طلال معلا

التشكيل العربي

الرؤى المشتركة وشهوة المعاصرة

طلال معلا: التشكيل العربي

الرؤى المشتركة وشهوة المعاصرة

طلا معلا:

التشكيل العربي

الرؤى المشتركة وشهوة المعاصرة

الطبعة الأولى:

عدد النسخ:

جميع الحقوق محفوظة للناشر

الناشر:

العنوان:

هاتف:

براق:

تقديم

تمهيد

الفن التشكيلي العربي

أحمد نوار
السردية البصيرية ورؤية الموقف

حكيم الغزالي
الداخل ليس كالخارج من أبواب الضوء

الانفتاح على المرئي في تجربة الإمارات
قراءة التشكيل في إطار الصراع بين التقليد والحداثة

الماء والتشكيل الإماراتي

حسن شريف
الأخطاء تتحول إلى جمال

عبد القادر الريس
بلاغة الصياغة وروح الحرفة

نجاة مكي

الحياكة بالأمل

نجا المهداوي
في فردوس الكلام

نازلي مدكور
كون يبحث عن شفافيته

مهنا الدرة
الشـــكل وغيـــابه

محمد المرابطي
أعماله مرآة لروحه

محمد المهدي

الحياة من الداخل والرؤية الصافية

أحمد البحراني
الحديد يشكّل الإحساس

جاسم ربيع
رؤية حيوية دون وسيط حكائي

شاكر لعيبي
صراع الشرق والغرب صراع افكار

بينالي الشارقة
اكتشاف الذات

تقديم

أي موقف نتخذ من فنان اليوم؟ والمجتمع ما زال يحتاج لتفسير كل شيء..

هل ينتمي الفنان إلى موقف العلم أم الموقف الشعري؟

بأي جانب نهتم أكثر، بالتفسير أم الغموض الذي يرافق الفن على مدى وجوده؟..

إنه توتر يتحقق باستمرار، بسبب تناقض العلاقات القائمة بين المتخيل والمتحقق، ليكتسب لغة الرؤية والتصور. على الرغم من الانعتاق الذي يبديه الفن من كل خبرة ماضية، وعدم الاحتياج إلى التذكر، كون الإبداع - اليوم - يقوم على التحرر أساساً من هذه الذاكرة، ومن وسائط ومواد التنفيذ التقليدية، ومن أدبيات التعامل مع أماكن عرضها وإنتاجها، وكذلك الخروج من فردية قرار الإنتاج، ودخول تركيبة الإنتاج الجماعي والتخصصي والإلهامي الذي يفضي إلى عالم المفهوم.

إن لغات التراث الإبداعي الإنساني تنأى في أفق التعسف والقسوة، إذ أن الفن لا يمكن أن يكون خارج لحظته الراهنة. وهو إذ يمارس القطيعة الحقيقية مع هذا التراث الجمالي، إنما يندفع لإيجاد رموزه التي تساعد على التلقي، ولعل ندرة هذه الرموز اليوم سمة تقتضي تجاوز ألغاز الفن الذي لا يبني نفسه على اللغة التي كرسها النقد في الغرب، وأرسى المتحف ركائزها، باعتبار الفنون

مطلقة التناول، يمكن من خلالها استرجاع التجارب الإنسانية، وتوليد الأفكار وإبراز الصراعات على النحو الذاتي.

يحق للمجددين فتح الأبواب والنوافذ على مختلف التجارب المقاربة، وتبقى المسألة عالقة في مدى قدرة هذه التجارب على الخصوبة، أي قراءة وفهم المنظور الجديد الذي على العلوم أن تساعد في إيضاحه أكثر مما نأمل استيعابه في مجتمعات الجنوب. وسيكون على مبدعينا تأمل القرن الماضي ملياً قبل الرحيل عن مجموعة اليقينيات، وولوج عالم الصمت المبجل المنقطع عن النظام الترابطي، الذي كرسه تاريخ الفن، وتفسيرات الخبرة الانسانية.

الفن الجديد ينظر إلى ما عهدناه من فنون فيراه يتحلل ويتهشم، وقد يسهم بقوة في تفكيكه لبناء النظرة الجديدة التي تدعم الثقافة الإنسانية الجديدة، والحقيقة أن الفنون مهما تعددت أساليبها وتوجهاتها وأفكارها فإنها مازالت صفة ملازمة للإنسان، ولوجوده المتبدل من عالم إلى آخر، ولحاجتنا للسمو دائماً من حقيقة إلى أخرى.

وقبل أن يستمتع المجددون بإنجازاتهم، يمكن أن يبحروا في تساؤلات الفيلسوف سامي أدهم:

ما الذي سيكون عليه الفرد في القرن الحادي والعشرين؟

كيف يعيش ويتصرف في حياته؟

ما هو عمله؟ كيف سيكون؟ كيف سيقضي إجازته؟

ما المبادئ الجمالية التي ستتحكم في ذوقه؟

هل سيلغي مفهوم الجمال ويصبح كل شيء صنعياً؟

ما علاقة الدين بالفرد؟

كل هذه الاسئلة وغيرها ستطرح في مستقبل قريب، لأن الإنسان التقليدي لن يستمر على هذا المنوال من الاندفاع بالعقلانية، فالقيم الجمالية والاجتماعية التقليدية لن تلبث أن تختفي تحت ضربات العدمية الحديثة الصاعدة، سيبحث الإنسان عن نواة عقلانية أخرى تختلف عن النواة التقليدية في داخل كاوس العولمة. ستلغى المفاهيم العلمية وتقوم مكانها مبادئ جديدة أكثر تطورية وفعالية، سيلغي الطب الجديد في الاستنساخ وزرع الأعضاء، خرافة الألم والعجز والشيخوخة المبكرة، وستطول الأعمار، ويكون العلم سباقاً في الغاء قلق الإنسان. ستتوافر المنتوجات الزراعية الصنعية الجينية بكثرة، لكن ذلك لن يحقق حرية اللاإنسان. كيف سيكون الجميل جميلاً وقد ذابت كل القيم داخل كاوس العولمة؟ وانهارت المقاييس أمام الصنعية التكنولوجية الصاعدة، وأصبح الإنسان يرى المصنع في منفعته العملية أكثر جمالاً من الرؤية داخل اللوحة الفنية التقليدية.

سامي أدهم يختصر القول بأننا "نعيش الآن على حافة حضارتين: حضارة الحداثة بكل ماقدمته من تطور كبير، وحضارة ما بعد الحداثة العدمية بكل ما هدمته من القيم، بكل انفتاحها على العدمية الصاعدة".

هل نتذكر أن إنسان الحداثة انقلب إلى لا إنسان ما بعد الحداثة "بمقولات جديدة انبثقت من السرديات الجديدة التي تكون العلم والفن والثقافة.. تحولنا إلى عصر العولمة الثقافية والاقتصادية والعسكرية.. وقام اللاإنسان، بعد أن انفجر الوجود وتشظى مع الحرب العالمية الثانية على كل المستويات: المعرفية، والفنية، والجمالية، والعلمية، واللغوية، والسردية، وقامت العدمية الرافضة لمقولة الوجود.. إن الصراع الثقافي العميق في الفكر الإنساني المعاصر هو بين انزلاق نحو الموت المحتم وانحطاط أخلاقي ورفض لكل القيم، وصنعية تكنولوجية علموية".

إطلاقات أدهم وتوصيفاته لعالمنا الجديد تثير الخوف من المجهول القادم، وإذا كان هذا هو عالمنا، فما هو مصير تساؤلاتنا الأساسية حول الثقافة والهوية الجديدة؟ ما هو حال الصراع الذي سيتبدى مع عدمية النظرة إلى الإنسان، الذي ما زال يستثمر قدراته المعرفية. كل ذلك يقودنا إلى التساؤل الذي تتمحور حوله قضايانا الأساسية: ما هي الأحداث التي تدفعنا كمبدعين لإنتاج فنون توازي في تطلعاتها ما تنتجه المجتمعات التي عبرت الحروب الكبرى باتجاه الرفض، وسقوط النظم التوتاليتارية، وبروز الليبرالية العقلانية، وظهور اللامنتمي والعبثية والتجريد الفني الشديد. فأصبحت اللذة والمنفعة هما المبدأ، وقامت الحركات النهلستية (العدمية) للرد على هذا الانحدار والانحطاط، البيتلز، الهيبيون، الكلوشارد، عباد الشيطان، الإباحيون في الجنس، الموسيقا الجنسية الصاخبة، موسيقا الروك والجاز والفنون التشكيلية الشاذة الخارجة عن المألوف. لقد زخر القرن العشرون بالحركات والثورات الرافضة بعنف لثقافة السوق، وللهوية المضاربية، فكسرت موازين الفن والجمال التقليدية.

أسئلة تثير السعي إلى إجابات خارج مساحات التوتر، ومن خلال آليات الاشتغال الثقافي والإبداعي الفني في أنحاء العالم العربي، وتجارب المبدعين العرب أينما حلوا في أصقاع العالم.

تمهيد

الفن التشكيلي أداة معرفية، وقيمة تثمن الخبرة الإنسانية، وخزان جمالي يجتمع فيه المرئي واللامرئي، المبصور والمتخيل، الواقعي والمفترض. وهو يبني الرؤى المشتركة خارج حدوثية الأفعال، وفوضى الحياة، لتحقيق التناغم والتوازن الداخلي للإنسان. الذي يعيش بين نزعته للوجود، وبين إبداع المثال الخالد، كخبرة تتجاوز وجوده الزمني، وحدود اللغة والجغرافية. منطلقاً من سيرته، وتاريخه، ومجموعة العلاقات والظروف المحايثة للعطاء الإبداعي، والتي قد تتحكم أحياناً بطريقة وأسلوب وتوجه الحركات الفنية.

إلا أن الفن - كمفهوم عام - يبقى قادراً على التعايش مع تناقضاته، وتجريبيته، كأحد عناصر التفكير الشاهدة على التحولات التي تطال الأفكار والوجدان، والظفر بوعي التجربة الإبداعية بصورتها الكلية.. المتشكلة من حماس الفنانين، وإيمانهم بدورهم المعرفي، وحلمهم بتجاوز كل الظروف، لإيداع كياناتهم في إطار فضاء عام من التفكير البصري. الذي يعيد تكوين العالم والمادة والتجربة، بصياغات تتقارب وتتباعد، تتآلف وتختلف، تتناحر وتنسجم لتحقيق التناسق من الفظاعة. ولجعل كل تجربة من التجارب تمضي إلى اكتساب صفة القبول، والرغبة بوجودها، وتحقيق الحيوية المتأتية من صلة هذه التجارب ببعضها على مستوى الوعي.

تعيد قراءة المنتج التشكيلي العربي في شموله إمكانية التفكير بهذا الإنجاز في تصنيفاته المتنوعة، من خلال مجموعة من العوامل المتصلة ببنية تشكله، ومدى فاعليته في التبادل مع الواقعين: الفكري والاجتماعي، لتشكيل الفاعلية البصرية. أو من خلال مقارنته بالرصيد البصري الإنساني، ومقدرته على ابتكار المجال الذي تتفاعل في مستوياته مختلف الحركات الفنية.. الجماعات، والمؤسسات، ومسارات الأفراد، باعتبارها القوى الذاتية المحركة لتبدلات صورة الفنون في المشهد العربي. وكل ما لاقاه من إرباكات ومعيقات حالت دون أن يتم تأطيره اجتماعياً، وتربوياً، وتداولياً، ونقدياً، بالصورة المطلوبة أو المأمولة. قياساً على ماتحقق في غير محترف إنساني، وعلى الأخص المحترف الغربي، الذي يمتلك ذاكرة معلوماتية أهلته لشغل موقع المثال بالنسبة للكتابات النقدية المعاصرة. كونها تقبض على نبض التفاصيل، وراهنية اللحظات، وأركان البنية التحديثية على المستويين: الفكري – التنظيري، والتطبيقي – العملي. وبالاستناد على قراءات تاريخية وفلسفية، تحليلية ومنهجية، تخطت حدود مُنتَجهم لتدور في فلكها مجموعة كبيرة من الاتجاهات الفنية في مواقع متفرقة من العالم.

ليست الغاية من هذا التقديم العودة إلى السرد التاريخي لوجود وتحقق اللوحة العربية، التي تمتد إلى فترات أبعد من حدود ما تشير إليه بعض الكتابات، إنما يكمن الهدف في تلمس حيوية المحترف، الذي يطرح تساؤلاته في إطار المتحولات المعاصرة كظاهرة متعددة الأبعاد. سعت إلى التحديث منذ منتصف القرن الماضي، وما تلاه من شهوة لمعاصرة الزمان، بالخروج على تحالف التقليد مع الريادة، وإعادة صياغة المحترف العربي بتناولات كانت محط نظرة دونية من قبل الكتاب، بأغلب نتاجاتهم الممتدة حتى نهاية القرن. والتي رأت فيه معاني التبعية للمحترف الغربي، جراء انعدام الدراسات التحليلية التي تربط النموذج بطرق التفكير البصرية الحضارية، كما أن التراكم الخبراتي التشكيلي مع بداية الحداثة كان قلقاً إذا مانظرنا إليه في السياق التاريخي لتعاضد أطراف المشهد التشكيلي العربي، لانفصام عرى التلاقي والتحاور والتبادل فيما بين المحامل القطرية العربية، التي نشأت - كل منها - في إطار ظروفها الاجتماعية والسياسية والثقافية الخاصة. في حين كان الفن الغربي - على سبيل المثال - يحقق قفزات نوعية بالانتقال من الحداثة التي طال أمدها إلى ما بعد الحداثة.

منذ بداية القرن الماضي عرض مارسيل دوشامب أعماله المبتذلة، ولاقت موقعها في المتاحف، وفي الستينيات كان كريستو يغطي المعالم المتنوعة بمواد العصر الاستهلاكي.. وبمقدار مامثل تجاوز التراث التصويري الغربي مادة أساسية في التحولات الغربية، فإن ردود أفعال الحداثة

العربية كانت تسعى في مبالغاتها لتجاوز الكثير من المتعلقات. سواء تلك المرتبطة ببنية الفنون ذاتها، أو الروابط التي تجمعها والمجتمع في حركته التنموية البطيئة.

وفي حين كان الفنان العربي يشهد مسارات التحول في الفنون العالمية، كان يواجه الكثير من الفراغات التي تفصل بين حلمه (بالقفز عبر الزمن)، وبين وعورة المكان الذي ينأى عن استيعاب الدعم المؤسساتي والاجتماعي للفنون في الغرب. حتى فيما يصفه بعض الكتاب أو النقاد العرب بأنه (غذاء فاسد) يصدر من قلاع العلم والتقنية، للسيطرة على أفكار المجتمعات الأقل تطوراً في إطار المنهج، الذي يتيح لهذه المجتمعات إعادة صياغة فنونها وثقافتها وفق معايير التسلط التقني.

في هذا الوقت كان السعي إلى تنزيه الصورة يأخذ أبعاده في المحترف العربي، بولوج العوالم التجريدية، والتحرر من ثقل التعامل المباشر مع التراث. في حين لجأ آخرون إلى عصرنة التراث، بالإيغال نحو انتزاع المفردات الأساسية، وتطويعها لتشكيل خرائط بصرية تنسخ ذاتها، لتقديم ألحان بصرية تتوسل النزوع العاطفي القومي حيناً، والعقائدي حيناً آخر. لصياغة فراغات على صلة بالذوق العام، والذاكرة الجمعية، والمدركات الحضارية ذات الصلة بقراءة العمل الفني. أي باللغة التي يتم عبرها إنجاز العمل، وتلقيه، أو رؤيته في انتقاله من المعاني التوضيحية التي تعتمد المماثلة والمحاكاة، إلى التأويل وولوج جوهر الإبداع عبر علاماته.. بالانقلاب في أحد طرفي المعادلة على العين، واستبدالها بالمخيال الذي لا يمتلك حدوداً، أو آفاقاً، لصياغة عالم الفنان الموازي لعالم الحقيقة الملموس، المفعم بتفاصيل مأساوية يومية.

إن حالات التطهر التي شهدتها مختلف الاشتغالات القطرية العربية من آثار نشر الفنون الغربية في البلاد العربية، حققت حضوراً قوياً في الانقلاب على الأكاديميات المسيطرة، حتى بعد أن طال زمن تأثيرها الممتد في الاحتلالات والاستعمارات، التي حملت معها أسلوب إنتاجها للفنون.. منذ حملة نابليون على مصر (1799)، أو ماجرى في الجزائر وسورية ولبنان والمغرب والسودان والعراق وتونس والجزيرة العربية وسواها.

كل ذلك أتى بعد حالة استلاب طويلة للتفكير في الزمن العثماني، وتقلص اعتيادية العيش في المفردات الحضارية المتعاقبة على المنطقة عبر التاريخ.. بل ولغياب هذه الاعتيادية في بعض المناطق بشكل كلي. ما جعل التأثر بالوافد واضحاً في بداية النزوع إلى الممارسة الفنية التشكيلية، وهذا ما تكرره الأدبيات التأسيسية التي تتناول تاريخ المحترفات العربية، وحديثها عن الصلات المتبادلة مع المفاهيم والأساليب الغربية، وكيفية تنامي الشعور القومي الدافع لابتكار موضوعات محلية على صلة بالواقع، أو بالامتيازات الشكلية الحضارية، والإرث البصري الإسلامي،

كالمنمنمات مثلاً، وبجوانب الرؤية الروحية للعالم ذات الصلة بالأبدية، واللانهائية، ووفق جمالياتها الخاصة.

حتى في النزوع التحديثي المضموني، بقيت هذه الحداثة مرتبطة بالشكل العام للاتجاهات والمذاهب الغربية في تحولاتها، كالسريالية والوحشية والتكعيبية والتجريدية والتعبيرية والواقعية، لتشكل الوعاء الذي سيستمر من خلاله الدفع باتجاه تأصيل القيم الحداثية، ويمكن الاستدلال ببساطة في أي عودة إلى هذه المحترفات التي عايشت هذه الاتجاهات على مستوى التنظير والتفكير. وأسهمت في توسيع رقعة اشتغالاتها من خلال تأكيد ذواتها، والالتفات إلى ضرورة وضع اللمسات الأسلوبية الخاصة، إلى جانب التوجه الانعتاقي من الأفكار المستوردة.. فالإنسان العربي مستلب حسب رؤية الفنان رفيق شرف في شهادة له على زمنه، فهو يرى أن هذا الإنسان مع التلقي الذي لاحدود له للمواد الاستهلاكية، وأنماط الثقافة والسلوك الواردة إليه عبر وسائل الإعلام العالمي، يخضع دون أن يدري إلى سيطرة هذه الواردات، وهو يعيش معها سيرورة نزع لا مثيل له لخصائص تراثه وتقاليده وثقافته. هدم في العمق والاتساع، وإبادة للذات، وتفتيت للركائز الاجتماعية في الأمة، وضياع الأفق الثقافي الخاص.

لقد شكل هاجس الهوية في الطبقة الثقافية العربية – ومنها الفنانون – إلحاحاً يعود لصلتهم المرجعية والمعرفية المعاصرة بالغرب، وكل ما له صلة بقوة الأكاديمية ومركزيتها الغربية على المستوى التعليمي، وعلى مستوى إنتاج الثقافة والفلسفة كمختبر ومنبر مازالت هالته تبعث في رؤى المبدعين والمثقفين معاني الاغتراب، والاهتمام بفرض نديتهم على روابطهم مع الآخر، وقد حقق بعضهم هذا الفهم، باعتبار العملية التفاعلية بين المحترف العربي والمحترف الغربي إنما تقوم على التنوير وليس الاستلاب، وبخاصة بعد أن تجاوز العالم في الربع الاخير من القرن الماضي الكثير من الثوابت، وباتت حريات التبادل الفكري والثقافي أبعد مدى من التصورات المحدودة التي كانت قائمة، باندفاع أجيال من الفنانين العرب باتجاه تثبيت اختياراتهم التشكيلية، عبر فهمهم لموقعهم، وعصرهم، ووعيهم الثقافي.. ما أدى إلى توطيد فهم جديد للحداثة الإنسانية، وعدم الرضوخ لعقد النقص، والتبعية التي كان لها أكبر الأثر على حقيقية صلة المبدع بفنه وبمجتمعه، وبمغامرته الخاصة، لإضافة تجلياته الذاتية، المنطلقة أساساً من خصوصية انتمائه لفضائه الثقافي والحضاري، ومن مشاعره ومواقفه تجاه ما يجري حوله في العالم من متغيرات وتحولات.

على هذا، فإن تأمل المنجز العربي اليوم لا يمكن أن يتم من خلال النصوص النقدية فقط، أي عبر الوعي النقدي له، كونه يتيح مراجعة عسيرة مرهونة بجلد الذات، ووضع الحركة التشكيلية

العربية في موقع الإدانة، بدلاً من النظر إلى الجهود الاستثنائية المبذولة من قبل المبدعين في تعايشهم مع ظروفهم وإمكاناتهم. والتي أدت إلى ما نلمسه من انتشار لأهمية الفنون التشكيلية والبصرية في المجتمع، وفي اهتمام المؤسسات الثقافية العامة والخاصة، وتنامي التبادل القائم بين الفنان والمتلقي، واتساع العروض، وتنوع اهتمامات الأجيال، وسبل مواجهتها للأزمات المستجدة.

كتب الفنان عادل السيوي تحت عنوان: طموح العين وارتباك المشهد " لننتقل معاً كي نزن عناصر التأزم، لنجد أن المكاسب التي ترسخت مع مطلع القرن تتعرض لانتكاسات كبرى، التدهور المحزن في متوسط الوعي العام، وخاصة بعد تراجع قوة الدفع الروحية الأولى التي أعطتها حركات التحرر الوطني، ومع انتكاسة الأحلام القومية، ومع تعاظم دور مؤسسات الدولة وتدخلها الحاسم في تفاصيل الحركة، مما يجعلها تدور حول محورها الرسمي، والأثر السالب لفعل السوق بشكله الحالي، ونمو الشعور بالقزمية أمام متغيرات عالمية تحكمها هياكل كونية عملاقة، وتراجع الهم العام لدى الفنان كما لو كان متناقضاً مع طبيعة الإبداع، وتعاظم الإعلان عن الفردية وفقاً لآليات المزاحمة التي لا ترحم.. ولكن هذه السلبيات ليست بهذه الدرجة من التماسك، فاللحظة الراهنة مخترقة بآليات وتقنيات تواصل مستحدثة، تجعلها محملة بإمكانات للتفاعل، وطرح المنتج، بل وتأثيره أيضاً خارج أي قيود يستحيل منعها، لأنها تتحرك داخل قنوات بعيدة عن الهياكل الرسمية ".

واذ يعتبر عادل السيوي المسألة مركبة، لتداخل قوى التراجع مع قوى النمو في داخل الحركة التشكيلية ذاتها، باعتبارها "طاقة فاعلة داخل مجال"، فإنه يشير إلى اختلافات طبيعة المجتمعات العربية، وعدم استقرار مشهديتها وصلتها بالفنون. حيث تتسع الهوة بين الشعبي والراقي في الثقافة، تبعاً للمشاريع النهضوية المتبعة. أي بين ثقافة الجماهير والثقافة الرفيعة التي تتوسطها البزوغات الإعلامية والإتصالية المستحدثة، وما تركه هذا الإعلام من تأثير على تحجيم الأنواع الإبداعية، وعزلها كل في مجال، لتتراوح حركتها إما في السوق، أو بالاكتفاء بذاتها في إطار واقعها الجديد.

ولما لهذه النظرة من تماس مع حقيقة المشهد، فإن هذا التراجع يبقى على تماس مع ما ذكرته حول فعاليتها خارج الهموم الصغيرة، لتمضي إلى متعالقات مع الظروف السياسية والفكرية للمنطقة في إطار القضايا الكبرى، وكل ما يترك أثره على موقف الفنان من التاريخ المعاصر كحدوث معاش، وارتهان بوجود التناقضات فيما بين المعاصرة والتحديث، الماضي والحاضر، التراث وادعاء أولويته الخصوصية والانتشار، الواقع والجدل مع المستقبل، الذاتية والانفتاح. وهي بمجملها ثنائيات تشير إلى مسؤولية المبدع في استقصاء رؤيته وموقعه وهدفه، وقدرته على تحقيق نتائج إبداعية تمتلك مفاتيح المستقبل انطلاقاً من الاستجابة لخطاب الواقع، وتكون له حرية السؤال عن

مهمتها التنافسية والندية مع الحركات الفنية المعاصرة.. فالفن هو صيغة لوعي الوجود والذات والمجتمع وامتلاك المصير، وهو الخزان الرمزي المتحرك بفعل طاقة التداخل فيما بين التجربة والذاكرة، والساحة الأساسية لاستيعاب دلالات التبدل في التلقي، ولتصور المجتمع لذاته المبدعة في إطار علاقة الفرد بالكوني.

هذا يؤدي إلى أن قيمة العمل الفني المنتج عربياً يكتسب قيمته من خلال التفاعلات التي يحققها كمادة تواصلية وإتصالية، في إطار الثقافة بصورتها الشمولية. ومن خلال التبادلات التي يقوم بها مع المعايير والقيم التي تبني متخيل الجماعية، بما تتركه من تأثير عبر لغة التشكيل المتجددة باستمرار تجدد الأزمان والفضاءات الرمزية والإشارية، والتي يسعى الإبداع لتأصيلها في الروح والواقع. ليس من خلال كمالها، وإنما عبر ما تحتويه من قلق، وكشفه عن "دلالته المتمردة"..

لهذا يقول الفنان نجا المهداوي حين يتحدث عن صلته بالفن: " لقد انطلقت في مسعى خصوصي، من مبدأ التفكير في التراث الحي، تراث المرجع التاريخي، والتراث الفرد.. الشيء الذي أبحث عنه بالضبط من وراء الخط العربي هو: خلق أرضية لمرجع تاريخي بالنسبة لنا. وهكذا فإن انفجار الأشكال الأكاديمية – من الداخل – قد يستطيع أن يلد فناً آخر يملك روحه الخاصة، فناً لايجهل ما ينجز في جهات أخرى، فن قد يذهب ليغني التراث العالمي من جهة، وقد يستطيع – في حالة مجتمعاتنا الحالية - أن يعطي فرصة للتفكير لا للتلقي السلبي وللاستهلاك".

إشارة المهداوي إلى المرجعية صحيحة حين تحدث عنها قبل ما يقارب العشرين عاماً، وكذلك حديثه عن إمكانية الإضافة إلى التراث العالمي، وهذا ما نشهده اليوم من إحياء لدور المرسومات الخطية[1] في الصالات وأسواق الفن الدولية، التي باتت مهتمة بفنون المنطقة. إنها علامة على صلة التاريخ بالفكر، المتمثلة في الفنون بإعادة بناء الرموز على هيئة الوعي المعاش، المتمثل هو الآخر بمقدار الحرية التي تولدها هذه الصلة لممارسة الكشف عن مسرودات بصرية تعيد تماسك الذاكرة التي أوهتها التقطعات.. إلا أنها ما زالت تمتلك سحر إعادة النبض الجمالي للحياة، وقوة الفعل للخيال المتفرد في التجربة العربية، التي كانت تنتفض بين الحين والآخر على هيئة جماعات وبيانات وتآلفات، لتحاول من جديد وفي كل مرة تمثل مقولة بول كلي: "ان الإنسان لم ينته، لذلك يجب ان نبقى في يقظة متفتحين، بالبقاء في مواجهة الحياة مثل الطفل الذي ينهض.. طفل الإبداع، طفل المبدع".

[1] - أفضل أن أسمي الأعمال الفنية التي يطلق عليها مصطلح الحروفية بالمرسومات الخطية

رغم ذلك، فإن مثل هذه الدعوات رافقت عقود المصالحة بين التراث والمعاصرة آنذاك، والتي نقرؤها في تصاريح مختلف الفنانين الذين عملوا في إطارها، لتجاوز الإجابة عن الأسئلة الكبرى المتعلقة بجذور العملية الفنية، وصلتها بالآني واللانهائي. وهو الأمر الذي جعل تجربة المرسومات الخطية محاطة بالكثير من التشكيك، لجمودها في الشكل دون الجوهر، ولعدم استيعاب القفزات التقنية التي أدت إلى تحجيمها وكمونها في ذاتها. إلى أن استيقظت مرة أخرى مع طروحات عابرة للبلدان المنتجة لها، مع تغير توجهات العلاقة بين الشرق والغرب، وتبدل مفاهيم الفنون التثاقفية، بما يجعل عودة الفنانين للالتفاف حول هذا النوع من الأعمال الفنية عودة إلى التحديث، في محمل يمجد العاطفة الرابطة بين اللغة والناس، بروح تراوح بين المقدس والدنيوي، فهي تعبر عنه وما زالت في عمقها موضع الاختبار في انتمائها للعصر، ولأخلاقيات فنون ما بعد الحداثة، التي تجعل كل شيء عابراً في إطار الصرعات المنقلبة على نفسها، بالتطرف في ولوج استخدام العلوم، والتباهي بسطوة التقنية الاتصالية التي تتعامل مع شبح الفن، إضافة إلى تحجيم دور النقد الذي يعاني – أساساً - في وجوده الكثير من العلل التي تجعله مقصراً عن التحليل وتذهين المعلومات. فما لم يجعله مؤازراً لبدايات التجربة، هو الاختلاطات التي كانت قائمة في دور النقد ووظيفته وهدفه ومرجعيته.

لهذا فإن عدم تحديد الموقف من اشتغالات الكثيرين ممن استسهلوا الشعارات التي كانت مطروحة آنذاك، أدى إلى مايذكره الفنان أسعد عرابي: "قاد اختلاط الصحافة بالنقد إلى اختلاط المصطلحات وعدم دقة حدودها، وقد رأينا كيف تميع الفروق بين مفاهيم التنزيه والتجريد، بين التشخيص والتشبيه، وبين التشخيص والواقعية..". إلا أنه يشيد بنفس الوقت بأهمية الأبحاث التي قدمها بعض الفنانين انطلاقاً من تجاربهم من أمثال شاكر حسن آل سعيد" فمستوى قراءاته الجمالية المكتوبة لا يقل حساسية عن طليعية تصويره، مثل بيانه عن جماعة (البعد الواحد) ودراسته عن الفن العراقي، وبحوثه التراثية (من مثال المحاضرة التي القاها في اليونسكو بمناسبة مهرجان الفن الخليجي عام 1982 في باريس حول علاقة الخط الكوفي المربع بالخط المسماري)".

لا شك أن هناك الكثير من النقاد المتميزين ممن عملوا على ترسيخ قواعد الفنون في العالم العربي منذ منتصف القرن الماضي، بلند الحيدري، محمد عزيزة، محمود حوا، سي جلماسي، عفيف بهنسي، سمير التريكي، شربل داغر، زكي ابراهيم، زكي محمد حسن، مرزوق عبدالرحمن، ثروت عكاشة، علي اللواتي، سمير صايغ، نزيه خاطر، ايتيل عدنان، جبرا ابراهيم جبرا، موليم العروسي، وسواهم ممن يذكرهم عرابي في مقالته " النقد الفني بين الشرعية والإدانة "، والذين أضافوا برؤاهم قنوات هامة لاستيعاب المنجز التشكيلي عبر ما تطرقوا إليه من اشتغال نقدي على الذوات الفردية

التشكيلية، رابطين مرجعياتهم بالتطلع إلى المحطات المستقبلية الممكنة، وبما يعنيه هذا الربط من استيعاب اللغة البصرية التعبيرية، التي تفوق بعضهم في اختراق ميادينها لتدعيم المدركات البصرية الجمالية في إطار التفاعل الاجتماعي والإبداعي مع قيم الفن، ما أدى إلى تسريع دينامية المخرجات البصرية، وإظهار الكثير من نقاط الاختلاف مع الآخر، وبخاصة في دفع الاتهامات عن المبدع العربي المتهم باستنساخ التجارب واستحضارها من الغرب، الغرب التقليدي، والغرب الحديث.

لقد توازت عطاءات الفنانين في استنهاض معاني التحديث مع شعورهم الحاد بضرورة امتلاك رؤى جمالية للحياة والواقع والأفكار والمفاهيم، والدفع باتجاه تكوين الشخصية التشكيلية العربية، كونها مادة ملموسة للدراسة والبحث، يمكن أن تحقق التراكم المعرفي المنشود، بخاصة حين يتم إنجاز الدراسات المقارنة التي يستهجنها البعض فيما بين الفنانين في العالم العربي وأمثالهم في مناطق الحراك الفني العالمي، وعبر التيارات والمذاهب التي تحمل نفس المضامين أينما وجدت.

إلا أن الشكل الحامل لهذه المضامين يختلف من موقع إلى آخر، وهي قدرة تحتسب للفنانين العرب في تجاوزهم لحالة الأخذ والرد التي شكلت – لفترة - ضغوطاً على ذاتية الإبداع العربي، إلا أنه ومع ستينيات القرن الماضي، تمكنوا من استيعاب المشهديات الفنية المختلفة، وولوج حقيقة الفصل بين الانتماء والتداعي، ونبذ كل مايشكل إعاقة في طريق إدراك الفنان لواقع يحتاج إلى تلمس حقيقته، وضرورة تطويره، والتعبير عنه بكل ما يتوفر من سبل الإفصاح عن الهوية، والكيان، ومبادئ التفاؤل بالمشهد العام، الذي يتكون في عمقه من ائتلاف الإمكانية الفنية مع العصر المتقلب، المراوح بين الغموض والقلق، جراء تغير الكثير من الأمور الإبداعية بما فيها الموسيقى والعمارة والأدب، وظهور فنون متطورة في صياغاتها وصراعاتها تتجاوز المحليات الفنية وهي في تقلبها بين المقولات والشعارات والمزاجيات الجمالية.

وكأن رابطاً أكبر بدأ يجمع التجارب العربية بعضها إلى بعض، لبلورة محترف تجمعه الكثير من الأواصر القومية والعقائدية واللغوية، ونزعة للتحرر من التجزيء الذي يضعف الرؤية الشاملة له، والمخيال المشترك، والوعي بالظروف التي عاشتها المنطقة برمتها، وسوى ذلك من الأمور التي حتمت على الفنانين قراءة حالة النوسان التي تتعايش فيها النزوعات الفنية الإنسانية، فيما بين الشخصاني واللاشخصاني في الفنون، وما تتركه من أثر على صعود الشكل على حساب المضمون.

في هذه الفترة التي تقارب حدوث الحربين كانت تتشكل نواة الاندفاعة التشكيلية العربية، فيما كانت صورة العالم المعمارية والصناعية تعيد تعريف المدينة والشارع كما تقدم وسائل الاتصال في تنامي صلتها بالإنسان..

إنها الخطوات الأولى التي سرعت في أن ينقلب العمل الفني على تاريخه وموضوعه لتغير أسلوب العصر، ولامتزاج الحديث بالمعاصر في زمن بدأ العقل فيه ينكر ماضيه.. إنها الظروف التي تجعل الفنان العربي يكون على تماس مع مايجري حوله في العالم، وغير بعيد عن وعيه بكينونته، وبطبيعة ممارسته لمعاني التجريب، بإعتباره طليعة ثقافية وفكرية من مهامها فتح الآفاق، وتشكيل المبادئ والقيم في مجتمع متحول نام، وترجمة كل النقاشات إلى منجزات بصرية، بصياغة خلفية فكرية قادرة على نقل الظواهر، وترجمتها في الوعي العام دون أن تلجأ إلى إرضاء الذوق العام. بل النهوض به بمسؤولية إلى موقع التحدي الجمالي.. لقد تساءل الفنان مصطفى الحلاج قبل وقت طويل مستنكراً: "انطلاقاً من أية قيم ومعايير يقال بأنه ليس هناك فن عربي؟ هل معنى هذا أن عين المستشرق ما زالت تسكننا؟ وهل المعايير الخارجية كافية للحكم على أعمالنا؟".

إن مجمل الآراء المطروحة في المجال التأسيسي للفنون العربية تقترح العلاقة التأثرية القائمة فيما بين الفنون التشكيلية العربية وفنون الغرب، بخاصة في مجال استعمال اللوحة المسندية، والاقتداء بالمهارات والتقنيات، والتطبيق وفق الأساليب والمذاهب التي كانت مركزاً لهوامش. وهو اختراق له أسسه المتداعية في عوامل كثيرة: سياسية وثقافية وقهرية. كما أن العلاقة القلقة للفنان بذاته قد أخرت المشروع التحديثي - رغم بداياته المبكرة - على مستوى المشاريع الفردية، إلا أن ذلك لم يمنع هذا الفنان من تعميق صلته بمفهوم الحداثة، باعتبارها منجزاً يقوم باكتشاف العناصر الأساسية في الفن. لهذا تقرأ تجربة الفنان محمد القاسمي عبر برزخية الصلات المتوترة بين الماضي والحاضر، التراث والغرب "مضطراً في غالب الأحيان للسفر، بل مرغماً عليه، رابطاً الماضي بالحاضر.. إنها رحلة استكشاف للذات المعذبة. ويكتشف في سفره عجائب الموروث، وهياكل المدن من خلال ما تبقى من بقاياها على شكل زخارف طينية، أو كتابات كوفية تحكي التاريخ ذا الاتجاه الموحد. ثم يعود هذا السفر ممتلئاً مسائلاً، مبهوراً وهو بين الشك واليقين، يحيط به زمن الصدمة. وتساؤله الرئيسي هو: من أي زمان نحن؟ وفجاءة يتراءى أمامنا الإبداعي والسياسي، علاقتنا بالأشياء وبالمحيط الاجتماعي. قدرة الفعل وانكساره، حرية القول ومحرماته.. وتدخل في حضرة مجنونة".

هذا الأمر نجده متلامساً في اشتغالات الفنان فاتح المدرس، العائد مطلع الستينات من أوروبا ليعلن عن مشروعه التحديثي. كما أنه حاضر في الرموز التشكيلية المماثلة في الاقطار العربية. فالحداثة " فعل حضاري كلي يعاند كل جمود وتكرار " انطلاقاً من وعي المبدع لحريته، وتمثله للعملية الإبداعية كسيرة ذاتية بالدرجة الأولى، وكصيغة تفجيرية تخلق التوازن بين الإنسان والحياة..

لهذا اختزل المدرس الإنسان ومأساته، وعمر فضاءه بالوحوش دون أن يغفل عن السهول والقرى والمدن الأثيرة على قلبه.. يقول فاتح: " أنا شاهد على جمال الأرض والإنسان، كما أنا شاهد على أحزان عصري ".

قبل مايزيد على عقد من عودة المدرس من أوربا كتب المستشرق لويس ماسينيون في مجلة الدراسات الإسلامية العام 1950عن معرض الفنان جميل حمودي: " أتاح لنا هذا المعرض أن ندرس الاتجاهات الجديدة في الفن التجريدي، وهي ليست مجرد تأثيرات أوروبية، إنها محاولة لإعادة التحسس بالإمكانيات التاريخية للتعبير عن طريق استلهام الكتابة العربية (كمنطق وإيحاء). إلا أن هذه الكتابة تظهر أكثر تجرداً أو أعظم صفاء بالطبع من الآثار التي خلفها الماضي..."

قبل حمودي تشير الدراسات أيضاً إلى ريادة مديحة عمر وغيرها من الفنانين ممن سعوا نحو التجريد الحروفي، إلا أن المقام هنا ليس الإشارة إلى هذا الأمر، وإنما المرور على تلك الإرهاصات التي وسعت آفاق التجربة، وأعطت دفعاً للتفكير البصري في مجال اللوحة العربية، كوسيط تعبيري كان له الدور الهام في الانفتاح على الذات الإبداعية، وكذلك على شرائح فاعلة في المجتمع العربي، وفي وقت تمثل بضرورة تكاتف كافة الخبرات التقنية والإبداعية، بعد فترة طويلة من غياب الوعي جراء الاحتلالات الخارجية، وكل ماعكسته من استلاب للروح الإبداعية الدافعة لكيان الأمة. وقد تطورت مختلف الاشتغالات القطرية كإنجاز تشكيلي وبصري من خلال الرابطة التي تجمع الفنون مع الموقف الرؤيوي للفنانين تجاه القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية، مع التسليم بتفاوت أهمية تجاربهم.. نتذكر جواد سليم في الأربعينيات كرائد من رواد النحت العربي ومحمود مختار ومحمد عويس في الخمسينيات وراغب عياد وأدهم اسماعيل ومحمود حماد وعمار فرحات ونذير نبعة والياس زيات مطلع الستينيات ومأمون الحمصي باختزالاته وتحويراته وتحليلاته، والقائمة تطول إذا حاولنا التقصي.

التسجيلية أضفت إذن ملامحها على تجارب الأربعينيات والخمسينيات بشكل عام، لتشكل الستينيات مفصلاً هاماً في التحول بالمحترف العربي نحو صياغات التعبيرية وبخاصة بعد منتصف الستينيات لتبرز أسماء كثيرة منها:حلمي التوني واسماعيل شموط ومصطفى الحلاج ومحمد المليحي وشاكر حسن آل سعيد وابراهيم الصلحي وجمال السجيني وفاروق شحاته وتمام الأكحل ومحمد شبعة ونجا المهداوي ولؤي كيالي وفاتح المدرس وسعيد مخلوف وجورج بهجوري وفريد بلكاهية وغياث الأخرس.. وآخرون من بعدهم ممن تبلورت تجاربهم في سني السبعينيات وما بعدها. حيث استوعبت

الفترة أسماء كثيرة قامت برفد المحترف العربي بالتنوع في تناول الموضوعات والأساليب والتوجهات والتقنيات.

لقد مثلت التطلعات إلى الحداثة نسبية الاندفاع في مجاهلها، وكثرة التفرعات الناشئة عن ولوجها، والخصوصيات التي انطلق منها الفنانون والجماعات الفنية منذ الستينيات القلقة في القرن الماضي. ليستمر الإبداع التشكيلي في التأسيس، وفي تبادل الحداثة كأفكار ومعطيات مع المحترفات الإنسانية الأخرى. الأمر الذي جعل الحديث عن المعاصرة أكثر جدية في الحراك الثقافي العربي، مع انفتاح وسائل الاتصال بالثقافات الإنسانية، والتعرف على ذاتية الآخر، وتقديم صياغة مميزة لذات المبدع العربي. ثم مع نهاية القرن الماضي وبداية القرن الجديد بدأت الأمور تأخذ اتجاهاً أكثر تعقيداً، نتيجة تبدل المعطيات الفنية، وتغير العالم، وسيطرة العلوم، وانزياح مفهوم الصورة وأساليب عرضها وتلقيها، وانفتاح العالم العربي أمام أسواق الفن الدولية، وبدأت تتضح في السنوات العشر الأخيرة معالم أخرى للتحديث، في حين استردت الصالات الخاصة موقعها ودورها بعد تراجعات السنوات الأخيرة من القرن المنصرم، بدمج الحديث والمعاصر في عروضها. واستقطابها للنزعات الجديدة الموزعة بين الأفكار المحدثة التي أبقت على شكل اللوحة المسندية، والأشكال التي مسرحت العمل الفني ومزجت بين الفنون لتحقيق تطلعاتها.

الفن التشكيلي العربي

الفنون جزء من الثقافة باعتبارها المجال الفكري والجمالي الذي تتفاعل من خلاله الشعوب وجدانياً، لإبرازالرؤية الإبداعية للتعبير الفني عن الواقع والطموح من جهة، وعن الحلم ومجازات التخيل من جهة أخرى، وتحويلها إلى إشارات ورموز تكون أساساً لمفاهيم مشتركة، وبناء لغة أساسها الجمال بمختلف صوره وتشكلاته. تلك التي تطال تجليات الإبداع لدى المتذوق والفنان والناقد، وما يربط هذه الأقطاب ببعضها البعض لبناء الحوار الإنساني مع مبدعي الفنون في مختلف المجتمعات والحضارات على أسس الندية والتفاعل الحضاري.

على هذا الأساس نقرأ إبداعات فنوننا العربية وهي تعبر قرناً من الممارسة التشكيلية، تضمنت في تضاعيفها ماحققته من تبدلات وتطورات في مختلف توجهاتها وتأثراتها وتأثيرها، وما حققته من قفزات لتجاوز العقبات التي حالت بينها وبين الظهور على الصورة المبتغاة. بسبب المعاناة التي لحقت بالمنطقة العربية جراء الاستعمار، والهيمنة على أدوات الانبعاث والتغيير، والتي تحققت بداية القرن الماضي بالوعي القومي والدعوة للتحرر من الهيمنة الثقافية التي امتدت لقرون في إعاقة المشروع الجمالي العربي .

لاشك أن البدايات الأولى للتفاعل مع الفنون الغربية تمثلت في التعرف على إبداعات الفنانين الذين رافقوا حملة نابليون بونابرت على مصرمنذ العام 1799 ، تبعتها مختلف التماسات مع فناني الغرب فترة حكم الخديويات في مصر، وتواجد الحملات العسكرية في الأقطار العربية شمالي إفريقيا

وبلاد الشام، وكذلك عبر الإرساليات الدينية الأجنبية، واستمرار التواجد الأجنبي حتى مابعد نهاية الحرب العالمية الثانية. مايعني أن الحراك الثقافي كان رهناً بالتطورات السياسية والاجتماعية، ومحاولة الانعتاق من الظروف التي أعاقت تشكيل وجهات النظر التي تبدت لاحقاً بالاعتماد على رفع الغطاء عن التراث الجمالي، في الفترة التي كانت أوروبا تحاول هي الأخرى الانعتاق من التقاليد الفنية الكلاسيكية، التي هيمنت عليها منذ القرن الخامس عشر وحتى مطلع القرن العشرين.

في المنطقة العربية أعاد المبدعون نظرتهم إلى امتدادهم الحضاري والتقاليد الفنية في وادي الرافدين والحضارة الفرعونية ومفاهيم الفنون الإسلامية المتنوعة، ليقرؤوا الخطوات الأولى رغم الإحساس العارم بالفراغ المتولد عن قطيعتهم عن الفنون بتطورها الطبيعي الذي جرى في الغرب، الأمر الذي دفع للانفتاح على التجارب والنظريات الإنسانية المختلفة، لبعث الإمكانات الإبداعية وفق خصائص المعاصرة الممتدة في التاريخ والحاضرمن جهة، وفي الاستفادة من المنجزات الإنسانية والحياة المعاشة من جهة أخرى، والسعي لبناء خصوصية تؤكد الانتماء إلى القيم الجمالية للإنسان العربي. التي تعي القديم لتؤسس عليه، وتبني الفهم الحداثوي لمعاني اليقظة المتجلية في منجزات الفنانين في مختلف الأقطار العربية.

بدايات الفنون في البلاد العربية متماثلة ومتقاربة بالاستناد إلى الفهم المعاصر للفنون التشكيلية، التي مرت بمراحل الريادة الأولى ومن ثم الابتعاثات المتنوعة إلى الأكاديميات الغربية، والعودة منها لتأسيس الأكاديميات وبناء الطبقة المتساءلة من الفنانين الذين بحثوا عن شخصيتهم في الإبداع التشكيلي. ومن ثم تطلع الأفواج الأولى من المتخرجين لتحديث المحترفات العربية بالبحث عن مفردات معاصرة تميز تجاربهم، وهم مانسميهم جيل الحداثة الذي عايش الانقلاب من الستينيات في القرن الماضي إلى السبعينيات منه، وهو مامهد لظهور المحدثين في الفنون التشكيلية العربية في الثمانينيات، وإرهاصات التفاعل مع فنون مابعد الحداثة منذ التسعينيات وان تم ذلك في حدود ضيقة، والتي توسعت بشكل واضح مع مطلع القرن الحالي.

برغم ملامح التمغرب المتجلية في مختلف الأجيال جراء التفاعل المباشر بين المحامل التشكيلية العربية والغربية، فان ملامح متعددة تبدت في انواع الفنون التشكيلية والبصرية، يمكن تلمسها في الاتجاهات والمدارس التي انتمت إليها هذه الفنون بدءاً من الكلاسيكية والواقعية والواقعية المحورة ومحأورة المثال والخروج منه، والشعور بضرورة الانفلات من قيود الواقع للميل إلى الانطباعية بألوانها وفروعها المتعددة. عبوراً إلى السريالية التي لاقت قبولاً نظراً لمحاكاتها العالم المأورائي، والتطلع إلى فن لامادي. والذي أعد لعبور التجارب باتجاه التجريد، الذي يغفل الواقع

ويمنح الفنان حرية تشكيله وفق عقائده الخاصة، التي تتطلع لتمثيل الجوهر. وهو مافتح التجارب على الاستفادة من التراث الرقشي والحروفي لتضيف إلى الاستفادة من التجريد بمفهومه الغربي هيئة جديدة مازالت حتى اليوم مجال بحث لدى العديد من الفنانين العرب. كما ان الكثير من التجارب استفادت من الاتجاه التعبيري، الأمر الذي كرس التطورات النظرية للعلوم والمناهج الفلسفية في أعمالهم الفنية. فناقشوها بعمق بالانطلاق من خصوصية وعيهم، وتنوعوا في تعبيريات ساعدتهم على وعي الذات والتأكيد عليها.

ليس هناك مذهب أو اتجاه في الفنون لم يختبره الفنان العربي في سعيه لتأكيد دوره الحضاري، كما انهم شكلوا الجماعات وأطلقوا البيانات وعقدوا اللقاءات وشكلوا الجمعيات والنقابات والاتحادات، وشاركوا في التنمية الثقافية والفكرية والاجتماعية، واخترقوا الحواجز سعياً إلى تحرر إبداعي، ولخلق الشخصية المبدعة والمجددة التي ترفض التحنط في الماضي، وتسعى للتجأوز والتغيير باعتبار الفن مادة أساسية لمعاني الوجود الانساني، واللغة المعاصرة للحوار بين المجتمعات والحضارات لتخطي المصاعب التي تواجهها على المستوى الوجودي، ومستوى الجوهر، ولتحقيق القيم الابداعية الحقيقية في العمل الفني، مهما تعددت الأساليب والاتجاهات والأفكار والمضامين.

التشكيل العربي وإشكالية الانتماء

ارتبط التشكيل العربي ببيئته ومجتمعه، وخيال وثقافة الذين عبر عنهم رغم عديد المشاكل التي كانت تعيق الجهد المعرفي لهذا المحمل التعبيري في مخاطبة الواقع المادي والنظري، ورغم صراع المبدعين مع ذواتهم من جهة، ومع آليات المخاطبة المتردية التي فرضت على الفنون التشكيلية. لاسباب يتسلق الجهل ليكون أولها،أو ينأى الجهد التقني ليكون آخرها، وفي كل الاحوال فان التكاليف الفكرية والنظرية كانت باهظة في جدارية الطموح التي خططتها آمال المشتغلين في كافة مناحي الفنون التشكيلية منذ بداية القرن العشرين وحتى اليوم.

في مجتمع يعاني من صراعات متنوعة حول الوجود والتنمية الاجتماعية والسياسية، وانعدام الاتصال المعرفي (وقد حققت اليوم وسائل الاتصال الفراغي والفضائي بعض هذا الاتصال)، وفي ظل فشل التجمعات المهنية والاكاديمية العربية، وتقلص الانشطة النوعية الجماعية ووقوعها في مطب المنهج المرسوم من قبل المؤسسة الثقافية الرسمية لزج الابداع في آليات رسمية معقدة، وفي غياب الهياكل المعرفية لأدوات النقد الفني والمؤسسات البحثية والتوثيقية الاهلية تعيد القول بان

الفنون التشكيلية العربية تعاني من مشكلة اعتراف داخل البنية الفكرية العربية، فهذه الفنون بالرغم من مرور عقود كثيرة على دخولها إلى المجال الثقافي العربي فانها مازالت تبحث عن شرعية فعلية تسمح لها بالانتقال والتفاعل والتدأول.

قد نضع اليد على موضع حساس في بنية تلقي الظاهرة في السياق الثقافي والاعلامي العام.. كل ذلك إلى جانب جهل بصري شامل يوتر المشكلة ويدفع بها لان تكون مثار جدال دائم بين الطليعة وطليعتها التي تصرح في افضل الأوقات بابتعادها عن فهم التشكيل وادواته، وان كانت تمتلك مفاتيح نظرية لقراءة تاريخ الحركات الفنية المتطابقة، أو الموازية للمذاهب الادبية والشعرية، وفي سياق عام يفقد الكثير من خصوصية اللغة البصرية ومفرداتها الاصلاحية. والتي وان كانت لا تؤطر مشكلة المشاكل في السابق، الا ان الانتقال إلى عصر الصورة وتدفقها بما يغطي مساحة الزمن الحاضر يجعل من التجأوب امرا ضروريا للارتقاء بالحس العام، وبما يجعل البنية الثقافية العربية تتفاعل أكثر مع الاحتياج النقدي التشكيلي لممارسات المحامل البصرية المختلفة في الازمان المتنوعة وحقول النشاط المتآلفة أو المتخالفة وهي ترسم بنية الابداع العربي في اطار المؤسسة الاجتماعية المحيطة به، ووفق السياق التاريخي والثقافي والمرجعيات المتنوعة للجماليات العربية بعيدا عن التهم التي تقارن بين الفنون في اطار التبعية والانسحاق امام الخطاب المعرفي الغربي وانكار فهم الظاهرة على المبدعين المتميزين في عالمنا العربي الذين يسعون بكامل جهدهم لتأصيل علاقتهم بمنتجهم الفني عبر توسيع ساحات الاشتغال البحثي وتخير السبل المعرفية التي يمكن ان تنقل تنظيراتهم البصرية إلى اجيال المستقبل بعين واعية وانتماء يعكس الاحساس الانساني.

لقد اعتدنا سماع النواح الاعلامي في انطباعات بعض المتسرعين باحكامهم على معرض هنا وتظاهرة هناك، بالهجوم على المبدع حينا، والتهكم على تيار أو جماعة أو جمعية حينا اخر، وشيوع مبدأ التفاضل في التنكيل بالمشهد التشكيلي العام وبما يؤكد المسار المتداعي لغياب النقد الجاد الذي كان يحق له ان يهندس تفاصيل الابداع العربي عبر مسار تكاملي بعيد عن التلفيق وابتزاز الازمات وفوضى الكتابة غير المسئولة، الا ان الالتهاء بعبثية الموقف البصري والتشكيلي قاد مؤخرا إلى نفي فاضح للخصائص الفكرية والثقافية للفنان التشكيلي وهو يتجأوز بحيوية مواقع تخلفه التشكيلي لانجاز مشروعه المستقل اعتمادا على التراكم والخبرة الحيوية في قراءة موقعة الحداثوي، ليس انطلاقا من فهم (ازماتي) للمصطلح وانما عبر تحطيم الاطر المختلفة التي تحول بينه وبين الفن واتجاهاته في عصر يختلف فيه كل شيء ولا يعود لقضية المرجعية المحملية البصرية اي دور في تعريف الفن ضمن اطاره التقليدي.

ليس هذا وحسب، بل ان الادعاء يتطابق كليا في التشكيل العربي مع غيره في قرن من العطاء يشكل توضيحا لأزمة روحية عاشها المنظر التشكيلي وخاصة فيما يتعلق باطلاعه على كافة تفاصيل ما يحدث في الغرب مثلا وبأدق الملامح والتوجهات والاحداثيات المعرفية بينما يجهل ما يحصل حوله، أو في الدول الشقيقة لدولته والمتلاصقة حدوديا معها على اقل تقدير، ربما نكون مقصرين في حق انفسنا لاننا لا نعرف كفنانين ونقاد عرب كل تفاصيل أو عناصر لوحة الفن العربي المعاصر أو الحداثي، لا يعرف الفنانون والنقاد في مصر مإذا يحدث في ساحة الفنون التشكيلية في ليبيا والسودان المجأورتين لمصر، ولهما حدود مشتركة معها على سبيل المثال.

ولعل ما يؤخر نتائج المنافسة التي يلعبها التنظير العربي والمؤسسة الثقافية في ابقاء مسامير التبعية عميقة في جسد التشكيل، له ما يناقضه فيما ينطبق على حالة الفن الامريكي الذي ابتدعه النقد (فن بلا جذور لشعب بلا جذور) حسب رأي المؤرخ الفرنسي ذي الاصل الايطالي جيوفاني ليستا، الامر الذي اتاح لامريكا التخلص من عقدة التبعية والنقض تجاه أوروبا رغم ان أوروبا لم تقف يوما عن الصراع فيما بينها لبناء مجدها الروحي والبصري والمتحفي.

صحيح ان الحركة التشكيلية العربية عانت من ازماتها الداخلية، ومن الازمات التي ولدتها علاقتها بمختلف التيارات الابداعية أو نقاط التماس فيما بينها وبين راهنها المتنوع الذي قاد المبدعين إلى احباطات عمقت الازمة إلى درجة بلغت فيها امكانات التحول امرا ميئوسا منه، فيما انعكس على الهجرات التشكيلية العربية باتجاه الغرب، في الوقت الذي آلت اليه الحرفية التنظيمية في المؤسسة الثقافية العربية لبناء وتأسيس انشطة نوعية ستفرض لاحقا سلطتها الانتقائية على القرار التشكيلي العربي الذي يطمح لابتداع انشطة عالمية ودولية تحقق للفن العربي سمعة حسنة من جهة وتشرع ابوابها لاستقبال النقاد والمنظرين والاعلاميين المتخصصين في الغرب اسوة بالتظاهرات المماثلة في اليابان وجنوب شرق اسيا والصين في جهة اخرى.

تنطوي السلطة الجديدة على طموحات تتمثل باعادة تنظيم وتركيب الواقع التشكيلي العربي ونشر المفاهيم المعاصرة المحققة حول الفنون التشكيلية بافكار الذاتية كفعل خلاق، والاعتماد على منح حق الوجود في هذه المحافل للمبدعين المشتغلين في اطار الافكار والمفاهيم المتوافقة والالتزام بالشروط الجديدة، ولا يدعي احد ـ حتى الان ـ بالاشارة إلى الصراع الخفي بين شروط العرض التقليدية وبنية الذوق العام المتوافق معها وشروط العرض الجماعية الواقعة في نسق الفصل التاريخي بين شفافية الذات وكثافة الحيز الجديد باعتباره ممارسة فكرية متآلفة ومدارات التحقق الجديد في تفكيك تلك الذات استجابة لحقائق العصر والانتهاء إلى تدميرها برعاية العقل العلمي الذي اعلن

مقولاته في تفكيك الذات منذ ستينيات القرن المنصرم، وتوجيه الافكار نحو كونية ستتطابق والحياة لبناء موضوعات تحقق الارتباط بالمكان والزمان الملائمين، وبمقدار الاستجابة لهذه الشروط فان قيودا ستبنى وفلسفات وايديولوجيات ستنتشر لتحل الفرد مكان الذات ولتعلي من شان العزلة بالتوغل في وسائط التقنية ومناهج الارتباط بها وطروحاتها التعبيرية التي تأتي الصورة في اعلى رأسها الهرمي لادخال الافكار والاحاسيس في اطار الفعل البصري.

كل الدراسات تشير في عمق مؤداها إلى ان التشكيل العربي مازال يعيش غربة قاسية في محيطه العام، وبما تمليه الوقائع العامة للقبول الاجتماعي له فيما يتعلق بجانب عصيانه على الانخراط في الفعل الوقائعي اليومي بتغطية حوار الحاجة للفنون خارج البكائية على الراهن المتردي، والصمت تجاه الماضي، واعتبار المستقبل ملجأ الرؤى الانتصارية للفعل التشكيلي العربي الذي يبحث ـ حتى اليوم ـ عن عتبة ينطلق منها بكامل اطروحته المعرفية خارج المصطلحات الجاهزة التي تعيق تشكيله لكينونته في اطار العصر وما يحققه من خلخلة في لغة التعبير البصرية، لانتاج افكار تجيب عن اسئلة الانسان العربي الجديد الذي ضاق ذرعا بالحيز المجهز سلفا لحراكه الانفعالي، الذي يقلص الرغبة بتنظيم عملية التجديد والتحديث والتطوير على اختلاف معانيها.

اذ يشكل تقنين وتشريط الحيز أو الفضاء المتاح تقنينا للحرية في انجاز ركائز التفكير الايحائية وتبقى الحركة رغم ضيق مجالها مهددة بالعبث والتشتت وغلبة التمرد على القيم واضطهاد الذات الحضارية بنفيها غالبا وتجأوزها إلى مقولات تنفي الفنان عن النواة المركزية الشخصية وهويته، بصنع قيم موازية لا تتعدى كونها الصاقية، ان لم تكن افنائية، للسعي إلى قامة الابداع، والاحتفاظ بالذاكرة كمرجع للتناسق والتناغم يؤكد الاحتياج الجمالي والمعرفي.

ما يستخلصه الفن من الظواهر المختلفة للفكر في حركته التصاعدية والتناحرية هو انشاء المفاهيم التي تعني التأسيس، وتعني بناء المنهج الذي يهدف لوضع التصورات النظرية للعالم المحيط بنا بتنظيم علاقتنا به وتسمية الحالات والاتجاهات والاطلاع على مختلف التحركات الداخلية والخارجية للعمل الفني ورصد التجأوزات والاختراقات التي يقوم بها المبدع العربي في اطار ظرفه الخاص الذي يعيق ان يلعب دوره كاملا ـ نظريا وعمليا ـ في بناء صرح الخيال وتشكيل الحياة والالتصاق أكثر بالترتيبات التحررية من قيود الشعارات التي فرضتها المراحل السياسية المختلفة والتأسيس لعلاقة صحيحة بين الفن ومفاهيمه، الموضوع وسبل ادراكه، الفنان والمتلقي، الادراك وتفاصيله وبالتالي الوقوف على الاسباب المجهولة التي تجعل المبدع يتجأوز وعيه ووعي عصره ومجتمعه لاكتشاف اسباب ولادة المستقبل على نحو ما يأتي عليه، واسباب الانتماء لحضارة قد لا

ترضي المتحضرين فيها ولا تروي عطشهم لاستثمار التاريخ والتجارب الانسانية المختلفة عبر فهم الذوبان فيها وعدم التمايز.

اذ من البدهي ان نطلق صفة الهذيان على الفوضى وذلك حين يعني التحضر اقامة المؤسسات التي تعنى بالتوثيق والدراسة والتأريخ والتحليل، وغير ذلك مما يجعل المؤسسة شبكة من العلاقات المؤسسة على بعضها تستثمر تاريخ الابداع وحاضره باعتبار المبدع جزءا خاصا من ابداع عام تتحقق في العلاقة بينهما فكرة التطوير المنسجمة مع دوائر التطور الذهني والنفسي والفكري للمجتمع.

واخيرا لابد من الاشارة إلى ان ايحاء مباشرا يستخلص من التوجهات الفلسفية العامة للنظم والظروف الاجتماعية والسياسية للشعوب المختلفة ومنها المجتمع العربي بخصوبة امتداده وتنوعه والتي لا يمكن اعتبارها رد فعل مطلق على الشعوب المنتجة للاشكال الثقافية الاشد تعقيدا وحضورا في ساحات الاشتغال المعرفي رغم الخطاب المتغير في التجاذب الفلسفي والروحي القائم بعد سقوط الافكار التي بشر بها القرن العشرون، وانتفاء الصفة القانونية عن الاطلاقيات الايديولوجية ومعايير الاستنساخ الثقافي والفني بما فيها ثقافة العلوم العامة التي باتت تبرز إلى مقدمة الظواهر المعرفية بربط الانتاج التقني بالتنظيمات العقلية للمعارف الانسانية، وبتحقيق الظاهرة الافتراضية على تلك الحقيقة، ليس من وجهة تجريدية وحسب، بل إلى ما يتعدى ذلك فيما يتحقق عمليا بتغير ركائز القيم الجمالية التبادلية وكافة الصياغات التي ولدت مرجعيات التلقي التشكيلي في قرن من الحوار المتوازي بين المبدع ونصوص الحرية المتاحة له.

لقد حاول التشكيل العربي في ضوء هذه المتفصلات، وعلى مدى قرن كامل ان يبني ما يمكن ان يثبت خطوات المبدع على اعتاب القرن الجديد، وكل ما نأمل ان يحققه النقد من اجابات على التساؤلات الأولى التي طرحها على نفسه أولا وعلى الفنون العربية ثانيا وبما سيضيف من تفاصيل لقراءة هذا الارث البصري المنحدر من المبدع العربي قبل اي امر اخر.

تردد الحديث كثير في الكتابات التشكيلية عن قطيعة بين المحامل التشكيلية العربية وارثها الجمالي والفني، واعتبرت بشكل أو بأخر تقليدا جامدا للتيارات الفنية الغربية، وخاصة فنون التصوير المتنوعة الا ان كتابات موازية حاولت الاستفادة من تدعيم النهوض الوطني والقومي منذ منتصف القرن الماضي، تقريبا، بإحياء العلاقة فيما بين الحاضر بمعطياته الجمالية التي وفرت للمبدعين من الفنانين ارضية متينة للتحصيل الاكاديمي والثقافي الذي يساعد على تمتين العلاقة مع التاريخ، ووعي هذه العلاقة على اساس من التوازن الجمالي الذي اعتمد على غايات جمالية

مستنبطة من الفنون التي دعاها بعضهم فنونا وظيفية، وبرغم كل ماقيل عن تصنيف الفنون التشكيلية العربية الا ان تكاملا مزاجيا وروحيا وشعبيا بقي يربط هذه الفنون بالواقع الذي تختلف مستويات ارتباطه بانواع الفنون.

وكما كان للفنون الماثلة في الحضارات العريقة دور عظيم يحدد الانتماء، كان للفنون التي تلتها في كل عصر من العصور دور مشابه في دفع التساؤلات الابداعية باتجاه المنحى التعويضي للذات المتلقية لهذه الفنون، ولعل انتقال الفنون المبكر في اماكن مختلفة من العالم، من المحامل الشمولية التي كانت تؤدي ادوارا وظيفية عامة إلى الصالات والمتاحف والدور المغلقة كان سباقا على ماجرى في المنطقة العربية، الا ان ذلك لايلغي بأي شكل من الاشكال الدور الوظيفي للفنون.

قلة قليلة من الدراسات النظرية تعرضت لهذه العلاقة فيما دعي بتأصيل الفنون وتأسيسها، بالسير مع التطورات التي طرأت على الفنون البصرية، ودراسة الوانها وتحولاتها من حال إلى اخر بفعل الظروف العامة المحيطة بها، فكريا ونفسيا وروحيا بل وتقنيا، والوقوف على الأسباب التي ادت إلى انزياحات وتحولات لمحامل دون اخرى في هيكل الموروث الجمالي العربي. وإذا كانت المحامل الغربية في فترة من فترات تحولها قد انتمت إلى الفنون الدينية وعبرت عن افكارها وجسدت من خلال قصصها وحكاياتها ارتباطا متجددا بالقيم البصرية التي رفعت وسمت بالمعاني الانسانية إلى مشارف سمأوية ربطت الانسان بهذه الفنون بما تجأوز الواقع إلى حدود ميتافيزيقية ذبلت واضمحلت مع التقدم الصناعي والتقني، مما اتاح للبرجوازية ان تحتل مواقع مهمة في الميثافيزيق الاجتماعي والسياسي.

في المنطقة العربية، كانت التحولات تسير على نحو مختلف، فالمنطقة التي اشعت على العالم، بمعاني الحضارة واسسها الجمالية، تحولت إلى عالم مستهدف، جغرافيا وتاريخيا ولم يعد التطور الجمالي والفني يسير بما يواكب التطور المجتمعي بل ان مراحل عديدة قوضت سبل الابداع لتحل محلها اشكال اخرى تناسب الواقع ومتحولاته في المنطقة العربية، ولايمكن ان نستثني موقعا دون اخر على الخارطة العربية، إذا كانت القاعدة والاساس مبنيين على عمق ومتانة العلاقة بالفنون الاسلامية التي الفت فضاء متينا لعلاقة الفنان في المنطقة العربية بفنونه والانتماء اليها. كما شكلت حافظا تحليليا ادى فيما بعد لايجاد ارضية متينة للفنون في المنطقة بعمومها، اذ سهمت الفنون الشعبية بإحياء الارتباط بالموروث والتراث من مختلف جوانب العلاقة بخصائص ومميزات المبدع الشعبي الذي كشف الخبرات لانتاج لوحة شعبية اخذت موقعها فيما بعد بما يتناسب والمكان الذي عبرت عنه سواء في مصر أو سوريا أو الخليج العربي أو بلاد المغرب العربي وباختلاف

المصادر بدأت تتشكل ملامح لفنون عربية برغم قطرية المنشأ التي لم تشكل عائقا حتى اليوم امام تطور الفنون العربية للاسباب التي ذكرت انفا.

