نصوص

NUSUS

2

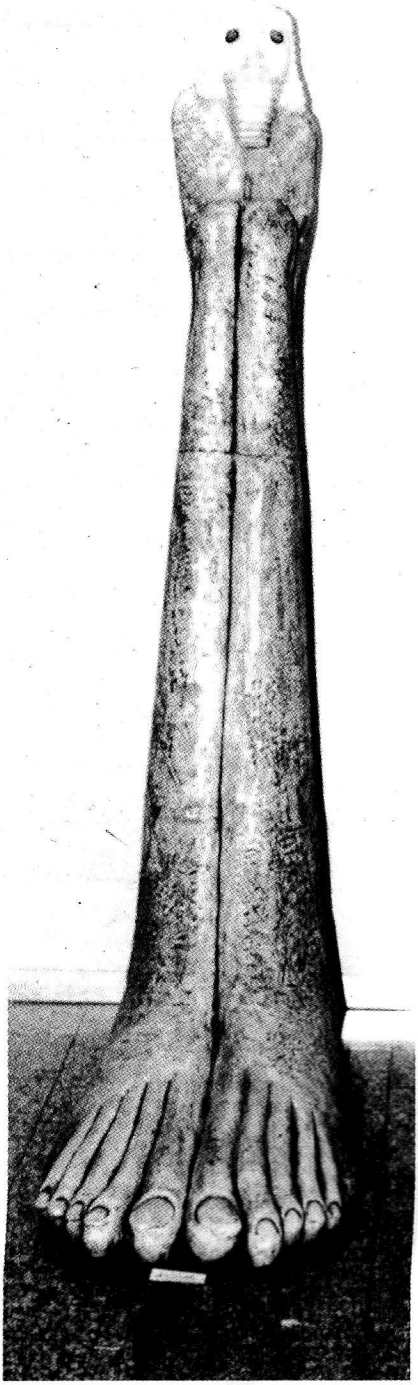
فنانو الثمانينات في العراق

خارج التناقضات.. داخل المشهد

كفاح الحبيب

ما تزال مسألة نشوء الاجيال الفنية وآفاق تحديد ملامحها الابداعية وظروف عملها، تثير في الوسط الفني العراقي حصراً جدلاً متشعباً. لكأن مبدعينا يرون ان اكتمال الملامح الابداعية لكل جيل على حدة هو المؤشر على فاعلية الحركة الفنية المتصاعدة، وهم في ذلك يتناسون، لسبب او لآخر، الانهيار السريع الذي اوجدته التقسيمات التصنيفية المبتسرة والتي اصبحت فيها مسألة تحديد الاجيال الفنية عملية لا ترقى الى مستوى الفعل الابداعي المتحقق على ارض الواقع.

لقد انفرطت عقود التجمعات والاجيال، وارتبكت الاتجاهات الاسلوبية حين اصبح الفنان عالماً قائماً بذاته في محيط اعلن موت الايدلوجيا بلا رحمة، وصار الاتجاه العالمي المتحرر ملاذاً فنياً ينهل منه المبدعون نتاجات الحضارات البشرية وانجازاتها المتلاحقة دون تمييز، واعتبار تلك النتاجات وسطاً لتحقيق اثر ابداعي يتسم بالسمو الجمالي الخلاّق والقدرة على التحديث.



نحت لرحيم المشايخي

ومن خلال القاء نظرة متفحصة على مسألة الاجيال الفنية التي هيمنت على مجمل نشاط الحركة التشكيلية في العراق، نجد ان تقسيماتها تتمحور حول عوامل تاريخية مرتبطة بالتيارات الفكرية التي كانت تغلغل بقوة لتصنع ذهنية ابداعية متقولبة.

فمن المنافي للمنطق ان يصبح الجهد الابداعي مرتهناً بوجود جيل فني!. فجوهر القضية يعكس آلية ذهنية ارتبطت بالابداع الجماعي طرحت خارج معاييرها، كل ابداع فردي حتى وان كان مؤثراً. ولاحت في الافق آراء يصنعها فنانون وكتاب التصقوا بالحداثة، منها ادعاءات تفيد بأن الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق عاجزة عن تأليف جيل فني على غرار تلك الاجيال المعروفة: جيل الفنانين الأوائل، الرواد، الخمسينيون والستينيون.. انهم يصوغون تساؤلهم بموارية كبيرة لتأكيد على تسيّدهم الموقف الابداعي اولاً، والتغاضي عن مناقشة الاختلالات التي ضربت بعمق المشهد الثقافي العراقي على اتساعه وتأثيره، ويجاهرون بلا تحفظ ان لا جيل بعد الستينات، للايحاء بعدم قدرة الحركة الفنية على انجاب مبدعين مؤثرين.

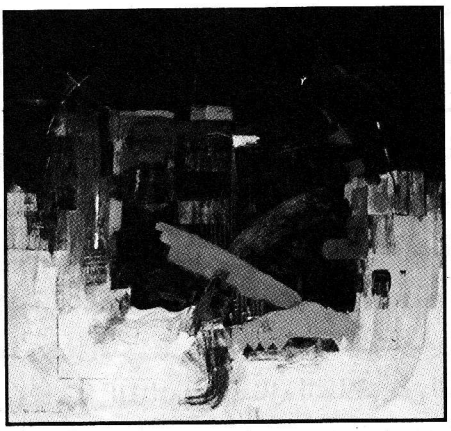
فتح فنانو ما بعد الستينات ابواب التأثر على مصراعيها للافادة من فيض التجارب العالمية المحدثة التي سادت الفن العالمي في النصف الثاني من هذا القرن وخصوصاً الاتجاهات الحديثة التي تتنوع بين مذهبين «التجريدية والتعبيرية» وتشكيلاتها كالتعبيرية التجريدية، والتجريدية الانطباعية، والتعبيرية الجديدة او مابعد التجريدية.

