اشارات مستقبلية في الفن العربي

في حين أن الفنان يشارك الناقد في ضرورة إنعاش ذاكرته الحضارية والفنية الموروثة، فالاختلاف يقع في طريقة الاختيار. ذلك أن الفنانين يتسقّطون، برهافة حسهم، العناصر الفنية المستقبلية الأكثر قدرة على التلاؤم مع تطور الفن.

شفيق عبود
ومدرسة باريس

مدائن الماضي والحاضر/ أسادور

يروى ان أحد الخلفاء العرب اجرى مسابقة بين فريقين من أشهر رسامي عصره، وخصّص في قصره لكل فريق جداراً من أجل تزيينه بالرسوم. وبعد شهر وفي اليوم المحدد للتحكيم، كان الجدار الاول قد تحول فردوساً من الزخارف النباتية والطيور والغيوم، في حين ظل الجدار الآخر عارياً من الرسم. لكنه صُقل لغاية الاعجاز، كأنه مرآة تعكس رسوم الجدار الآخر. وبعد تمعن في الأمر، قلّد الخليفة الجائزة للفريق الثاني، أي ذاك الذي انجز «الجدار ـ المرآة».

هذه الرواية الرمزية تشير الى ان واقعية العالم المرئي كانت وما تزال «عقدة الذنب» في مفهوم الجمال الفني عند العرب. ذلك ان الفنان يصبو الى حقيقة اشد اصالة وتصعيداً من الواقع، ترنو الى «عالم المثل»، حيث تكمن كنوز النماذج الالهية العليا في الشكل واللون.

ولئن كانت «شهادة العصر» واحدة من أهم سمات الفن العالمي المعاصر، فان الفنان العربي يحمّل نفسه شهادة مزدوجة تمثل على نحو عميق انتماءه الزماني والمكاني معاً.

وفي حين ان الفنان يشارك الناقد في ضرورة انعاش ذاكرته الحضارية والفنية الموروثة، فالاختلاف يقع في طريقة الاختيار. ذلك ان الفنانين يتسقطون، برهافة حسهم، العناصر الفنية المستقبلية الاكثر قدرة على التلاؤم مع تطور الفن الحديث.

ولا يخفى مثلاً على النظرة المتأملة لأعمال حروفية (معتمدة على بعث تراث الخط العربي) لفنانين معروفين، من طراز ضياء العزاوي ورافع الناصري (العراق) ومحمود حماد (سورية)، ذلك الرباط الوثيق مع ينابيع الاتجاهات المعاصرة مثل التكعيبية والبنائية والدادائية.

وحتى اذا تناولنا آثاراً فنية اكثر تقليدية واجلالاً لمعايير الخط المعروفة، مثل تجربة محمد الصكار (العراق)، لوجدنا انه يكاد يستحيل تجاهل الثقافة المعاصرة التي تطبع أساليب معالجته للفراغ والكتل والتأليف التناوبي الايقاعي بين الاسود والابيض. ولعل هذه الخبرة العالمية هي التي قادت الصكار الى اختراع خطه المعروف بـ«البغدادي» والمستقى من الطراز «الديواني»، هذا الخط الاكثر تعايشاً مع التقنية الحديثة في الطباعة وفي فن الملصق.

