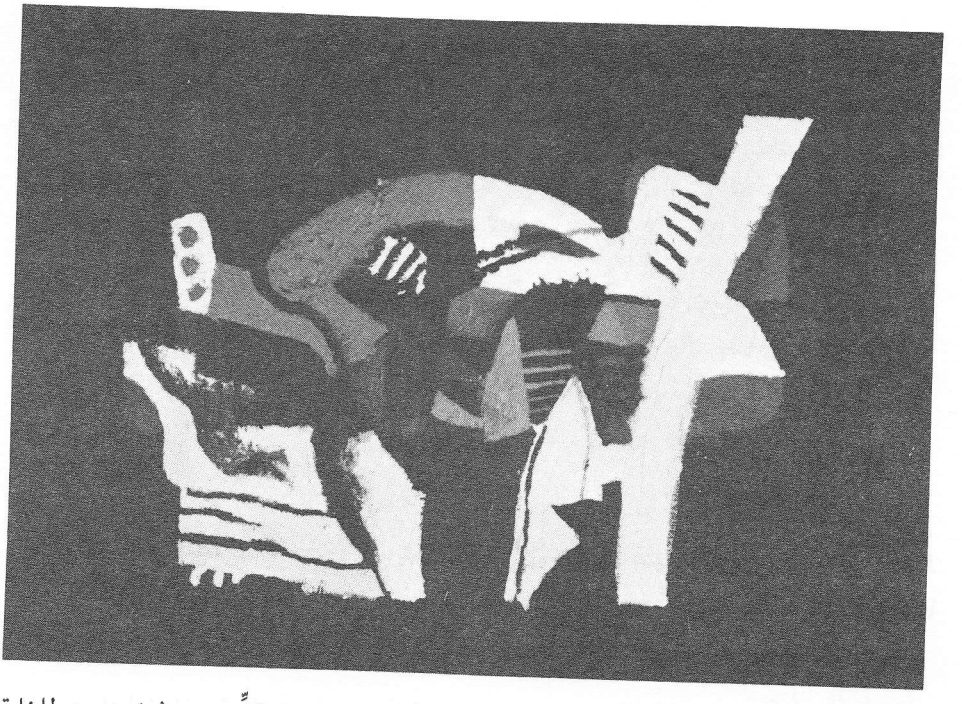
يستطيع البصر، اللحظة، أن يتعرّف بيسر إلى أعمال ضياء العزاوي (ولد في بغداد سنة ١٩٣٩)[1] وينسبها إليه. حتى لكأن هذا البصر سيفترض أسلوباً خاصاً بالفنان إذا ما قال بمفهوم عميق لكلمة أسلوب، لأنّ لوحته، مهما تنوّع تشكّلها، تبقى تحتفظ بإثنين:

ـ إنها خاضعة إلى نوع من تأليف (composition) لا تحيد عنه إلاّ قليلاً يتركّز بإقامة عنصر أو عنصرين رئيسيين، كتلة أو كتلتين لا تشغلان اللوحة كلّها وتتركان حيّزاً وظيفياً للفراغ الذي يقوم بتصعيد الأثر الدرامي للكتلة الطافية في اللون، أي على خلفية هي لون واحد في الغالب. كانت كتلة تشخيصية (figurative) فيما مضى وهي لاحقاً تجريدية: حرفاً عربياً.

ـ إن ألوانه تتبقى منذ البواكير وحتى اليوم من ذات الطبيعة الفيزيائية نفسها، كونها ألواناً حارّة ومبتهجة، صريحة ولا تخضع للخلط أو إلاّ لقليل منه على «الباليته».

إنه يعيد الاشتغال، كلّ مرّة، على الفضاء والألوان المحدّدين دون كلل طالما تعلّق الأمر بمادّة الزيت أو الغواش، لأنّ تخطيطاته (وهذه المفردة تحاول، عبثاً، أن تعادل الفرنسية dessins) تعمل في حقل إشاري آخر. في هذين الإثنين يقع مجال عمل العزاوي الرئيسي، وفي حضورهما يمكن أن نقرأ مديحاً بصوت عال إذا شئنا أو أن نقرأ تحليلاً نقدياً.

يستحقّ المرجع (référence) وقفة. فمرجعية العزاوي محيّرة ويمكن الزعم أنه من الصعب إلى حد بعيد إيجاد مرجع مباشر وأكيد له، مرجع في الرسم الأوروبي الحديث



وضمن معاييره. وإذا أحال عمله إلى عمل فنان أوروبي فإنه سيذكّر من طرف بعيد للغاية ودون وثوقيّة. تذكير فحسب دون، أيضاً، الإندغام بتلك الفاعلية النظرية والسياق الذي كان الأوروبي يشتغل فيه.

ا ـ كلمة عن المرجعية

إن أعمال ضياء العزاوي هي مناسبة مهمة في تفعيل وتجديد الحوار بين مرجعين وثقافتين وفي إعادة طرحه تشكيلياً، لأنه ينتمي، عضوياً، ويطلع من حركة كانت تودّ أن تعطي الرسم مذاقاً مستمداً ممّا نسمّيه على عجل بالمحلّي، ومما قد تعوّد البصر والبصيرة عليه بسبب حضوره الملحّ في الذاكرة البصريّة. فهو يخرج على الفور من دأب جواد سليم في إعادة الاعتبار إلى العناصر المحلّية والشعبية القائمة في العمارة الإسلامية وألوان العيد البهيّة أو فيما كان جواد يسمح لنفسه أن يطلق عليه بالبغدادي والبغداديات، تارة على مستوى استلهام (موضوع) مفترض للرسم، أو تارة على مستوى المعاني الممنوحة للأشكال المعتمد على بعضها كلّياً أحياناً في بناء اللوحة: القوس.