لقد كان لاندلاع الحرب العراقية- الايرانية وما سببته من خراب دام ثماني سنوات الاثر الاكبر في نشوء مجاميع متفرقة من فنانين شباب خاضوا التجربة المرة في الحياة الطارئة والتهميش المعلن، وكانت خميرة هذه المجاميع قد برزت في نهاية السبعينات، الا انها اعلنت وجودها الفني المؤثر في الثمانينات.. كونت هذه المجاميع نواة اساسية لفكر فني جديد اتعظ من تجارب الماضي وتجاوز احباطاتها وانتفض ليعمل بشكل مغاير من اجل تهديم ما تم بناؤه انطلاقاً من القطيعة التي اوجدوها تدريجياً مع مفاهيم وآليات ذهنية تحرك الحياة ، وكانت السبب المباشر الذي وقف وراء هذا الخراب المتواصل.. ويبدو انهم وعوا ما آلت اليه تجارب الستينات من استكانة واستقرار بيّن يعتمد على الثبات الاسلوبي عبر تحريك مجموعة محددة من الرموز والعناصر واستكشاف امكانات تنويعها الانشائي وفق عمليات فنية اتصفت بالبطء التشغيلي والنظام التلويني الواحد.

من هذا الرفض جاء تجارب الفنانين الجدد لتعلن فردانيتها وعدم ايمانها بضرورة التكتلات التي تقود الفن نحو التأثير، بل ان فعلها الفني الخاص جداً

هو الذي سيفضي بها الى ذلك التأثير. وعلى الرغم من اتساع رقعة هذه التجارب الفردية وتضاربها احياناً، فان ثمة ملامح مشتركة وعامة بدأت تتضح بشكل لافت للنظر وتؤسس جيلاً لاحقاً جديداً.. هذا الجيل الذي يمكننا تسميته بجيل ما بعد الستينات.

ثورة الستينيين نشأت على قواعد حقيقية ثبت ركائزها القوية جواد سليم في جماعة بغداد للفن الحديث من خلال تأكيداته على ضرورة اظهار خصوصية وطنية تمثل الهوية العراقية في الفن، تتأتى من صهر الاتجاهات العالمية الحديثة في رموز البيئة والواقع.



لوحة لفسان غائب

وفي هذا الاتجاه كانوا يلتجئون بشكل مباشر لمحاكاة الاساليب بدون وساطة فنانين محليين سبقوهم بالتجربة، فقد رفضوا وصاية الحداثة التي فرضها الستينيون باعتبارهم ثواراً حقيقيين على تقاليد الرسم التي انتجها رواد الفن العراقي.. وشعروا ان الثورة التي طغت على عمل الستينيين ادت الى ان يتخذ الفن شكلاً آخر وموضعاً مجافياً للأسس، فهذه الثورة نشأت على قواعد حقيقية ثبّت ركائزها القوية جواد سليم في جماعة بغداد للفن الحديث من خلال تأكيداته على ضرورة اظهار خصوصية وطنية تمثل الهوية العراقية في الفن تتأتى من صهر الاتجاهات العالمية الحديثة على رموز البيئة والواقع.. الا ان الستينيين، ولشدة تطرفهم الفكري، ساروا باتجاه مخالف بانت نتائجه في مطلع الثمانينات، فهم اشعلوا حقاً فتيل المغايرة، الا انهم اضرموا النار بالمشهد كاملاً، واحالوا العمل الفني الى معلق تزييني تكمن مهمته الاساس في التلقين والتعليم، اي انهم نقلوا الفن من مداه البصري الخالص الى الوسط الادبي من خلال تركيزهم على الفحوى، المحتوى والهدف المباشر.

وتأسيساً على ذلك كان لا بد لفناني مابعد الستينات ان يعوا تماماً ارتباك هذا الاتجاه الذي وصع الفن العراقي على المحك، فتيقنوا ان رسم الستينات وتقنياته كان يحمل معه بذور الانحلال النشيطة، وان ثورية الستينات ادت الى وضع تجاربها الفنية في خزانة التقليدية، وكأنها دارت في حلقة مفرغة انتهت من حيث بدأت، وان هذا النمط الاتوقراطي كان لا بد له ان يشهد مماته في ظل التحولات

الجديدة.

الصفة الاخرى التي ميزت فن ما بعد الستينات هي ان فناني هذا الجيل يعتريهم الاحساس بوجود ملكات ابداعية خاصة جداً لديهم لم تكن توفرت لدى فنانين سابقين، الامر الذي يمكنهم من فرض قطيعتهم الفنية مع طبيعة التفكير بحداثة العمل عندهم، وان كانوا اكثر قرباً لفناني الخمسينات في العراق الذين اطلقوا العنان لتجديد الواقع المحلي.. وبالرغم من ذلك فان احساس فناني ما بعد الستينات لم يكن متوافقاً مع مستوى الانجاز الذي قدموه لحد الآن، او بتعبير ادق، ان احساسهم هذا لم تسنفذ خصائصه الفنية بعد.

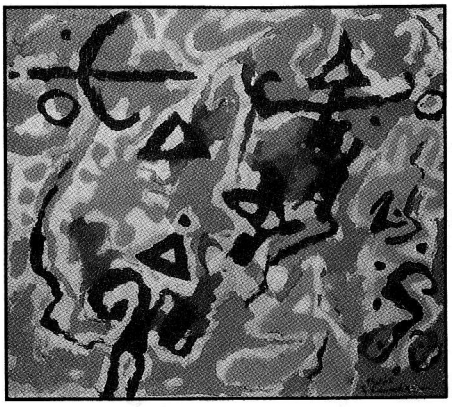
ويبدو ان تسارعهم المحموم في التعبير المتمايز جعل من تجاربهم الابداعية متأثرة بانفعالية قد تصل حد القسوة احياناً، فطغت على اعمالهم انفلاتات عناصر الشكل الفني المصور، وعند تتبع مسارات هذه العناصر البصرية، الخط، اللون، السطح، النسيج، الانشاء والاداء العام، نجد ان انفعاليتهم كانت مؤشراً فاعلاً زمنياً بظروف حقبة الثمانينات.. ولم يقف الامر عند هذا الحافة الخطرة، اذ انتقلت انفعالية الاداء لتسم تجارب هذا الجيل برمته، فقد تميزت اختباراتهم التشكيلية بسرعة تغيير الايقاع التعبيري على مستوى المنجز الابداعي وكان الفنان فيها اكثر ميلاً للتغيير حتى ان شعر بانه لم يستوف فصول رؤيته الفنية ومعالجتها التقنية، وتفضيل الالجاء لسبر مناطق اخرى في الرسم تحقق غايات ثانية.. فهو يتحرك في فضاءات من التعبير يصعب لملمتها.. وكان لهذا الاتساع التعبيري من مدياته المترامية اثر بالغ في عدم اكتمال التجربة ابداعياً.. حتى بدت بعض تجارب هذا الجيل وكأنها تتخبط في مجالات عديدة لا تعرف قراراً.