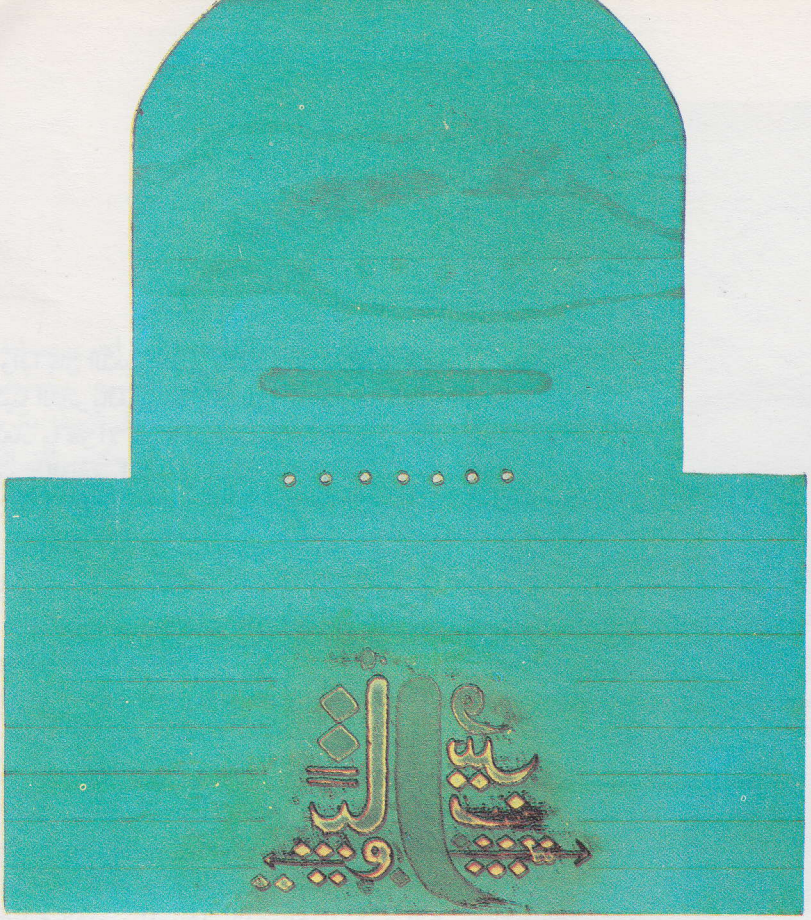
واذا كان التعبير الفني الثلاثي الابعاد يمثل لدى فنانينا التأثر بالغرب، فان التعبير المقتصر على ثنائية الابعاد ما هو الا عودة الى الصيغ التقليدية في الفن العربي القديم. لكنه، في الوقت نفسه، اقتراب من الاتجاهات الحديثة التي تقتصر على المسطحات في اللون، وذلك ابتداء من هنري ماتيس. فجماعة رسامي «البعد الواحد» في بغداد لم يكونوا بعيدين عن دعوات بعض اتجاهات الفن المسطح في فرنسا وروسيا وهولندا والمانيا.

وحين استلهم الفنان رفيق شرف (لبنان)، مثلاً، مسطحات الرسوم الشعبية الدمشقية لعنتر وعبلة وأبي زيد الهلالي التي عرف بها ابو صبحي التيناوي، سقط في براثن النقد المتعسف الذي اتهمه بخيانة اسلوبه المعروف، وبأن هناك طلاقاً بين طائره الاسباني (الاوروبي) الذي درج عليه وحصانه العربي المستعار الذي يعربد في شارع الحمراء في بيروت. مثل هذا النقد لم يكلف نفسه عناء العودة الى تطوّر شكل طائر شرف الاسباني نفسه، مروراً بانتقاله التدريجي من التعبير الثلاثي الحجم الى التسطيح (ثنائية الابعاد)، حتى توصّل الى شكل اسود مختصر مقصوص على فراغ ابيض يشبه الاشارة الى معنى الطير. وهذا اقرب ما يكون الى السهم في مسرح الظل. واذا كان رفيق شرف قفز من موضوع الطائر الى الفرس العربي، فان قفزته هذه ستتحول الى رحلة هادئة تأملية اذا نحن تابعنا تطور الصيغة الفنية في المرحلتين. وسنعثر على النتيجة عينها لدى زميله أمين الباشا (لبنان) بتحوله من اللوحة التقليدية الى زخرفة الابواب والبارافانات الشعبية.

ولعله ليس من قبيل المصادفة ان الياس زيات (سورية) ينتقل بشكل متواز من اللوحة التقليدية الى الزخرفة على حنايا الابواب والمرايا الدمشقية العريقة. وهذه الخطوات وامثالها، بقدر ما هي عودة الى الوراء، هي كذلك ردّ على اختلاط مفهوم الرسم بالنحت في الفن المعاصر.

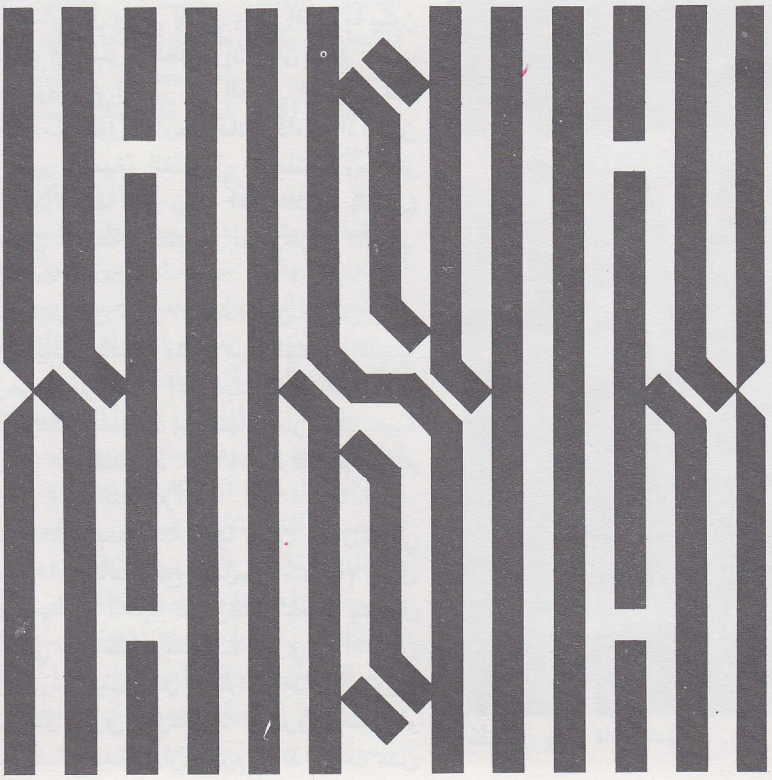
واذا قمنا بسياحة فنية بين المدن التي تستحضرها لوحات فاتح المدرّس (سورية) ومدن أسادور (لبنان)، لعثرنا على وحدة تخيلية يتداخل فيها الماضي بالمستقبل. فنحن لا ندري ما اذا كان الفنان مدرّس ينبش في ذاكرته المدن السورية القديمة مثل ماري وأوغاريت او قرى معلولا أو كفرجنة، كما لا يمكننا ان نجزم ما اذا كانت مدن