كان الجيل الذي عاصر سليم كما الجيل الذي تلاه منهمكاً بإيجاد معادل تصويري

للهويّة العربية ـ الإسلامية وللهويّة الأخرى الموغلة في التاريخ: السومرية والبابلية في العراق والفرعونية في مصر والآرامية في بعض الفنّ اللبناني. كأن البحث من طبيعة فكريّة في أوّل المقامات لكنّها تنقب في الرسم وتجعله موضع برهان لرهانها الفكري، وتلتقي أوسع لقاء مع ما يؤرق الثقافة العربية برمتها منذ مطلع القرن. إن رهانها ومراجعها هذه لا تتشابه، رغم ذلك، مع فروع الإبداع الأخرى كالشعر، مثلاً، بسبب أن إرثها لا يشابه، في الحجم، الإرث الشعري العربي، ولا في النوع الإرث التشكيلي الأوروبي. إنّ حيرتها مضاعفة.

طبيعة فكرية جرى باسمها، في أسوأ تأويلات البحث البصري، تناسي المادة الأساسية التي هي مجال عمل الرسام وتناسي الكيفيّة التي تتحقّق فيها تلك الهويّة المفتّش عنها بضراوة. لقد نسي البعض وَهُم ينشغلون بتقليب الفكرة طبيعة المادة التي تجسّد اللوحة والخطّ (Ligne) وتصوغهما.

إنّ الفرضية التي يميل هذا البحث إلى طرحها تقول بأنّ المرجعية الأوروبية لم تكن ممكنة تماماً طالما كان الرسم في العراق، على سبيل المثال، يخوض مغامرته في سياق ثقافي مختلف، وظيفياً كذلك. إنّ التأثير الذي مارسه الفن الأوروبي على رسّامي العالم العربي لا يصلح أن يسمّى مرجعاً رغم أنّ جواد سليم قد «تأثّر»: «ببعض الرسامين والنحاتين الغربيين مثل بيكاسو وهنري مور وماتيس وبول كلي وبونار... وكانوا موضوع إعجاب لديه!»[٢] على ما يذهب كنعان مكية عن حقّ.

لا مرجعيّة إذن ولكن تأثيرات مارستها وتمارسها أوروبا بعنف مخلخلة معايير العقل (اللوحة) العربي منذ بواكير القرن. لامرجعيّة سيصرّ عليها بعض من أهمّ فناني العرب المعاصرين ومن مختلف المشارب والاتجاهات والأجيال، خاصّة بعد أن تراكم الفنّ العربي كمّياً وتوضّحت له طروحات الغرب الفكرية وأساساتها. فصليبا الدويهي يصرّ على رفض فكرة (التجسيد) التي يعتبرها (غربية) ويتشبّث بنوع من (التسطيح) (aplatissement) الذي يصير عنده مساوياً للذات الشرقية. أما بالنسبة إلى فنان أكثر شباباً من الدويهي وهو العراقي فيصل لعيبي (مواليد ١٩٤٧، أي عندما أنهى الدويهي دراسته في باريس!) المنحني دوماً على رسم تشخيصي فإنّه يسمّي ما يحدث الآن فنّياً بالهلنستية الجديدة التي «مسخت فنون المناطق التي اجتاحتها كما هو الحال في فترة الاسكندر المقدوني التي كانت تأثيراتها على فنون الشرق بشكل خاصّ سلبيّة جداً ولم يُنتج خلالها فن حقيقي..»[٣]، معيداً التنبيه إلى أنّ «أوروبا وأميركا تريدان فرض نماذجهما الفنّية»[٤]. بالنسبة إلى الفنان

اللبناني حسين ماضي، فإنّ قضيّة الهويّة تنطرح بصراحة وعمق وتصير جوهر العمل التشكيلي لتظهر «في منطق التأليف: أَخْذ الوحدة الشكلية وتبسيطها دون إضاعة هويّتها، ثم اعتمادها كمفردة في تأليف صفحة ملوّنة بالاعتماد على التكرار في رسمها..»[٥]، مثل الموسيقى العربية القائمة على الإعادة (الطرب). يمكن إضافة الفنان شاكر حسن آل سعيد ومراجع «البعد الواحد» الجلية رغم تماس بحثه مع بحث الإسباني تابيس الذي لم يكن مرجعاً، البتة، لآل سعيد، لأن مراجعه تقع في مكان معروف آخر.

إن مراجع جمهرة من هؤلاء الفنانين هي نموذج فني وثقافي مختلف، هي أسطورة Mythe (إذا تكلمنا على الأسطورة كما كان رولان بارت يتكلم) أساسية وضرورية في آن؛ في نمذجة عالية تحققت مرة ويمكنها أن تمنح المغترفين من نبعها طاقة خلق (أشكال وألوان) كما يمكنها أن تمس هذا الذي لا يقلد أساطير أخرى بقوة روحية. لذا يبدو اليوم أنّ المرجعية كما يراها عدد معتبر من الفنانين العرب، وأحسب العزاوي من بينهم، هي عودة إلى الذات الثقافية النموذجية (حتى لو كانت متخيَّلة ولم توجد أبداً) قبل أن تكون تماهياً مع الآخر القوي، المهيمن غير الراغب كثيراً بأن تعيد الثقافات الأخرى البعيدة والقريبة صياغة إنجازه. من هنا لا يميل لا الدويهي ولا فيصل، لأننا قد استشهدنا بهما ولأن التفارق الواسع بينهما دال: (فالدويهي ذو نزوع صوفي شرقي ـ آرامي ـ عربي بينما فيصل فذو نزوع عقلاني ـ شعبي) إلى فكرة أنّ الفن التشكيلي هو (لغة عالمية) كونه فحسب لغة بصرية. فكونه لغة بصرية لا يغيّر شيئاً من طبيعة كونه (لغة) ذات خصائص خاصّة بها ويجب معرفة قراءتها. وإذا كانت اللغة البصرية الغربية مقروءة على نطاق واسع فذلك لأنّها فرضت نفسها وانفرضت كما اللغة الإنكليزية والفرنسية، لغة الحضارات المنتصرة في جدل الحضارات اللذيذ والمرّ.