انطلقت تجارب ما بعد الستينات في اواخر العقد السبعيني، وكان هاشم حنون وابراهيم رشيد واربعة فنانين آخرين اسسوا جماعة فنية لم يكتب لها النجاح بسبب التضارب الشديد المتأصل في صلب رؤاهم وتقنيات عملهم الفني، الا انهم وتحت ضغط الآليات السابقة في استجلاب الاهتمام والرعاية، شكلوا جماعة «الاربعة» التي حققت بعض المعارض المتعثرة. وسنجد فناناً واحداً منهم هو فاخر محمد أخذ بتجربته ليمتد بها على واقع التأثير في نجاحات متلاحقة. فيما انزوى منهما محمد صبري وحسن عبود بعيداً عن المشهد الحديث، اما عاصم عبد الأمير فقد نضجت اعماله الاخيرة في ضخ حسية عالية. وكان قد اتجه للكتابة النقدية في بعض الاحيان للتعويض عن فترة استرخائه الفنية التي لازمته طيلة العقد الثمانيني.

بدأ هاشم حنون قوياً في انشائه الفني

المحكم الذي يسوقه بغنائية لونية بارعة فحقق انجازاً مهماً وهو في بداية تجربته، حين فاز بجائزة الشراع الذهبي في بيناله الكويت. وكانت رائعته «الشهيد» تصور عالماً مليئاً بالحزن. تنتمي مفاصله الى الشكل المحلي وفق تقنيات تذكر بمتحققات الخمسينات. استمر هاشم حنون في ترتيب مشهد فني يعتمد بالدرجة الاساس على توليد موازنة دقيقة بين شخوص مرسومة بتعبيرية خاصة وخلفيات غير مفصولة بحدة، فهو يرسم لوحته بزخرفية لونية متداخلة تنشىء سطحاً قابلاً لاعادة البناء عبر الدمج المتواصل بين كتله وفراغاته مدغماً تفصيلات تلك الشخوصية بمعالم محيطها ورمزيته، وكأنه يروم ايجاد ترابط توافقي بينهما ولكن بشكل قسري. وفي اعماله الاخيرة نشهد تطوراً واضحاً باتجاه السطح الطاغي على مكونات اللوحة، سطح يتميز بغنى نسيجه اللوني الأخّاذ وتراجع الشخوص الى زوايا مهملة من التكوين العام.

في جانب آخر ركز ابراهيم رشيد في مشروعه الفني الاولي على تصوير واقعي تعبيري يفيد من رسم الوجوه المكبّرة والملبّدة بالتاريخ، مستخدماً احادية لونية على امتدادات من القماش لم يألفها الفن العراقي من قبل، وقد آثر ابراهيم رشيد اللجوء الى محاكاة تجارب فناني المكسيك في جداريا تهم الشهيرة، وفناني امريكا الجنوبية في لوحاتهم المتطرفة في تعبيريتها النقدية واساليب هؤلاء الفنانين التي تنحاز بقوة الى نمط تشخيصي مشحون بالتعبير. وبمرور الزمن شهدت تجربته تبدلات جذرية في معالجتها التقنية حتى وجدناه اخيراً ينضوي تحت لواء التجريبية، باحثاً عن آفاق التأثير الذي تقدمه مواد غير تقليدية في الرسم وخامات جديدة تخلق له اساليب متغيرة على الدوام.

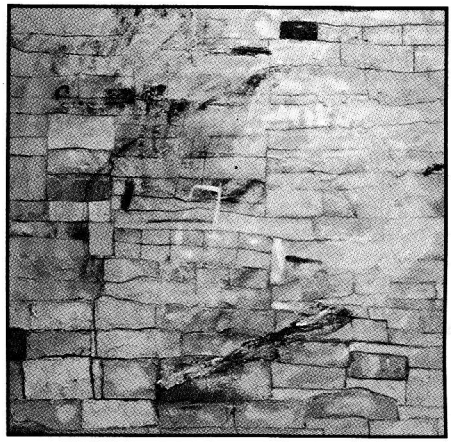


لوحة لفاخر محمد

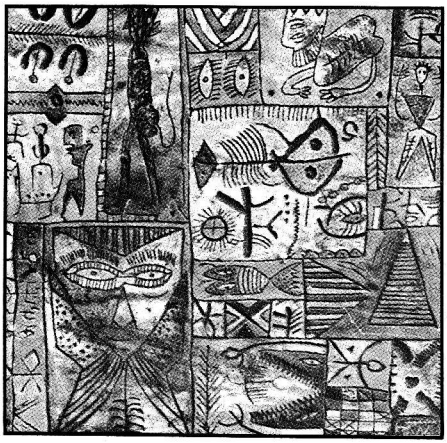
اما فاخر محمد الفنان الاكثر خصوصية في جماعة «الاربعة» فقد أثار الوسط الفني بدأبه الحثيث لاختراق مألوف الشكل وبنائه الأكاديمي من خلال معمارية شكلية وتلوينية قادته نحو بحوث جديدة استطاع تطبيقها فنياً بمهارة عالية. بدأ فاخر محمد برسوم تشخيصية ذات مغزى خاص، تناولت علاقة الانسان بمن يعيش معه من كائنات متحركة وثابتة تشكل الحياة

الشاملة لكل الموجودات.
كان فاخر محمد يدخل رموزه التشكيلية بقسرية واضحة داخل حدود لوحته، حيث تتشوش العلاقة القائمة ما بينها، مما يثير ضجيجاً في حركتها، وكان امر اختزالها المتصل يفضي الى بناء اكثر اتزاناً، واتجهت تلاوينها نحو تعبيرية مدهشة برزت فيها براعة الاختزال الشكلي المنظم لموجودات تصرّ على تقديم قدر من الطفولية الطازجة. هذه الرموز تغوص في خيال شعبي دفاق، وهي كائنات مرحة لشدة تآلفها.. الاسمال واقفة، والطيور نائمة، والانسان بلعنته الابدية يستمر مشدوهاً وسط هذا الاحتشاد المكتظ.