مُدُن من بشر/ فاتح المدرّس



الرسم بالحروف/ رافع الناصري

الخط العربي عنصراً معمارياً/ مهدي مطشر



أسادور تمثل بيروت أو قرطاجة. لكن الاكيد ان الخصوصية التي تجمع العالم الفني للاثنين تتمثل في رسم مدينة واحدة وهمية. وهي قريبة من «المدينة الفاضلة» التي تصورها الفارابي، كما انها تأخذ طابع مدن الاوقيانوس في الخيال العلمي. وهكذا في محاولات مركبة طليعية مثل هذه، يكاد يكون من المستحيل فصل مرآة الماضي عن المستقبل.

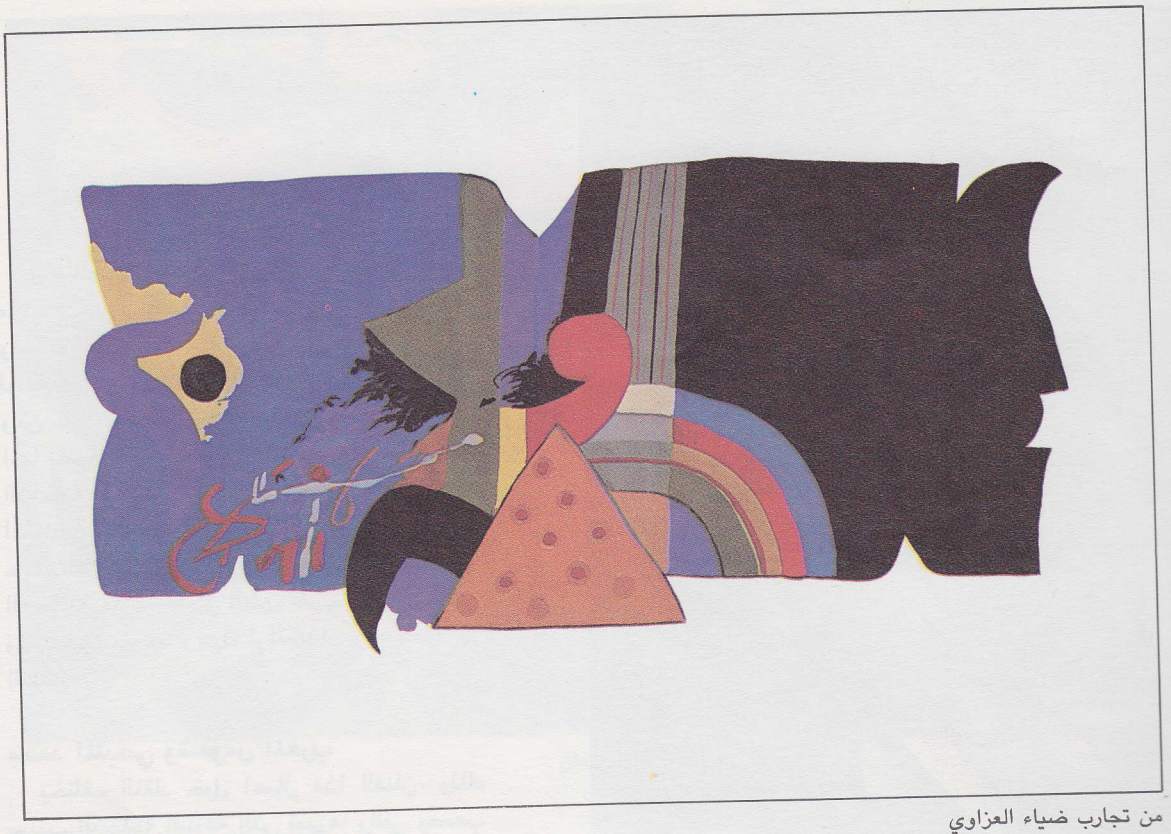
ولكن ما هي، باختصار، الملامح الاولى التي تنبىء، ولو على نحو تقريبي، بمستقبل الفن العربي؟