٢ ـ العزاوي: بحثاً عن (الرؤية الجديدة)

عندما نتوصَّل إلى ضياء العزاوي نتوقّف، حائرين، في إرجاعه إلى مرجع غربي على وجه الخصوص. عمله يفلت من ذلك، لأنّه قد انبنى منذ البدء على أساس بحث جمالي واعٍ لمصادره (المحلّية) وعبر أقنومين إثنين:

الأول منهما، يتعلّق بالدراسة الأكاديمية الأولى التي أنجزها العزاوي في علم الآثار، حاصلاً فيه على شهادة عام ١٩٦٢، أي بعد وفاة جواد سليم بسنة واحدة (١٩١٩ ـ ١٩٦١). دراسة قادته عندما أنهى بعدئذ «معهد الفنون الجميلة» (١٩٦٤) إلى التحديق

طويلاً في الفن الرافديني، التشخيصي. هاهنا ثمة مكان للكائن نصف البشري، نصف الإلهي، حيث الحضور الطاغي للعيون الواسعة التي تميّز النحت الرافديني، عيون أبو (Abu) إله النبات والخصوبة، عيون دودو (Dudu)، أو الآخر غوديا (Gudea)، حاكم مدينة لكش[٦] الموجودة كلّها في المتحف العراقي جنباً إلى جنب مع تماثيل أخرى لربّات وآلهة سومرية وبابلية وآشورية. إنّها تعاود الظهور في أعمال العزاوي التي تلت مباشرة فترة انقطاعه عن جماعة الانطباعيين[٧]، وفيها يقترب اقتراباً فاضحاً من تكوين عنيف للجسد، الثابت بساق ذات عرض واستطالة تذكّر هي الأخرى بالتمثال الرافديني، صلبة وعريضة، العين وسيعة رُسمت غائرة ومُبالغ بحجمها وفارغة تماماً مثلما كان يبالغ النحات الرافديني بعيونه التي تلتهم العالم، المغطّاة، حرفياً، بقواقع تعبيراً عن غرائبية شخوصه وأسطوريتها، والتي ستتلاشى، عند العزاوي، بالتدريج وتهجر وتمتزج بعناصر شكليّة أخرى قادمة من التالي:

وهو ثاني الأقنومين، ذاك الحوار الذي أطلقته (جماعة بغداد للفن الحديث) التي أقامت معرضها الأول وأطلقت بيانها الأوّل سنة ١٩٥١ على هدى تنظيرات ونظرات جواد سليم ورفاقه الآخرين، المرتكز على أساس: «أن يكون العصر الحاضر ومدى وعينا للطابع المحلي» وأنّ «.. الفنّ الحديث في الحقيقة هو فنّ العصر، والتعقيد فيه ناتج عن تعقيد العصر»[٨]، أو بحسب نصّ البيان الثاني للجماعة ١٩٥٥ الذي كتب نصّه جبرا ابراهيم جبرا، وذهب فيه ملخّصاً رؤية الجماعة التي «تتألّف من رسّامين ونحّاتين لكلّ أسلوبه المعيّن، ولكنّهم يتّفقون في استلهام الجوّ العراقي لتنمية هذا الأسلوب».

كان مرتكز الحوار يسمّى (طابعاً محلياً) أو (جواً عراقياً) قبل أيّ أمر آخر. سيجري الخوض فيه في الأوساط التشكيلية مراراً وتكراراً وتقليبه، والتحوير فيه، تمحيصه وتدقيقه وتعميقه. تعميقه خصوصاً، ذلك أنّ فنانين كثيرين لاحقين كانوا ينظرون بريبة إلى غموض دلالة «الطابع المحلّي» و«الجوّ العراقي» وهم يرون إلى إنجازات فنانين يُبسِّطون الفكرة لم يكن جواد سليم البتة من بينهم. هؤلاء سيؤسّسون بدورهم جماعتهم من بين جماعات أخرى مشغولة بهموم أخرى: (جماعة الرؤية الجديدة) التي كان ضياء العزاوي عضواً فيها، لتستكمل الحوار وتمضي به قدماً.

في بيانها في سنة ١٩٦٩ توضّح هذه الجماعة بأنّ «الرؤية الفنية ليست إلّا صورة من صُوَر استخدامنا لعالمنا الداخلي والخارجي» وأنّ «الفنّان يعيش وحدة العصور كلّها ويعيش في الوقت نفسه وضعه كجزء من المجتمع.. بقدر ما يشعر أنّ عليه أن يغير

الماضي من خلال الرؤية المعاصرة.. يشعر بأنّ الماضي يوجّه الحاضر. بين الماضي والحاضر توحُّد وتواجد. فإذا كانت الرؤية الفنية هي الحضور المتحقّق في اللوحة وان هذا الحضور هو ذات قلقة تبحث عن هويّة حضارية، تصبح الأسطورة والحسّ التاريخي الوسيط الذي يوصل الفنان إلى عالمه الجديد.. إنّها العودة للذات الوحيدة ليعيش فيها أو يموت....»[٩]. وتذكّر بـ «فنوننا في وادي الرافدين وسوريا والنيل» وتتذكّر بأنّ «علينا أن نمزّق التراث لنوجده من جديد. علينا أن نتحدّاه لكي نتجاوزه»[١٠]. الوقت كان وقت (الرفض والتحدّي) القادمين من هزيمة ١٩٦٧ الشنيعة فإن البيان يرفض «الهزيمة العسكرية والفكرية لأمّتنا» ويمجّد «حرب التحرير»[١١]. وقد وقّع البيان الفنانون هاشم سمرجي، محمد مهر الدين، رافع الناصري، ضياء العزاوي، صالح الجميعي، اسماعيل فتاح (الترك). الأمر الذي يقول بدلالة همٍّ من طبيعة ثقافية، فكرية، وليس أبداً من طبيعة أسلوبية. فأساليب هؤلاء الفنانين، كما كانت لحظتئذ وكما اتضحت في ما بعد بجلاء متفارقة ومختلفة. العودة وحدها إلى الينابيع كانت هاجساً مشتركاً لم يكن كافياً لوحده في إنعاش الجماعة ومدّها بقدرة الاستمرار في الزمن وفي الضمير الثقافي مثل غيرها من الجماعات المنفرطة بعد وقت قصير من تشكيلها.