وإذا كانت الفنون بعمومها تحتاج إلى دعم حكومي أو مؤسساتي كي تستطيع ان تبلور مشروعها وتحول الوعي الاجتماعي إلى قيم جمالية فان مظاهر الفنون كما نريدها اليوم بقيت مع بدايات القرن العشرين ونهاية القرن التاسع عشر باهتة المظهر لاحتياجها للخلفية الفلسفية التي لم تستطع ان تحققها تحولات ثورية كتلك التي طالت التغيير الفلسفي في الغرب كما حدث في انقلابات كالثورة الفرنسية (1798) والثورة الصناعية والثورة التقنية التي واكبها تغير في الوعي وتغير في المذاهب والاتجاهات الفنية مازالت تحدد معالم وتيارات الفنون في عالم اليوم.

لقد حاول أكثر من اصلاحي وداع للتنوير والنهوض في المنطقة العربية منذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ان يشيد بل ويحاول ترسيخ الدعوة للايمان بالمعرفة الذاتية والتأكيد على القيم الحضارية الجمالية الماضية عبر الاشارة إلى الحياة وضرورة دفعها باتجاه المتغيرات عبر احاسيس الناس وحقائق الاصالة المطلقة وكما مثلت الرومانتيكية نزوعا شاملا في الغرب في تلك الفترة (نهايات القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر) تمثل في سيادة انواع ادبية وفنية الهبت المشاعر القومية في أكثر من مكان كإيطاليا وروسيا وامريكا، فان نزوعا عربيا إلى تمثل الصراع الثقافي القائم في العالم استدعى تنشيط الفهم العام للفنون البصرية اذ بات العمل على نشر الثقافة جزءا لايتجزأ من مشروع احياء النهوض القومي في المنطقة العربية، ما ادى فيما بعد إلى انتقال مباشر للادوات الابداعية من عمومية رومانسية إلى توجهات واقعية جعلت الارتباط بالمجتمع سبيلا لايقاظ قوى التحرر والانعتاق من التبعية والاستعمار الذي كان مهيمنا على مقدرات وخيرات واراضي الوطن العربي.

لم تتأثر شخصية المبدع التشكيلي بالمحن التي كانت تحيق بالمذاهب الغربية مع بداية تبلور الانتقال إلى اللوحة المحملية، اذ لم يكن الهم الانتماء لموقع دون اخر، قدر ما كان الهم الاستفادة من محمل تعبيري جاد لتجأوز الواقع السياسي والاجتماعي ومحاولة التذكير بأمجاد وانتصارات حققها الانسان العربي عبر تاريخه الطويل، وفي الوقت الذي كان يدخل المستعمر إلى القدس كانت لوحات لمبدعين عربا ترسم وفي نفس التاريخ دخول صلاح الدين إلى القدس، بمعنى ان الجمهور الذي كان يعاني في الواقع من اضطهاد سياسي ومعرفي كان يجد اجوبة جمالية بإحياء المكانة التاريخية للذات التي لم يستطع الاستشراق كاتجاه فني غربي ان يجيب عليها، اذ وقع هذا الاتجاه في مجال ممارسة السيطرة على مصيرنا الجمالي وفي كل ما أوصى به الصراع بين الشرق

والغرب وخاصة الفهم السلبي لموقع الانسان العربي من الفعالية الثقافية فيما كان سائدا في فهم المستعمر للمواقع غير المتمدنة (حسب رأيه) والتي تحتاج إلى ممارسة السيطرة الشاملة على مقدراته لتحويله إلى مجتمع متمدن تابع لعجلة الصناعة التي كانت تدور في المراكز.

ويمكن ان نلحظ هذه المفاهيم في العديد من مذكرات المستشرفين الذين اتوا إلى المنطقة واستلهموا موضوعاتها لبناء قاعدة للفنون الغربية فيما بعد وبرغم قصر الفترة التي قضاها مستشرق مثل (ديفيد روبرتس مثلاً، إلا ان نتائج خطيرة كان قد تبناها في يومياته وملاحظاته عن المنطقة تؤكد الاستنكار والاستهجان والتعالي الذي مارسه الغربي تجاه فنوننا وثقافتنا اذ يعتبر الذين يعيشون في مواقع الأوابد الحضارية في مصر وغيرها اقل من هوام لايعون معنى التاريخ، فهذه الاماكن تحتاج إلى امثاله وامثال الحملات العسكرية التي توالت على المنطقة لتمدنها وتمتعها بمقومات الحضارة والانسانية.

ليس المقام في هذه العجالة مناقشة هذه القضية، الا ان الاشارة إلى الابتزاز الجمالي والمعرفي الذي مورس ضد قوى الابداع في المنطقة العربية جعل الاجيال اللاحقة تعير الانتباه إلى ضرورة وعي الاحتياج إلى التشكيل كأحد المحامل التي يمكن استخدامها للحوار مع الذات ومع الآخر لتجنب العقم الفني الذي حاول ان يشير اليه أكثر من ناقد وفنان غربي، وهو اتهام تقليدي تماشى معه ـ للأسف ـ العديد من الباحثين في الفنون التشكيلية العربية، اذ استنتجوا من التقليد المباشر للانطباعية مثلا وقوع التشكيل العربي بعمومه في تأثيرات الحركة الانطباعية.

ولم يشيروا إلى أن التأثر أساساً كان بالحركة الطبيعية التي اعتمدت على ما يتركه الحدث أو المكان من أثر في النفس أو انطباع في المخيلة، وإذا كان الفنان في الغرب يتوسل الطبيعة للوصول إلى هذا الانطباع فان الفنان العربي في أكثر من موقع حاول وبمواد مختلفة ومتنوعة أن يشير إلى ذات المغزى من العلاقة بالحركة الطبيعية، وفي تحليل الخطوط والبقع والمساحات والمواد التي اشتغل عليها بشكل عميق للاتصال بالحياة الخارجية بشمولها وتلك الداخلية للإنسان حتى وإن صنفت في المجال الشعبي أو الفولكلوري أحياناً، والذي استهوى فنون البوب آرت لاحقاً وكل ماعكسه القرن العشرين على الإنسان الغربي من سمات عدم الاستقرار التي كنا نعاني منها قبل ذلك بكثير.. وإذا جاءت مثل هذه الفنون في الغرب لتفضح العيون المزيفة للمجتمع الذي بدأت تطاله النكسات الجمالية والثقافية فإن الفنون العربية كانت آخذه بالتوجه والبحث عن الشخصية الجمالية الذاتية وإعلاء سؤال الهوية.

أحمد نوار

السردية البصيرية ورؤية الموقف

تتضمن الإحالات الحسية في مشاريع الفنان أحمد نوار تصوراً شخصياً لحركات يبنيها الذهن، وهو يعمق علاقته بموجودات تستمد مصادر تحققها من الواقع المرئي، ومن الرؤيا المستقلة عن هذا الواقع. وليس في ذلك أي تناقض، مع لجوئه إلى الحدس لاكتناه بواطن التفاصيل المتمثلة بخواص الأجسام التي يتسع مجال رؤيتها وهي تحقق فعل الدفع إلى الملامسة البصرية، التي يقتضيها التصرف التصويري في الإحالة إلى النسب الطبيعية. وفعلا فخواص النموذج تقترب من مركز تصويب المشاهد المتفاعل مع عمله الفني، في مختلف المراحل التي مرت بها تجربته الذاتية.

وسواء لوّن نوار مستنسخاته الروحية أو عفرها بظلمة الأسود، فإن تصور المتصور يبقى الجزء اللافت للانتباه العام في استغلال المسافة ما بين الوهم والإيهام به، اذ لا مكان مباشر للصورة المجسدة بالتشخيص، وكل ما يداعب الفنان بتحقيقه على هيئة جسدية، أو حدثية، إنما يقتضي الانتقال السريع إلى الفكرة ـ الزمن، حيث تتعاقب الأبعاد الجمالية للتأمل في ما تدعوه العامة (القدر) الذي يقتضي الاستسلام لروح الإيقاع، المدونة لعقلية لا تقارب المشابهة، أو المحاكاة، قدر ما تقارب أسطورة الزمن المعاش، ونقله من حيز التحقيق بفعل ما مضى منه إلى حيز التجسيم، استعداداً لوصل الصلة بمرآة الروح.

وإذا كان الباحث الصديق أحمد فؤاد سليم يرى بأن العمل الفني عند نوار هو (لوجوس الشفافية، النقاء، الذي يدعوه ـ أي نوار ـ ليكون مباشراً وتلقائياً ومنخرطاً في الخارجي، كونه ـ أي هذا الخارجي ـ هو الذي يكرس اللحظة المبدعة، ويتجاوزها من العام إلى الكوني في رحلة الكشف عن المعرفة وتمثلها ـ مثلاً في (وجوه الفيوم) ـ كما رسمها، نوار، على النحو المثالي مافوق الواقعي Super - Rialism، إلى لحظة (إنتاج المعرفة) التي هي أثر لتلقي الصدمة بين حقيقتين: جلال الوجه، وجلال الجبل).

إذا كان أحمد يراه على هذه الصورة، فإن ما يراه جانباً حقيقياً لا ينفي تعدد الوجوه، أو الصور التي يمكن أن تحققه هذه الرحلة المرآوية بين الصورة ومصورها. أو بين العقلية وحيز اهتمامها، فما يشي بتشخيصه لايعدو أن يكون مكاناً كأي مكان اعتدنا تحققه في المنظور البصري، وكل الأمكنة خاضعة في عالم الفنون إلى المحاكاة، وهذا ما لا نلمسه في انحراف الأشكال الوجهية التي تحمل في ماهياتها شروط تذوقها، وأنساق تحريرها من البعد الإغريقي الهندسي، لتغدو المشاهدة حميمية، إلى درجة ننسى بها الدوافع النرجسية لقراءة تفاصيل الوجوه، أو لتذهينها بمقاييس الانتقال من الواقع إلى الأسطورة أو احتمالات عكس هذا المفهوم.

في كلام أحمد فؤاد سليم يقين فذّ، وبصيرة تتجاوز الدوائر التي تربطه بالتاريخ الطويل لعلاقته مع الفنان أحمد نوار، ولهذا فالحقيقة المتاحة لنا في مطبوعات الفنان المختلفة تحقق نموذجاً كتابياً فاعلاً يفضي إلى مقاييس الرؤيا البصرية التي سعى لها الكاتب، كي توازي عمل الفنان إذ أضحى الأمر بالنسبة لنا ـ كمتابعين عن بعد لتجربة نوار ـ أن نلمس التأطير التنظيري الذي تحدثه الكتابة في تلقي الجذر التصويري لنوار، وإذا صح القول بأن ما يفعله النص في الموقف من العمل الفني يشكل ناقلاً للمجال أكثر من الصوت الذي يكتنزه بداخله، فان التلازم بين هذا النص ومتعلقاته يجعلنا ننسج مادة مسبقة التفسير والتأويل، وهذه مهمة تنظيرية نشعر بالحاجة إليها كفنانين، وإن كان النقاد القادمون من عالم الأدب يدينون هذه الفسحة التنظيرية، ويشيرون غالباً إلى أنها تمثل تعالياً في استيعاب المنجز الجمالي.

في العشرين وجهاً (فيومياً)، أو في الكف المشهرة، أو الرافضة، أو المستسلمة لمشارط الزمن، في حضارات الموت على بشرة جبل أبو غنيم.. في صور نزع عنها الصوت، وقطع عنها الحوار، يفضل الفنان أحمد نوار أن يطرح مسألة الانتماء بشفافية فضائية تعكس إلى جانب القوة والثقة سردية بصيرية تجعل العين تبني السيناريو المتجدد لكل مشاهد تحت عنوان: إن الموت وجه ملازم للحياة، بل إن الحياة ليست أكثر من همس الموت..

بهذا المعنى الجدلي تتماثل مستويات قراءة الموقف الثابت للفنان مذ كان جندياً على القنال وحتى اليوم، ولعل اشتراك الحساسية الكامنة بتلك المرعبة على جبل أبو غنيم تحيل إلى مصدر صياغي لما يحققه نوار في التذكير بالماضي، الزمن الذي لا يمضي لارتباطه بالحق والعدالة، حيث تشكل عداوة القاتل توافقاً منطقياً مع حدة الشكل الذي ينتجه وهو يستحث مصادره لتأكيد أن الموت في هذه الحالة ليس الانتزاع من الواقع، بل هو السعي إلى الحياة والحرية.

إن التجربة الشاملة لنوار وهي تمسرح الشكل في أبعاد اللوحة لا تدفع إلى مجانية ذوقية إطلاقاً، فالرموز جزء من الفعل الخلاق، وهذا الجانب الشعري في تدفق الوعي، أمر بغاية الحساسية يفرض حسن الانتقال من مقصد إلى آخر ومن بهجة إلى أخرى، والفارق بين البهجة والندب ليس بعيداً، إذ تلتصق المتناقضات تلاصق الأبيض والأسود، والغائر بالنافر، والفارغ بالمليء، والحق باستلاب هذا الحق.. ولعل الترادف الموضوعاتي في تجربة نوار يوجه إلى سياق نضالي يختلف عن الشعاراتية البصرية التي هوم بها بعض الفن العربي، إذ يسعى إلى كنه من العدالة يختلف في رهافة تحققه واستقراره في روح العمل الفني.

حين مر المشرط على كف الفنان بدا جوهر العصب المصقول بمرايا ماء الدلتا، وعلى ايقاع النبض كان إرث الإرادة يتوهج في ضوء يسقط من القلب مباشرة إلى تجاعيد التصوير القديم والحديث والموجود، وبالتقاطع الذي أحدثه المشرط في الكف أفقياً وشاقولياً، كانت هيئة العمل الفني الذي دعاه الفنان (دعوة موجهة للعالم لتحقيق السلام العادل لشعب فلسطين، وكانت أبعاد الجرح 5.14 × 5.13 سم وعلى الدم كانت صورة الصمت ترتجف وقد علق فوقها:

(من دير ياسين ومدرسة بحر البقر.. وصبرا وشتيلا.. إلى قانا.. (52) قبراً في مقبرة حفرت في حديقة مجمع الفنون بالقاهرة، هو عمر اغتصاب فلسطين).

فالمقابر ليست سوى فتحات ملهمة كمثل فتحة العين في الجسد، والمقابر المحفورة تطل جميعها على نيل مصر.

أبواب الضـــوء

الداخل ليس كالخارج من أبواب الغزالي

جدار يفضح جداراً آخر
والظل يحميني من ظلي الخائف
كل الجدران تتسلل ببياضها إلى صمتي
جيورجيو دوكيريكو

-1-

تنفتح دلالة الفضاء الإبداعي لتأسيس مفهوم جديد لسطح العمل الفني، والانتقال من السطح المغلق إلى السطح المفتوح بكشف الكثير من الحقائق، التي كان اللون أو الخط يطمس معالمها تحت تأثير قوة المادة، وتحكمها ببرمجيات التلقي المبنية على الثقافة التراكمية.. إنها هيمنة الأدوات الاتصالية.. واللون - على سبيل المثال - واحد من هذه الأدوات التعبيرية. لذلك فإن الأثر الذي تتركه مثل هذه البرمجيات يؤدي إلى تأثير مباشر في طرق الإبداع، أي بطريقة صياغة العمل، وطريقة استقباله. لهذا فإن التحول في صياغة حامل بنية العمل الفني يشكل تفكيكاً للمفاهيم الأساسية الثابتة، وإعادة بناء روابط جديدة بين البنية الداخلية للعمل الفني وبنية الحامل المستحدث، وهو ما يعيد الصلة التفاعلية فيما بينهما لإنتاج صياغة متطورة. [2]

إن اختيار أدوات جديدة للتعبير والتواصل يؤدي حتماً إلى سبل جديدة لاستقبال العمل الفني، وطرق اتصال مستحدثة تعتمد على عناصر إضافية على مستوى الإيحاء، وهو مايلجأ إليه الفنان **حكيم الغزالي** في تجربته الجديدة، حيث يقوم بتنفيذ أعماله على سطوح الأبواب القديمة، بدلاً من قماشة الرسم، أو الورق، أوالرقائق الخشبية التي اعتاد على اختبارها في السابق، ولاقت رواجاً كبيراً من قبل المتلقي، ومقتني الفن. إلا أن ذلك لم يبعده عن استكمال مشروعه البحثي في المجالات البصرية، والذي يعتبر الركن الأهم في تجربته..

---

[2] - في تجربة الفنان حكيم الغزالي تبقى المفاهيم التجريدية مطروحة بصورتها القصوى، كاختبار مباشر لاتصال الذات بالعمل الفني، ولتضمنها الإحالة المعرفية إلى الإشارات المولدة من الكتابة كفعل حضاري، ونزوع ذهني، حققه في اللوحة ذات العمق الثقافي. وقد لاقت أعماله رواجاً وقبولاً واسعا لدى مقتني الفن، وصالات العرض، وأسواق الفن العربية والعالمية.

في الأبواب، يعيد حكيم صياغة تجربته على حامل مختلف، إذ يستبدل اللوحات القماشية بأبواب قديمة لها دلالاتها الخاصة في إطار نفعيتها، وموقعها في العمران. محاولاً الإجابة عن التساؤلات التي ربطت لوحة الحامل بأصولها الغربية. وهي ممارسة إبداعية ونقدية معاً، لتأصيل صلة الحامل بالمحمول، وصياغة جدل جديد، وفهم حديث عن علاقة الذات بمحيطها، وتاريخها، ومناخها. من خلال الممارسة التشكيلية التي تربط الروح الحرفية بجوهر الفن.

أبواب تاريخية ثمينة من مناطق متفرقة من المغرب، تتحول إلى رموز لانتزاعها من الاستخدام، ووضعها كفعالية معرفية في صالة العرض. بعد أن أعاد الفنان تأهيلها كوثيقة حية، تجعل من قراءتها شاهداً على استمرار الزمن، وانقطاعاً عن المفاهيم الأكاديمية، وترسيخاً لقيمة التجريب في الفنون البصرية العربية المعاصرة. وكما رصد حكيم الأثر كمفهوم على الجدران، يرصد اليوم هذا الأثر على الأبواب العتيقة، باعتبار الأبواب برازخ بين الداخل والخارج.. الظلمة والنور.. الزمان والمكان..بأصالة، وانفتاح على مستقبل اللامرئي.

ولعل توظيف الباب لهذه المهمة التفاعلية إنما يأتي على خلفية إشكالات تطور المحترف المغربي على وجه الخصوص، والمحترف العربي على وجه العموم، والموقف من كثير من القضايا التي تهم التراث والمجتمع، والرؤى الحضارية والإنسانية. كون المغرب يمتلك بنية جمالية وميراثاً فنياً لا يمكن فصله عن بنية المجتمع المغربي، وذاكرته، وتاريخه الفكري. أو عن الموقع الذي يجعله يعيش حالة برزخية بين أفريقيا وأوروبا، أو تعايش الديانات السماوية إلى جانب بعضها البعض، وكل ما راكمه التاريخ في الهجرات التي تمت من الأندلس إلى المغرب، والاحتلالات الأجنبية، فرنسية وأسبانية.. في الجنوب والشمال، وغير ذلك من القضايا الإنسانية المفصلية التي جعلت المغرب اليوم على ما هو عليه على المستوى البصري والفني.

هذه الطبقات مجتمعة، ولدت بالتأكيد فعالية بصرية تجلت في كثير من الجوانب المتصلة بالمعمار، والإرث الزخرفي الهائل الذي نشاهده في كل موقع، وتنوع المهن والمهارات اليدوية، والحرف المتقنة المتشبعة بقراءات جمالية متميزة للمكان والطبيعة والإنسان، وهذا المكون المعقد والمتداخل الذي يمتزج فيه الحاضر بالماضي، وكل مايمزج الإنسان بالطبقات الثقافية والفكرية والعقائدية المتعددة القراءات والتأويلات، لسل مفهوم التفاعل فيما بين استلهام المبدع وذاكرته من جهة، وفيما بينه وبين الواقع المتغير بسرعة في ظل ظروف شمولية وإنسانية عامة من جهة أخرى، ما يجعل المنتج التشكيلي مكوناً اختبارياًّ وتفاعلياً يعيش مخاضاً طويلاً ومديداً، منذ قام ابن علي الرباطي بتحقيق أولى لوحاته العام 1910م بتأثير الثقافة الغربية وحتى اليوم، حيث يقوم مجموعة من الفنانين بتوليد رؤاهم التي تتجاوز الكثير من الحركات الفنية التي شهدها المغرب، والتي ضمت نخبة كبيرة من المبدعين المؤثرين الذين تركوا بصمات مهمة، ليس على مستوى المغرب، وإنما على المستوى الدولي والعالمي. بخاصة بعد الاستقلال (1955م) حين بدأ الفنانون المغاربة بطمس معالم التبعية للمحترفات الغربية التي تأسست في المغرب، والتي كان لها أكبر الأثر بتوليد اشتغالات على صلة مباشرة بالمرجعيات الغربية (بيرتوتشي الأسباني الذي كان مشرف الفنون الجملية ومؤسس مدرسة الفنون بتطوان، ومدرسة الفنون الإسلامية. والفرنسي ما جوريل بمراكش الذي أسس للإتجاه الساذج في الفنون التصويرية المغربية). ما أدى إلى صراع حقيقي اشتبك فيه الأكاديميون مع من سواهم، كما اشتبك – لاحقاً - الذين يدعون لإحياء التراث وتمثله، والفئة التي رأت في التجديد خلاصها بإحياء الشخصية الإبداعية في إطار المناهج الإنسانية، للانعتاق بشكل كلي من كثير النقاشات التي كانت دائرة آنذاك في الثقافة المغربية.

وكما شهدت الثلاثينيات استهلالاً لأفكار الانعتاق من التأثيرات الغربية، فقد عاشت مرحلة الأربعينيات صراع الجدل فيما بين التجريد والواقعية ذات الصلة بالناس وأحداثهم وقضاياهم. فالتجريد يمثل البذرة المركزية، والمحور الذي تدور حوله قيم التراث الفني المغربي عبر تاريخه الطويل.. قبل أن يدخلها الإسلام، وبعده. فالدراسات تشير إلى أن الفنان المغربي كان ملتصقاً بالأرض والواقع، ومستجيباً للأفكار التي تقصي التمثيل والتشخيص، حتى فيما قبل تعرفه على الإسلام، والتمثل بالزخارف والتزاويق على الأواني والجدران التي لا أثر فيها للتمثيل الإنساني أو الحيواني، وتؤكد الكتابات والوثائق بأن المسيحية في بداية عهدها كانت قد حرمت رسم الأشخاص ومنعت رسوم الأشخاص في الكنائس وبقي هذا التحريم سارياً إلى أن حدث الإنسجام بين الدولة والكنيسة في القرن الرابع للميلاد.

الإنسان الذي تخلى عن وضع نفسه في الصورة، أبدع فنوناً مختلفة تحرره من سلطة الشكل، ليوغل أكثر في الإبداعات التجريدية المتمثلة في الزخرفة والنقش والنسيج والصناعات المتنوعة التي تدمج النفعي بالجمالي، والتي ارتقت أكثر فأكثر مع دخول المغرب المرحلة الإسلامية، وخاصة في عهد الأدارسة في القرن التاسع للميلاد، ليتوضح أكثر في القرن العاشر على يد بني يفرن، ولينتشر في زمن المرابطين والموحدين، والدولة المرينية ما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر للميلاد، إثر سقوط غرناطة العام 1492م. وأضحى الفنان الذي عاش على صلة بالأرض والواقع مرتبطاً بالمناخ السياسي والفكري والاقتصادي مطوراً وعيه بالمكان والبيئة.

صراع الثلاثينيات من القرن الماضي مثل وعياً واضحاً بمضمون الذات للخروج عن التلاقحات الغربية، بالالتفات - أكثر وأعمق - إلى المكونات الشخصية، في إطار حركية التطور الحضاري والتاريخي، وما توفر من تبدل في الأدوات المنتجة للعمل الفني. أو ماتحقق في الوعي الاجتماعي، وذهنية الفئات المختلفة لاستقبال الأفكار إثر التبدلات التي حصلت في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، وما راكمته بيانات المبدعين من حقائق للتفكير بمصير الإبداع، وكل ما أدى إلى تحطيم الجدار الخامس لصالة العرض الفني في الستينيات، والخروج بالأعمال الفنية إلى الفضاءات العامة، لاختبار صلة الناس بما ينتج من أجلهم. حين عرض بلكاهية وشبعا والمليحي وحميدي وأطاع الله وحافظ أعمالهم في الشوارع والساحات العامة، بموازاة البيانات التي حددت خيارات الفن التشكيلي المغربي أواخر الستينيات من القرن الماضي بالتوجه مباشرة إلى الشارع. أي إلى جمهور متنوع، ومراجعة المبادئ الأكاديمية المسبقة التي أتت بشكل ما على "رجل الشارع"،

كما كان هدفهم إثارة اهتمام الناس ودفعهم لإدخال تعابير تشكيلية جديدة في ميادين حياتهم، وفضاءاتهم اليومية.

هكذا كان الصراع في الربع الأخير من القرن المنصرم فيما بين الفنانين، والذي ولد الاختلاف في الآراء والرؤى تجاه القضايا المطروحة آنذاك حول الحداثة، والمعاصرة، والتراث، والأصالة، والتجديد، والتحديث. فالطليعة البصرية في المغرب كانت تستلهم في تمردها على ذاتها وعلى الآخر ما كان قائماً في الحركة الزنجية، ذات الصلة بالتشكيل والموسيقى واللغة، وهي جزء من خصوصية الانتماء فيما بين المغربي والعربي والزنجي، أو ما كان مطروحاً في قراءات "الباوهاس" أو حركة "الهاردج" في أمريكا. وقد شهدت مدن كثيرة في المغرب حضور الأنشطة المكثفة للطليعة، وفي مقدمتها مراكش، والدار البيضاء، والرباط. ليتحول الفنانون في غير اتجاه للتقلب في نظم البحث والتجريب، بحثاً عن مستقر لخصوصية الشخصية والموقف الثقافي من العالم..

وقد مضى التجريب على أيدي كثيرين لتكون مسألة الإبداع هي الأساس.. سواء مثل الاشتغال البحثي قضايا تحليل التراث وترميزه وتفعيله، أو كان التخلي عنه خطوة لولوج المفاهيم الجديدة، التي تضيف وتثري ما هو متحقق. فمنذ السبعينيات تخلى الفاطمي والزبيدي عن الحرف والكلمة ليوغلوا في عالم الألوان، فيما كان البناني آنذاك يسعى لتأسيس منفتح على الخط العربي والزخرفة الإسلامية، وسيكون لانفتاح القاسمي وبوركبة والمليحي واليعقوبي وابن الشفاج ومغاره الدور المهم في نقل الصراع إلى أبعاد أوسع. كما سيكون لبيان محمد شبعة حول غربة التشكيل في محيطه ما ينقل التجربة إلى مواقع على صلة بالثقافة بشكل عام والتقنيات بشكل خاص.. إضافة إلى سبل بناء الشخصية.

لقد خلص الفنان محمد شبعا في بيانه العام 1966 إلى مواقف من الالتزام كمفهوم، وإلى أن "الواقعية التمثيلية ليست من صميم عقليتنا التشكيلية" وأن الفن الفطري ليس الإمكانية الوحيدة، وأن "الالتزام الحقيقي يجب ألا يعني الرجوع إلى قوالب فنية ورجعية غريبة عنا" وقد انتهى بضرورة العودة إلى الهندسة والزخرفة، التي يعتبرها أكثر واقعية وتعبيراً عن العقلية التاريخية المغربية من أية صورة تمثل مشهداً من مشاهد الحياة اليومية آنذاك.. وهي دعوة صريحة للتجريد الذي سيحتل مساحة واسعة لاحقاً في الفنون البصرية، ستقود الكثير من الفنانين إلى عوالم التجريد، الذي يتميز على المستوى العربي والعالمي. من أمثال فؤاد بلامين وأحمد جاريد و**حكيم الغزالي** وماحي بين بين ومحمد المرابطي وآمال بشيري وسواهم ممن أغنوا المشهد الحالي بعطاءاتهم البصرية.

-2-

لقد حاولت تقديم الصورة المختزلة للموقع الذي ينتمي إليه الفنان **حكيم الغزالي** بتجربته، وللتنويه بمعنى الصراع والحراك الذي عاشه المحترف المغربي في بحثه عن الذات، وفي دأبه على بناء هيكله بين الفنون العربية والإفريقية والدولية. وللتأكيد أن العملية الإبداعية في حقيقة أمرها تعتمد على تراكم الخبرات، وعلى النقاشات الحادة القائمة بين القضايا المطروحة في كل فترة فيما بين الفنانين، بالإضافة لإنضاج الذوق، وإبقاء العملية الإبداعية حية في مناخ من الحرية والشاعرية المولدة لجوهر الفن والتعبير الصادق، واختيار الموقف الواعي في إطار تبدل المدارس والاتجاهات والتجاريب، وتذويبها مجتمعة لصالح الطاقة التعبيرية، والضرورات الفنية البصرية والتشكيلية المعاشة.

نشأ **حكيم الغزالي** في المغرب، ودرس في فرنسا، وعمل في الإمارات، وما بين أفريقيا وأوروبا وآسيا حمل **الغزالي** ذاكرة المغرب، وذاكرة المحترف التشكيلي المغربي بنجاحاته وانتكاساته، ليبني رؤيته وتفرده في التشكيل. منطلقاً من أهمية متابعة البحث في الفضاء التخيلي الذي تحققه سيولة المجال، الذي تبنيه العلاقات والإشارات والرموز.. عالمه السابح على جدران البنائين البيضاء، المبتهجة بسطوع الشمس عليها في نهارات المغرب المعتدلة، شماله أو جنوبه، سهوله أو جباله، متخلياً عن العناصر الأساسية التي شكلت محور اشتغال مختلف الفنانين في المغرب، والمستندة في بعضها إلى الغنى اللوني، والتنوع الصباغي الصريح، ومعاني التزويق، وكل ما نراه في مفردات الحياكة والتطريز، أو التخطيط والتذهيب، أو في السقوف وواجهات السقايات والأرضيات والأبهاء والأعمدة والمحاريب، وغنى القصور بالتجيس، والشمسيات والزليج، والمرصعات والفوادات، والقباب والأقواس والأعمدة، والأحواض والأروقة في المدن المنتشرة على مساحة المغرب.. فاس وتازه وأغادير وسلا والرباط والدار البيضاء وطنجة وسواها.

كما أنه كان واضحاً في اختياره للضوء المنطلق من بنية العمل بدل أن يكون منعكساً عليه، ولهذا لم يلتفت إلى صلات الضوء بالظل في التنضيدات الهندسية المتشابكة النتشرة في كل مكان، فبقيت المساحة المشغولة تعتمد على نبضه الداخلي والذاتي، ناظراً عن بعد إلى القياسات الحسابية الدقيقة في هندسة المفارقات، كشكل يمكن أن يغلق عليه أبواباً يحتاج بنفسه إلى ولوجها بحرية،

وبانفعال خاص يجعل العين تتعقب الفكر لا الشكل، واللا لون بدلاً من اللون. وكأن شهيقاً عميقاً يمنح النفس الرضا وهو يصور بواقعية شديدة حساسيته المفرطة تجاه الزمن، مترجماً عالمه بما امتلك من خبرات ثقافية واحترافية جعلت من أعماله لغزاً محيراً. فهي بيضاء خالية إلا من إشارات، أو لمسات بسيطة تظهر على خجل في أي موقع، وبصغر يجعلها تُظهر حجم المساحة المقتطعة في محاكاتها للجدار، محققاً رهافة الإصغاء والنقاء في مجال هو في غاية السكون. وكأن الضوء المبهر المنطلق من البياض هو نور الشرق الذي يخفي المعالم، في حين يكشف ضوء الغرب الأشكال ويجعلها في اهتمام النظر ومركزه.

القطيعة، والتوازن الذي يلعبه النور في جعل المساحة تمتد خارج حقيقة رؤيتها، ونفي قيم الضوء بالمعنى الفيزيائي، إضافة لنفي الواقع بحضوره على صورة الدوافع الباطنة التي تجعل علاقة **حكيم** بالمجال علاقة تحليلية لكل ما هو ذاتي. كما أن تغييب اللون وإخفاء الحركة يجعلان الفنان يمضي في تجربته خارج الموروث التجريدي، ليؤكد أن قيمة العمل مرتبطة بوجوده في العلاقات المستقلة عن العناصر اللونية، وبنية المتاهة الهندسية بوحداتها المتكررة والمتناظرة والمتوازنة.. وكما حفر الإنسان البدائي آثاره ورسمها على جدران الكهوف في المغرب، فإن **حكيم** يبدع جدرانه ليحفر ويترك آثاره و"خربشاته" عليها، ببساطة تشبه تلقائية الطلبة الذين يتركون آثارهم على الجدران البيضاء، لتبقى ـ لفترات طويلة ـ شاهداً على مرورهم بها.

لقد كان **حكيم** يمضي ساعات من نهاره ـ في طفولته ـ وهو يحاول أن يكتب بيتاً من الشعر على أحد جدران منزل جده فوق السطح، إلا أنه لم يستطع أن يترك أي أثر، وبقى ذلك حلماً مستحيل التحقيق، لأنه كان يكتب بالماء، وبفرشاة يغمسها بالماء ليكتب على الجدار، وما أن ينتهي من كتابة الشطر الأول وينتقل إلى الشطر الثاني حتى يكون الجزء الأول قد بدأ بالجفاف، بعد أن يتبخر الماء عن الجدار الممد في عين الشمس، ويغيب الشعر في الضوء.. كان يمضي في الكتابة، ويعاود الأمر من جديد، ليرى أثر الرطوبة في البياض للحظات، ثم تمضي في الزمن.. إنه يرسم اللا مرئي في اللامكان، وهو المجال الذي يتألف من الفضاءات المتفاعلة مع بعضها البعض، فضاء ذاته، وفضاء خياله، وفضاء المكان الذي ينتمي إليه..

مقارنات لا تغيب عن ذهنه أينما رحل.. صلة المكان الواقعي المفعم بميراث زخرفي وهندسي ومعماري يشكل شاهداً حياً على أناقة الحياة وبهائها، ومكان افتراضي يخلقه الفنان في محاولته إعادة تركيب المكان الذي يحلم به، المكان المتحقق والآخر المتوَهم، مكان بسيط وآخر مركب، عالم يضج بالتفاصيل التي تعين على قراءة الحياة الاجتماعية وطبيعة الحياة في المغرب، وعالم الفنان الهادئ

الذي لا يحاول الوقوع في التقريرية التجريدية. لهذا فهو لايصور أحداث الأشكال وتناميها باعتبارها مادة للسرد البصري، كما أنه لايذهب إلى الألوان الصريحة الصافية المستلة من الطبيعة الأخاذة والزخارف وسواها، نضيف إلى ذلك أنه لم يحاول الربط بين الآلة والسرعة وبين فنه، وكل ما يمكن أن يخرجه عن مساره الذي مشى عليه منذ زمن.

لقد بقى **حكيم** وفياً لسطح منجزه كحامل للأثر، مستفيداً – أحياناً - من حالات الإضافة المعاصرة التي تبدو كأثر أو علامة، تساعده في ذلك التجويفات البسيطة لطبيعة المواد التي تصل عمله بقيم نحتية كمجوفات الـ (تيغرمت) الموجودة في منطقة "الداس" بجنوب المغرب، بل قد تحيل المربعات الشطرنجية المرسومة بدقة ورهافة بقلم الرصاص في أحد جوانب بعض أعماله إلى ما نراه في أفاريز وحواشي في نماذج منحوتة في الفن البربري على الجدران، والتي تطلى أجزاؤها العليا بالجير الأبيض.. إنه فنٌ يتعقب الخارج بالانطلاق من الداخل، نرى ما يماثله في الشوارع والأزقة التي عركها الزمان لتضحي مادة تحريضية، مفعمة بالخروج على قوى الطبيعة، ولتمتلك سحر السحر في المغرب، وتتشرب سحر الزرابي والحلى والأوشام والرقصات والتزاويق والنقوش دون أن تقلدها أو تستخدمها، فسحر الجمال وغايته هو الذي يحفر في العين ما يريد أن يبوح به **حكيم**، دون تكلف أو تعقيد.. وبفطرة تجتمع فيها نظرة الفنان ورؤيته إلى فطرة الحرفي، الذي يختزن طاقة إنشائية ومهارة وجودية موحية.. هكذا يتجاوز المادة لتصعيد الرؤى، التي تجعل الزمن يبني عمله بصبر، مكتشفاً كل مرة لذةَ ولوج أسرار المادة التي تجعل الزمن مرئياً، والمطلق حضوراً للجوهر بالتحلل من الإيحاءات الشكلية، وبالاستقرار في أولوية التجريد الذي يختار السطح كخزان للضوء والذاكرة بشاعرية حلمية، ورباط روحي صوفي.

لوحة **حكيم** – إذن - تحيل إلى نفسها، وتسعى – برغم قلة السنوات – إلى ابتداع لغتها، وبنيتها، وسبل مشاهدتها. ففيها من الإحكام والتأليف بقدر ما فيها من التبصر والإلفة، تنشد صياغة علاماتها من الرغبة في الانوجاد، والاحتفاء بالنقاء، وبلمسات الريح التي تحمل إلى نتوءاتها غبار العالم، وإلى فناءاتها نفوذية النور... تأتي على هيئة الموروث ولا تشبهه، وتشهد على الحاضر دون أن يحرقها اللون. بساطتها في كل ما تظهره من تبادل مع الجدران، فلا أعماق، ولا يسار، ولا يمين. فاللوحة تؤلف سطحها دون الإشارة إلى ما يوحي بالحرارة أو البرودة، أو أن للمساحة بؤرة، أو مركزاً على صعيد المكان أو الضوء. فالامتداد هو امتداد المعاني المتطورة في دلالاتها، والعالم الرحيب الذي ينشره الفنان ويبدع رموزه قد يقود إلى الغموض.. الغموض المثير الذي يجعل كل ما خلف الجدار مادة للشوق والغياب والفقد، وإتاحة المجال للخيال كي يعلن تأويلاته عن حيرة المعنى،

وكل ما يفصل بين الواقفين أمام الجدار والموجودين أو الغائبين خلفه.. نحن نعرف هذا الجدار جيداً.. وهذا أقصى ما نراه أو مايربطنا به، أو ما يجعل العيون تتجمد وهي تسعى لتجاوزه إلى أعماق المدلولات التي يبتغيها الفنان كل مرة.

حتى حين نستطيع أن نلتقط بعض الحروف المتناهية والمتهالكة في الوضوح، أو بعض الإشارات المكتوبة بعكس ما هي عليه، فهي تتحقق بفعل درامية الحياة، لتبدو في صيغة الأثر وهو يخلق للزمن طبقته الخاصة على الجدار. ووعينا بوجوده كقوة تثير إمكانية استحضار المفقود، والارتكاز على صفاته لتوليد مجازات على صلة باللا وعي، وبمخزون المشاهد واستجاباته في تلقي الخيالي والرمزي والتجريدي جنباً إلى جنب، برواء المساحة التي تحن إلى اللون قدر اشتياقنا لملامسة باب في هذا الجدار، نحقق التجوال في بَرزخية "الداخل والخارج"، وهو الأمر الذي دفع الفنان **حكيم الغزالي** لاستبدال جدرانه بالأبواب كحامل لتجربته، بعد أن طال مكوثه في الجدران.

-3-

في هذا المعرض، يعيد الفنان **حكيم الغزالي** صياغة تجربته على حامل مختلف، إذ يستبدل اللوحات القماشية بأبواب قديمة لها دلالاتها الخاصة في إطار استخداماتها ونفعيتها، وموقعها في العمران. محاولاً الإجابة عن التساؤلات التي ربطت لوحة الحامل بأصولها الغربية، وهي ممارسة إبداعية ونقدية معاً لتأصيل صلة الحامل بالمحمول، وصياغة جدل جديد، وفهم حديث عن علاقة الذات بمحيطها المعرفي، وبتاريخها، ومناخها. من خلال الممارسة التشكيلية، التي تربط روح الحرفة بجوهر الفن.

أبواب تاريخية عتيقة وثمينة ومتفردة، من مناطق متفرقة في المغرب، تتحول إلى رموز لانتزاعها من الاستخدام، ووضعها كفعالية معرفية، ومادةَ تعبير في صالة العرض. بعد أن أعاد الفنان تأهيلها كوثيقة حية، ثم استلالها من الزمن، ومن المادة، ومن المنفعة، ومن المكان، لتضحي قراءتها شاهداً على استمرارية الزمان، وانقطاعاً عن المفاهيم الأكاديمية التي رسخت معارفها وثبتت معاني المشاهدة، وأرست آلية انتاج العمل الفني على قياس اعتباراتها وتعريفاتها. لهذا يأتي هذا النوع

من الانزياح في أعمال **حكيم** ترسيخاً لقيمة التجريب في الفنون البصرية العربية المعاصرة، باعتباره الباب كاملاً حيزاً يمتلك جمالياته الشكلية، إضافة إلى أن حضوره بهذا الشكل: هو نوع من تفكيك العلاقة بين العمل الفني وسبل مشاهدته.. وكما رصد **حكيم** الأثر كمفهوم على جدرانه، فإنه يرصد اليوم هذا الأثر على الأبواب المعمرة، باعتبار الأبواب برازخ بين الداخل والخارج.. الظلمة والنور.. المكان والزمن.. الخاص والعام.. بأصالة، وانفتاح على مستقبل اللا مرئي.

تتنوع الأبواب في المغرب بتنوع الطبيعة والطبائع، فهي الجزء المتحرك شكلاً ومضموناً في العمائر والمدن والأسواق والأحياء والأزقة والبيوت، تفصل دائماً بين عالمين عن بعضهما البعض، وتروي حكاياتهما. فالباب أصل الثنائية التي تجعله وسطاً بين السر والجهر، الداخل والخارج، الما بعد والما قبل، الظاهر والباطن، المرئي والمستور، الأمان والخوف، الضوء والعتمة، الأرض والسماء، المجهول والمعلوم. وأينما توجهت في أصقاع المغرب يبقى الباب شاهداً على أهله، وممثلاً لهم، بما يخفي خلفه من أسرار وما تشي هيئته من عبق التاريخ.. رغم هشاشته وخفته وحركته. ليبقى أداة اتصال بين الثنائيات التي ذكرتها، ومادة اتصال بين الطارق والمجيب، يقصي الأذى ويدني المشتاق.

وبقدر ما يثير الباب المهجور من شجون وحنين فإن انمحائه يثبت فعالية الزمان، صوته الأنين الذي يصدر من تمفصله بالجدار، ومن الصدأ وغياب الحركة. فلكل باب حكاية، حكاية أصله وحكاية صنعه، وحكاية حياته في الموقع الذي عاش فيه، وحكاية انقلاب الزمن على تحققه في بعض الأحيان. وكما للجنة أبواب، فللمدن أبواب.. وكما للروح أبواب فإن البيوت لها أبوابها التي تبدو في أحلى زينتها أحياناً، وأبلغ حالات التقشف أحياناً أخرى. وفي كلتا الحالتين تبقى المهام النفعية واحدة، وتبقى دلالته على قدرة أصحابه ومكانتهم، وتبقى إمكانية الحرفي الماهر الذي صنعه، والفنان الذي زوقه، وكذلك الحكمة والرمز الذي يحمله، مثلما يحمل عبارات الترحيب والحماية، أو رموز دفع الأذى كالسحر والعين الحسودة.

الباب حصن، ولغز، ورمز.. يرى ويُرى، يُغلق ويُفتح.. ووحدها أبواب المساجد تبقى مفتوحة، ينفتح لتبدو الجنان والحدائق وحميمية العلاقات الإنسانية، أو بؤس العيش والحزن والشقاء، فالباب روح سكانه، يحفرون في غدوهم وإيابهم حكاياتهم في صدره وظهره، وهكذا يكون روحياً ومادياً، مرصوداً وموصداً ومفتوحاً، وجزءاً لا يتجزأ من الوجدان الشعبي.. وكما تنفتح الأبواب في ليلة القدر على الجنة والنار والسماء، تُفتح الأبواب الأرضية على مصائر الناس، وانهماكهم بالحياة، في مختلف مدن المغرب وقراه.. مراكش وطنجة والدار البيضاء والرباط وتطوان وأغادير وسلا

والصويرة وشفشاون وآسفى ووجدة وسواها من المدن كالتي في الجنوب، آيت سمكان، تينزولين، تاعقليت، وتامنوكالت.. أبواب تعانق مساميرها ومكملاتها لتزهو بعبق السعادة، ورائحة الأرز، وباقي أنواع الخشب الذي تبدعه طبيعة المغرب.

يستحيل الباب في وجوده الفعلي إلى حاضن جديد لرؤية الفنان **حكيم الغزالي**، وهو إذ يستجيب لهذا الاختيار، فإنه يتمثل بالتأكيد معانيه التي تحرك في ذاته سلسلة من الانفعالات والتأثيرات والاستجابات المتأصلة والمتداخلة فيما بينهما، فالباب يمتلك تأثيراً معنوياً على المشاهد وهو يراه معلقاً في غير موقعه كمادة للتواصل تعيد صياغة العلاقة فيما بين الفنان ومحترفه، وفيما بينه وبين الحامل التعبيري، إضافة للصلة التي تقوم بين المعرفة الاجتماعية بالفن والفن ذاته.

هذا التفاعل يلقي الضوء على مقدار الزخم الذي يسعى إليه **حكيم الغزالي** لإثارة الجدل حول معنى الحامل واختبار الصيغة التي يقدمها، ومدى الاستجابة الجمالية لها. دون أن يتخلى عن تقنياته في مزج صباغياته بالأصماغ والمواد المختلفة، والطريقة التي ينفذ من خلالها معالجاته للسطوح، بعين تعي امتداد الموسيقى والكلمة في الروح، وكل ما يتولد من سحر باطن العمل المتصل بالثقافة والتفكير، أي بالمبصور والمستبصر معاً، في كون يدفع للتخيل والامتثال لصفات ومفردات النص البصري بمعناه التشكيلي، مازجاً المبصور المحسوس برؤية الجمال الذي تفوح منه رائحة بلده وسير أهله وتعاويذهم وشهوتهم للحياة.. الباب في هذا الإطار إبداعٌ، ووثيقة تروي معاني الكشف المعرفي بالوجود، وبما هو وراء هذا الوجود. بإحالة الباب عبر الصياغة الابتكارية إلى مادة للتلقي، واشتهاء الحقيقة، والسعي لاختراق جمود المادة إلى الكيفية التي تتبلور عبرها قيم البوح البصري لذاكرة مركبة تيسر التركيز عليها من خلال الإجابات التي يقدمها الباب، ليس في شرط ما كان، بل في كينونته الجديدة وهو يمضي إلى جوهر الفن.

مرة أخرى يحرر **الغزالي** الصورة من كادرها ومحيطها، كما يحرر الإنسان من وجوده في العمل.. ليترك الأثر الذي يدل عليه، وقد يكون ما أنجزه **الغزالي** في هذه الأعمال تنبؤاً بمستقبل لوحة الحامل، التي باتت محط جدال ونقاش في أوساط الفنانين والنقاد، نتيجة للتأثر بالمعايير الفنية الجديدة لإنجازات ما بعد الحداثة، وكل ما يجري من تفكيك لدائرة الوعي بالفنون البصرية الإنسانية لاكتشاف المعاني الخفية للإبداع، وتفكيك لغز الفن الذي يستحيل حله، والذي على ما يبدو أن المتعة البشرية تبقى محصورة في تحولاته وانقلاباته من شكل إلى آخر دون أن يصل إلى غايته..

هذا ما يدفع **الغزالي** لمزيد من التجريب والبحث عما يثير الاهتمام في تجربته، وتقديم التأويلات التي يمكن أن يستند إليها المتلقي لفك اللغز، واستنباط المعاني الخفية من هذه الأبواب التي

تحضر جسداً بشخصها المادي، وروحها باعتبارها كشفاً لما يخسره الإنسان، وهو يسعى إلى قوة تمكنه من الخلود بالمعنى المعرفي. فالمعنى الذي يبحث عنه كل من الفنان والمتلقي هو السر الدفين المتكون من مزاجهما وليس من المواد، ومرجع المعنى قضية ذهنية بحتة، وإنما تقوم المواد بدور الوسائط المحرضة، ولهذا تشير التعريفات إلى أن الحامل هو "كل سطح يسمح بتنفيذ عمل تصويري، القماشة وألواح الخشب والورق والورق المقوى والحائط...."

القضية ليست وليدة هذه الأيام، ففي السبعينات أثيرت مشكلة الحامل في التشكيل المغربي، وكذلك مرجعيات المواد، في صراع حضاري بين الفضاء الغربي والفضاء العربي، بالتحول عن الشكل المعهود للوحة القماشية المدعوة لوحة الحامل الغربية. وقد أثارت البيانات آنذاك ظروف العرض ومكانه وصلة ذلك بالعمل الفني باختراق الصالة، وهو الأمر الذي اشرت إليه سابقاً، واعتبار ظروف العرض تنطلق من داخل العمل الفني وأعماقه البصرية.. ولهذا يحاول **حكيم** إحياء صلة العمل بحامله استناداً إلى هذا الحراك المعاصر، ومدعماً مكانة الباب في التراث الفني الإسلامي كحامل جمالي تندغم فيه قيم الجمال ومعاني الوظيفة والاستخدام في الحياة.

إنه النموذج الذي نواجهه في كل موقع، نتعرف عليه بحسب الصياغات التي آل إليها وفق تطور المهن في المجتمعات وتنامي معرفتهم الفنية، التي جعلت صياغاته لا تختلف كثيراًعن بعضها على مستوى البنية المنضبطة والصارمة للمعمار المديني بخاصة، والحقيقة أن هذا الباب أو ذلك إنما يبلغان عن الواقع بشموليته وتعدده كما يبلغان عن المقدس، ولهذا تتوقف طرق إدراكنا له كحامل على ما يحمل، وعلى الرصيد الذي أنجزه **الغزالي** للوصول إلى البنية التي يقدمها كمجال مواز لجماليات الباب، بل إن كليهما يعيدان صياغة التصور الذهني للعملية الفنية، وتقديم مفهوم جديد للباب كموضوع يولج فيه غوايات الحسن.

واقع الأمر أن **حكيم** لا يجزم الوصول إلى حقائق ثابتة في هذه التجربة[3]، وكل متعته وهمه يتجليان في أنه يسير في مسالك التجربة وتفرعاتها، تأنهاً في التدفق الذي يمنحه القدرة على تحديد

---

[3] - انشغل الفنان حكيم الغزالي بالفضاء والمجال البصريان، وبمختلف الرموز الكتابية في رحلتها من الامحاء إلى الظهور. لكنه في إحدى تجاربه يمضي إلى محسوس حروفي له حضوره التشكيلي والتأويلي.. (النون) التي تجسد الحضور الإنساني في أزلية الروح.. حرف النور والأسرار، والقوس الأرضي المتطلع إلى نجمة السماء وروح الكون، النقطة التي تمثل نوناً علوية أخرى .. المركز الذي تدور في فلكه تجربة اليد والعين، وكل ما وراء العين من بصيرة تعيد للتشكيلي ألقه الجمالي وبما يتيح للفنان ولوج عوالم النون الرمزية، مازجاً الطبيعة الشكلية للحرف بالحيز الماورائي لقيمة الكتابة، دون الوقوف عند معنى محدد، أو محمول لغوي.

البنية الشكلية المنظورة للنون هي دلالة تستغرق الناظر في فضاء مولد لحساسية وخصب التعامل مع المجال الذي تحيل إليه نون الغزالي.. ومغامرة تجمع الهاجس الصوتي (الاستعاري) والشكلي (الأيقوني) بالمعنوي (الروحي) لبناء نداء بصري ينبعث برقة من

مظهر الخصوبة البصرية التي يمنحها لسطح عمله، سواء كان قماشاً أو باباً، أو غير ذلك مما يراه حاجة وضرورة تعبيرية في لحظة بعينها، ولهذا يمكن الحديث عن مقدار إندفاعه ليكون حاضراً في هذه الأبواب، أو غائباً عنها حين يستيقظ من التجربة التي استغرقته. فما حققه لم يكن متصوراً من قبل وإنما قادته التجربة إليه، بإيجاد غائب طال فقده، وهو الأمر الذي يدعونا لمشاهدته هذه المرة، وإلقاء نظرة متأملة عليه باعتباره فرضية وإمكانية لتجارب قادمة، سيصرح بها بصرياً بعد أن كانت طي الكتمان.

ولكي ندرك الباب السحري المفعم بمخزون الماضي والحاضر، وكل المعاني التي يفصح عنها الرمز في حالات يشي بها الباب كمعايش للإنسان في حزنه وفرحه، وجده وشوقه وانتظاره. فإننا لابد أن نتوقع ما يخفي خلفه من مفاجآت، عالم الفنان الخاص، وعالم الحياة العام، والذي لا يمكن دخوله إلا عبر ولوج هذا الباب.. أي العمل الفني المنجز، المغلق والمفتوح بآن معاً، فالباب في هذا الوضع خارج إمكانية التحديد. وقد لا يفيد تعريفه وفق أصله، أو باعتباره جزءاً من العمل الفني، وإنما يتم إدراكه عبر الموقف الذي يعرضه، والذي يجعله فوق مرجعياته النفعية والبصرية. أي بعدم اعتبار الباب شيئاً كباقي الأشياء، وإنما من خلال ما يسقطه **الغزالي** عليه، والذي سيسقطه المتلقي فيما بعد على وجوده الجديد، بثقة تتجاوز المتداول عن مميزاته، أوالمستقر في ذاته، إلى الوجدانيات التي تفتح الشعور على كونية الباب، باب العقل، والعواطف، وباب الروح، وباب التأويل الذي ينفتح على لا نهائية الأبواب.

-4-

شعرية يتطور فيها اللون حتى يبلغ حدود التلاشي. إنه وجود جديد للانفصال عن سياق اللغة السردية، والوصول إلى عوالم حلمية أنثوية ورحمية تعيد الثقة ببراعة الفنان ومحاولاته إمساك العمق الدلالي للصفات التي يتناظر فيها الجمال والوعي.. الملكوت الذي تضفي عليه النون عالماً من الرقة والخفاء والاستكانة والاستقرار.. عوالم الغواية والانفعال بثنائية الذكر والأنثى، والتكرار الذي يستحيل إيقاعاً للنموذج المسيطر هندسياً، النون الراحلة من الهيروغليفية إلى الديموطيقية فالعربية .. نون النور، ونون الإنسان، ونون النسوة.. الحبر والدواة، ولوح النور المنتشي بالمعاني الذهبية، والمعاني التي مازالت طي الكتمان.

لحكيم الغزالي موقعه اليوم في المشهد التشكيلي، يتبدى ذلك في معارضه الشخصية ومشاركاته واختيارات الأسواق الفنية والصالات لأعماله، وكذلك المتاحف كالمتحف البريطاني وسواه. وتشيد الكتابات باختلافه، وقدرته على الجمع ما بين الفن واستجابة المقتني، الذي يجد في أعماله ما يقدم له المستوى المطلوب، والافتراضات التي يصنعها في العمل الفني. وهي قضية في غاية التعقيد.. كون الاستجابة تمثل علامة عن حلول توصل إليها الفنان في مسيرته، تجعل الرائي يطيل المكوث أمام عمله مستمتعاً بعذوبة المجال، والفراغ المفكك إلى عناصره الأولى. مع ربط كاشف لإشارات وموتيفات في غاية الدقة، تتناول عبر الخدش أحياناً أثراً أو أكثر.

كما يضيف كتابات عفوية على شكل "خربشات"بين الكتابة والرسم، أو يجتزئ صوراً وعلامات بقدر من الانضباط يجعلها تذوب في فضاء العمل، عاكسة جانباً أو أكثر مما يفكر فيه أثناء تنفيذ عمله. لتختفي كأثر أيضاً تحت الطبقات السائلة التي نستبصر فيها ابتعاده عن غلو الصورة، وموقفه من التفريط التشخيصي، معتمداً على الأثر كي يقدم نفسه وقد غابت ملامحه في الزمن، دون أن يشكل ذلك صعوبة في التلقي، أو متابعة لهذا الأثر في تحولاته. وما يهمني هنا ليس الطريقة التي ينفذ بها **حكيم الغزالي** أعماله، سواء أكانت على القماش أو الخشب أو الأبواب، بقدر ما يهمني طريقة قراءتها وهي جاهزة للعرض على من تتوجه إليه في الأصل، أي كيف يعيد المتلقي صياغتها انطلاقاً من ذهنيته التي قد تتعارض أو تتفق مع مألوفها البصري، وأين تمكن نقاط الالتقاء والتباعد في نفس الوقت، خاصة أن أعمال **حكيم** لاتعرض فقط في المغرب، وإنما في مواقع مختلفة من العالم، وفي أسواق الفن المتنقلة. وهو الأمر الذي يشير إلى تشابك الرؤى والمواقف من الصورة التي تفكك وجهات النظر المختلفة في إطار ثقافات هذه الوجهات ومكوناتها، للكشف عن الرغبة بالتجربة مجتمعة، أو بعمل محدد منها يحقق تناغم المتلقي معه.

إن آليات استحواذ هذا النموذج من الأعمال الفنية على الاهتمام نابع أساساً من إشكاليات العصر الذي نعيشه، بكل ما يحتويه من عنف تدفق الصور، وصلابة الموضوعات وثقلها، وتعقد وسائل العرض.. ما يشكل ناقوساً يكاد لا يصمت في مواجهة العقل البشري، وتشتيتاً لمعاني الجمال المرتبطة بالروح، واختلالاً في ربط الوجود بما ورائه.. وبصرف النظر عن الإجراءات التصويرية في عالم الفن بانزياح الأفكار، فإن **حكيم** يلتقط اللحظة المناسبة لتفكيك الأصول على نحو مثير للدهشة، بالانفتاح اللا محدود على المجال بفضاءاته المتعددة، وتطويع نزوع الإنسان إلى المعنى لقضية أخرى تجري خارج التمثيل، وبصيغة تتيح للإنسان البقاء في أثره دون أن يعيش رصيده التاريخي بالحلول في اللوحة، وبناء فراغ مضاد للتدفق. وهو مشروع بدأه منذ سنوات، يذيله دائماً

بهوامش ليست بذات الأهمية المضمونية التي قد ينظر إليها من خلالها، وإنما تكمن الأهمية في العمل مجتمعاً، أي المجال المفتوح على بصيرة إبداعية خيالية تقوم على نفي الواقع البصري، من خلال تيه روحاني يغلف العمل ليحقق وجود عالم آخر ينتمي بكليته للفنان مهما احتوى من إيماءات إلى ثوابت تقنية، هي ذاتها في حالة تغير وتبدل وتنقيح. ويمكن الإشارة هنا إلى أن **حكيم** في كل مرة يبدأ فيها نسج فراغه، فإنه مع وضع اللمسات الأولى لا يدري بالتأكيد إلى أية خاتمة سيؤول عمله البصري، حيث يمضي بحرية إلى حضوره الكلي في العمل.

الباب بمجمله أثر لمفهوم، وإذ يحمله **الغزالي** من موقعه الوجودي إلى موقعه المعنوي، فإنما ينقل هذا الأثر عبر وعينا له. على الرغم من أن التوصيفات التي نراها في الباب تشير إلى هويته النفعية والجمالية، أي التوصيف الوجودي الذي يقتضي أن يثير سلوكنا تجاهه على المستوى النفسي. إلا أن مبدأ المتعة الذي يمضي إلى الوعي به كعمل فني حاضر أيضاً، ويبرز مباشرة من خلال النقاش الذي يعتمل في نفس المشاهد وهو يقصي الحضور الوجودي للكتابة، منفعلاً بالأثر الفني عليه، ومفكراً بالاختلاف الحاصل في استبدال الواقع بالمتعة، أي حضور الأثر كذات مجسدة لتجربة الفنان.

غالباً ما تثار قضية صلة العمل بمنتجه، ويكون التساؤل حول مدى المطابقة المفترضة بينهما، كي يكتسب العام هويته وانفتاحه، وهنا لابد من الإشارة إلى أن ذات الفنان المقصودة، هي مايتعلق بالمعرفة وليس الذات بشمولها العيني، خاصة إذا افترضنا أن المعرفة كالذات.. قضية إشكالية. كما أن الباب المتحقق كفعل فني هو شكل في النهاية وفق الرؤية الإبداعية التشكيلية. وبه يتم تضمين الفعل الإبداعي والجمالي الناتج عن الذات، محققاً الكشف عن مكونات العمل الفني والفعالية الجمالية. فكل باب لوحة.. ولكل لوحة كيانها المستقل في إطار مجموع التجربة. أي المجال الذي يتضمن تخارج **الغزالي** مع مكونات الوعي المعاش، كوحدة متغيرة ومتكاملة وشاملة لاختياراته الجمالية الاختبارية. حيث تشكل كل لوحة فضاء مستقلاً يمتلك روابطه مع الأعمال الأخرى، كون التجربة في طور التكوين المستمر، وما زالت تخفي الكثير مما لانعرفه عنها. ولعل هذا الجزء الغامض هو المحرض للمشاهد كي يبقى في شراك الفن، والرغبة في التعمق أكثر فأكثر في لغته المتجددة، التي من أهم مهامها المغامرة الدائمة في عوالم الخيال الإنساني، والبداية من جديد مع كل مواجهة للعمل الفني، تُبقي الاهتمام في الأثر ليغيب الفنان وراء الباب الذي فتحه، باب الروح المبدعة التواقة إلى الجوهر.

الانفتاح على المرئي في تجربة الإمارات
قراءة التشكيل في إطار الصراع بين التقليد والحداثة

بين الأذن والعين مسافة تقدر بمدى الاكتشاف، وفرضية أن كلاً منهما تقود حاسة تحتاج إلى المزيد من التعليقات المعرفية، ويمكن القياس أيضاً بمقدار ما يحتسب الفرق بين الفن والعلم، الفيزياء والعمل الفني الإبداعي. وبكل الأحوال، فإن التبدل الحاصل في الانتقال ما بين الأذن والعين لا

يخضع لهذه الحسابات الدقيقة، فالشعر والصورة مادتان لعملة واحدة تدخل الخيال في باب المناقشات الثقافية والفكرية. لا يحتاج حساب الفرق لكثير عناء، إلا أن هذا الأمر ليس مقصدي، بمقدار ما أحاول أن أشير إلى موقع الرؤية، الذي يشكل من حيث المبدأ قيمة مستقلة في المعنى التشكيلي من جهة والمعنى الجمالي بصورة عامة. وبدلاً من الاعتراف برسالة العين التي يتبدل إيقاع ضبطها بحسب الزمن والموضوع، فإن وصف فعل الرؤية وتحديده يساعدان في تلمس التناقض الناتج عن اعتبار الموضوع مادة للرؤية. فغالباً ما تبقى الصورة ناقصة بسبب نوعية الرائي وقيمته.

الرؤية هي الانفتاح الدائم على المرئي، وسبره بمعرفة مختلف تفاصيله المتعلقة بكينونته ومغزاه ومضمونه، وتعالج الرؤية حقلا من أهم حقول المعرفة المتصلة بالجمال وقوته وسحره التي تصل إلى حدود الصلة بالضوء ونظرياته ونماذجه وظواهره. إلا أن ما أحاول الوصول اليه ليس فعل الرؤية بحد ذاته، وإنما طروحات التحول الذي يحدد سعي الاشياء والموجودات والأفراد والأحداث كي تكون مرئية.

احترام الاستعراض

العملية مركبة، لا شك، فمنذ أن حاول أرسطو شرح آلية الألوان وتركيبتها وتوافقها واشتقاقها، أو ما تحدث من خلاله عن ميزة أن يمتلك اللون خصوصيته الضوئية كمادة مستقلة عن اللون في الأشياء الذي ينص على معايير مختلفة وقواعد تتجاوز حدود الطيف، مروراً بنيوتن وقانون التباين وتلقائية اللون لميشيل شيفرول معاصر ديلاكروا، ومثابرات الانطباعيين وما جرى في الألوان المتممة للأبيض، واختبارات كريستوفرسن الدنماركي (1919- 1987) لنور الشمس، وانتهاء بالديجيتال وإمكاناته المدهشة التي تجعل الاعتياد على الرؤية اشتقاقاً مباشراً لثقافة التقنية، التي باتت تلغي الكثير من المفاهيم ليحل مكانها احترام الاستعراض أمام العين، الطبيعية والصناعية، باعتبار المرئي قوة ومصدراً للفعاليات القائمة، وفي هذا كله ما يؤكد معنى التأثيرات الحاصلة من قبل التقنيات الجديدة على المعرفة، بتبديل وظائفها وسبل تداولها، وتغير كيانها.

تغيير في الرسالة

أسوقُ هذا التقديم النظري لولوج مسالك التبدل الجمالي الذي يحصل اليوم في كثير من المواقع الثقافية الدولية، وما يحدث في الإمارات على سبيل المثال لتوفر إمكانية التغيير ولكون هذا التغيير او

الانقلاب يبدو هذه الأيام الأكثر تعينياً دون سواه من الأنواع الإبداعية المبتكرة التي تمتلك تاريخها وانتماءها وتوصيفاتها وسحرها وصلتها بالناس بعد أن تجاوزت حدود الصدمة التي يمتلكها الجديد باعتباره طارئاً، وكذلك حدود المناخات البيئية والطبيعية والثقافية فعبرت إلى عوالم بدلت في حمولاتها التعبيرية، ولون الرسالة التبليغية التي تحملها، فنأى عنها ما كانت تعتبره وصفاً أو تمثيلاً أو محاكاة، أو تعويضاً للوجود ولم يعد يهمها أن تبلغ حقيقة معينة أو أن تعكس معاني النفس البشرية التي تبدعها، وهذا ما يشير إلى اختلاف في الدور الذي كانت تلعبه اللوحة أو المنحوتة أو أي عمل فني كان يسير في تطوره وتاريخه إلى ما ينفي مسالكه وخصوصياته وسياقاته لمجموعة من الأسباب يأتي في مقدمها تبدل البيئة الثقافية، وتحول المفاهيم والمصطلحات والتعريفات، للوصول إلى توصيف استعمالي وتظاهري للعمل الجديد ليس على ارتباط بالأنواع التي كرست نفسها في إيطاليا في القرون الوسطى، وما تلا ذلك من تطورات عالمية على هذا العمل الفني، وكذا اللوحة العربية التي جهدت لإثبات وجودها مذ كان للتصوير الإسلامي مذاهب واتجاهات ترويها كتب تاريخ الفن الإسلامي، أو ما تحقق في قصور الأولين في مختلف المناطق العربية مذ أعجب الحكام بما كان يجري في العالم، الأمير فخر الدين الذي اقتنى أعمالاً فنية عام 1613 بعد أن اتجه إلى توسكانا وتوقف مبهورا - حسب المرويات - أمام روائع الفن الايطالي.. واستقدامه عدداً من المعماريين والفنانين الإيطاليين الذين بنوا له قصراً في بيروت، وزينوه باللوحات الزيتية، وأحاطوه بالحدائق المزدانة بالتماثيل.. والخليفة الجزائري علي بن أحمد ومحمد علي (1769 -1849) الذي أتاح لفنون الباروك والروكوكو أن تغزو الذوق المصري في التصوير والعمارة والنحت، الخديوي اسماعيل وسواه من حكام الشام وبغداد.

لقد تجاوزت في هذه الأزمان رغباتنا حقيقة المحمول الجمالي في الحضارات الأولى وكذا ما كنا على صلة به فافترقنا عن الإلفة التي كان من الممكن أن تكون شرطاً للصلة بالفنون بدلاً من الاتهامات التي التصقت بتوجه الإبداع التشكيلي باعتباره فناً وافداً وذوقاً "مؤوروباً"، ولكانت توفرت له ظروف حضارية وجمالية تربطه بالموروث، أو لنقل إن الفنون كان لها أن تتجاوز حدود المنقول زمن بونابرت أو عبر أزمة المستشرقين على اختلاف تطلعاتهم وأزمانهم.

وكل ما أنجزه الغرب في البيئة العربية بعد ذلك، لتثبيت منجزهم الجمالي بما يتضمه من مفردات هي حصيلة عالمية في عمقها، وطريق واضح المعالم بما يحمله من تبدل الرؤى والفلسفات والأفكار التي كانت تطرأ على مجتمعاتهم وقيمهم.

بؤرة الاكتشاف

بين المنظورين الجوي والداخلي

لا شك أن تناحراً خفياً كان يتأسس في عمق العلاقة بين المنظور الجوي والمنظور الروحاني الداخلي، وكذا الصلة بالفراغ والتشخيص والمشهديات والألوان والنظريات. وإن لم يستطع النهوض التشكيلي مع مجيء القرن العشرين أن يحقق وجوداً نظرياً لدراسة التاريخ وإشكالية الصلة بالفنون الأخرى في المجتعات الغربية، إلا أن التفاتات واضحة باتت تقدم أفكارها بعد منتصف ذاك القرن لتبدأ بتهجئة معاني المواقع الجمالية العربية، ومختلفة في توجهات كتابها بين منتسب إلى المحمل الغربي وآخر إلى المحمل الحضاري، وآخرين يمزجون بينهما للحديث عن فنون عربية تباشر عملها منذ سقوط الدولة العثمانية وبدء المراحل الاستعمارية الغربية للمنطقة العربية، وتكريس تقاليدهم الجمالية في نوع من الانتزاع الثقافي الذي يحل قيماً محل أخرى وذائقة بدل أخرى.