لعل هذه الملامح هي الاقرب الى التجارب الابلغ استمراراً في الاتجاهات الشابة، التي نسميها بتجارب الرواد. وهذا يعني انها لا تنحصر بالضرورة في جيل من الاجيال. فاعمال جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد في العراق، وأعمال محمود حماد ونصير شورى في سورية، مثلها مثل اعمال جورج قرم في لبنان ومحمود مختار في مصر، تبدو اكثر شباباً من اعمال العديد من الشبان.

وتقع روح الريادة لدى أغلب الفنانين بين قوتي الجذب الاساسيتين: الفن الغربي والفن العربي. فاذا كانت اعمال شفيق عبود (لبنان) اقرب الى المنحى الاول، فان اعمال غياث الاخرس (سورية) اقرب الى التوازن بين هاتين القوتين. واذا كانت اعمال آدم حنين (مصر) اقرب الى النموذج الاول، فان اعمال مروان قصاب باشي (سورية) تبدو، على صلتها الوثيقة بالتعبيرية الالمانية، عنيدة الانتماء الى الالوان الذرية في تراثنا البصري. ودرءاً للاستغراق وعبثية التجوال في تعددية أنماط التعبير، آثرنا الاقتصار على ثلاث علامات ابلغ اصابة لأصل مشكلة التوازن بين التراث والمعاصَرة، وذلك من باب التبسيط، لا الحصر.

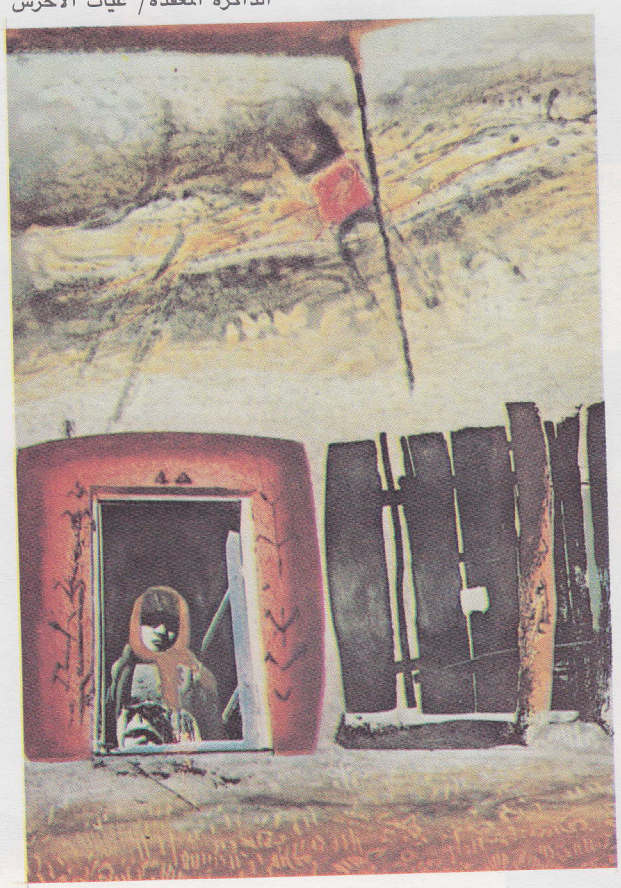
شاكر حسن آل سعيد والمعراج البصري

تتميز اعمال هذا الفنان، رغم شدة حداثتها وقربها من التعبيرية التجريدية، باستحضارها الحيوية الروحية التي كانت المحرك الالهامي طوال قرون في الرسم العربي. والصيغة الفنية التي عرف بها تعتمد على اشارات غرافيكية محفورة على جدران بغدادية عفى عليها الزمن. وتتلمّس هذه الاعمال انماطاً من الطقس الداخلي الملون، يحمل رطوبة العجائن الزيتية وسيولة الخطوط المتزاوجة معها.