غير أنّ العزاوي سيتلقف في وقت مبكر الأساسي في هذه العلاقة البصرية مع الإرث الجماعي، ففي مقابل (الطابع المحلّي) سيضع مفهومة (المغامرة الملحمية) كأسلوب ومضمون على حدّ تعبيره[١٢]، ومن ثمّ «الانحياز إلى التراث كمورد لتطوير أشكالنا البنائية والمضمونية ليحقق من خلال بُعده البلاستيكي حضوراً مرتبطاً بواقعنا النفسي والفكري»[١٣]. فالتراث سينبثق هنا متّخذاً، لدى العزاوي بعد حضور في حياة الكائن، يختار له، موفقاً، عنوان الملحمي. إنه يعيد في هذا الأقنوم تجميع كلّ العناصر التي تمدّه بها مفهومة واسعة للتراث بدءاً من الحرف ـ الكلمة إلى اللون: الأزرق الشذري مثلاً المستمرّ الحضور على الجرّة والقبّة وفي فصّ الخاتم منذ خزف بوابة عشتار (موجودة اليوم في برلين). لذلك تصبح ملاحظة ناقد فنّي ثاقب أطفأته حرائق العراق المستمرّة مثل سهيل سامي نادر القائلة بأنّ ضياء العزاوي هو «من القلائل الذي يملكون وعياً للأجواء المحلية. فكان لا يستنكف وسط التهريج اللاشكلي (Non-Figurative) المقلّد أن يظل أميناً حتى لبعض الإيقاعات المحلّية الميؤوس منها، من وجهة نظر المستقبل.. ولقد ارتبط بنوع خاصّ من (التاريخ).. لأنّ ضياء الذي يستلهم من المتاحف مادّة خصبة سيحيطها بعالم مسكون بالحيوانات والأشلاء والخزف والأدوات والكتابات والتعاويذ والرقى: حراسات وخوف ورموز وجوّ سحري». كان الناقد يكتب ذلك منذ ١٩٧٣ في الصحافة

المحلية[١٤] وما زال الأمر اليوم صحيحاً إلى درجة لا يمكن لأحد إلاّ رؤيتها ولو أضاف إليها عناصر جديدة.

المرحلة اللاحقة ستبلور العنف كواحد من صور (Figure) العزاوي، حيث سيجري التعبير عن التوتّر عبر وجوه متشنّجة، بعيون مرعوبة وصراخ طويل. وحيث العمل مقسَّم إلى أبعاد شبه هندسية، كانت خفيّة وحييّة في الأعمال السابقة، وهي الآن صريحة ويُراد التعبير خلالها عن خواء ومطلق يحيطان بالكائن، عن انحباسه واغترابه، كان مفهوم الاحتجاج سائداً لحظتئذ رغم أنه كان يائساً لدى المثقفين والفنانين الأكثر وعياً و(ملحميّة) إذا ما استعرنا منه كلمة. لا تتمايز في هذه الفترة بل تتماهى المواد الكثيفة من زيت وغواش مع المواد الغرافيكية (Graphique)، أي تلك التي تقوم على الخط (Ligne) أساساً. كانت الحدود بين هاتين المادّتين، والمادّة والوسائط (Médium) في الفنّ ليستا محايدتين أبداً، تضيع وتختلط. كان فنّ الحفر (الغرافيك) يحضر بقوّة في الوسط التشكيلي وتتميّز أعمال فائق حسن من بين آخرين التي توحي للبعض وكأنّها قد مارست تأثيراً على تكوينات العزاوي تلك[١٥].

إنّ التنقّل الدائب من التخطيط إلى الرسم (Peinture) على التوالي قد منح عمل العزاوي الحيوية والتنوّع الضروريين لرسّام محترف، لكي يظلّ الفرق بالدرجة والنوع جلياً عنده في هاتين الممارستين البصريّتين، القادم ليس فحسب من طبيعتيهما الداخلية التي تحكم الأداء وتتحكّم بالنتائج وإنّما أيضاً من طريقة اشتغال الرسام الذي لا نراه دائماً فيهما. نقطة سنعود إليها بعد قليل.

لن تأخذ العودة إلى هذا الكبير المجهول المسمّى (تراثاً) لدى العزاوي منحى بصرياً ذا طبيعة فولكلوريّة على سبيل المثال. أبداً، فهي تسعى إلى تطوير آخر إنجازات جماعة بغداد للفنّ الحديث وترث عنها إرثاً صعباً ينبغي الاستمرار به ومنحه معنى شخصياً أي إبداعياً. كان عمل العزاوي الزيتي يمضي في هذا الاتّجاه وهو يتمسّك بعرى تشخيصيّته الإجمالية (هذه الصفة تحاول أن تترجم المفردة schématisé)[١٦] الطموحة بأن تكون رمزية أيضاً قدر استيحائها جوهر تراث ما. تراث شخصي وانتقائي لأنّ الفنان يتوقّف أمام مفردات منتخبة منه فحسب تُعبّر عن بطولة ما وعن أسى ما، أي مفردات تسعى في تحقّقها التشكيلي إلى نوع من الأسطرة الموصوفة أعلاه للماضي.

كيف جرى التعبير عن هذه الرؤيا التشكيلية نقدياً: في النثر الأدبي، كيف جرى وصفها؟ إنّ شاكر حسن آل سعيد الذي لا يشك أحد بأصالة عمله الفني وعمقه، سيتعثّر

في التعبير نقدياً عن رؤية جماعة (الرؤية الجديدة) عندما يذهب إلى القول بأنّ هذه الجماعة تختلف عن جماعة بغداد، وبأنّ هؤلاء ومن ضمنهم العزاوي قد: «انهمكوا مع التراث بشكل أكثر معاناة، فهم يعتبرونه (تقنيّة) وموقفاً فنياً يجمع بين الماضي والحاضر»[١٧]. فهو لا يصف الحيوية والتفارق الجوهري الذي وسم عمل أعضاء الجماعة ولا يصف الطبيعة الخاصة بنزوعها الحداثي، ولا الطريقة التي نظرت بها إلى التراث المحلي. هذا الجمل لا تقول إلا القليل في حقيقة الأمر عن العمل التشكيلي. فالعزاوي، كان يعبّر عن رؤيته الفردية عبر حذف متواصل لكلّ التفصيلات التي لا تتطابق مع تصوّره لموضوع عمله، كان يقتصد بالأشكال مبقياً على ما كان يعتبره جوهرياً فقط. كان يشذب التأليف ويختصره ويحتفظ بعناصر بعينها كانت عزيزة على نفسه، منها بنية مدروسة للوحة وسُلّم محدّد للألوان، كما منها الحرف العربي الذي انتبه إليه في وقت مبكر نسبياً من زاوية قيمته الغرافيكية التزيينية بادىء الأمر ليدخل في نهايته كقيمة محض شكلية هي صلب العمل في أعماله الناتئة الأخيرة. وفي مقارنته بمجايله وعضو الجماعة نفسها رافع الناصري يبدو هذا الأخير ميّالاً إلى تجريدية أكثر صراحة وأقرب للبحث الغربي وأدواته ولو احتفظت بعناصر تراثية لا تخطئها العين.