في الثمانينات تنوع المشهد الفني العراقي بشكل لافت للنظر. اتجه بعض الفنانين لدفع محاولاتهم نحو استكشاف ما بعد التجريدية متأثرين بالفنان الكبير شاكر حسن آل سعيد الذي استطاع تنويع مسعاه الفني بتألقات نظرية امتدت من الخمسينات وحتى يومنا هذا، فكان استاذاً محتفى به من قبل فنانين آثروا الاشتغال ضمن موضوعات تستل من الارث الميثولوجي اعمدتها البنائية وفق سطوح تعي متطلبات التحديث والتنظير في آن معاً. فتجارب كريم رسن منصور وهناء مال الله ونديم محسن تندرج في هذا الاطار.



لوحة لهناء مال الله



لوحة لكريم رسن

بعد نتاجات حرفية متواصلة انحدرت هناء مال الله من رسوم الاطفال الى تقنيات التخطيط الصحافي الى انتاج اعمال فنية موغلة في الحداثة المتطرفة يبنيها نسق معرفي خاص ويتوحد معها في موضوعة محددة.. هكذا دخلت هناء مال الله المشهد متأخرة بعض الشيء، الا ان انجازاتها المتلاحقة في التعريف الجديد

للرسم وضعها في المقدمة.. فهي تؤلب الصياغة التقنية لصالح الضخ المعرفي حين تكون سطوحها اقرب الى انشاءات تتوالى على اعيننا يومياً ولكننا لا نعيرها ادنى اهتمام، فمن مفصليات الرصيف، وانتظام بلاطه الاسمنتي يقدم هذا التعاقد الشكلي ذو الايحاءات المتعددة ليفتح الباب امام التأويل، ومن سكونية القطع المتحفية التي تخفي الماضي تخرج الاشكال بثمار اخرى.

من ناحية اخرى جاء استلهام كريم رسن منصور للارث الميثولوجي العراقي بشكل مختلف، فمن وقائع قصصية وحكايات شعبية قديمة، ومن ثراء الديانات السحري وطقوسها الشرقية وما يغلفها من مناخات روحية، يستمد هذا الفنان قوام لوحته، فقد استعان عند تعرضه لذلك الارث النابض، بمقتضيات المعاصرة الحسية ليحقق في النهاية نتاجاً فنياً اشبه ما يكون بالسحر نفسه، وكانت استعاراته للاشكال القديمة مستوفية لكل ما دفعته لنا منجزات الحضارة الانسانية منذ فجر السلالات، رسوم الكهوف، المنحوتات الناتئة الطاعنة في العتق، الكتابات الهيروغليفية، الكتابات السحرية والاحراز والتمائم. وامام امتدادات زمنية سحيقة لهذه العناصر قاطبة، يشرع كريم رسن في تدوين لمسته الفنية عن تألقات روح الانسان، بعمقها التاريخي، من خلال بدائية زاخرة بالارتعاشات الاولى وتعبيرية مشحونة بالحداثة، متخذاً من هذا الموروث الروحي الهائل مادة فنية تليق بالذائقة المعاصرة.

في تقنيات المعالجة التصويرية، يعتمد كريم رسن بكثرة على معالجات السطح بدون اللجوء الى ابراز تفصيلات تجسيمية، انه يشعل السطح بالكامل برموز شكلية موحدة ومزدحمة وكأنها تتشكل للمرة الاولى مع التأكيد على ابتكار آليات تكوينها الخاصة. ان رموزه وعناصره التشكيلية بالرغم من محدوديتها تتوالد بكثافة مفجعة، بيد انها تستمر في التناسخ والايحاء بهذا العتق الواضح في التلاوين البنّية وطبقاتها المتعددة.

مط فنانو ما بعد الستينات ابعاد المشهد التشكيلي المعرفية باتجاه معالجات تقع ضمن تدوين الانفعال في التعبيرية الجديدة التي تتمثل الاختزال الشكلي حسب مواصفات جديدة، الا انها حافظت على هيبة التشخيصية بكل قوة، ولم تأخذ بيد التجريد لقيادة تقنياتها. وقد برز في هذا الاتجاه ايمان عبد الله وايمان علي خالد وستار كاروش. وقد ركزت هذه التجارب على رصد مفردات الحياة اليومية بدون فلسفتها رؤيوياً من خلال كثافة التلوين التعبيري والخطوط السريعة غير المنفصلة بالاضافة الى المساحات الشاسعة التي تحوي هذه الانفعالات، هذا الملمح الجديد في المشهد الذي تتحول فيه اللوحات الصغيرة الى جداريات ملوّنة.

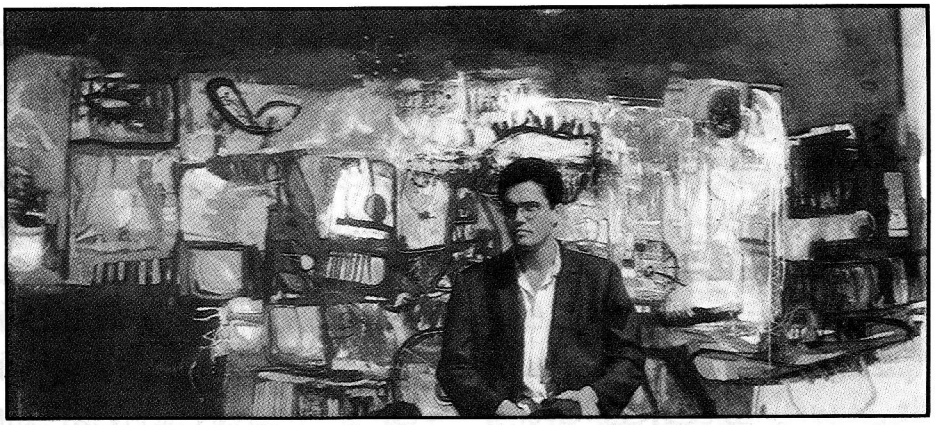
تصب اهتمامات ايمان عبد الله في مفهوم يطلق مكنون الرؤيا الابداعية.. من خلال بنائها كمفردات تشكيلية تطمح ان تقودها صياغات معاصرة حديثة.. انها تصنع لاعمالها سياقاً ملحمياً يتكاتف بغزارة جريئة ليمنح الابعاد التعبيرية حساً انسانياً يتدفق باستمرار من رؤيا وهاجة، الوان تشكو نقاوتها المتمادية،.. ترافقها اينما وضعت لمسة لفرشاتها على بقاع اللوحة.. انها لم تكتف بتهشيم الشخوص كعناصر رمزية وحسب، بل راحت تدمر بناء انساقه المتناغمة.