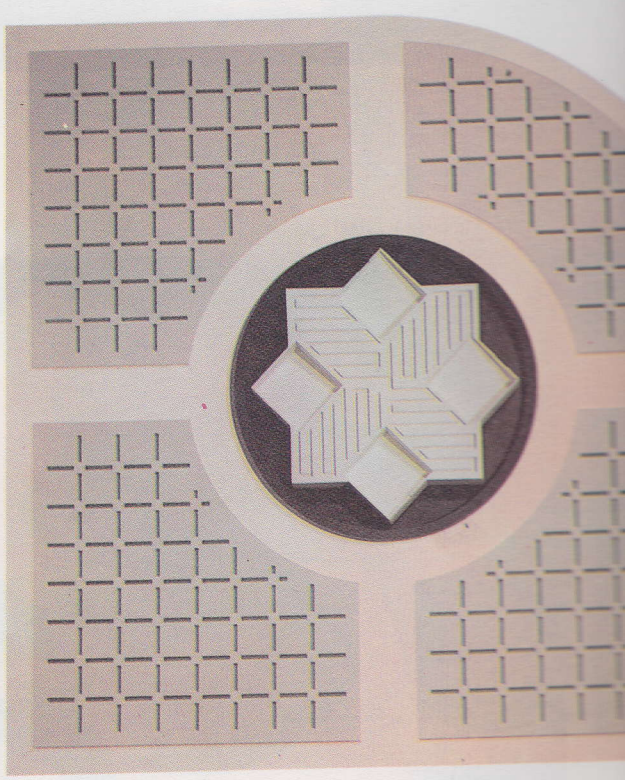


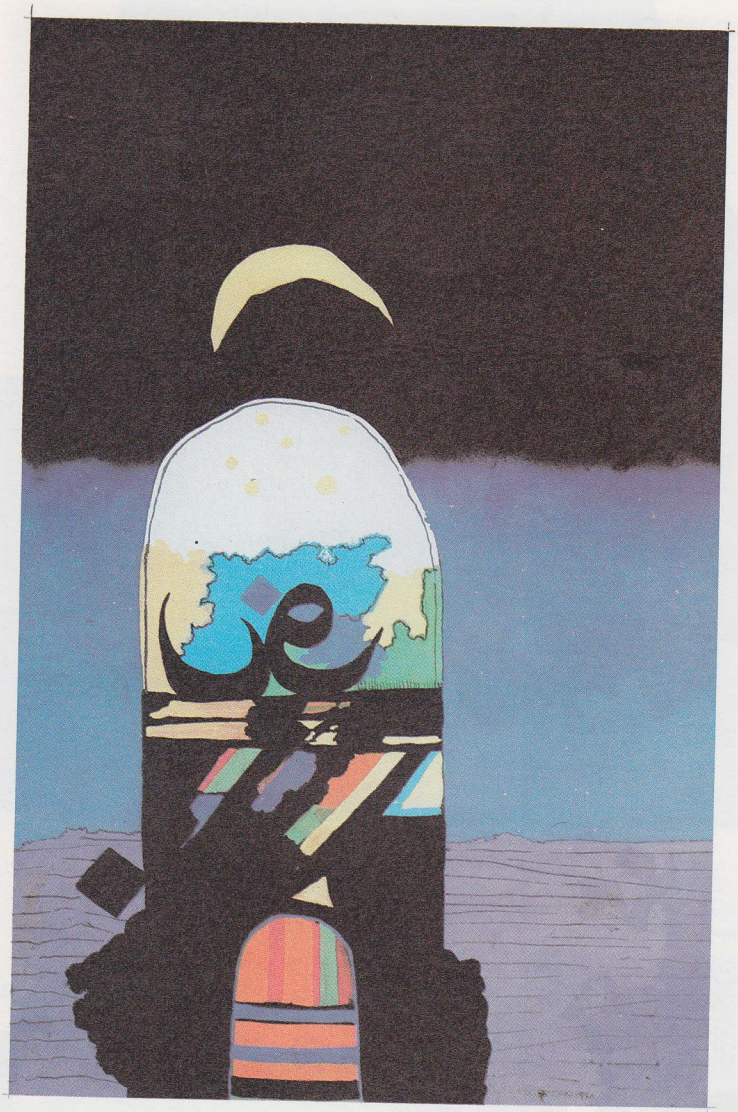
من تجارب ضياء العزاوي

الذاكرة المعقّدة/ غياث الأخرس



الشكل الام: المثمن بين الرسم والعمارة/ مهدي مطشر





التراثية المعاصرة/ ضياء العزاوي

والناظر الى لوحات آل سعيد يقع على اشكال مرتجفة بين الخطوط والجدران، وعلى اشارات ولمسات مختومة بنزق الاطفال ومزروعة في مناخات لونية «فنائية» تكشف عن ثقافته التصوفية العميقة. ولئن كانت أعماله توحي بأنها منجزة بسرعة، الا انها ثمرة معراج طويل من التأمل والتجربة الداخلية، بحيث لا يمكن ان يصل تيارها الا الى المشاهد الصبور، المؤهل للتوغل في عالم مطلق، حيث الفراغ يتحول الى كينونة كثيفة تشبه رحلة العنقاء في كتاب «منطق الطير» لفريد الدين العطّار، وحيث نجد كل جدار مرآة لمرآة الذات وانعكاساً لبئر النفس.