٣ ـ العزاوي فنانا ذا (بعد واحد)

لقد كان المعرض المشترك المقام في «غاليري واحد» في بيروت في ٢٥ أيّار/ مايو ١٩٧٢ هو آخر المطاف بالنسبة إلى جماعة (الرؤية الجديدة). ولقد استقبل بترحاب واسع في الصحافة اللبنانية حيث كتب عنه رياض فاخوري في «الصياد» ونزيه خاطر في «النهار» ونادیا أبي عاصي في جريدة «بيروت». وكان العزاوي يرى، بدءاً من هذا المعرض، أنّ لوحاته «تميل إلى الاختزال سواء في الرموز أو الكتابة أو الزخرفة»[١٨]. ها هوذا يتحدّث، هو نفسه، عن الزخرفة ليشير، عن حقّ، إلى هوامش كانت تثقل اللوحة فيما مضى ولم تكن، من وجهة نظر الوظيفة، تقوم إلاّ بإبهار سهل.

في ذلك الوقت، كانت المحاولات الأولى لتأسيس جماعة (البعد الواحد) قد بدأت في نهاية عام ١٩٧٠. وضمّ اجتماعها الأوّل ضياء العزاوي الذي يبدو أنه كان يجد نفسه وقد تورّط في الحرف إلى درجة كانت تدفعه للمساهمة في جماعة أخرى محتفظاً بعلاقته مع جماعته الأصلية. كانت الجماعات الفنيّة يومذاك نوعاً من فعل عنفواني، مهموم بالأفكار قبل أن يهتمّ بالأنوات الفردية، وكان الفعل الثقافي نوعاً من عمل جماعي سيختفي بالتدريج في السنوات القليلة اللاحقة خاصة في المجال التشكيلي. سيتّفق المجتمعون سنة

١٩٧٠ على إشهار البعد الواحد وإقامة معرض للحروفيين وسيُكلَّف العزاوي: «بإعداد المعرض الوثائقي أي باختيار مجموعة من الصُّوَر الفوتوغرافية توضّح دور الحرف والكتابة في وادي الرافدين والوطن العربي لرفد ظاهرة استخدام الحرف في الفنّ المعاصر»[١٩]. كان العزاوي، في المعرض المشترك لجماعته المسمّى بمعرض الأربعة سنة ١٩٧١، قد تأمّل جدياً لأوّل مرّة، ربّما قيمة الحرف كما يروي حسن آل سعيد، الأمر الذي لم يكن يعني أنّ العزاوي لم يستخدم الحرف قبل ذلك.

هكذا سيكتشف بُعداً جمالياً كامناً في التكوين البصري ذاته لحروف الأبجدية العربية بعد أن كانت معاني الكتابة هي الأساسية في عمله السابق. وهكذا سيشارك في جميع معارض جماعة (البعد الواحد) اللاحقة، لكنّه سينحسر عن معرضها المقام سنة ١٩٧٥.

تجيء أهمية (البعد الواحد) الحقيقية من أنها لفتت الانتباه، على مستوى بلاستيكي جدي، إلى قضيّة (هويّة) الفنّ العربي المعاصر التي كان يُبحث عنها في مستوى فولكلوري بأسوأ الحالات، وفي مستوى أدبي، بلاغي في أحسنها. هويّة الفنّ العربي هو سؤال شرعي ما انفكّ يطرحه أكثر من فنّان عربي جادّ، وتتضمّنه فاعلية الجماعة ونشاطها النظري. إلّا أنّ وثائق جماعة (البعد الواحد) لا تشير، بوضوح، إلى مصدر تسميتها ومعناه، بينما يشوب تحديدها لكلمة (خطّ) غموض شديد. ففي مصادر التسمية يمكننا أن نقرأ التعريف الذي يقدّمه الخوارزمي في «مفاتيح العلوم» للخطّ:

«الخط: هو المقدار ذو البعد الواحد، وهو الطول فقط ولا يمكن رؤيته إلّا مع البسيط»[٢٠]. وفي تعريفة للبسيط (أو السّطح) يقول بأنّه «المقدار ذو البعدين وهما الطول والعرض فقط»[٢١].

يحيلنا الخوارزمي إلى مصطلحات الهندسة ويتكلّم على بعد هندسي، يُرى (بالبصر)[٢٢]، كما يقول إخوان الصفا كأحد المقادير الثلاثة: الخطّ، السطح، الجسم، ويعرّفونه: «الخطّ هو أحد المقادير، وله صفة واحدة وهي الطول حسب»[٢٣]. والخطّ الحسي (أي المرئي) «أصله النقطة... ذلك أنّ النقطة الحسّية إذا انتظمت ظهر الخطّ بحاسّة النظر مثل هذا: .....»[٢٤].