تنقل ايمان علي خالد المشهد التعبيري الى مساحة اكثر تقريباً، فالوجوه المكبرة التي تكتسح سطوح لوحاتها تبوح باضطراباتها المستمرة من خلال الكشف الزخرفي الملون ضمن مشهد ثابت لا يعرف التحريك.. تمضي هذه الفنانة نحو الايغال بالتكبير الصوري للشخوص لتقوم بالغاء محيطها كاملاً.

لوحة لايمان علي خالد

اما ستار كاووش، فهو مهووس بتشريح جسد المدينة المعاصرة. هذا الفنان المتمرد على اي فعل له علاقة بالماضي قلما يصور مشهداً داخل جدران. انه مسكون بالمشهد الخارجي الذي يلونه على هواه. لقد تلبس المشهد التعبيري رؤيا وتقنية. اغرب ما يتفحصه المرء في اعمال كاووش تلك الرغبة المتحررة في تلاوين عناصره وضربات فرشاته الصاخبة. يندفع كاووش ببساطة واسترسال قل نظيرهما باتجاه تسجيلية حسية تتفرد بايقاعاتها وتناغمها في الرؤية الفنية ومعالجاتها الابداعية.. ويعلن كاووش عن احتدامات وانفعالات الحدث من خلال مشاهد تعبيرية مستقاة من انجازات التعبيرية الالمانية التي شكلت له مرتكزاً تقنياً لا مفر منه. الا انه استطاع، ومن زاوية ما اعادة صياغة محتوى لوحته تعبيرياً وما يكتنفه من دراما اصيلة. وقد تمكن من انجاز تضادية جمالية ذات تأثير كبير في مشاهدة العمل الفني.

اتخذ بعض فناني ما بعد الستينات التعبيرية على محمل التجريد مع الابقاء على جذوة الغنائية اللونية المتميزة، وتجد تجارب محمود العبيدي ومحمد قريش وفاضل نعمة تصاعداً سريعاً لانتهاك حرمة التشخيص عبر وتائر متلاحقة وصولاً الى مغزى التعبيرية التجريدية، ففاضل نعمة يهب التكوين اللوني المتراص بعداً تأثيرياً قوياً ويصل الى درجات من التلاعب بالاشكال تجعله يتغلغل في مكمن التنويع الفني.



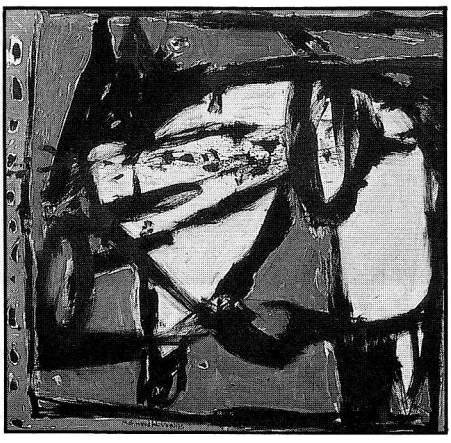
محمد قريش امام احدى لوحاته

عمل محمد قريش خليط من مناهج عالجت السطح التصويري بروحية المستوى الثنائي. فيه تقارب مدروس لاسلوب فائق حسن وهو يسن قوانين تجريديته، وتألقات كاظم حيدر في ملحمة (اللوكيميا). ان سر هذه الاستدارة يكمن على ما يبدو في الجذر الاكاديمي الراسخ الذي كان القاسم المشترك بينهما.

يعمل محمد قريش بتآلف روحيتين تقدمهما مادتا الزيت والالوان المائية ليحقن شفافية المسحة التعبيرية، في الوقت نفسه، نراه يفيد انشاءه الرصين بلمسات سميكة من الوان متناغمة، ويمارس احياناً تقنيات الحك والشطب من اجل اظهار تضاد نسيجي في تكوين السطح.

محمود العبيدي كان في منتصف الثمانينات يخطو خطواته الجريئة الاولى نحو نمط من الرسم يبتغي تقديم حدس جمالي معاصر. انه يبدأ من لحظة مشحونة بالعاطفة والتوترفي آن معاً، ويجعل ضربات فرشاته تشعر بالضيق وهي تتحرك على مساحات شاسعة جداً من القماش، فقد كان محمود العبيدي شغوفاً بالاتساع التصويري، وكان ينفذ اعماله بابعاد لم تألفها. وحين اشتغل مرة على ما توفره طاقة النحت في الاشكال، كان ميالاً الى واقعية متزمتة لا يمكن لها ان تعرف المرونة.

تبقى محاولات فناني هذا الجيل مستمرة في البحث عن بدائل تعبيرية، فمن



لوحة لمحمود العبيدي

التشخيصية والاختزالية الشديدة تتضارب هذه التجارب . فتجربة فنان شاب هو غسان غائب تثير جواً خاصاً من التجريد الخالص، وهي محاولة تصنيع متحققات بصرية تتفاعل بمساحاتها والوانها الصارخة، ومن خلال وضع مستويات انشائية متحاورة مع بعضها بعضاً، تسعفها دائماً في لحظة الاشتغال الاخيرة، ضربات حادة من الاحمر والاصفر، وكأن هذه الاضافات تمثل نهايات رحلة المستويات الداكنة الاخرى الى عالم جديد.