إنها الأذن التي طربت للكلمة فترة زمنية طويلة، والتي كانت مختلف الرؤى تتشكل عبرها عن طريق الشعر والأدب لتتقدم العين إلى بؤرة الاكتشاف، أي أن يتقدم الشكل على الصورة المتخيلة. ويمكن أن نسوق مقطعاً يلخص هذه الفكرة للباحث شربل داغر: "لو تتبعت ألفاظ اللغة التركية وتوقفت فيها عند معالم الانتقال، فنحن نجد أن العربية عمدت في تسمياتها للممارسات التشكيلية الأوروبية الناشئة في بلدانها إلى تحميل ألفاظ قديمة حمولات جديدة مثل "الرسم" و"الفن" و"اللوحة" وطلبت منها تعيين ما كانت تتعرف إليه في حاضرة التجربة الأوروبية - العربية وجدت صعوبة أكيدة وظاهرة.

أما الأتراك فما فعلوا ذلك، بل احتفظوا بلفظ "صناعة" القديم، صناعة الشعر وغيرها، على ما هو معروف في ماضي التجربة الجمالية العربية الإسلامية، للدلالة على الصنيع الجديد، واحتفظوا بلفظ "رسم" للإشارة إلى التصوير الزيتي غير المعروف في بلدانهم، وإلى لفظ "هيكل" للدلالة على ما نسميه في عربية اليوم ب "النحت" وهو ما أجده أيضاً في تسمية "الفنون الجميلة" نفسها (كما نسميها في العربية)، إذ أطلقوا عليها العبارة العربية "الصنائع النفيسة".

شروط جديدة للإبداع

لكي لا أوغل أكثر في السمات التي تفرق، أو تلك التي تجمع التجارب الإنسانية بعضها إلى بعضها الآخر، فإن واقع الحال أقدر على إثارة التساؤلات، التي تتم بفعل قطع الصلة مع مجموعة المنطلقات المؤسسة في عالمنا العربي، وكل ما بات يتحقق اليوم بالانخراط في المذاهب الجديدة والانتقال إلى شروط إبداع جديدة (تقطع حبل السرة العضوي) إن لم نقل إنها تلغي السرة كلياً في مجتمع ما بعد الإنسان الذي لم تعد تعنيه كينونته الإنسانية بقدر ما تعنيه كينونته التقنية. وإذا كنا أكثر قرباً من الحقيقة، فلا بد من إيضاح موقف المنتمين إلى ما يجري من تغيير على المستوى العالمي الذين يرون في عالم الفنون التشكيلية عالماً (محتقراً) في مختلف مستوياته الجمالية والفكرية، وليس فنوناً هي في موقع التجاذب والتفاكر والنقاش، وعلى هذا فإن (الحديث عن الإطار القانوني للتغيير يقتضي ملاحظة عنف الانتقال من بيئة إبداعية إلى أخرى، وعليه أن يستوفي وبشكل موسوعي النزاعات التي تحمل عناوين تقارب ما بين الفن ومبدعه، وكل ما يدفع هذا المبدع للتخلي عن قناعاته وقناعات الأجيال التي سعى لإقناعها بمعالجاته الفاعلة التي يسعى من خلالها لخلق النموذج، وفي الوقت ذاته لتفكيك هذا النموذج. وكما تشير الدراسات إلى عنف انقلابات الفن في مختلف المواقع فإنها تولد في بنيته صراع المفاهيم حول وظيفية الفن، مما يمهد لصراعات أشمل تجعل المصنفات التاريخية مادة ضئيلة الأهمية في قراءة الوقائع المستقبلية.

أسباب الطفرة

على المستوى العربي، يلحظ المتتبع نأي الحركات الجديدة عن إرثها الجمالي، واقتداءها بالمنجزات الجديدة في أمريكا وأوروبا، بل المضي أكثر في ما يتجاوز الحالة الأكاديمية العالمية التي أسهمت في تأصيل الحركات الفنية العالمية. يختلف في ذلك موقع عن آخر، وذلك ناتج بالتأكيد عن مقدار صلته بالتحديث العام الذي يشمل المدينة ومعمارها وانتماء المجتمعات الجديدة إلى العلوم والتقنيات والتكنولوجيا التجاوزية، مما أدى إلى اضمحلال القيم التقليدية وتبني قيم التغيير والانقلابات الحاصلة في بلدان العالم الأول، وقد استطاعت الحركة التشكيلية في الإمارات العربية المتحدة – على سبيل التمثيل - تمثيل هذا الاختلاف بمزيد من الشدة والوضوح، لأسباب كثيرة يأتي في مقدمتها كونها حركة فتية ونشطة تتميز بالحيوية والعطاء والاحتضان من قبل المؤسسات الثقافية المختلفة، والدعم الذي أتاح مجالاً واسعاً من حرية التفكير والاختلاف والتنوع والانفتاح على مختلف التجارب الإنسانية، ولترافق هذا الطموح مع التغيير المفاجئ في البنية الاجتماعية والمدنية جراء الطفرة النفطية التي وفرت هي الأخرى مجالات واسعة للاحتكاك بمفرزات العصر التقنية والتكنولوجية

والأكاديمية، وكذلك بخبرات متنوعة من مختلف الجنسيات الوافدة إلى المنطقة، والتي تحمل وجهات نظر ثقافاتها التي تتراوح ما بين التقليدية والمابعد حداثية.

أضف إلى ذلك ضرورات الوعي بالحاجة إلى التطوير العمراني وبناء المدينة الحديثة بما فيها من أكاديميات وصالات ومتاحف وبرامج واتصالات وعلاقات، ونشوء تجمعات فنية وأنشطة نوعية عالمية كبينالي الشارقة الدولي الذي مهد لولوج الفنان المحلي في شبكة من العلاقات الدولية في إطار من الحوار الخلاق مع الفعاليات الدولية الأخرى وأهم تجارب المبدعين في أنحاء العالم. هذا ما استدعى أن يكون هذا البينالي صاحب رؤية متفردة يعمل على توضيحها أفراد ومؤسسات وهيئات تخصصية تقدم الإبداع الإنساني مرة كل عامين وبما لا يقل عن المستوى المطروح في مختلف البينالات الدولية الأخرى، الأمر الذي جعل الحراك الفني في الامارات يتجاوز الكثير من المواقع المماثلة في المنطقة العربية، وانفتاحه على الأسواق الفنية العالمية المعروفة والمعارض التسويقية الكبيرة مثل آرت دبي وآرت باريس، واستقطاب العديد من صالات العرض الدولية.

تعايش التيارات

لا شك في أن المحترف الإماراتي يتوزع في فضاء تتعايش فيه مختلف الاتجاهات، ويعيش في عمق هذا التعايش صراع بين مختلف التجارب لتأكيد وجودها، ويحاول كل طرف أن يتميز باستقطاب ما يدفع بتيار إلى المقدمة، وقد لجأ الكثير من الفنانين إلى إقامة الدورات الخارجية ومتابعة ورش تجريبية ودراسات معمقة، ما جعل آفاقهم مفتوحة بشكل شمولي على التجارب الجديدة.. وككل التجارب العربية تتعايش اليوم جنباً إلى جنب الفنون التجريدية والتعبيرية والرمزية والتكعيبية والنظامية والإيحائية والسريالية والمفاهيمية والبيئية والتصغيرية وغيرها.

وإذا كانت السنوات الأخيرة أبرزت فنون المفهوم والبيئة على ما عداها فإن دلالات واضحة على انقلاب النظم الجمالية المعهودة بات واضحاً بتأثير الانقلابات الحاصلة في مستويات أخرى كالعمارة والإعلان والإعلام وما تحققه شبكة الأنترنت المتطورة من اتصال واسع بمختلف التجارب الإنسانية في هذا المضمار ولتحقيق اتصالات مباشرة بين أنصار هذه الفنون في مختلف المواقع وتبادل الآراء والخبرات المشتركة في فنون تعبر عن حاضرها وتنفي صلتها بما سبقها، ما يؤمن لها شخصية وتفرداً لا يحمل عقداً تجاه الماضي.

عوامل تدفع للنجاح

إن استقطاب المعارض النوعية القادمة من مواقع مختلفة إلى متحف الشارقة للفنون أتاح إمكانية المقارنة بين التجارب المحلية المماثلة والتجارب الإنسانية الأخرى التي تسعى إلى تأسيس معاني الصدمة (وبعد أن كان معرض كمعرض الستة التي أقيم في العام 1996 لمجموعة من المتميزين يثير أسئلة الغرابة وبناء الذاتوية وتحديد الموقف من الفن، فإن معارض كثيرة قادمة من أنحاء مختلفة كمعرضي الكلية الملكية البريطانية و"ماء رمال فضاء" الألماني التنظيم وسواهما، لم تعد تحمل شكل الصدمة، بل إن معرضاً مدرسياً للجامعة الأمريكية في الشارقة على سبيل المثال أضحى يمنح الواقع البصري تنوعا إنسانياً مهماً).

كما أن استقرار دورات بينالي الشارقة الدولي ليصل في أبريل/ نيسان المقبل إلى دورته الحادية عشرة، وكذا استمرار المعارض النوعية في متحف الشارقة قد أدى ذلك كله إلى بناء أجواء التغيير في إطار صحيح، الأمر الذي ساعد لاحقاً على وجود كلية للفنون في الشارقة هي الأولى على المستوى الخليجي، ومن المتوقع أن تلعب دورا مهما في فهم ركائز ومعاني التغيير الذي ما زالت محامل عربية متنوعة على جهل حقيقي به، ويمكن العودة للفنان حسن شريف حين صرح: "أحسست ابتداء من عام 1982 أن الكثير من اللوحات التشكيلية، سواء الانطباعية أو التجريدية التعبيرية في كل مكان بدأت تفقد أهميتها لديّ، إذ لم أعد أحس بأي متعة بصرية عند مشاهدتها. وشعرت بأن هناك فجوة بين اللوحة وبين النحت التقليدي، ويجب البحث عن العمل الفني في هذه الفجوة، ومنذ ذلك الحين بدا لي إن العمل الفني ليس هو اللوحة ولا النحت، بل هو (شيء آخر).. هكذا حاولت ملء هذه الفجوة. كل تجربة قادتني إلى تجربة أخرى، وأعتقد أن جميع الأعمال التي أنتجتها منذ عام 1982 وحتى الآن هي تجربة واحدة مستمرة... وأحس خلال إنتاج هذه الأعمال أنني وصلت إلى أدنى قدر من (الانتباه) حيث يتحول العمل إلى (عملية آلية أو أوتوماتيكية)، لهذا فهي ليست منظمة، بمعنى أنني قد ارتكبت العديد من الأخطاء أثناء العمل، ولكن هذه الأخطاء تساعد العمل في النهاية، وهي تختلف عن أخطاء (الفن النظامي) الذي هو رياضي لا شعوري، بينما هذه الأعمال شعورية وحسية لكنها تفتقد إلى (الانتباه) الذي يرافق عادة أي عمل فني.. هكذا أرى إن الأخطاء تتحول في عملي إلى جمال".

تبعية جديدة

مع هذه الفردية في إنتاج العمل، وبإحالته الأمر إلى فنون الأنساق لا المواد، وبتقديره أن الزمن هو الرابط بين مختلف أعماله، يبدأ في الساحة الإماراتية تحول موضوعي يلبي الرغبة بالتغيير باتجاه التجريد، ليمتد على مدى السنوات وعبر الكثير من المواجهات والعناء إلى تخيل جديد للعمل الفني نلحظه في أعمال جيل جديد يتوسع باستمرار ممن يذكون روح المغامرة والتجريب، ويرون الفرق شاسعاً بحق بين الأذن والعين متوجهين إلى زمان وفضاء المتلقي بدلاً من التوجه إلى المتلقي مباشرة.

مناقشة قضايا الفن باستمرار، والتفاهم بين المبدعين، أساس دائم للوصول إلى حقيقة ما يجري في أروقة الإبداع، وفي عراء التفكيك والحيرة البشرية، وسيكون مطلوباً بإلحاح قراءة حال التشكيل في الإمارات في إطار الصراع بين المفاهيم التقليدية والحداثوية وما يليها، خاصة أن الانقسامات التي تطال الإبداع التشكيلي والجمالي في المشهد المحلي لم تعد تحتمل خلافاً أقسى مما يحسه المبدعون بمختلف أجيالهم وتوجهاتهم، حيث لم يعد بالإمكان تأليف جسم متكامل، أو تيار يعزز قيمه بالمعنى المعهود، فالتناحر قائم بين تيار يرتبط بالماضي والذاكرة والتراث، بل ويمتد إلى الحاضر معلناً عن التزامه بتحقيق إجابات عن الهوية والخصوصية والانتماء، وتيار ممعن في قطع الصلة بجذره وفي الانعتاق من مختلف قيود قواميس الفن وتاريخه.. إنه صراع يتجاوز الانقلاب على المفاهيم الثابتة لدى جمهور الصورة الأيقونية المرئية في شروطها الثابتة، وبالطريقة التي أشاعها الغرب في الشرق، ورغم أن هذا التيار يكرس مغامرته التجريدية سعيا إلى النجاة والانعتاق من التبعية الثقافية، إلا أن هذه اللغة البالغة التحرر ما زالت تعتمد في بنائها الفكري والتطبيقي على المنجز الفكري الغربي، وعلى ظروف إنتاج هذا النوع من الأعمال الذي لم يعد موجها إلى العين، ولا الأذن وحسب، بل إلى ما هو فوق الحواس الاعتيادية للإنسان.

الماء والتشكيل الإماراتي

-1-

بقدر ما تطرح مسألة الالتزام بالحياة في الفن القضايا بصورتها العمومية، فإن تمثل التفاصيل كما يفهمها الناس يزيل عن استيعابهم تفاصيل المعاش الكثير من القلق والشك المعرفي بالموجودات، التي تشكل جزءاً من بيئتهم الفكرية والثقافية. بل هي تجيب عن كثير من الأسئلة المتعلقة بالوجود والمصير والهوية، وتحقق عبر الاشتباك مع الرموز فعلاً سحرياً وشعائرياً وتبادلياً مع المرئي واللامرئي الذي ينظر إليه بعين الجماعة، والذي يكون قابلاً للتفسير في غير اتجاه لصالح الوعي المعرفي بمنافذ الحياة ومتغيراتها.

الماء، الذي طالما كان مثيراً لاهتمامات الإنسان، باعتباره مثالاً دائماً على بناء العلاقات التبادلية معه، ومنها الفنون التي تبرز الكثير من الإغراءات المستلة من الطبيعة، تلك التي يتم تحويلها إلى مفاهيم بصرية تعمق الشعور بالانتماء إلى هذا الكائن الحي الضارب في قدم الوعي به، واستثماره باعتباره المشروع الأكثر استمراراً في الوعي الإنساني، منذ تم تأسيس الأساطير الأولى على صفحته العجائبية، وفي كنهه وماهيته، للشعور بالانتماء إليه والتأثر بمعطياته النافذة إلى روح الإنسان، وإسهامه في صياغة الحضارات الأولى التي نشأت على ضفاف الأنهار وشواطئ البحار كوقود أشعل فكرة الخلق والإبداع الإنساني حين امتزجت الأفكار بالطبيعة لتتكون الأساطير الأولى، وصفات الآلهة الأولى. وهو في هذا المعنى أو المفهوم ما زال يمتلك مساحات شاسعة من الغموض، وكهوفاً من الأسرار تتيح انفتاحه على مستقبل الخيال والتفكير الإنساني. خاصة أن صفتي الاطمئنان إليه والخوف منه مازالتا تشكلان صراعاً دراماتيكياً في علاقة الإنسان بالماء.. والتي منها يتمكن الفنانون من بناء شبكة واسعة من النتاجات ذات الصلة بمعاني الجمال وكافة العلائق الناتجة عنه، سواءً اعتبرنا الماء (موضوعاً) أو (وسيطاً) لتقديم الأفكار التفاعلية الرابطة بالعالم، أو عبر القراءة المكثفة لوجوده الطبيعي وما ينتج عن هذه القراءة من فرجة شاملة تحمل العديد من الإسقاطات التي تدمج الإنسان بمحيطه، وتدعوه لالتماس النظرة الإيجابية لوجوده من خلال امتزاج الوعي بالماء،

والذي يشكل في مختلف الأحوال مرجعية في اللاوعي الإنساني تمكن المبدع من خلق الجديد كل مرة.

هذه الصلة بالماء تشيد التحولات الفنية التي تنتقل من العلاقة بالشيء إلى العلاقة بالموضوع، وهو أمر يلمسه المتابع للنتاجات الفنية التي استوعبت النظرة إلى الماء بالانتقال من ملامسة الفكرة من الخارج بمباشرة الوصف، إلى التعمق في دواخل الفكرة (كممارسة) لها مساراتها وفق الزمن والأفكار والفلسفات المطروحة لبناء مبصورات جديدة ومستحدثة لاتكتفي باستقرار الماء كمعنى دلالي، بل هي تذهب إلى أبعاد الارتباط النفسي والفيزيائي الجسدي الذي اقتضي افتعال الطقوس في حال الشعور باحتجاب الماء الذي يزيد غيابه قسوة الحياة ويكثف شفافيتها، ويعلي من معاناة الناس، وهذا ما يؤكد علة حضور الماء كشكل فني في الأوابد الأثرية كرموز وإشارات نستذكر من خلالها الطبيعة الانسيابية التي تم تكثيفها لتتحول إلى رمز يحمل إلى جانب اللانهائية الحركة الظاهرية للتموج.

تجسيد الماء في العمل الفني يتبع طريقة الوعي به، فعلى سبيل المثال: يشكل الوعي الصحراوي بالماء اعتباره الحياة، وذلك لندرته، وهو أمر يؤكد صياغة أمثلة بصرية تخص هذا الفهم باعتبار الماء إغراء لما ورائيات خلاقة تعين الفنان على إبراز أهمية الماء، والمفارقات التي يخلقها في حسية العلاقة به حيث يشكل غيابه صدمة، وندرته شكاً باستمرارية الوجود، مما يجعله في موقع الطلب المستمر كعنصر علوي يستحق الاحترام والتبجيل، ومطلب دائم يتم التغني به في ترحال البدوي من موقع إلى آخر باحثاً عنه، أو في تعاون المؤسسات المدينية للظفر بأوثق الإمكانيات لتأمينه كحاجة معاصرة للمجتمعات التي هيأت نفسها للانتعاش برفاهية المدينة الصحراوية المعاصرة.

في الفنون البصرية عموماً تبقى القضية مرتبطة بإمكانيات العين، والعين على صلة بالحضور، وقد انشغلت العين في مراحل بالواقع المألوف، وفي مراحل أخرى بإنشاء العوالم الصورية على هيئة وعيها (واقعياً ومجازياً) حيث مضت لبناء لا مرئي يتم التعرف عليه وفق معايير الخيال، وصلة الطبيعة بالثقافة. وترجع معظم النصوص أصل الماء إلى حكايات وروايات ما ورائية، سواء النصوص الدينية أو الأسطورية، بمعنى أن سراً مركزياً ما زال يوقد الامكانات التخيلية التي لم تتمكن أن تنجلي عن حقيقته، وهو ما منحه بعداً رمزياً على المستوى البصري.

وسواء كان الماء نقطة أو ينبوعاً أو نهراً أو بحراً أو محيطاً أو أي تمظهر آخر، فإنه يبقى عين الطبيعة، والمرآة التي نرى من خلالها، والفاصل الأكيد بين الحياة والموت. ليس باعتباره التجسيدي

المادي وحسب، وإنما بالاعتبار المعنوي الممتد في الزمان منذ النطفة الأولى والدمعة الأولى والنقطة الأولى.

-2-

تحفل الفنون البصرية إذن بتمظهرات الماء، وقد استطاعت هذه الفنون الإنسانية أن تشكل سجلاً حافلاً لصلة الإنسان بجوهر الماء.. أي جوهر الحياة بمواجهة الموت، فكل السرديات العتيقة تحمل في تضاعيفها دلالات عن انبثاق الأفكار منه، تماماً كالذي في المتون والنصوص الفلسفية والأدبية ومختلف الإبداعات الخيالية، بحيث أضحت ذاكرة الماء مادة غنية للتجريب في صورته ومضمونه على المستوى البصري.

انقسم العالم الذي نعيش فيه منذ البدء إلى جامد وسائل، أرض وماء، كتيم وشفاف. وقد أبدى الإنسان منذ البدء خوفه من المجهول الذي يمثله الماء باعتباره محيطاً، كما رغب باستمرار في ولوج هذا الغامض والتعرف إليه. ولما لم يكن في البداية قادراً على ذلك فقد تم صياغة كافة القضايا المتعلقة بالخلق على سطحه في الميثولوجيا، سواء لدى الإغريق أو في الشرق على ضفاف دجلة أو في سوى ذلك من الأفكار شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً..

الأرض الملونة كانت مصدراً لمختلف الصياغات اللونية التي استخدمها الفنان بمزج التراب بالماء الشفاف عديم اللون لتسييحه والتمكن من صياغة خيالاته عبره كحامل، واللون الذي كان مادة في البداية أضحى رمزاً فيما بعد تختلف دلالاته باعتبار اللون الواحد أو باعتبار تدرجاته، كالأحمر بالنسبة للسومريين الذي استقر على معان كالحب والخطر والحياة والموت.. هكذا سيكون لكل لون دلالاته وفق البنية النفسية والانفعالية للشعوب..

على الضفة الأخرى مثل النبات صورة أخرى للماء باعتباره رمزاً آخر للحياة، ولهذا نلمس كيفية تمازج الخرافي بالحسي في تحقق الأشكال النباتية في الرموز والأساطير، وقد بقي غصن الزيتون حتى يومنا يمثل هذه المرجعية التأويلية كأصل في تفسير العلاقة بين الموت والحياة، ليس كثنائية متضادة، وإنما ككل أو وعي مطلق للرمز الذي يشكله الماء سواء على المستوى الظاهري أو المجازي، رمز يحتوي على مطلق يتجاوز العقل ويبقى مفتوحاً على التخيل بما يتجاوز تجسد الماء في غيمة أو نبع أو بحر ومحيط أو قطرة.. إلى ما هنالك من التمظهرات، ولعل هذا التجاوز للعقلاني

هو الذي أبقى الماء خارج الرؤية العيانية المباشرة، والتي تحتاج دائماً إلى موهبة في الوعي تجعل من ترميزه للحياة مادة أبعد من حدود الصور التي يتجلى بها، ليضحى بنية تفكيرية لها دلالاتها التي تؤكد حدود الفرق بين "مائية الإبصار وإبصار الماء".

قد يكون هذا ما يفسر علاقة الصحراوي بالماء، ومدى تأثير السراب على طريقته التعبيرية والحلمية كأيقونة تعارض الجفاف، وامتداد الكثيف وتداعيه بمواجهة السائح المتخيل الذي يتحقق كوهم في عالم الواقع، والمتماثل مع تخيلات الصحراوي الليلية حين يكون في إعتام مطلق، حيث لافضاء ولاأرض يراها ولا سماء خلا نجوم ينظرها حيناً على أنها حقيقية، وحيناً آخر على انها متخيل بعيد المنال.. انه الواقع واللاواقع ممتزجان، الروح والعقل في معاناة الوجود الذي نسعى لتفسيره وإدراك ماورائيته واستشفاف ما نحن فيه. وبقدر ما احتفى الفن بالطبيعة في مراحله المختلفة، لابد أن نتذكر دائماً أن في عمق من أبدعوه تكمن التساؤلات الأساسية التي يضمرونها تجاه طريقة تعبيرهم عنها.. ومنها الماء.

-3-

تميزت التجربة التشكيلية الإماراتية بالغنى والفتوة والنشاط المكثف، بحيث أضحت مختبراً بصرياً حقيقياً نرى انعكاسه في التطورات التي شهدتها الدولة في استقطابها للحركات الفنية المعاصرة، المتمثله في البنى التحتية والاهتمام المؤسسي والأنشطة النوعية والمتاحف وسعة الاتصال بمواقع الفن المعاصر في أنحاء العالم. يرافق ذلك نهضة معمارية وتقنية وتكنولوجية أثرت على البنى التقليدية بما فيها الفنون، حيث يتم ملامسة قيم التغيير لتكون الإمارات رائدة على المستوى المعاصر في الاختلاف عن مثيلاتها في الدول العربية، جراء انخراط الفنانين في شبكة من العلاقات الدولية أفسحت المجال لوسم أجيال الشباب بالاندفاع اتجاه نظريات التعبير الحديثة عن القضايا التي تهم المنطقة والعالم.

الماء واحد من المواضيع التي شغلت الفنانين في الإمارات منذ تأسيس المحترف الإماراتي يشكل جدي مع عودة بعض المبدعين من الابتعاثات الدراسية الرسمية في سبعينيات القرن الماضي من أمثال عبدالقادر الريس وأحمد الأنصاري، ومحاولتهم التماس الطريق لإغناء الذاكرة الجمالية والانفعال بالمرئيات التي بشكل البحر أهم سماتها نظراً لاعتباره الجهة الأهم في كسب الرزق، والتغلب على ظروف الحياة فيما قبل الثروة النفطية، التي غيرت الكثير من علاقة إنسان المنطقة

بالبحر، وكل ما نشأ عن هذه العلاقة من بنى تراثية باتت اليوم تاريخاً متحفياً بسبب القفزات الهائلة التي قفزها المجتمع في الإمارات. فموضوع الغوص أوالصيد أوالرحلات البحرية وما تلمح إليه من تاريخ على صلة بالبنية الاجتماعية ومشاعر الأسر وحميمية ما يولده الغياب والمغامرة والمخاطرة التي كان على الرجال ارتيادها، وعلى الأهل الترقب والانتظار والعيش في خيالات ماترويه الحكايات من خرافات كان يتم تداولها وتناقلها جيلاً بعد جيل.

على هذا فإن ما نراه في أعمال عبدالرحمن زينل على سبيل المثال مما قدمه مبكراً من مشهديات بحرية متأثرة بالفنون الإنسانية الأخرى أبقته بعيداً عن ولوج التفاصيل، مركزاً على الروح الرومانسية التي تغلف فضاء الرحيل والإبحار، هذا ما نراه في اعتماده على اللقطة البعيدة المغلفة بالغموض، فيما أتت رسوم عبدالقادر الريس لتوصف علاقة الفنان بأنواع المراكب والسفن، وطريقة بنائها بدقة ومهارة كجزء من المكان، ومن جماليات الحياة وروح البيئة، وبألوان تؤكد أهمية هذه السفن في روح السكان.. فالأمر ليس ذاتياً بالرغم من أهميته كذاكرة يسعى الفنان كي تبقى حية في عيون أجيال اليوم ممن فاتهم معايشة العلاقة اليومية مع البحر وخطورة المغامرة التي ولجتها الأجيال السابقة في سعيها للحياة، خاصة وهي تعيش على أطراف صحراء تجعل عيون الناس معلقة في أفق البحر بما يحمله من أسرار ومفاجآت وفي عمق البحر الرابض على كنز من اللآلئ والذي يعرف متى يختطف ضحاياه المفتونين به.

الوعي بالمكان بشكله التقليدي نراه في أعمال الكثير من الفنانين، وسيكون الصعود باتجاه الحداثة التي تمثلت بذاتية كل من نجاة مكي وعبدالرحيم سالم وسواهما من الفنانين التأثير الإيجابي على انتفاء الصورة المباشرة للبحر والماء، ليصبح اللون عاملاً مؤثراً، والحركة الداخلية لفهم المعاني الحاضرة سبيلاً من سبل البحث عن هوية لفنون المنطقة، والتعبير عن مفاهيم بصرية يتجلى فيها الأزرق كلون طاغ، والحركة التي تقود المساحات نسيجاً لمساحة اللوحة، ومنطلقاً لوعي شعري بصري بالمرئي، وتحويله إلى جمال مختلف عما تحقق في التجارب الأولى. وقد رافق ذلك الاشتغال الحديث اشتغالات مبكرة للفنان حسن شريف على موضوعات كثيرة منها ما يتعلق بالماء كقيمة ثابتة لها صورتها الجديدة التي انعكست في إنجازات مريديه، تتلون في حضورها بحسب الفنانين واتجاهاتهم.

ففي الوقت الذي كان بعضهم ما زال منضوياً تحت الأشكال التقليدية والمباشرة لفهم الصلة الجمالية بالخليج، كان البعض الآخر يؤسس للغة ترتقي بالإيقاع البصري حتى مستويات التجريد، كالذي تحقق في ازدواجية تجربة عبدالقادر الريس الذي كان في طرف من توجهه محافظاً على

الأشكال التي تستنطق الذاكرة التراثية للمكان وفي الجانب الآخر تمضي في تجريدية تستند إلى قيم حروفية باعتبارها موقعاً للمرسومات الخطية التي لم تخرج ألوانها عن فهم الصلة بين البر والبحر، وبحيث يمكن للمتلقي أو المشاهد أن يرى التراتبية المنطقية لتسلسل الصلة اللونية بين الأزرق والأصفر.. الأرض والبحر.

هذه الخبرات أتاحت لجيل آخر أن يمضي أبعد من هذه الحدود بالانفتاح على أساليب تعبير وسمت جيل التسعينيات من أمثال محمد كاظم ومحمد أحمد ابراهيم وعبدالله السعدي، ومن بعد خليل عبدالواحد وأحمد شريف وسوسن القاسمي وسواهم، وسمتهم الخبرة المتراكمة بالالتفات إلى التقنيات الجديدة، والمفاهيم الأحدث التي تجلت في فنون الفيديو والتجهيزات والتنصيبات وفنون المكان والتصوير الفوتوغرافي، حيث بات الحديث أعمق فيما يخص الجمال المطلق المجرد من القيمة المادية الاستهلاكية التي باتت جزءاً من ضغط الحياة في المنطقة، وهذا ما أدى أن تكون الأعمال الفنية جزءاً من العالم الوهمي الذي يبتدعه الفنان، وإن كان البحر مادة الاشتغال الأساسية لدى الكثير منهم في بعض أعمالهم، فقد تم تمثيله خارج نزوات الفنانين، ولهذا فقد انقسم المشهد التشكيلي والبصري الإماراتي إلى تيارين، **الأول**: مرتبط بالماضي والذاكرة والتراث ليشهد على الحاضر عبر لغة لم تتخل عن التكلف والتقليدية. **وثانيهما**: مابدأ بالتقرب من التجارب الإنسانية المحدثة للتعبير عن ذات المفاهيم المطروحة في البحث البصري الماضوي، وقد وجد المجددون إن المعارضة لا يمكن أن تكون إلا من خلال إنكار التقليد وقطع الصلة به وبالمواد التي تفرض سيطرتها على العديد من المواضيع ومنها الماء. وكذلك الانقلاب على الأساليب لتعرية الصورة التقليدية، بنزع مفاصل اللغة التي تبثها، وقطع الصلة بينها وبين جمهورها ومتلقيها ليبقى الزمن الحاضر هو الفاصل في نجاح هذه المساعي أو فشلها.

حسن شريف الذي عاد من الغرب (بريطانيا وأمريكا) محملاً بحماسة استنكار الوضع الفني القائم، داعياً إلى مشاهدة مالايمكن مشاهدته، وما هو خارج الاهتمام، بالانقلاب على المرحلة المرآوية للواقع، التي كان المشاهد يبحث فيها عن ذاته في العمل الفني.. لم يستطع حسن أن يفصل بين العمل الفني وقوة الماضي إلا أنه أكد وجوداً وتأثيراً فيما قدمه لمجموعة من الفنانين الشباب ممن استطاعوا أن يحققوا اشتغالاً متميزاً فيما بعد، وتوصلوا إلى اكتشافات تستحق التقدير في وقت كان الفنان عبدا لرحيم سالم منشغلاً بقوة الرسم وغنى اللون والبحث عن حكاية فيها الكثير من الشعرية الإيحائية، وقد واكبته الفنانة نجاة مكي في المخاطرة التي هي جزء من النجاة، محولة الرموز إلى علاقات نسيجية لونية أنثوية تذكر باشتغالات (بينلوب) وهي تنتظر عودة (أوليس) من رحلته البحرية

العجائبية.. فيما آثر محمد يوسف الانقلاب على نفسه ليمضي في التيارات الجديدة ويمكن تلمس هذا في إنشاءاته البحرية.

لقد استطاع محمد أحمد إبراهيم الإشارة بسطوع إلى البيئة عبر موادها ومواقعها، وحساسية التمشي مع المواد المرتبطة بهذه البيئة. ويمكن استكناه الطريقة التي لف بها جذع شجرة بشكل سحري ليحميها من الجفاف وقسوة المناخ، وكذلك الدوائر التي أعدها لتكون شواهد على معنى صلة الزمان بالمواقع التي يقوم بتغيير صفاتها على شاطئ البحر في خورفكان. في المكان نفسه يسعى عبدالله السعدي لتأسيس المكان في زمانه الواقعي، وقد اختار مقهى على شاطئ البحر، حيث ينزع الفنان المكان من منطق المعنى ليحوله إلى منطق الحدث، الذي يصيغ العلاقة من جديد بين الذات والمكان، ويمكن قراءة الطواطم التي أعاد صياغتها بمواد مستهلكة مهملة مباشرة بمواجهة الماء في دعوة لتأسيس جديد للصلة بالبحر وبما كان ينصب له في غابر الزمان.

وفيما يتوقف السعدي عند حدود المكان ويقوم بترسيمه يمضي محمد كاظم ليبدي اهتمامه بالزمان محولاً الظرف التصويري إلى مخاطبة ومتابعة ومحايثة تنطوي على وجد تولده المسافات الزمنية بين الأحداث، وفيما بين عين المشاهد ومراحل العمل الفني، أو بين الدهشة التي يصهرها الصمت وبين الموقع الذي يقف عليه الفنان، والذي يمثل ضمير الرأي المتداعي أمام صوره التي تتبادل صياغة الزمان. ويمكن أن نرى الفنان وهو يسجل لحظة بلحظة وبشكل توثيقي عبارات يقوم بإلقائها في البحر، أو هو يحاول تثبيت نظره إلى جانب رايات تحدد الأماكن وترمز إليها في مواقع مختلفة وأزمنة مختلفة يرصدها بدقة ليجعلها تعيش المعنى الوثائقي لوجودها، فيما يكون هو والحدث مادة توثيق أيضاً يتم عرضها في غير موقع على الناس.

ولابد أن نذكر بأن الانشغال بالماء في هذه الأعمال هو جزء من التساؤل الذي طرحه الفنانون على أنفسهم أولاً، وفيما بين ما شكله الخليج باعتباره حلماً مرغوباً وما آل إليه باعتباره قيمة مدروسة تالياً، ليبقى السر في اللانهائية التي أشرت إليها سابقاً، والتي شغلت الكثير من الفنانين المحليين ممن تراوحت تجاربهم فيما بين من ذكرتهم ممن تناولوا فكرة الماء كرغبة أو حاجة أو حياة أو إيحاء أو وصف لتضادات الماء والصحراء، وكل ما نتج عن هذه المعاني التفاعلية من أفكار وأعمال للاحتفاء بالمكان، أو التحول في إشارات الماء لخلق فضاءات تتسع فسحتها يوماً بعد يوم في المغامرة الإبداعية التي تستلهم من الماء الدهشة والجدة والمعرفة.

الإنسان الذي أحس بانتمائه إلى هذا الكون بات فرداً منشغلاً بعزلته، ومنطوياً على وهم التجلي، وافتراض ما تقدمه التقنية لبناء أفكاره، فأهم منتجاته الحيوية اليوم هي الصورة التي يختفي

في حضورها الموضوع الأساسي أو المحوري، وهذا ما أدى إلى غياب الصلة بين أجيال الشباب. كما أدى أن يصبح موضوعاً أساسياً كالماء مادة توهم أكثر مما هو حقيقة معاشة، فما يجري الاهتمام به هو قوة الحياة لاواقعها، كما أن انشغال الصورة ببناء ملامح الزمان يجعل الجمال عابراً، حاله كحال الزمان.

الأخطاء في أعمالي تتحول إلى جمال

التشكيلي الإماراتي حسن شريف:

أهدر الوقت في التأمل لأن الحياة تأمل متواصل

حققت الاتجاهات الفنية المتعاقبة في أوروبا نهاية القرن العشرين فيما حققت الأجيال التي تبنت طروحاتها وفلسفتها تحت شعارات مختلفة ربطها التجديد والابتكار والتجاوز في الاختبارات المكثفة

التي جعلت الرأي العام غير مستقر على طرف من الأطراف، وخاصة فيما بين الذهنية الصرفة (للفنون الذهنوية) التي عمت ستينيات وسبعينيات القرن العشرين و(الإرباك العاطفي) للتعبيرية التجريدية.. وبغض النظر عن اقتراب وجهات النظر المختلفة من الحقائق أو ابتعادها عنها، إلا أنه لابد من التصريح بوجود أزمنة فنية في العالم اقتضت هذه الانقلابات الخافقة، فقد كتب مارسيل دوشان في العام 1962 رسالة إلى هانز ريختر قائلا: "هذه (الدادا) الجديدة التي يسمونها (الواقعية الجديدة) والفن الشعبي، والتجميع، الخ.. إن هي إلا وسيلة سهلة للخروج من المأزق، وهي تقتات على ما اقتاتت عليه الدادا، حين اكتشفت "أشيائي الجاهزة" كنت أهدف إلى تثبيط الجمالية.

في (الدادا الجديدة) استعاروا أشيائي الجاهزة، فوجدوا فيها جمالية فنية.. لقد رميت القناني والمبولة في وجوههم تحدياً.. واليوم يؤخذون بها إعجاباً بجمالها الفني"[4]. "في الستينيات – بدا كأن الفن – على الأقل – ذلك النوع الذي حظي باهتمام أكبر – قد تصدى بذاته لمواجهة مشكلة تنقية النائي (في ذاته) مما هو غريب فقط، مما هو متنافر، مما يصدم اجتماعياً، فالتجميع والشعبي والبيئي والبصري والحركي، كل أنواع الفن غير المألوفة، تبدو وكهنيهات كثيرة في سباق حل المشكلة التي تبدو إنها اليوم على شفا الحل، في صيغة ما يسمى (البنائيات الأولية) أو (الفن المقلل)، والظاهر أن الفنانين المقللين قد أدركوا أخيرا بأن (النائي بذاته) ينبغي أن يكون نائياً كفاية بذاته.. وأن هذا يعني النأي إلى أبعد ما يمكن".

لقد ساق إدوارد لوسي سميث هذا المقطع على لسان جيرنبرنج في كتابة ما بعد الحداثة، للتأكيد على الغاية من النأي والابتعاد عن الجذور التقليدية لماهية الفنون، التي يعتبر الإجماع العام عليها بمثابة قدسية لا يمكن أن يطالها التغيير، بما تحققه من تناسق في هوية تحققها ووجودها، وما تسعى هذه القدسية لتحقيقه من صرامة كانت هدف فنون التغيير منذ الستينيات وماتلاها، تأكيدا على صراع الإنسان الوحيد في هذا العالم ومواجهاته التي أضحى عليه أن يجد لتحقيقها باعتبارها هدف خلاصه، ومحور إبداعه الذي عليه أن يعيد صياغة ابتكاره من جديد.

آلات حادة

التشكيلي حسن شريف الذي درس الفنون الجميلة في مدرسة (بايم شو للفنون) في لندن – بريطانيا منذ نهاية السبعينيات وحتى منتصف الثمانينيات كتب شهادته التالية في الكتاب الذي حرره عن تجربة الإمارات (آلات حادة لصنع الفن) حين كنت أعد مجموعة إصدارات في بينالي الشارقة:

[4] - (الدادا – الفن ضد الفن – هانز رختر)

"أحسست ابتداء من عام 1982 أن الكثير من اللوحات التشكيلية سواء الانطباعية أو التجريدية التعبيرية في كل مكان بدأت تفقد أهميتها لدي، إذ لم أعد أحس بأي متعة بصرية عند مشاهدتها.

وشعرت بأن هناك فجوة بين اللوحة وبين النحت التقليدي، ويجب البحث عن العمل الفني في هذه الفجوة، ومنذ ذلك الحين بدا لي إن العمل الفني ليس هو اللوحة ولا النحت بل هو (شيء آخر) هكذا حاولت ملء هذه الفجوة.

كل تجربة قادتني إلى تجربة أخرى، وأعتقد أن جميع الأعمال التي أنتجتها منذ عام 1982 وحتى الآن هي تجربة واحد مستمرة، وأحياناً أعود إلى بعض الأعمال القديمة التي كنت قد عرضتها سابقاً واستمر في استكمالها بعد توقفي عن انتاجها لسنوات طويلة... صنع هذه الأعمال هو عبارة عن فعل واحد متكرر دون توقف، ولا يتطلب جهداً عضلياً ولا أي انفعال جسدي آخر، نحن هنا بحاجة إلى حركة أصابع اليدين فقط، وهذه الحركة شبيهة بالعزف على آلة وترية، ولكن الفارق أنها تعزف بدون مهارة لأنه عزف على وتر واحد متكرر وبدون توقف.

الميزة الأخرى لهذه الأعمال هي أنها تفتقد لبداية ولنهاية، لهذا فهي مستمرة إلى الأبد، وتظل تشبه النموذج الأول دائماً، وأحس خلال إنتاج هذه الأعمال أنني وصلت إلى أدنى قدر من (الانتباه) حيث يتحول العمل إلى (عملية آلية أو أوتوماتيكية) لهذا فهي ليست منظمة، بمعنى أنني قد أرتكبت العديد من الأخطاء أثناء العمل، ولكن هذه الأخطاء تساعد العمل في النهاية، وهي تختلف عن أخطاء (الفن النظامي) الذي هو رياضي لا شعوري بينما هذه الأعمال شعورية وحسية لكنها تفتقد إلى (الانتباه) الذي يرافق عادة أي عمل فني... هكذا أرى إن الأخطاء في عملي تتحول إلى جمال.

قد تتشابه هذه القطع، ولكنها غير متكررة. كل قطعة لها خاصيتها لأنها وجدت في زمنها الخاص، فكل غرزة إبرة أثناء ثقب الورقة تختلف عن الغرزة الأخرى لأن زمنها مختلف... تأمل – مثلاً – حركة إبرة ماكينة الخياطة... إنها حركة قصيرة وسريعة جداً، وهي بذلك تختزل الزمن الأمر الذي لا نجده في ضربات الفرشاة أثناء الرسم لصنع عشرين ثقباً أو أكثر... نحن لا نحتاج إلا لثانية واحدة (طلوع ونزول إبرة ماكينة الخياطة) لكن الاختلاف بين غرزة وأخرى هو اختلاف في الزمن، حتى إذا كان في أجزاء من الثانية... بالرغم من كل ذلك فإن هذه الأعمال أستغرق في صنعها عدة شهور... كم من الوقت (أهدرت) كي أنتج هذه الأعمال؟ .. قد يفكر المشاهد أنني (أهدرت وقتي) ولكن في الحقيقة فإن الناس ينشغلون وينهمكون في أعمال يومية مكررة قد يطلقون عليها (واجباً يومياً) دون أن يفكروا أنهم أحياناً (يهدرون الوقت).

الحياة تأمل متواصل

ويواصل التشكيلي حسن شريف: "إنني أثبت أوراقاً أو أتخيل لاغير، نعم لقد أهدرت الوقت في التأمل... ولكن أليست الحياة تأملاً متواصلاً". إذا كان حسن شريف يشير إلى فرديته في إنتاج عمله محيلاً الأمر إلى فنون الأنساق لا المواد باعتبار الزمن المتغير الرابط الأوحد، فإن الدعوة إلى إيجاد الأفكار كانت هي السابقة على توصيف تحولاته التي استفاد من فضاء تحققها كمفهوم، ومن فرادانية منتجها كموضوع غالباً ما أشار حسن إلى غيابه رغم أن الإشارة واجبة إلى تحقيق فردية الفنان كموضوع أولي للعمل الفني المنتج.

إن الوصف الابتكاري لما يحققه الفنان إنما هو صدى لرغبة تغييرية جامحة طالت أحاسيسه وأفكاره في الاتجاه الذي يمثله في الغرب، حيث كان النصف الثاني من القرن العشرين صدى لحركات بصرية وفكرية غاية في الضآلة تواترت في تحققها بسرعة (التعبيرية التجريدية، التجميع والتجهيزات الفراغية، البوب والفنون الشعبية، الفنون الذهنوية، فنون مافوق الواقعية، التعبيرية الجديدة، رسم اللون، الأوب آرت والفنون البصرية، الفنون الحركية، التقليلية...) وكل ما يمكن أن نشير إليه من تطورات نشأت فيما بين هذه الفنون بالتماس معها أو بالتقاطع مع أفكارها، إلا أنه لا يمكن لأحد أن ينكر الامتداد الطبيعي لهذه التوجهات، حيث يكون الانقطاع خروج على معاني التاريخ ووقوع في مطبات الصدفة والمفاجأة، فالتعبيرية التجريدية – مثلاً – تمتد إلى السوريالية، بينما يمتد فن التجميع والفن الشعبي إلى ما قبل السوريالية (الدادائية)، ويمتد الفن البصري (أوب آرت) إلى الباوهاوس، أما فنون التقليلية فتجمع الدادا إلى الباو هاوس، وهكذا أضحى لنا الحق أن نشير إلى أن الفن قد راوح في مغامراته المتلاحقة هذه بين (الشخصاني المتطرف واللاشخصاني) في صراع الانبعاثات الأسلوبية على حساب المضامين التي باتت منبوذة.

الناقد والمؤرخ إدوارد لوسي سميث الذي اجتمعنا معه (أنا وحسن شريف) في عضوية تحكيم بينالي الشارقة الدولي الثالث للفنون يرى "إن المحاولات المبذولة لتصنيف فن الثمانينيات من هذا القرن كـ "ما بعد الحداثة" وليس الـ "حداثة" لم تكن مقنعة، فحتى الفن الذي يتمرد على مقاييس الحداثة القائمة لا يزال يعترف ضمناً بالتقليد الحداثوي المتواصل. فالتجديد إنما يتخذ له موقعاً داخل الإطار العام المؤسسي، وفن هذا العصر تميز أكثر ما تميز في الانطلاق بالأفكار القائمة فعلاً إلى آفاق أكثر تطوراً لا إلى ابتكار جديد... هذه العملية من المبالغة والتحجر ولدت عدداً من المواقف المتضاربة جدا إزاء الفن والفنانين في أوخر القرن العشرين".

التجريد والمغامرة

إن تأكيد حسن شريف على الزمن الذي ينسج منه بقاياه البصرية، والتي تتكرر (إيقاعياً ونبضياً)، هذا التأكيد يحمل في طياته تخيلاً جديداً للعمل التشكيلي العربي، إذ لم تستطع أروقة الفنون أن تقدم مثل الحماس اللاتقليدي لإذكاء روح التجريب والمغامرة الإبداعية – وخاصة – فيما يهم إعادة الاعتبار المجتمعين للفنان بعد أن نأى به عمله الفني ورماه خارج لعبة الفن، أو ما نطلق عليه عادة مختبر الفن المولد للأخيلة الفنية.

الفنان الذي يمنح ذاته كلياً للتغيير، يصطدم بقوة ومنذ الستينيات بالمتلقي المندهش بالتطورات العلمية والتقنية، ما أدى به للخروج من ساحة الفعل الإبداعي كمشارك فعلي ليتحول إلى ممارس وهمي لنظام الإبداع الجديد، بعد أن بدأت تستلب ذاكرته محطات التطور التقني في خطة لتغيير إمكاناته التخيلية لاستبدال نظام الرؤية التقليدية بنظام جديد لا يفترض الشكل هدفاً للعملية الفنية وإنما الموقع سواء أكان هذا الموقع واقعياً أو مفترضاً. وهكذا أضحى الفنان أيضا كمنتج للمادة البصرية ومركز التغيير والبث الذهني، أضحى مولداً لرموز تمثيلية يبثها إلى زمان وفضاء المتلقي بدلاً من التوجه إلى المتلقي مباشرة.

هذا ما فعله حسن في أسلوب بناء لغته المتكررة، والتي تخضع ليس لسلطة الزمان وحسب بل وسلطة المكان أو الحيز الذي يتجاذب سرديته البصرية مع فضاء مشترك لكل من العمل المنتج والفنان الذي اعتاد قراءة متخيل الإنسان بلغة الصمت الأسطورية التي تقوده في نسيج بصري لا نهائي يطيله التراخي... وقد كتبت منذ فترة إننا إذا افترضنا أن حسن شريف يعتمد "الزمن المتراخي" أو "الزمن الأكثر شداً" لتقديم عمله الفني، فإنه يعتمد على تكرار وتطويل المادة العادية التي يستعملها، في مقابل تكثيف اللغة غير العادية التي يركز عبرها سرده للتحدي الظاهر لفضاء العمل الفني، ومكونات المتلقي الثقافية، وبنية الدلالات في لغته البصرية، لبناء نسيج الرؤية المفتوحة على جماليات الراهن الفلسفية، وحركية المستقبل التائهة بين الإنتاج والاستهلاك كمفهومين نقديين يعتمد عليهما الفنان لفهم (العصر) و (الفضاء الفني) لضجيج الحياة، وعواطف الذاكرة المبتورة عن حاملها الأساسي.

إن (الشيء) أو (العمل) أو (التنصيب) الذي ينتجه الفنان، هو في مؤداه صورة مرئية، سواء علقت على الجدار او تكبلت في الأرض، أو ضمن علب مغلقة أو في وسط نهر جار أم على حافة جبل شاهق، فهي علاقة سيميولوجية مبنية على (علاقة مادة التعبير باشكال التعبير) وعلاقة الاثنين

بمضمون ورسالة هذا التعبير... وهذه الإشارة، أو مجموع الإشارات إنما تحاول فتح الباب واسعاً على إغراء المشروع الناهض لسلطة المكان.

في تصريحات الفنان وشهادته المتواصلة، كان يؤكد على نفي الصورة التي باتت موئلاً فاصلاً للتعبير في زمن العراء التقني، وتقف هذه الشهادات لتبتر الاتصال بصيرورة الصورة (المرجع التشكيلي البصري) والمفسر الأول (للحيرة الروحية) التي عانى منها الإنسان في تطوره الحضاري. ويقع هذا النفي للصورة في إطار تعويضي غربي مارسه الفنان في أوروبا وأمريكا لتعويض الشحنة العاطفية الذاتية التي فقدتها الإنسانية وهي تبني الحياة الموازية لوجودها، ليس عبر الطبيعة وقوانينها بل عبر قوانين الوهم والافتراض المفتوحة على المستقبل وعلومه، والانحياز بلهفة إلى المفهوم لتأمين أعلى سرية من الاتصال الجمالي المسحور بالانسلاخ عن النفعية، وبطبيعية الحال فإن نفي حسن شريف لهذه الصورة غضافة إلى التأثر بالحركات الغربية وتوجهاتها، إنما يشير إلى التأزم الحضاري الذي يعيشه المثقف العربي الحائر في توجهه ما بين إشراقات روحه وبصيرته، وبين الانفتاح على متغيرات العصر في مجالات الفنون المجازية.

انفجار العصر

من الذي يفكك العلاقة بالجمال التقليدي؟ وهل النظر إلى الفن في العالم بات سلفياً، أم أن ما ينتجه الفن اليوم يعبر عن واقع مخالف للأسس التي أدت سابقاً لإنتاج الفنون المعروفة التي حازت على حميمية المشاهد وتعاطفه... وهل تشكل أعمال مثل أعمال حسن شريف تحديثاً للذوق العام بدعوتها للخروج على أعراف العرض والتلقي خارج أسوار المتحف التقليدي... تصور جديد يعكس اغتراب الذات في واقعها بنتيجة تعقد العصر وتشابك مفرزاته الأيديولوجية والفكرية، هكذا تنظر إلى حسن شريف كفنان يسيطر عليه انفجار العصر... ليس الفن متاهة طالما الفنان هو الوعي الداعي إلى الحياة والرغبة بها.

الإنسان، الصحراء، البحر، أقاليم ثلاثة تشكل محوراً لموضوعات الفن في الإمارات، وكل ما ينتجه الفنان حسن شريف ومجموعة الفنانين الذين ينتجون أعمالهم في الاتجاه الذي يمضي به إنما ينتجون أعمالهم من وحي هذه الشساعة، وهذا العمق، وهذا البعد اللامتناهي للبحر وأعماق الصحراء... الإنسان في مواجهة الفراغ، والإنسان في مواجهة العمق... مواجهات تضع الفنان في مواجهة قاسية مع رغبتهم بوعي المجتمع السائر نحو الاستهلاك وعالم ما بعد الحداثة كعالم جديد..

إنها محاولة لاحياء الذاكرة وربطها بالانتماء بلآلىء البحر، ورمال الصحراء التي تغطي أطراف الحياة.

يقول حسن شريف: لقد كان لدراستي في بريطانيا تأثير كبير على فني وفكري... كان ذلك في العام 1979 وأذكر المحاضرة الأولى في الفترة التمهيدية... لقد رأيت شرائح فيلمية لفان جوخ وسيزان والانطباعيين وغيرهم... وفجأة رأيت أعمالاً لمارسيل ديوشان وكازيمير ماليفيتش الأمر الذي دعاني للتساؤل مباشرة. لماذا ينتج هؤلاء أعمالا بهذه الطريقة؟... لقد بدأ بحثي حينذاك في أعمال ديوشان حتى آخر سنة دراسية, وقد كان بحثي النهائي عنه... لقد تعمقت كثيراً في أعماله وكونت بذلك حسن شريف الذي ينتج أعماله... لقد أوفد الكثير من الفنانين إلى العراق ومصر وسوريا وأمريكا وبريطانيا... وعادوا ... ألا يحق لهم أن يجربوا بعد الدراسة وبعد كل هذه الفترة من الدراسة ... هل نقول إن هذا الفن ينتمي للغرب وعلينا ألا ننتجه؟

مجرد التساؤل أعتبره عرقلة لمسيرة الفنان من الناس... إنهم يتهمونني بالغرب دائماً، ولهذا أقول: كل رسام انطباعي أو تسجيلي يتعامل مع عناصر اللوحة الغربية ويجب أن نعترف بأن اللوحة بمفاهيمها الجديدة هي عمل غربي ولا بد أن نتفق على ذلك.

معرض رباعي

وحول ما أثير عن جماعة تقتدي بفنه المخالف والمغاير يقول: لم نحاول أن نؤلف جماعة... بمعنى لم يكن هذا الهدف سابق لوجودنا، إنها محاولات لخمسة أو ستة أشخاص نناقش قضايا الفن وقد بدأ التفاهم حين كنت أعود في الصيف.. في 1983 أقمنا معرضاً "موجب سالب (+ و-)" في النادي الأهلي بدبي وكان معي حسين شريف وعبد الرحيم سالم وعبد اللطيف الصمودي وقد حقق هذا العرض الرباعي أعمالا مختلفة لكل منا، بعد ذلك لا بد من تذكر مرسم المريجة في الشارقة حيث أقمنا أنا وعبد الرحيم سالم معرض اليوم الواحد بالإضافة إلى تواجد مجموعة من الشباب أذكر منهم خالد بدر عبيد، نجوم الغانم، أحمد راشد ثاني، ناجي الحاي، إنهم الآن في الساحة الإبداعية، والثقافية سواء في المسرح أو الشعر أو غيره .. لقد أقمنا معارض في السوق المركزي في العام 1984 وقد استثمر نشاطنا بالمشاركة في المعارض والبينياليات خارج الدولة وكنا نسجل حضورنا المتميز داخل الدولة أيضاً.

الفن لغة لها رموزها ودلالاتها، واللغة تقود إلى المعنى والجوهر والعلاقة فيما بين الشكل والرمز والجوهر تستلزم استنفار الوعي لتحقيق التجانس اللازم وإلا سيضحي العمل الفني خارج

إمكانيات هذه اللغة. أي خارج إمكانيات التعبير، وسيغدو خطابه ليس على مقدار هيئته بل على مقدار الفراغ الذي يحيطه غياب المعنى الذي ينفي وجود المتلقي كمفكر يتعقب الشكل والرمز والجوهر في هذا الإطار فلكل فن من الفنون وظيفته التي يؤديها وهذه الوظيفة هي التي تجعل الفنان يلجأ إلى أسلوب تعبيري دون آخر يدور في تقلباته ليضع يده على ما احتجب من موضوعات أو كل ما يتحدى التصور والخيال.

في العام 1985 أو 1986 كانت طاقتي باتجاه إنتاج أعمال مملة، وقد أنتجت أعمالاً من المستحيل أن أقوم بإنجازها حالياً ولهذا فأنا أحتفظ بها. لقد كان إنتاجها أشبه بالعزف على وترين بشكل متكرر وممل فعلاً، حالياً يختلف الأمر عن العام 1986، الآن أستخدم الكرتون المستخدم سابقاً لأعمالي الأخيرة التقطت موادها من الشارع، إنها مجموعة (كراتين) لمواد مستهلكة، حتى الإشارات الماركات أبقيت عليها ولم أغطها وأستخدمها دون الإشارة إلى ذلك لكني أمنحها الموضوع والبعد الفني.. ما أنتجه أسميه أشياء وليس عملا تركيبياً، ورغم توفر المواد في البيئة إلا أنني لا أسمي ما أنتجه فنا بيئياً .. قد يكون الفنان محمد أحمد إبراهيم أقرب إلى فنون البيئة فهو يتعامل مع الشجر والحجر والأمكنة.. وكذلك عبدالله السعدي الذي يتعامل مع المكان (المقهى في خورفكان).

البحث عن الجديد

ويستمر حسن شريف في حديثه قائلا: التغيير موجود، ومن الصعب أن أحدد الجديد في أعمالي، وقد ترون أنها منذ عشر سنوات مازالت كما هي، واليوم يمكنكم متابعة الجديد لدى غيري كمحمد كاظم الذي يتحدث عن السير الذاتية والصور الفوتوغرافية.. أنا لم أتطرق إلى كل هذا.. الآخر يتابع الطريق بالتجديد فيما بدأته. وأعمالي ستبقى كشيء يذكر وليس في اهتمامي مطلقاً البحث عن الجديد. ومن يبحث عن الجديد عليه أن ينظر إلى الفترة الزمنية منذ العام 1983 وحتى اليوم.. وما دام الغد سيأتي فإني أنتج الجديد، وهنا لا بد أن أنوه بكتاباتي وبالجوانب النظرية التي أعمل عليها، لقد استخدم حسين شريف العلب بشكل مخالف وجديد لم يخطر على بالي مطلقاً، وقام بعرضها بأسلوبه الجريء.. عبدالله السعدي ومحمد أحمد ابراهيم وغيرهم كمحمد يوسف مؤخراً وكذلك عبد الرحيم سالم الذي تراجع كثيراً وقدم أعمالاً لا يتجاوز فيها نفسه.. السائد ممل، وطبيعة الفن أن تتمرد وتقول ما هو مخالف للسائد، نحن نريد أن نقول إن هناك عقلية مملة، ونظرتكم مملة وبصيرتكم مملة، ولعلنا

لسنا على خلاف مع كل من يحتقر الفن الذي ننتجه، لكننا ندرك ونعلم بأن ما يحتقره الآخرون هو الفن ولا بد من نشره.

أنا أطبق كافة تعاليم تعلم الفن على المبتدئين، وقد حدث أن حمل بعض الشباب أي شيء لعرضه وقد واجهتهم بالصد.. أمر آخر لا بد أن ننوه إليه، المتحف، متحفنا تقليدي، بناؤه تقليدي، لم أستطع أن أعرض عملاً لمحمد كاظم مؤلف من رمل وتراب قالوا لا يمكن عرضه، وقد اضطررنا لإدخال عناصر على العمل غيرت من تركيبته. نحن نطالب بمتحف للفن المعاصر إلى جانب هذا المتحف التقليدي او بناء ملحق له للفن المعاصر يسمح لنا عرض أعمالنا التي لا تتعامل مع مسمار على الجدار، فنوننا تنظر إلى المكان بشكل مختلف، ونحن نحترم ما هو موجود ولكننا بحاجة إلى مكان طبيعي لأعمالنا كي لا يستغرب الناظر اليها... الفنون ليست يقينية، ومازلنا نمشي في الطريق الصحيح.

إن ما يقوله الفنان حسن شريف يعبر تماماً عما جرى في ابتعاد الأطراف عن المركز في الغرب "لينال اللامألوف اعتراف الجمهور الشاب حيث طفى الفن الشعبي على الفنون الأكاديمية وعمت طرز الفن الحديثة.

فنون ما بعد الحداثة عادت وتطاولت على الحركات النقدية باعتبارها الوسيط، وقد قللت من الاهتمام بها وبأهمية النقاد، ودعت إلى تشويش الحواس وتقديس التكنولوجيا، وقد يكون الفن اتجه في أوروبا منذ الستينيات نحو الديمقراطية ليتحلل من ماديته لهذا يقول النقاد الفرنسي (بير رستاني) بنبذ المفهوم القديم للشيء المتفرد أي (النتاج المترف) للاستخدام الفردي "يساهم الفنان في اختراع لغة جديدة للاتصال بين الناس وبالتنصل من دوره الملتبس أو الغامض بكونه مغامراً هامشياً ومنتجاً مستقلاً أصبح الفنان مهيأ لتأدية دوره المهم في مجتمع المستقبل "ألا وهو تنظيم الفراغ"

البداية من الذات

لقد كانت الوجودية فلسفة إنسانية بحسب سارتر الذي أشار منذ العام 1946 إلى ضرورة الاقرار بالمبدأ الأساسي لفلسفته التي تقوم على أن (الوجود يسبق الماهية) أو إن شئنا القول إن علينا البدء من الذاتي، وقد حقق هذا الانقلاب في حينه مفهوم موقع الفنان من عمله ومن مجتمعه (تبني الموقف الوجودي) والبدء بالميل باتجاه اعتبار الفردية موضوعاً أساسياً للعمل الفني، وقد أكد (جوزيف بويز) فيما بعد على أهمية الفردية كموضوع فقد كانت الأشياء تشهد على سياقها الخاص

أكثر من كونها أشياء "تحاول أن تستقبل بذاتها، فهي ممتعة مادياً ونفسياً لا شكلاً وتكويناً" فبويز – حسب ادعائه – متكافىء مع المجتمع وليس جزءاً منه.

وإذا كان الجمهور عندنا ما زال كما يذكر حسن شريف ينظر بتردد إلى أعماله، فإنه لا بد من العودة إلى الأسلوب الذي نظر الجمهور في الغرب إلى الأعمال المماثلة والأسباب التي دعت لاحتضان هذا النوع من الفنون هناك، وبغض النظر عن الأسلوب الذي اتبعته أمريكا في سحب البساط من تحت أقدام أوروبا كمنتج تقليدي للفنون، فإن أوروبا الخارجة من الحرب الثانية كانت تسعى لإعادة الاعتبار للفن والفنانين خاصة فيما اعتبر تكفيرا عما اقترفته النازية بحق الفن!! ويشير الناقد إدوارد لوسي سميث إلى ذلك مضيفاً: "بأن الجمهور كان مهيئاً لهذه المعارض كمفردة من مفرادات الإمتاع الجمالي، وأضحى الفن بذلك حدثاً إعلامياً وجزءاً من صحافة العصر إضافة إلى الكتب المختلفة التي ساعدت على تثقيف الجمهور، بل إن الفن بعمومة كان يخوض إلى جانب تأمل الذات أسطورة الحداثة التي ورثت مما قبل الحرب. وهكذا أصبحت المعارض الدولية الكبيرة على صلة وطيدة برعاية الدول (بينالي البندقية... بينالي الشباب في باريس – بينالي ساوباولو – دوكومنتا كاسيل في ألمانيا) وأضحت هذه المعارض مجال مفاخرة دولية، فسعت الدول النامية لتقليدها خاصة والثقافة التقليدية في هذه البلدان في انحسار وتراجع مما جعل المثقف يقتدي بأمثلة واضحة استمدها من الطرازين الاوروبي والامريكي وهذا ما جرى في اليابان وامريكا الجنوبية. (جيرويوشيها – التجريدية اللانمطية وجداريات دييجو ريفيرا في المكسيك).

إن حسن شريف وهو يشير إلى أهمية كتاباته النظرية في توطيد دائم، تجربة مجموعته انما يحاول أن يستمد القوة والحضور من الشواهد التي يكرر على مسامعنا تأثره بها وتفكيره بمؤداها. ولهذا فقد كتب في (الفن الجديد) عن دونالد جود: (بالرغم من أن النقاد يهاجمون أعماله، يصر دونالد جود على أن ينتج أعمالاً غنية في الصراحة والمباشرة عن أعمال التعبيرية التجريدية.

ويعتقد دونالد جود بأن الاعمال الحديثة للأوروبيين من سيزان إلى بول كلي وحتى تجريدية كاندنسكي بالإضافة إلى أعمال التجريدية التعبيرية، تخلق عند المشاهدة عادة سيئة وهي أنه – أي المشاهد – يتعذر أن يرى العالم بطريقة صحيحة لأن هذه الاعمال – أي الأعمال التي سميت حديثة – تخاطب شبكية العين فقط، - هذه الأعمال تشجع المشاهد ليفكر بطريقة أيقونية، ويتعذر عليه قبول العمل الجديد لأنه يفكر دائماً في موضوع العمل أو طريقة مزج الألون، حتى في حالة أعمال كاندنسكي. وعلى المشاهد أن يضحي بهذه الأشياء (مثل الموضوع وطريقة المزج اللوني التي تخاطب شبكية العين من أجل الوصول إلى شيء آخر وهو "الصرامة والمباشرة").

يرى بعض النقاد إن تصويب التصور نحو الجمال مسبقاً هو طرد للامعقول ونفي للعبث والفوضى وليس من الصواب القول بأن الفن المعاصر هو محاولة للانفلات، بل هو خط معقولي يستعمل الطاقة الإبداعية الهائلة للوصول إلى العقلانية.

والأعمال المجسدة للأشياء تكتسب قدرة هائلة على التحريض التصوراني وعلى التشكيل والتشكل والانتظام والتغير ضمن الأسس الجمالية التي تعبر عن روح العصر القلق وروح العصر المتوثبة نحو الكمال والإبداع وكل ما نراه مجتمعين سنكون قادرين على وصفه إنه إذن في إطار المعقول وإمكانات اللغة الفنية التي لا تكتفي بالحسن والبهاء والجلال بل وانكشاف العقل على كافة وسائل التعبير، والجوهر المحتجب بوجود العمل الفني المادي الظاهري والذهني الرمزي الذي يساعدنا على التصور.

الرحلة إلى الشرق

يقول حسن شريف: أشبه نفسي بإحدى أعمال هيرمان هيسة (الرحلة إلى الشرق) إنها مجموعة مسافرة من الغرب إلى الشرق، هدفهم واحد ونحن كمجموعة تمتلك هدفاً واحداً هو تغيير المفهوم السائد عن الفن البصري... ونحن كمجموعة هيسة، هدفنا واحد ولكل منا خصوصيته في مجموعته، هناك من يحب جمع الثعابين، آخر يحب البحث عن الحشرات وآخر يقف أمام نهر ويتأمل.. إننا نؤكد على المحلية.. بل يمكن القول جازماً بأننا أكثر الفنانين التزاماً بهذه المحلية الدقيقة.. أعمال السعدي مبنية على شرط محلي (رسائل أمي) ... محمد يوسف وأنا وبقية الزملاء أوفياء لهذه المحلية وللأشياء المحيطة بنا والموجودة قربنا.

غايتنا دمج الفن والشعر والمسرح والموسيقى والسينما. والسياسة والأعمال ببعضها البعض، نحن أكثر شمولية حين ندعو الناس لمساعدتنا في إنجاز عمل فني، هكذا ينخرط المجتمع في الفن. نحن لا نتقوقع في استوديوهاتنا وورش عملنا... نحن نسجل الواقع ... بل نحن مع الواقع وتفاعلنا معه أشد.