هكذا نجد مصطلح «البعد الواحد» (الخوارزمي) و«الصفة الواحدة» (إخوان الصفا) كتوصيف للخط في علم الهندسة العربية المتأسّسة والمستفيدة والمطوّرة للمعارف

اليونانية والهندية. توصيف يمكنه اللقاء بالخطّ ـ الكتابة من زاوية كون الحرف نفسه يتأسّس على (النقطة) كما طوّر نظرية كتابته (خطّه) ابن مقلة (ت سنة ٣٢٦ هـ) في ما بعد، كما كونه هندسة روحانية بآلات جسمانية. إننا نقف دوماً، في هذه التحديدات، على أرض هندسية، منها تتلقّف جماعة البعد الواحد في الحقيقة، المفهوم، مضفية عليه، عبر تنظيرات حسن آل سعيد، تأويلات صوفية شيّقة: «يتوهّم كثيرون أنّ معنى البعد الواحد هو من معنى الغياب لا الحضور، غياب البعد الأوّل عن معنى السطح ذي البعدين، في حين أنّه حوار أو جدل مستمرّ في ما بينهما»[٢٥]، من دون أن يحيلنا على أصول التسمية في المصادر التراثية القديمة وليرتبط المصطلح بأذهان الكثيرين كاختراع شخصي. لكن معنى (الخط) في أدبيات (البعد الواحد) سيلتبس كثيراً أو قليلاً بين مفهومة هندسية (Ligne) وبين كونه فنّ الكتابة (Galigraphie). إنّ بعض فقرات بيان (ماذا يقصد بالبعد الواحد؟) ١٩٧١، لن يمكمن ترجمتها، مثلاً، إلّا بصعوبة للّغات الأجنبية بسبب عدم الوضوح هذا في تحديد كلمة (الخطّ): «اتخاذ الحرف الكتابي نقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخطّ: كقيمة شكليّة صرفة»[٢٦].

وعَوْداً إلى ضياء العزاوي، فإنّ مسافة واضحة كانت تفصله، مثل المسافة التي تربطه، عن هذه الجماعة. إنّ وعيه للحرف يدخل ضمن مفهومة واسعة للتراث حدّدها في نوع من بيان شخصي لتوضيح رؤاه الفنيّة، مفهومة (الجذور التراثية)[٢٧] «بعيداً عن الاشتراطات المسبقة التي يضعها البعض. . . . تتعامل مع الزخرفة والخطّ العربي والفولكلور»، وتعتمد، ثانية، على «الشكل الملحمي للحدث»[٢٨] الغامض جداً في النص.

اللقاءات الصريحة التي يتوسّل العزاوي الكتابة العربية فيها تكمن في تخطيطاته وحَفْره، فبدءاً من (شاهد من هذا العصر) ـ ١٩٧٢، إلى (رسوم لأرض البرتقال) ـ ١٩٧٤، إلى (النشيد الجسدي) ـ ١٩٧٩، مروراً، خاصّة، برسمه للمعلّقات الجاهلية، فإنّ تشبّثه بالكتابة كان يعطي العمل بعداً إضافياً، كدت أقول يعرّبها ويقرّبها من الموضوع الأدبي المحدّد بدقّة كلّ مرّة، من الموضوع عموماً. لم يكن، في المعلّقات، يكتب كتابة مقروءة بشكل كاف، إنّما كان يحشد ما يمكن أن تحشده عملية الكتابة نفسها، بصعود حروفها ونزولها، بالتواءاتها وتمازجاتها وتعرّجاتها، من مخزون ثقافي يستطيع، من زاوية بصرية، أن يمنح المعلّقة بعداً جديداً بعد أن كانت أثراً أدبياً. إنّه ينفتح بذلك على «الهواجس الإبداعية لأكثر من ممارسة ثقافية وفنية»[٢٩]، ويزاوج بين الأنواع الإبداعية،

وهي مزاوجة قلّما تحدث في العالم العربي المستكين إلى تخصّصات صارمة لا تليق بالخلق الإبداعي وجديرة ربّما بالمجالات العلمية.

إلاّ أن انحناءه على المعلّقات والنتائج المقنعة التي توصّل إليها فيه ليس عمله كله. في هذا العمل كانت «العلامة الخطية أو الكتابية، كما يذهب دوسوسّير، هي صورة أو شكل يستدعي أن نتأمّله في ذاته»[٣٠]، بينما لم تكن هذه العلامة في أعمال أخرى للفنان تقوم بهذا الدور بحيث كان يمكن قراءتها واستيعاب معانيها الأدبية، لأنّها تكفّ عن أن تكون صورة وشكلاً وإشارة (signe). إنّها تبرهن، من بين أشياء أخرى، على أنّ القيمة الغرافيكية هي القيمة الأصلية في أيّة كتابة مستخدمة بوصفها رسماً وأنّ الخط (Ligne) الذي هو أثر على سطح، خدش في جسد مادّي هو العامل المؤثر في أي رسم (Dessin). في أعماله في هذا الرسم وفي الحفر والطباعة بأنواعها يرتكز العزاوي على عناصر تشخيصية قلّما يحيد عنها. ففي أعمال الحفر التي لم يُستمدّ موضوعها من عمل أدبي يترك العزاوي للسجيّة أن تشتغل في اختيار المفردة، بينما في تلك الأعمال المستوحاة من أثر لغوي معروف مثل عمله (ألف ليلة وليلة) الذي شاهدنا نسخة منه لدى صاحب (رواق الفنون) في العاصمة التونسية ١٩٩١، فإنّه يتحدّد بالمعطيات التخيّلية القادمة من النصّ، وتتراوح أهميّتها تراوحاً بيّناً بين قطعة وأخرى وتظهر كأعمال توضيحيّة لنصّ معروف ولا تتمسّك بمزايا أعمال العزاوي ذات الرصانة الغرافيكية بحيث بدا للمعاينة الطويلة وكأنّ هذه الأعمال قد طلعت على عجالة.

إنّ الأعمال التي تتحدّد بالخطّ فحسب في أعمال العزاوي تتميّز بميزات:

إنّها لا تمنح الكتلة المكان ذاته الممنوح لها في الزيت، لأنّها في الغالب لا تهتمّ بشأن التلوين. هذا الأخير لا يغدو عضوياً فيها، لا يصير جزءاً من القطعة المحفورة رغم أنّ عملية الحفر يمكنها أن تترك للّون حيّزاً ودوراً أساسياً قد يربك العين التي لن تقدر من بعيد على تمييز الحفر عن غيره. ملاحظة لا تصدق على جميع أعمال العزاوي، فأعمال الحفر التي عرضها في «غاليري بلانك» في لوزان (تغيب عني السنة الآن) والتي كان الأزرق مهيمناً فيها تعطي للكتلة المتواشجة مع ألوانها، أو الألوان المتواشجة مع كتلها ذلك المكان الحيوي الذي يوقظ في العمل روحاً وطاقة تعبيرية. أعمال لوزان لا يمكن أن توضع، بالمستوى ذاته، مع أعمال (ألف ليلة وليلة) التي قد «تعمّق الإحساس بمناخ ألف ليلة وليلة» كما يقول بلند الحيدري، الذي يمضي إلى القول بأنّها «تستعيد ملامح أصليّة من المنمنمات العربية»[٣١]. وفي الحقيقة، فإنّ المسافة واسعة بينها وبين طريقة عمل