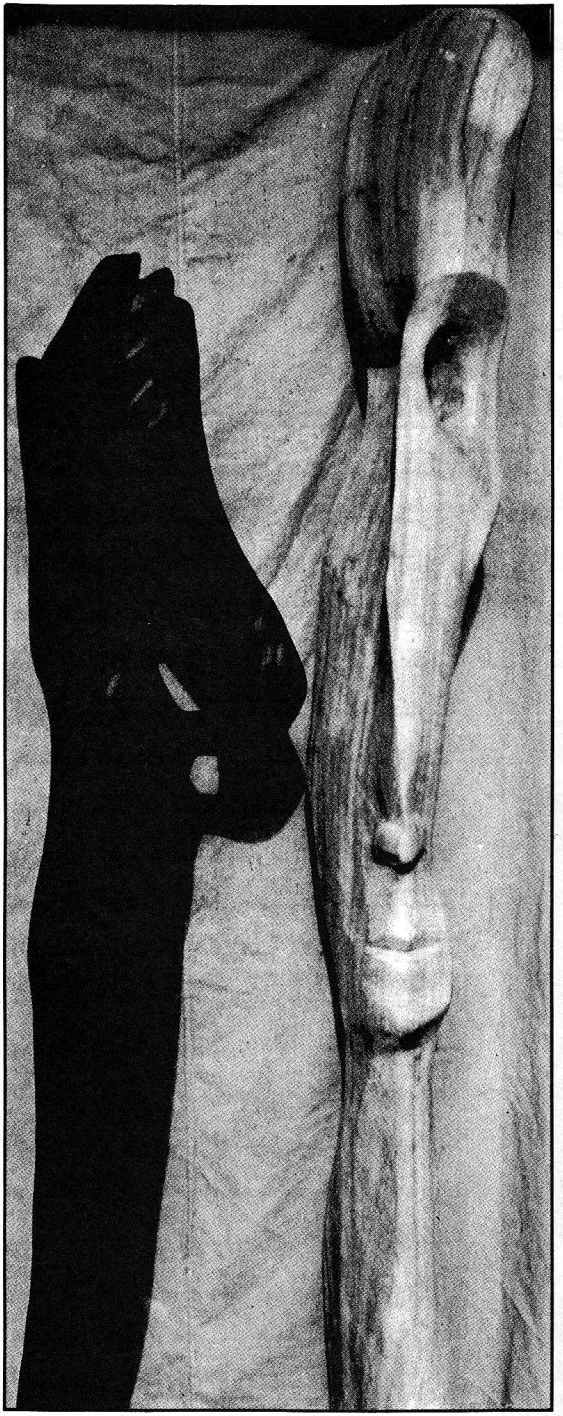
على صعيد الاوساط التعبيرية الاخري نجد فنانين صاغوا ملامح وجودهم الفني عن طريق الكتلة والمادة، فقد سارت مسيرة النحت العراقي مثلاً باتجاه واحد دونما انقطاع، انها مراحل تكمل بعضها بعضاً. ابرز تلك التجارب النحتية كانت لمرتضى حداد الذي صهر تجربته الشخصية في المدرسة الايطالية حيث درس، وتجربة هيثم حسن في تحوير مسار استاذه اسماعيل فتاح نحو تشخيصية جديدة تحمل سمات التعبير العراقي، في كلتا التجربتين نجد جذراً عراقياً يأخذ مادة النحت الى ماضيه، من سومر وبابل وآشور وأكد. تتصاعد الهيئات وفق نشيد عراقي نابض. لقد ركز مرتضى حداد وهيثم حسن على ضرورة احياء الصب البرونزي ونقله الى مستوى تعبيري آخر عبر منحوتات صغيرة ومتوسطة الحجم، وقد حقق كل منهما بعض المعارض الشخصية.

وكانت تجربة رحيم المشايخي تحمل في طياتها عودة موفقة الى محاكاة الحضارات القديمة، ولكن هذه ستكون في مادة الجبس الملون. وقد تخصص هذا النحات في تصوير هيئاته باستطالات غريبة.

ومن التجارب المؤثرة التي فتحت افقاً جديداً في تثوير الخامة البيئية كانت تجربة عامر خليل. فقد امسك بتلابيب بيئته رؤية وخامات.. كان ولعه متماسكاً باخشاب الأثل واليوكاليبتوس. انه يثبت قدميه في بيئة خاصة جاعلاً من تجربته النحتية الفتية