حسن شريف يدفع الأفكار القائمة إلى آفاق أكثر تطوراً، أكثر مما يحاول أن يقدم ابتكاراً جديداً، وكما حاول وارهول في العام 1946 (تسوق الغامض) بالإشارة إلى تحولات الإنسان نحو تسليع الفنون في صناديقه فإن صفة التحدي للمجتمع لم تفارق أياً من الانقلابيين الذين أزاحوا الفنان عن موقعه المجتمعي والوجودي.. فصفة الانقلابية صفة لازمة في التحدي الذي أشرت إليه في أكثر من موقع وقام الفنان حسن شريف بالإشارة إليه برفض الحرفة في العمل الفني حيث يكون الشرط

الوحيد لإنتاج الأشياء هو الوعي فقط. كما أن هذا التحدي مستمر من مواقف الفنانين في الغرب الذين دعوا لعدم الجبن إزاء التغيير، ولهذا ينقل حسن شريف ما كتبه مانزوني ويثبته في كتابه (الفن الجديد):

"العيب الوحيد الشائع بين الكثير من الفنانين هو نوع من الجبن العقلي، وهذا الجبن العقلي يمنع هؤلاء الفنانين من أن يلعبوا دوراً أكثر جدية في عملهم الفني. هذا الجبن يجعلهم بلداء في حياتهم، وهكذا في عملهم وفي رؤيتهم، فرؤية هؤلاء الفنانين للفن رؤية غامضة ومبهمة، وهذه الرؤية تنعكس في أعمالهم، ولهذا السبب فأعمالهم ناقصة ورديئة".

الدعوة للحوار مع حسن شريف مستجابة دوماً، وهو يبدي جرأة كبيرة في طروحاته حول الإبداع والوعي بظروفه التي تقتضي غالباً رفض النظم والتوازنات والثوابت التقليدية للعمل الفني، ورؤية العالم بشكل مخالف للمخاطبات البصرية المتعارف عليها... إن حسن شريف وهو يمتحن مشاهدتنا البصرية للعمل الفني يفاجئنا بإعلاء لهجة الصمت، لغة التبادل المعلوماتي ما بين العمل والمتلقي.. إنها مرحلة تبادل الأسرار.. والبساطة المفرغة من معانيها الباطنية.

عبد القادر الريس

بلاغة الصياغة وروح الحرفة

الوطن .. الإنسان

اتصلت تجربة المبدع التشكيلي عبد القادر الريس بالقيم الإنسانية بشكل مباشر، ومن خلال الدأب والمثابرة على إنتاج العمل الفني المتقن والاحترافي منذ معرضه الأول في المكتبة العامة في دبي العام 1973، حيث يتجلى الجمال وتتقدم الذاكرة وتعلو لهجة الروح وهي تقرأ المكان في اتزانه العاطفي وتلميحاته البصرية، وخصوصية الصلة ما بين الخيال والواقع. والأبواب جزء من المكان

الذي يرصده الريس، وإذا كان ترحاله في مشهدية الوطن تعبير عن انفعال حقيقي وصادق يستنبط من خلاله الوثيقة التي تشهد على المواقع المفعمة بالروح، فإن الأبواب جزئية تراثية ومعمارية في القراءة الأولى للأعمال التي نفذها خلال أكثر من مرحلة.

إلا أن القراءة المتأنية تبرز أهمية الفصل بين الشكل واللون، بحيث يمضي الشكل إلى التوثيق الدقيق فيما يمتزج اللون بانطباعات الفنان المتصلة بالزمان، وبالمتغيرات التي طالت المدينة والبيوت.

يشتاق الريس للأبواب اشتياق الخِل لخِله، والبدوي للفلوات والبراري، لهذا تبدو ظلال هذه الأبواب غارقة في شاعرية الماضي ورومانسية الانتماء إليه- يؤكد هذا الأمر تلمسه للشقوق والإيحاء بالعتق القديم، التاريخ والتراث، فالمسامير والمطارق والزخارف حاضرة كتفاصيل وجه حسناء، وكذا ما يحيط بها وما نتلمسه فيها من قوة ورسوخ إنما يؤكد حرص الريس على إبراز الرائع في أبسط حلة من جهة، ومن جهة أخرى سعيه لإظهار خوفه على الأبواب، بتفاصيلها وألوانها وأشكالها، من الاندثار والغياب.

لقد رسم عبد القادر المناظر الخلوية، والسفن والمواقع.. أعاد صياغة الواقع وجرّد الأفكار والأشكال، إلا أن الأبواب بقيت أثراً رئيسياً في التعبير عن جوانيات كشف مدى تعلمه بمشاهداته الطفولية الأولى وخوفه عليها من الاندثار.. هذا إلى جانب النوافذ التي كانت صدى آخر لهذه الحقيقة استشعر من خلالها تمجيد العمل المَتقن للذين أبدعوا هذا المكان، وما حققه إنجازهم لها من تعبير عن مكامن نفوسهم التي تعني الانتماء للجمال والإبداع أكثر من أي أمر آخر.

أبواب الريس الكبيرة والصغيرة، المقفلة والمفتوحة، الغنية والفقيرة، المزينة والمتقشفة، صلة وصل بين الداخل والخارج، وجهها للبحر وظهرها للقلب، وكما زخرف المبدعون الأوائل سفنهم في الخليج العربي بالأدوات البدائية يظهر الريس في تضاعيف أبوابه المسامير وبراعة الحدادين والخوابير والمثقاب القوسي والقدوم والإزميل والمخرز وسوى ذلك من الأدوات التي تختفي في أنحاء لمساته.

أبواب الريس تعيد للعين صلتها البصرية، وتدعو الخيال الحيوي لاختراق صباغياتها والمرور بحس متطور إلى ماوراء الصورة الباهتة للأحلام.. إنها أبواب مفتوحها يعلن عن الأمان ومغلقها يدعو للاكتشاف والتوغل في الزمان، «وكما كان النجار المبدع يستأذن خشبه قبل أن يتحول به من عالم الجماد إلى عالم الجمال» كذا يحس عبد القادر وهو ينهي أحد أبوابه مستشعراً استقامة الباب في مكمنه في سور أو جدار، في ضوء أو حلم أو مفهوم. «لقد سعى الريس، باستثنائية مشهود لها أن

يكون حيادياً في تفكيره البصري إذ ينازعه التسجيل والتجريد، وثمة مغزى وراء ذلك يتمثل بإعلانه عن انتمائه لكل ما يبدع، ولعل إنجازاته المتفوقة تقنياً ولونياً في الأجيال اللاحقة قيمة التراث الأصيل، وما خلفه الأجداد للأبناء من رحلتهم الشمولية (العمارة والحرف والمهن) حتى أن مرجع العديد من الأجيال الجديدة ينكمش في تصور أعمال هذا الفنان المجيد .

التراث .. الماضي الموازي

تحقيق مفهوم الشعرية البصرية بدمج الأدوات الزمنية التي تقتضي ميلاً لاستحضار الماضي باعتباره معاشاً بالقيم الجمالية، وتحقيق حالة من الحنين خارج معاني الأرشفة التي تعني ولوج عالم الصمت تجاه ما يمضي والاكتفاء بعزل الحاضر عن الصلة بما يؤسس له من ثروة وخبرة، وهو ما يدعى عادة بالميل لصياغة ركائز تساعد على توضيح معالم الهوية، مساعٍ عامة في توجهات الريس، ولعل ميله الدائم للبقاء في دائرة التراث يعني النهل من هذه الخبرات بنبرة حياتية لا تلغي الحاضر أو تحل محله الرؤية الماضوية وحسب، بل تجعلنا نرى في أعماله ما يدعى عادة بالروح النقدية التي تنتخب مفردات محددة من التراث يمكن تطويرها على المستويين الجمالي والقيمي بحيث تمتزج في السلوك الحضاري والموقف من المتغيرات والممارسات البصرية التي تطال كافة أوجه المشهد الجديد، أي تحويل الانتخاب العام من الموروث إلى رموز بصرية تساعد في وعي الموروث والأطروحات المتناقصة التي تطاله في التجارب الفنية، والسؤال الذي يطرح على نفسه المتابع لأعمال الريس: هل يعيد الفنان صياغة الماضي كما هو أم أنه يبدع ماضياً موازياً آخر؟

الحقيقة أن الريس يميل إلى إنجاز ماضٍ مواز يطمح إلى بعث الهوية الثقافية والتاريخية والفكرية، وتحقيق صورة قريبة من المشاعر والأحاسيس للجذور التي لا يمكن تجاهلها أو الانفصال عنها، إذ ليس أصعب من الشعور بالفراغ التاريخي الذي يعيق الفهم الحضاري لوجود الإنسان في حاضره، وهنا تبرز معاني التنويرية التي توفرها طروحات الريس باعتبارها بنية متماسكة، أصر في مراحله المختلفة على إنجازها على الصورة التي نراها اليوم، والتي تعني مراحل متداخلة من النقاش البصري بينه وبين المكان الذي يضع الموروث في موقع المفهوم المتحرك المستند إلى اعتبار الفن المحرك الأساس للروح الإنسانية في توقها الطبيعي لربط الحاضر بالماضي وتقدير الجهود التي بذلتها الأجيال في مختلف المراحل للتعبير عن ذاتها من جهة وعن هويتها من جهة أخرى في عالم تذوب فيه الفروقات والاختلافات.

التراث عند الريس هو الإنسان في غاية الأمر.. الإنسان المتغير والمتحول الذي يعدل العالم من حوله بناء على التعديلات النفسية والفكرية والثقافية التي تطال علاقته بكيانه ووجوده والآخرين.. أي علاقته بالمكان والمجتمع والعصر، فالنصوص البصرية للمواقع والأبنية والأبواب والنوافذ لا تشير فقط إلى براعته الفنية ومقدرته على تمثل هذه الأوابد بل هي تكريس جوهر حقب معنية عاشها إنسان المنطقة يمكن أن نلحظ فيها إلى جانب التفاصيل حقيقة علاقات العمل والمهن والمواد التي أنجزت من خلالها، والحلول المعمارية لتجاوز المصاعب البيئية في صورتها الأولية. ولهذا الأمر جانب وثائقي يدخل في إطار تعيير الجماليات الأخلاقية باعتبار الأثر وثيقة للأنماط الذوقية والأخلاقية المنعكسة من الحياة الروحية للإنسان في الزخارف والهياكل والأبواب والنوافذ والزجاج والأقواس والأرضيات والبراجيل..

إنه يمزج أفكاره بأفكار الآخرين لإبراز الحنين كقيمة «نوستالجية» رومانسية تتطلع لجعل الماضي يمثل إنارة متوهجة للتطلع إلى المستقبل، وهذا في عمقه يمثل تربوية تنقل بوضوح المعاني الجمالية التي عاشها المكان والإنسان قبل الطفرة النفطية. النظرة إلى التراث واضحة المعالم في تجربة الريس فهو متشرب بالروح المحلية، ملتزم بالبيئة والتراث الوطني والتفاصيل الخليجية، وهو وإن كان يدعو إلى التجديد و التحديث بدمج الواقع بما هو فوقه أو وراءه فإنه يمزج التوجه التجريدي بالتشققات والتصدعات والانهدامات التي تطال المعمار، وكأن الألوان وغياب الشكل إنما يبلسمون تصدع الأعمدة وتداعي السقوف والجدران وكل ما يجعله متعاطفاً مع الأوابد التي تطغى روح مبدعها عليها.

قدر ما يمكن اعتبار أعمال عبد القادر الريس إجابات صريحة على المستوى المعرفي والجمالي فإنها يمكن أن تكون تساؤلات تدفع باتجاه المكاشفة، التي تبرز حدة التجديد وقسوة الانقلابات الثقافية والبصرية في المشهديات العامة، إذ يمثل عمله في إطار التساؤل دعوة للتحرر من أمية العلاقة بالماضي الغائم من جهة، وبالموقف من الدعوة إلى تجديد المفاهيم من جهة أخرى، وتحقيق توازن ضروري في محيط الاغتراب الذي يفرض الواقع الجديد. وسواء مضينا في تسجيله أو تعبيريته أو تجريديته وفي المراحل المختلفة لقراءات الريس فإن أبرز ما نلاحظه الحيوية اللونية التي يصبغها على موضوعات أنهكها الزمان وبراعة الوصل ما بين الغائب والحاضر.

لقد اعتمد الريس على ذاكرته البصرية الوقادة بكل أبعادها لإيقاظ حالة تراثية ترتبط بوجدانه الثقافي المشبع بروح المكان والمفردات الإنسانية والحضارية، وذلك لتحقيق الصدق الذي يعني خصوصيته وتميزه بما في ذلك رؤيته الإبداعية التي يحاول من خلالها التقاط حالة فنية تتقاطع فيها

ذاته بما يشتمل من أحاسيس ومشاعر مع المجتمع المتحول في رحاب الولادات البصرية ومؤثراتها وتقنياتها المعاصرة.

وتشكل ذاكرته خزاناً إبداعياً يعيش في منطقة حلمية داخلية ينهل منها الريس كل مرة ليعيد صياغة البحر والأرض والإنسان في وهج شمس رغبته لتحويل العمل الفني إلى قيمة تلامس مشاعر الآخرين من مختلف الأجيال دون أن تناقض العصر.

المناظر الخلوية:

هل يرى الريس الواقع كما هو؟

كل ما رسمه يؤكد ذهابه عكس هذا الاتجاه، فهو يعيد صياغة ما يراه ليؤلف حالة تعبيرية أقرب إلى المشهدية منها إلى المنظر الطبيعي التقليدي، وللمشهدية لغتها الخاصة كونها تعتمد في مجملها على الإيقاع الداخلي المتولد من النور أو المضي خلف المرئيات والجمادات إلى ما يشحن الروح، ولهذا فإيقاع أعماله يمضي باتجاه موسيقي مجرد بحيث يمكن أن نقول بأنه يصف الألوان أكثر مما يستخدمها كوسائط، ولعل المتأمل في أعماله الخلوية يلمس تقدير الفنان لألوان محددة دون غيرها، الأمر الذي يضفي عمقاً تعبيرياً على طريقة تلقي هذه الأعمال وقبولها واحتياج الناس لاقتنائها.

ويطرح الريس في هذه الأعمال قدراته العفوية التحليلية لمشهديات الوطن وهنا يمزج المفترض المتخيل بالحقيقة ليبلغ رسالة تتآلف في محتواها نظرته العقائدية النورانية التي تدفعه باتجاه التجريد الموسيقي الموقع وتعبيره عن قيمة المكان والإنتماء إليه باعتباره مجموعة من العلاقات البصرية المتداخلة التي تؤلف مشهديات الواقع من جهة ومشهديات الواقع الإفتراضي المتخيل من جهة أخرى، وهو ما عبر عنه في حروفياته المتعاطفة مع أفكاره التجريدية الملحة.

الريس عاشق موله بصخور الوطن التي يستنبط منها بصيرته الشعرية الشاملة إذ يبقى في أغلب الأحيان على مسافة بعيدة من محرق لوحته أو في موقع النسر الذي يدفعه لتنظيم المواقع برغبات القلب ليتحول المشهد الواقعي إلى قيمة خيالية تغري العيون وتدفعها للتصور أكثر من الرؤية المباشرة.. أي تدفعها باتجاه الحقيقة الكامنة في الوجود وهي مهمة أساسية للفن يسعى إليها الإبداع للسمو فوق الواقع الغامض إلى عالم مفعم بالتوازن والنقاء.

الطبيعة الصامتة. . الناطقة

هل يسعى الريس لإظهار براعته في نقل الواقع بتفاصيله وألوانه؟ أم أنه يحاول التعويض عبر هذه المهارة عن أمر مفقود يريد أن يضعه موضع النظر والاهتمام بكامل بهائه وحضوره الجمالي؟

الحقيقة أن الطبيعة الصامتة التي يقدمها الريس تنتمي إلى التساؤل الثاني، وإذ نتلقى الشكل مباشرة عبر المرسوم في عمله فإننا نهتز كون هذه الأشياء المنظورة في العمل الفني غائبة عن الحضور الحقيقي في الحياة اليومية، فهو يركز على القوة الغائبة في المادة المرسومة على اختلاف مستوياتها التأثيرية. ودون أن نمضي بعيداً في عوالم الألوان وما تولده من ذكريات فإن مجمل عمله الفني يشكل صورة مفعمة بالتأثير الجمالي المتولد من رومانسية الغياب واعتبار المادة المرسومة بديلاً عاطفياً يمكن تلمس تفاصيله عبر الوهم الذي يقدمه الريس لتلقي طبيعته الصامتة باعتبارها محركاً حسياً للمشاعر تحقق من خلالها رؤيتها السرور والبهجة.

إنها أشياء من الحياة ألفناها في حكايات السابقين وذكرياتهم ولهذا فهي تلفت استنباط الفنان ليحولها إلى مادة طريفة على المستوى الإنساني تعيد صياغة المتعة الجمالية المتولدة من القدرة التصويرية العالية التي تكاد تطابق الحقيقة، وهنا تبرز مسألة الصفاء الحسي بالموضوعات التي تؤمن متعة تشكيلية للفنان قبل غيره والتي يسعى لنقلها إلى الآخرين في بهاء تصويري فيه من التركيز ما يفوق الواقع، وما يقارب الحالة الحلمية التي يحاول المبدع استرجاعها لتغدو مثالاً أو رمزاً يشير إلى الذات وتعلقها بالماضي باعتباره المثال الكامل والمتحقق.

عودة الريس لإبراز هذه الموضوعات المؤثرة ليس لدخولها حيز الماضي وحسب، بل لأن الحياة تزداد قسوة وتشعباً، ولأن الناس يشعرون اليوم بالغربة في خضم المتغيرات المتشابكة.. لهذا تمثل هذه الموضوعات إحياء للعوالم البسيطة بل هي تشير إلى إلفة الحياة وعفويتها.

السفن والأحلام

كما تميزت المنطقة بحرفييها الذين بنوا القلاع والقصور والمنازل، النوافذ والأبواب، ونظموا مدنهم وقراهم. فإن هذه المنطقة المنفتحة من جهة على البحر، ومن جهة أخرى على الصحراء، تمتعت بخط وافر من الاطلاع على مختلف الحرف التي يحتاجها المجتمع في الفترات المختلفة، وإذا كان الخليج والمحيط قدر إنسان المنطقة في الانطلاق لاكتشاف العالم المحيط به، فإن ما ورثوه من معرفة دورتي التجارة والترحال في الصحراء أعانهم على استغلال فطرتهم وذاكرتهم في صياغة احتياجاتهم الإنسانية، من مثل تشييد البيوت، وبناء السفن، وطرق تعمير الافلاج في المزارع، إضافة إلى ابتكار زخارفهم ورسومهم ونقوشهم وحرفهم المتنوعة.

إن ما يقدمه عبد القادر الريس في رسوم السفن يعكس عمق ذاكرة إنسان المنطقة الماهر، الذي يتعامل بعفوية مع هيكل مترامي الأطراف يحتاج إلى براعة في اكتشاف التوازن ومختلف التقاليد البحرية، وكأن الفنان يريد الإشارة إلى عمق صلة إنسان المنطقة على المستوى الاحترافي لإنشاء مختلف أنواع السفن.. إنه يقدم تاريخاً غير مباشر يمكن المشاهد من فتح ذاكرته على مصاريعها للوقوف على الحكايات والمرويات التي تربط المنطقة بالبحارة الأوائل، الذين جابوا البحار وخاضوا غمارها، بعد أن أتقنوا مهنة الإبحار والاستعانة بما تراكم من معارف في صناعة السفن والمواد التي تقتضيها هذه المهنة، وكذلك معرفة الأفلاك والمواقيت والأعماق.

ما نراه في سفن الريس ليس خشباً وحسب، بل هو يمتد ليحكي قصصاً وأغان وثأراً وحماسة ومغامرات البحارة في سعيهم إلى الرزق، اللؤلؤ والتجارة والصيد والنقل والرحيل في مختلف الاتجاهات والأصقاع بما تشتهي إرادة الإنسان.

النوافذ.. وجوه الجدران

النوافذ مصدر اتصال الداخل بالخارج بشكل دائم، ومورد النور، وقد استمر الريس في رصد هذا الموقع وإبرازه كقيمة جمالية ووظيفية تتناغم وبنية البيت بشكل عام، تُبرز مقاييسه، وتُشير إلى عناصره المكونة له، كما تدل على ذوق صاحبه وقدرات منفذه.. إنها تبني رؤيتنا للخير، وكأن النوافذ وجه الجدار الذي يجذب نظراتنا، ويثبت توقفاً للاطلاع على تفاصيلها، واهتمامنا بمقاومتها للعوامل البيئية الخارجية.

وقد نهج عبد القادر الريس أسلوب التقصي لأنواع النوافذ التي تزين ذاكرة الساكنين بعيداً عنها اليوم، فيضيء بذلك القيم والمعتقدات، والعوامل التي دفعت لإيجاز مثل هذه النوافذ الجميلة من الخارج والداخل بآن معاً. البراعة المنظورة التي يبديها الريس عامل إعجاب حقيقي لشريحة واسعة من محبي هذا الفن، بما يضيفه من تقدير واعتزاز بقدرات الإنسان على تجاوز واقعه، والمناخ الحار المحيط به.

فهو يثبت المظهر المعماري لنقرأ النور والشفافية والقوة والقسوة والصوت، ويربط ذلك بعلاقة هذه النوافذ بالطاقات والأزمنة والفراغات المحيطة، والاتجاهات وحركة الرياح.. إنها صلة اتصال بالمشاهد الطبيعية المحيطة ومحتوياتها وهي تقاوم ظروف حياتها في لوحاته تماماً كما تفعل ذلك في الحقيقة.

نوافذ الريس مشبعة بالمشاعر والحنين إلى مساكن مازالت تسكن توقنا إلى خشبها وحديدها وألوانها وزخارفها باعتبارها عنصراً مهماً من عناصر العمارة التقليدية في الخليج العربي، وباعتبارها تمثل نمطاً متميزاً في العمارة العربية يعرض الواقع والخيال بآن معاً، إذ تشكل هذه النوافذ صياغات جمالية لحالات تعبيرية تدهش متفحصها لأسباب عديدة يأتي على رأسها: التوازن بين الجوانب المادية والمشاعر الروحية، التي تجمع الحرفي بالفنان، وما ينتج عن تزاوجهما من انفتاح على قيم المجتمع. كما أن صياغاته لبعض المشربيات أو (الرواشن) إنما تحاكي المنجز الكبير لهذا الفن في مصر والحجاز واليمن وبلاد الشام وباقي المناطق ليؤكد حضورها في الفنون المعمارية الخليجية والإسلامية باعتبارها تشكل حسماً شفافاً يفتح الداخل على الخارج، ولا يتيح للخارج الاتصال بما في الداخل.

لقد رسم الريس هذه الفتحات المتناهية في الجمال والصغر محاكياً صنعة الخراطة والنجارة والمتقننين بالجص والدهان وباقي المواد ليؤكد تكامل المشهد الذي يمضي من خلاله عبر الطبيعة الطبيعية إلى الطبيعة المصنوعة، التي لا تحاكي تمثيلية الواقع وحسب، بل تمضي عميقاً في بلاغة الصياغة التشكيلية.

البراجيل.. رئة وهوية

إذا كانت البراجيل (الأبراج الهوائية) التي علت المنازل في الإمارات لتعديل أجواء المنازل وتلطيف الحرارة فيها، فإنها في أعمال عبد القادر الريس تعيد الصلة بها كأثر كان له حضوره المميز في دبي والشارقة وباقي الإمارات، وبخاصة قبل اكتشاف النفط. إذ مثل هذا الأثر المعماري أسلوب حياة الناس، وتوجههم لإيجاد الحلول التي تغلبهم على الظروف القاسية للحرارة والرطوبة. وقد تضاءل الاهتمام بالبراجيل بعد دخول الكهرباء، إلا أن أعمالاً فنية كأعمال عبد القادر الريس وفرت إمكانية تقديم هذه الحلول والإنشاءات والصروح بأشكاله المختلفة، المتقشفة والفنية، براجيل البيوت والأسواق والعشش، ويأتي هذا الحنين في إطار التحولات التي ظهرت إثر الطفرة النفطية، والتي انعكست على المؤثرات والفعاليات الاجتماعية والعمرانية.. وإذ أصبحت المنطقة مفتوحة على تجارب الآخرين وإنجازاتهم.

إن اهتمام الريس بالبراجيل من خلال تكرار رسمها في أعماله الفنية، ومن مختلف الجهات، مبرزاً تفاصيلها الإنشائية، وصلتها بالمواقع والأبنية والمواد إنما تقع في إطار الحفاظ على هوية المكان المعمارية، والاحتفاظ بالظروف الثقافية والاجتماعية التي مكنت هذا العنصر المعماري من

لعب دور مهم في توجيه الوعي بالتراث الآثاري والمعماري، وكأن الريس يريد أن يقول: إن الحفاظ على هذه القيم الجمالية مسؤولية وأمانة تتيح للأجيال التعرف على عبقرية سلفها. لقد حاول الفنان دمج الوثيقة بالحلم، تماماً كباقي توجهاته الأسلوبية في معالجة البيوت والأبواب والنوافذ والسفن وسواها بإسقاط رؤيته التجريدية على المكان. وإذا كانت موضوعاته التي يختارها موزعة في الحقيقة على مواقع متباعدة في الوطن، إلا أنها تتآلف جنباً إلى جنب في منجزه التصويري ليبدو الحلم أقرب إلى الحقيقة. وكما يمتزج الماضي بالحاضر، يمتزج التسجيل بالتجريد لإبراز قيم الدعوة للحفاظ على العناصر التراثية، والاستمرار بترميمها، وجعلها أثراً حياً ينبض بالذاكرة والانتماء.

تجريد وحروف

تبدو براعة عبد القادر الريس التجريدية في تقريبه مجموعة من الألوان إلى قلب المشاهد، بحرارتها ونصاعتها وإبعاد بعضها عن تأثيراته ليفعل القيم التبادلية بين المتلقي والعمل الفني، وهو إذ يلجأ في كل مرحلة إلى عوائل لونية لتنفيذ تجريدياته بشكل عام، وحروفياته بشكل خاص، فإنما يحاول اختبار تأثير علاقات الألوان على بعضها البعض من جهة، وعلى دائرة التلقي من جهة أخرى. فاسحاً المجال لتعدد إمكانية التلقي بحسب المواقع والثقافة والحساسية، ولعل المدقق يرى إلى العلاقات الدرامية التي يولدها الريس في تثبيته الأصفر إلى جانب الأبيض، أو الأسود والأزرق وما بينهما كألوان تتناول البنية العامة للأعمال، تماماً كالذي يفعله بدرجات الأحمر..

إنه يسعى عبر هذه العلاقات الفيزيائية إلى بعد روحي يمكن توليده من ذبذبات، أو حركات البقع والنقط التي تفصل الشكل عن قيمته الحقيقية لتعلو لهجة الحيوية اللونية بعيداً عن قيم الهندسة أو التصميم. في تجريديات الريس وحروفياته رطوبة وجفاف إلى جانب بعضهما البعض، وكما ينأى الأزرق في فراغ الرؤية يتقدم الأصفر بقوة وطمأنينة، وعبر هذه الحركات نتمكن من استيحاء ألوان افتراضية تمزجها العيون باعتبارها نغمات بصرية، تمنحنا تعدد إمكانية الرؤية والتلقي في حين يبدو الأحمر بنرجسيته المعتادة مسيطراً في بعض الأحيان على عوالم لوحته التجريدية الجذابة، التي تشكل تعويضاً مباشراً للريس، يلجأ إليه في الفترات المختلفة ما بين فترات إنجاز الأعمال الأخرى. وكأن الريس يحاول رؤية ما هو غائب في الألوان باعتبارها قيماً مطلقة، تكمن في تضاعيفها حكايات الأشكال وتناسقها وتناغمها، كحال الواو إذا افترضنا أنها شكل مضبوط له جاذبيته وتاريخه

وحضوره. ما يهم الريس في تجريدياته المختلفة أن تعبر عن الشهقة التي تملأ روحه بالتناغم والانسجام والجمال الذي يفيض عن الروح، ويتوجه مباشر إلى أرواح الآخرين.

نجاة مكي

الحياكة بالأمل

لحظات الإبداع عزيزة على الفنان الذي يحمل هموم مجتمعه، لأن استدعاءها يحتاج إلى مثير يحفز الفكر والوجدان. كما يحتاج إلى الصفاء الذهني، الذي يستقبل الأحداث والمرئيات، ليحولها إلى رؤى بصرية، تتفاعل فيها المساحات اللونية بخطوطها، وألوانها، لتعبر عن معان.. وعن قيم إنسانية.

نجاة مكي

المعارض الفنية الزاخرة بعطاءات فنانينا في الفترة الأخيرة، لم تستطع أن تزيح مكانة وأهمية ماتبدعه الفنانة نجاة مكي، نظراً للمعطيات الخاصة التي تتميز بها تجربتها، والمفردات التي جذرتها بطريقة معاصرة في نهجها بشكل عام. فهي فنانة مثابرة على الصعيد الفردي، وعلى صعيد الريادة التحديثية الإماراتية والخليجية، وعلى صعيد الدفع بالمحترف الإماراتي قدماً إلى الأمام بمشاركاتها المتواصلة، والانخراط في العملية التربوية والمؤسساتية الداعمة لحركة الفنون التشكيلية والبصرية.

كما أنها قد وظفت كل خبراتها الأكاديمية والإبداعية في الإعلاء من دور الثقافة الفنية في المجتمع، وفي الفنون الخليجية والعربية. كما قدمت مثالاً طيباً عن صورة فنوننا الوطنية في المحافل الدولية، مؤكدة على قدرة الفن أن يكون موضوعاً للحوار والتبادل الإنساني بين الشعوب. فالفن خبرة، ونظام من العلاقات المحاكية للوجدان، وشبكة لا متناهية من معارف الخزان الثقافي والبصري القابل للتبادل والتثاقف.

فور انتهائها من التحصيل الأكاديمي الأول، اندفعت نجاة مكي للعطاء والمشاركة. بإقامة المعارض، وتأسيس جمعية الامارات للفنون التشكيلية، ومواكبة الأحداث الفنية في كافة أصقاع الدولة، وتقديم ما يغني التجربة بالفكر والإلهام والموهبة. فقد مثل حلمها تعزيز دور الفنون في المجتمع، وتأكيد اللحمة بين الفنون التشكيلية الوطنية، والعربية، والارتقاء بالمحترف قدماً على درب الحداثة. فشكل مشروعها رؤية متكاملة لم تتوان يوماً عن حمله معها في مختلف المواقع. في محترفها، وفي مواقع الحوار والعرض، وفي صالات النقاش. مؤكدة على فعالية دور المرأة الإماراتية في حمل رسالة الإبداع كنموذج يحتذى، وموهبة تثق بمستقبلها، وباحثة تعلى مكانة الأسئلة التي يولدها الفن.

لقد آمنت برسالتها، ومنحتها كل وقتها، لاقتناعها بضرورة أن يتساوق النمو الاجتماعي بالنهوض الثقافي، في إطار تراجيدية التغيير والتبدل والتحول، بكل ما يحمله هذا الأمر من هوامش وتفاصيل، تكون معيقة حيناً، ومساعدة حيناً آخر. إلا أن نظرتها إلى الجوهر كانت هي الهدف والغاية، كحال مجايليها من المبدعين المتميزين.

الحديث عن نجاة وتجربتها، إنما يتعلق بأهمية الفنون التشكيلية كمكون إبداعي في ثقافتنا. وإذ نقدم تجربة الفنانة نجاة مكي، فإنما نقصد المتابعة الموضوعية لما أنجزته بصورة عامة، كوثيقة تمثل طرفاً مهماً في تطور المشهد التشكيلي الوطني في الإمارات العربية المتحدة. فما أبدعته يمثل جزءاً من شخصيتنا في هذا الحاضر، وقيمة بصرية تؤكد معاني التجربة ومرتكزاتها وصياغاتها.. ما يتيح للمتابع إجراء المقارنات، والخلوص إلى نتائج ترسم صورة عامة لأهمية الخبرات الفردية في صياغة المحترف الاماراتي.

لقد قادت الذات الشاعرية للفنانة نجاة حسن مكي إلى تحقيق فضائها التشكيلي الذهني، الذي أساسه الإنسان بشموليته، والفعل الإنساني بمدلولاته. ولهذا فهي تمضي في معارضها ومشاركاتها بحكمة، منجزة قوانين لوحتها على المستوى التكويني. أما على مستوى المضمون، فإضافة لكل العناصر التي أشرت إليها، فإنها قد حاولت الجمع ما بين الشعر والموسيقى والكتابة والصوت، كما

حددت ارتباط الجزء بالكل، والفراغ بالملاء. لمنح هذا الموضوع شموليته الجمالية، القائمة على تواصل موجودات العمل بمجموعة كبيرة من المرئيات، بما فيها البسط والسجاجيد وصياغات المخطوطة.

هذا ما دفع بها مؤخراً لإنجاز دوائر كبيرة بصياغات كولاجية، قائمة على التفاعل فيما بين قطع الأقمشة الملونة والسجادة. حيث تمكنت من إلغاء البنية التناظرية الهندسية للسجادة، وإعادة بنائها في تكوين يتخطى تاريخ علاقاتنا النفعية بالسجادة، وبزخارفها وحياكاتها السحرية. إلا أن ما نمى من هذه الصلة، هو انفتاح نجاة على اعتبار الفن عملية فكرية وحسية بآن معاً، بل ومهنية أيضاً، كون الممارسة تحتاج إلى تقنية تمكنها من رصد الجانب المعرفي لعلاقتنا بالأشياء، ومنحها الخصوصية التي تعمقها الممارسة، لبناء جزء من فضاء الجماعة البشرية، وتجذير التفكير في الموروث البصري، بفتح الأبواب بين الذات الرائية والذات المبدعة، والتركيز على المتعة التي يتركها العمل في نفس الفنانة وهي تنجزه، من خلال التنقيب التلقائي في الذاكرة. فما تحيكه نجاة مكي شعر مرئي، أو شعر صوري، وانتصار للعاطفة البشرية، كونه يصاغ ليستقر في ديوان العين.

إننا إذ نعتبر لوحة نجاة احتفاءً بالإنسان في وطنها بالدرجة الأولى، فإننا نؤكد على استجلاء ماتضمنته أعمالها من غنى للحاضر، بكل ما ولدته من رموز، وأبعاد، ضاعفت من فهمنا لإمكانيات تحديث مفاهيم التراث، التي ما زالت تحيا في وعينا، كجزء لا يتجزأ من الشخصية. ما منحها إمكانية الاستمرار في الواقع الحي، دون أن تتعارض مع الأفكار المحدثة، والاندفاعات التجديدية، التي – بسرعتها - قد تعيق نبض المجتمع، وتخفت من ضوء الابتكار والإبداع.

الكتابة تحية تقدير لنجاة الفنانة المبدعة، وهي تستمر في أداء رسالتها. بمثل الحيوية والتآلف والتعاطف الذي أبدته دائماً، وبمثل إيمانها المتواصل والعميق بدور الفن، وضرورة الإبداع.

ومتابعة عروضها تحية لها أيضاً وهي تلقي نظرها على المراحل التي قطعتها، والسنوات التي عبرتها، وهي تتطلع إلى الدور الذي سيلعبه الفن في صياغة مستقبل الإنسان.

لقد شكلت مساحة الحلم لدى المبدعة نجاة مكي فضاء اللوحة، عبر متابعتها للموتيفات التقليدية الأنثوية، فترجمت خامات البيئة الشعبية إلى وسائط بصرية، يعيد إيقاعها التراكمي بناء المساحة. بشكل يجعل الواقع حاضراً، متحللاً من إرثه التجسيدي، ليستحيل إلى تفاصيل مبهرة للعين في قيمتها الطقوسية، موحية بموسيقى خفية، ليست أعلى من صوت الواقع.

وقد نجحت مكي في إخفاء لغة شعائرية خلف هذه الموتيفات تضج بالانتماء للأنثى، وكيفية إدراك عالمها الداخلي، والحواسي. بخبرة مستقرة، أهلتها لاستكمال حوارها مع المكان. ومع السعي لاستفاذ الحنين إليه بطريقة مغايرة.

يأتي تأكيد الفنانة نجاة مكي بانتماء عملها إلى الذاكرة الاجتماعية من ضمن مفردات عملها، بالربط بين عوالمها اللونية، وأطياف الإنسان. وإذا كانت تمحور زينتها الحركية حول هذه الشخصية كحالة ثقافية، ترتكز على تنويعات الحناء كمشهد بصري.. فإنه لابد من رؤية ذلك في إطار علاقة الحناء كصباغ بالجسد الإنساني، وهي علاقة تنمو في ذهن الفنانة، لتظهر بشكل آخر في المنجز التشكيلي. كأثر يحمل قيمة الواقع ولا يفصح عنه، خاصة حين ينمو في إطار تجريدي لا يخضع فيه للتوازنات الهندسية. فهو ينساب على السطح بحرية، مثلما تتوافق الحناء واستدارات المواضع التي تحمله، بتفاصيله وإحالاته، والغاية التي يستخدم من أجلها. على الكفوف، والسواعد، والأقدام والأرجل، وسواها. بطريقة تجعل منه خزاناً لمعارف على صلة بجسد المرأة، وهي تؤلف من تكامل نظرتها الجمالية على المستوى الشعبي خلفيةً لاشتغالٍ أكثر حرية في بناء اللون، وتغييب الزخارف المعروفة، كتأسيس لقراءة حركة الزخارف دون شكلها، والتعاطي معها بروح المرأة، ومعاني الكشف الروحي، والماورائي، التي تربط المرأة - في مجتمع معين دون غيره - بما توحي به هذه الأشكال، وكيفية اختيارها بحسب المناسبة. إذ لكل بيئة رسومها، ولكل عمر زخارفه، ولكل مناسبة اختيار. إلا أن تعاطي نجاة مع حقيقة استخدام هذه المادة، ذات الصلة بالجمال الأنثوي في واقع الحال، إنما يشكل الالتفات إلى حلم الأنثى بالبقاء في موضع الاهتمام، بكامل زينتها وتألقها. وهي تنفرد بقراءة هذه الظاهرة، وتحليلها إلى عناصرها الأولى، وتفكيكها، ومن ثم صياغتها وفق شمولية صياغتها الخاصة، ومن ثم تحميلها باعتبارها جزءاً من السيرة المجازية لذاتها، الموازية لقراءتها الحيوية، والمشتقة من أسرار صلة الجسد بالحناء.

إن إحالة وعي المشاهد إلى هذا الاشتقاق، بقلب المرجعية الحسية إلى ظهور معنوي للرموز، هو نوع من المكاشفة التأملية الخاطفة، والخروج على حدود عادة التعامل مع المرئي، لتأليف اللامرئي في كون نجاة، البعيد عن التوصيف والتمثيل، بجعل العين تمضي في أجواء معرفية ملهمة، تحمل غاية رؤيوية وبصرية بآن معاً. فنجاة لا تعيش صراعاً مع سطح عملها، قدر ما تحاول إحراز إلفة معه. ولهذا فهي لا تتبع تصميماً، أو خطة، للمضي في رحلتها مع السطح. وإنما يتأتى الصراع فيما بين الموجودات، مع انتقال العمل المنجز لإعلان سيرته الخاصة.. فقد تقود اللوحة نجاة باتجاه غير ما تريد، لتنامي التأثيرات المنشأة والمتبادلة لعناصر العمل وموجوداته، في لحظة من لحظات

الإنجاز. ويكون على اللوحة أن تستجيب لمباغتات الفنانة.. صلة دينامية، عفوية، ولحظية. بمثل مانمضي في الزمن، حين نلجأ إلى تعديل مساراتنا، وفق الظروف والمفاجآت والحوادث.

بهذه الطريقة تمضي الفنانة في كنف اللوحة.. بالتحاور معها، ومع مفرداتها، وضبط آليات إخراجها إلى الوجود. استناداً إلى الدربة والخبرة الجمالية والبصرية والتقنية، التي تشتمل على سيرتها الذاتية، بكل ما تتضمنه من معارف وقراءات وملامسات وأسفار ودراسات ومشاهدات.. إنه المجموع المتحرك والمتبدل المكون لذاتها التي لا تنسى لحظات الطفولة، وحميمية الأسرة، وروعة المكان، ورائحة البحر، والاستعداد للاحتفال، والمشاعر.. وكل ما يحقق التوازنات النفسية والإدراكية للعالم من حولها، ومناخ العادات والتقاليد والأعراف التي تعيشها، والتطورات التي واجهت مجتمعها في صعوده ومواكبته للزمان.

الظروف التي تحيط بالعمل الفني ومبدعه تبقى دائماً على صلة بالمتلقي، إلا أنه لا بد من التفريق بين قراءتين: قراءة المبدع، وقراءة المتلقي. خاصة إذا سلمنا بأن الفن لم يعد وسيطاً، وإنما هو بنية، وكيان مستقل، لا يسعى للعب دور الوسيط، بل خلق حالة من الإشباع المعنوي، والروحي. كونه يحتوي على عالم الفنان، المعنى المجرد، والتعبير برهافة وحرية عن الإلفة مع المجهول، الذي يحتاج إلى كثير من الجرأة لاقتحامه.

لهذا تسعى نجاة باستمرار وتدفق صياغاتها إلى مزيد من صقل التجربة، واستكمال لغتها الخاصة، التي تروي جموحها لاقتحام هذه العوالم، والتعبير بلطافة عن أفكارها، ومواقفها، ومشاعرها. والتماس مع أصغر حبة رمل في صحرائها. حيث المخاض الأول، ومواجهة التوحش الذي يهاجم الكيانات الأولى، لتوحدها مع ذاكرتها الأولى، المغزولة بالنخيل والموج والأصوات، والوهج الذي تبعثه صباحات الأفراح في مراكب المغامرين.

كثافة يؤكدها الرمز المنساح على خلفية رزقاء، وسكون يمد جسده الدلالي من أعماق الأصفر، ألوان مشرقية، أرضية وسماوية، لها فتنة الصحراء، وموسيقى البحر اللا متناهية. وأخرى قاتمة مستلة من تعقيدات المدينة المغلقة على نفسها.. عالمان بمقابل بعضهما البعض، حيوية التجدد والترحال بمواجهة العزلة والوحدة والجمود.

وبعد أن كان الرحيل والسفر والمغامرة دلالة المكان وسكانه، أضحى الاستسلام للوقوف والبقاء في المكان منفذاً يدور فيه العالم حول الكائن بدلاً من تحركهما معاً. لهذا تمضي نجاة إلى مطلق الفن، بتجريد الواقع من لبوساته. والاقتداء بنفسها للمزاوجة بين الذاكرة والخبرة عبر اللون،

وكل ما يحمله من طاقة كامنة فيه، على صلة بالنور الذي يحدد معرفتنا وانتماءنا، فالضوء الشرقي المبهر قد يمحو المرئي، في حين يبحث الغربي عن الضوء لإبراز الأشكال في تموضعها الوجودي.

تطل إذن تجربة الفنانة نجاة مكي بغزارة عطائها، وتفرد مكانتها في المحترف الإماراتي. فهي واحدة من التجارب الرائدة التي منحت المحترف عالماً متكاملاً في الرؤية الفنية، بانتقالها من النحت إلى التصوير. وتشهد تجربتها على استقرارها منذ فترة طويلة خارج العوالم التمثيلية، وتجاوز الفهم المباشر لما كان سائداً في التصوير التمثيلي، انطلاقاً من حاجتها لبناء عالمها الخاص، المستوعب لنتاجات العصر والنأي عن استنساخ الواقع، بعد أن أضحت تقنيات الفوتوغراف المنتج الأساسي للصور.

لهذا فقد أوغلت في استقصاء دواخلها، وحساسيتها الذاتية، وردود أفعالها على محيطها بالتعبير عن فضاء أنثوي، ولجته بزاد تعبيري بصري، يمتلك مفردات الذات المشبعة بحقيقة الأشياء، ورهافة الانتقال بها إلى خصوصية تمزج صباغياتها الإيحائية بمضمون الفنون البصرية المعاصرة، التي تولد وجودها من استقطاب عدة عوالم. هي في حقيقة أمرها على صلة بمفردات زخرفية، وإيحاءات كتابية، وحياكات لنقوش لا تشبه النقوش، تضفي على العمل الفني قيمة تماسكية بما يحتويه من عناصر، على سطح يتوهج بالتبدل والتغير، نظراً للإشارات الحركية التي تولدها الموتيفات المتناسلة من سكون الزمن، وحركية العين.

وحيث تنتفي الأشكال من لوحة نجاة، فإن رقصاً للون يبرز على خلفية موسيقية، تولدها اللمسات والحياكات المتقطعة للإشارات. ولهذا فمفهوم اللون يتضمن نوره الداخلي لا الانعكاسي كما يجري عادة على سطوح الأشكال. وخصائص النور في هذا المقام ليست على قياس الضوء الخارجي الذي يمنح الأشياء وحدودها. فاللوحة مفتوحة على مختلف الجهات، ولا حاجة لنا أن نمس بجاذبية التشبيه، فالمكان فضاء حر، ومساحة ثنائية الأبعاد تمثل حيزاً حقيقياً لروح الفنانة. فهي تحول الزمن إلى رؤية منسوجة من علامات متفاوتة الأحجام، حيث لا منظور ولا أبعاد، وإنما تفاعل بين الموجودات لخلق وهم بصري، تتلاشى فيه زوايا الرؤية، لتضحي العين جزءاً من ذات الفنانة، ومن بيئتها التصويرية المؤلفة من تجربتها المباشرة، والحرة في كل مرة تقرر فيها الوقوف أمام عملها الجديد. مستجيبة لصورة لا نعرفها، أو لم نرها من قبل، تكونها عبر علاقتها بنا، وبمكانها، ومشاعر المحيطين بها، تحمل صدقاً وعاطفة وكموناً لعالم حقيقي وخفي، تخفيه في جوانب ذاتها القلقة، للإفصاح عن حيز حميم على صلة بالموسيقى، والشعر، واللمسات الإنسانية التي تمضي خارج

الوصف، في غمرة الانفعال بحقيقة لا مرئية، لها بيئتها وزمنها ووسطها الثقافي. فالعمل يشهد على نفسه باعتباره كياناً مستقلاً، يروي حكايته بعد أن خلص من أصابع نجاة، وأتمت حياكته بروحها.

ما نراه ليس حروفاً، لكنه شيئ قابل للقراءة البصرية، من خلال ما يولده من علاقات بصرية وجمالية تستند في رموزيتها إلى الانسيابية والاستمرارية، للتأثير في متلقيها. بتكوين الوحدات من التفاصيل، ومن اجتماع المادة بما توحي به، ومن تبسيط العلاقات إلى أقصى الحدود، لإحياء التصميم الحساس لحيز اللوحة، باعتباره الشبكة الحاملة التي تؤلف نظام قراءة أعمال نجاة مكي. التصميم الذي يوحي أكثر مما يوضح، والذي يمنح وجهات النظر المختلفة هو محاولة تعقب الإشارات إيقاعياً. وفق الموقف الذي تختاره الفنانة، لتعيين مواقع هذه الإشارات تصويرياً، بناء على تدفقها من الجسد والذهن إلى السطح المرئي، كتخطيطات دلالية مفعمة بالطاقة.

وتؤكد نجاة في بعض أعمالها على استخدام الألوان البراقة، لتوليد ديناميات ضوئية قادرة على خلق فواصل في عملية الرؤية، باستدعاء الانتباه إلى التوترات الضوئية، التي نصادفها ونحن نتابع تحليل المرئي، انطلاقاً من حالة الجذب التي نلمح اصداءها في المجازفات اللونية، الساعية للانفصال عن السياق اللوني المعتاد، والمرتبط بوظيفته.

إلا أن اللون البراق يفضي إلى فيوضات لونية تبدو صعبة القراءة بادئ الأمر، ومع تلمس الفاعلية الأنثوية الكامنة فيه، تستحيل الرؤية إلى حميمية التأويل، والرغبة في استقصاء علاقة البراق بالضوء، وانعكاساته عليه، حيث لا تدري العين مستقراً للطريقة التي يحفر نفسه عبرها في البصر، خاصة إذا علمنا أن استقبال اللون إنما يعتمد على الذاكرة، التي تجمع إلى جانب الوعي باللون طريقة إدراكه. وكأن منمنمة شرقية تخطر فوراً على البال ثم تغيب، في سباق التجلي والتخفي. ولعل المتعة التي نحققها ونحن نتأمل دوامة التوليدات اللونية تتأتى من التعرف على آليات صياغة اللون، واستخدامه في وجوده الفيزيائي، وفي قدرته على جعل رؤيتنا خيالاً، أو رؤية مجازية مستوعبة في تحولاتها الدلالية والشاعرية.

بالتفاعل أكثر مع ألوان نجاة مكي نتلمس معنى الاحتمالات التي تغني مفردات عملها، فإلى جانب الحياكة الأنثوية يستقر اللون المغلف بروح الأنثى، كيف لا ونجاة تقول: "المرأة في لوحاتي عالم قائم بذاته، وأراها في كل شيء، عندما أقف على البحر أرى المرأة وكأنها تسبح فيه.. قوة المرأة مستمدة من البحر". وتحكي نجاة عن الدور الذي لعبته المرأة في غياب زوجها البحار، وأنها عندما تتأمل أمواج البحر فكأنها ترى الموسيقى التي هي ايقاع المرأة في كل شيء، وعلاقاتها بالآخر، أي آخر، رجلاً كان أو امرأة أو طفلاً.

لا نهائية البحر هي لا نهائية الصحراء، ومنهما ممتزجين ببعضهما تولد نجاة ألوانها، بل أبعد من ذلك بكثير، حين تجعل مخيلتها تعيد صياغة إدراكها للألوان، في نطاق تجربتها النفسية والجمالية. بتقصي ما وراء الأخيلة، والتفاعل مع اللون كرمز، وبتأكيد حضوره كعنصر مرجعي له تركيبته البصيرية، إلى جانب حقيقة إبصاره. وما أعنيه بدقة في هذا الأمر: هو التوازن الذي تلجأ إليه الفنانة في الجمع بين الكيميائي والفيزيائي، على سطح يسعى للاستقرار، وهو محمل بالرغبة التجريبية دون أن يكون له مركزاً تدور حوله محتويات اللوحة.

بذات الوقت، فإن مخاض القلق الذاتي لا يجعل الموجودات منفلتة في تيهها، بل يجري ترابطها ببعضها البعض وفق جاذبية خاصة، تستدعيها احتمالات وجودها، وتراتبها، وتداخلها، وتقابلها. وهو ما يجعل بناء اللوحة جزءاً لا يتجزأ من الذات الكونية للفنانة، أو ما يحتمل العكس، بكون الفنانة طرفاً أساسياً من أطراف اللوحة بمحمولاتها السردية، والضميرية، وقدرتها على تعقب الزمن لحظة فلحظة، للوصول إلى سطح تعيش نبضه الزمني بتفاصيله وتنويعاته.

الإحساس بالكونية، أو اللانهائية، جزء من اهتمام نجاة بالرؤية. ولعل انتقالها من النحت بأبعاده المنظورة في الفراغ إلى السطح التصويري المربع أو المستطيل قد شكل تحولاً في مفهوم المقابلة، أي موقع الفنانة من العمل.. فهي إذ تدور حول التمثال ويدور أمامها، فلتأكيد ذهنية الاحتواء الشمولي، أما وهي تنتقل إلى المنحوتات المسطحة (الريليف) فقد اقتربت أكثر من مسطح اللوحة، حيث بدأ تدخل الوهم للإيحاء بالأبعاد. ورغم دراساتها الطويلة للنحت، فقد تخلت مبكراً عن هذا المحمل، لتجعل الأمر أكثر تعقيداً وهي تلج السطح التصويري، على أنغام الوجود الكامن في موسيقا النهامين، وحناء الأمهات والجدات، وأصوات البحارة المغادرين إلى المجهول.

وإذ يتمثل لها المسطح التصويري ببعديه الوجوديين حاجزاً في بعض الأحيان أمام طموحها اللانهائي، فقد استبدلت البانورامي بالشمولي، في اختيارها للدائرة كحامل لاشتغالاتها، وحاضن لجماليات أنثوية في غاية الخفر الأدائي. دون أن تتحول هذه الدائرة إلى مرآة تعكس ذات الفنانة، وإنما مثلت الدائرة نجاة في حقيقة انفعالها الساحر بمكانها، وبيئتها، وبهجة أسرار الصبا الشفافة.

الدائرة رمز اللانهاية، ورمز للفوق بمقابل التحت، ورمز للسماء في كثير من الثقافات، وغالباً ماتمثل الزمان، أو محيط الأبدية، أو ما يدعى بعين البصيرة. كما تمثل الأمومة، والشمس، والقمر، والسلطة الأرضية، ودوران الحياة، وسوى ذلك من المعاني التي توارثتها الشعوب في ثقافاتها. وقد بدأت نجاة مكي الرسم على الدوائر، أو رسم الدوائر، بدءاً من النقطة. الأصل الأقل صغراً، نواة الفهم والتكوين، ثم اجتزأتها في دائرة النصف، وتجلت فيها بدائرة القلب، واختفت في دائرة الليل، متسائلة

في دائرة الأين، ومجيبة في دائرة الكلام. دوائر شكلت محتوى لنظم شعري للمغربي حكيم عنكر، الذي شارك نجاة كتاب مدارج الدائرة، يقول:

لا تهرب من ميدان الدائرة

سر عليه

سير التائه

بلا دليل

هل كانت نجاة تبحث عما يحجبها لتسري في اللوحة سريان الحياة، ومن كانت تخاطب بهذا الاختيار، العين أم الروح؟ وبكلا الحالتين، ففي المشاهدة يكمن السر، ولهذا تسعى لبناء دائرتها في الضوء، لتتمكن من الإجابة دون لغة، أو كلام. أي الكشف عما كان محجوباً في جوهر التصور، ليستحيل إلى صورة تاهت عن مشيمتها كي تستقل في وجودها.

وإذا كانت العتمة تحجب ما تضمر الدوائر، فلأنها تبرز الرموز، والإشارات، كعلامات للمشاهدة، وأبواباً لولوج حقيقة ما تسعى لرسمه. وإذا كان البعض يطلب تفسيراً للمعنى الذي تقصده نجاة، فإنها تجيب بما قيل في غابر الأزمان "ليس مع المشاهد فهم"، وإنما تتحقق متعة الرؤية بالمعرفة.. حين تضحي اللوحة جزءاً من المكان، تملك قوة حقيقة الانوجاد كفعل إبداعي، أي أن تكون الكون الذي تسعى إليه الفنانة، كي يترك أثره في عين المشاهد، وحسنه في وجدانه.

لقد تأسست اشتغالات نجاة على الدائرة بالاستجابة لمحيطها، ولإثراء فضائها بالألوان التي تبعث على التأمل، مستقلة من انتمائها التمثيلي، ومنقطعة عن صلتها بما هو خارج العمل، وهو منحى روحي يربط المبدع بعمله، ويجعله ملتحماً بتفاصيله. ونلمس هذا التوحد فيما بين الفنانة وعملها الفني بخاصة في دوائرها، وإن كان ممتداً في أغلب تجربتها، حيث تتوالد اللوحات من بعضها البعض، وتشكل كل منها تداعياً حراً لصياغة بنية أخرى.

غالباً ما لجأت نجاة إلى السطوح الكتيمة لونياً، وكأنها تطمس حدود تجريداتها مع الإشارات التشخيصية، أو تلك المستلة من الطبيعة، لإشباع العام بالقوى الذاتية المستقلة، وبالمعاني الروحية. إنها ذات الأفكار التي رافقت موندريان، أو جماعة الجسر الألمانية في خلوصهما إلى المعاني التجريدية، إلا أن نجاة بقيت منفتحة على المطلق بحرية وحساسية، لتؤكد أن حركة السطح هي تحقيق للزمن الخاص الذي تبذله لإنجاز العمل، ممزوجاً بالزمن العام للتجربة. وهو وعي مركب للصياغات، أو الممارسات التشكيلية التي تعبرها بقوة الذات، رغم مزجها في كثير من الأحيان

التشبيه بالتجريد، لكنه تشبيه تجريدي لايستند إلى علاقة الشبه بالواقع، أو بتفاصيله. وإنما بظلاله، كون أساس العلاقة إنما يقوم بين الفن ومبدعته، في إطار محلية المحترف، وصدق التناول.

عند النقطة التي تكتمل فيها الضربات الاحتفالية لريشة المبدعة نجاة مكي، تستدير الألوان لتقول مضمونها المتبدل بتبدل ظاهرة وملمس الحكايات التي تتركها، فكل بقعة نشوء متجدد لأثر يرتبط بصياغة الواقع، ولعب ثري في ملامح الخيال الذي يحاول أن يتجلى على هيئة الموضوع العام للمشاعر التي تثيرها روح الفنانة على سكون البياض، باعتبار هذا اللعب التزاما بحقيقة العلاقة الأزلية بين الفنان ومادته الأولى للابداع، إذ يدعو السطح المبدعين إلى حقول الحرية ليقطفوا ثمار التجربة والخبرة بعد أن يجتازوا اللحظة الفاصلة بين المرئي والرؤيا.

مراحل السؤال:

توصف تجربة نجاة مكي التشكيلية بالتقلب صعوداً باتجاه منظومة الإجابات التي تتحد رغم اختلاف الأسئلة، وتختلط هذه المراحل في شقيها النحتي والتصويري لتقدم وحدات صياغية لصور تهتم بالتحول من حال إلى حال، فنياً وروحياً واجتماعياً، وكما في كل تجارب المبدعين الأولى، فقد انتقلت مكي من الواقع إلى التفكير به. وذلك بابتكار موحيات دلالية لكل المرئيات الأنثوية ـ على وجه التحديد ـ التي باتت تصوغ النقطة التي يعتبرها النقد (ملامح الموضوع)، لعلم الفنانة والتزامها بالممارسة الفنية المولدة للإشارات ولجملة المفاهيم المحورية في عملها الفني، ليس باعتبارها أحداثاً جمالية وحسب، بل لكونها تشير إلى ثيمات تمثيلية تتيح للمشاهد استرجاع القوى المعرفية التي بنت التأملات الأولى في ثقافة (التخصيص)، وكل ما يتحول من (شيء) إلى (طابع) يمنح صفات انتاجه معايير الزمن، أي منظور العصر ونمط تواصله الإبداعي.

وقبل ولوج الخطوط الأخيرة للتجريدات الشهبية للفنانة، لابد أن يذكر المتأمل في تجربة مكي ما منحته الخامات المتعددة للنزعة التحررية التي جعلت نجاة تتقلب في مغزى الرحيل بين الحجر والخشب والمعادن والطين والجبس. ومع النعومة المتناهية التي شكلت القوة الرئيسية لنحت لغة تخصها في التعامل مع الفراغ في الأعمال النحتية التي انكفأت على نفسها لتستحيل إلى مسطح (بارز ـ غائر) بدت مكي وكأنها تخلص مشروعها منذ البداية من حكايات التمثيل لتحوله إلى مشروع حواري كانت المرأة أهم أسراره وخاصة المرأة في الخليج العربي، إذ طرحت أسئلتها بصرياً بحساسية المفهوم وتنافر المعاني مع واقعها وعنف قياس النتائج على ما لا يقاس، متبعة تجهيزًا تعبيرياً للأشكال يربط الحكاية بتحولاتها الشكلية واللونية.

لقد طرحت خطوطها الأولى في أذهاننا مشروع التعارف الذي يقصده المبدع في بناء جسور صريحة بين لحظة إبداع العمل الفني وبين ديمومته في معارفنا، وهي مذ تخرجت من القاهرة العام 1981 من قسم النحت في كلية الفنون الجميلة، أكدت على تقديم صياغاتها الذاتية للأشكال الإنسانية بروح تأملية قلبت الأصول الواقعية إلى أوضاع مبهمة جعلت الشكل يراوح بين الواقع والتعبير وذلك بالتحفظ على أسئلة العين وفتح المجال واسعاً أمام أسئلة الروح المتأملة لتخلص في قصدها إلى روي زمني تتمرغ فيه عين المشهد وكأنها تعيد بناء الحكاية الشكلية، ليس من خلال تموضعها في المساحة، وانما عميقاً في خطاب إيقاعي يحدده نموذج الاستحضار لأولويات المعاني التي يبثها التجريد الكامن في التعبير.

الدائرة، تاريخ الشفافية:

انتقال نجاة مكي بين الشكل المسندي المربع أو المستطيل للوحة وبين الشكل الدائري، محاولة إضافية للصراع الذي يقدمه عملها الفني تتبع بديهيات النموذج المعتمد للوحة بأبعادها الفيزيائية والميتافيزيقية، فهي تؤكد على ما يقدمه شكل (الميدالية) الدائرية في العمل النحتي حين يتم نقله إلى شكل اللوحة التصويرية باعتباره نسقاً يفصل بين تركيبة البعدين (الطول والعرض) والخط المحيطي اللانهائي للدائرة، وعند هذه النقطة تخضع اللوحة لمؤثرات محيطها الشكلي بما تتضمنه من تفاصيل تعريفية تكيف منطقتنا في تحول مجال الرؤية إلى ما يشبه حدقة العين التي تمنح الرؤية طبيعتها البانورامية دون أن تصطدم بحدود المربع أو المستطيل، وهي بلاغة شكلية ساعدت نجاة على تخطي الإشارات البصرية لمنهج مازال يفرض نفسه على منصة المشاهد والأنساق التي برهن تاريخ الفن من خلالها على تحققه ووجوده.

وما تحقق لنجاج في هذا الانتقال التقني أغنى قصدها اللوني في تجربة لونية مختلفة طالت الجوانب الفوسفورية للألوان (الأحمر والأصفر والأخضر) وقد أكدت ذلك في معرضها الذي أقيم بدبي في نادي الوصل قبل انتقالها إلى الملامح الواقعية التعبيرية المتمثلة في رغبة الفنانة التحولية للتوسط بين الشكل وإيحاءاته الزخرفية والنقشية، مؤكدة أهمية الصور المباشرة لسحر الشرق المتمثلة في الحناء والعطور والهموم النسائية الشرقية، وهكذا تعلو نبرة الأداء للتحكم في صيغ التأثير التي قدمتها دوائر أعمالها التي نرجح اعتبارها غاية للتقدم والانتقال في حقيقة المباديء التي جهدت نجاة لتأهيلها كجزء من خطاب العمل الفني الذي تنتجه بجدية ودون توقف باعتبار أن العمل الفني في تراكم إنتاجه محاولة لتأسيس الكفاءة والمهارة لتجاوز القدرات الإبداعية الآنية إلى مجال توليدي مستقبلي يسعى إليها المبدع بشكل طبيعي.

لابد أن حلماً شهياً كان يدعو نجاة للإطلال على أعماقها، كجزء من الخرافة المعششة في وهج الحياة قبل أن تتشبث بالماضي، ولهذا فإن الشكل الدائري للبئر يعيد ربط الصور بين الوجه الذي يلقي بسحره أو خوفه أو معانيه وبين الانعكاس الذي يولده ارتجاج الأفكار على سطح الواقع، ليبقى الحلم إيقاع الرؤية اللانهائي الذي ينظم الصور في توليد لانهائي يحيل إلى علاقة تصوفية بالتجريد الذي لجأت إليه مكي في انقلابها على الشكل الدائري إذ يرتبط الدوران اللانهائي بحالات الوجد التي سيحققها ارتفاعها عن مستوى الإيقاع الواقعي إلى مجالات الإيقاع الكوني الذي تولده ضربات الريشة والسكين، وكأن المستطيل والمربع الجديد سيغدوان قطاعين من فضاء ملتهب بالشهب.

السرعة.. تأمل الخطف:

الأشكال معارف، سواء تمثلت بالأشياء أو الموجودات أو الخطوط، فهي مرئيات تلمح بمضامين نركب من خلالها منطوقات بلاغية بصرية، تطورها إدراكاتنا لتحقيق إجابات عما تتضمنه من تساؤلات فلسفية وذهنية.. وقد استطاعت نجاة مكي في تجربتها الأخيرة أن تأخذ بجدية فسخ العلاقة بين الأشكال ومضامينها لبناء حالة كونية تؤشر بطلاقة إلى انتظام إيقاعي تولده عمليات التجزيء إلى أقل القيم الممكنة، في عودة إلى الحالة البدائية للأشكال، أو الحالة البدائية للذات..

وتأتي هذه التجربة التجزيئية في زمن تتصاعد فيه لهجة العلم للسيطرة على الفنون، عبر الوسائل التقنية المختلفة لاستثمار العقل في السيطرة على الأحاسيس والمشاعر البشرية. ولا يمكن النظر إلى الأعمال الأخيرة للفنانة دون العودة إلى نسبية التجانس التي تحققها موجوداتها الذرية، التي تتآلف لصياغة الكثافة اللونية التي تعيدنا إلى الطبيعة مرة أخرى، ليس في مستواها الأرضي وإنما في مستواها التأملي، إذ تشكل سرعة التوجه والانحناء مجال الخطف الذي يفرغ البصر من موضوعاته المعتادة واشتقاقاته المنتظمة، وقد يكون هذا أحد أهم الأسباب التي جعلت نجاة تتخلى عن الشكل الدائري لإثارة الاهتمام بغيره من الأشكال، إذ بات ما يعنيها في هذا المجال المماسات للدائرة أكثر مما تهتم بانتظام هذه الدائرة لإيجاد أفعال بصرية تعتمد في تأليفها على معاني السرعة.

لقد أكدت نجاة مكي أنها معنية بالبحث الفني والتقني، ولهذا فقد عادت لمتابعة دراستها العليا في القاهرة، ولا يعني بحثها هذا التجريب فقط قدر ما يعني إعادة بناء الذات الإبداعية لمواجهة التحديات التي تواجه المبدع في جوهر تعبيره عن الحياة وتفاصيلها المتضمنة أسئلة الفن التي يسعى من خلالها للإجابة عن المقصود بجماليات الإنسان، والمعايير التي تحدده في كل زمن من الأزمان.

الايقاع قيمة

يرى «دني هويسمان» إن خاصة الفن الوحيدة هي الانخطاف، «حيث يفتقد الحبور يجتنب الفن، ولابد لنا، فيما لو أردنا أن نبرهن أن الفن يترعرع أحيانا في الألم أو أن هاوي الفن يكون سوداوياً، من الاعتراف بأن الفرح هو في جوهره، الحالة الأولى.. وهو فضلاً عن ذلك خاصة العبقري أو القديس، حالما يرسل صنيع ماتفعله الفرحة فينا نستيقن بأنه رائع وحق».

وما يدفع للفرح إنساني بالتأكيد، بل إنساني جداً، والنظر إلى أعمال نجاة مكي جزء من آلية الفرح التي نقصدها، كونه يعتمد على حركة إيقاعية تؤكد نظرتها إلى الذات المتماسكة التي تتجاوز تحققها على إيقاع النور، وإيقاع الأعماق المعرفية التي تستحيل إلى متتاليات زمنية تنير الرؤى في سعيها إلى الأسطوري كمفهوم تخليدي ينزع الإنسان إلى تحقيقه في مجالات إبداعه، بل إحلاله في التسامي الذي يولده إيقاع الأجزاء التي تضعها الفنانة في المساحة كمجازات ذهنية تولد لغة الحقيقة المناقضة للعدمية.. وكأن توقيعات اللون تكشف قبل أي شيء عن الإنسان ثم فيما بعد عن سعيه لوضع نبضه الإبداعي في صورته التي سيتركها متضمنة قدره في السماء اللانهائية، وبلغة شاملة مبسطة على هيئة إيقاع تلمح بالسرد البصري منذ رسوم الكهف الأولى حتى اليوم.

قيمة الإيقاع في أعمال مكي تتلخص في التحريض البصري الذي يجعلنا نتجول في كل أجزاء أعمالها، للتقدم باتجاه بناء علاقات مع كل لحظة عاشتها الفنانة، لبناء شعورنا البصري الذي نشعره بمواجهتها.

أحمد معـــــلا

الحيوية المستحدثة

العمل الفني بنية تعبيرية تختلف في تحققها عن مسببات وخصائص وجود هذا العمل، وبمجرد توقف الفنان عن إتمام عمله، يكون قد أعلن عن بدء مرحلة جديدة، توصف بأنها حياة العمل المستقلة المشبعة بالرموز التي لا يمكن الإحاطة بمعانيها المحددة، والتي يمكن أن يكون قد قصدها وهو يقلب الصلة بالواقع إلى صلة مجازية، يزيد من ألقها غياب هذه الصلة، أو اختفاء مختلف المرجعيات التي تؤدي إلى تصنيفه في اتجاه أو أسلوب. والمقصود بذلك أن أن حضور الفنان لايكون تاماً في عمل مستقل بذاته، قدر وجوده في التجربة مجتمعة عبر حالة الاختبار المستمرة التي تُمظهر في كل مرة مجموعة من النتائج الحاملة لرؤية وانتقائية المبدع. والتي تشكل في النهاية قراره الأخير، المتمثل بالتحديات المتبلورة على هيئة عمل فني يحتوي على العلامات والإشارات. ما يجعله متفرداً وبعيداً عن الاستنساخ الميكانيكي للرواية البصرية، أو النسق البصري المشروط بالإشارة إلى أمر محدد بعينه.