المنمنمات التي كانت إما ممنوعة من الظهور في الأماكن العامة بوصفها رسماً تشخيصياً، وإمّا لأنّ موضوعاتها كانت تعليمية وتخاطب فئة محدّدة من الناس (كما في منمنمات علم الحيوان مثلاً)، أو لأنّنا يمكن تخيّلها، في العصور الذهبية لحضارتنا، مليئة بموضوعات ورسوم إيروسية. الحجم هنا ذو وظائف محدّدة. بينما حجم عمل العزاوي (ألف ليلة وليلة) هو حجم لا قياسي، وكبير نسبياً ورسومه تستلهم تقاليد الفنّ المعاصر لا تقاليد المنمنمة العربية القديمة.

ثاني الميزات التي تميّز أعمال العزاوي الغرافيكية هي أنّ العنصر الحروفي لا يتوطّن فيها بالطريقة ذاتها التي يتوطّن في رسمه الزيتي. ففي حين تتشبّث أعماله الزيتية بالحروف العربيّة المتجرّدة من أية قيمة صوتية أو معنوية، وتظهر ككتل تجريدية ذات مسحة غنائية في التخطيطات والغرافيك، لا تستقيم إلاّ بوصفها كتابة ذات معنى يمكننا، نحن المشاهدين، قراءة معانيها لأنّها نصوص شعرية غالباً، أو يمكننا في أعمال أخرى قراءة دلالات مفردات بعينها لم يجر اختيارها بمحض الصدفة.

في المرحلة ما قبل الأخيرة للعزاوي كان يمكن للمشاهد أن يلاحَظ كما لاحظت مورين علي بأنّ أعماله كانت «تمشي في اتّجاه نزوع تجريدي مثلما تبرهن سلسلة الرسوم التوضيحية (illustrations) لكتاب حول مشهد الحسين، نزوع مقرّر له الاستمرار»[٣٢]، وقد استمرّ بالفعل معمّقاً بحثه محتفظاً بهاجسه الأصلي.

هكذا سنصل إلى المرحلة الأخيرة في عمل العزاوي التي تتوصّل إلى ملمس (texture) شخصي، خاصّة في السنوات القليلة الماضية. صارت الأحرف تتمازج مع بعضها وتذوب ببعضها، كما صارت، رغم ذلك تميل إلى البروز والإفلات من سطح اللوحة، أي صارت، حرفياً، تشكّل نوعاً من نحت بارز حروفي سمح، من جهة أخرى، بتلوين باهر، وبلون مشرق لما سأطلق عليه مجازفاً لوحة ـ منحوتة، كما هو حال عمل العزاوي الموجود في المعرض الدائم لمجموعة «معهد العالم العربي» في باريس على سبيل المثال.

تلوينه في هذه المرحلة يسير على نمط التلوين السابق الموصوف في هذا المبحث. لكن من أيّ الجذور يطلع؟

لقد لاحظ جورج سورلي وايتيت بأنّ «حروف ألفباء [العزاوي] تصعد بأناقة وتنحني مثل رأس تنين. أغصان وأوراق الشاطىء مرسومة بالأخضر وشرائط متوازية من الألوان تكرّر شبكات حقول القمح وألوان القماش. . .»[٣٣].

كما لاحظ العراقي فاروق يوسف بأنّ ألوانه ما تزال من حيث «نوعها، طبيعتها، حركتها وبنائها أكثر قرباً إلى ألوان النسيج الشعبي في العراق من أيّ شيء آخر»[٣٤]. وهكذا تتبرهن بسهولة مقاربة تلوين العزاوي بألوان نسيج القماش الشعبي، ونضيف بتركيب ألوان السجاجيد وتوازياتها، ولو أنّ الحمرة تطغى على ألوان هذه الأخيرة ولا تطغى في أعمال العزاوي (باستثناء ربما عمله المعروض في «رواق الفنون»، من ١٤ كانون الثاني/ يناير إلى ١٠ تموز/ يوليو ١٩٩١، وتمكن رؤيته في كاتالوغ المعرض تحت عنوان «غروب على البصرة»).

إنّ تلوينه، حتى ذلك المتواجد في الأعمال البارزة، يقع بالضبط في نقطة حرجة بين تلوين تجريدي عارف وبين تزيين شعبي برّاق وأخّاذ.

من الواضح أنّ وحدة داخلية تؤطّر عمل العزاوي، لأنّه يتمسّك بقاموس ومفردات، بأشكال وحروف وكتل، كما بألوان محدّدة يمكن أن تنتسب، كلّها، إلى هاجس فنّ يقع بدوره بين البحث التشكيلي الغربي وهاجس بحث تشكيلي عربي. وحدة تتأتّى من التعدّد وليس الوحدانية ومن أنّ فناناً حقيقياً لا يستطيع تغيير (أسلوبه) بين ليلة وضحاها، ومن أنّ البحث إنّما هو سلسلة تقود الحلقة فيها إلى الحلقة الأخرى، وتُرى آثار الواحدة فوق جسد الأخرى اللاحقة، دون انقطاعات مفاجئة ولا تغيّرات سريعة.

شاكر لعيبي

[جنيف ١٩٩١/١/٢٥]

الهوامش

(١) لمعرفة أحسن بحياة العزاوي يمكن الرجوع إلى «الفن العراقي المعاصر» لنزار سليم ـ ١٩٧٧، بالعربية. كاتالوغ معرض «غاليري ألف» (من ٦ آذار/ مارس إلى ٧ نيسان/ أبريل ١٩٨٤)، واشنطن، بالإنكليزية، كاتالوغ معرض «رواق الفنون» ـ تونس ١٩٩١، بالفرنسية والعربية، على سبيل المثال.

(٢) كنعان مكّية: «جواد سليم ومسألة الهوية الفنية» ـ مجلة «مواقف»، العدد ٦١ ـ ٦٢، سنة ١٩٩١. وفي العدد ذاته نجد حواراً مع صليبا الدويهي جرى الاستشهاد أيضاً بما ورد فيه.