لوحة لفاضل نعمة

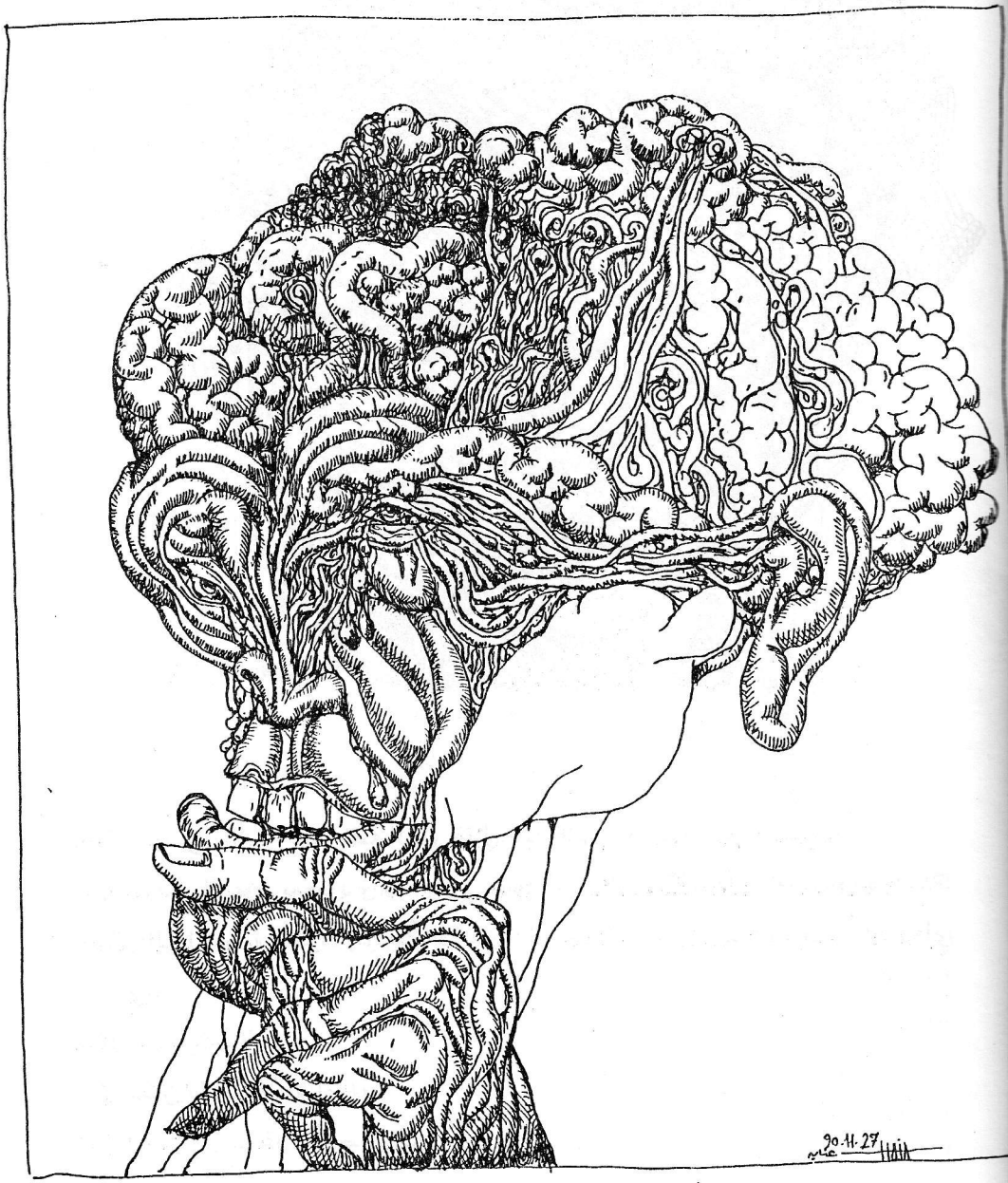
في حيزها اللائق بين تجارب النحت في العالم العربي.
تركزت تجربة مها عبد الكريم في اعادة تفعيل المادة الخزفية باتجاه الحس بالمادة واللون واختراقها مألوف الخزف نحو مناطق اخرى لها علاقة وطيدة بالماضي، كذلك فعل وليد رشيد وهو يمضي بشكل الخزف نحو كتل مسطحة لها مغزاها التعبيري الخاص. ولكن تبقى هذه المحاولات قاصرة على صعيد تشكيل الرؤيا قياساً على الرسم والنحت.
اما التجربة التي حققت جدلاً واسعاً لماهر السامرائي الذي بدأ اعماله في الثمانينات حين تحول الخزف كلياً الى حيز آخر يسوقه احساس عظيم بالمادة وطلائها الخارجي، فهذا الفنان يقدم مستويات تصميمية عالية المستوى ليمنح هذا الفن بعداً اضافياً. ان كتله تتحرك باتزان مهيب وهي تتزخرف بالرسم الدقيق حيث تتعالى حروفه واسلامياته بالوان زاهية.

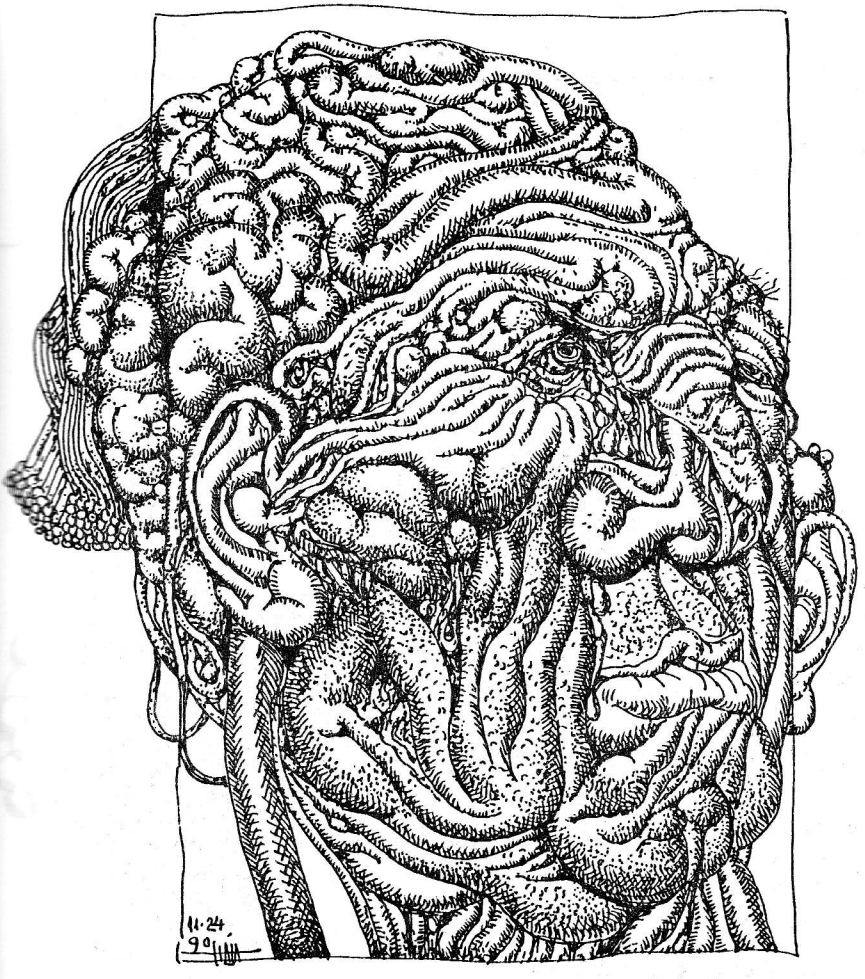


نحت لعامر خليل

حـــــــــالات

فيصل لعيبي





التقى موسى وابليس على عقبة الطور فقال: «يا ابليس! ما منعك عن السجود؟

قال: منعني الدعوى بمعبود واحد. ولو سجدت لآدم لكنت مثلك، فانك نوديت مرة واحدة: «انظر الى الجبل» فنظرتَ ونُوديتُ الف مرة: اسجد! اسجد! فما سجدتُ، لدعواي بمعناي»

فقال له: «تركت الأمر»

قال: «كان ذلك ابتلاءً لا أمراً»

فقال له: «لا جرم، قد غيّر صورتك»!