لهذا فإن اعتبار العمل الفني بنية تحمل وجهة نظر الفنان ورؤاه، يقتضي رؤية تفاصيل النسيج العام لتجربته، بكل ما تحمله من انسجامات وتضادات وصراعات وصلات، وبخاصة الانقطاعات المحتملة بين مرحلة وأخرى. والتي تمثل فراغات بصرية تهيج النقد للتفاعل مع تصورات الفنان، في ضوء الحقائق التي تشكل مادة التجربة الأساسية ومنهجها، لبناء المبصور في حالته الكونية، وليس فقط في إطار علاقته بالحيز والواقع والمعارف والقواعد الوجودية، المشكلة للرصيد الأولي لتشكيل المقاطع الخيالية، أو التصورات العامة للعالم الإبداعي، الذي يحاول الفنان أن يجعله باستمرار أكبر مما يدركه، ومتقدماً على زمنه.. إنه بالضبط ما يجعل المبدع يخالف أحياناً ما يعتقد به، وكل ما كان يوحي بأنه ثابت، أو مستقر في تجربته. وهذه المخالفة هي التي تسمح له بإعادة صياغة سطحه التصويري، وجعل الرؤية تنتقل إلى زوايا لم نكن نظن أنها موجودة صلاً. بذلك يكون بناء البنية

بصياغة مختلفة مرتبط بنشاط الفنان المتفوق، وقدرته على توليد الصور التكوينية، التي يرى (سارتر) أنه لايمكن وضعها في تسلسل، بل لابد من التخلي باستمرار عن صورة ما حين يضطر المرء لإنتاج صورة جديدة. أي أن كل صورة منتجة إنما تمثل في اكتمالها إمكانية توليد صورة أشمل على المستوى الحيوي المتصل بتكوين بنية الصورة (اللوحة) المنطوية على جمالياتها الخاصة.

لكل بنية كثافتها المتولدة من استجابة الفنان لخبرته، وقدرته على التجاوز والتخلي، باتجاه متقدم على ما أنجزه. إذ يمثل البياض نهاية اللوحة لدى الفنان أحمد معلا، ولهذا الفهم معناه، فيما يمثل لدى سواه بداية جديدة. وهو ما أحاول أن أبدأ به عن فطنة ووعي الفنان، الذي يتخلى عن كل شيء لبناء العمل الجديد، المحاكي للتركيبة المعقدة التي تصل الإبداع بالمبدع من جهة، والإبداع بمتلقيه من جهة أخرى، المتلقي الذي يتوقع باستمرار ثبات صلته بما يراه، وسعيه لالتقاط التفاصيل التي تعينه على بناء تصوراته الخاصة التي تجعل للعمل الفني مهمة مزدوجة: الأولى إلغائية، والثانية نفوذية إلى بنية المنجز.. الأولى متصلة بالفنان، والأخرى تتصل بكل ما سواه، بما في ذلك العمل الفني ذاته.

ولعل الدخول إلى صلب تجربة الفنان أحمد معلا لايمكن أن يتم دون الأخذ بعين الاعتبار والأولوية هذين الأمرين بكل احتمالاتهما الدلالية، التي ترسم منجزه حتى اليوم، باعتباره تسلسلاً لأحداث بصرية اختبارية، تربطها صلات قرابة جلية على المستوى المنهجي. وكذلك في قدرته على الاستفاضة والتوليد الذاتي، الذي جعل من منتجه نموذجاً متفرداً بقي فيه الفنان الشخصية الرئيسية، التي تتمحور حولها التوظيفات المتنوعة لذاته القلقة والإشكالية، الساعية للتحرر من السجالات التي فرضها واقع الفن العربي، والتواقة دائماً لولوج مغامرات بصرية تنطوي على تحولات صريحة في تجربته، لم يكن التاريخ أولها، ولا الحاضر آخرها، لتبقى اللوحة وسيلته الأثبت في نقل أفكاره، وتجسيد ملامحها بشكل معاصر، عبر لغة فنية لا تنكر جذورها الشكلية في فضح المكبوت والزائف، وتثبيت علامات الحقيقة كأمر مرغوب ومشتهى ومطلوب على المستوى العاطفي بأقل تقدير... وسوف تشكل حماسة الفنان للاهتداء إلى تلك الحقيقة في عالم مضطرب ومرتاع ومشكك حافزاً أساسياً للتفاؤل، بالإضاءة على أكثر المفاصل إعتاماً برهافة وعمق، ووفق حس جدلي، واندفاع طليعي، مكنه من تأكيد وجهة نظره عبر المراحل التي قطعها كمجدد ومصحح لمسار تشكيلي. إذ لايمكن اعتبار تجربته مكملة لتجارب أخرى في نفس المنحى، وإنما هي مضادة. وعلى هذا فإن أحمد لم يكن يسعى لتجاوز أمر معين قدر التأسيس، وهو الامر الذي دعاه لخرق الموقع المحصن لمفهوم الفنان أكثر من مرة في اختباراته، واضعاً نفسه في غير الموقع الذي اعتاد الفنانون أن يحصنوه، باعتبارهم مركزاً وبؤرة، كالذي كان في ورشته التجريبية "ميرو بثلاثة أبعاد" تماماً، أي كما وضع

(سارتر) الفيلسوف نفسه بوضعية العوام حين جعل نفسه متحدثاً متواضعاً مع قادة الطلبة في العام 1968 حتى يتعلم منهم.

في لقاء للفنان أحمد معلا مع نجيب نصير يؤكد بأن اليقين التشكيلي مضر للغاية بالجانب الإبداعي للفنان، ويضيف موضحاً فكرته: "لم أسع في أي من تجاربي لتكريس شكل تشكيلي، بل أبذل كل ما في وسعي لتكريس مفهوم تشكيلي قائم على الإبداع والابتكار، فالمعرض بالنسبة إلى ليس مجموعة من الرسوم الملونة المعلقة على جدران صالة مفرغة خصيصاً لهذه المهمة، وإنما محاولة التعبير عن القدرة التي يمتلكها الإنسان، قدرة السؤال، وقدرة البحث وقدرة التجريب. كثيراً ما يسعى الجمال الذي يطغى في أحد الأعمال إلى فرض نفسه كنموذج أو نمط للعمل، وكثيراً ما ينضبط رسام أو مصور بحدود هذا النمط.. أما أنا فعندما أحس أن نموذجاً يحاول فرض نفسه، أقوم مباشرة بالخروج عنه في لوحة أخرى. فاليقين التشكيلي مضر للغاية بالجانب الإبداعي للفنان، ما يدفعني طوال الوقت لتكريس أحاسيسي ومشاعري وقدراتي على المشاهدة في عملية امتصاص مختلف أو ممكن لصورة جديدة، فتصبح العملية التشكيلية خارجة عن حدود الوظيفة إلى حدود المغامرة والاستشراف والرؤيا".

ويؤكد الفنان في حديثه أنه ليس هناك ثمة دروب صحيحة في عملية الإبداع.. "إنها السير بين أشجار الأخطاء ودروب الأفخاخ.. إنها السباحة في المياه العميقة حيث تتحول الأفكار إلى أسماك ضارية.. علاقتي مع اللوحة قائمة على الحرية، والحرية تكتنز الخوف من أراضيها: الخوف من المجهول، وما يصنع متعة العمل الفني هو اقتحام هذه المجاهيل. ما لاأريد الوصول إليه هو الاستسلام إلى نموذج أركن إليه وأسكن فيه. إن ما يمنح التشكيل هذه السطوة في روحي هو أنه لايتهمني بالجريمة إن ذبحت الشكل".

ما بين اكتمال العمل في نظر مشاهده وعدم اكتماله في نظر مبدعه تجاذب يقوم على النفاذ إلى تصور كل منهما، فالمخطط البصري في ذهن الفنان وروحه مرتبط بشبكته الخاصة، فيما تتكرس رؤية المشاهد على المنجز المتحقق بمعانيه الإشارية والتحريضية التي تستثير معارفه التراكمية عن التصوير أمام منجز حقيقي على المستويين المادي والمجازي، فما يمتلكه الفنان من حرية في إنشاء شبكته قد لا يوازي الحرية التي سيتعامل من خلالها المتلقي لهذا العمل أو ذاك، رغم قوة الاستثارة المتولدة عن التفاعل مع المنجز. إلا أن المؤكد هو العلاقة القائمة في الموقف بين كليهما، وهو مايثبت قوة الاستجابة للمتخيل الذي يمتلك تقنيات وصوله وحيوية التصادم في الفرضيات التي يصفها كل منهما.

الركن الأول في شبكة الفنان هو: فهمه للمكان الذي يحتضنه، والذي ترك بصمة واضحة على سيرته "للأمكنة التي احتضنتني أو تناولتها خصوصيات انتمائي، فهي على محور واحد، إذا ماتعمدت فصلها عن الزمن، أو عن عالم الأحلام الخاص بي، أو عن عالم منقول من تجارب الآخرين.

ولدت على البحر، ترعرعت على شاطئ الفرات في الرقة، سافرت بين المكانين، تهجأت جغرافية سورية في فصول متنوعة، احتضنتني بيوت من تراب وخشب، وأخرى من إسمنت وحديد، بيوت أرمنية وكردية وشركسية وآشورية. وتواجدت في قرية ذات أشجار مختلفة عما نراه عادة في غاباتنا، وتذوقت طعاماً ذا نكهة مختلفة، ولعبت وأنا أحلم مع ضفادع تنفصل أجزاؤها كلما أرادت، وحدثني أصدقاء عن السجن...الخ.

الرواية والسينما والتاريخ والشعر قادتني جميعها إلى أمكنة كثيرة أثرت مخيلتي، وكذا حواسي مجتمعة، لا سيما حين كنت أتعامى لأفترض وجوداً مختلفاً.

المكان الأول: ربما هو فراغ في بادية الشام، يشكل مركزاً لدوران الغيوم التي انتهت للتو من الأمطار، معلنة نهاية غبار ليل المكان لعدة أيام.. عماء ثم انكشاف..

المكان الأول: هو أبيض اللوحة قبل أن أضع أي إشارة، أو لمسة. قلق يتشهى الرؤى، أو تكون اللمسة الأولى مكاناً أول، أو يسرق الدافع شرف الابتداء. ربما للرحم صفة المكان الأول، ولكنني أذكر أكثر من هذا: ملامسة يدي والدتي لجسدي.

ربما بقي للميتافيزيق المصنوع من الحكايات الأولى – والدينية منها بامتياز – الأثر الأكثر قدسية، حيث نسعى لإلصاق حجر بجدار من أجل التمكن من التمني الذي سيتحقق.

المكان الأول يتحرك في كرة وليس من مركز ثابت، إلا بالمعنى الرسمي، كمكان الولادة بالنسبة لسجلات القيد المدني، الظن بالأمام والوراء، والأعلى والأسفل.. الخ.. يشكل دعوة إلى مكان أول لا أجده، كأنما هو الصفر بالنسبة إلى بقية الأرقام.. ابتكاره".

هذا الفهم للمكان الأول الذي يحدده أحمد معلا في لقاء له مع أكرم قطريب يبرز المعنى المفاهيمي للمكان كما يراه، أو كما يتجلى في عمله الفني، الذي يعتبره أكثر من سيرة ذاتية، إلى حدود يتحول عبرها باطنه إلى عمل فني بشكل كلي.. إنه مكان رمزي، يحمل ملامح الواقع ولا يتطابق معها. مكان دينوي، وآخروي بآن. وكأن الفنان قد نشأ دفعة واحدة – كما يرى كونستانتين بروت – مع باقي الفنانين بغض النظر عن زمن أو مكان أو تاريخ. "لقد نشأوا دفعة واحدة لأن كل واحد من حملة المشعل، الذين اندلعت شعلاتهم من اضطراب الفكر والشعور، لم يكن سوى مظهر آخر لرغبة

الإنسان الفريدة المتعذرة على الاختزال، والدائمة للتعبير عن نفسه بطريقة تغني جماله وتوضح حقيقته"[5]

إذا كان ما قاله أحمد عن المكان يضيء جانباً مهماً من الإطلالة الشاملة على عمله، فماذا يقول عن الزمن؟.. ففي حين يغدو المكان رمزاً، يكون الزمان مجازياً: "أعتقد أن الزمان هو السيد، أما المكان فعبد، وهذا ما يمنح تجربتي حيويتها (أي معرض من معارضه يتحرك في زمان محدد مما يسمح له بالانتقال إلى سواه). وكذا التجريب، أو الإنجاز الذي أصوغه فتنفتح لي أبواب متنوعة، تدفعني إلى الالتقاء بذاتي باستمرار في هيئات مختلفة.

أراني متبدلاً طوال الوقت، ولشخصيتي التشكيلية هذا الخلاص من اليقين بحثاً عن أحمد آخر، يتقارب مرة ويتباعد مرات عن العناصر المكونة لسلفه.

هناك أزمان متعددة، زمان شخصي، زمان افتراضي، زمان تاريخي، زمان مستقبلي، زمان مطلق.. الخ. أستحضرها جميعاً لإغناء فعالية عملي التشكيلي، وأثراء لوحتي. أما طغيان الزمان، فهو مرتبط بالتحولات والتبدلات والانزلاقات التي تشكل انعكاسات تشكيلية، تغرق اللوحة بعناصرها المختلفة بالترددات الناتجة عنها. وكأنني أرسم رسالة تضج بدعوة المشاهد إلى فهم الزمن ودوره، وبالتالي إلى بناء الذاكرة باستمرار وإعادة ترتيبها. وعلى الأقل إثارة السؤال حول الزمن نفسه... وكأن اللوحة تستعيد الحياة منذ بدئها حتى الآن في كل مرة، وربما في أكثر من لوحة.. الفن استعادة للحياة، ولشريط الحياة، ولهذا يبدو للبعض أن الكثير من الفنانين هم أطفال أو مجانين يلعبون.

نعم في كل مرة نتعلم المشي والاندهاش، وكأن الفنان لا يقنع بالبديهيات، أو انه ينتظر دائماً شيئاً خارقاً، أو انه يعمل على استقدامه، يراهن ويغامر ويحبط، ثم يجد في استملاح اللغز الذي يبدو للآخرين لمسلمة الأكثر موضوعية قابل للتعرض للخلل. ولهذا عليه أن ينتقي موضوعه من الزمان الممتد خارج الانضباط بالشروط المؤقتة، حتى لو كانت شروطاً لملايين السنين.. فهي مؤقتة عنده".

وكما هو الزمن بإطلاقه علامة، فإن زمن إنجاز اللوحة علامة موازية. ولعل تأثير الزمنين ببعضهما يؤلف تحريضاً لصلة الفن بالفن، وهو ما يجعل التجديد أو الانقلاب جزءاً من التوليد المستمر للأفكار التي تحيا في الفن، بسبب تفكيكه كل مرة، وإعادة تركيبه. إنه الأمر الذي يلجأ إليه أحمد في بعض أعماله حين يلجأ إلى قطع اللوحة في إشارة إلى قطع الزمن، وهو أمر نراه متكرراً في الأعمال الجدارية، وكأنه يتقصد إحداث فجوات في السرد البصري، أو في النسق الذي تتكون

[5] - الابتكار والمعاصرة – الرسم والكلمات – كونستانيتن بروت ص 51 – منشورات وزارة الثقافة 2004

وفقه بنية اللوحة، ليشتت النظر من جهة، ويجعل الآخر أكثر قدرة على استكمال المشهدية السردية، التي تجعله أكثر تواصلاً مع العمل الفني، وبحساسية تتجاوز المألوف إلى حد إلغائه، أو تعديله، أو إعادة تركيبه.

الحرية، الذاكرة، والانفتاح إلى أقصى الحدود. عوامل تتكرر في صياغات الفنان أحمد معلا على المستويين العملي والنظري، انطلاقاً من الأحوال الوجدانية المحيطة به. أي انه عبر وجوده المحدد في إطار تجربته يفتح - في كل مرة - ثغرات على العالم، المادي - الروحي، الكينونة العامة المختزلة في انفتاحه غير المشروط على الذاكرة، وبحس انتقادي يموضع القضايا الإشكالية في نقطة – ليست منظورية بأي حال من الأحوال – كأنه يتخذ في عمله الفني قرارات بصرية تموضع التاريخ كبنية مفتوحة لا منغلقة بفعل الزمن. فما الذي من أجله ينفتح العالم؟

(مارتن هايدجر) يجيب: "يفسح العالم الموضع أو المجال لقرارات التاريخ الأساسية.. عند اتخاذ أي قرار نحقق إمكانيات لفعلنا متضمنة في وجودنا ككون ممكن، نظراً لأن العالم باعتباره سياقاً للإحالة هو مجال إمكانياتنا، فإن إمكانيات فعلنا هي ما يمنحه العالم موضعاً، وهي ما ينفتح له العالم".[6] وحين ينفتح العالم فإنه يفسح مسالك الوجود، وهنا يؤكد (هايدجر) أن حرية الوجود لا تتمثل في اتباع إمكانية محددة، بل في اختيار هذه الإمكانية دون سواها، دون الانغلاق في مسارها. إذ تتمثل الحرية في الانعتاق دائماً من هذا الاختيار...إنها الحقيقة التي يتكرر توالدها في أعمال الفنان كونها على ارتباط مستمر بكونه كائناً فاعلاً في منجزه "نظراً لأن الفن هو وضع الحقيقة في الأثر، هو حدوث الحقيقة"[7] التي لا يمكن أن تتحقق إلى في اللحظة البرزخية بين الماضي والمستقبل، لارتباطها بالحدوث بشكل أساسي.. إنه الأمر الأقسى الذي يجابهه أي مبدع برفع تفاصيل الحياة اليومية العادية للممكن إلى قيمة بعديه تحقق الكون الذي يسعى إليه الفنان. لهذا يتكرر في أحاديث أحمد الإشارة إلى الأبعاد الزمانية، والامتدادات الزمنية، والكيفيات التي يجعل من خلالها موضوعاته مستمرة في الوجود. وكأن الماضي ما زال مستمراً بظهوراته المختلفة المتجلية في أعماله، كونه وبشكل غير مباشر يمنح هذه الأعمال الانتماء لموقع، أو لشعب، وليس لفرد بعينه. المكان والزمان المتشظيان لا ينتميان إذن إلى عالم زائف ومخفي وجامد، بل ينتميان إلى التجربة الخاصة للفنان من جهة، والتجربة العامة للكون الذي ينتمي إليه. وبانفتاحه الدائم عليهما إنما يدرك بشكل صريح المعاني

---

[6] – كتابات أساسية – مارتن هايدجر – الجزء الأول – ترجمة اسماعيل المصدق – ص38 – منشورات المجلس الأعلى للثقافة – مصر 2003المرجع السابق ص29

[7] – تأمل العالم، ميشيل مافيزولي – ترجمة فريد الزاهي – ص11- المجلس الأعلى للثقافة – مصر 2005

القدرية التي جعلته يسلك هذا الطريق، ويعبر العالم نحو عالمه الذاتي الذي يمجد الوطن، الإنسان، المعرفة، والجمال.

في كتابة لأحمد تحت عنوان رجولتي للنور وقريتي في الفضاء، كان قد دون بعض الآراء حول تجربة أواخر 1993، اقتطع منها:

"أن نرسم، أو نصور العالم كما تراه عيننا لم يعد يشكل الخيار الأهم للمصور المعاصر. فعلم النفس، وتاريخ الفن، وعلم دلالات الصورة، وعلم الإشارة، وعلوم دراسات الدماغ وفعاليات نشاطه، تدفع بكليتها الفنان المعاصر نحو استشراف آفاق أكثر غنى وروعة، أكثر اتساعاً وعمقاً... في الرسم التقليدي، أو التصوير التقليدي، بقيت موضوعات مثل المرارة والفرح، أو الرغبة، مرهونة بتصوير وجه ما، أو بتمثيل للحالة المقترحة/المفترضة، وربما استخدم الرسامون اليوم أصلاً فوتوغرافياً. مع أننا نعرف أن محركاً داخلياً، أو سائلاً سحرياً، ذلك الذي يدفع في أصابعنا الطاقة التي تجعل اليدين ذكيتين، والأداة جزءاً من الجسد، وهذا ما يفرق يد الفنان عن ذراع (فوياجو) الميكانيكية.

حب التصوير والشغف به تحول بالنسبة لي شخصياً طريقة في المشاهدة، والتعامل مع المحيط، ووصل إلى تشكيل أدوات بناء تصورات خاصة عن العالم، وأسلوباً في العيش، أو طريقة في التعامل مع الخارجي، مما يمنح وجودي اليوم معنى بين ظهراني.

إن الاعتقاد بالجمال، وما هو جميل، بدا لي مراراً شيئاً غير مؤكد في هذه الرحلة مع التصوير، وهذا ما ساعدني على طرح أسئلة جديدة، ولأجد نفسي مشاهداً ومبصراً للجميل فيما هو خلاق ومبتكر، وليس فقط فيما يمكن تسميته بشرة العمل الفني... كيف نعجب بمشية امرأة في التصوير؟ ولطالما الصورة ثابتة فيه. هل هذا السؤال غير قابل للطرح؟ وهل يعني هذا أن موضوعات شتى غير قابلة للمعالجة التشكيلية على حساب موضوعات أخرى. إن آفاق التصوير الحديث لا تقف عند النقاط التي يعتبرها المحددون حدوداً، بالعكس، إنها حدود مفتوحة على الثقة التي تمكن الإنسان أن يخطى بها بعد كل الانتصارات التي حققها في المجالات المتعددة: فضاء، فيزياء، رياضيات.. وعلى المستوى التشكيلي من خلال منجزات البشرية منذ مغاور (لاسكو) إلى اليوم.

إن الإعجاب بالتصوير، والاعتقاد بقيمة الفن وقيمه، يمنحان الحياة عطراً ولوناً.. أن تكون خلاقاً هو الأقل الذي تضيفه على سيرتك لكي تكون جديراً بالسعادة في الوجود، والحصول على مشاعر وأحاسيس، أو كتلك التي انتابتك وأنت ترى النور لأول مرة في حياتك.. إن مغامرة الخلق كانت، وتبقى الإثارة الأكثر عمقاً في العقل الفني. إذ شكلت المغامرة الخلاقة قاعدة الفعل الذي تتناوب عليه آليات اللعب والمنطق والسحر.

ولذا فإن المغامرة اليوم تمتلك سلطة ثقافية مهمة في قدرتها على التأثير بما يكوننا، وبما نود أن نكونه. أما الغنى البصري لثقافة ما فيساهم في إيجاد أساليب في التميز والقبول في آن معاً. دون أن ننسى أن وجه الفن يبقى الأكثر جمالاً بين وجوه حلم المجتمع بالمضي قدماً نحو مستقبل مضيء".

منذ طفولته الهادئة كان أحمد يعبر من صورة إلى أخرى، وكأن مساً أصابه حينذاك فصمت لفترة طويلة. هذا العبور لم يكن سوى حالة التشكل (Transfiguration) التي أسست لمراحله اللاحقة والتي ما زال مستمراً فيها.

وباستمراره الذي لم ينقطع خلاله أضحى مملوكاً لمشروعه الاختباري الذي تشكل صلة الحياة بالموت جزءاً بارزاً ومهماً فيه، بل قد يمثل الحالة الضدية المتولد فيه تجاه الثبات في موقع، دون إغفال حالة التجوهر التي يقصدها، والتي من أجلها يحاول باستمرار السعي إلى إنجاز المكتمل. وكأن الصورة باتت المأوى الذي يبحث عنه ليهدأ فيه من قلقه ورغباته المتشظية والمتبدلة، وتعبيراً حركياً للوصول إلى حياة أخف وطأة، وأكثر عدالة ونوراً.. إنها استيهامات مستنبطة من حقيقة اليومي الذي يقلب الماضي رأساً على عقب، ويثير الرغبة لملامسة مستقبل افتراضي، عبر مسرودات بصرية تخفي حكاياتها في فضاءات الانتظار، والتي تستلزم كل طاقة الفنان لاستكشافها - كل مرة - باعتبار الصورة (مركز العالم)، وباعتبارها زماناً ومكاناً وأداة وقيمة تعبيرية، وبنية تولد الافتتان بها لاشتمالها على الحساسية الكلية لمبدعها، والتي توفر القاسم المشترك مع الآخرين للعب دور المتحرر والمنعتق والمفتون، الذي يضع يده على لغز الفن المولد لحكايات تتجاوز الحكايات الكبرى ليهيكل حكايته الخاصة المشتهاة، والتي تستطيع أن تفجر ما تفجره لدى الآخرين للكتابة عنها، أو لحظة مشاهدتها، وكل ما يحقق الارتجاج الذي يحدث على المستوى الوجودي.

لم يحاول الفنان أن يعيد تمثيل الوقائع أو الأشياء، بل سعى لاقتحامها، بتكثيف معانيها الرمزية، باعتبارها إشارات حية يتم التقاطها كعلامات، وليس عبر مطابقتها بأصولها. ولهذا فهو يجوب الفضاءات الأولى دون أن يؤجل أي من الأسئلة الملحة التي يهذي بها، والتي تتولد من تتابع التصورات عما يحدث، أو ما سيحدث من حوله. وكأنه يحاول أن يعيد للوحة حيويتها بعد أن باتت تفقدها بسبب توتير الصلة بين الفنان، أي فنان، وبين الناس الذين يهمشهم العصر، باستلال القيمة الرمزية من الصورة، أية صورة.

كما أن لجوء الفنان إلى تقطيع السطح إلى مساحات أصغر، يحتوي كل منها مشهداً مصغراً لمشهد أهم إنما يدخل في لعبة المتكافآت البصرية، لبناء عالم المشاهد على غير حقيقتها الواقعية، وبشكل مكثف يجعل كل جزء من الأجزاء لقطة تأخذ مكانها في سلسلة التداعيات التي تحقق

بتجاورها المعنى المقصود. إذ يشكل كل من (القطع والمقطع) معناه الخاص في إطار المعنى العام، الذي يتم الوصول إليه بفهم الآلية الشطرنجية المتبدلة لتموضع المقاطع، أفقياً وعمودياً، وللصلات المحتملة التي يمكن أن تولدها طريقة رصف المشاهد، ووفق مايتحكم بآلية رؤيتها، وسبل احتمالات بنائها التي تجعله يندمج بالحكاية، اتفاقاً واختلافاً مع الرؤية المحورية التي يثبتها الفنان في كل عمل من مثل هذه الأعمال.

هذا النوع من الأعمال الفنية سنراه يتردد انتاجه من قبل الفنان بين فترة وأخرى، معبراً عن سجال فيما بينه وبين عالمه التعبيري، موضحاً تصوره لأمثلة غاية في الدقة والتناهي تتصل بأكثر من مستوى ذاتي، وبما يشكل رابطاً حياً بالحياة اليومية، وكل ما تستبطنه من احتمالات لمشهديات الحياة والعوارض المتخيلة. وكأنه يسعى لاظهار الحقيقة في إطارها المباشر عبر غليان هذه الأجزاء بسبب صلتها الانتقائية ببعضها البعض، وبسبب القدح الفاعل لكل شرارة على حدة، والسمو بنزق المحاولة لتغدو ظاهرة ومنظورة باعتبارها الحقيقة ذاتها، أو الواقع الشامل الذي يتبادل الانعكاس مع الواقع الحقيقي لتوليد دوال على صلة بما هو غير مرئي أو منظورفي فعل التصوير، والذي يجعل الرؤية مرتبكة أول النظر إلى العمل الفني، إلا أنها بعد فترة من التأمل تغدو أكثر اطمئناناً لربطها أطراف العمل. وكأنها تستحيل إلى عيون ترى مشاهدها كما يراها، تتفاعل معه وتخاطبه وتحاوره بحسب مرجعياته، ووفق الجاذبية التي تربطه بالعمل، والتي لا يمكن التحكم بها على الاطلاق.

كتب عادل محمود: أحمد معلا يخلق مسرحاً في اللوحة، ويرسم كائناته العجيبة من طبيعة مسرحية، ويجعلك تتفرج على احتمالات شديدة التنوع وشديدة الالتباس، وقد تحتاج أو لاتحتاج إلى ثقافة فنية لكي تتفرج على مسرحه الفني، أو على عرضه العاري من الكذبة الجميلة للون. فالبشر وحيدون وهم جماعة، متهامسون وهم في وسط ضجيج، متآمرون، ساخرون، أذكياء وأنصاف حيوانات. مرميون أحياناً من نافذة الحياة، أو داخلون في عراضة من بواباتها الرئيسية، مهرجون في حزن صريح ولا موقف لهم من عذاب امرأة على طاولة النخاس، أو أن لهم موقفاً باستدارة الأكتاف ولغة الالتفات المائل إلى عبث الباحث، في حيرة عن غريب. لقد حشد في لوحاته بشراً بلا عدد، بلا ملامح، بلا هويات، بلا عنف فائض أو فرح طاغ، كأنما في ميناء للقيامة وهم معدون للتصدير، كأنهم أشخاص في سفينة (أليكس هال) في رواية (الجذور) مع تمييز صريح للمصير الضاحك وليس المأساوي للعبد الصغير (كونتا كنتي) بطل الرواية.

إن مسرحة الحياة على هذا النحو الساخر والمرير تحتاج إلى ضجة بالبشر وهم يؤدون رحلة حجهم/وفي الحياة. ملوكاً وعبيداً ونساء بنهود أو من دون مؤخرات، هؤلاء الصغار المزدحمون

الفاعلون كاسرو التماثيل ومحاربو الهواء... والذين هم منهمكون أيضاً في لذة وجودهم المشترك، يمارسون هواية أن يحبوا ويشربوا وينكسروا على متكئ من الحزن في ضواحي اللوحة، كأنما يخرجون أخيراً من الدور المسرحي لنفاذ فاعليتهم المسرحية".

هذا التوصيف الشعري للمرئي في لوحة أحمد مرتبط بتقاسم الزمن فيما بين الفنان والشاعر وهما يحاولان، كل منهما على حدة، إطالته وتكثيفه، وبالمقدار الذي يحاول الشاعر الإقامة في لوحة الفنان باعتبارها كينونة محسوسة ذات تأثير، فإن عدم التوقع للتصورات المطروحة في الأعمال أثاره بقوة، بحيث تنتفي إمكانية سوء الفهم للمعاني المقصودة التي لم يتحدث عنها بشكل مباشر، رغم الحقيقة الدافعة التي تقول بأنه ليس هناك معنى محدداً لأي عمل فني، خاصة إذا تم ربط العمل بزمنه، أو ظروف انتاجه، أو بإرادة الفنان وسعيه الدائم لتنفيذ مخططه الذي يستحيل تمثيلات متنوعة، متباينة، ومتقاربة بحسب أطوار إنتاجها.

ولعل ما كان عادل يحاول إكماله إنما يقع في إطار مهمته الطبيعية كمتلق يعي وحدة العمل الذاتية من جهة، وقدرة هذه العمل على الانفتاح، وقابليته للاسقاط، وحيويته التفاعلية لتي تؤدي إلى هذا الحماس الأدبي، الذي يعكس ما يمتلكه عمل أحمد من مقومات جوهرية لتوليد الصور المضافة عن طريق الوعي المشترك، وهي سمة ميزت معارض الفنان بتحقيقه ما استحق أن يشكل ظاهرة في العروض التشكيلية السورية والعربية، والمتمثل بمقدار التعاطف والدهشة التي ابدأها جمهور الفن مع أعماله وأفكاره ومقترحاته التشكيلية، ولهذا يضيف عادل: "قد لاأستطيع، وأنا أعزل من السلالم، تسلق أسوار هذه القلعة، هذا ما يحس به قلب المشاهد أمام عمل إمبراطوري بالأسود والأبيض وعزلتهما القاسية.

كما ليس بوسع أحد أن يشرح لنفسه اكتفاءه من الفرجة على معرض هو "أرميتاج صغير" بمقتضى الجولة النفسية يحتاج إلى أيام، كما أن كمية العضلات المبذولة في هكذا شغل، وأيضاً كمية العضلات الممنوحة لبشر وحيوانات اللوحات، ولتأسيس مفرداتها الهندسية... تجعلنا ندخل في مبالغة المنجز، كتدخل فرعوني بجدار من أجل الخلود... إن الرسم بهذه الطريقة يحتاج إلى صليبي قديم يريد البقاء بين فكرة القداسة ويوميات القرصان، وبينهما أيقونة المتدين ومغانم البربري. صليبي إمبراطور يبني قلعة يحتاج بناؤها إلى زمن يكفي لإنجاز هزائم محتملة عدة من أجل البقاء أخيراً وراء الأسوار الآمنة لقلعته الضخمة".

د. حسان عباس يشبه مشاهدة أعمال أحمد بتأمل سطح البحر آخر الخريف، حين يحاول المرء التركيز في نقطة منه، لكن حركة الأمواج المتسارعة تقود البصر من موضع إلى موضع على

السطح الرجراج، مشيراً إلى أن لوحة أحمد معلا "تفعل ذات الأمر أو تحاول أن تثبت نظرك في عنصر من عناصر اللوحة ذات المساحة الواسعة، لكن حركة داخلية تقود بصرك من عنصر إلى آخر، محولة فعل (الرؤية) إلى فعل (مشاهدة) بكل ما تعنيه هذه النقلة من ارتقاء من الوصفية إلى الدرامية، ومن التصوير إلى التصور في صياغة العمل الفني". وقد اعتبر عباس أن الذاكرة هي "هيولى المشاهدة" وميزها بأوصاف ثلاثة: بصرية وغنية وخلاقة.

"ذاكرة عفاريت لا تتقمقم في ثقافة بعينها، ولا تتقوقع في جغرافية مسيجة، ولا تنحصر في زمان. ذاكرة منفتحة على رياح الأكوان، تتراكم فيها الصورة على الصور، ذئاب، ضباع، خيول، نسور، جمال، ديناصورات، قوافل، جنازات، مظاهرات، أعراس، حفلات طرب، عازفو عود وطبول وقيثارات وباندونيون، مغنيات ومغنون، راقصات وراقصون، رياضيات ورياضيون، أباطرة وجنرالات، أطفال، كائنات خرافية، تماثيل من باريس والقاهرة ومن لا مكان... قراءة مجمل مشاهد الذاكرة المنقولة على اللوحات تظهر أن ثمة صوراً كثيرة تجنب الفنان اسقاطها، أو ربما لم يسمح لها بالخروج من دفء الذاكرة. وطبعاً لا يعود لأي الحق في مساءلة الفنان على اختياراته، فذاكرته ملك له وخاصة أنه لا يكتب لنا ذكرياته صوراً بقدر ما يظهر لنا مقدرته على اللعب بهذه الذكريات. وهناك عملية قطع المشاهد وتركيبها، فالأوضاع أو الوحدات الثانوية التي تتكون منها اللوحة وتنتمي إلى عوالم متباينة تماماً، تتشابك في اللوحة الواحدة بواسطة المساحات البيضاء التي ترسم من جهة فضاء وحدة ثانوية، ومن جهة أخرى أساس الوحدة الثانوية التالية. فنجد أحياناً عدداً كبيراً من الوحدات التي يسمح لها الفضاء الأبيض بالتحايث والتزامن رغم استحالة ذلك (منطقياً) . لكننا نعرف أن الفن كالحب، له منطقة الخاص الذي لا يعرفه المنطق. هذا الاستعمال الأبيض يساعد سيالة الحركة على العبور من خير إلى آخر، تماماً قبل الانتقال من مشهد إلى آخر في المسرح وفي وفي سواه من الفنون البصرية".

يتفق د. حسان مع كثيرين حول الإمكانيات الظاهرة للفنان، وقدرته على مسرحة سطحه التصويري، وامتلاكه لتقنيات وحلول بصرية يعتبر أولاها (اصطناع الحركة)، "فمشاهد الذاكرة تفقد حركتها الكامنة لخطة توضعها على سطح اللوحة ثنائية الأبعاد، وتصبح لقطات ساكنة تعوزها الحياة. وما كان (مقطعاً) من حدث جرى في الزمن وله ديمومة نسبية تسترجعها الذاكرة بزمن أقصر (زمن تذكر حفلة موسيقية أقصر من مدة هذه الحفلة)، يتحول إلى (وضع) ملتقط بما يشبه الصورة اللخطية أو الخطفية، حيث تبدو الحركة وكأنها تسمرت في لحظة التقاط الصورة، وتبدو الحياة وكأنها توقفت تحت رماد بركان مفاجئ..

وتمتلئ لوحة معلا بهذه (الأوضاع) المفارقة والمستقلة، والتي يشكل كل واحد منها وحدة ثانوية في مجمل اللوحة، وتتباين موضوعات هذه الوحدات الثانوية تبايناً يجعل من الصعب جداً على المشاهد أن يجمع بينها، كما قد يفعل حين يشاهد شريطاً سينمائياً مقطعاً تسمح له وحدة الموضوع بدمج صورة وربطها في حركة منطقية. لكن ورغم ذلك، ثمة حركة داخلية في لوحة معلا، حركة خفية وقوية، تجذب المشاهد كما تجذب الدوامة السباح. هذه الحركة لاتبنيها وحدة الدلالة، وإنما تبينها وحدة الدال.

لا تنبثق الحركة من وحدة الموضوع، الحكاية، السرد، وإنما من وحدة التقنية، الصنعة، أدوات السرد. وهذا أمر بديهي ما دام الفنان يعمل في الاتصال البصري وليس حكواتياً. كل عناصر اللوحة عند معلا، سواء أكانت هذه العناصر حية أم جامدة، حقيقية أم خرافية، تتكون من طينة واحدة هي بقعة سوداء تتلوى، تتكاثف، تتمدد، تتعمق، تتراقص، تشف، تتعملق، تتصارع مع الأبيض وتعانقه، تنفيه بعيداً وتخلي له المكان، تميته وتموت فيه... تقول كل الأسماء لكنها الفعل الوحيد. وبها، وعبرها يصطنع الفنان الحركة التي تنقل الصورة الساكنة إلى مشهد متحرك، بل ومتأرجح".

ويؤكد د. عباس أن أحمد يلجأ إلى تقنية أخرى تقرب عمله من عمل مخرج السينما والمسرح "هي تقنية (التوليف أو المونتاج)، وهو يستثمر كل عمليات هذه التقنية بدءاً من التشذيب".

يصعب إذن تقدير حجم الكمون الذي يمتلكه الفنان، والذي تحاول الذاكرة بكافة أشكالها اقتطاع أجزاء منه لتمثيل الأحوال المتقلبة في ذات الفنان. فالتحليل المباشر للأشكال المصورة يحتمل أكثر من تأويل، بخاصة إذا تم ربطها بسيرة المبدع، وقدرته على تمثل روح عصره، وروح التاريخ الذي يمضي فيه ذهاباً وإياباً دون أن ترتكن قواه في موقع أو حقبة، وكأن عالماً بلا ضفاف ينفتح أمامه بمجرد مواجهة البياض السافر، مستثيراً استبصاراته التشكيلية لاستئناف المتح من كمون لا ينفصل عن دراية شمولية ليست الغاية منها التفسير، وإنما ابتداع الأمثولة، وتحرير التعبير، للتعرف على عالم جديد هو عالم الفنان وحضوره ووعيه وإدراكه لذاته، التي يحاول من خلالها الكشف عن الواقع الزائف بواقع افتراضي، وتجسيد العالم المضطرب بإنارة الفعل التحريضي الذي ينفعل به المشاهد وهو يقيم الصلة بين الماضي والحاضر.

تشكل الحركة في أعمال أحمد معلا نظاماً، سواء تمثلت في الأعمال ذات المشهد الواحد، أو تلك ذات المشهديات المقطعة، ويمكن ربط كل منهما بأعماله الجديدة التي تحاول أن تخفي حركة الحرف العربي تحت سطح تصويري، بوصف الترابط الحركي نسقاً يمتلك في بنيته كيانات مستقلة للحروف، وما تتضمنه بتعاقبها، وإمكانيات تطورها على المستوى الخطي والتصويري. وإذا كان كل

مستوى من مستويات التعبير يمتلك خصوصيته كظاهرة لها وظيفتها التعبيرية، فإن ما يجعل كل منها على صلة بالحركة مرتبط بقدرة الفنان على توليد وتوسيع الأفكار باستنفاذ مختلف الوسائل البصرية، الخط واللون والشكل، وكل ما يساعد على خلق عوالم مرئية مخلوقة بتقنية عالية، تنبع من خبرته ومحاولاته التجريبية المستمرة التي تجعل من عمله سهلاً ممتنعاً كنموذج في المحترف العربي.

إنه الأمر الذي يجعل من عمله بنية تقوم على دوافع محددة يمتلكها الفنان.. وإذا كان أحمد لا يبرز هذه الروابط في أعماله فإنه يقدم عمله دائماً بصورته الكلية، بغض النظر عن الموضوعات التي يطرحها على المستويين العياني والمجرد، فدراسة الشكل على حدة قد تقود إلى أكثر من مسرب، وأقصد شكل الشبكة البصرية التي يبني وفقها عمله الفني، والتي تحدد مدى اقترابه أو ابتعاده عن السطح التصويري، فيما يشكل النظر إلى أعماله باعتبارها بنية ما يخالف النظرة الأولى، حيث لا يمكن أن نحدد موضوعاً جزئياً بسبب أن العمل يكون هو المضمون، حيث تتداخل عناصر بنائه بمقصده، ويضحي إدراكه عبر كليته، أي تنظيم تلقيه على الأسس الواقعية التي تفترض أن المجتمع بمجمله هو الذي يلعب دور البطل أو القيمة المحورية للسرد، وصياغة الحكايات المبصورة في تاريخ مستل من الزمن، وعبر طيف شامل يتوضح في أنساق ينتجها الفنان في فترات مختلفة لها خصائصها المشتركة. كون كل جزء مرتبط بالأجزاء الأخرى، حتى في تلك الأجزاء التي تتراوح بين عرض المبتذل والسامي، كونه لايفصل بين الأجزاء فصلاً قطعياً، وإنما يلجأ إلى مبدأ التحويلات في إطار البنية، ولهذا فإن القراءة البصرية للمجزوء تحمل نفس شروط قراءته بشكل كلي المرتبطة بالنظام الذي يفرضه الفنان على اشتغالاته. وكأن هذا النظام يبتكر ذاته كل مرة بهيئة مختلفة لتشكيل النموذج المميز

هذا التحليل لا يعني بأي حال الإشارة إلى نمطية معينة يمكن أن نلمحها في نتاج الفنان، فالتحديد مرتبط بوعي الفنان للمعاني البصرية والبصيرية المفتوحة دائماً على كل الاحتمالات، ولا تتعلق المسألة هنا بتوصيف تجربته قدر محاولة التقاط المفاهيم المرنة التي يبنى عبرها تصوراته لعوالم موازية للواقع، تتضمن بين ثناياها أجزاء على صلة بالبشر في مواجهة قدرها، وعوالم ممسرحة يصوغها وفق مبادئه الذاتية التي تجلعها قادرة على التمرئي وهي قادمة من المجرد إلى المرئي الآن، وفق إمكانات العصر واللحظة، وبشكل يحتمل اللاتناهي في عرض تخيله المتحقق عبر عمله الفني. فما نشاهده حقيقي وملموس يتضمن المملكة الخيالية بكل سطوتها وامتدادها، كما يتضمن انفتاح هذا العالم على ما هو غائب عن الحضور، كون الفنان ما زال مستمراً في تجربته. ولعل ما سنشاهده مستقبلاً يحتمل الانتقال بنا إلى ضفاف تشكيلية مخلتفة.. بيد أن محاولاته التمثيلية البصرية

المنجزة هي الجزء الذي يشكل حتى الآن مدوناته البصرية الواقعة في مجال القراءة والبحث، والتي يمكننا أن ننظر إليها وفق الآليات المتاحة لنا للتنقل بينها دون إطلاق الأحكام، كونها ما زالت قادرة على توليد الكثير من الأسئلة التي لم تكتمل محاولات الإجابة عليها، والوصول إلى نتائج نقدية حاسمة..

يقول أحمد: "همومي مرتبطة بإنجاز عملي الفني، فأنا بحاجة دائماً إلى تثبيت مشاهدات معينة، والقبض على مشاعر وأحاسيس أعيشها، وإلى مؤلبات داخلية وخارجية أجمعها في خيط واحد في محاولة لاستخدامها لخطة العمل. هذا من جهة، أما من جهة أخرى: فالهموم تتعلق بإمكانيات الإنجاز، ويمكن أن أضيف أن العمل التشكيلي ما يزال رهين المجهود الشخصي للفنان الذي ينتجه، فليس هناك من يتابع ويؤرخ ويحاول ضبط التجارب في سياقها الزمني وترتيبها، وهذا جزء من مهمة العملية النقدية الفائتة عنا".

في لقاء للفنان مع اسكندر حبش عن جدوى الرسم وما تعنيه اللوحة يجيب أحمد متجاوزاً الحديث عن المعوقات بصورتها العامة: "طوال الوقت عايشت هذه المعوقات، منذ البدايات وحتى الآن. والتعامل معها يدفع في داخلي الرغبة بالتحدي والمصارعة.. هناك دائماً مسوغات فنية تجر الفنان إلى التقدم في عمله كمحاولته ضبط سطح اللوحة، أو تشفيف لون إلى درجة ما بحيث يظهر ما تحته، أو عكس ذلك. وهذا مع الوقت يجعله متورطاً في لعبة المعوقات هذه. إلى جانب ذلك فالرسم هو حالة إدمان عالية المستوى، فأنا أتكلم بيدي وامتداداتها من لون وضربة فرشاة ومساحة وخط. ولذلك فمن العسير ترك الرسم. لا أنكرك أنني أحياناً أسأل نفسي بنفسي الطريقة، وأقول بأن ترك الرسم إلى الجحيم ضرورة، لكن ذلك يفقدني أهم عنصر يربطني إلى هذا العالم.

لقد عملت على تطوير بصري ويدي طويلاً، ولا أظنني قادر اليوم على التخلي عن هذا. في مرحلة ما، كنت أستمتع بمشابهة الواقع، أو النموذج الذي أود تمثيله، لقد أختلف الأمر اليوم، فأنا بحاجة إلى ابتكار صور جديدة، وإحياء أحاسيس مختلفة، إلى صنع عالم جديداً ثم لا ألبث أن أودعه إلى آخر... أرسم اليوم لأضيع الوقت بانتظار الموت. ولكي أتمكن من التعبير عن وجودي هنا بينكم، ولأدافع عن آراء ووجهات نظر، ربما يقاسمني إياها أناس ذهبوا، وآخرون قادمون، وكذلك محيطون في أمكنة عديدة من الأرض.. هناك ما يجعل الرسم وغير الرسم لا شيء، فالشمس ستبرد بعد ملايين السنين، وعندها لابد أن الحذاء واللوحة وأينشناين سيتساوون في المعنى".

بهذا يؤكد أحمد أن همه الأول هو ابتكار العالم من جديد، مشيراً أن "اللغة حاولت طوال عمرها جعل الفن التشكيلي حضوراً صورياً لها، وهذا لا يسيء لها، فهي بحاجة إلى الحلول محل

الحقيقة، ونطمح من أجل تحقيق هذا إلى استخدام كل الفنون إن أمكن. في علاقتنا الإنسانية مع اللغة نكتشف أن الرسم كتعبير يسبق اللغة عند الأطفال، وهم يعبرون عن عوالمهم بأشكال وخطوط ومساحات وألوان لا تستطيع اللغة متابعتها، ولكن عملية استلاب اللغة للرسم تظهر مع بدايات تعلم الطفل للتقطيعات اللفظية بين الحرف الصوتي والساكن. ما أريد قوله في لوحتي هو: ليس ما فيها، وإنما هي نفسها. بهذه الطريقة أحاول ابتكار عالمي، ولكنني ما أزال مخلصاً لتجربتي، فأنا لا أريد حرق مراحل العمل وإنما أطمح إلى التطور شيئاً فشيئاً".

توحي العبارة الأخيرة أن ثمة بطء في الانتقال، إلا أن ترحاله في عوالمه هو عكس ذلك، بخاصة حين نسترجع جدارياته الكثيرة المنتشرة في غير مكان من العالم العربي وخارجه، يقول نزيه أبو عفش: "إن أحمد معلا هو بين فنانينا الذين أعرف، أقربهم إلى عالم نهاية القرن، منذ زمن طويل وهو يتحفز للانخراط فيه، والتعامل معه، فاللون منذ أقدم لوحاته التي رأيت يصير غيره، عكسه وأنت تنظر إليه، ويبدو في الجدارية وكأنه يستقر في هذا العالم، يتقمصه، يتحج به، وسوف يؤديه بأشكال كثيرة".

وإذا كان نزيه يشير بأن هذه الجداريات هي عالم أحمد الذي يستقر فيه، فإن أنطوان مقدسي يتساءل: " أهي الجدارية صورة هذا العالم؟ واحدة من صور كثيرة يكتبها اليوم الإنسان بالحروف والحركة، بالخط واللون.. وفي حركة الجماعة المدنية. (عالم مجنون لا يميز بين القداسة والإثم، وفيه تختلط القوى بالعهد)". فيما يرى نزيه أبوعفش في (الإلياذة الجدارية) لأحمد بأنها "عيد، عرس، كرنفال.. احتفال، عندما تحاول أن تحيط به، أن تحتويه في نظرة واحدة، يفلت منك لكأن الجدارية إياها أكبر من ذاتها. الاحتفال بدأ قبل أن يعلنوا عنه، بدأ قبل أن يبدأ – إن صح التعبير – فالطبول تقرع، الأعلام ترفع، البالونات تتلوى مع الريح، الأبواب فتحت على مصارعها، السلالم في كل مكان، شديدة الأعذار. والبشر صفوف متراصة تقتحم المكان، ينشدون، يرقصون، موسيقى خفية تحركهم من الداخل، فأجسادهم تهتز معها ولها.. وصعوداً نحو الأعالي حيث يبلغ الاحتفال ذروته.

الجدارية فسحة مكانية متعددة المداخل والمشاهد والمهام، بناء متعدد الطوابق والمسافات، مجمع أبنية فيها دهاليز وممرات ومكاتب، أناس يسجلون ربما الحضور والغياب، كتبة يكتبون، وما يشبه المحاكم والقضاة.. قلت: أهي حكايات (أحمد معلا) جمعها في واحدة، كما توحي بذلك فلتات لسانه؟ وأحمد متبدل في كلامه وآرائه، تبدل ألوانه. إنه هو أيضاً عاجز عن الإحاطة بعوالم كل منها يفلت منه فور تكونه ليعيش حياته الخاصة.. وبين العوالم والعالم فاصل لا يتجاوز. هي حكاياته على الأرجح وشيء آخر بدلها ليجعل منها احتفالاً".

ويؤكد انطوان مقدسي القادم من الفسفة إلى الفن في كتابته عن أحمد في زيارته الثالثة لمعرضه (تحية إلى سعد الله ونوس) ثلاث حقائق:

"أولاها: إن عالم الجدارية ليس مبعثراً كما قد يبدو للوهلة الأولى، بل له ذاتيته وهويته، ومع ذلك لا يمكنك أن تجمعه حول محور أو أكثر من محاوره المتعددة/ (عالم مجنون) كما سمعنا نزيه أبو عفش يقول: جنونه أن فيه فائضاً عن ذاته، حتى ليبدو لي أحياناً كأنه يستطيل ليتخطى الصالة التي حشروه فيها، فهو متعدد القراءات، قراءة نزيه لا تنفي قراءة أحمد، وقراءتي هي أيضاً جائزة.

الحقيقة الثانية: هي أن القرابة التي أوحت لي بها نظرتي الأولى هي لا قرابة. والنفي يستدعي الذي ينفيه، كما أن الحداثة تستدعي الكلاسيكية لتستبعدها. كنت للوهلة الأولى في زيارتي الأولى قد وقع نظري على باب كبير، هو أشبه بقنطرة تظلل ممراً لغزياً هو حيث يوم الدينونة، وفوق القنطرة كتبة الديان يسجلون كلامه... خداع النظرة الأولى بدون شك، ولكنه ليس وهماً خالصاً. فكل حكاية شاملة عن الوجود الإنساني تقاربه بإخلاص، ترتد إلى سيناريو واحد: الإنسان أكثر من ذاته. هذا (الأكثر) كلنا مدان لأننا قصرنا عنه.. ولكن الحكم مؤجل التنفيذ. فالإنسان يعيش على أمل الخلاص، فكل ملحمة، كل عمل فني أو فلسفي أو شعري شمولي هو صورة لخلاص مرتقب. في هذا الخلاص تلتقي الجدارية مع (السكستين). تلتقيان لتفترقا.

الحقيقة الثالثة: أن نص نزيه أبوعفش الشعري الذي هو فيما أظن الفقرة الأخيرة من مقطوعة شعرية (ما يشبه كلاماً أخيراً) في المجموعة التي تحمل هذا الإسم، التعارضات الكثيرة فيها بين الحدود التي تتجمع كلها في تعارض كلي يقول شعراً، وجوداً دوماً معلقاً بين الحياة والموت: سفينة تغرق، تستغيث قبل أن تغيب إلى الأبد..

بداية نهضة، وجدارية أحمد مشروع حياة، مناخ كاتدرائي حيث يشتمون ويصلون. الجدارية، يا أخي احتفال فيه كل مقومات الاحتفال... احتفال بعالم علينا أن نبنيه، بناؤه الذي ينقلنا من العزيمة إلى النصر، من الموت إلى الحياة، ما ينتقل البشر الأسوياء منذ أن وجدوا وإلى يوم الدين".

هذا التوصيف لتجربة أحمد معلا، المنطلق من اشتغاله على جدارياته بخصوص، يقابله توصيف آخر ينطلق من موقعه في المحترف السوري. إذ يعتبر أسعد عرابي أن تجربته تمثل "منعطفاً حاسماً في تحول تقاليد (التعبيرية السورية) المتمايزة، من المعاصرة إلى مابعد الحداثة مباشرة. وبالقدر الذي يحتل في رقعتها الشطرنجية تمفصلاً عضوياً، بالقدر الذي يجعله منفلتاً خارج عقائدها وصيغها المؤسلبة، هي التي تحولت مع الأيام من إبداعات الستينات إلى اتباعيات الثمانينات وما بعده.

وإذا كان التزم بما التزمت به ثوابتها مثل (مركزية الإنسان في الفراغ المطلق) فإن فيه بعكس (ايديولوجيته) خرق كل ما هو منهي عنه، وقدسي، وكل ما يمثل إشارات حمراء في زنزانة الالتزام. يملك أحمد معلا قدرة اسفنجية خارقة على امتصاص كل ما يشرب في يومياته، وما يصادفه خلال تجواله في تاريخ الفن، ثم تدمير ما اجترعه وإعادة استحواذه. في هذا الرحيق والنسخ التوليفي الكوني أو المشيمي يبحث عن أبجدية نسبية، ولغة على قياس الكوكب الأرضي شارداً عن أية حدود محدودة، حتى لتبدو اللوحة وكأنها خارطة وطنه الرحمي المسيحي الطوباوي التطهري، التي يخرج بها من آثار العالم وسكونيته وأحماله التراثية والذاكراتية المرهقة.

يمتطي براق التشكيل كل مرة دون وسيط، ودون التزامات سابقة. لعل هذا ما يفسر العنوان المشترك أبرز معارضه يدعوها (تجارب)، يضع البحث القلق الشجاع بديلاً عن الوثوقية الحذرة والأسلبة المفتعلة.. تبدو معارضه مثل مناهجه التربوية أشبه بالناقوس الذي يتراوح بنزق (ديوينزوسي) بين الضد وعكسه، لدرجة يتأرجح فيها متطرفاً خارج مساره، يقفز في هذا التعارض من الأطروحة إلى عكسها، تفرخ هذه الصبوات المتناقضة وتتكاثر من ذاتها فتبدو مراوحاتها سمة دنياميكية جعلته الأشد تمايزاً على مستوى سلوك القلم والفرشاة ونحت اللون، وعلى مستوى المحاكمة التربوية..

شكلت تجربته الوجدانية إذن على أصالتها نوعاً من المماحكة والإشكالية المزمنة التي ترفض قوالب الزمن خارج اللحظة المعاشة، يقطع في كل شريحة (حياتية – إبداعية) الزمن النسبي، متخلياً عن بعده الذاكراتي والتراثي الإطلالي، يعيش راهنيته في عمقها العمودي المنسلخ عن سيرة الأشياء، بل إن ما يجمعه مع فاتح المدرس هو الاعتماد على النسيان أكثر من التذكر.. يصفق معلا أجنحته وفراشية باحثاً في طيرانه العبثي عن مواطن تشكيلية تعددية توليفية مثيرة لم يسبقه إليها أحد، لذلك فهو محدث في ريادته، ورؤيوي في تطرفه العبثي المراهق.. مدمراً الحدود بين أنواع الفنون (كما في توجهاته الدراسية والتعليمية)، فهو مصمم غرافيكي ومصور في آن، هو مصور يقتصر على بعدين، ومصور ينحت السطح بكل العجائن. ثم هو مصمم مسرحي وسينمائي متفرد، وهو ما أعطى لأعماله صفة المشهدية الإعلامية أي بمصطلح ما بعد الحداثة. (البوفورمانس)، فالأداء الغرافيكي والإعلامي جزء من احتفاءاته المثيرة، وهنا نقع على أهمية دوره.

يعتبر أحمد معلا من أبرز فناني ما بعد الحداثة في التعبيرية السورية، فهو أول من أدخل صيغة المشهدية (البيرفورمانس) في العمل الفني، وذلك من خلال مرثيته إلى الأديب الراحل سعد الله ونوس، ويعتبر هذا المعرض الذي أقيم عام 1997 في صالة أتاسي انعطافاً مفصلياً في حداثة

المحترف، معتمداً على توليفات من أنواع التعبير البصري الحر، مستقى من الحساسية الإعلامية والمسرحية وإضاءاتها السينوغرافية.

يعتبر بنفس الوقت من الذين التزمت موهبتهم بفضيلة الرسم (التي حفظتها أمانة المعلم نذير نبعه وأستاذه إحسان عنتابي). ناهيك عن وعيه النقدي والنصي الاستثنائي، كما يكشف عن فضوليته الثقافية والمعرفية التي تقطف من كل بستان زهرة، دون تفريق بين أنواع الفنون والآداب، بين تراث اللغة العربية أو الفرنسية".

وإذ يعتبر عرابي الفنان أحمد معلا (متوحشاً وبكراً) في آن واحد، فإنه يقر بتطرفه في شتى الاتجاهات، مشيراً إلى أن تنظيماته الطقوسية الاحتفالية الملحمية تنتظم وكأنها قيامة (كافوية) وفق نسق حلزوني عام، يعيد إلى الفراغ مواصفات ارتباطه الفلكي بالكون والقبة السماوية، وبفريسكات القبب الداخلية في عصر مديتشي. وأخيراً يحدد عرابي أن نسبة تصوير أحمد إنما :تقع في امتداد لوحته على قياس البيئة أو اختزالها إلى ورقة أشبه بالتحول من (التلسكوب) إلى المجهر المكبر (المايكروسكوب)، بعكس ذلك التحول السينمائي الفلسفي من (الماكروكوزم) العالم الكبيري إلى (الميكروكوزم) العالم الصغيري هو (بيولوجي) وفلكي في آن ، غرافيكي وحسي، عملاق وقزم. هو النسق المتعاقد مع المكور، هو الأسود والأبيض، الشر والخير، عندما يولج أحدهما في الآخر، يسافر ما بين المقدسي والوثني مابين العاري والمستتر، المفضوح والمقنع، عبثي ذاتي وجماهيري ملتزم، لا يمكن الإحاطة بخصائص معلا إلا إذا قبلنا بهذا لتشرذم في مواقع تعبيرية متباعدة، من الغرافيك إلى الجداريات، ومن اللوحة المجهرية (البيرفورمانس) والإنشاء الذي يلف صالة العرض، فيعانق المشاهد بدلاً من أن يرقبه عن كثب".

هكذا يوصف أسعد عرابي أحمد معلا الفنان، أو يفككه بمثل ما يفعل أحمد حين يفكك العالم ليعيد بناءه كحالم دائم بعالم آخر تنتفي منه شروط القهر والظلم، ولا تكلبه الوثوقيات والقوانين الجائرة، لتغدو العملية الفنية ممارسة للحقيقة، ونصوصاً بصرية متداولة على مستوى النقد المنفتح على متخيل شرقي ينأى عن العقل إلى مرجعيات ممزوجة ببعضها البعض لا تؤدي إلى نسق معهود رغم اليقظة الفكرية اللماحة التي تسود مختلف مواقع العمل الفني، المتمثلة بالرؤية الشاملة التي تتطلب باستمرار التأويل والإحالة، وكأن حيوية مستحدثة يقدمها أحمد معلا في إطار إنجازاته المتعاقبة تتجمع في بوتقة التواصل مع عمله، والدعوة لالتقاط الجدي من اللهوي، وفق تناظمات لم يعهدها المحترف السوري على الأقل، بكل ماتحققه من متعة جماعية تنأى بالتشكيل عن الجيل الموسوم بجيل الحداثة إلى ما يتفوق عليه، وعلى المصطلح الذي أقام الجدران حول تجربته، ما أثار

النقاش من جديد في المجتمع التشكيلي حول أفكار ومصادر جديدة تؤكد أن الإبداع يكون باستمرار متفوقاً على المعارف المعهودة القائمة.

"إننا هنا أمام تصور شامل للعالم يركز فيما وراء مختلف أنواع الفصل التي يمارسها الفكر التمييزي على الطابع العضوي للكل، وتكاملية مختلف عناصر هذا الكل. إن الصورة ضرب من (الكون الوسيط)، أي عالم وسطي بين الكون والإنسان، وبين الكوني والمحسوس، وبين النوع الإنساني والفرد، وبين العام والخاص، ومن ثم فاعليتها الخاصة والرهان الذي تمثله"[8] "وباعتبار الصورة مرآة مسودة أو بناء تقعيرياً، فهي بهذا المعنى مركز للعالم، وقد اشرت مراراً إلى أنها زمن وتاريخ يتخذ طابعاً فضائياً، ولحظة أبدية تعبر في لمحة بصر عن الكون بكامله: ذلك هو بالضبط ما يولد الافتتان وعدم التأثرية التي تحدثنا عنها. والأمر لا يتعلق هنا بالخمول واللا مبالاة في معناهما المبتذل، وإنما بعشق وجداني لا تأثري. أي بضرب من التأمل الجمالي الذي ينهدم فيه المبدأ الفرداني. إنه موقف الراهب الذي يتوحد بالكنيسة في مجملها من خلال عزلته وتأمله، وهو حسب (نيتشه) فحوى الحساسية الجمالية، وهو أخيراً ما يميز المجون، أي ذلك الوجد المشترك الذي لا يتم اسقاطه على الآخرين ومن ثم لا تأثريته.. والذي يتم عيشه بالمقابل مع الغير"[9] أي العيش في الرحم الجماعي.

في هذا المنحى فإن انعكاس حياة الجماعة في أعمال أحمد ملتصق بموقفه من التلاحم مع عصره، وبمحاولته التجديد في طروحاته وانتمائه الثقافي والبيئي، وبحركة لا تجعل منجزه استنساخاً للأفكار السائدة في محيطه البصري والجمالي، ولهذا فإن اعتبار معارضه النوعية محاولات جادة للتفجير ترك آثاره على المحترف السوري، وبخاصة أجيال الشباب دون بيانات أو تصريحات مباشرة بالتفرد والانقلاب والإخصاب، وفي هذا الأمر مخالفة للسبل التي كنا نراها في محاولات التمرد التي خطت بياناتها خبرات تشكيلية عربية فيما سبق، باعتبارها تمثل جذوة عاطفية أثرت هي الأخرى بشكل نسبي في الحياة التشكيلية العربية عبر حماس منحها خصوصيتها آنذاك.. إلا أن أحمد معلا صاغ بياناته عبر التجريب في اللوحة والمشهديات الفنية، التي دفعت الآخرين للحديث والكتابة عن الدهشة التي كانت تباغتهم وهم ينظرون إلى أعماله، حيث المتخيل والرمزي والحلمي والاحتفالي جنباً إلى جنب، يأتون من تراث الجميل ليقدموا أحوالهم بلون العصر وصيغته، وبجرأة

---

[8] - المصدر السابق

[9] - نصيات، ج. هيوسيلفرمان – المركز الثقافي العربي ص222

تجمع التناقضات التي هي إحدى أهم مميزات انتمائه لما بعد الحداثة التي نسبه إليها أسعد عرابي من قبل.

يقول أحمد في لقاء مع جريد الخليج الإماراتية: "منذ الثورة الانطباعية في الربع الأخير للقرن التاسع عشر، لم يتوقف الفن التشكيلي عن التبدل والتغير، نتيجة لتنوع الاتجاهات والمذاهب التي أعطته ثراءه المتجدد، وحشية، تعبيرية، دادائية، تكعيبية، مستقبلية، بنائية، سريالية، تجريدية.... ليصل إلى نهايات القرن العشرين محملاً بآفاق غزيرة التنوع تشكل عاكساً للتحولات والتجارب التي هيأتها له الحرية الكبيرة في التناول التشكيلي لعمله البصري.

لقد جعل مادة هذه التجارب تطور حرية الإنسان المعاصر، فظهرت حيويته جلية مجسدة للمجتمعات التي تحتويها، وتمكن الفنان من (بصرنة) رغباته وعواطفه، ندمه وانتشاءاته، آلامه ومشاعره، كما لم يحدث من قبل. وقد تحقق له هذا دون حاجة لاختراع لغة موازية للكلام، دونما حاجة للترميز أو التوصيف أو الاحتكام إلى مراجع محددة. فالشكل الذي نراه لا يحتاج إلى مرجع واقعي، ولا حاجة لتسميته إلا من أجل توظيف عملي. وبهذا فقد خرج الفنان من سجن اللغة والخطاب والكلام ليتحد مع عالم بصري له كائناته الخاصة التي تخضع لآليات لا تشابه ما اعتاد الناس – تقليدياً – على تناول العالم والأشياء من خلالها، وهذا ما أربك مشاهد اليوم الذي يشكو من عدم قدرته على الفهم، نتيجة لسعيه الدائم من أجل التعامل مع التجارب المعاصرة بمفاهيم المرحلة الكلاسيكية، أو الواقعية، وحتى الانطباعية. وهو مشاهد طمح للتواصل مع العمل الفني الجديد بمفاهيم لغوية كلامية لاتنطبق على العمل الفني التشكيلي، مستخدماً في كثير من الأحيان أنماطاً ذهنية للتوظيف أو استدرار المنفعة مما لن يسعفه في هذا المجال".

بالاستجابة لطروحات الفنان السابقة نتذكر ما يطابقها على المستوى العملي الذي نقرأه في كتابات المتابعين لهذه التجربة، وإن كانت صياغة هذه الكتابات مرتبطة بأحداث بعينها، إلا أن مجموعها يوصف دون شك تشظي المحترف الذي ينتمي إليه الفنان من جهة، ومن جهة أخرى فإنها تبحث في اعتبار قائمة الأحداث الفنية التي أنجزها الفنان بديلاً مباشراً للأفكار المطروحة مهما تكن توجهاتها. وإذا كنت أعتبر أن تجربة أحمد معلا قد حققت ما يرمون إليه فإنما أعني أن في عمق استقلال تجربته يمكن النظر إلى الكثير من المشروعات المتميزة التي انقلبت هي الأخرى على واقعها، بإضاءة وظيفتها التحديثية في مجتمع ما زال بحاجة إلى كثير من الخبرات الجمالية والفنية، ولتكامل بناء الصلة بين الثقافة والفكر عبر النقاش المتميز والتقني، الذي يقود إلى تداول مختلف هذه

الممكنات المتميزة وإعادة الاعتبار لها، وتحريك قيمة الفن في الفعالية الاجتماعية، باعتباره جوهراً وإرادة ومجالاً مفتوحاً للمشاركة الواعية لما يدور حوله على المستوى الإنساني.

"لقد تجاوزت طموحات فنان القرن العشرين التشخيصي والمماثلة وتقنياتهما، وصولاً إلى حقول الابتكار والخلق، حيث تعيش مخيلته وأحاسيسه بفضل مجموعة من المعطيات والقيم التي نمت تاريخياً، أهلته بعدها للرسو على هذه الضفاف. فالفرويدية والداروينية وما نتج عن ضلوعهما في بلورة الكثير من المفاهيم ساهمتا في نقل المعرفة الإنسانية إلى آفاق مختلفة تماماً عما سبقهما وبعثتا المزيد من القوة، وأثرتا على أسلوب فهم العالم، وحركتا الكثير من الفعاليات الذهنية، دونما حاجة لإصدار حكم قيمة محدد تجاهها.