(٣) حوار مع الفنان فيصل لعيبي في جريدة «القدس العربي»، العدد ٧٧٧ المؤرّخ في ٧ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٩١.

(٤) المرجع السابق نفسه.

(٥) حوار مع الفنان حسين ماضي في مجلة «الأفق»، العدد ٢٤٣ المؤرّخ في ١٨ أيار/ مايو ١٩٨٩.

(٦) يمكن رؤية صور لهذه التماثيل في كاتالوغ (Trésors du musée de Baghdad)، مثلاً، الصادر في جنيف ١٩٧٧.

(٧) نزار سليم: «الفنّ العراقي المعاصر» ـ ١٩٧٧، ص ١٨٦.

(٨) انظر نصّ بياني «جماعة بغداد للفنّ الحديث» في كتاب شاكر حسن آل سعيد («البيانات الفنية في العراق»)، بغداد ١٩٧٣، الصفحات ٢٥ ـ ٢٩.

(٩) المرجع نفسه، ص ٣١ ـ ٣٥.

(١٠) المرجع نفسه، ص ٣١ ـ ٣٥.

(١١) المرجع نفسه، ص ٣١ ـ ٣٥.

(١٢) شاكر حسن آل سعيد، «فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق» ـ بغداد ١٩٨٨، ج ٢، ص ٨٥.

(١٣) المرجع نفسه.

(١٤) المرجع نفسه، ص ٧٦، نقلاً عن جريدة «الجمهورية» ١٧ ـ ٣ ـ ١٩٧٣.

(١٥) نزار سليم، مرجع مذكور، ص ١٩٠.

(١٦) يبدو أنّ ترجمة المصطلح التشكيلي المعاصر إلى العربية هي مشكلة تنتظر الحلّ. اقترحنا للكلمة (Schématisation) عندما نتحدّث عن الفنّ المرادف (إجمالية) بمعنى التصوير الذي يجعل رسم الخطوط العريضة للموضوع المصوَّر دون الالتفات إلى رسم الدقائق والتفصيلات.

(١٧) شاكر حسن آل سعيد، مرجع مذكور، ص ٨٧.

(١٨) المرجع نفسه، ص ٩٦.

(١٩) المرجع نفسه، ص ٩٩.

(٢٠) الخوارزمي (محمد بن أحمد بن يوسف ـ المتوفي سنة ٣٧٨ هـ.): «مفاتيح العلوم» ـ دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٤.

(٢١) المرجع نفسه.

(٢٢) إخوان الصفَا، «رسائل إخوان الصفَاء وخلاّن الوفاء» ـ دار بيروت ودار صادر، بيروت ١٩٥٧، ج ١، ص ٧٩.

(٢٣) المرجع نفسه، ص ٨٠.

(٢٤) المرجع نفسه، ص ٨٠.

(٢٥) شاكر حسن آل سعيد، «الخطّ العربي جمالياً وحضارياً»، مجلة «المورد» عدد خاصّ في الخطّ العربي، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع ١٩٨٦، ص ٥٩.

الانشغال بالحرف لدى البعض صار يقود إلى استسهال مفرط للعمل الفنّي وإلى «جمالية» جاهزة قد تبهر المتلقّي الغربي وتدغدغ أحاسيس بعض المتلقّين العرب، ويبدو لي ضرورياً هنا إثبات رأيين حول هذا الموضوع:

«. . . إنّ الثقافة العربية هي ثقافة الكلمة وليست ثقافة الصورة. وهذا هو السبب في أنّ الفنانين العرب ينفقون هذا الوقت الطويل في اللعب حول الخطّ العربي. والناس يميلون إلى أن يروا في هذا الانشغال الجدّي الشائع شيوع الأزياء الحديثة بالخطّ العربي في الفنون المرئية دلالة على القوّة. أما أنا فأجد الاقتصار على هذا الانشغال دلالة على الضعف، لأنني أفسّره بأنّه محاولة للتشبّث بأطراف أردية ملوك الثقافة العربية الحقيقيين وهم الشعراء والكتاب. .»، كنعان مكية، مجلة «مواقف»، العدد المذكور أعلاه.

«منذ الخمسينات تقريباً ساد (. . .) اتجاه للعمل على الكتابة والحرف (. . .) شعرت بنوع من السهولة، فاللغة أو الحرف العربي جميل جداً وهو فن قائم بذاته أساساً وكي تقوم بأعمال فنية مستوحاة من الخطّ العربي ـ ومع احترامي لكل الذين عملوا به ـ أعتقد أنّ في ذلك غرقاً في السهولة وفي الأمور الجاهزة. . .»

منى السعودي: حوار في مجلة «الطريق»، العدد الخامس ـ السادس، كانون الأوّل/ ديسمبر سنة ١٩٩١، ص ٢١٢.

(٢٦) شاكر حسن آل سعيد: «البيانات الفنية...»، ص ٣٩.

(٢٧) المرجع نفسه، ص ٥٥.

(٢٨) المرجع نفسه، ص ٥٩.

(٢٩) [.....]: «النشيد الجسدي»، قصائد مرسومة لتلّ الزعتر ـ مجلة «فنون عربية»، العدد ٢، سنة ١٩٨١، ص ١٦٠.

(٣٠) عن «تواشج العلامات Croisement de signes»، بالعربية والفرنسية، باريس ١٩٨٩.

(٣١) بلند الحيدري: «العزاوي»، في كاتالوغ «رواق الفنون»، تونس ١٩٩١.

(٣٢) Maureen Ali: «Painting poetry» (بالإنكليزية والترجمة من عندنا) في كاتالوغ «غاليري ألف» المشار إليه أعلاه.

(٣٣) George Sorley Whittet: «Iraqi artist» (بالإنكليزية والترجمة من عندنا) في مجلة «Ur» (أور)، العدد ٣، سنة ١٩٨٤.

(٣٤) فاروق يوسف، «الرسم الحديث في العراق، ثلاث تجارب» ـ مجلة «فكر وفنّ»، العدد ٤٣، سنة ١٩٨٦.