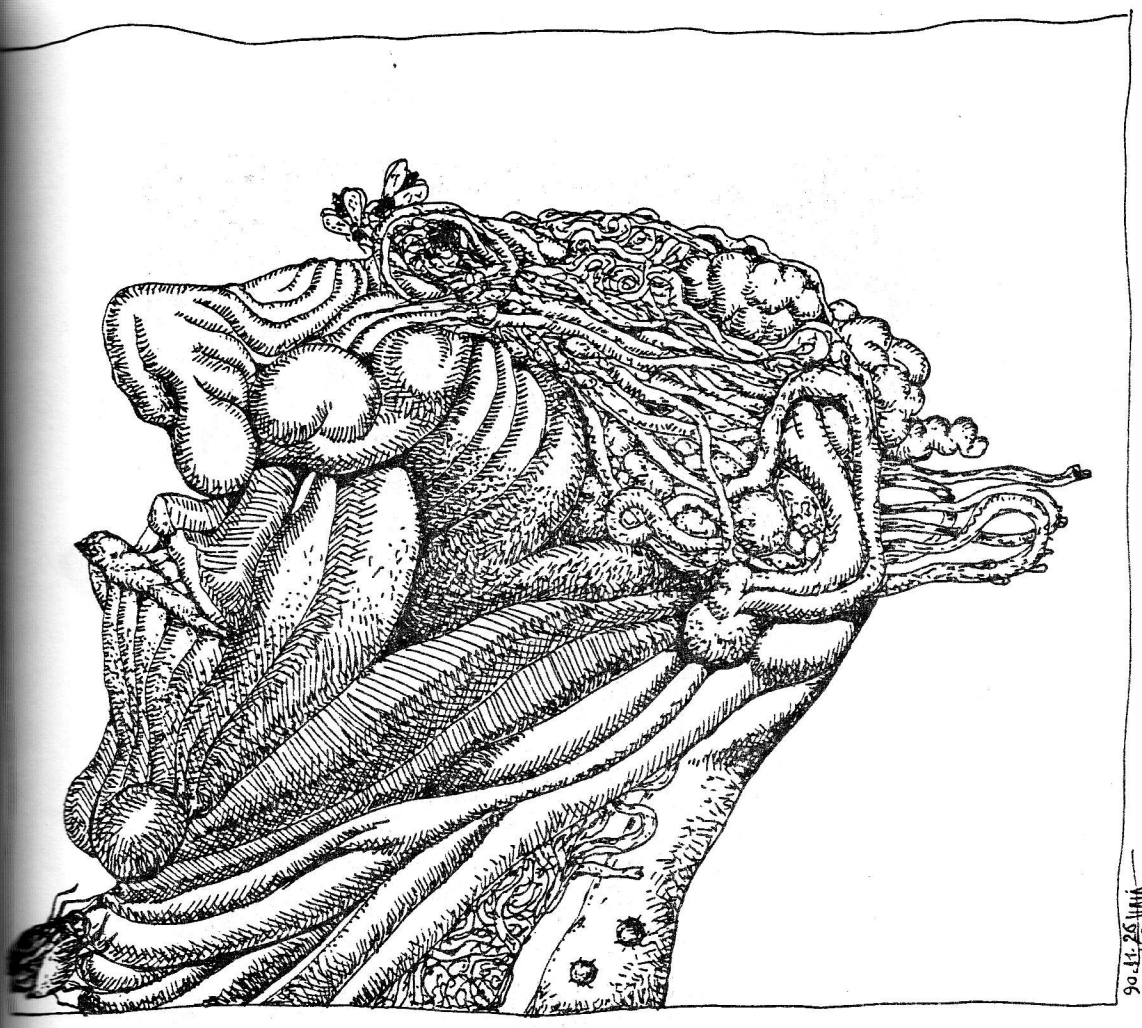
قال: «يا موسى ، ذا تلبيس وهذا تلبّس، والحال لا معول عليه، لأنه يحول. لكن المعرفة صحيحة كما كانت ما تغيرت. وان كان الشخص قد تغير.

فقال موسى: «الآن تذكره».

قال: ياموسى، الذِكرُ لا يُذكر. انا مذكور وهو مذكور:

ذِكره ذِكري وذكري ذِكره،

هل يكون الذاكران الا معاً؟ خدمتي الآن اصفى، ووقتي احلى، وذكري احلى: لأني كنت اخدمه في القِدَمْ لحظّي، والآن أخدمه لحظّهِ.



رفعنا الطمع عن المنع والدفع والضر والنفع، افردني اوجدني حين طردني، لئلا اخلط مع المخلصين. منعني على الاغيار، لغيرتي. غيّرني لحيرتي. حيّرني لغربتي ، غربني لخدمتي. حرّمني لصحبتي. قبحني لمدحتي. احرمني لهجرتي، هجرني لمكاشفتي. كاشفني لوصلتي، واصلني لقطيعتي. قطعني لمنع منيتي.

وحقه ما اخطأت التدبير. ولا رددت التقدير. ولا باليت بتغيير التصوير، ولا انا على هذه المقادير بقدير. ان عذبني بناره ابد الأبد، ما سجدت لأحد. ولا أذل لشخص وجسد، ولا اعرف ضداً ولا ولداً. دعواي دعوى الصادقين وانا في الحب من السابقين. كيف لا؟

قال ابو عمارة الحلاج: وانا قُتلتُ وقطّعت يداي ورجلاي وما رجعت عن دعواي.

عن كتاب الطواسين

من تصنيف الشيخ العارف سلطان الملاقيين

ابي المغيث الحسين بن منصور الحلاج.