محمد المليحي وشموس المغرب

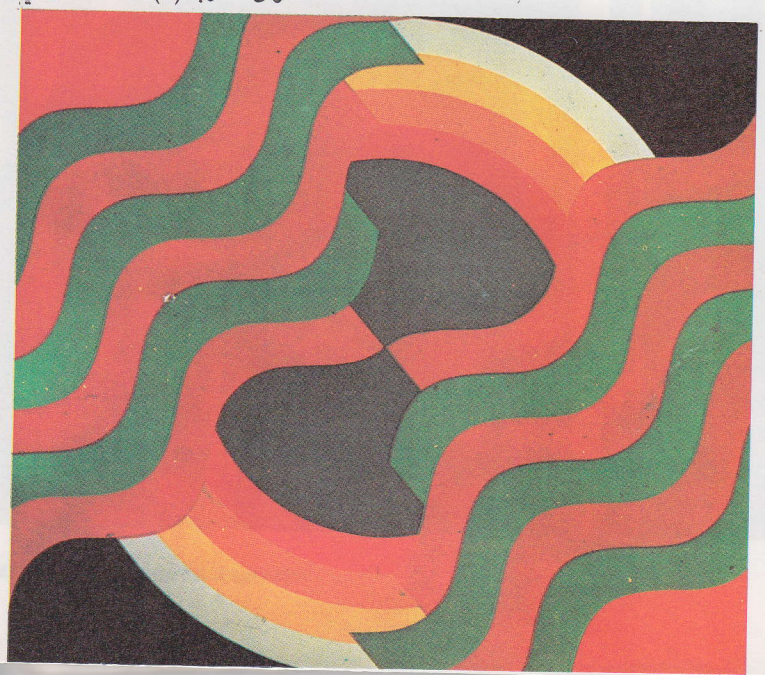
يختلف النقاد حول أعمال هذا الفنان، وذلك بسبب البساطة البليغة التي تميّزها والتي يصعب تناولها. والواقع ان المليحي يترصد الشكل المختصر في تراثنا الفني ليتلاءم من خلاله مع الاتجاهات البصرية العالمية في الرسم. وهكذا فهو يسعى وراء جوهر الجوهر ونواة النواة، بحيث تبدو هذه الاشكال او الزخارف الام صالحة لأن تكبّر وتصغّر الى مالانهاية. كما تصلح لأن تنجز بأي مادة، سواء أكانت حجراً او خشباً او زيتاً، وان تحتل جداراً في عمارة عملاقة او ركناً صغيراً في طابع بريدي. وهو ما نسميه «الطاقة النسبية» التي ينطبق عليها قول الشاعر: «وتحسب انك جرمٌ صغيرٌ/ وفيك انطوى العالم الاكبر».

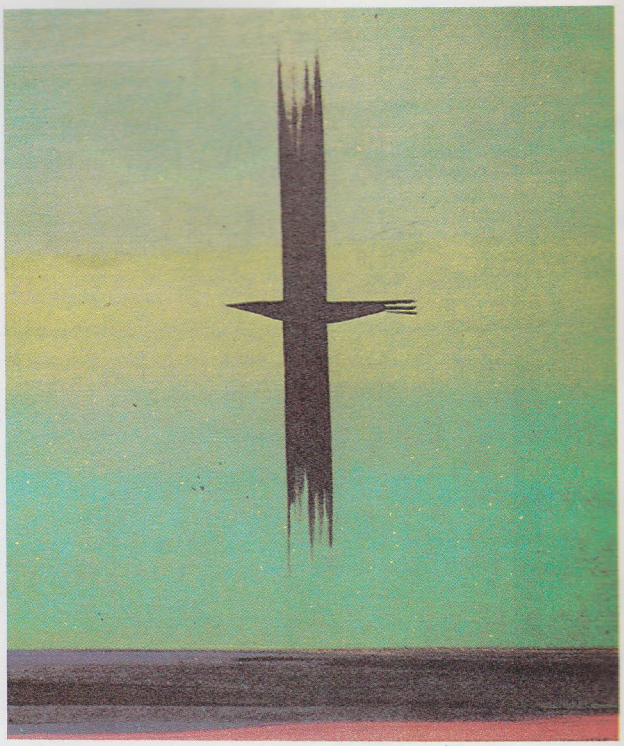
وزخارف المليحي مقتطعة من هندسة اشعة الشمس أو الافلاك السماوية. اما الوانه فتقتصر على شريحة من الوان قوس قزح، وكثيراً ما تنحصر في لونين منها متكاملين - على الاغلب الناري والازرق. هذه الالوان تذكّر بالحالة الضوئية التي يعيشها طائر العنقاء في الاساطير العربية، هذا الكائن القزحي اللون الذي يملك صيرورة لا تنتهي: يكبر ثم يلتهب ثم يفرّخ آلاف الطيور، فيتحول الى «نور على نور».