أما على مستوى الوسائط، فقد أثر التطور الصناعي والتكنولوجي الذي ملأ العالم بالمواد الجديدة والتقنيات المختلفة على آليات رصد هذا العالم والتعامل معه، ويكفي هنا أن نذكر ما يخص الجانب البصري: التصوير الفوتوغرافي، فرز الألوان الطباعي وتصوير الطباعة، السينما والتلفزيون، الصورة الرقمية، التلسكوب والميكروسكوب... إمكانيات كثيرة ساهمت في الكشف أيضاً عن فنون الشعوب زمنياً ومكانياً بتزامن مع انتشار الصحافة والمتاحف وبنوك المعلومات، حتى الوصول إلى ما يسمى بالثورة السمعبصرية. هذا كله إلى جانب كم كبير من الأزمات والحروب والثورات والمجاعات والصراعات الإيديولوجية، في أرض تصغر وتصغر حتى تحولت إلى قرية، مما ضاعف من الاحتكاك المباشر بين الثقافات والتطلعات التي تطعمها طوال الوقت نزعات الرغبة بامتلاك الحديث والخشية من القديم. احتكاك لونته المرحلة الاستعمارية بألوانها، وأضفت عليه علاقة المتفوق بالأدنى صراعاً سيكولوجياً لا يزال مصدراً للحرارة العالية في طروحاتنا جميعا".

بهذا المقطع يوضح أحمد معلا انتماءه إلى دائرة يرسمها بدقة، تقع خطياً وزمنياً فيما بين الحاضر والمستقبل، حاضر يلوح للثورات الكبرى مودعاً بعد أن فشلت الحماسة الثورية في إنشاء القوة التاريخية والفاعلية الاجتماعية في العالم، ولهذا فإنه يحاول في أعماله إعادة صياغة ما بعد التاريخ على أنه موضوعه الأقرب الذي يحرر الجماعات من حقيقتها التاريخية لصنع تاريخها المحلوم به وتجسيد تجاذبات جديدة خارج أزماتها.

يفعل ذلك بعين اكتشافية مشتعلة بمغامرة السفر في الحوادث والمعارك والحدود والقصائد والفجائع بخطاب تشكيلي وبصري يراه زهير غانم: "ملتهب وكأنه في سعير حار، أو أن جهنم الحمراء تنطوي في أعماقه، وفي فضاء اللوحة، وما من دلالة على التموج الضوئي الباهر سوى النار وهي تتغير وتتبدل كل حين. كما أنها تذهب إلى المشاهد بكثير من الضراوة والسخونة اللتين

يعتمدها في تنضيده وترصيعه للون الخام، حين يصل اللوحة متحولاً، نائياً وبعيداً عن خصائصه الأولى.

وكأنما يكشطه ويقشره عن لحم روحه، وينفح فيه من سمومه، وينفث فيه من نيرانه الداخلية التي هي في اتقاد دائم، لا تستطيع لوحة ولا مجموعة لوحات من إخماد سعيرها الذي يستفز اليحموم المتغاوي، يتدفق فيه، وينقذف إلى أقصى وصول اللون والرماد.. هكذا ترى العين نفسها محدقة، مبحلقة، أو تضيق فتحتها كي تستقرئ النص البصري المنعقد على همومه الخاصة، وعلى تجريبيته الحديثة، وعلى تقطيع واقتطاع مشاهد من مرايا الروح، ومما يتمرأى أو يتراءى فيها. وفيها لا يتراءى سوى ما يعمد الفنان إلى التخارج معه، والتساكن فيه داخل اللوحة سواء جاء ذلك من داخل أو خارج. سيكون الفرق ضئيلاً، حيث لا وقت للتمييز، طبعاً للحاجة والجموح والصهيل الذي يوقظه في أعماق حركة اللون من خلال ضربات الفرشاة التي تعرف طريقها ومستقرها.

كما تعرف كيف تقف وتتابع رقصها المحموم، وتعرف كيف تجاور وكيف تتاخم وكيف تقترب أو تبتعد، إلا أنها تعرف أيضاً كيف تحصد الضوء من اللون، ومن لون آخر، وتراكم الأضواء والألوان حيث تصير العجينة مختمرة ناضجة، مطبوخة، طازجة، على نيران المشاعر والاحاسيس والرؤى، أو طالعة من أفران الحلم والتخييل تياهة متماهية، تدرك وتدارك ارتجافها الرهيف هنا وهناك".

تشير مختلف الكتابات عن الفنان ومنجزه إلى علاقة التماهي بين ذاته وعمله الفني، بحيث يشكل اندماجهما حياة مشتركة أو سياقاً تتجسد فيه فلسفته التصويرية والتنصيبية، إذ يمكن التقاط حركة جسده في أي جزء من أجزاء أعماله، إضافة إلى ملاحظة أنه يضع أحيانا مايوحي بوجوده مع الجموع المتجسدة في أعماله، وهي تصور لحظات من الحياة الحاضرة أو الماضية، وكأنه يحاول أن يوحي بثبوت ترحاله الزمني في المشهد، كوثيقة تؤكد مدى الترابط الذي يجمع ذاكرته وجسده بشعراء أو قادة مضوا أو بأجيال قادمة ،"يكتب (رولان بارت) في كتابه رولان بارت بقلمه (1975) العبارة التالية: أن تكتب الجسد، فذاك لا يعني كتابة الجلد، ولا العظام، ولا الأعصاب، إنما كتابه ما تبقى، أي كتابة شيء غير مناسب، شيء ليفي، خشن، مهلهل، إنه كساء مهرج"[10] ويشير (سيلفرمان) إلى أن الجسد لدى (ميرلوبونتي) يعاش خلال توتر قصدي، وهو الذي فهم الجسد الإنساني المادي كله بوصفه معيشاً سلفاً بشكل تام، ومجسداً، ومعبراً، وإدراكياً، وحراً.

[10] - حياة الصورة وموتها – ريجيس دوبريه – ترجمة فريد الزاهي – افريقيا الشرق 2002 – ص27

جسد أحمد هنا شاهد يرى، ويتذكر، ويتأمل. وهو على وشك أن يقول شيئاً، أن يقول شيئاً مربكاً بعد أن أضحى جزءاً من مكونات اللوحة، ولم يعد باستطاعته أن يزيح نظرات الآخرين عنه. إنه جسد الفنان يحضر ليفسر نفسه ووجوده في هذه الموقع.. ذات ترسم نفسها، تماماً كما فعل (دافنشي ورامبرانت ودورر وديلاكروا وكوخ وبيكاسو وميرو وسيزان)، والمختلف هو أن أحمد ينزع ذاته من زمنها ليمضي بها كمصورٍ مصوَر إلى أتون الفعل، حيث ما يدعوه خليل صويلح (فصل في الجحيم) وهو يقرأ جدارياته:

"حشود بشرية في لجة العاصفة، كما لوأنها هاربة من حريق أو زلزال أو لعنة إلهية. نساء مسربلات بالألم والفجيعة في مسرح كوني، ورجال بلا ملامح يكتبون مراثي الحياة في حركة لولبية مستمرة ومحتدمة بالتحولات. فهذا الملون لا يقف في منطقة تشكيلية صريحة، فهو ليس تعبيرياً صرفاً أو واقعياً. ولا حتى تشخيصياً. تجربته مغامرة مستمرة موضوعاتها من مرجعيات متعددة.. هذا فنان يسعى إلى تفجير الأسئلة الغريزية الأولى بكل طاقاته وتمرده وفوضاه، أسئلة الجسد والعقل، الخصب والفناء، والأمل والعدم، بضربات ريشة نزقة تطيح التفاصيل والملامح، لتحيل الكتل إلى مسوخ أو ملائكة، فينشيء مسرحاً افتراضياً في سينوغرافيا تضيء حركة المجاميع في حركيتها التراجيدية نحو قدرها المحتوم ومصائرها الغامضة.. يدرك هذا الملون السوري أن القلق والخراب الذي يحيق بشخوصه لن يكون باباً للنجاة الفردية، فيزج بهذه الشخوص في حمأة الجحيم العام ليكشف حجم المأساة التي يواجها إنسان العصر، إذ ليس هناك ضوء في نهاية النفق، ولا إشارة تدل على الخلاص".

هذه الوضعية المأزومة للإنسان التي يتكرر وصفها من قبل الكثير من الكتاب الذين تعرضوا لأعماله، تشكل في وجها الآخر محاولة استغاثة ونداء، تشكل صدى للنداءات الأقسى التي تبثها أعمال أحمد معلا، والتي تنفجر متحررة من الزمن، مغلفة بسحر الموت وجوهر طلب الحياة، "أي صورة آتية من قعر الزمن (او اليوم، من عمق أحشاء فنان) لاتكون نداء استغاثة؟ إنها لاترغب في سَحر الكون لمجرد المتعة وإنما التحرر منه. فحيثما نرى الآن تعبيراً عن النزوات أو الاستيهامات المجانية، كان فيما مضى ثمة قلق وعذاب. إن التميمة البدائية التي نرى فيها اليوم (قصيدةً شيئاً) ذات اشتغال رمزي لا تشهد على حرية الفكر بقدر ما تشهد على عبودية أجدادنا لليل بآلهته ووحوشه وهاماته، أي بكل هؤلاء الغرماء المتعطشين لدماء دائنيهم الأحياء"[11]

[11] - العدمية النهلستية – د. سامي أدهم – ص145 – دار الفارابي

هل تمثل إذن لوحة أحمد انتصاراً على الرعب الممتد في مجاهل الزمن، أم يحاول أن يشير إلى نقطة التوازن التي عبرها يمكن الخروج من الطبيعة المرعبة للكائن في وجوده الحزين؟.. لابد أن الإجابة على صلة بالخوف الجماعي المتعالي من الاختزال الدلالي للصرخات التي نسمعها من أية عينة متمزقة في حضورها التصويري والرمزي وهي تمزق رعشة السماء.

في معرض "تحية إلى سعد الله ونوس" الذي كثرت الكتابة عنه تلمس الجميع جوانب العمل الإنساني، كل من طرف، إلا أن الجميع أكد على المقدرة الإدهاشية التي مارسها الفنان، باعتبار العمل متكاملاً إلى أقصى الحدود بخلق عوالم حية تكاد تكون صندوقاً للموتى، أو نشيداً للحياة. وعبر هذا التناقض الإيحائي فثمة من وجد المعادلة مقلوبة فيما يتصل بمصيره، باعتباره عملاً مختلفاً من ناحية صلته بالمتلقي "ففي الوقت الذي اعتاد المتفرج الدخول إلى (الغاليري) مسلحاً بقوته الشرائية، متبختراً بين الأعمال، متشامخاً على اللوحات التي كد بها الفنان حتى حاكها، ليخرج هذا (المتفرج) بعد حين وهو يتأبط ما يحلو له، وترتاح عينيه له، أو يتناسب مع ديكوراته المنزلية أو المكتبية.. في هذا الوقت عمد عمل معلا الأخير إلى قلب هذه المعادلة رأساً إلى عقب، فأحال المشروع برمته خارج إطار الملكية، فجاءت زيارات الناس إلى المعرض كسلوك مماثل لسلوك زياراتهم للمتاحف، أو النصب الثابتة. فمع اختفاء (العلامات الحمر) التي توشم بها، عادة، الأعمال الآيلة إلى ملكية الزبائن، ومع الابتكار (التنصيبي) المميز، تحول المعرض بكيفية ما إلى مكان ثابت يتسم بهيبة (زمنية) تكسبه ملامح قابلة للمشاهدة مرة تلو الأخرى، ولكن تمنعه بالمقابل من السكن في منزل صغير أو حتى في قصر خاص وإن كان كبيراً. إنه في النهاية نوع من الأعمال التي لا يمكن التعايش معها، وذلك لعدم توافر الشكيمة الداخلية التي تفضي إلى السيطرة عليها.. إنه عمل خارج السيطرة".

رغم هذه الإشارة، فقد تم اقتناء الأعمال التصويرية الأساسية لهذا المعرض، بعد فترة من تفكيكه، وإذا كان نزار سلوم قد أشار إلى تجديد مفاهيم تلقي العمل الفني، وما استطاع أن يخلقه هذا العمل المختلف في جمهور الإبداع التشكيلي، فقد رأى أيضا أن جميع الكتابات التي تعرضت لهذا المعرض قد وقعت ضحية لطاقته الإبهارية، فكثر إبهارها وقلت أسئلتها وانحسر مناخها البحثي.. وفق هذه الإشارة لابد من تثبيت ماقاله أحمد: " أوضح بأن هذا المعرض ليس قراءة لأعمال مسرحينا الكبير، ولا رسوماً توضيحية لنصوصه، ولا استيحاء من شخصياته، ولا مقاربة لأفكاره. إنما تأخذ التحية معناها من قيمة الأداء المباشر على سطح اللوحة، والتقسيمات المنظورية التي تتجاوز فيها أو تتطابق، ومن تجهيز الفضاء المعرضي، واستخداماته الإضاءة والموسيقى وأسلوب العرض، إلى

جانب التقشف اللوني، والتفاعل البصري للانسجام والتنافس، ووحدة المجموع التشكيلي والبحثي، والأفق الذي اطمح إليه من الإعجاز التنصيبي وأبعاده الفنية".

بهذا التصريح الذي تضمنه الكتاب الذي رافق المعرض يكون الفنان قد أشار إلى المناخ العام الذي وضع به عمله، مؤكداً أن هذا المعرض هو أكثر من استغاثة أو صرخة تضرع كونه "تحية لدأب المبدعين وصراعهم في سبيل مشروعهم مع الفن والناس والمرضى والألم والموت". وإشارته لمشروع المبدع مع الفن، أي مبدع، هي إشارة جلية لقوة الإنسان وإرادته في الحياة والتحرر من كثير من الأفكار التي تحولت إلى قوانين لا يمكن تجاوزها.

من هنا كان لابد أن يفعل الفنان ما يخترق العدمية المحيقة بإنسان العصر عبر وعيه ومشاعره، فجوهر الإنسان الحرية على حد تعبير (سارتر) الذي يؤكد أن جوهر الوعي هو عدم.. إن فعل الازدحام التصويري وكل ما يشير إلى قيامة المجموعات البشرية، أو الأوصاف المتعددة لمحتويات هذا المعرض (مناخ دانتوي، إلياذة بصرية، مزج الجحيم بالفردوس، الكرنفال الطقسي، كائنات غويا، نشيد ملحمي، حشود مايكل أنجلو، قبة السكستين، هذيان كوني، كابوس جهنمي)..

كل ذلك يؤكد قدرة أحمد على التماهي مع فكرة العدم وتخارجه مع الفضاء التصويري كمؤسس لموجود هو "ذات العدم"، وبخاصة في طرحه أسئلة التاريخ باعتباره مادة ممكنة الاستعادة، لها ما هيتها وقدرتها على التمظهر وفق ما تحقق في عمل معلا الإنشائي.. "هذا العدم الوجودي هو سلب ونفي.. ويتعلق بالسؤال والتساؤل (سارتر)، لذا فهو يفترض الوجود والملاء في البداية. في البدء كان الوجود، ثم الماهية والسلوب التي تبرز مع الثقافة والانتاجية الإنسانية. السلب يفترض من يَسلب ومن يُسلب. يفترض وجود الإنسان في ثقافة معينة، ووجود الشيء بصفات سابقة على السلب، الموجود كالحجر لا يسلب/ يتعلق السلب بالأنا الموجود.. يأتي العدم من التساؤل الإنساني، وهو غياب حضور، حاضر.. وهو بالأحرى توقع وجود الوجود حسب (سارتر). أي داخل الشعور وليس عالياً عليه أو محايثاً له"[12] والسؤال (لماذا يملأ أحمد أعماله بهذه الجموع؟) لا يعود في تفحصه بدقة إلى الإشارات المتعلقة بالمنجز التصويري الغربي وإن كان يفعل فعله، وإنما يتعلق بالموقف الإنساني من العدم والوجود، ولهذا فإن وضع تجربة أحمد معلا في الإطار الاختباري المستمر هو جزء آخر من وعيه لقيمة التساؤل في الفن، والقدرة على إيصال الأسئلة باعتبارها معارف إلى الآخرين، للسمو في إنسايتهم وهم يخوضون غمار (الكاوس) الذي لا يحده زمان، الزمان الذي يرسمه أحمد،

[12] - المرجع السابق – ص147

ويشكل بؤرة جريانه البصري في أنحائه محاولاً بناء تصوراته عن الهاوية، التي يؤكد د. سامي أدهم أنها الزمان ذاته "فجريان الزمان وانزلاقه السريع هو إحساس بالعدم، الزمان يجر ويسحب الموجود ولا يوقفه شيء. فهو أقوى من الوجود الثابت، إنه الهاوية، يحدد التغير والتبدل والتحول، ويذوب الوجود والموجود ويلقيهما في هوة العدم..

الزمان يسحق والعدم يدمر ويلغى" [13] وفي أعمال أحمد فثمة من يتربص بجموعه المنتشرة في جدارياته، وتعين القراءة المباشرة لمعاني الهوة التي تنتهي إليها حلزونياته المنفذة بالأبيض والأسود إلى قدرته على مراقبة الزمان، عبر الحركة التي تجعل مسار الموجود مقسوراً على الانخطاف بقوة تفوق قوته وسرعة تظهر باتجاه واحد هو الفناء بعينه، إنه ما صعق المشاهدين وهم يضعون أنفسهم في نفس الدوامة التي تجرف كل شيء لتسحقه، ولعل الشبكة المنظمة التي يرتصف وفقها الإنسان تقابل القوة اللامحدودة والهوجاء التي تقذف بهم إلى عالم مبهم يبرز جبروته دون أن نراه، إذ كل ما نشهده النهاية المحتومة التي يتوقع حدوثها بين لحظة وأخرى، الموت الأكيد والمصير المحتوم الذي يولد بولادة الإنسان.

لا شك أن مثل هذه الأعمال تدعو إلى تدمير وتفكيك رموزه، سعياً إلى حرية تخترق القوة الهائلة التي تقود الإنسان إلى نهاية معاناته المحتومة في صراعه المصيري مع الشقاء، والواقع أن شهوة الخلود الأزلية لم تنته حتى اليوم إلا إلى الموت، بغض النظر عن الطرق والسبل التي يقطعها الإنسان في طريقه المحفوف بالفظائع والبشاعة والحروب والمؤامرات والرعب. " وإذا كان الفنان يدعونا إلى مدافنه، فإنه لا يدعونا جزافاً. لأنه جاد في تقديم أحافير حيواتنا، ومستحاثاتنا، والبقايا واللقى والآثار والنفايات التي تحيق بنا، وتحوم في فضائنا. كما أنه يرغب بنوع من الوجد والجوى، والحمى القاتلة، أن تكون مشهديات المقبرية مرايانا، وللمراحل التي تمر بها صرورتنا، وصورتنا الخارجية والداخلية عبر الزمان، إضافة إلى أنه يجنح بنا صوب كوابيسه الرائعة فنياً، المروعة شعورياً، وهو يستنهض في رسمها عظمة فنية ورفعة جمالية، وإيقاعاً وموسقة، حتى يجعلنا نبتلعها بهدوء أو تبتلعنا، بهذا التزوبع والعصف والخراب الجميل. فيما بعض كأئناته، ومجاميع منها، يحولها الطغيان والاستبداد إلى مسوخ، أو شياطين، يتمثل فيها الشر المنطلق من الحاكم إلى المحكومين، ومن القاتل إلى المقتولين، ومن الجلاد إلى الضحايا، حتى لو كان في أعماله حمائم وأطياف ملائكة،

[13] - المرجع السابق – ص147

ومتسع للحركة، وفضاءات للحرية، فإن الدم الجواب في ظلمات الأعراق والشرايين مهدور مسفوح، وغير مطلول حتى الآن".

هذا الإنسان الذي يكتب عنه زهير غانم هو بالتأكيد الإنسان الذي لا يرى أحمد معلا غيره كما يكتب ميشيل كيلو " ولا يراهن على غيره، له حالات لاتنتهي، فهو مهرج، وراقص، ومنشد، وجلاد، وقاتل، وقتيل، وسجان، وسجين، ومحكوم، وقاض، وممثل، ومنصة، وجمهور، ونص، ومقامر، ومفاوض، وخائن. هو غارق في حالاته الكثيرة التي لا تستنفذ وجوده.. ومنها حالات عبثية يسعى فيها إلى الخروج من الجدارية، يعلم أنها مستحيلة التحقق بسبب تأصلها في كيانيته احتفاء بهذه الاستحالة، يرسم أحمد فتاة تغرس وردة في تراب إسمنتي ميت هرسته أرجل قضاة ومجرمين، حكام وموظفين، جلادين وراقصين وسجناء، عاهرات وقوادين، محاربين وجبناء، متظاهرين وشرطة، جلادين ومشنوقين بينما يتراصف خلق كثير، بعضهم وراء بعض، يتفرجون على مكورة لا نعرف إن كانت الكرة الأرضية، أو بيضة رخ، أو مؤخرة شديدة البياض/ تركز عليها نور الشمس فبدت كجمجمة ينبعث منها ضياء يحجب حقيقتها عوض أن ينيرها.

إنهم يتفرجون، بينما أنت المشاهد محروم من الفرجة، وقد شفت أقدامهم حتى كأنها توشك أن تحرر أرواحهم في قشرتها، فصاروا كمن يشاهدون أنفسهم من دون أن يروها، ويطربون لأصوات لا يسمعونها، ويتعامون عن أنفسهم باختبائهم وراء بعضهم. لكن أحمد معلا اقتحمهم وقبض عليهم في حالة ارتباك وجودي، انتزعهم منه ملصقاً هياكلهم كيفما اتفق على كهف أحزانهم وأفراحهم، شبعهم وجوعهم، شبقهم وعفتهم، حضورهم وغيابهم، حريتهم وعبوديتهم، موتهم المديد وحياتهم الوامضة، كأنه عثر في الكهف على مقبرة أحباء وليس على مدفن أموات، أو رسمهم بعشوائية ليقول لهم: أنتم أيها البشر. من الحياة لا الموت".

عالم أحمد التصويري عالم افتراضي برزخي يلتقطه في لحظة ما بين التباس الحياة وحقيقة الفناء، ويضعه في مواجهتنا كسؤال يتمثل بما يحتويه لنحار في طريقة التقاطه، خاصة إذا علمنا أنه مرتبط بأفعالنا كبشر، وبمراوغاتنا، وبتقديراتنا الاختبارية التي تضعنا في حدوده كواقع افتراضي لا يمكن التنزه فيه، أو الوقوف منه موقف المحايد، فالاستجابة لكثافة التعبير هي استجابة للنص البصري متكاملاً مع خبرتنا التي تميز بين خبرتنا الجمالية وخبرتنا الحياتية.

كل شيء يحدث الآن في مواجهة العين وهي ترقب زوابع الدوار وانصهار الموت بضحاياه.. وهم لانستطيع أن نفرق بين تمثيليته وواقعيته، ينعكس في ارتباكنا كعالم مرئي مادي يخفي القيم المتنوعة والمتبدلة، ويحجب ألوانها خلف أمل الترقب، البريق السماوي الذي يلف المتاهة، ويلفنا في

هيجان جمالي واتصالي، يجعلنا جزءاً من عالم الفنان وخيالاته، للعبور من التوتر إلى حقيقة التجربة الصراعية، التي تلتئم فيها آفاق الماضي بالحاضر.

- 2 -

يجزم أحمد معلا من خلال تجربته بأن هناك تفكير خاص متبادل فيما بينه وبين صوره، كيفما كانت هيئة هذه الصورة، وأن حواراً قاسياً ومكثفاً يتعدى حدود التداخل بين مظهر عمله الفني في كل فترة من فترات اشتغاله. وإذا كات ذاته القلقة والتواصلية تثيرنا في كل مرة نراها تقفز بين الرؤى كأفعال مرئية، فإن ما يحققه من مرئيات تشكيلية وبصرية لا يقف عند حدود أسلوب أو اتجاه أو نزعة.

وليس من اليسير استيعاب هذا الأمر – على الأقل في إطار المحترف السوري – الذي هيمنت على بنيته الأكاديمية المطلقة، ما أخفى الكثير مما كان كامناً، وكان له أن ينبجس في إطار الكثير من الفنون المتصلة بالشعب والشعبوية، وصنوها المرئي الفطري الأكثر حرية، ولأن أحمد يوغل في اللمس والسمع والحركة، مجسداً أعماقه المفكرة.. فإن طاقات تجريرية كانت تبرز بين الفترة والأخرى في أعماله. ولن نستنتج من ذلك أنه كان يطرح القضية في إطار السائد والجاري اختباره وقبوله، وإنما من خلال قناعة بأن هناك أموراً عظيمة لا يمكن تجاوزها، باعتبارها في صميم الثقافة المتعينة بنا، والمتماهية على المستوى الاجتماعي بحراك له صلة وثيقة بجماليات فقدنا الصلة بها لأسباب تاريخية. ما أدى إلى عدم الوضوح والالتباس في تناولها، وأضحى عدم التمييز مربكاً لصلتها بالهوية. ما أثار مساجلات نقدية بقيت تحت النظر منذ سبعينيات القرن المنصرم، ويأتي على رأس هذه المساجلات ما دار حول لوحة المرسوم الخطي الذي دعى بـ (الحروفية) دون وثوق من جزالة المصطلح، ومطابقته للتجربة، نظراً للظروف التي أحاطت بهذه النزعة على مختلف المستويات، السياسية والاجتماعية، العقائدية والحرفية. خاصة أن فهم هذا التوجه لم يطرح في إطار التجربة الإنسانية الخطية، حيث تتوافر لدى جميع الأقوام ما يوازي النية التي من أجلها جرى الانتظام في مقولات بقيت قاصرة على تحقيق مضامين لمسألة تعاني من إشكالية تعريف نفسها على مختلف المستويات.

إزاء هذا لم يقف أحمد على الحياد، باعتبار هذا الاشتغال إمكانية تعبيرية لها مقومات العمل التصويري الكامل، تقنية، وكثافة، وإشباعاً، وانتظاماً، ومؤثرات، وأدوات، أي كل ما يحتاجه العمل

التصويري ليبلغ شرعيته من خلال معايير معاصرة، تتجاوز آليات الإدراك التقليدية للكتابة كرمز، والحرف كعلامة، باستنفاذ الطابع السيميائي الباطني لشكل الكتابة أو الحرف، والخروج به من الانتماء الهندسي والزخرفي، وكل صلة كانت تربطه بالحديث عن النفعية الهائمة في فضاء اللغة، لتحقيق صلة مختلفة بين الجمالي والفني يكون الخيال فيه أكثر حرية واجتثاثاً للقواعد التي عقدت لسان المتخيل، وأبقت صورته في منظومات تناول تشتق قيمته باعتباره أداة لا محرضاً تثاقفياً يمكن أن يتجاوز محيطه إلى آفاق مفتوحة يمتزج فيها الروحي بالمادي، وكأن اللوحة تبث مجموعة كبيرة من الرسائل تحمل موضوعها من انتمائها لمبدعها، الأمر الذي يجعل طريقة بثها عمودية لا أفقية، حيث يتوالد الباث من بعضه البعض بليونة وبراءة، تجعل من اقتران الخفاء بالإظهار فصاحة لونية تحتاج إلى التميز على مستوى فهم السطح واللون كمادة فاعلة تفتك بالأحاسيس، وهو ما يفعله أحمد معلا في أعماله الأخيرة التي ينفذها معتمداً على وظفنة الخط والكتابة والحرف في أكثر من اتجاه، وفي كل واحد من هذه الاتجاهات يحس المتلقي بأن هناك ما يتسنى له فهمه دون تحديده، وأن شيئاً ما يستدعيك لتبادل النظر معه كإغواء لا كتلقين.

وللإ فصاح أكثر عن علاقة الإغواء بالتلقين نتذكر الصلة الوثيقة بين المعلم الخطاط وتلميذه، وأن هذه العلاقة إنما كانت قائمة على التلقين الرصين، بحيث يعمى التلميذ عن الفن ليبقى نظره وقلبه مشدوداً إلى معلمه. إلا أن الأمر هنا بين يدي فنان يستوعب معنى (المرسوم الخطي) كصطلح تصويري، وأن القيمة المنظورة في هذا المستوى لن تكون إلا عبر صلتنا بالعمل الفني.

في ضوء مشاهدتي لجداريات أحمد معلا الأخيرة لابد أن نأخذ بعين الاعتبار أن الحرف أو الكتابة يشكلان بنية فاعلة في النتائج التي يحققها في البنى السطحية والعميقة، سواء في الأعمال التي تقتصر على التجريد المطلق، أو تلك التي تمزج التشخيصي بالتجريدي، وفي كلا الحالتين فإن المحصلة النهائية تصب في عولمة المفهوم، الذي سعت إليه لوحة المرسوم الخطي العربي لتحقيق فاعليتها الدلالية والجمالية. ورغم كثير من التنظيرات وقسر المناهج، فقد واجهت هذه اللوحة، ومختلف الأعمال الفنية المستندة إلى ما استطاعت استنباطه من التكوين الخطي، واجهت اخفاقات أكثر بكثير من النجاحات التي كانت فردية تعتمد في عمقها على قدرة الفنان في استقطاب الآخر، والوعي بمراكز ثقل المراكز والمؤسسات المعنية بفنوننا في العالم العربي.

لقد أدى تجاوز القيمة التدوينية والقرائية والتشريحية للحرف إلى سطح مركب من إيقاعات لا تستمد زمنها من صلة الحروف ببعضها، وإنما من العلاقة التكاملية مع عناصر تستمد كيانها اللاتشبيهي من المكون الثقافي، الذي يجمع إلى جانب الايقاع روح الشعر والحركة المولدة التي لا

تتمركز حول نقطة محددة، وإنما تمور مستدعيه موسيقى مركبة يكون (الجاز) أقرب مايمثلها، الحرية واللا تمركز والتضاد ينأى بالرتابة والتكرار، فلا فصول، ولا تتالي، وكأن النهار أطول من زمنه المعتاد، وكذا الليل، أو فصول السنة..

إن أي تأمل لما يقدمه السطح النهائي المنجز بهذه المساحات الكبيرة لا يقود إلى علاقة الفارغ بالمليء، أو سبل التراتب والتكرار، أو صلة الحروف الصاعدة بالأفقية، أو الفواصل السكونية بالمتحركة المتصلة.. إنها ببساطة حياة جديدة تخلقها العين المدربة، بناء فضاء مفتوح ينسف الكثير من الرموز لتوليد أخرى، وينسف ألوان في صلتها ببعضها البعض ليرمي بها في أحضان المتعة، ينزع عن الشعر شعريته، وعن الهندسة إحكامها، وعن الكل أجزاؤه المكونة لوحداته، لتغدو اللوحة منطلقاً جديداً يمكن تقاسمه على المستوى الإنساني، وهذا كله لا يعني استلاب هوية الخط أو الحرف بمثل ما تم في القناع الافريقي من نزع لطقوسيته وفطريته أو في التمثال المصري في رحلته من المعبد إلى المتحف، أو الزهرة اليابانية والصينية، وإنما بالتركيز على البنية الإيحائية للسطح التصويري، وحركة اللون المنسوجة بالحرف والضوء لتنفيذ مرسونات (رسومات ملونة) حسب تعبير (جان ماري شيفر).

لا تشكل بدايات السورية مديحة عمر ومن تلاها مرجعية أحمد معلا الوحيدة في إنجازه لهذه الأعمال، فإلى جانبهم تمتثل التجربة الغربية التي انفتحت على الشرق، والشرق الأدنى، وبخاصة الكتابة اليابانية،(بول كلي وماتيس وبراك وبيكاسو وغيرهم)، وهو ما دعا مديحة لمناجاتها متسائلة فيما إذا كان بالإمكان أن تصبح اللغة العربية لغة تجريدية، وكان جوابها بتقليدهم.. إن خطية الخط لا تعتمد على القرار الهندسي لابن مقلة أو مقاييس ابن البواب إذا اعتبرنا الخطية أبعد مدى من رسوم الحرف وتجويده وتحسينه، وأن جمالياته تتعدى تمثيليته وتشبيهيته التي اعتدناها، وبات فهم التوليف ما بين لوحة الحامل ولوح الخطاط مثار تساؤل وتشكيك في مخيلة فنان الشرق، الذي سدت نوافذه بأبجدية اللغة، فيما هو يسعى لتأكيد ذاته بين أقرانه من الفنانين في أصقاع العالم.

ما بعد الحروفية أو ما أدعوه المرسوم الخطي هو ما يشتغل عليه أحمد معلا منذ فترة، وأذكر أن له محاولات اختراقية متعددة أبقاها طي الكتمان أثناء وبعد دراسته الأكاديمية، لعدم قناعته آنذاك بما كان متحققاً على يدي الكثير من الفنانين، والتي أُطلق عليها الكثير من التوصيفات كالتجريدية التعبيرية، والتجريد الهندسي، وسواها من التعريفات التي ضمت أسماء ثابتة في التاريخ المعاصر للفنون التشكيلية العربية، من أمثال شاكر حسن آل سعيد وضياء العزاوي ومحمود حماد، نجا المهداوي وحامد عبدالله ويوسف سيده ورافع الناصري وعمر النجدي وكمال بلاطة ورفيق شرف

وسامي برهان وعبدالقادر ارناؤوط وابراهيم الصلحي وبن بيلا وعلي حسن ويوسف أحمد وعارف الريس وكثيرون كثيرون غيرهم ممن اعتمدوا على رؤى اغترابية كانت هي السائدة، لشرعيتها المستمدة من التأثيرات المباشرة للمؤسسة التي يقتضي دورها التعريف بالحروفية وتأكيد الفاعلية المعرفية لها، وضمان تثبيت المفهوم في الوعي العام، سواء أكانت هذه المؤسسة ثقافية تمنح شرعيتها للظاهرة عبر عناوين المرحلة التي باتت معروفة، أو من خلال النقد وما رافقه من احتواء للمتاحف والصالات لمثل هذه الأعمال. إلا أن العقدين الآخرين من القرن العشرين شهد تراجعاً قوياً لظاهرة اللوحة الحروفية بانقلاب المعايير الفنية التي رافقتها تغيرات ثقافية وفكرية واقتصادية وسياسية، ليعود الحديث عنها مع مطلع القرن الحادي والعشرين، ليس على أساس التبادل التراكمي مع المنجز وإنما بالإيهام بأن هناك مظاهر تجريدية بدأت تطال هذه الظاهرة التي لقيت تشجيعاً في مواقع دون مواقع، وباتت المحترفات العربية متباينة في طرق تناولها للمرسوم الخطي وفق آليات جديدة تحكمها أسواق الفن ومزاداته العالمية والمتاحف الغربية ذات الثقل التقليدي.

في هذه الأجواء قرر أحمد التأسيس لمرحلة ما بعد الحروفية دون إصدار بيانات كما حدث في سعبينيات القرن الماضي، ناسفاً ما يفصل الأمور عن بعضها البعض، بمرونة المغامر الذي لايتوقف عن التجريب والبحث، فما يهمه ليس ما يظهر، بل ما يخفي في بواطن الأمور، إنها رحلة من الشرق إلى الشرق لاستكشافه مرة أخرى، ولإعادة نسج بساط للريح لا يشابه نفسه، سطح متحرك ومتغير بتحركنا أمامه، وكأن عين اللون تلاحق حركة المشاهد أمامها كعيني حرباء تعيد تلوين نفسها بما يعيد الإمكانية لبناء تصور مختلف لما يشهده. سحر جديد طاقته مستمدة من مطلع الشمس، الشرق الغامض والحالم والملثم بقصائد الشعراء وليالي الإغواء التي لم تعد تحسب بالآلاف، الصحراء الهامسة لليل لم يعد كموج البحر، وإنما كشاشة عملاقة فقدت عمقها باستباحتها.. هكذا يعيد المرئي في لوحة معلا معنى الانزياح باستقدام جمالي غائب فقدناه لزمن طويل يتيح لنا الاتصال به بالنظر والفكر معاً، وببصيرة حقيقتها غير تقليدية، محايثة لعصرها. لوحة لا يمكن العبور إليها مجزأة، وإنما يتم النظر إلى كليتها مهما امتدت أبعادها، عالم مرئي مختلف على قياس ما نرغب رؤيته في ميتافيزيقتينا، مظهرها هو ما يظهر، وفضاؤها بلا حدود، وأهم ما فيها ما لا يحضر فيها، إذ تكتمل باللامكتمل، وهو ما يمنحها دلالة الحياة والانتعاش لاستكشاف مالم تبلغه من تخيل وإثراء، خارج شعائر الطبيعة وسطوة الحكاية وتعدد المعاني، وهنا يؤكد أحمد بأن لوحته هذه ليست متعددة المعاني، بل إن المشاهد هو (الواحد المتعدد) على حد ما يقوله (كريستيان ماتز) في كتابه (الصورة والاشارات).

هكذا يشج أحمد نصوصه المكتوبة بطرافة اللون، وقتل المنظور (الهندسة)، ليحير العين المتسائلة أين تقف بمواجهة أعماله حيث ينفتح العمل على كل الجهات، وبما يتجاوز التجريد والتشخيص لالتقاط مشهد فتان يقيد الإدراك بسبب الإرباك المتولد من تناقض زمنية المكتوب مع زمنية المرئي. الأمر الذي يقتضي أن تبني العين علاقات جديدة مع التوليفة الإيحائية لصلة المرسوم بالمكتوب خارج الحادثة التي شكلت نموذجاً لفهم العلم التصويري فيما سبق.

لكن الملفت في تصفح صور الأعمال الجديدة، أو الوقوف لوقت طويل لرؤيتها تتعاقب أمام النظر باعتبارها عالماً مختلفاً – إلى حدود – عن عالمه السابق الموصوف – أحياناً – بالجحيم والتنافس لايقاف انهيار موشك، الملفت هو أن فردوساً نقيضاً يبرز لديه على مرجعية شرقية، بدأت الاشخاص تختفي فيه شيئاً فشيئاً، وإن حضرت فهي غائمة وكأنها عالقة في سراب الكلمة، وهذا يذكر بمعرض معلا إثر حرب الخليج حين انقلبت لوحته إلى حقول لونية أشعلت المواضيع المختلفة، يقول أحمد عن تلك المرحلة بأنها جاءت بعد انقطاع للتفكير والبحث في العلاقات الداخلية للوحة، ويضيف: "المتعة في تناول اللون، وترجمة المشاعر والأحاسيس هي أكثر الأمور أهمية بالنسبة لي في هذه المرحلة، حيث لا ألتفت إلى انجاز أشكال أو مواضيع، وإنما أعشق العلاقات الاجتماعية للريشة، وللفضاءات المتنوعة داخل العمل، وبين فرشاة صغيرة وأخرى كبيرة، بين ملمس ناعم وآخر شرس، رغبة مستمرة في انجاز إيقاع بسيكيولوجي واضح وشخصي على سطح العمل من جهة، ومن جهة ثانية محاولة في إخراج الفرار المنظورية من داخل اللوحة إلى خارجها.

وكما تحول اللغة الناس إلى أسماء، والأشياء أيضاً. وكما تحول القوة والفعل إلى كلمات حولت الحركة إلى خطوط غير مكتملة، توحي بها ضربات متقطعة سببتها في أغلب الأحيان دسامة اللون التي لا يمكن جرها بعيداً، إلا إذا حظيت بطراوة في الخلط مع الوسيط مما يفقدها قوامها السميك. لقد اسعدتني هذه اللعبة، إذا رأيتني أحلق في فضاءات عوالم صغيرة درجة الميكرون، وواسعة سعة السنوات الضوئية في الفضاء، وكأنني احتفي بميلاد مجرة جديدة، أو كينونة أولى تكون أصلاً لحياتا بدلاً من النظر من النافذة إلى ما يحدث في الشارع. وأحسست بمزيد من الثقة والجرأة إذ كنت فيما مضى أرى وكأني انظر من نافذة، بينما أرى نفسي هذه المرة جزءاً من الحدث. وكأنني سعيت سابقاً إلى أن أبرهن على قدرتي وموهبتي في الرسم والتكوين، وكأنما كنت أحتاج إلى صفة الملون الرسام. بينما هذه المرة وجدتني مسكوناً بالرغبة في أن أكون إنساناً خلاقاً وجريئاً".

هذا الكلام يأتي عقب معرضه في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق العام 1993، حين برزت تحولات جذرية في تجربته، وهو الذي كان بعد دراسته الأكاديمية العليا في باريس "يوازن ما بين

الاتجاه العفوي لجهة معالجة اللون، وإبراز الجماعات الإنسانية الخائفة والقلقة والمندفعة نحو بعضها البعض. فالجماعة البشرية في لوحاته التي ظهرت في تجاربه في الثمانينات هي محور الارتكاز، حيث لا فسحة أمل، ولا خلاص للمجموعة الإنسانية المتراصة التي تلامس الحقائق الأكثر تفاعلاً مع الواقع الراهن، القلق والمتفجر والمتأزم. لأن لوحته التعبيرية المرتبطة بقلق الجماعة الإنسانية كانت تعكس بالنسبة له شيئاً من التوتر والانفتاح على معاناة وهموم الحياة اليومية.. هذا يعني أنه في تجاربه الجديدة أصبح يتفاعل مع إيقاعات اللمسة التجريدية الغنائية المفتوحة على تداعيات أو حركة الانفعالات الداخلية، كأنه في لوحاته الجديدة يتقدم من التجريد بعد أن أضناه التجوال بين جرح وجرح، ونزيف ونزيف، فأخذت لوحاته الجديدة معنى آخر للجرح والنزيف، إنه اللون التجريدي المحلي الباقي فيما بين العين والذاكرة. لذا يمكن القول إن بدايات انطلاقته التجريدية جعلته يكتشف اسرار تنويعات المدلولات المحلية عبر هذا البريق اللوني الاحتفالي المفتوح على نورانية الشرق".

وإذا كان أديب مخزوم يتكلم عن اللون في هذه التجربة، فإن سعد القاسم يذهب أبعد من ذلك ليتجاوز قضية اللون رغم حديثه عن اكتشاف قيم اللون الجمالية الخاصة به، للحديث عن التجربة بأكملها في إطار بصري "قد لا يتخطى حدود الفيزياء، وإطار يضيق حتماً بتجربة تسعى باستمرار للانعتاق من كل القيود، والانطلاق في رحاب عالم إبداعي لا ضفاف له". وبهذا فإن القاسم يطرح السؤال الأكثر إشكالية: أين هي أعمال معلا الحالية من أعماله السابقة، أو أين هو الخيط الرابط بين هاتين المرحلتين؟ ويقصد مرحلة التسعينيات وما قبلها، ولهذا فهو يجيب بأن الفنان "في تلك الحركة الأبدية الأشبه ما تكون بحركة الجسيمات الصغيرة في السوائل، تتجه بتأثير تياراتها الداخلية إلى الأعلى (صعود الأزرق أو الأحمر) أو إلى أحد الجوانب.. وقد تشبه أيضاً ما يراه المشاهد في عدسة مجهر تحتها خلية من جسم شديد الحيوية.. تلك الحركة الممتدة على سطح اللوحة كلها، لا تختلف كثيراً عما شاهدناه في لوحات سابقة إلا فيما يتعلق بالمساحة التي تشغلها، في الماضي كانت الأشكال تندفع في حركتها الكونية في وسط ساكن حولها، أما اليوم فالحركة تشكل نقطة في فراغ اللوحة، إلى أن يتولد الإحساس بأن ثمة أجسام تفتت هنا لفرط حركتها، أو لفرط سرعتها".

جنة أحمد حمراء "ودروبه إليها رماد أخضر، والموت ينتظر بجلالته في كل مكان وأي زمان... بانوهات من الضوء الأحمر مشتعلة دائماً، تستوقفك طويلاً فلا تسمح بأن تعبر هكذا، من غير تأمل أو توهج وشرود في فضاءاتها الأرحب... إنها كل الأحمر، المخاض، الولادة، الانعتاق والسكون الذي يسبق العاصفة، بل هو العاصفة بأشدها، أو ما بعدها من دمار منثور على قماش اللوحة.. هناك حيث الشمس أشلاء ممزقة تطفو على سطح البحر.. لوحة معلا.. نشيد للحرية يغنيه

الفنان بأعلى صوته، فيجيد الغناء، ويحسن العزف بفرشاة ألوانه التي وإن أخطأت أصابت، فالخطأ عنده أجمل من الصواب.. في لوحته صراخ جميل، وفرح حزين، حب واغتصاب، وحريق يلتهم كل شيء". ويلخص غازي عانا التجربة بأنها دعوة إلى الحرية والانعتاق من زيف الواقع الأكثر قباحة، فأية قباحة يقصدها؟ أو إلام يشير حين يتحدث عن جنازات الأحبة وأعراس الجن التي تعقد خلف ستائر المجد المزيف!

يقول أحمد: "سيكون علي أن ألون المشاهدات بألواني أنا، والمشاهدات فيزيائية وذهنية. سيكون على أن أجمع أحزاننا وأفراحنا، أصابع الصغار وثمار الجوز الخضراء في عالم واحد. سيكون على أن أضم البلاد بين أغصان شجرة واحدة.

وإذا حضرت قبرة صدفة في مساحة ما دون أن أكون قد رسمتها قاصداً، فهل سألونها وأطيرها في فضاءات لوحتي، أم أنني سأقتلها بالممحاة؟ هل سأفعل كل ذلك دون أن أعير انتباهاً للمخاطر المتوزعة في أطراف الأصابع وبين ثنايا الدماغ؟

عينا من من المشاهدين على لوحتي أن تقبل؟ وبوجه من عليها أن تبصق؟ كيف سيكون علي أن أرسم مقتل كاتب قصة أو عشق صبية أو انحناءة رجل على علبة كونسروة في أوقات متقاربه؟..

يتجمع الزمان والمكان والبشر في آن واحد، بجسد واحد، وتكون اللوحة، إنها اللحظة التي أريد نقلها.. كيف يتجمع كل هذا؟.. هل سأقدر على منح المشاهد القدرة على اكتشاف اللحظة التي كنت أرسم بها؟ هل سيعرف أنني كنت أكاد أجن فرحاً أو أتمزق حزناً، أو أنني كنت ساكناً كالظل؟.. اتساءل، وأتساءل لأنني أريد أن أرسم، أن أقبض على علاقتي بهذا العالم في مساحة صغيرة. ليس هذا إلا بحثاً عن (نتفة) حرية، هذه (النتفة) من الحرية هي ما أريد قوله، أكثر بكثير من أنني فنان أو مصور أو رجل.

القبيح والجميل صارا جزءاً من اللوحة، إنهما تكثيف وتركيز لكل ما يحيطنا من تناقضات. للوحة تثير جمالاً داخلياً، تؤلب انفعالاً ما، تخلق امتعاضاً، ولا تنتهي عند حدود الإطار الذي يحيطها، إنها تبدأ منه لتنطلق نحو عوالمكم التي تجمعون من بقايا أحاديثكم ومشاهداتكم، من ملامسة بتلات زهرة أو نحلة أو جرح.

اللوحة تسم وتخنجر، وتربت على الأكتاف، أو تخفض رأسها خجلاً أو احتراماً، إذا لم ير الناس لوحة جديدة مرسومة بفهم آخر، وبوعي مختلف، فلن يبحثوا عنها.

لا أحد يطالب بالخبز إذا لم يكن قد عرفه من قبل.. اليوم وبعد تجربتي المتواضعة ما أزال أبحث عن إمكانية اتصال أكثر نقاء مع المشاهد الذي أطمح أن يرى لوحتي ويتحسسها. ما أزال

اتساءل عن كيفية رسم ما أحب وما أكره، وما أراه جميلاً وما أراه قبيحاً. الوطن لم يكن بعيداً ولو للحظة واحدة، ها هو أكثر بعداً من أي وقت مضى. من هذا التناقض أحاول القبض على عينين تنفجران دمعاً أو حباً، على شجرة تذوي أو تنتصب، على منزل كجثة زرقاء منتفخة تحت سطوة الشمس، أو على منزل بأبواب ونوافذ مشرعة باتجاه جسد المتوسط الملاصق البلاد".

اللون، الحرية، الحركة، أساسيات لها دلالاتها في تجربة أحمد ، وهي عناصر مناقضة للقباحة التي تتمثل في واقع يرقص رقصة الدم المتواصلة، وقد أشار الفنان في أكثر من حوار ولقاء أن تأثيراً بالغاً لحرب الخليج الأولى أدى إلى غياب الفاعلية المشهدية لتجمعاته آنذاك.

وقد مثلت تجريدياته الوهاجة في العام 1993 دعوة إلى الحرية والاختلاف، ووقفة آثرت جموعه فيها الاختفاء في استراحة للمحارب الذي توالت عليه الهزات والأحداث والحروب والاحتلالات منذ مطلع القرن العشرين وما قبله لتشكل النكسة محوراً مضافاً للنكبة، وحرب الخليج غياباً لنكهة التطلع إلى مستقبل ومشروع تحرري ارتبط بأحلام الناس، ولهذا أكد أحمد: "لم أعد أريد أن أنظر من النافذة إلى قطيع الآلام، أو نهر الصراخات، ولا إلى التكاتف المر أو المشحون بالحب، أردت أن أكون جزءاً من هذه الحركة الدؤوبة للدم الذي يشد هذه الجموع إلى بعضها البعض، إلى ذلك التكتب المرهون بكثير من الأحلام والحقائق، ضاماً كل شيء إلى بعضه البعض، كتحالف الذرات التي تشكل شكلاً، أو تشابك النجوم التي تصنع كوناً، أو تلك العقد الملونة الصغيرة التي تؤلف نسيجاً واحداً، وإذا كان الاهتمام بالوحدة الأولى لما يشكل العالم، والاختلاج من روعة النور، والاندهاش من اللون يقود إلى فلسفة تجعل من اللون سحراً، ومن الانضواء بحب في تفاصيل تكوينها وصياغتها وخلقها نوعاً من الاستغراق الصوفي فلا بأس، لاأهتم كثيراً بتسمية الأفعال التي أعيشها بقدر ما أهتم بما تحققه فعلاً في اللوحة.

لقد زادت هذه التجربة من قناعتي بضرورة الاختلاف الذي يصنع الانسجام الحقيقي، فالألوان تتصارع بحدة لاتوصف فيما بينها داخل شبكياتنا، وفي صراعنا هذا تأخذ قيمتها التي تشدنا إلى الروعة والغموض، إلى الكشف بالمعنيين الصوفي والعلمي، فلا بأس إذا أن أكون تلك الدودة التي تجعل من ورق التوت حريراً".

يراقب أحمد العالم بدهشة الإنسان الذي هو في عمقه ما نقرأه عند (كارل ساغان) من أن الإنسان هو عينا الكون وأذناه، ولهذا يحاول دائماً أن يسهم في حركة العالم منطلقاً من موقعه العربي، للبحث عن مفهوم بصري، وعما هو متشابك مع إرثه وحضارته وانتمائه، وتحقيق موقف ورؤية من "الهزات المتواصلة التي لا تتوقف مع كل نشرة أخبار، والتي لم تنتج إيجابياً إلا وعي الفنان الذي

يعتبر اللوحة (سلاحاً) وجزءاً من الدلالة الفكرية التي تعكس حركة المجتمع، وما تلقيه هذه الدلالات من ظلال على الحركة الثقافية، في عالم لم تعد تحكمه نفس شروط القرن الماضي، وبات العنف صفة ممثلة للأحداث والموضوعات التي يتداخل فيها الواقع بالخيال والافتراض. بحيث أدى جموح القوة لوضعنا في إحداثيات الحدث، ومرة أخرى، كما جرى مطلع التسعينيات يعود أحمد ليتساءل عن المحاولة القصوى التي عليه أن ينجزها، وهو يرى أن عدم استيعاب القباحة بات جزءاً من القباحة التي تسحر النظرية وتملي قيم الجذب والنفور معاً، بخاصة في الفنون المعولمة التي تخفي رؤاها في حضورها الجديد، وبات الفن بحاجة إلى رموز أخرى بعد أن اصطدم بنفي ذاته، والدعوة لبناء نظام جديد يتجاوز قوة الفن المعهودة في الحداثة التي اتهمت بالشيخوخة، وباختلاط أمورها لفقدانها مفاتيح أبواب الصور التي تدفع الخيال لتجاوز نفسه، كي يعيد ابتكار الواقع المرعب، وإعادة فكرة التبادل مع الموت ببراعة. في هذا العالم يبتكر الفنان خصوبته وتصوراته لعالم معقد، منطلقاً من التناقض كمبدأ مولد تتكامل فيه القيمة، كتناقض الحياة والموت، والكل والجزء، وسواها من الثنائيات التي تدفع باتجاه استبصار أعمق للتجربة في ظل الانقلابات الفكرية المابعد حداثية "حيث لا يمكن للمقاومة أن تكون سوى مقاومة شخصية، صغيرة، لا يشترك بها سوى عدد ضئيل ومحدد من الأفراد والذين يصادف أن يجتمعوا معاً خارج ما يدعى بـ (السرديات الكبرى) سرديات الطبقة، والنوع، والأمة"[14].

لقد بات متلقي الفن ومبدعه وفق ما تراه (إعجاز أحمد) كقارىء الأدب وكاتبه.. "لم يعودوا بحاجة لأن يقيدا نفسيهما إلى صورة الشاعر أو الباحث المنعزل، الآمن، المستقر، القومي في الهوية، أو الطبقة، أو الجنس، أو المهنة. بل يمكنهما أن يفكرا ويجربا مع جينيه في فلسطين أو الجزائر، مع الطيب صالح كشخص أسود في لندن، مع جامايكا كينكاية في العالم الأبيض، مع رشدي في الهند وبريطانيا، وهلمجرا... وإذا ما كان لنا أن نقتبس تعليقاً أطلقه (أورباخ) في واحدة من مقالاته الأخيرة، فإن وطننا الفيلولوجي هو العالم، وليس الأمة ولا حتى الكاتب الفرد"[15] وإذا كانت الكاتبة تحلل هذه النصيحة بالإشارة إلى أننا في الشرق ينبغي أن يتم استهلاكنا في قصص العالم المتوافرة في مكتبات (البلدان الميتروبولية) على أن ننزع هوياتنا الثابتة لنذوب في الجغرافية الكونية، فإن هذا الأمر على المستوى الثقافي بات يدفع أكثر من أي وقت مضى لقيامة جديدة تقتضي إعادة صياغة الممارسة الثقافية المتمثلة باختيار الموقف من الأدوات، والسبل الممكنة لإحياء لغة إبداعية تكون

[14] - الاستشراق وما بعده – اعجاز أحمد – ترجمة ثائر ديب – ص 82 – دار ورد – سورية

[15] - المصدر السابق – ص 106

قادرة على المقاومة والحوار، تستل بنيتها من حقيقة وجودها وانتمائها، لتغدو منطلقاً للكشف عن قوة الموقع، وقدرة المبدعين على تشكيل محامل تتجاوز جغرافيتها، ولا تمثل النظرة المعهودة عن محدوديتها عائقاً أمام خطابها الفني والجمالي.

هذا ما يحدث اليوم، في الصالات والمتاحف التي تنزاح من مواقعها لاستقطاب الفنون العربية والصينية ودول الشرق الأقصى وسواها من المواقع، وفي إطار منهجي تشارك الأسواق العالمية في صنعه، وبغض النظر عن الكثير من العواقب السلبية التي تقع في عموميات هذا التحول، فإن التأمل والتفكير في واقع المحترف العربي يفضي إلى نتائج لا تسر كثيراً، لعدم وعي آليات التكفيك التي تتم بشكل وحشي لتراث المنجز التشكيلي الممدد على جسد القرن العشرين بكامله، الذي اعتبرناه تعويذة للحياة وفق ظروف اكثر نضوجاً مما سبق.. في هذا الإطار العام يطرح أحمد معلا تجربته الجديدة التي تحمل في ثناياها لغة ناقدة لكثير مما أنجز في المرسومات الخطية العربية. وللقلق الذي انتابها إزاء صلة المكتوب بالمرئي كلغة بصرية إنسانية، والوصول إلى مرئيات تختزل هذه التجارب بكل مرجعياتها التراثية والحضارية، وتحقيق ما يتجاوز حدود الوعي بها، والظروف التي أحاطت بإنتاجها على المستويين العربي والإسلامي لتحقيق (ماوراء الحروفية) التي تتجاوز الحدود الغرافيكية والزخرفية للحرف العربي، والامتداد إلى ما هو أبعد من ذلك. أي تحقيق السطح التصويري المستند (على المستوى الإشاري) إلى جذوة الكتابة باعتبارها مادة بصرية لا نصية، والتعامل معها بأقصى حالات اختبار الذاكرة التصويرية الإنسانية، ليس كماض فقط، بل بالانتفاح أكثر على الوجود، والصيغ التي يحققها التصوير الجديد المتصل باللغة والكتابة، خارج البيئة التصويرية التقليدية، التي لم تمتلك أدوات نقضها، وانقلابها على ذاتها.

أعمال أحمد الأخيرة، يحاول من خلالها تجاوز الفضاء المتحقق، وهي لا تنكر محاولات الآخرين، فهو يفكر في وقت يفكر به غيره بالتطوير. إلا أن المحرك العام لإنجاز هذه الأعمال يختلف عن طروحات غيره من المبدعين (على مستوى النوايا والتصورات والمفاهيم) والمضي إلى ضفاف يتحقق فيها المناخ التصويري عبر اكتشاف جديد للمادة، وللسطح في كل مرة، وليس عبر تكريس الحالة العقائدية للحرف.. قد تشي بعض الأعمال بالكتابة والحرف، لكنها في حقيقة إنجازها تستند إلى المجال الحيوي لهذا الحرف، كأثر وليس كبنية.. وما بين المنظور والمقروء ينشأ التفاعل المقصود، المرتبط بالخطاب البصري الجديد الذي يرى هذا التناول في إطار العملية الفنية بشمولها، والغنية بالعلامات الملونة المفتوحة على الحياة الآن، التي لم تعد تحتمل التأمل أكثر فيما يدعونه (جوهر التأمل).

وبكل الاحوال، فهذه التجربة ليست استلهامية، ولا هي نصية، ولا نقشية، ولا تزيينية، ولا هي تدعي تحريك الثابت.. إنها باختصار تتوافق مع النظرة اللايقينية في فن التصوير المعاصر إلى الصورة كمنتج حي، وفعل إشاري لا يمكن توصيف حضوره، كونه يعيش حالة صيرورة، وحالة استحالة التحديد، وصراع انتاج الجديد المخلتف، في وقت يجرب فيه كثيرون نفس الشيء في غير موقع من العالم، ولعل مواجهة أعماله الجديدة والنظرإليها يتجاوز رهان الكتابة عنها قبل أن تكتمل الرؤيا ويعم الضوء.

يقول أحمد: "لو لم يكن هناك ضوء، لما كان هناك لون، ولذلك فعلى الرسام أن يحتفي بالشمس دائماً.. رؤية الليل والنهار في لحظة واحدة، هذا ما يصنع سحر التضاد.. تضاد، تناقض، وحدة وجود.. أن نختلف لنجد معنى لتواجدنا مع بعضنا البعض".

الفنان نجا المهداوي في فردوس الكلام

"خاطر من ألقى بنفسه ولم يركب
وهلك من ركب ولم يخاطر"
النفري

على مدى السنوات التي عرفت فيها الفنان نجا المهداوي دون أن أراه، أو من بعد، تلك السنوات التي كنت ألتقيه بها في غير موقع، لم أكن أتوقع أن نجلس معاً، سوية مع بعض الأصدقاء في أحد مقاهي (سيدي بوسعيد) ، ليشير بيده إلى منزل أنيق خلفنا قائلاً بالحيوية المعهودة عنه: ولدت هنا. فيما كان البحر الأبيض المتوسط بزرقته الآسرة يمنح حديثنا الحميم فرصة لتبادل الأفكار حول الكثير من القضايا الإبداعية، ومنها تجربته المتميزة البالغة الرصانة، المولودة في هذا الموقع التاريخي الساحر، وبكل ما تعاقب عليها من حضارات، والتي استطاعت أن تثير الكثير من الجدل حولها ـ معها وعليها ـ ليبقى الاختلاف مادة للتداول. فيما أرى أن تفحص ما أنتج الفنان لابد ينطوي دائماً على تقديم معالجات وتحليلات تمثل تداولاً معرفياً موازياً لهذه التجربة، دون أن تتضمن أية نتائج أو آراء نقدية إطلاقية. خاصة إذا تم المزج بين المنهج الذي ارتآه المهداوي في تطلعه البصري، والاشتغال العربي العام في المرسومات الخطية التي ما زالت بحاجة إلى التحليل والقراءة.

لا شك أن تجربة الفنان التونسي نجا المهداوي هي إحدى التجارب المؤسسة على المستوى العربي لما دعي أحياناً بالحروفية، أو الأعمال التشكيلية المستندة إلى الكتابة العربية أحياناً أخرى. إلا أنني أفضل اعتبار مثل هذه الأعمال في إطار المرسوم الخطي، الذي يتيح لنا الامتداد والتشعب في قراءة المنجز من زوايا مختلفة. بما يفتح الصحة البصرية والبلاغية على ضفاف تتجاوز القواعد،

والصفات، التي أطلقت - سابقاً - بكثير من الشاعرية، واختلاط الأدبي بالمبصور. فالأفضل معالجة الأمر في إطار وجوده وتحققه، دون أن أنفي كل ما ماأثير حول تجربة المهداوي. إذ تشكل مختلف الحواشي والتفسيرات والتعليقات جزءاً أساسياً من القوسين اللذين يضمان تجربته المتأثرة – بشكل كبير - بتركيبة الفنان الحيوية، واعتباره أن هذه التجربة إنما تمثل نصاً بصرياً واحداً، عمل على بنائه بمختلف المواد، وعبر مختلف التطلعات التعبيرية، للإفصاح عن الأسئلة الأولى التي طرحها - منذ البداية – على نفسه، وهو بمواجهة المعتاد عربياً، والمهيمن غربياً. وهي نقطة أساسية على مستوى تأريخ تجربته، باعتباره رائداً من رواد المرسوم الخطي العربي، ممن تساءلوا السؤال الأهم، حول كيفية الخروج من التكرار والجمود في طرح مفردات بعينها. والانتباه إلى أن حركة الفن لا تقبل النسخ، سواء من الحضارة العربية أو الإسلامية أو باقي الحضارات الإنسانية. وكذلك لا تقبل توصيف الأثر الجمالي على المستوى التشكيلي، واعتماده باعتباره كان أثراً متداولاً يحتوي على أكبر قدر من الرمزية.

يقول الفنان نجا المهداوي: "قضيتى الرئيسية في الرسم هي أولاً: السعي إلى الإبداع، وإرادة الإفلات من المتاهة الثقافية التي تجبرنا على الإذعان لنوع محدد، أو لأسلوب مسبق ومنجز. كان لابد لي فكرياً وثقافياً أن أبدأ بتفكيك الأشكال، وتأثيرات المدارس الأخرى. ثم كان من الضروري أن أباشر في تعرية الشكل المكتوب (القواعد – الرموز الثقافية): الحروف، الإشارات، الرسائل، الكلمات والرموز. القضية هي قضية تخطي الشيفرة، والانفصال عن الكتابة العلمية للفعل المرئي، وعن السلطة الموجبة للمعلن، وغير المعلن".

منذ منتصف الثمانينات كان المهداوي يردد هذه المفاهيم، محاولاً استعادة ما يشعر بفقدانه.. إشاراته الخاصة التي تلائمه، وتميزه في السياق الإنساني المتعلق بالمستقبل لاالماضي. وإذا كانت الحروف تبدو ظاهرة على المستوى التشخيصي والتجسيدي في بعض أعماله، فإن جانباً كبيراً من منجزه لا يعتمد هذا التجسيد. وهو بكلا الحالتين ينطلق بشكل متكافئ لتحقيق رؤيته المختلفة، سواء اعتمد الهندسة المحكمة بإغلاق الخطاب البصري في رهانات الفضاء، أو لجأ إلى السرد المبصور الذي يستحيل فردوساً للكلام. غير خاضع لعبارة، أو معنى، أو شرح. معتمداً على قيمة الروابط البصرية اللانهائية التشكل، التي تشبه نظام الحكي. وإذا كان كثير من فناني المرسومات الخطية يعتمدون على ربط حروفهم بالجليل، فإن رهانات المهداوي بقيت بعيدة عن هذه المفاتيح اليقينية في إيحائه بظهور الكتابة، وكأن اللغة تظهر فقط في قوانين تسلسلها الزمني وهي تسعى لتمثيل ما لم يتم تمثيله، أو ما لا يمكن تمثيله.

في ألف ليلة وليلة، أو عبور ابن عربي بتونس، أو عبر أي نص شعري، أو حكاية، يختفي الحدث في أعمال المهداوي، ليتحول إلى عرض لا صلة له بالتمثيل. ولهذا فإن المشاهد لا يتمكن من فصل عمل واحد عن مجمل أعماله، كون الكل هو الذي يمتلك الحقيقة. ولعل تسلسل الإنجاز وغزارته يؤكدان هذا المعنى، دون أن ننفي أن كل عمل يمكن أن يمثل نموذجاً متكاملاً للتجربة في الاشتغال على اللا نهائي والأزلي، عبر طاقة بصرية مليئة برغبة السرد، ومفرطة في وعيها للمتلقي. وتتمثل رغبة السرد البصري في تمثيل الإشارات المستمدة من قوة الخيال في إعادة صياغة الحيز - كل مرة - دون أن تكون أية مساحة ممثلة لمساحة أخرى، أو لاغية لها. فالتكامل بين المليء والفارغ يولد شحنات تقود البصر إلى الحركة، وهو الأمر ذاته الذي دفع الفنان لتقديم عروض جسدية تحمل حقيقة هذه الشحنة المتولدة من إشارات مرسوماته الخطية، وهو استخدام صريح يستجيب فيه الجسد الإنساني للتوجيهات المسرحية، التي تفند منظومة تخيل الفنان للبهجة، والمقدس، والجليل الدنيوي، المتشكل في بؤرة عين تنظر من الأعلى إلى مشهد المعنى، والدلالة.

مؤخراً لم يذهب المهداوي إلى الحرف باعتباره موروثاً، ولكي يبقى في إطار رؤية هدفها الوعي بالخفي من إمكانات الحرف، فإنه يقلب الملفوظ إلى صمت مشحون برحلات عبر- تاريخية، تجمع الأندلس وبغداد ودمشق إلى تونس، والهندسة المحكمة إلى شروحها البصرية، والألوان بأماكن انبثاقها، والزوايا بوعيه للعمارة.. وكأنها في مجملها توفر قوة إبصار موحدة تدعو لإعادة تلقي العمل الفني وفق لحظته المنقسمة على ذاتها.. لخطة إنهاء العمل، ولخطة مشاهدته أو تلقيه، وعلى الصورة والإيقاع المتولدان من حركية التشكيل الغرافيكي للكتابة، ومن التوقيع الموسيقي للسطور في لعبة قوامها التركيب من وعلى أية مادة من المواد، سواء أكان ورقاً أو قماشاً أو جلداً أو نسيجاً أو رقصاً أو نحتاً.. التركيب بإشارات تشي بالحروف وتتجاهل قيمتها، ولهذا فهو يصرح: "في مقاربتي الخاصة لأسلوب عملي في فن الخط أجد نفسي أدمر الأسس التي قام عليها هذا الفن".

سواء أكان يتمثل الحرف، أو يتكئ عليه، أو يحطمه، فإن واصلاً قوياً يمنح عمله ما يحيل إلى الذاكرة المولدة للحياة، فهو على خط التماس مع البيئة والمكان والكتابة والشعر والأوزان والمخطوطات.. الأرض والسماء، أنواع الأقلام، والتنميق والتزويق والتجصيص والتعدين والإشباع والتزوية.. ولهذا يصدق ما يقوله عنه شربل داغر: "ما إن ينظر العربي إلى أعمال المهداوي حتى يتملكها مباشرة، يشعر بصلة معها، يتعرف فيها على مراجع ثقافية – جمالية تربطه بها، إلا أنه تملك آني ليس إلا، ذلك ان الملتقى العربي لا يلبث أن يرتد، أن يتراجع عن انطباعه الأول، بعد أن يمعن النظر فيما يراه".

هذا التراجع عن الانطباع الذي يتشكل لدى مستقبل العمل الفني للمهداوي مرتبط بما يدعوه جان فرانسوا ليوتار (ألعاب اللغة) Language Games بالاستناد إلى فيتجنشتين Wittgenstein حين يعيد دراسة اللغة من الصفر، إذ يذكر في كتابه الوضع ما بعد الحداثي حول هذا المصطلح: "يمكن تعريف كل وحدة من فئات العبارات على أساس القواعد التي تحدد خصائصها، والاستخدامات التي يمكن استخدامها فيها، بنفس الطريقة التي تعرف بها لعبة الشطرنج بواسطة منظومة من القواعد التي تحدد خصائص كل واحدة من القطع، وبعبارة أخرى، الطريقة المناسبة لتحريكها".. هذا الفهم بصورته العامة يمارسه الفنان على المستوى البصري، فلعبته البصرية محكومة بقواعدها الداخلية، التي تتيح له المضى في احتمالات لامتناهية، تعينه على تطوير هذا السرد البصري المتجلي في كل مرة بصورة مختلفة، دون أن تكون مهمتها توصيف الأشياء، أو تقديم معانيها. فهي مرئيات إشارية، يمكن رؤيتها كل مرة بطريقة مختلفة، بسبب العلاقات القائمة بين موجودات اللوحة من ألوان وخطوط دقيقة وثخينة، أو ما تحدده الإمكانات التقنية العالية للفنان في رصد الحساسية البصرية الإشارية، التي تبثها أجزاء اللوحة. وكل ما يدعو لتقييم المبصور باعتباره مرسوماً خطياً حكائياً على المستوى المعرفي.

أما لماذا يشعر العربي بصلة مع هذه الأعمال، أو أن الآخر غير العربي يرى فيها هذه الخصوصية، فإن الإجابة مرتبطة على المستوى السردي بخبرة المهداوي، الذي يرسم بكفاءة مشاهداته الفيزيائية والماورائية، مستمتعاً بإعادة صياغتها وفق قواعد الروي الابتكارية. ولهذا فإنه إذ يستمد مفرداته الأساسية من المعارف والعلوم العربية، فإنه يستمتع بتحويلها كل مرة إلى نص بصري يتجاوز فيه السلف مع الخلف.. وبكلا الحالين، فإن النسب واضح إليه ذاته، بالإضافة إلى النسب المعرفي.. إنه بالضبط ما يجعل مشاهده أو متلقيه مشاركاً في الموضوع البصري الذي يطوره الفنان بالاشتغال على ما يمكن دعوته: النبرة البصرية، التي تفعل فعل الزمن في انسيابه، وتجعل في نفس الوقت كل عمل من أعماله امتداداً لعمل قديم منجز. وهي رابطة تضع المهداوي في موقع الراوي، والمحلل للغة بصرية تتعالق بالمرسوم الخطي، والتي ما زالت محط النقاش في المشهد التشكيلي العربي.

بالتأكيد لا يمكن الإشارة إلى حنين يدفع الفنان لتقديم الحروف أو الكتابات، وتثبيت حضورها في شكلها المتعارف عليه، وإنما يمكن تحديد أن هناك إرادة غامضة لدى المهداوي هي: إرادة الفن والإبداع، التي تدعو لابتكار ألعابه البصرية التصويرية. وهو الأمر الذي يجعله طليعياً في قائمة فناني المرسومات الخطية العربية.. إنها الأدوار التي لعبها الكثير من الفنانين في العالم، براك،

بيكاسو، ماليفيتش، شيريكو Chirico، دوشامب.. الخ، ممن منحوا هوية للوعي، وأسسوا أجناسا فنية صبغت زمانهم بوعيهم، وحققوا إدراكاً للفن لم يكن مسبوقاً، رغم كل العواصف التي أثاروها في أزمانهم.

لقد حرص نجا المهداوي ومنذ بدايته على مواجهة الحداثة الغربية بالتساؤل عن الصورة التي ستمثل خطته المستقبلية، حدث ذلك في روما، وفي باقي العواصم الغربية ومتاحفها، بعد أن أحس أن السعي العربي يحتاج هو الآخر إلى اتفاق حول تطلعاته، وكأن صوت النقد كان خطوته الأولى لفهم التطورات الناشئة في الفكر الغربي، والانزياحات المتسارعة التي تتيح له أن يعقد رهاناً مع نفسه، لتجاوز الصعوبات المتصلة بمغايرة الغرب، عبر الإشكال الجوهري الذي يعاني منه الفن. وهو سؤال اكتشف المهداوي أنه لا يخص الفنان في الغرب وحسب، ما دعاه ليقول في غير موقع بأن فنه إنساني يسرد نفسه في إطار الزمان الذي يعيشه. كونه يستفيد من كل المعارف والمنجزات البشرية، وعلى علاقة متبادلة مع العالم تدفعه لاستيعابه، والتعبير عن حقيقته بفعل التثاقف، والتفاعل، والوحدة المعنوية. لهذا صرح في طوكيو - اليابان العام 1997: "مهما كان ماضي الشعوب التاريخي، ومهما كانت الوحدة الروحية والأخلاقية والمادية أو الثقافية، فإن الوحدة المعنوية التي تمثل التطور الحقيقي للأرواح خارج التجديدات الضرورية إنما هي حركة المبدع الحقيقي القاطعة التي ستبقى روح كل العلوم العميقة وكل الفلسفات".

نازلي مدكور

كون يبحث عن شفافيته

لا تتساوى قدرتنا على امتلاك نبض الشكل الغائب في أعمال التشكيلية نازلي مدكور، فتفاصيل هذا الغياب ترتبط بدرجات وعي العين بقدرات الغياب، والاتجاه إلى مواقع عنف التقاء المواد المختلفة التي تنزف جهداً لتحقيق حدود الأشباح التعبيرية التي تثير الجدل حولها ، وحول الدفق التجريدي الغارق في يأس الانتماء إلى الصورة المحرضة المخلوطة بأجزاء ذاكرة الفنانة، والمصبوغة باختلاف الانتماء إلى التأثير في حضور المتلقي، وتحديد الحقول المفتوحة على حضور رؤيته البصرية للمادة المرئية المنسوخة من عدة مستويات توصلت نازلي لإشادتها في المشهد التشكيلي المصري المعاصر.

ومهما حاولت الفنانة الإشارة إلى التحولات الطارئة على أعمالها بين فينة وأخرى، وما يحدث من تحولات باتجاه هيمنة الرموز والمضامين الاجتماعية على أعمالها بنتيجة الهجمة المتخلفة التي تتعرض لها المرأة والثقافة والبلاد، إلا أن فردوس التجريب سيبقى يشير إلى أهمية ما تفعله لخلخلة المشهد البصري السائد في التعاطي مع الواقع، وخاصة فيما يهم الزمن المتلاشي الحدود الذي يؤطر وقائع الواقع من الناحية الشكلية، أو ما يحلو لنا أن نسميه تشخيصاً حتى في ظل غياب أثر الشخص من العمل الفني.

لهذا نجد أن حضور الشكل يحقق غيابه، عبر الحساسية المنبثقة من المادة أولاً، ومن الخفة في بناء حركة اللون التي تشير إلى حدسية تؤكد نظاماً منفردا لقراءة اللون بعيداً عما كان يعتقده كثير من الباحثين في أعمال الفنانة من أن توازنها الروحي والنفسي سيبقى خاضعاً للتوازنات الهندسية في أعمالها، إذ أن سيادة الفراغ المانح لإمكانيات التمرد هو ما يقودنا لمنطق الفيض الخلاق في التعامل مع هذا الفراغ..

إنه يشكل مستودعاً شاسعاً للحرية يمكن أن يتحول إلى مجال معرفي للتعاطي مع مسائل الشكل الروحي التي تعيد صياغة المكان وفق أسس ذاتية، بعيدة عن أي تأسيس مسبق، سواء أكان هذا

التأسيس معرفياً، أم اجتماعياً، حيث يقود هذا التأطير ـ عادة ـ إلى الإنقاص من شمولية تجربة الفنانة، وإقصاء توتراتها البصرية.

إن الكتابات الأدبية حول أعمال الفنانة نازلي مدكور، قد غيبت الكثير من خصائص أعمالها الفنية، إضافة إلى أن هذه الكتابات قد ضللت العديد من المشاهدين في إضافة الموقف الفكري والسلوكي والاجتماعي وتحميل تجربتها سيراً حياتية لا ننفي أهمية الفنانة في التعاطي معها كمثقفة لها دورها في الحركة النسائية والاجتماعية، إلا أن خلطاً واضحاً كان يعيق دائماً تطور الفنانة وحيويتها التجريبية التي جهدت لتحقيقها سواء كان ذلك على صعيد البيئة أو المنظر أو محاكاة الواقع أو غير ذلك مما يقفز على الحلم الخاص بالفنانة والذي أشار له (بيكار) حين كتب عنها وهي في فترة الشباب منذ سنوات " بين الوجود والعدم، والحقيقة والوهم خيط رفيع يتدرج بين قطبيه المتباعدين من الوضوح الشديد إلى الخفوت العدمي.. والحلم شيء من هذا القبيل، موجود في لحظات الغفوة، ومعدوم في دنيا اليقظة والوقائع.. ولكنه مع ذلك حقيقة مؤكدة لها وجود ذاتي".

قد نشير إلى أهمية التحولات في أعمال الفنانة، وقد نحمل هذه التحولات السيرة المجازية للزمن الذي تحياه، ويمكن أن يتعدى هذا الزمن كافة عناصر البحث التي تلهب الذاكرة الجوهرية المكونة لذرات العلاقة بين الفنانة والأرض والنور المنبثق فيما بينهما، والمشكل لتاريخها الإبداعي الذي تختصر فيه كل مراحل وجودها في حوار نسيجي متداخل تعكسه سبل استخدام العجائن الحاملة لظلالها البسيطة والمركبة والتي توازي دائماً حركة إنشاء الوقائع أو تنوع ما يتركه الجسد من أثر على المجال المشتق من مجال أوسع يمكن ان يكون الحياة بشمولها.

وإذا كانت الطبيعة تفسر حالة من حالات حضور الزمن في تجربة الفنانة إلا أنها بقيت تكشف عن سر يرتبط بالوعي أكثر من ارتباطه بالرؤية المباشرة التي تفعلها العين في مواجهة تقلبات المنظر الحسي، وهذا السر هو حقيقة استمرار التجريب القلق في تحولات نازلي من زمان إلى زمان آخر لفتح آفاق المكاشفة بين طموحها اللحظي وغايتها التأملية المتجلية بانعكاس نبض قلبها على مرآة انخطافها بالاستقلال عن مفردات الحالة الراهنة للتشكيل في مصر، والخروج على حدود عادية التعامل مع الظواهر، أي بتغييب سيطرة العقل المهندس على رؤياها المنفصلة عن وجودها المحدود. في هذه النقطة سنتمكن من تحديد المرئي واللا مرئي في كون نازلي البصري الباحث عن شفافيته، عبر الابتعاد عن توصيف أشياء العالم، والاكتفاء بإحالة وعي المشاهد إلى جوهر معرفي سيكون دليلاً شعرياً يلهم بنية المتلقي بمزيد من تحقيق رسالته الرؤيوية، المقابلة لرسالة الفنانة المتلخصة بخلق عوالم متوازنة للرؤية، تشهد بقيمة البصر وحقيقة وجوده وتجليه في أكثر من حالة ومستوى.

وقد أضيف إلى ما قلت شيئاً إذا خرجت عن هذا التقديم النظري لتجربة الفنانة إلى ما يدعمه في إجابات الفنانة على مجموعة من التساؤلات كنت قد طرحتها عليها.

*** من يفاجئ الآخر.. أنت أم اللوحة؟**

ومن يمحو الآخر.. أنت، أم اللوحة؟

ـ بعد أن يمتلك سطح اللوحة حياته الخاصة به، ندخل معا حلبة المصارعة، حيث يحاول كل طرف منا أن يحرز البطولة المطلقة على الاخر، ونتيجة للإلفة التي تنمو بيننا أثناء الممارسة، قد تفطن اللوحة إلى توجهاتي، وإن كنت قد أباغتها بالمفاجأة.. أو قد تفاجئني هي!!

وليس هناك من رأي أو تصميم نهائي أمثل أو ثابت للوحة، فاللوحة ديناميكية خاصة تتيح لها تعديل مسارها عدة مرات، وعندما تنتهي اللوحة يكون ذلك بمثابة مقترح قابل للتغيير من دون الإخلال برؤية الفنان، مثل الكاتب الذي يستطيع أن يغير من سياق روايته عدة مرات دون أن يصيب من رؤيته.

وقد يبدو أن النص الجديد يمحو النص السابق تماماً، ولكن الذي يحدث هو أن النص الجديد ينبع من كنف النص السابق ويستمد وجوده منه ولهذا فانني كثيراً ما أبقى في لوحاتي بقايا للنص القديم، وهذا أسلوب الحياة، طبقات تعلوها أخرى ولا تمحوها تماماً.

*** هل هناك حسابات مسبقة لإنشاء سياقات بصرية وذهنية في أعمالك، وما هي الأركان المشكلة لمتحفك الخيالي؟**

ـ الطبيعة وتكويناتها أساس أعمالي، ومصدر إلهامي الأول، وبحسب رأيي فإن ارتباط الإنسان بالطبيعة ليس ارتباطاً عضوياً فقط، بل هو ارتباط أنطولوجي أيضاً.. وهذا ما أحاول التعبير عنه في معظم أعمالي.

وأنا لا أقوم بحسابات مسبقة لإنشاء السياقات البصرية والذهنية لأعمالي، بل أقوم بالتحاور مع مفردات العمل في لحظة الصنع ذاتها، وهناك بالتأكيد جهاز دقيق بداخلي يقوم بعملية تبدو تلقائية لضبط هذه السياقات وتوجيهها.

وتتزايد كفاءة وتلقائية هذا الجهاز مع تزايد خبرتي البصرية والمعلوماتية والتقنية. ومن أهم أركان هذه الخبرة هو متحفي الخيالي الذي كونته ذاكرتي الإبستمولوجية والبصرية والحسية

والمشاعرية... أي مجموع ما حفظ وتبقى في داخلي من كل ما رأيت وقرأت وسمعت ولامست وشممت أو شعرت به في أزمنة وأمكنة متفرقة.

وهو متحف انتقائي لا يحتفظ بكل مدخلاته مثل الحاسب الآلي، وإنما لأسباب مركبة جداً يختار ما يشاء ويلقي بعيداً بغير ذلك. وبدون شك فإن ما يحويه هذا المتحف هو صورة ذاتية تكونت لدي عن العالم، وهي تتصل اتصالاً وثيقاً بعلاقتي الخاصة به، وباتزاني النفسي الداخلي.

*** هل تشكل مستويات الإدراك مستويات اللوحة لديك؟ وهل ينتهي دورك حين يبدأ المشاهد دوره؟**

ـ لكل لوحة مستويات مختلفة من الإدراك، يقوم كل مشاهد لها تبعاً لحساسيته وثقافته باختيار المستوى أو المستويات التي تعنيه.

وينتهي دور الفنان حيث يبدأ دور المشاهد، وأنا لا أرى إن الخيط النفعي قد انقطع فيما بين الفنان وعمله أو بين المتلقي والعمل الفني، ولكن الذي تغير هو تفسير كلمة "المنفعة" ذاتها. حقا لم يعد الفن هو الوسيط بين الإنسان والعالم الآخر أو إلهه كما لم يعد ينحصر دوره في تزيين الحياة الدنيا فقط وإنما حصل الفن على استقلاليته الخاصة بحيث لا يكون وسيطاً لشيء آخر. وبذلك اكتسب ثراء خاصاً ككيان مستقل يستطيع أن يعكس روح العصر في تجلياتها المختلفة، كما يستطيع أن يحقق مستويات من الإشباع الروحاني، إذ يستطيع الإنسان من خلاله أن يحلق وذلك في عالم تجذبنا بشاعة ممارساته دائماً إلى أسفل.

*** ما هي الوظيفة التي يحددها الجمهور لأعمالك؟**

ـ يفور الجمهور في العمل الفني، لأن تعريفه لماهية وأهداف العمل الفني تختلف عن تعريف الفنان له. وهناك خلط لا يقوم احد بتفسيره وتوضيحه فيما بين الأنواع المختلفة من الفنون كالفنون الشعبية والتلقائية والفنون التزيينية والفنون النقلية أو الهندسية والفنون الوطنية والفنون الرفيعة، إذ يحكم عليها جميعاً بنفس المقاييس والمعايير. وبشكل عام فالجمهور العريض لا يرى وظيفة للفن سوى التزيين!.

*** هل تتحقق حريتك بالهروب من عمارة الشكل إلى المعنى المجرد؟**

ـ في رأيي إن الحرية لا تتحقق بالضرورة بالهروب من عمارة الشكل نحو المعنى المجرد، وإنما هي أن يستطيع الفنان أن يعبر عن ذاته في سلاسة وقوة وتنوع. والحرية ليست بهدف في حد ذاتها، وإنما

هي وسيلة يتمكن الفنان من خلالها أن يحسن ويثري تعبيره.. ومن هنا فإن مصادقة المجهول تصبح من أمتع الممارسات للحرية. فالمجهول غامض ومثير ويفوق التوقعات. ولذلك قد يتطلب التعامل معه كثيراً من الجرأة، ومن الحذر.

*** ما الذي تنشدينه من العمل الفني؟**

ـ أنا لا أنشد آمالا معينة، وليس لي مطالب أريد الحصول عليها نتيجة لممارساتي الفنية، وإنما لي أهداف أود أن أحققها وهي تنحصر بالاستمرار في صقل طاقاتي الفنية، حتى يتسنى لي طرح لغة وصياغات تحمل بصورة أفضل ما يعتمل في داخلي من أفكار ومشاعر.

الفنان مهنا الدرة

الشـــكل وغيـــابه

لعب الفنانون التشكيليون دوراً أساسياً في صياغة الحداثة وتضمين خطابها في المجتمعات العربية وبخاصة في الإجابة عن عديد التساؤلات الاجتماعية والفكرية باعتبارهم جزءاً حيوياً من المواقع التي كانت تسعى إلى خطاب معرفي وجمالي يتوافق والتحولات العامة إثر الاستقلالات الوطنية، مما استدعى التأسيس في البداية لصلة بين الفنون والناس، ومن ثم الانطلاق إلى مواقع أشمل وأعمق في الخطاب البصري، والتناص مع التطورات العامة في المنطقة العربية بملاحظة تحولات الإبداع التشكيلي ومحاكاتها.

لقد كان مهنا الدرة من أوائل الفنانين الذين واجهوا ما يمكن دعوته ظاهرة الحداثة، ليس في الفنون وحسب، وإنما في التوجه المجتمعي العام حيث وافق صعوده التغييرات الظاهرة في المجتمع الأردني وفي إطار التصورات العامة للدولة التي رعت التحديث وصياغة شكل من الارتباطات المدنية تتجاوز الحالة الضيقة لفهم الارتباط المجتمعي، ولهذا كان على الدرة ومجايليه محاورة العالم الحداثوي المفتوح الحدود والابتعاد عن الانطواء على مقترحات الذات، وقد ذكر أكثر من باحث الدور الهام الذي لعبه مهنا الدرة في هذا الإطار باعتباره ملتزماً بشأن عام يقتضي القفز على الحالة العامة لوضع الفنون في المجتمع، والدعوة للالتزام بموضوعات الفن الأساسية التي علا صوتها في ستينيات القرن الماضي، والكشف عن الظروف التي تكبح انطلاقة الإبداع.

" برز اسم مهنا الدرة ورفيق اللحام كفنانين رائدين، فقد شكلا أصلب دعائم الجسر من أجل عبور الآخرين، بعد عودتهما من إيطاليا، فالفنان مهنا الدرة يصبح ملحقاً سياحياً في السفارة الأردنية في روما. عندها يستفيد من وقته الخاص في التعرف على أسرار الفن في عصر النهضة وبخاصة أعمال ليوناردو دافنشي. لم يكن مهنا الدرة واقعياً متزمتاً، على الرغم من أنه برع بتصوير الوجوه.

ذلك لأنه كان يعيش ضمن ثقافة معاصرة كانت تفرض على أسلوبه كثيراً من الحداثة والطرافة. من هنا كان تعدد أشكال أسلوب مهنا الدرة"[16]

"كان مهنا الدرة من ألمع الفنانين الذين حددوا معالم الحركة الفنية في الأردن، فقد ولد مهنا في عمان العام 1938م، فهو فنان شاب تزعم الحركة الفنية الشابة، درس مهنا في روما، وكان ملحقاً سياحياً في السفارة الأردنية، فاستطاع على الرغم من أعباء عمله أن يقطف التجربة الفنية الأكاديمية، وأن يبني نفسه كفنان واقعي متمكن، واجتذبته الصور الوجهية، ولكنه لم يوفر فرصة لتصوير وجوه عامة وهي وجوه الفلاحين والبدو، والمواضيع الشعبية، والراقصة والطبيعية الصامتة. ولقد وصل بتجاربه الفنية إلى التجريد. ولوحة (في المدينة) تؤكد ذلك فيقول: عندما تخرج الأشياء من شيئيتها يكون التجريد وتحقيق الرؤية المتفردة ذاتيتها"[17]

لدى مراجعة السير الذاتية لأغلب فناني الشرق العربي، نلاحظ الحركة النائسة بين الواقع والتجريد كاتجاهين يشكل كل منهما بطانة للآخر، إذ في إطار الفهم العقائدي للفنون تسعى السليقة إلى حالة من الكلية المتسامية في إطار التقاط مفاصل التجريد كسمة عامة للفنون الإسلامية، بينما يقتضي الحراك المعاصر آنذاك الاستجابة لدعوات الحداثة والالتزام والاستجابة للطروحات الفكرية النخبوية وفهم النزاعات السياسية حول المنطقة، وقراءة القيم التي على الفن إنجازها بمصداقية تشمل خصوصية وهوية المجتمع وهموم الناس دون أن يكون التسييس توجهاً في رؤية الدرة للحداثة ومتطلباتها.

يشير هذا المزج إلى معاني احتضان الدرة للواقع والتجريد معاً، والانتقال فيما بينهما بإيقاع متوازن لا يتعارض والحالة الفكرية السائدة في الفنون، رغم أن التجريد يظهر وكأنه الهدف الهام والعام لتجربته بينما يبقى الواقع في إطار الميل للتعبير عن معاني المغامرة التجريبية المستمرة. سواء في اعتباره رائداً من رواد الحركة التشكيلية الأردنية التي سعى دائماً إلى ترسيخها وتفعيلها، ومن خلال استمراريته في الإنجاز والعطاء، وبتفهم قيمة التقاط الزمن والسعي للقفز عليه، لتحقيق إنجازات تاريخية خارج الإمكانات المتاحة، وبما يؤثر في التجارب اللاحقة الجديدة، عبر خياله ووعيه، وبشكل متساوق. وهي ثنائية تشبه ثنائية الانتقال بين المتضادات بطريقة شعرية مغامرة تؤكد إمكانية التحكم بالمصير.

---

[16] - الفن الحديث في البلاد العربية – د. عفيف البهنسي – دار الجنوب – اليونسكو ص 55

[17] - رواد الفن الحديث في البلاد العربية – د. عفيف البهنسي – بيروت – لبنان، ط 1 – 1985

لأسباب موضوعية، تبدو عوالم الدرة منقسمة بين الوجوه وما خلفها.. إذ تمثل صياغته للوجوه صياغة سريعة تحقق حميمية الإنجاز وطزاجة التلميح، والصلة بالوجوه باعتبارها عبارات شخصية يقوم باختيارها بأناة. ليس لاستهداف وجودها أو صلتها بالوجود، وإنما باعتبارها مشروعاً إسقاطياً يتم من خلاله الإشارة إلى تأثيرات أو رغبات يحقق من خلالها سعيه لاكتمال الفعل الإبداعي بتكامل فاعليته الفنية.. الوجوه قفزات، يحقق الدرة عبرها انفتاحاً نفسياً وثقافياً على ذاته وعلى الآخرين، يتمظهر ذلك في انتماء هذه الوجوه إلى عوالم جغرافية متنوعة، بفعل انتقاله، ولأسباب اختيارية تؤكد سعيه لتصوير ما تم تصويره، أو اكتمل إنشاؤه، وهو نقيض عوالمه التجريدية قيد التحقق في العالم خارج كيانه الذاتي، وبما يسمح لها تحقيق جمالية كيانية متعددة السبل لبلوغ لغة تؤطر الحوار القائم بين كلتا الحالتين الحالة الوجودية المتحقق في الوجوه الإنسانية بصياغاتها المختلفة وإشاراتها المتنوعة إلى موضوعات أو انتماءات دون غيرها، والحالة الزمنية التي تمثل حقيقة الانسجامات التجريدية المتبدلة البناء بحسب سنوات إنجازها.

تفصح تجربة الدرة بمجملها عن نزوعه للاستكشاف والتأسيس معاً، إلى جانب قدرته الفائقة على التجريب المستمر لينقل توترات تعكس سعيه لبناء دور فاعل للفن في المجتمع، وبما يجعل تجربته علامة حداثية لها مصداقيتها وانتماؤها ومعارفها، وهذا ما جعلها نقطة اعتبار من قبل الأجيال اللاحقة، وهو إذ يمضي في تحقيق ذاته كمبدع وفنان جاد ومجيد فإنه يؤكد الحاجة لفسح المجال للرؤى الأخرى كي تتكامل والعطاء الفني ومراجعاته للرغبة في إضفاء الجميل على التحولات الحضرية، فهو ابن زمنه، يؤثر ويتأثر كحال الحركات الفنية العربية المعاصرة التي كانت مندفعة بتأثير ثنائية الواقع الذاتي للتجربة والمتغيرات الأوروبية المعاصرة واتجاهاتها، ساعد في ذلك نمو النزعة الفردية والاستقلال الأدائي والأسلوبي الذي كان دليل مغامرته، هذا ما دعى وجدان علي لتوثيقه في كتابها (الفن المعاصر في الأردن) إذ تذكر أنه "من أبرز المصورين في الأردن، تمكن من إيجاد أسلوب مميز له، تبعه فيه الكثيرون من تلامذته الذين ساعد على نمو قدراتهم الفنية. أبدع في رسم الوجوه البدوية والقروية بأسلوب تعبيري مميز، مما حدا ببعض الشخصيات إلى تفويضه برسم صورهم. اشتهر بغترته الزرقاء في بداية مسيرته الفنية، التي بدأ فيها بتصوير الوجوه ذات الشخصية المميزة، ثم انتقل إلى أسلوب تكعيبي تجريدي صور به تكوينات وكأنها مدن من وراء سراب أو مناظر طبيعية مصدعة. انتقل بعدها إلى أسلوب تجريدي تتراكم فيه الأسطح والكتل الواحدة فوق الأخرى في مساحات فضائية شفافة، يتخللها الضوء الممثل بتدرجات أفتح اللون. أما في

أعماله الأخيرة فقد تخلص من التدرجات اللونية وأخذ يستخدم الألوان وكأنها آتية من الأنبوب رأسا. تكمن قوة الدرة في مقدرته على توزيع كتله توزيعاً متوازناً، وفي خطوطه القوية الواثقة"[18].

هذا التوصيف المختزل لتجربة الدرة يؤكد حضوره الإبداعي، ومند البداية إذ تذكر الباحثة اشتراك الدرة في المعارض مع بداية عقد الخمسينات" ففي عام 1951 قامت اللجنة الفنية للمنتدى العربي الذي أسسه الشيخ إبراهيم القطان – رحمه الله – معرضاً جماعياً للفنانين الهواة اشترك فيه كل من إحسان إدلبي ورفيق اللحام ومهنا الدرة وفاليريا شعبان...."[19] كما تذكران أن مهنا الدرة كان "ثاني موفد من وزارة التربية والتعليم، إلى أكاديمية الفنون الجميلة بروما، حيث تخرج منها عام 1985، وتبعه كل من رفيق اللحام وأحمد نعواش إلى إيطاليا حيث تخرج عام 1964"[20].

وهكذا لم يترك الدرة سبباً للتعليم إلا وطرقه منذ حداثة عهده بالفن وكأنه كان يضمر مشروعاً حداثوياً تطويرياً لإعمار بنية التفكير البصري في الأردن، وتشير وجدان على إلى انتساب الدرة لمعهد الفن والرسم الذي أسسه الطبيب حنا قيالة العام 1952 وهو "أول معهد متخصص لتدريس الفنون التشكيلية والموسيقى. واستقدم الفنان الإيطالي أرماندو برونو (1930-1963م) من أجل تدريس الرسم والعزف على البيانو، وقد تتلمذ على يديه حينذاك عدد من الفنانين الشباب، منهم مهنا الدرة ودعد التل ووجدان وسهى نورسي وديانا سمفونكي"[21].

إن الاهتمام الشخصي والذاتي للدرة في السعي لاعتبار الفنون التشكيلية قضية محورية في الاهتمامات الثقافية في الأردن هو ما جعل الساحة التشكيلية الأردنية تشهد حراكاً واسعاً ونشاطاً فعالاً عندما كان مديراً لدائرة الثقافة والفنون فيما بين (1971-1983م) تمثل في تخصيص قاعة لعرض الأعمال الفنية وتخصيص جوائز الدولة التقديرية للإبداع وهو الأمر الذي يمكن اعتباره استمراراً لحماس الدرة الذي بدأ منذ عودته من إيفاد وزارة التربية بداية الستينيات إذ كان إضافة إلى عمله في تدريس الفن في دار المعلمين بعمان يعطي الدروس الخاصة في الرسم لعدد من الشباب في مرسمه الخاص.

ليس غريباً على أول دارس للفنون في الأردن أن يسعى لتحديث محيطه ببث الأفكار والخبرات في الأجيال اللاحقة التي سيكون عليها تثبيت قامتها في محيط ما يحف بها من تجارب قطرية في العراق

---

[18] - الفن المعاصر في الأردن – وجدان علي – الجمعية الملكية للفنون الجميلة – الأردن –1996 ص 123
[19] - المصدر نفسه - ص 23
[20] - المصدر السابق - ص 23
[21] - المصدر السابق – ص 25

ولبنان ومصر وسورية وما يربطها بتاريخها الإبداعي المؤثر والهام على المستويين الآثاري والمعرفي، وكذلك مستجدات الفن في العالم، إنه الجيل الثاني من الفنانين التشكيليين الذي سيتتلمذ على أيدي الدرة وعمورة والنميري ومحمود صادق في معهد الفنون والموسيقى ليتابع بعضهم دراسته في الخارج وليسهموا كحال معلمهم في تطور الحركة التشكيلية الأردنية المعاصرة.

لقد حاول الدرة أن يقود تجربته بثقة المبدع وفي إطار رؤية ليست طارئة على المجريات التي نعرفها حتى الآن في الوثائق، إذ يمثل جوهر المعرفة البصرية سعياً أساسياً لتجربته التي تراكمت في البداية لتتفجر في لغة تجريدية عالية السوية تنوعت مشاربها بتنوع ارتباطه بالأفكار والأماكن وعدم استقراره الحسي سعياً قلب الإيقاعات الجمالية باتجاه ما يجددها ويضعها موضع التفكير للاتحاد بها كونها تحاول أن تلتقط نبض الحياة وتحقق فهم معاني الحرية التي استمدها بشكل واسع من تنقلاته وترحاله في الأماكن.. إذ يمتلك الترحال إجابات متعددة عن ما هية ذواتنا وهي تواجه قسوة التحولات والانقلابات.. أنه يلاحق إيقاعات الضوء واللون محاولاً التماهي فيها ليكون حاضراً مباشرة في أصل الحركة التشكيلية الأردنية.

تركيز الدرة على التجريد بمختلف تجلياته تركيز على الجوهر والروح ورفض الثبات في مكان محدد أو الاكتفاء بشكل لم يكتمل.. إنه الذهاب إلى أقصى حالات الشعرية إبداعاً بخلخلة الحس المشترك ومنح الواقع ليونة الحياة، وهذا ما يبرز النظر أحياناً إلى ألوانه الصريحة على أنها تحاول الالتصاق بالحياة أكثر من اعتمادها الأبواب الماورائية التي كان يمكن أن تشير إليها الألوان الشاحبة.. إنه فصل بين الطبيعة الإنسانية والطبيعة في تحققها الفيزيائي وهي لغة تقود إلى المعنى العميق الذي يعانق العواطف وشحنات الأحاسيس الدالة على حيوية الروح.

لقد سعى الدرة في بداية الستينيات لتشكيل نواة مركزية "هي أول علامات بارزة فيما عرف بحركة الرواد، وهم نفر من الفنانين المؤسسين، والذين نالوا قسطاً من التعليم الأكاديمي في الجامعات والكليات الأوروبية، أو حصلوا على دورات في الفنون هناك.. ومن أهمهم مهنا الدرة وأحمد نعواش وتوفيق السيد ورفيق اللحام وكمال بلاطة وعفاف عرفات، وقد أقاموا المعارض التشكيلية الشخصية لأعمالهم في المراكز الثقافية المحلية والأجنبية، ورسخوا التقاليد التشكيلية في أسلوب العرض، بعد أن كانت العروض أنماطاً من الفنون التطبيقية والرسوم المنقولة، والمناظر الطبيعية، مع معروضات أخرى صناعية وزراعية، لتكون اللوحات كمكمل لهذه المعارض أو على هامشها.. هذه المجموعة

من الفنانين، رسخت التشكيل كفن له وجود مستقل وسجلت سبقاً زمنياً نوعياً في هذا الوجود، مما شجع بعض الهواة، وأصبحوا فنانين فيما بعد كالأميرة وجدان التي بدأت عروضها العام 1963"[22].

لم يقتصر سعي الدرة على التعليم والإنجاز، وحسب، بل هو يضيف إلى جهده الكتابة الفنية "بشكل تحليلي يسهل على المتذوق قراءة الأعمال الفنية" إلى جانب كل من صالح أبو شندي ورفيق اللحام وتوفيق السيد وسواهم ولعل حرص الدرة على التعلم مبكراً أينما سنحت له الفرصة كالذي كان على يدي أرماندو وبرونو الإيطالي والروسي جورج أليف وسواهم ممن احتك بهم وبتجاربهم وتجاذب الأحاديث معهم حول مفاهيم الفن وضروراته..

كل ذلك ساعد في تشكيل الرؤية التي أتمتها الدراسة في إيطاليا فترة الخمسينيات التي تعتبر المرحلة الثانية في التشكيل الأردني وهي مرحلة الريادة المتنازع عليها في الحركة الفنية الأردنية "والتي كثيراً ما يحيطها الغموض، فبعض الفنانين والكتاب يشير إلى أن الريادة هي للفنانين الأجانب الذين أقاموا في الأردن قبل الخمسينات، من منطلق أنها أول من طرح الفن في الأردن. وقياساً مع دور الرواد في أية حركة فنية في الوطن العربي والحركات الفنية المجددة لإرساء قواعد الريادة فإن الفنانين الأجانب لم يكن لهم هذا البعد أو الحجم للقيام بهذا الدور، وهناك رأي بأن الرواد هم الفنانون الأردنيون الذين عاصروا الأجانب وامتد نشاطهم إلى الخمسينات ومنهم من خرج ودرس الفن في الدول الأوروبية، ولكن العديدين منهم لم يتجاوز دورهم تناول أسلوب غربي وطرحه في الساحة المحلية بدون عملية تفاعل مع البيئة المحلية والتراث والمجتمع وما ينتج عن ذلك من تأثير وتأثر وإن كان هناك محاولات فهي شكلية ومحدودة ولم تأخذ شكل التوجه العام ومثال ذلك تجربة الفنانين مهنا الدرة ورفيق اللحام"[23].

ويؤكد د. إبراهيم النجار أبو الرب أن مهنا الدرة "يعتمد في رسومه على حرية الحركة للقلم أو الفرشاة والتي تخدمه في عملية تدفق اللاشعور أثناء الأداء وهي ميزة اتسمت بها أعمال مهنا الدرة في كافة مراحله، وفي أواخر أعماله اتسم الرسم بالتخليص والتجريد لدرجة أن الأشكال أصبحت عبارة عن حركات موسيقية لخطوط دنيامية بين أجزاء المساحة، معتمدة على قوة الخط أحياناً وهدوئه أحياناً أخرى[24].. وفي تجربة مهنا الدرة التجريدية نجد توجهاً نحو هندسة المساحات ضمن

---

[22] - الفن التشكيلي الأردني – وزارة الثقافة – محمد بوزرين (الثابت والتحرك) 2000 – ص 33

[23] - الفن التشكيلي المعاصر في الأردن – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم 1998 – ص 37

[24] - المصدر نفسه – ص 42

أشكال معمارية مائلة تقوم على صفاء اللون بدرجاته المتعددة"[25] ولعل التلميحات التعبيرية في أعمال الدرة الواقعة في إطار هذا المذهب تعود لتتلمذه على يدي الإيطالي ارماندو الذي كان رائداً في الاتجاه التعبيري "الذي انتشر كثيراً في أعمال الفنانين الأردنيين وذلك عائد لأثر القضية الفلسطينية وأحداثها المتتالية على أعمال الفنان الأردني، وهذا التأثر موجود في أعمال الفنان الأردني إما مباشرة كمدرسة واتجاه مستقل أو ممتزجاً بالاتجاهات والأساليب الأخرى"[26] أما الواقعية، فيشير أبو الرب إلى بدايات المصور مهنا الدرة الذي "تناول العديد من الموضوعات الواقعية أمثال وجوه البدو والرقصات الشعبية ولكنها كثيراً ما تجنح نحو الرومانسية في الحركة والخط [27]، ويربط الكاتب ذلك باهتمام الفنانين آنذاك بالعناصر الشعبية وإثراء العمل الفني بها لتقديم موضوعات شعبية بأساليب متنوعة واعتماداً على القاعدة الأكاديمية التي وفرت رؤية خاصة للدرة اعتماداً على مدرسة روما في التصوير، إذ أمكنه الاستفادة منها واستلهامها في تطبيقاته على الموضوعات التي رأى أنها تناسب البيئة والمجتمع المحلي حيث الحياة الشعبية والصحراء والوجوه المحروقة التي رأى فيها آنذاك مادة غنية لفنه، وقد تجلى حماسه واندفاعه آنذاك لسد كافة الاحتمالات التي تؤمن المضي بطلاقة إلى المستقبل فقد تناول مهنا الدرة في أعماله "الموضوعات الشعبية من رقص ودبكات وبيوت الشعر، وكذلك مواضيع تصوير الوجوه، بخاصة تلك التي تميزها عناصر تعبيرية وحركية، وكذلك مواضيع العمارة والقلاع، ومن ثم التجريد، وقد جاءت جميعها في مرحلتين فنيتين هما الشكل واللاشكل. ففي الشكل نجده يتحول من الدراسة التفصيلية للجسم بعد عودته من روما إلى الدراسة اللونية المستفيضة مع الاهتمام بالضوء بإحساس شرقي وألوان حارة وباردة ممتزجة ضمن تكوينات تعبيرية للوجه وهو يتناول مواضيع العمارة التي درسها وأحبها إذ يعتبر العمارة الوجه الحقيقي للمجتمع كغلاف خارجي يتجسم مع متطلباته"[28].

لعل الالتزام بحدود تجربة الدرة أصل في قراءة تحولاته الأفقية بين الشكل واللاشكل وهو ما قدمت الإشارة إليه فيما سبق، إلا أن إدراك الإشارات التي يقوم بتوضيحها في كلتا الحالتين إنما يؤكد المنزلة الهامة للإبداع لديه، إذ يمثل الانتقال من محمل إلى آخر محواً كاملاً لخطوات هذا الانتقال أو

---

[25] ـ المصدر السابق – ص 58

[26] ـ جمالية الفن العربي – سلسلة عالم المعرفة – د. عفيف البهنسي – الكويت 1979

[27] ـ الفن التشكيلي المعاصر في الأردن – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم 1998 – ص 59

[28] ـ المصدر نفسه – ص 72

العودة إلى الموقع السابق، فالدرة يتعامل بعقلانية المؤسس وعواطف المغامر معاً وهي معرفة على اتصال بالحلم باعتبار الدرة مبدعاً رائداً يضيف ما يحلم به، وما عليه أن يكون بداية صالحة لخصب بصري يؤسس لصوت التشكيل في الأردن، وهذا ما يفسر اللجوء إلى متضادين، الشكل واللاشكل لتوليد حالة من الذاكرة الضرورية في موقع تتملكه الحيرة إزاء الفن.

إن المراحل المختلفة التي قطعها، سواء فترة ما قبل الدراسة الأكاديمية أو فترة الدراسة في روما وما تلاها مباشرة، أو تلك التي عمل خلالها على توطيد دعائم الفن الأردني من خلال تجربته وتفاعله الإيجابي مع المؤسسات الثقافية وما تلا ذلك حين انضم في بداية الثمانينات إلى الجامعة العربية سفيراً للثقافة العربية أو خلال عمله الديبلوماسي في القاهرة وتونس وروما وموسكو.. كل هذه المراحل إنما كانت تدعو لكثافة في قراءة الفن عن طريق الإحساس بخصائصه وحريته وتبدله من حال إلى آخر وفقاً للمعطيات الفلسفية التي تنظمه أو تؤطر الصلة به، ولهذا فإن ضرورة الإضاءة على كل مرحلة من المراحل وتتبع نتاجه فيها ستكون ضرورية للإلمام بذاته الحاسة المشاركة في الفعل الإبداعي العام، ولعل التطرق إلى تفضيلات أكثر صغراً يمكن أن تشير إلى التحولات في تجربته وانتقالاته المتعددة في اختيار الألوان والتقنيات في كل من الشكل واللاشكل، كما أن قراءة الآخر لأعماله تشكل ضرورة لرصد مرجعياته البصرية ومناهله الأيقونية.

لقد صعد الدرة صلته بالبنائية اللونية المجردة "ولم يعد يجد ما يتناسب مع أسس التصوير الإيطالي التي اتسمت بها أعماله الأولى"[29]، إلا إن بعض الدارسين لأعماله ممن حاولوا الخوض بشكل عميق في تجربته يرون بهذا الخصوص أن الدرة حاول السعي للوصول إلى خطوط مانلديللي المفعمة بالعواطف، وفي ذات الوقت الاستغراق في ضربات سانتومازو القوية والجريئة وكذلك أعمال بيروللي الديناميكية الضربات، وتشير الدراسات في الكتاب الصادر حول الضوء والكتلة في أعماله من خلال لونيه المفضلين (الأزرق والأحمر) مروراً بالأخضر والبيج، مقتدياً ببعض أعمال توركاتو، وكذلك حسن منغو في تقديمه "كنت مأخوذاً بعمل الدرة بدءاً من البوتريه إلى التجريد الصرف الذي لا شك يشير على تنوع أعمال الفنية، لذا قال عنه برونو مانتورا، القيم المسؤول عن صالة الفن الحديث في إيطاليا العام 1990: إن ما يميز أعمال الدرة في رؤيته كفنان قوة المسطح المركزي الذي تقدمه الكتلة بقوة ونبض مفعم بالحيوية إذ يفجر المركز خطوطاً دنيامية فعالة، وأشكالاً هندسية شفافة تشبه إلى حد ما الزجاج الملون.. إنه انفجار في محيط المركز يدعم الإشارة

[29] - محمود عيسى – محمد مريش – دار ابن رشد – عمان 1985

إلى الطاقة المركزية لعمله الفني [30]، ويشير منغو إلى احتمال تأثره بأستاذه الأول الذي تتلمذ على يديه في عمر ستة عشر عاماً (وليم هالوين) وكذلك تأثره بالظل والنور عند (رامبراندت) وهو ما ظهر في تصاوير الوجوه والأشخاص إلا أن بنية الوجه كانت مصاغة دائماً بحس حديث تأثراً بالفرد حيث يتضح الميل التأثيري ومحاورة الشكل عبر قتامة اللون وبراعة التنفيذ.

إن محاورة أعمال مهنا الدرة تختلف لا شك بحسب موقع المحاور، فكما رأينا آراء الموثقين والنقاد في الأردن، نتلمس آراء الآخرين بإنجازاته، وهي في مجملها تدور حول ريادته وانقسامه بين الشكل واللاشكل وسعيه للبحث والمغامرة، البحث الحر كلاعب مثقف وجرئ مضى بثقة إلى فضاء الفن التجريبي المعاصر.. ايفان كارابوتنكو يشير إلى أنه حالما رأى أعمال الدرة لأول مرة تبادر إلى ذهنه الشاعر بودلير بموسيقاه ونظرته إلى التشكيل، ويذكر أن الدرة صرح له مباشرة بأن أهم ما يشغله في لوحته هو الموسيقى، ولهذا لابد لملتقى تجريديات الدرة أن يلم بألوانه وإيقاعاتها دون إغفال الشعرية اللونية إذ تذكر كل حالة شاعراً بعينه، لهذا يراه كارابوتنكو بأنه يمثل الصمت والسكون، اللذان يطمح إليهما الإنسان المعاصر.

هذا ما فعله ايتالو موسي في حديثة عن الموسيقى والإيقاعية العالية التي يمكن قراءتها بين سطور أعمال الدرة التجريدية.. باتريشيا بيكر قارنت أعمال الدرة بأعمال بول كلي لتشاركهما بالروح ونقاوة الألوان.. ما لكولم كوانتريل يرى عبر أحد معارضه في الستينيات موهوباً واعداً ومتوهجاً وبخاصة في المستوى التجريدي الذي يتعالم معه بذكاء وجرأة.. فيتوريو كويريل شبه أعمال الدرة بالموسيقى المجمدة في الفضاء، بينما أكد اوليغ تورشينسكي بأن أعمال الدرة تسيطر على موسيقى اللون.

لقد طرحت الألوان في تجربة الدرة نهجاً ذاتياً في الانتقال بين اللونين (الأحمر والأزرق) وتدرجاتهما، ولا تشكل الخروجات المؤقتة اختلافاً في هذا النهج الذي يمثل قيمة الحرارة ومعاني التضاد التي صبغت الشخصية الإبداعية في منطقتنا، وبما يشير إلى التفسيرات التي يمكن الحديث عنها في مختلف العقود الممثلة لتجربة الدرة، أنها علاقته بزمنه، وصلة وعيه بالطموحات التي يمثلها، والأحلام المنطلقة لاجتياز عناوين ستكون جذرية في التجربة الأردنية، حيث باتت تجربة مهنا جزءاً من تاريخ الوعي الجمالي في الأردن فيما عايشه من تحد للظروف التي تم فيها التأسيس

[30] - مهنا درة – منشورات ترافيرساليبري 1998 – موسكو

والانقلاب على المفاهيم السائدة في كامل المنطقة العربية تجاه الفنون، وما يشكل انزياحاً صلباً عن المسارات التي كانت سائدة في المعرفة الجمالية والبصرية.

منذ أوائل الثمانينيات يتميز عمل الدرة بالبعد عن المركز مع التركيز على الخامات التي تغني تأليفاته المكونة من عوالم هندسية تتوحد في نسيج كلي مموسق، وفي الثمانينيات رسم (تونس، وذكريات من تونس) التي تشير بدقة إلى معاني التبادل بين ذات الفنان والمكان المختلف، وبلغة تكوينية اعتاد إجادتها والتنويع في اعتبارها وسيطاً للعثور على ذوات أخرى لتجريداته المكونة لوعيه الفني، مما يشير إلى هوية المبدع المتمايزة في باقي أعماله، المتضمنة ذاكرته الحميمة للمكان الأصلي الفاعل في توجهه إلى الحركة، واعتبار العلاقة فيما بينه وبين الفعل الإبداعي تتصل بصياغة الكشف عن القصد الجمالي الداعي دائماً إلى التحرر من اللحظة الضيقة، والانفتاح ليس على المضمون وحسب، بل على أشكال التجريد المختلفة غير المعزولة عن إمكانية الفنان خلق أزمنة موازية تمنحه الاكتفاء خارج ذاته، ليمتد إلى ما بعد الحدود النظرية المعروفة عن التجريد.

إن قيمة الخطوط القاطعة بشكل عمودي أو مائل في تجريدياته إنما تشير إلى مخزون بصري وهي تؤكد المساحات الفيزيائية التي تزخر بالتحولات، وبما يجعل أطراف العمل مفتوحة على معاني التخييل لدى المتلقي.. إنها تأثيرات تجمع التقنية إلى الصفاء، وبما يجعل عمل الدرة يقدم انتقالات إيقاعية على المستويين الخطي واللوني، إذ يشكل الخط الانتماء للبصري الصريح الذي يجعل الحركة علامة أساسية في قراءة عمله الفني على المستوى الهندسي، الذي يحقق إلى جانب متانة السبك مرونة التلقي، فالخطوط ليست حدوداً للألوان في توزعها الهارموني أو في اتساقها فوق وجانب بعضها البعض وهي تستحيل إلى مساحات انفعالية لها قيمتها البصرية بعيداً عن السعي إلى التعبير المباشر.

لقد مثل الضوء في تجربة الدرة رابطاً أساسياً بين مختلف مراحل إنجازه معبراً من خلاله عن قيمة الحركة التي يضيفها تراكب المساحات والناتج عن تفاعلها مع بعضها البعض باعتبارها حاملاً للخطاب البصري، والمكون العام للفضاء المرئي الذي على التصور اختراقه للتماس مع التوترات العاطفية المنشئة له، والتجليات التي على المتلقي بلوغها جراء تأمل آثار المبدع الضوئية.. لقد أسس الدرة لعلاقة تفاعلية مع تجريداته بتنوعها وكثافة إنتاجها ساعياً إلى وصل المثير فيها بالمتلقي مؤكداً ضرورة صياغة هذا الخطاب في التشكيل الأردني، ولا أحاول هنا تشريط أهمية الدرة بالواقع التاريخي والظروف التي رافقت ظهوره، على الرغم من حقيقية هذه المعايشة، فالمهم هو المسار

الذي اختطه الدرة ومضى به للإشادة بالعناصر التي تحدثنا عن بعضها والتي تعرف بتجربته وتفعل تفاصيلها في المشهد الثقافي العربي وتحقق ريادته في المحترف الأردني.

لقد سعى الدرة إلى ضوئين، ضوء خارجي، وضوء العمق، باعتبار الضوء البعد الجمالي الأوضح في تجربته والذي عليه تبنى رؤية اللون والإحساس بها والإشادة بالموسيقى والحديث عن المركز والطاقة والهندسة الشفافة والخطوط الحركية الحيوية وسوى ذلك مما يصرح ببلاغة المرئي واللامرئي في مكونات تجربة الفنان. وإذا كنا قد أشرنا إلى أن محرك الضوء العواطف المتجددة والحيوية التي تغني اللون وتحدده فإنه لابد من الإشارة إلى الخبرة الواسعة التي تمكن الدرة من تحقيقها بتفاعله مع الأماكن والثقافات المختلفة والاستمرار في العطاء والإنجاز والتجريب المتوازن للكشف عن عوالمه ومخزونه الشرقي والحنين الدائم لتحقيق الفضاء الذي يخرج الإنسان من متاهته الأزلية.

محمد المرابطي

أعماله مرآة لروحه

بين الحقيقة وظاهرها، برزخ بمواصفات الوهم، يعيش فيه الفنان محمد المرابطي وقد تكرر اللقاء بأعماله في غير مناسبة، وكان المرابطي هو ذاته بصوته الهامس ، وروحه الرائية لفضائها، وهالته الأنيقة التي تخفي ليلاً من الأنفاس الموقعة بثقافة الأرواح البشرية وأسرارها التي لاتنحني إلا لسحر الإبداع.

عبر لقائي بلوحات المرابطي كان الفنان يطل مباشرة من عمله، وكأن جذوره الهائمة تمتد عميقاً في قيامة الألوان، وطنه الجوهري.. بحدوده المترامية في الكون، وفضائه المقدس، المتحقق عبر فهمه لملامسة العالم الذي يرى أن كل ما فيه مقدس. وهو الشعور الذي انتابني وأنا أقلب أعماله المسافرة بين الحمرة والبياض والسواد، في رحلة ميتافيزيائية عنوانها جمال مختلف، ورموز تقود إلى ما هو أبعد من تعرية العالم من وجوده، وتحقيق شفافية معرفية للعواطف المشاهدة في كل موقف إنساني.

ترحال يقود الحواس للخروج من ماديتها، والذهاب إلى سفر عمودي بين الأسفل والأعلى، أو الأعلى والأسفل. وهي رقصة تقوم على إيقاعات التقابل في أعمال المرابطي، الذي يعيش مغرماً بالأسرار والسواد، حتى الإقصاء والمحو إنما يتكرران في تجربته للبحث عن فتنة التمدن، وسحر القيم المعرفية. لهذا تبقى سطوحه التصويرية على ما فيها من نزق التجاوز خارج معاني الاتجاهات الدنيوية.. إنها بؤرة للمطلق، المتجسد في الترحال بين البداوة والتمدن. والفرق ليس كبيراً بين حمرة الجلد وحمرة التراب، فكلاهما يؤلف سحراً للقيم، ويمنح التوازن للإلفة العميقة المضامين، ويروض الجسد لفتح أبواب التقنية على الذات، ومقابلة تحققها بقلب لا يسعى خارج طبيعته وانتباهه وإشراقه.

ينفتح البياض على تشكيلات يركبها محمد المرابطي على هيئة الحركة، ورسالته تمضي خارج المعنى الذي تحمله التكوينات، وهو إذ يجعل الرائي يلتقط التشريح الكتلي لبيوته، فإنما يسعى إلى توقيعات، أو ما يمكن أن ندعوه إحداث أصوات مرئية بارتباط عضوي يجمع هذه الكتل

بخلفياتها. وكأنه يوضح بدقة كيفية رؤيتها بدلاً من سماعها.. أصوات ليست كالأصوات، ترى بحسب حركتها وأحجامها لتجتمع في سياق بصري يراوح بين المفرد والمركب. وإذ تنسبط بعض المساحات على واجهة عمله الفني فإنه يجهز لهذه الحركة، بينما تنوس متناهية في الصغر خطوط على هيئة الرموز.

أصوات هي صدى القدسي والصوفي تمتد على مساحة المشهد، تصدر عن خبرة الفنان الذي يمضي في تنويعها بين الشدة والرخاوة، في فضاء من السواد أو البياض أو السكون أو الصمت.. حركات حرة تضبطها الصلة بأشكال السماع الخفية، بالإضافة إلى ما يميز علاقتها بالنور والظلمة. وقد أصاب الفنان في الربط بين المرئي وزمن رؤيته، وهي ثنائية تزاوج الشكل كمكان بالمدى الزمني المتمثل في الهواء الذي نستشعره من الامتدادات والحنيات والالتواءات، في حين تبرز الألعاب البصرية في الأسلوب اللوني الذي يستعرض من خلاله الرطوبة كفعل يمزج عبره السطوح ببعضها، ليظهر التوشيح الموسيقي الذي يجمع السطوح إلى بعضها البعض، وكأنه يؤلف نصه البصري عن طريق الحركة والانفعال، من المساحة والفضاء إلى تموقع ثابت يدفع الشكل المعماري للاستسلام لروح الفنان بتماسه مع المقدس.

ما يميز الأشكال المعمارية باعتبارها أبرز العناصر المرئية هو هيئة تحققها في العمل الفني في إطار حسابات الفنان وفهمه للخفة والثقل، الدقة والانطلاق، الالتواء والانكسار، الامتداد والقطع، الصغر والكبر، وفي اشتراك هذه العناصر أو تضادها، حضورها وغيابها، مقابلات نجدها في تضاعيف عمارة اللوحة. والروابط التي تجمع التقطيعات الشكلية التي تحاكي مخططات روحية أو هندسية، تشكلت على مدى الأزمان حتى وصلت إلى المكانة التي هي عليها في الفلسفات الصوفية والروحية .

وكما تفعل الحنجرة في الصوت تقوم العين بذات الدور في رؤية الطاقة المتولدة عن حضور هذه المخططات المستقرة في أعمال الفنان، إنها إحدى الأسرار التي لا تفسرها غير الرؤية الفيزيائية لاهتزازات هذه المواضع على مساحة العمل الفني في شروط تحققها اللوني. وكما تمتد الحروف على مجرى الهواء بحسب الضغط والشدة والحبس والإطلاق وسواها، فإن هذه الأشكال المعمارية تمتد على مسافة الإبصار الوهمية، والشبكة التي يعتمدها الفنان كمجال إيحائي للصورة النهائية التي تتشكل بها لوحته، باعتبارها صورة المنعكس في مرآته.

هذا الانعكاس الذي يدل على العقل في المفهوم الأفلاطوني، يدل أيضاً على الأثر المبصور باعتباره قوة فاعلة ومؤثرة وموحية، بخاصة في انتقالها من اللا نظام إلى النظام، ومن المقدس إلى

اليومي. وعلى هذا الطريق - أي زمن إنجاز العمل الفني - يتبدى ظهور الإيجابي من السلبي، والعمليات التحليلية التي تجعل الجوهر يتبدى في عوالم الفنان اللانهائية القائمة على تقلبات الخلاء والامتلاء، الخفة والثقل. والمسحة الشعرية الرومانسية التي تبرز إمكانيات التصور المجردة لبشارة بصرية تخرج من القلب، عرش الفنان الذي يطل منه على مملكته المقدسة.

أعمال المرابطي مرآة لروحه الكثيرة الترحال في المعارف والزمن والجغرافيا، وبحث عن جوهر النزعة التجريدية التعبيرية، واحتفالات لذاكرة الصمت والعزلة والنأي عن حقيقة المحتوى وجاذبية القبة.

وفي دفاتر الروح يسجل المرابط رحلاته إلى البدايات ليطرح أسئلة الإنسان التي تشكل دائرة المعاني لوجود هذا الإنسان، وهي أسئلة تتعدد وتكثر وفقاً للمفاتيح التي يسعى لجمعها من حضارات وثقافات وأديان وألوان المكان، ليقدم مرئياً غنياً بخواصه البحثية والغيبية والتأملية، والذي يمكن قراءته على المستوى الذهني إضافة إلى قراءاته البصرية..

مدونات لا تكتفي بالتنميط أو السعي إلى المركز، بل تقوم على إبراز الاجتزاءات، واستقراء نظم علاقة المركز بالمحيط على المستوى الصوري، والتي في غالب الأحيان تمتد خارج العمل الفني، ليكتسب مجزوء الشكل قيمة الشكل، ومجزوء الرمز قيمة الرمز، ومجزوء القوس قيمة المقدس وهو مبدأ تفكيكي يسعى الفنان من خلاله لتوليد معان جديدة ليست على صلة بحقيقة الرمز التشريحية، بل تتعداها للتعبير عن الاختيارات الجديدة كبنية محدثة تعيد صياغة العلاقة بين الشكل ومعناه، باعتباره علامة بصرية شديدة الحساسية في اختلافها ونأيها عن معناها.

الحركة في أزلها السكوني.. الترحال في الزمن.. تفسير الموضوع الواحد بأوجه متعددة.. العمل الفني المنجز وطرق بنائه كجسد متحقق.. استجلاء الأبعاد الروحية من شيئية المنجز.. المراوحة بين الذات واللا ذات، وسوى ذلك مما يضفي الحيوية على مرئيات المرابط يمكن اعتبارها مسلمات اكتشافاته للسطح التصويري، المستقل بفيوضاته وإشراقاته، بجعل المشاهدة لا تقتصر على ما تشمله هذه العناصر. وإنما تتجاوز ذلك إلى صيرورة بصرية غير محددة بمكان أو زمان، سعياً إلى تحول إبداعي على صلة بالعصر الفني. فهو يرسم ذاته السرمدية وهو ينتقل بين الأمكنة خطوة خطوة، وبين اليقظة والحلم، السماء والأرض، الحضور والغياب، ليطوي المسافات والزمان تحت جناحيه، والخبرة الإنسانية مجتمعة في قبضة يده الهائمة دائماً فوق السطح التصويري، مهما اختلفت مواده وألوانه.

حرارة المادة التي يتجسد عبرها منجزه، وكيمائية الصلة بين الطبقات الفوقانية والتحتانية تؤكدان تكامل الظاهر والباطن في أعماله، يدعم ذلك ما نلمسه في محاولاته المتكررة لإخفاء الظاهر وإظهار الخفي، عبوراً إلى ما يحاول إبرازه عن صلته بالآخر، واندماجه بزمان رؤية العمل من قبل مشاهديه على تعددهم الثقافي، والتحويرات التي يضيفونها على العلامات والآثار والإشارات، التي تجعل المنهج المبصور مرناً ومتلبساً بآنٍ معاً. باعتبار الفنان فضاء كلياً منفتحاً على مختلف التجارب الإنسانية. وهو إذ يسعى إلى الكشف فإنما يبث إشارات قادرة على بعث الأحاسيس المولدة للمعاني الساحرة، التي تفيض بالحب والسكينة من خلال السياق التراجعي الذي يقود إلى معنى البدء، ومفهوم الصفر، ومنطق الهيولى.

المرابطي إذن يمضي في حفرياته لإزالة قشور الحضارة المعاصرة عن جوهر المعاني، وهو يعري الأشياء والصفات لتأكيد ترحاله سواء رجوعاً إلى الصفر، أو ذهاباً إلى الفناء. وبكلا الحالتين فإنه يعيد صياغة مظاهر الأشياء والأماكن المستبطنة معارف الإنسان بالإلغاء، وفي حين يرمم أحياناً بعض الظواهر فإنه يسعى للتحطيم أحياناً أخرى، مجتراً صحوة المبدع اليقظ، وتشظي حلمه بين الفرح والأسى، ليندمج الليلي بالنهاري، ويذوب المتراكم بالتنقيب عن جوهر الحياة في متحف الفن اللامتناهي.

التشكيل البحريني

من الجذور إلى عالمية المستقبل

كانت وما زالت الصورة في البحرين على ارتباط وثيق بالايقاعات الموسيقية، وبالتطريب اللوني الذي يمنح هذا المحترف خصوصية تمتد عميقاً في التاريخ الحضاري، مما يبرز الذاكرة كمركز تأتلف حوله جملة المنطلقات البصرية المتواترة منذ منتصف القرن الماضي، حيث بدأ الفنان التشكيلي البحريني يتلمس خطاه المعاصرة اعتماداً على تجربة مشرقية سبقته في خوض هذه المغامرة، إذ تمكنت «أسرة هواة الفن» في الخمسينيات أن تأتلف لترسم بيئة البحرين بعد أن تمكنت تجارب «تشارلز بلجريف» الفنان الأنجليزي العابر أن تؤثر في إبداع اللوحة بمفهومها الغربي في الحاضن البحريني، والذي تمكن المصري عبدالرحمن مرزوق أن يقيم له أول معرض تربوي العام 1952 في ثانوية المنامة لتبدأ ريادة التشكيل البحريني الذي بدأ الخروج من التقليدية السياحية إلى عوالم اللوحة المعاصرة وهي تعيد صياغة الرؤية في إطار الفهم الحي للمكان والبيئة وروح الإنسان الذي تحتضنه الميثولوجيا وصراع القدر في جزيرة بحرية تركت خصائص وجودها على أعماق المبدعين فزادتهم متانة وتنوعاً .

نادي بابكو، عبدالكريم العريض، راشد سوار، راشد العريفي، ناصر اليوسف، قصر القضيبية، معارض السني والعريض والخنجي والزباري، معارض الربيع، صالة ومحترف العريض، جاليري البانوش وصالات وعروض تستمر لتؤسس لوحة المحترف البحريني موقعها في التشكيل العربي بعد أن حققت ريادتها الخليجية، وإذا كان التشكيل في البحرين يمتد إلى ما يزيد على النصف قرن، فإن العقود الثلاثة الماضية شهدت دون شك تطوراً ملحوظاً في حركة الفن التشكيلي واحتلت التجارب الفنية مواقع متقدمة في مسيرة الثقافة العربية الحديثة بنتيجة الجهود الحثيثة للمبدع التشكيلي رواداً ومحدثين عبر إنجازاتهم البصرية والفكرية في ميادين هذه الفنون، وبما يتكامل والعطاء الثري والمقدر للإنسان البحريني في تفاعله مع المنجز العربي والإنساني والقيم الحضارية

في الثقافات المختلفة، فهذه الجزيرة تمتلك مقومات حضارية ومعرفية تجعلها تستشرف المستقبل اعتماداً على ماض حضاري كان له أكبر التأثير في الحضارات المجاورة وخاصة في المجال الفني، الذي ترك تراثاً صورياً هاماً بدءًا من الأختام الدلمونية المعروفة .
اليوم ترعى الدولة في البحرين الثقافة بصفة عامة، والفن التشكيلي بصفة خاصة وعلى مدى ثلاثين عاماً ونيف هي عمر المعرض السنوي للفنون التشكيلية الذي تحتفل البحرين ببلوغه هذا العمر والذي تحرص وزارة الإعلام على إقامته بانتظام باعتباره المعرض الأكثر دلالة على الحركة الفنية، وما فيها من تطلعات قد حققت للفن التشكيلي هذا التجذر الواسع في الحياة الثقافية، والحضور المميز والسمعة الطيبة التي تحققت خليجياً وعربياً وعالمياً، بما يملكه من أسماء فنية تفاعلت وتعاملت مع العديد من التيارات والتوجهات الفنية المعاصرة، الأمر الذي جعل مثل هذا الاهتمام بالمبدعين والإبداع مكملاً لأدوار أخرى يلعبها المثقف لإعطاء الثقافة مكانتها الحقيقية بوصفها بعداً أساسياً من أبعاد عملية التنمية الشاملة للمجتمع .

المحترف البحريني متماسك يمتن صورة التشكيل الخليجي، ويقدم لغة تواكب ما يجري في المنطقة العربية والعالم، والتي تعلو لهجة تميزها كلما زاد الاحتكاك فيما بين المبدعين وكل ما يجري حولهم بعد أن امتلك هذا المحترف شخصيات أسلوبية محددة ومتميزة استطاع المبدع التشكيلي البحريني المبتعث للدراسة أو المشاركة في الأنشطة العامة العربية والدولية أن ينقل سمات التشكيلات الجمالية في الخارج وأن يطوعها في مسار وتوجه الحركة العامة في بلده،

ولهذا فليس غريباً أن نلمح تأثيرات عربية من مصر وسوريا والعراق وتأثيرات غربية أو أوروبية أو أمريكية، الأمر الذي أضاف إلى الوحدات الجمالية المحلية ما يغنيها ويجعلها أكثر تعاملاً مع الحلول الشكلية والمضمونية، وقد استطاع الجيلان، جيل الرواد، وجيل المحدثين أن يؤمنوا تراكماً وإنجازاً يحتاج للدراسة والتأريخ والتوثيق والتحليل، وهو الأمر الذي يحتاج ندوة متخصصة على المستوى العربي يكون موضوعها التشكيل البحريني،

بعد أن وازت المعرض الثلاثين ندوة لدراسة واقع وآفاق الفن التشكيلي العربي والتي تطرقت في بعض جوانبها للمحترف البحريني عبر دراسة وحيدة للناقد أسعد عرابي عنوانها «خارطة المحترف وذاكرة المكان، التشكيل البحريني بين مد وجزر» وقد حاول عبر جهده أن يلم بأطراف التشكيل البحريني منذ التأسيس إلى اتجاهات الحداثة وما بعدها، منوهاً بأهم التجارب التي درس أصحابها في القاهرة كالمحرقي والكوهجي والعريضي والموسوي وغيرهم، والذين درسوا في بغداد كالسني ومحروس واليماني وبوسعد، أو الذين درسوا في دمشق كالمحرقي وغضبان وخميس،

ويذكر .. حمل هؤلاء مخاضات النهضة، وتجارب وجدل الحداثة من الأقطار الثلاثة، وذلك على غرار ما حمله عبدالله المحرقي من حساسية رمزية ترتبط بالميتافيزيقية والسوريالية المصرية، فهو الأقرب إلى منهج عبدالهادي الجزار، ثم ما حمله عبدالجبار الغضبان من احتدامات التعبيرية السورية ومفاهيمها عن مركزية الإنسان في الفضاء التشكيلي ثم ما ذكرناه عن علاقة ابراهيم بو سعد بالمدرسة البغدادية خاصة من الناحية التعبيرية الجرافيكية .

ورغم ما يذكره النقد عن التأثيرات الخارجية على المحمل التشكيلي البحريني، وما يتداخل والنبرة المتميزة لخصائص الذاكرة، إلا أن أحداً لا ينكر موقع فنانين كالشيخ راشد آل خليفة وعبدالرحيم شريف والراشد وبلقيس فخرو وأنس الشيخ وجمال عبدالرحيم وغيرهم ممن استطاعوا أن يكملوا أدواراً كالدور الذي لعبه بوثوق الفنان د. أحمد باقر، الذي درس في فرنسا مع عدنان الأحمد، إذ نرى تأثير باقر ليس على المحترف البحريني وحسب وإنما على غيره من المحترفات التشكيلية الخليجية بما استطاع أن يولفه للروح المحلية وهي تتزين بالخبرة الوجودية الغربية ليزداد المشهد صلابة وضبطاً ويمنح المحترف التشكيلي البحريني علامات جمالية ملفتة للانتباه فيما حققته الفنانة منيرة الجلاهمة عبر إنشاءاتها التنصيبية المتميزه باحتفائها البيئي وهي تضيف للمبدع البحريني موقعاً متميزاً على خارطة التشكيل العربي.

محمد المهدي

الحياة من الداخل والرؤية الصافية

هل ما أراه في أعمال الفنان محمد المهدي هو صورة الحقيقة أم خلافها؟

تبادر إلى ذهني هذا السؤال بعد أن تصفحت صور أعماله متأملاً تفاصيلها وبنيتها، بعد أن كنت قد أطلعت على بعض لوحاته في البحرين، وقد تملكني شعور آنذاك بأني أنظر إلى الفكرة التي تطرحها أعماله. وبالرغم من تدقيقي في ذلك إلا أن النظر إلى اللوحات لم يقف عند هذا الحد، فتجاوزت الفكرة التي قد تكون أثارت الكثيرين بمن فيهم الفنان نفسه، نظراً لما تحتويه من قيمة درامية توشي الصورة بمعاني قوة الوجود في معناها الصوري، مما يحيل إلى نهج بات يصبغ تجربة الفنان فرادة التنويع على الفكرة الواحدة في تحققها التشكيلي والتمثيلي، ما يستدعي التدقيق في الحقيقة التي تقدمها هذه التجربة باعتبارها تشير مباشرة إلى برزخ يفصل الحياة عن الموت، انطلاقاً من تجربة خاصة من المستحيل معايشتها بدقة على الصورة التي يملكها الفنان.