مهدي مطشّر: البصيرة وهندسة الوهم

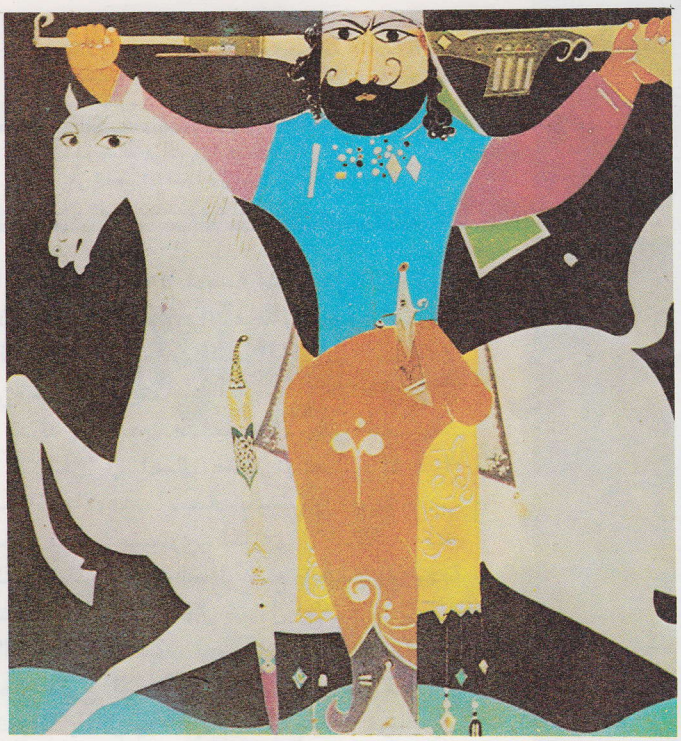
في كتابه «مشكاة الانوار»، يتهم الغزالي العين بأنها عرضة للسقوط في الاوهام. فهي، مثلاً، تبصر البعيد صغيراً والقريب كبيراً، ترى الآخر ولا ترى الأنا، ترى ما هو سطحي ولا تسبر ما هو داخلي، ترى المثل الواحد ولا تدرك تعدديته اللانهائية...

شموس المغرب (١) محمد المليحي



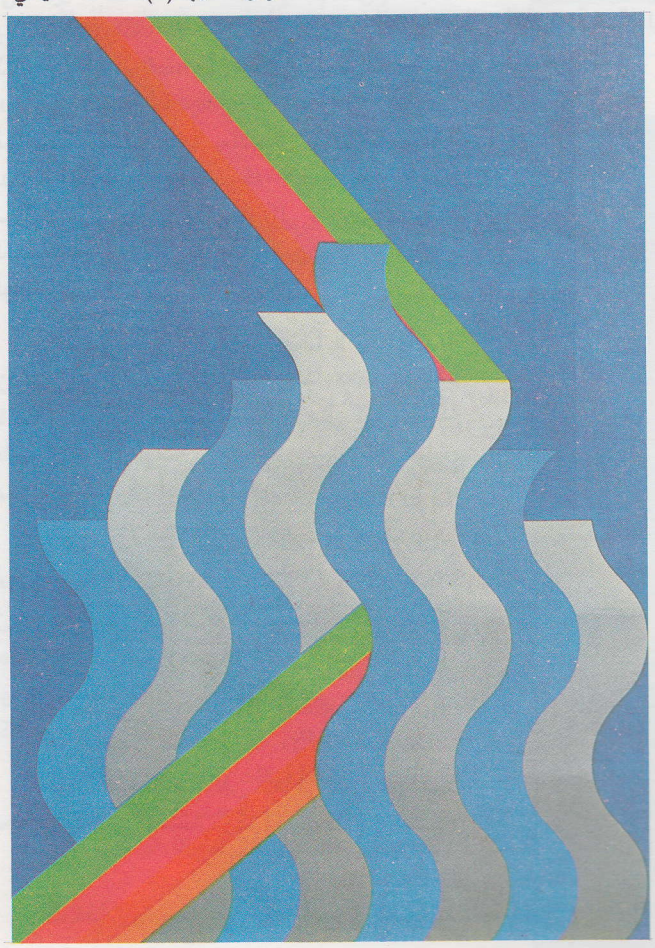


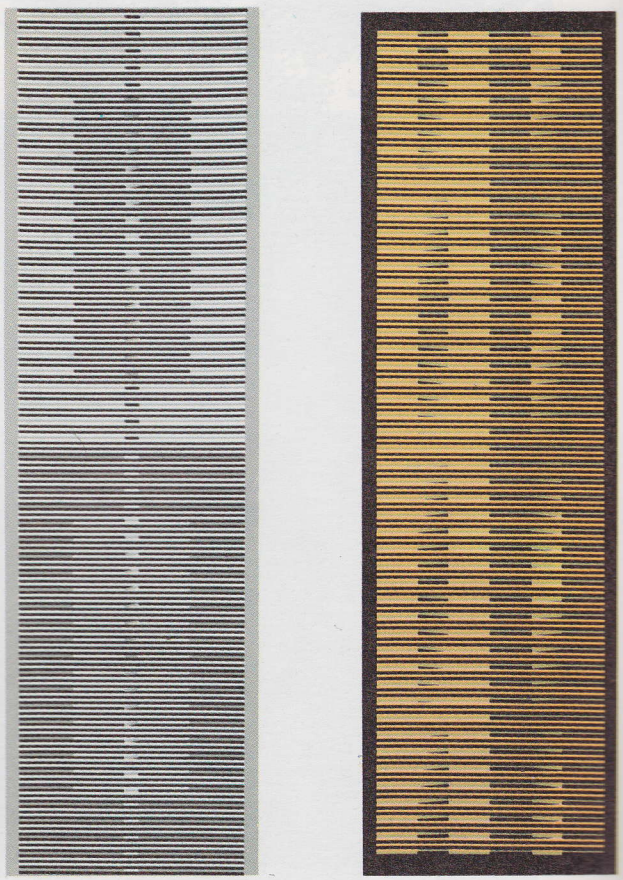
رفيق شرف: من الطائر...



... الى الحصان

شموس المغرب (٢) محمد المليحي





البسط الشعبية تتحول الى برامج رياضية بصرية/ مهدي مطشر

بيئة شعبية/ لؤي كيّالي

حُروفية عصرية/ محمود حمّاد

والزخرفة العربية الهندسية قادرة على الافادة من هذه العيوب باصطناع الاوهام البصرية (خصوصاً بالنسبة الى النجميات المتحركة)، لكي تثبت انه لا شيء حقيقي وثابت امام العين، وان الحقيقة المطلقة لا تدرَك إلاّ بالعين الداخلية، الا وهي البصيرة.

تتداخل في اعمال مطشر (العراق/ فرنسا) الحقائق بالاوهام، الايجاب بالسلب، النعم باللا، من خلال توازن متساوي الكفتين في تناقضه، مثل تناوب المربعات السود مع البيض في رقعة الشطرنج. في تلك الحال تتبادل وظائف ما نسميه «الشكل والارضية». ومن ناحية اخرى، بما ان العين تنزع الى تثبيت نواظم الادراك، فان اي انحراف داخل هذا البناء المنتظم يفلت من العين. وقد طبق مطشر هذا المبدأ على هندسة البسط الشعبية وفق خطوط مبسطة متعامدة وافقية، تتآمر على العين اذ تلقمها عادة هندسية ثم تخونها فجأة. وبين التلقيم والخيانة تقع تلك «الحيرة الادراكية». كذلك فان تقارب الخطوط وتساربها ينتج انماطاً من الدغدغة البصرية المفتعلة. ذلك ان الخطوط وفواصلها تؤلف لعبة «الشكل والارضية» من جديد. فالخط الذي تدركه العين من اليمين كـ«شكل»، يتحول في اليسار الى «ارضية». وهذا المنهج الرياضي يسمح بالبرمجة والانتاج الميكانيكي.

لعل ما هو جدير بالذكر ان عدداً لا يستهان به من التجارب البصرية المتزامنة يشغل بعض المعاهد الفنية والمعمارية وبعض الفنانين مثل كمال بلاطة (فلسطين)، طه حسين (مصر)، حسّان ابو عياش (سورية)، محمد شبعة (المغرب).

ولئن لم يكن من حقنا حصر مستقبل الفن العربي بهذا الاتجاه، فلا يُستبعد انه يشكّل واحداً من الاشارات المستقبلية الاساسية التي تحقق وحدة التراث الفني وطموحه الممكن تطبيقه في شتى الميادين، ابتداءً من التنظيم المديني حتى غلاف الكتاب.

الا يؤكد هذا ان هم الفن العربي اليوم هو نفسه هم الفن العالمي المعاصر، رغم قدرة فننا على التميز؟

أسعد عرابي