وهنا، فإن الفنان إذ يقدم هذه الأعمال فإنه لا يدعو الآخرين إلى خوض ذات التجربة للوصول إلى مفاتيح أعماله، وإنما الهدف هو تأمل التجربة باعتبارها جزءاً من قوة ارتباطنا بالحياة.. إنها صور لوعي ينصب على طريقته في تمثيل الفكرة بشكل تجاوزي للمنطق، الذي يحكم حركتنا في إطار القوانين، الطبيعية التي نعتبرها بديهية ومنطقية، وهذا ما يتبدى في إحكامه لمنطق الخروج عن المطابقة التي نفترضها ما بين حقيقة وجودنا وحقيقة الأفكار التي تخرج عن صياغاتها المادية إلى القوة الفطرية للتفكير بالأسباب التي تجعل لوحات محمد المهدي تصاغ على هذه الصورة لا غيرها من إدراك العالم بكل ما تحتويه من إشارات أيقونية، وفضاءات إشارية يحقق امتزاجهما لغة بصرية تحيل في مشاهدتها الأولى إلى فنون الأطفال بطرف منها. بحيث يعتقد البعض أن تداخلاً نفسياً قد يساعد على قراءاتها، إلا أنني لا أرى ذلك رئيسياً أو مهماً للتمفصل مع ما يريد أن يذهب إليه الفنان بمقابل اختياره الدائم للخطة الفاصلة بين الحياة والموت.

الانطلاق إذن من التساؤل الأول عن صورة الحقيقة مرتبط في الوقائع البصرية المنتجة، وليس من السرد اللفظي الذي تحيكه الحكاية، خاصة أن المبصور يشكل ظاهرة تواصلية فيما بين

الرائي والعمل الفني. بمعنى أن الدلالات البصرية المنجزة بمعناها الدقيق هي المعبر الوحيد إلى المعنى، والإبلاغ عما يتجاوز الحادثة إلى الدافع الذي يجعل الإنسان في مركز التحدي والضوء متلبساً ومفاجئاً يكاد يمحو بانبثاقه كل شيء، وكأنه يحاول أن يعيد ترتيب المشهد الطبيعي دلالياً وفق خصائص المفاجأة التي تختلط فيها المشاعر الإيجابية والسلبية، وتذهب الرؤية باعتبارها حساً سليماً إلى خير مخادع، تنتفي فيه إمكانية السيطرة على الأبعاد والأعماق..

إنه مركز بصري يحمل خصائص تحققه البصري (الألوان والأشكال والخطوط والعلاقات الفضائية) وهي بمجملها لا تأتي من فراغ، وإنما من خبرة ومعطيات تجربة تبرز في أعماله السابقة التي تحضر فيها التقنيات المكتسبة، ودلالات التعلم الذي اعترى تلك التجربة، والأسباب التي دعته لاكتشاف ذاته الفنية التي تتبدى في مزجه العوالم الافتراضية بالحقائق التي يعيد ترتيبها من خلال منطق الفصل بين قوة التصوير وقوة التفكير، وهو ما يجعل إدراكنا لعمله الفني متضمناً إدراك حقيقية الفكرة لا حقيقة حدوثها..

فليس ثمة ترتيب عقلي يسلسل الأفكار، ومن المؤكد أن الأفكار التي تطرحها أعمال محمد المهدي ليست على ارتباط بجذر واقعي، وإنما هي تعيد إنتاج الوقائع للتحرر من فرضياتها وهو مايجعله قادراً على تأسيس موضوعه الذاتي المشبع بحركة روحية وعاطفية لها حساباتها الخاصة اللامتناهية، وهو أيضاً ما يجعلنا نلاحظ إمكانية الفنان في الخروج على نظام التعبير البصري المألوف إلى نظام المعرفة البصرية التي تعتمد على التخيل الحر الذي لا تحدده حدود والذي يزداد ألقاً كلما أوغل في الأسرار والغوامض.

قد يكون هذا ما دعى الفنان للتخلي عن فكرة أن يكون بارعاً في توجهه ليضحي سيد توجهه في عالمه المقترح الذي تشكل لوحاته أبواباً ننزلق منها إلى فضاءات الومضة الإبداعية أو اللحظة الحاسمة التي تقطع الأرشيف الذاتي للذاكرة في صورة تحولها من حال إلى حال، جراء ما ينتابها من هزات تعينها على الانتقال إلى الصورة الغامضة المفعمة بالتوتر، التي تفكك ارتباط الذهن بالواقع والواقعة، والانتقال من وعي الخارج إلى وعي الداخل بالمعنى الإلغائي، أي العودة إلى البنية السحرية للمنجزات الطفولية العفوية، التي لا تفصل الماضي عن المستقبل على مستوى التصور والانعتاق من أرشيف العقل الذي يجهد المبدعون لتجاوز أسواره، كونه على تماس مع رؤى تتطابق ومعارف الآخرين، ففي الفن يكون على الصورة أن تستدعي ما لا نعرفه أو ما نحن غافلون عنه.

وإذا كان محمد المهدي يعتمد في تصويره على الشكل المحدد برؤية طفولية، فإن هذا الأمر لا يعد تراجعاً إلى الوراء في تجربته على المستوى التعبيري، أو أن يحصر تصوراته بحقيقة طفولته

التي كانت في زمان آخر، أو أن يجعل من الوراء.. ليس هروباً من صراعات وتحديات الحياة بصورتها المعاشة وإنما هي الذروة التي يندمج فيها كل شيء على المستوى الإنساني، وتعيد بناء الدليل الظرفي على قوة الحياة بإغواءاتها الأولى، حيث يمكن قول كل شيء باعتباره جوهراً لا غاية بالاعتماد على كمون يشكل مادة التحريض الأساسية في التعبير.

إذا كانت الحياة تعني الوجود فإن الموت يعني ما وراء الوجود، وفيما بين هذين القطبين تكمن العاصفة التي تحمل الحدث بكل دلالاته التخليصية بلغة الشكل واللون، الزمان والمكان والفضاء المحيط بموجودات الصورة، وكل ما يقتضيه السرد البصري لربط أجزاء المشهد ببعضها البعض على المستوى الدرامي، أي ما نراه من خوف وحزن وقلق وتشتت باعتبار هذه الصفات جزءاً لايتجزأ عن البنية العضوية للشكل.. فكل شيء يشي بما هو متحقق وفي الوقت ذاته يتم عما سيلي مانراه، فالمتوقع جزء من الحدوث، بل قد يكون هو الأقسى في نفاذنا إلى طبقات العمل الفني، وسيكون على كل الموتيفات أن تستقر في قدرها المحتوم (البيوت والناس والمساجد والألعاب والحيوانات والسيارات وسوى ذلك من الموتيفات) ولهذا فإن مدلول المفردات يستقر في الإشارات التعبيرية لا الواقعية، وهو ما دعا محمد المهدي لتجاوز التفاصيل التصويرية الاحترافية إلى الإيقاع البصري لهذه الأشكال ومحاولة تكثيف مدلولاتها عبر التلميح لا التوشية والاعتماد على إبراز الحياة الداخلية لعمله بدلاً من التقنية. الأمر الذي أبرز الشعور العاطفي على الحضور الحسي والاتجاه بشكل مطلق إلى الغاية من العمل وإلى المحتوى الذي يخرج الأفكار على شكل إشارات هدفها الاتصال والتعاطف.

إن ما يوقد الشعور قدرة الفنان على الاختزال والتبسيط وإيصال المعنى على صورة فوق طبيعية وإن كان كل ما نشاهده معتمد في مرجعية على الرؤية الطبيعية، ولعل الجمال هنا لا يبرز من التشويهات التي تطال الأشكال، وإنما من المعنى الذي يحدث عن نفسه بدرجة أساسية، وهو إجراء تشكيلي قام الفنان بتطويره من خلال نظرته إلى الموت.. الحالة التي بقيت عصية على المعنى وعلى الفهم الإنساني ولهذا يتجاوز التعبير صلته بالواقع إلى ما ورائه حيث ينشد الفنان الرؤية الصافية الكاشفة عن موقعه من العمل باعتباره الأساس المعبر عن هذه الجمالية ومستقر هدفها بالرغم من اختفائه في انكشاف اللوحة على رائيها، ولعل احتجاب محمد المهدي في كينونة اللوحة يبرز وعيه للحالة الإبداعية التي يعيشها ومنح عمله ما يميزه عن غيره في المحترف البحريني بخوضه تجربة مغرقة في الذاتية التي تنسج شبكة تزيح الستارة عن الحياة باعتبارها مرغوبة ومطلوبة على نحو جميل يخلو من القسوة والتدمير وهو فعل على صلة بالتعقل، وهنا لابد من الإشارة إلى قضية أساسية

تجعل التناقض منسجماً بين عفوية الطرح وعقلانية المقصد وهي سمة معاصرة في الفنون كما يرى د. سامي أدهم الذي يقول: "ليس من الصواب بشيء القول بأن الفن المعاصر هو محاولة في الانفلات والفوضى، بل هو خط تجريدي معقولي يستعمل التجريد ذا الطاقة الهائلة للوصول إلى العقلانية. وكل قول عن تحرر وانفلات وخروج على القواعد الفنية هو عدم فهم لطبيعة الحركة المعاصرة في الفن والعلم الحديث: إن الفن الحديث يفتش عن الرمز المناسب ليلتقطه ويصوغه ثم يجرده ليدرس به الأعمال الفنية".

ولا يقصد أدهم التجريد بمعناه المدرسي وفق التصنيفات المذهبية الفنية، إنما في الإطار الفلسفي المطلق للتصورانية كتعبير جمالي.. وعلى هذا فإن تخارج محمد المهدي مع المحرضات الدافعة للتصور هو الذي يشكل المعنى الرمزي لتجربته في مراحله الأخيرة، حيث ينفذ من كينونته الفردية إلى كينونة كونية بالتعبير الحر عن جزئية حياتية محدودة في حدوثها، والانفلات منها إلى اللحظة العالية التي تمنح عمله هويته الشعرية، ويجعل من كائناته الهائمة في فضاءات اللوحة مجالاً للتوق إلى الاستقرار على ضفاف الحقيقة المتأتية من الصراع بين الكائن وكينونته. فالمشهد يدل على ضده، وهي قضية مفاهيمية لابد من الانتباه إليها حين مطالعة العمل، إذ تحمل التفاصيل جنون الواقع وإبهام التحكم به وانهيار القواعد الناظمة لرؤية العالم بالطريقة الموثوق بها، وما يجعل المهدي متعامياً عن رؤية العالم كما هو في سياق تحايله البصري هو المصادقة التي دعته إلى حادثة عرضية كتب له أن يحيا من بعدها لينمي من قراءته للمخاطرة الفعلية بمخاطرة بصرية يبسط فيها نفوذه على الأشكال والفضاءات والألوان والمجازات لتحقيق يقظة تبرهن عن صلته بالحياة والرغبة العميقة بتفسير صلة الجسد بفنائه، وهو ما يدعوه إلى خلق اختلافات فيزيائية في النظرة إلى معنى الجاذبية وتغيير الخصائص التي تربط الجسد بالروح أي ما يتعدى حدود الحقيقة التي يعيها إلى مواصلة الوهم المرئي حيث يتنفس من جديد مع كل لوحة ينجزها عبر الترحال في الزمن القريب خارج أولويات العقل.

إن إعادة انتاج الرؤيا هو ما يلجأ إليه محمد المهدي وليس إعادة صياغة المرئي بالرغم من أن الأشكال التي يرسمها تحمل خصائصها كالسيارة والمسجد والوردة على سبيل المثال لا الحصر، وتعريفه بالأشكال الأيقونية لا ينحصر كما يبدو بالمظهر التواضعي، بل يتجاوزه إلى الحالة الافتراضية التي تجعل المركبات تعبر فراغاً أو نوراً أو عتمة، كما أن الشعاع المتكرر في أعماله هو شعاع تواضعي لا يمثل انعكاساً طبيعياً لمفهوم الضوء بل يمثل مدلولاً إدراكياً لفيض النور في المستوى الذهني يجري تفسيره في إطار التواضعات التي يفترضها الفنان في نقل المعنى المباشر

للضوء الكاشف إلى معنى التقابل مع العتمة حيث يذيب الضوء ببياضه مساحة السواد كاشفاً عن إبهار يصل حدود العماء الذي تمتلكه الظلمة إلا أن الخلاف يبقى في إطار أن البياض يبقى كتيماً فيما الأسود سائحاً تقوم على سطحه الظاهري موجودات أخرى قابلة للتأويل والكشف عن طابع وجودها في العمل الفني باعتبارها جزءاً من الذاكرة يمثل وجودها استذكاراً ذاتياً للتجربة يجذبنا كل مرة إلى موقع التماس مع الحادثة، حيث يستحيل التفسير استناداً إلى الوعي.

وانطلاقاً من ظرفية الاستذكار فإنه يمكن اعتبار هذه التجربة سيرة ذاتية بتصرف، حيث لايسعى الفنان لسرد هذه السيرة كما في الرواية أو اليوميات، وإنما يحصر زمان هذه السيرة للاحتفاظ بالتزام زمان داخلي يمكن أن يكون أطول بكثير من زمن الحياة، بالرغم من حقيقة كونه موجة عالية في بحر، أو صفارة قطار منطلق بسرعة يمضي في ساعات الفجر الأولى حيث يشكل الصدى مماثلات صوتية في غاية التأثير.. إنها سيرة اللحظة التي تؤطر عملية الإبداع وتلتمس أشكالاً ولغة وفهماً وتعاطفاً وافتتاناً بالحياة، ولهذا فإننا في هذه السيرة أمام مستويين، سيرة اللحظة التي يعبر الفنان عنها، وسيرة العمل الذي يحتمل مفاهيم تأويل هذه اللحظة الفاصلة بعيداً عن المركز الواقعي لتمثلها.

إن قراءة الذات طقس له امتيازاته، وفي كل مرة يعيد المهدي فيها هذه القراءة فإنما يضع نفسه بمواجهة استحالة الاكتشاف، وهو تحد يدفعه إلى روح الزمن للبوح ببصر نافذ عن دوي يمجد الحياة وينأى بالعدم والفناء، بالرغم من معرفة الفنان بمزالق الحياة وزيف قيمها وتبدل أحوالها ومعاندة أهلها، لذلك يلجأ إلى الشفافية التي تستحث الموجودات على الظهور، حيث لا معنى للكائنات بمفردها وإنما باجتماعها في قصدية تربطها ببعضها البعض لتضحي اللوحة منظومة تتبادل فيها الموجودات سرد الحكاية لخلق الجديد، حكاية واحدة يجري تفكيكها لخلق تصورات جديدة لفضاء يحث على التوقع ويدفع للمشاركة وتعقب الجزئيات غير المستقرة وما يساعد في ذلك اعتماد الفنان على المزيد من الفراغات أو الفضاءات التي تفسح للخيال أن يملأها بالمعاني لتجاوز الهوة السحيقة والحلم الصعب، مطفئاً اللهيب المنطلق، ومبعداً الغيمة القاتمة عن الأفق دون يأس.

إن ما يجول في وعي الفنان هو النسيج الذي نراه، فضاءات مقربة تبرز الفاجعة ببراءة وشفافية، وحب الجانب المضيء من الحياة، وتثبيت العين على أسلوب في الرؤية يصور الفراغ المخيف، وحالات عدم التوازن، وتناهي القياس الإنساني، بدهشة تتجاوز الألم ترى الأمور من داخلها وليس وفق قوة الطبيعة، ولهذا يقيس المهدي بقياس ذاته ومعاناته وسيكون عليه أن يواصل استنزاف هذه اللحظة، والتمحور حول موضوعه الذي لا يمكن في هذه الفترة استشفاف مستقبله أو

توقيع امتداده، فالأمور كلها في ميزان الفنان حيث تشكل الفسحة البصرية مجالاً مضيئاً للتحليل الإيجابي للذات ذاتها، وجمع شظاياها كل مرة في إطار اللوحة.

أحمد البحراني

الحديد يشكّل الإحساس

تلقى أعمال النحات العراقي أحمد البحراني القبول في أغلب صالات ومواقع العرض لأسباب كثيرة يأتي في أولها الأحاسيس التي تعبر عنها كتل الحديد بكثير من الحرفية والإبداع. منحوتات يسعى من خلالها لتأكيد حضوره الأسلوبي والجمالي في إطار المحمل التشكيلي العراقي الذي قدم أسماء مهمة في مجال النحت على المعادن وفنون السباكة والمعمار النحتي وسواها.

ما بين قشرة العمل النحتي وما يخفى في جوفه الكثير مما يمكن الحديث عنه في أعمال النحات أحمد البحراني، وإذا كانت قسوة المعدن وبرودته تشي بأحاديث مباشرة عما يحتاجه المعدن من النحات كي يبلغ بالمادة المستوى الذي تتشكل عليه فإن هذه الأعمال تحمل على نحو فذ الرؤى الشعرية والعمق التشكيلي البنائي الذي يقصده البحراني لإدهاش متلقيه بالجمع بين البارد المعدني والنار التي تطوع السطوح لتبلغ الحد البنائي المستمد من ألغاز المادة وهي توفق ما بين شكلها والمحتوى الذي يعني تاريخ المادة من جهة وتاريخ الحالة النحتية بمن في ذلك الفنان الوسيط ما بينهما.

في مشاهدتي الاولى للأعمال المعدنية للنحات البحراني قبل سنوات لمست الهدف الذي يسعى إليه لتحرير العناصر الشكلية من دلالاتها المباشرة، بل من أوزانها بتسليمها للفضاء العام، حيث يمكن قراءة الكتلة عبر ما توحي به، وبالشغف والمثابرة والجهد الذي أنجزت به، ما يمنحها بعداً إنسانياً ومناخاً يتفوق على الجاذبية، وعلى فوضى التقاط الحالة النحتية، ليبدو العمل أكثر تنظيماً في الرؤية والاستيعاب وأبلغ في تمثل الحالة الشعرية الناتجة عن الالتواءات الدينامية.

خارج المعهود

سعي البحراني لدخول النحت شكّل له هاجساً مستمراً لتطوير أدواته وإسهامه في رسم صورة النحت العربي المعاصر خارج المعهود العام، وإذا كانت الأسماء التقليدية قد كرست مفاهيمها لفترة

طويلة فإن الجيل العامل حالياً ومنهم البحراني إنما يستمد أهميته من القدرات البحثية الذاتية، والتعريف بعالم نحتي أبعد من حدود الوصف الشكلي لتطال تحليلاً للمادة واستكشافاً للفضاء بما يحمل من دلالات وحيوية الصلة بالعمل النحتي الفراغي تساعده على ذلك الإمكانات التعبيرية المتنامية، التي تربطه بعمله، والحرفية الواعية التي تقود أعماله للتصريح بحرية انتمائها إلى مطلق العملية النحتية وليس إلى اتجاه أو أسلوب بعينه، ولعله في معارضه الأخيرة يؤسس لنقطة انطلاق على هذا المستوى توفر له إمكانية الحوار مع التجارب النحتية المختلفة حوله والامتداد خارج إبداعه الفردي ليتقاطع مع تجارب تحمل الاهتمامات التقنية والتعبيرية نفسها وبالتالي تؤمن قراءة أعماله على أساس رؤيوي ونظري محدد.

إسهامات البحراني المتعددة لإنتاج عمل نحتي مسطح أو معلق على الجدار جزء من تجربته أيضا، التي يحاكي من خلالها الإمكانات التصويرية الكامنة في الكتلة، وإذ يحاول أن يبقي القيمة النحتية هي البارزة، فإن الصلابة تبقى صفة أساسية في تناول القراءات المختلفة لعمله النحتي، إضافة إلى إيهامه بخفة العمل، وهذا قصد دينامي على صلة بالثقل، وبمواجهة العمل الفني من قبل المشاهد كأي عمل تصويري بدلاً من الانطلاق من القاعدة أو الأرض التي يستقر عليها العمل النحتي.

إن الخصائص المشتركة ما بين التصوير والنحت تبرز في الأعمال الجدارية بشكل جلي حتى وإن غاب اللون بتنوعه الفيزيائي ليحضر لون يمتلك قيماً تجريدية تضفي على الموضوع درامية لايمكن تجاوز دلالاتها الشعورية أو الرمزية وهي تقدم حالها كصورة مجسمة يسهل التقاطها والتقاط ترسيماتها بخاصة حين تتطابق موجوداتها والبناء التصوري لدى المشاهد الذي يقتضي التراكم المعرفي النحتي وبمثل الصياغات التي تكون المبدأ العام للجهد النحتي المتراكم المبذول من قبل النحات، والذي يقود إلى تدخلات عقلية واضحة لحل كثير من إشكاليات الدلالة والوزن والبريق والقفز فوق جوهر المادة المستخدمة إلى جوهر الإمكانات الفكرية الكامنة فيها.

لا شك في أن تغييراً في التصور ينشأ عن الفرق بين اللوحة المسندية والمنحوتة المسندية - على الاقل في مستوى الشكل - وما يهم الفنان البحراني منطق صياغة العمل النهائي والحالة التي سيبدو عليها على المستوى الجمالي، ولهذا فإن الإمكانات التركيبية تبرز من خلال ذاكرة تشكيلية دقيقة تمتد في المكان الي جانب الزمان لتحقيق أعلى سوية جمالية في المساحة المشغولة بالحديد والنار، وكلا العنصرين يؤسسان لاشتقاقات معنوية إلى جانب تحققهما المادي وفي حدود الموضوع العام لتوجه الفنان في إضفاء المشاعر والأفكار والموضوعات على المادة الخام في زمن تحولها

وإخضاعها للفهم الإنساني، أي بامتلاك كينونتها وتحويلها إلى كينونة واعية قابلة للفهم واعتبارها مادة للحوار: أي الاعتراف بانبثاق الجمال منها وانتشاره بشكل دائم عن مادة تعبيرية، تعبر عن ذاتها وعن مبدعها وعن متلقيها وتتفاعل مع مجموعة من الحالات ليس الفضاء أولها أو التأويل آخرها.

صياغة الفراغ

ما وراء القشرة المعدنية فعاليات مختلفة تخترق الرؤية وتفرض خطابها التجاوزي المنتقى، وكذلك طقس إيجادها لحظة بلحظة وعبر الإجراءات الاستبعادية لشكل والإحلالية لشكل جديد يحمل قيم حلم يشكله الحديد، يعيد البحراني "صياغة الذاكرة وصلتها بالأشكال والموجودات في انتقال مابين المادي والروحي وفق كتل تعيد صياغة الفراغ سواء بتحقق هذه الكتلة في موقعها أو بما يمثله انعكاس الفضاء على تمايلات سطوحها، ما يؤكد الحالة التي يسعى إليها الفنان لتقديم آثار الجسد الإنساني بما تتحمله العين من إحالات إلى حركة النور، وما يفصحه كل سطح من حالات انفعالية شديدة التأثير في طريقة المتلقي بضبط تلقيها، وفي مختلف الاحوال فإن الفنان يؤكد بأعماله التي يترجرج الضوء على أبعادها دعوة للبوح وما يمكن للخيال ان يحوله إلى سرد يعمق صفات الفراغ من خلال تماسك الشكل وقوته.

إن حضور الشكل تأكيد لحضور النحت في حقيقته الفلسفية والجمالية، بل لعل جسد المنحوتة بصقالته ووهجه المعدني يعبر عن جرأة الإيحاء بما يمكن أن يحققه المبدع في صراعه مع المادة من جهة ومع الأفكار من جهة أخرى سعياً إلى تطوير محقق للتحليلات الجديدة التي يبتكرها البحراني في هذه الأعمال، حيث يتجاوز الشكل مهمته في التعبير إلى القبض على الخيال واختراق الكتلة إلى مواقع تكون فيها حبكة الفراغ أكثر إثارة للأحاسيس مما تراه العين، إنها دعوة للمس الشكل والتحرر من الوعي المسبق لوجوده.

جاسم ربيع

رؤية حيوية دون وسيط حكائي

الرحلة (1)

الماضي، الحاضر، المستقبل، بآن معاً، حوار مباشر بين العين والواقع، الذات والموضوع، وبتوهج تضفيه مواصفات المكان، رؤية وصوتاً وملامسة، لطرح لحظة يمكن عبرها معايشة الخطوات القليلة التي يمكن توثيقها على المستوى الخيالي، بين نقطتي فرار للمنظور الطازج والحيوي في الصحراء، عبر وسيط مباشر هو الطريق الذي يقود مختلف الافتراضات إلى التماثل والتزاوج بثنائية أزلية تمثل السلب والإيجاب، الشاسع والضيق، الظاهر والخفي.

طريق جاسم ربيع يقدم البعيد والقريب في إطار ثقافة الموقع وخصوصيته، وحيث لا يمكن تحديد نقطة ارتكاز في الصحراء، تكون لا نهائية المقصد هي النقطة، بل هي الرمز، السحر، المتاهة الراسخة في المخيال الإنساني، والتي تتحقق لمرة واحدة حين يبلغ المرء النهاية. مقصد باتجاهين، يمنح المسافر سحر الرحلة وعذوبة المغامرة، ونبض الأفكار، وبخاصة حين تمثل هذه المشهدية الجمع بين ذات الموضوع وذات الفنان، الحائر بربط طرفي الموضوع إلى بعضهما، والاتفاق على صيغة تترجم حيرة الإنسان في طريقه الأزلي لتحديد ماهيته أو هويته.

طريق زمني يجعل الناظر إلى أي طرف يصرح على المستوى المعرفي أو المستوى البصري بأنه ابن لعبة الزمان، التي تمنحه حق التفاعل مع كل لحظة من لحظات سيرته، ومع التوجه نحو كل ما هو مجهول على المستوى الحلمي، هناك في نقطة التقاء النظر، مركز الرغبة بالاكتشاف، في فضاء تزين غموضه رحلة الناظر من اللحظة المعاشة إلى لامرئي المنظر.

الرحلة (2)

لغة متحررة من حقيقتها، مرة حين تشم القماش بظلها، ومرة حين تحترق متبخرة في الحركة والنور، لتبقى ذاكرة الصورة حيوية في تلقيها، والاستمرار بالتأسيس لخيال روحي معبأ بالوحدة والعزلة والقحط والصمت. حيث أسطورة الجسد غيابه عن الحضور، ورمز تجليه مناخ النور الذي يؤسس لطقس احتفالي، فيه من الحساسية ما يتجاوز الملامح الفردية والملامح المرئية، للتعبير عن رؤية حيوية دون وسيط حكائي.

ما أراه في هذه الأعمال هو ما أنظر إليه فعلاً كطيف لقصيدة من الظلال، تنفذ مباشرة إلى ثنائية الواقع والخيال في لحظة أطول من اللقطة الفوتوغرافية، تسعى كي تجدد عبر خرائط التحولات القسرية للجسد الإنساني، وبمعايير تكوينه البدائي، لتقديم مادة مرئية مسطحة دون أبعاد، تماماً كتجليها على سطح الضمير وفي هيئة لونية تستمد من الطين توازنها ومن النور شعائريتها التشخيصية، ومن لحظية الحضور حميمية التحقق والتلميح.

لا يستهدف جاسم ربيع حقيقة أشخاصه قدر ما يستهدف تمثلهم المؤقت أمام العدسة، لتحقيق انفتاح نفسي وثقافي في مختلف المستويات. وهو سعي لا يتناقض والأفكار الإنشائية المبنية على توترات الفنان، لتحقيق تجربة فيها من الاستقلال الأدائي ما يوفر لها صياغة جديدة لقراءة الشخصية خارج نموذجها المعهود، حيث الحركة والظل وثيقتان لرصد الحاجز بيننا وبين هذه الشخصية باعتباره حقيقة للرؤية، وليس حاجزاً لها، أو معيقاً في الربط بين الوهم والحقيقة.

شاكر لعيبي:

صراع الشرق والغرب صراع أفكار
وعلى المتخصصين قيادة الحوار

يتعرض كتاب الباحث شاكر لعيبي (الفن الإسلامي والمسيحية العربية) إلى دور المسيحيين العرب في الفن الإسلامي، وقد صدر عن دار رياض الريس للكتب والنشر في سبتمبر سنة 2001، وفي تمهيده للكتاب يذكر المؤلف: " فوراً سيتبادر إلى أذهان بعض القراء التساؤل عن علاقة (الفن الإسلامي) بـ (المسيحية العربية)، وربما سيجدون علاقة تعسفية بين فن يسمح بإطلاق التوصيف (إسلامي) عليه بافتراض أنه لصيق بهذا الدين، وبين ديانة أخرى، المسيحية التي تتخذ موقفاً آخر بصدد الفن وبشأن الرسم التشخيصي".

ويعتبر هذا البحث استمرارا لتفكير المؤلف حول الفاعلين المستترين والعناصر المهمشة في تاريخ الثقافة والفن في الشرق الأوسط سواء في تكوين الفن الإسلامي أو في تطوير الفن البيزنطي، إنه يحاول أن يقدم قراءة لفن المنطقة من وجهة نظر المنسي والمتروك في التاريخ الفني المكتوب. لذا لا يستهدي البحث بأية خلفية إيديولوجية مضمرة، وإنه لا يهتدي خاصة بأية نزعة قومية ضيقة طالما شوهت البحث العلمي وقبله النضال الاجتماعي والسياسي في العالم العربي.

المؤلف الذي يستعرض قضايا مهمة تطال مشكلة الرسم الشخصي في الإسلام ودور العرب في تكوين فنون الغرب ومساهمات الكنيسة النسطورية في تكوين الفن الساساني واستلهام الفن الإسلامي لمشاهد الإنجيل وتوقيعات الفنانين وغير ذلك من الموضوعات.. كان لنا معه الحوار التالي حول مؤلفه:

ـ تشكل الظروف التي نمر بها شكلاً غير طبيعي لاحتواء موضوع كتابكم فتمنحه إثارة برغم أن الأمور كانت ستبدو عادية في ظروف أخرى، هل يمكنكم الإشارة إلى بداية تكون فكرة الكتاب؟

ـ بدأت الفكرة عندما كنت أشرع في كتابة أطروحتي للدكتوراه وعن توقيعات الفنانين المسلمين على القطع والحاجات الفنية التي وقعوها منذ القرن الثامن الميلادي وحتى سقوط الدولة العثمانية. ومن ثم فقد قادني البحث رويداً رويداً إلى أن أعالج مشكلة (المجهولية) في بعدها التاريخي وفي

منطقتنا على وجه الخصوص أي في الحضارات التي سبقت ظهور الدين الإسلامي الحنيف، وكان لابد من الذهاب إلى حضارات عربية مثل الحضر والبتراء وتدمر والحضارة اليمنية لكي أرى فيما إذا كان هنالك توقيعات عن الفنانين، وبأية صيغة وردت وعلاقتها بالفنانين المسلمين، وكان يتوجب دراسة الفترة التي سبقت ظهور الإسلام في منطقة سوريا الكبرى (منطقة الشام) أو ما يسمى بسوريا الطبيعية، وهذا المصطلح كما أستخدمه لا يمتلك أي بعد إيديولوجي بعبارة أخرى، في تلك الفترة التي كانت تخضع فيها سوريا إلى هيمنة الإمبراطورية البيزنطية، وكانت كما نعلم إمبراطورية مسيحية وأرثوذكسية، وكان جزء كبير من السكان في سوريا وأجزاء من شمال العراق يخضعون لهذه الهيمنة، فدرست بلاطات الكنائس في سوريا ولبنان الحالية لأرى إذا كان هنالك كتابات أثرية أو إشارة إلى أسماء فنانين أو حرفيين.

وببالغ الدهشة اكتشفت أن القرون الأربعة التي تسبق الإسلام شهدت حضوراً مسيحياً عربياً كثيفاً في هذه المنطقة عبر توقيعات الفنانين التي كانت موجودة على فسيفساءات بلاطات هذه الكنائس كأسماء مثل ابن العربي وكان رجلاً مسئولاً دينياً وشخص آخر اسمه عبدالله وأشخاص مثل مالك وكبر وسليمان وأسماء أخرى كاللبناني وهو اسم يدل على شخص من جبل لبنان وليس لبنان الحالي لأن لبنان الحالي ككيان سياسي لم تكن موجودة بعد.

وقد قفزت إلى ذهني ومن بين مجموعة من المعطيات فكرة. وبعد أن قارنت بعض الآثار والفريسكات المعتبرة اليوم من بدايات الفن الاسلامي التي وجدت في قصور الأمويين ومنها عمل موجود في متحف دمشق، عندما قارنت هذا العمل بأحد الاعمال المعتبرة من الفترة البيزنطية (وهو عمل يمثل شجرة وتحتها أسد يطارد غزالاً)، وعندما قارنته بأحد الأعمال المعتبرة في كتب أخرى درست تاريخ المنطقة السورية البيزنطي (ذات المنطقة بالضبط) وجدت علاقة حقيقية من الناحية التشكيلية بين هذه الأعمال وتلك، وكانت النتيجة المنطقية ان صناع هذه الاعمال هم من المسيحيين العرب أو من السريان فبدأت البحث عن الدرجة والطريقة التي ساهم بها المسيحيون العرب في تكوين وانشاء الفن الإسلامي فهناك سبب منطقي آخر في هذا الشأن هو أن منطقتنا التي شهدت ظهور الإسلام لم تكن خالية من السكان الأصليين إنما كانت منطقتنا مليئة ومكتنزة بالذين مرت عليهم الديانات التوحيدية الثلاث (اليهودية والمسيحية والإسلام) وبشكل متواز فاهتدى البعض إلى بعضها في حين بقي الآخرون على ديانتهم وفي إطار شروط الجزية التي نعرفها، هؤلاء السكان هم في غالبيتهم من منطقة الجزيرة وتدمر والحضر والبتراء من العرب الأقحاح، وهؤلاء بشكل منطقي ساهموا في تكوين المشهد الإسلامي.

من جهة أخرى فإن إشارات مؤرخي الفن الإسلامي الغربيين إلى دور الكنيسة النسطورية في شمال العراق في الموصل في التكوين والمساهمة في الرسم والتصوير الإسلامي قد جذبت انتباهي في وقت مبكر، وظننت انه من الواجب أن أتعمق في دراسة الكنيسة النسطورية ومذاهبها والكيفية التي ساهمت عبرها في تكوين الفن الإسلامي وليس عبر الطريقة الغامضة التي يقول بها المؤرخون الغربيون.

وقد ذهبت لدراسة هذه الكنيسة بمساعدة المصادر القليلة غير الموجودة في المكتبة العربية ومصادر أخرى كوجود كتاب المؤرخة الروسية التي ترجم كتابها في دمشق وهو عن السريان أي الكنيسة النسطورية، وهي تدمج بين الآشوريين والكنيسة النسطورية، وهكذا تعمقت بدراسة هذه الأمور لأرى أن الكنيسة النسطورية قد ساهمت بدورها في تكوين الفن الساساني من جهة أخرى.. هكذا اتضحت الصورة وبدا لي جلياً أن المساهمات حقيقية سواء بالنسبة للنساطرة التي تقترب مفاهيمهم الدينية في بعض النقاط من مفاهيم الإسلام.

ـ نعلم ان تأريخ الفن في منطقة بحثكم عبر الاستشراق وخاصة فيما يتعلق بقضايا التصوير بشكل عام وكان هناك موقف غربي أو استشراقي في هذه المنطقة بالرغم من وجود الأعمال الفنية التي أتيت على ذكرها، ما هو سبب عدم إبداء الموقف الحقيقي من قبل الغرب من الفنون في منطقتنا، وكيف تعرضت لمنطق التفكير الغربي في كتابكم؟

ـ سؤال مهم جداً، لكن لابد من ذكر أن التخصص غير موجود في ثقافتنا، بل إن بعض التخصصات في حال وجودها ضيقة جداً، ومنها مثلاً ما يسمى بالبيزنطيات، وهذه تهم تاريخنا في المنطقة وتاريخ الفن الإسلامي، بسبب العلاقة الوثيقة بين الأخوية، هذه العلاقة حبيسة في الذهن العربي ولها أثرها في الإسلام، لهذا السبب، ولغياب التخصص يجري في العادة إعادة ما يردده المستشرقون الغربيون من أن الفن الإسلامي متأثر بالفن البيزنطي.

ـ هل هذا صحيح أم ان العكس هو الصحيح؟

ـ حاولت أن أثبت أن العكس هو الصحيح، وسأتابع في المستقبل استكمال تصوراتي حول الموضوع. أظن أن المستشرقين قدموا هذا التصور لسبب إيديولوجي وليس لسبب علمي أو بحثي، الإيديولوجية ليست من طبيعة علمية وفرضيتهم بسيطة للغاية وتعتمد على قولهم (كما أن اليونان

أساس الفكر الفلسفي فإن اليونان هي أصل الفكر المسيحي) وبالتالي فهي اصل الأيقونية المسيحية، يعني الرسم المسيحي في العالم كله.

هل هذا صحيح؟

فرضيتي المناقضة لذلك تقول: هل يوجد دين في مكان في حين تولد أشكاله التشكيلية والتعبيرية في مكان آخر. هذه الفرضية تبدو شكلانية للوهلة الاولى ولكنها ليست شكلانية على الإطلاق سآخذ مثلاًً جوهرياً درسته طويلاً في هذا الكتاب موضوع السؤال، وهو الفريسكات الموجودة في منطقة (دورا أوروبوس) أو صالحية الفرات في الجزيرة السورية اليوم وهي مدينة كان يسكنها سكان المنطقة من التدمريين والآشوريين وكانت تتعايش فيها ثلاثة تيارات في القرنين الأولين من الميلاد وهي تيارات دينية، تيار وثني مزدهر وتيار اليهودية التي رسمت نفسها آنذاك في المنطقة وتيار المسيحية المولودة للتو.

كان التعايش معقولاً بين اليهودية والمسيحية كما كان هناك معبد في منطقة (دورا) التي تعني الدور بالسامية أو الشكل الدائري ثم أضيفت لها لاحقاً كلمة أوروبوس، وكان معبد المؤمنين فيها يحتوي على رسوم تعبيرية عن قصص الكتب المقدسة، وعندما سمع أهالي مدينة دورا أوروبوس بأن هناك احتلالاً فرثياً (اي فارسياً) للمدينة فقد قرروا أن يطمروا ـ حرفياً ـ المعبد بالتراب ويغطوه ويسووه بالأرض وعندما احتلت المدينة فعلاً لم يفكر أحد على الإطلاق بأن يزيل التراب عن المعبد، والصدفة وحدها هي التي قادت إلى اكتشافه من جديد في نهايات القرن التاسع عشر لنجد الفريسكات الحائطية تحتفظ بطراوتها وجمالها ورونقها التشكيلي وهي تعبر عن مشاهد دينية وفيها نرى بوضوح شديد ان بدايات الفن المسمى مسيحياً قد ولد في صالحية الفرات.

ـ ما هو موقف المستشرقين من هذا الكلام؟

ـ في الحقيقة عندما قرأت المراجع الاساسية عن الفن المسيحي باللغة الفرنسية أو الانجليزية اكتشفت بأن هنالك تقليلاًً غير منطقي وغير عقلاني لدور (دورا أوروبوس) في تكوين الفن المسيحي الأول وبالمقابل التجديد على دور روما للأشكال الكلاسيكية في تكوين هذا الفن.

إننا نجد لأول مرة في التاريخ أشكال الأيقونة بكل أشكالها التي ستتطور لاحقاً في بيزنطا، وهذا صحيح، ولكنها بدأت في منطقة دورا اوروبوس وقبل ذلك يمكننا أن نجد في هذه الفريسكات تأثرات بفنون بلاد الرافدين وتأثرات بالفن التدمري الذي هو متأثر بدوره بالفن الرافديني ثم بالهيلينية التي كانت سائدة كتيار فني، وهذا الأمر يمكن فهمه بسهولة كما لو أننا نقول بأن الفن العربي اليوم متأثر بهذا القدر أو ذاك بالفن الغربي،

وهذا شيء لا محيد عنه لأنه من ضرورات الأشياء والتاريخ، لكنه سيبقى فناً عربياً نتيجة أيدي الفنانين العرب، لذلك نقول بأن ذاك الفن كان محلياً، أوجدته الأيدي العربية ولم يكن الغربيون ينوون على الإطلاق أن يقولوا بأن فن دورا أوروبوس لا يمتلك أي نزعة محلية، مرة أخرى يظهر المنطق الاستشراقي بحقل لا علاقة للإسلام به ولكن له علاقة بمنطقتنا، وكأن ما يراد أن يقال لنا بأن منطقتنا ينقصها منذ زمن طويل وقبل الإسلام الأصالة.

ـ اذن ما هو موقف الباحث العربي من هذه الحقائق جميعها؟ وكيف كان يمكن أن يستفيد من ذلك للتأنيس واحتواء الأفكار التي تخدم الفن العربي مع بداية القرن العشرين.

ـ من الصعب الإحاطة بهذا السؤال، ولكني أعتقد بأن الفنان والباحث العربي يجب أن يلتفت إلى تاريخه الفني بتفاصيله الدقيقة ولا يكتفي بالمعلومات العامة، ويذهب بعيداً في البحث ويرى إلى الأشكال والتكوينات التي انبثقت في منطقتنا التي شهدت سقوط آخر حضارة تسمى (سامية) ولا أستخدم المصطلح بمعناه العرقي كاستخدام الآرية، وإنما للإشارة إلى مجموعة من البشر ذات أصول لغوية وإثنية تعيش على بقعة جغرافية واحدة متماثلة في حياتها وترتيبها العائلي ونظامها الاقتصادي وحتى سقوط الدولة الآشورية على يد الفرس. (300 سنة ق. م).

يخيل لي أن هناك ـ دائماً ـ امتداداً ثقافياً وتشكيلياً يمكن أن نلتقيه في ممارسات فنية ليست قليلة الشأن، وقد بقيت منذ تلك العصور الضاربة في القدم وهذا نجده في السجاد وفي الفن الشعبي المصنوع في الريف كالذي يسمى في العراق (المحمل) وعلى أشكال الحلي ومختلف التعبيرات التشكيلية التي تميز آثار منطقتنا سواء أكانت تجريدية أو زخرفية أي السجاد الذي يحمل صورة أسد منقض على غزالة أو مناظر صيد الملوك للأسود وللغزلان التي نراها في بيوتنا على السجاد المسمى إيرانياً والمعتبرة خطأ موثيفات إيرانية. إنها موثيفات قديمة في تاريخ منطقتنا ونراها في الفريسكات الآشورية منذ أقدم العصور.

هذا الانتباه يمكن أن يؤدي إلى بحث تشكيلي من نمط آخر لا يقلد بالضرورة الفن الأوروبي ولا يعيد إنتاجاً سهلاً وميكانيكياً للأشكال المعروفة. بمعنى آخر أن نخرج بحصيلة أخرى قادمة من المعرفة وليست قادمة من التقليد، وأنا أعتقد أن مسألة الأصالة والمعاصرة على سبيل المثال المثارة في البحث التشكيلي العربي الراهن هي مشكلة زائفة لأنها مشكلة ذات طبيعة إيديولوجية

وكأننا لا نمتلك أية أصالة في الفن التشكيلي المعاصر، لذلك نشدد على كلمة الأصالة وعلى البحث فيها لغوياً. أعتقد أن أية أصالة يجب أن تمتد فتضرب عميقاً في الجذور الثقافية وهذا ما كان

واضحاً جداً في الفن العربي الذي يتعمق في بحثه وفي تيار كل مدرسة تناقش التيار أو المدرسة التي سبقتها وتنقدها وتخرج منها فكرة أو مذهباً جديداً أو أسلوباً تكوينياً جديداً وهكذا تكون الحالة في نقد معرفي مستمر لمعطيات موجودة في الواقع التشكيلي لثقافة من الثقافات.

ـ ألا تعتقد معي أن القطيعة مازالت قائمة لدينا فيما بين البحث التشكيلي والبحث الأركيولوجي، وهذه القطيعة تؤدي إلى غياب الكثير من الحقائق، كيف تنظر إلى ذلك؟

ـ هذا سؤال طريف وخطير، وكما تعلم ان تاريخ الفن يستند على البحث الأركيولوجي أصلاً أي (علم الآثار) لأن الأثريين يوضعون تحت تصرف مؤرخي الفن وبالتالي تحت تصرف الفنانين، كما يستند على اللقى والمواد التي يكتشفونها أثناء تنقيباتهم، لكن البحث الأركيولوجي، مثل أي بحث آخر ـ يمكن أن يخفي تفسيرات وتأويلات من طبيعة غير علمية، وإذا ترك هذا الحقل بالتالي لباحثين غير متخصصين بمنطقتنا، أي لا يعرفون كيف يتكلمون بطريقة سليمة وسوية لغة سامية قديمة على سبيل المثال، فأعتقد أنه سيكون هناك قراءات مختلفة للنصوص القديمة، والذي لا يعرف كيف يلفظ حرف العين الموجود بدون أدنى شك في لغتنا القديمة سواء الآشورية أو البابلية أو الكلدانية أو الآرامية أو الفينيقية والكنعانية أو العربية لاحقاً أو اللغات اليمنية، فأعتقد أنه سيؤول بعض الكلمات التي يقرؤها في النصوص الأركيولوجية بطريقة سيئة، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى، هنالك غياب دراماتيكي للبحوث الأركيولوجية على يد باحثين متخصصين محليين في منطقتنا وهذا الحقل متروك كلية للآخرين. الشيء الآخر أن الباحثين الأثريين القلة المهيمنين الموجودين في العالم العربي ليس لهم كلمة مسموعة أو أنهم لا يريدون أن يساهموا طواعية او مجبرين في حقول بحث أخرى مثل علم الجمال والبحث التشكيلي وتاريخ الفن، وهذه مشكلة عويصة وحقيقية.

مؤرخ الفن الغربي يستند في بحثه على المعطيات الأركيولوجية في حين يأتي الباحث العربي ليستفيد من بحوث جاهزة لمؤرخين في الغالب هم من الغربيين وهو يعيد افتراضاتهم بأخطائها. وهذه مشكلة حقيقية وأنا أدعو إلى مزيد من الاهتمام باللغات القديمة وهي ليست من القضايا الصعبة كالذي نجده في السنسكريتية والهندية، وقد حاولت أن أدرس اللغة الحميرية وفي النهاية تكتشف انك تستطيع قراءة نص حميري بسهولة فائقة، وتفك رموزه، البحث الأركيولوجي ضروري لدعم البحث التشكيلي دون شك.

ـ هناك تاريخ للصورة ومسار وببلوجرافيا تخصها وقد تعرضت في كتابك لهذه الببلوجرافيا أو إلى الولادات الأولى للأيقونية في سوريا وجعلت البحث الميداني يدعم آراءك هل يمكن أن نعتبر هذه البحوث تقدم جديداً في مجالات حياة الصورة التي قدمها الشرق للغرب أم أن هناك خلافاً فيما بين الشرق والغرب حول الأصول لهذه الصورة سواء أكانت دينية أم غير دينية.

ـ اعتقد انه بالنسبة للفنون الرافدينية التي هي من أقدم الفنون، وكذلك المصرية والتي هي أقدم من الفنون الإغريقية، تختلف لدرجة كبيرة عن الفنون الإغريقية بالأمر الجوهري التالي:

الفنون القديمة في منطقتنا، وخاصة الرافديني لم يكن معنياً باظهار التناسبات الطبيعية عندما يقوم برسم صورة وتمثال وإنما كان مهموماً بالتعبير عن (المقدس) وعن الروحاني، وعندما أقارن تمثالاً إغريقياً بتمثال رافديني، بالنسبة لباحث غير نزيه سيرى عدم التناسب في التمثال الرافديني، وسيري تناسبات في غيره، وفي الحقيقة فهذا لا يأتي من عدم القدرة التقنية أو الهندسية عند الفنان الرافديني بقدر ما يتعلق الأمر برؤيته للفن ولمعناه ودوره ووظيفته. في حين كان الفنان الإغريقي المتأخر على الرافديني، معنياً بفكرة التناسبات المثالية (النسبة الفاضلة) كما يقول إخوان الصفا، في العالم وفي الكون، فقد كان الفنان الرافديني مهتماً بتجسيد فكرة المقدس والروحاني في الفن. ويالللغرابة ـ وهو ليس صدفة ـ أن يأخذ الفن الإسلامي فكرة المقدس والمثالية ويستمر بها بعيداً حتى في أشكاله التصويرية والمنمنماتية،

هذا الفارق جوهري، والصورة التي ولدت مع الانسان، لحاجته اليها، ولأسباب سحرية، فقد كان يعتقد بأنه عندما يصور حيواناً على جدار الكهوف فإنه سيمسك بروح الحيوان ويسيطر عليه، لقد لعبت الصورة دوراً سحرياً في التاريخ، ومازالت، وفي كتب التاريخ العربي الإسلامي جرى غالباً تفسير التماثيل المشاهدة في مصر وغيرها بصفتها طلاسم لايقاف زحف الرمال على مصر مثلاً، ويمكن أن نقرأ ذلك عند المسعودي والمقريزي وغيرهم كما ان بعضها يفيد لإيقاع فيضانات النيل المتكررة، وفي أطروحتي أحصيت الكثير من هذه القصص عن الوظيفة السحرية للصورة في ثقافتنا

ولهذا السبب أعتقد شخصياً أن المتشددين من المسلمين في حقبة متأخرة، في الحقيقة ـ كانوا يصفون ما نجده في المخطوطة الموجودة في بطرسبورج الآن (إن المقامات المصنوعة في سوريا في القرن الثالث عشر الميلادي، وقد وقعت هذه المخطوطة في يد أحد المتشددين ممن كانوا يعملون خطوطاً فوق الصورة، ولا أقصد الهالات فهو تقليد بيزنطي استمر في الفن الاسلامي، وهذه ايضاً حقيقة.

ـ يقال أن هذه الهالات أتت من الهند والصين قبل البيزنطيين.

ـ ما نقصده أن التأثر بالفن البيزنطي وارد لكنه ليس بالحجم المعطى له، المطلق والنهائي، وكأننا لا نعمل شيئاً إلا تقليد الفن البيزنطي، والذي أريد أن أقوله إن هذا الشخص كان يضع خطاً على الصورة لكي يفصل بين الرأس والجسد لاعتباره ان هذا جزء من السحر، وهكذا يمكن القول إن الصورة لعبت في البداية دوراً سحرياً وطقسياً في النهاية، فكثير من الطلاسم وحتى الآن في الأوساط الشعبية يقوم الشيخ الذي يعمل الطلسم بالمقاربة بين الأشخاص كالمرأة والرجل او لأي سبب آخر من هذا القبيل فإنه يرسم صورة تمثل الحالة (شيماتيك) او تبسيطية لأنه يعتقد بأن الصورة تلعب هذا الدور الطقسي او السحري في التقريب أو في الإبعاد، او في الولادة، أو اقصاء العدو، أو في الإخصاب وما إلى ذلك.

ـ الكتاب يأتي في هذه الفترة الحرجة، رغم أنك تعمل به منذ ما يزيد على الثلاث سنوات، إنها مرحلة يقتضي أن يكون الحوار عنواناً لها، حوار الأديان والحضارة والجمال والفنون والثقافة بأنواعها، حوار معمق أطرافه الشرق والغرب، هل تعتقد بأن هذا الكتاب سيشكل طرفاً في الحوار الذي ولدته الظروف والمقتضيات والمصالح الأخيرة.

ـ فكرة الكتاب تسبق جميع الأحداث التي مرت بها المنطقة وفكرته تعود إلى ثلاث أو أربع سنوات عندما كنت في طور كتابة اطروحتي وخرجت برأي ان هذه الفكرة تستحق أن تكتب باستقلال عن غيرها باللغة العربية كوني أنجزت أطروحتي بالفرنسية، فبدأت بتجميع المعلومات والبحث موازاة مع إنجازي لأطروحتي، لكنني أحس بأن الأحداث الدولية اليوم تحتاج إلى حوار ثقافي وجمالي، لم لا، أعتقد أنه من الصعب مخاطبة الغربيين أو إقناعهم بأفكارن وبمواقفنا السياسية بسبب التضارب في المصالح، وبالتالي فهم يقدمون الافكار والإيديولوجيات لتبرير مصالحهم ونحن نحاول أن نقوم بالشيء ذاته لتبرير مصالحنا ولكن دائماً ـ وعلى ما يبدو ـ فإن القوة هي التي يسري مفعولها بينما كلمة الضعيف ـ حتى لو كان على حق ـ فإنها لا تمشي لكن هناك باب آخر للحوار ولابد من فتحه للحوار وهو باب الثقافة والجماليات.

لقد لاحظت ـ بأسف شديد ـ بأن قراء كتاباتي عن الفن الإسلامي (يكتب بالعربية والفرنسية) بالفرنسية عن الفن الإسلامي هم أكثر وأكبر استمتاعاً ودفعاً في ملاحظاتهم من قرائي باللغة العربية، وفي هذا الأمر دلالة بالغة ويمكن أن تقودنا إلى القول بأن فتح باب الحوار للثقافات من جهة الفن قد

يكون نافعاً ولهذا فأنا أدعو الجميع للاهتمام بالفنون القديمة والفن الإسلامي وسماع آرائهم وتشكيل جماعة من المتخصصين في الفنون الإسلامية يفهمون بدقة كيف يستطيعون أن يحاوروا الآخر. غياب المتخصص مشكلة حقيقية نعاني منها ولابد أن نرى بدقة قضايانا.

حين أتكلم عن دور أوروبي يحس البعض بأني أتكلم بلغة صينية لقد تعلمت من الغرب لغة النقاش وأنا أناقشهم.. دورا أوروبوس في الشام وهي التي تدل من أبدع الأيقونية المسيحية أي الفن المسيحي، هل وجدت في روما أم في منطقتنا، هل يوجد في منطقتنا فن مسيحي او لا يوجد، لابد من وجود متخصصين يمتلكون القدرة على محاورة الآخر بتفاصيل دقيقة وبكافة مناحي علم الجمال والفن الإسلامي.. لذا أنا أدعو المتخصصين ليقودوا الحوار مع الغرب.

بينالي الشارقة

اكتشاف الذات

في الرابع عشر من ابريل العام 1993 أقيم أول بينالي في الشارقة، وفي إطار الرؤية السابقة التي جاءت في تقديم اللجنة العليا المنظمة لتلك الدورة التي استضافت نخبة إبداعية من الفنانين وأعمالهم المتميزة استمراراً لنهج يؤكد ضرورة الفنون بتوضيح الأهداف المرسومة والغايات التي تطمح إليها وباعتبار الحياة مسألة الفن الأساسية التي ننطلق عبرها لبناء الإنسان، روح المستقبل.

لقد شكلت الإشارة إلى ارتباط الفنون بالحياة تعييناً مهماً لتوجيه الأحاسيس الإبداعية خارج المظاهر والارتباط بالقيم الإنقاذية للأفكار الحديثة التي بها نتجاوز الحصارات الفكرية والثقافية باعتبار الدور الاجتماعي للفنون مواكبة واعية للراهن، وهذا ما جاء في الكلمة الافتتاحية لدليل الدورة الأولى إذ كتب مؤسس هذا البينالي الدولي صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة: (إن للفنون دورها الاجتماعي المهم، وأنه بمواكبتها الواعية للراهن يمكن لها أن تسهم في تحويل الرأي العام وإعادة تشكيله).

وللتأكيد على ارتباط الفنون بالحياة يعود في الدورة الثالثة ليقول: (فلنجعل من الفنون وسيلة إلى حياة مبتغاة، وسبيلاً إلى اكتشاف الذات.. فالفن مرايا، ووجوه للإنسانية في عالمنا الذي نحياه).

وقد جاء في المادة الأولى من نظام البينالي الذي صدر العام 1993 ما يلي:

يؤسس في مدينة الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة بينالي عربي عالمي للفنون التشكيلية باسم بينالي الشارقة للفنون التشكيلية، ثم تم التأكيد في المادة الثانية على الأهداف التي يرمي إليها وأهمها: تأصيل الأطر الخاصة والعامة للحركة التشكيلية العربية ووضعها على مستوى الطموح

القومي للثقافة العربية المعاصرة تأكيداً لتلاحمهما. وتنمية ذوق المواطن العربي للقيم الجمالية من خلال ترسيخ وتعزيز الموروث الثقافي والحضاري لديه، والعمل على تعزيز قناعاته باقتناء العمل الفني، ونقل الحركة التشكيلية العربية من إطارها المحلي والجغرافي لتتسع وتنتشر على المستوى العالمي وتعميق حوارها المثمر والفعال مع الأعمال الإبداعية العالمية في المجال التشكيلي.

وقد اعتبر النظام العام الذي قمت بصياغته آنذاك أن تنظيم هذا المعرض كل سنتين في مدينة الشارقة مسؤولية دائرة الثقافة والإعلام حيث تساهم البلاد العربية في هذا البينالي على أساس الوحدة الثقافية العضوية التي تجمع هذه الدول و يتم دعوة بعض دول العالم للاشتراك في كل دورة وفق معايير تحددها اللجان المختصة. ولهذا فقد تطورت معايير الاشتراك فيما بعد لتتقلص الدعوات الرسمية للدول العربية والأجنبية ولتحل الدعوات الفردية الموجهة مباشرة إلى الفنانين والجهات منذ الدورة الثالثة ، وليحل نظام التقييم منذ الدورة السادسة حيث يتم اختيار مقيم عام يكون مسؤولا عن التوجه العام للبينالي واختيار الأسماء الملائمة لذلك.

إن لانطلاقة بينالي الشارقة الدولي للفنون أثراً هاماً لا يغيب عن بال أحد من الدارسين أو الباحثين ممن يتابعون مثل هذه الأنشطة المتميزة على المستوى العربي والدولي، إذ حقق مجموعة من اللقاءات الهامة بالمبدعين والقائمين على المؤسسات الثقافية والفنية ، ما عزز (مجموعة الأسس التي انطلق منها والتي كانت بحجم الحلم الذي قام على أساسه (فحققت الشارقة هدفها بأن تكون ملتقى الإبداع الحضاري في مجال الفنون البصرية، إضافة إلى تحولها إلى جسر تلاقت عبره التجارب العربية والدولية للتفاعل والتحاور كفنون تنتمي للعصر الحديث، باعتبارها الوعاء الحقيقي للتأهيل الجمالي والفكري إضافة إلى أن البينالي يعتبر المحك الرئيسي لاختبار آخر ما توصل إليه المبدع العربي من فنون تحاكي السرعة الجنونية لتطور وسائل التعبير وولادة المعايير الجديدة التي تجعلنا أكثر التصاقا ـ مرة بعد مرة ـ بأهمية هويتنا ووجداننا).

وعلى المستوى العربي ـ حاول بينالي الشارقة تتبع الحراك التشكيلي والجمالي العربي معتبراً أن الشعور بأزمة الإبداع جزء من أزمة عامة يعاني منها المثقف والإنسان العربي، وإذا كان قد حاول الاستفادة من تجارب البينياليات العربية لتطوير أدائه التنظيمي والفكري ولجعل رؤيته أكثر وضوحاً في حراكه المستقبلي مؤكداً على نبذ الأشكال المهرجانية والاحتفالية والتطلع إلى تكريس قضايا التأصيل والتأسيس لفكر جمالي عربي يقرأ عبره تجارب المبدعين، فتطورت الندوات الفكرية الموازية وتوسعت مجالات اهتمام الندوات والمحاضرات والمنشورات وغير ذلك مما يكرس

عناصر الإيمان بثقافتنا البصرية، وقد رصد حقيقة المتغيرات التي طالت التشكيل العربي في السنوات الأخيرة من القرن المنصرم باعتبارها سنوات تحول للصورة والرمز والمفهوم.

ولعلنا نشهد اليوم عمق التحولات التي تطال المحامل التعبيرية المختلفة في إطار المتغيرات الإنسانية الشاملة، وهي تحولات شاملة بسرعتها واتساعها مما يجعل تأثيراتها تطال حيز وجودها، وخزان ذاكرتها، وفي إطار الخلخلة لابد أن تمر أدوات التعبير بمراحل تسطح واهتراء وتغييب للقضايا الهامة، ومن مهمات الفعاليات الكبرى التي يتداعى عبرها المعنيون أن يقوِموا هذه النماذج، بل ويشيروا إلى مواضع التبدل والتغير في الحركات الثقافية بمجملها بتحريك الأجواء دون الانكفاء على الذات بالابتعاد عن جسد التحول العالمي، فالبينالي وهو يحاور الآخرين إنما يعتبر وجودهم ضرورياً وحيوياً لإجراء المقابلات والمقارنات ويشكل تراكما أساسيا في توضيح الحوار الحضاري بين الفنون نضيف عبره ذاتنا الإبداعية.

إن تنظيم مثل هذه الأنشطة فعل معقد وحساس، ويحتاج إلى بث الطمأنينة في قامة الإبداع والمبدعين، فقد يؤدي أحيانا إلى تحولات غير منظورة في المدى المتاح، لا تكون ايجابية في مجملها العام، وهذا ما يستوجب رسم استراتيجيات ثقافية لمثل هذه الأنشطة، بل يعتبر الوعي بالأهداف والمرامي سبيلاً لرؤية الجوائز التي يمنحها، ونوعية الأعمال التي سيوافق على إطلاقها باعتبارها صروحاً أبداعية ستضيف إلى المشهد التشكيلي العربي والدولي أمثلة يحلم بمحاكاتها العديد من المهتمين والمبدعين، كما أن الاتفاق على مناقشة موضوعات جمالية وفكرية بذاتها يعتبر من الأهمية التي تحدد معالم الحرية التي تمكن النقاد والباحثين من وضع أياديهم على بواطن وأسرار التردي الجمالي الذي يصيب الفنون.

لقد شكل بينالي الشارقة الدولي للفنون على مدى دوراته الماضية مقياساً لسبر الأنشطة في مجالات البحث الفني المعاصر ووقوفاً على أهم مفاصل حركة التحديث في التشكيل العربي باعتبار الإنجازات التي تعرض أمثلة جلية تترجم حراك التشكيل في المحامل القطرية العربية للوقوف على راهن حقيقي للمبدع في وطنه وفي مغترباته، وقد شكل الاطلاع الواسع على تجارب المبدعين محاولة للاكتشاف التجريبي تسعى إليها لجان تنظيم البينالي لتوصيف الراهن وجعله مادة واضحة وسهلة للتفسير والتحليل وكافة التقاطعات التي تجعل من التشكيل مادة النقد وموضوع الأحاسيس التي تربطنا بالعالم، باعتبار التشكيل حالة من حالات حركة الوعي العام، تنفي التوجهات العدمية، وتربط تأملاتنا بتنبؤاتنا عما يمكن أن نعيشه في ظل التطور التقني القادم.

وفي كل الأحوال، فقد كرس البينالي تجربته الثقافية التي مكنت استمرارية الفعل الثقافي من التطور باعتبار أن الفن التشكيلي احد الركائز الثقافية في دولة الإمارات في مجال الفنون التشكيلية المعاصرة، ويلاحظ أي متتبع للانقلابات استمرار التأكيد على هوية المحامل التعبيرية البصرية، وهي وإن تدنت مستويات توصيلها أو خطاباتها، فإنها مازالت محط أنظار المجتمعات، ومازال الحماس لميادينها الجمالية مطلباً مجتمعياً وتنبؤياً لظواهر الانتقال من موقع إلى آخر، كما أن تلازم الحاجة إليها مع ما تعيشه من تناقض داخلي يساعد فئات على فئات لتحديث المحامل والدفع بها إلى مواقع الاعتراف النقدي، وقد يسمو الأمر ببعض المبدعين ليتحولوا إلى نماذج يشار إليها وإلى مواقعها بكثير الاهتمام والتقدير.

ويتوسط هذه التجليات الإبداعية أحياناً عدم الرضى المؤقت عن الاستفزازات البصرية التي يقدمها التجريب والبحث، لأسباب على صلة باعتبار الطليعة الإبداعية لا تتطابق والخبرة أو الإرث، إضافة إلى أن المحدثين والداعين لمشروعات التغيير في بداياتهم ينطلقون من أسس نظرية لا تستوفي شروط تحقيقها، ولهذا يكون الحكم جائرا على التجارب الأولى أمام الحضور التاريخي لوجهات النظر المستقرة على هيئة اتجاهات أو مذاهب أو مدارس، تحاول الطليعة إقصاءها عن موقعها بغية التحديث والتنويع وإعادة صياغة القيم الفنية وفق ما يقتضيه الزمان الجديد ومعارف العصر وماهيات الفلسفة الجديدة، وضرورات التفكير المستمرة بجوهر العمل الفني.

في هذا الإطار، تلعب المعارض الكبرى، والبينياليات، وأسواق الفن والحركات النقدية، والمنشورات المتنوعة ووسائط الإعلام الحديثة دوراً بارزاً في إضفاء الشرعية على الفنون، كما تلعب عكس الدور بنزع هذه الشرعية عن أطراف فنية أو اتجاهات لا يسوغ وجودها أي أمر، سواء بصراع الأجيال، أو صراع الأفكار والإيديولوجيات ومحامل التعبير، ولا يعود الاعتراف العام بشكل أو مضمون أو اتجاه ملزماً، كون معارفه النظرية قد احتجزت في إطار زمني مضى ولم يعد على صلة بالحياة المتدفقة، هكذا يذهب قرن ويأتي آخر، أو هكذا تتغير وظائف الفنون المتنوعة، الإبداعية، والنظرية، والمعرفية والتربوية والمنفعية وغيرها من الوظائف.

في المنطقة العربية، ورغم مضي القرن العشرين المتآزر مع حظوظ المبدعين التشكيليين في صراع إثبات الوجود، نلمح أهمية صوت الأفراد في التأسيس للفن التشكيلي العربي، ورغم عديد التنبيهات لضرورة أن تأخذ المؤسسة الثقافية والفنية دورها في توجيه دفة الإبداع التشكيلي والأخذ بيد المبدعين لتوليد النداء الجماعي الذي كان يمكن أن يؤكد الحضور النقدي والتأسيس لفلسفة الجمال العربي المعاصر، إلا أن كل ذلك بقي خارج وحدة المشاعر البصرية، وقد يكون الربع الأخير من

القرن العشرين بلور بعض المعارض الكبرى والبينياليات، نذكر منها بينالي القاهرة وبينالي الإسكندرية، وترينالي الغرافيك وبينالي الشارقة الدولي للفنون، وهي إلى جانب اعتبارها تظاهرات تعوض الفنون عن احتياجها للانتقال والانتشار إلا أنها حققت فعلا إعادة بناء ما هو مبعثر في التشكيلات القطرية لاستعادة المكانة والدور في المهام الحساسة التي على الفنون أن تقوم بها لتعبر عن مسئوليتها وأحكامها وحماسها لاستعادة التصور الجمالي والوجود الإبداعي والجدال النظري وتأكيد الصلة بين كل ذلك وأطراف الحياة الجديدة التي باتت تقلص العالم لتنشئه على هيئة الذات، المشروع الموسوعي الذي يتجاوز القراءات المعلوماتية، والمركز الجديد الذي تدور في فلكه تآليف التاريخ الأولى، الذات التي تدفع بها الفلسفة كي تكون انطولوجيا الهوية وآفاقها.

في بينالي الشارقة الدولي للفنون، يعلو الاهتمام بالجوانب النظرية، وضرورة الوقوف أمام الحركة التشكيلية العربية، تاريخياً، ونموذجياً.. قطريا وجماعياً، فرديا ورسمياً وبالتوازي المباشر مع التجارب الإنسانية الدولية، وحيث يبدو الالتزام باعتبار الحوار مصير الفنون في سعيها إلى تحقيق النموذج أو الخروج منه، باعتبار التاريخ حاضنا للوثائق الجمالية، وللمفاهيم التي تكونت بفعل الوقائع الإبداعية التي كونت مجالات الرؤية العربية، فميزتها، وحددت خطابها التطوري.

إن فكرة التقريب بين الأعمال الإبداعية، ولقاء المبدعين للتداول والتحاور والتشاور والالتقاء والاختلاف، حجر زاوية أساس في بينالي الشارقة، وإذا كانت الاطلاقيات خارج حدود قوانين التاريخ فان حرية الحوار والعرض يشكلان أساساً مهماً في بناء الأفكار والتصورات التي تعيد الفنون العربية إلى واجهة الاهتمامات، بجعلها مرغوبة من قبل النقد أولاً وجمهورها ثانياً وبالتالي فإن اجتماع هذه الأعداد الكبيرة من أعمال المبدعين في مكان واحد يتصل مباشرة بالقيم التحليلية والتربوية التي تقدمها هذه العروض الشاملة، والتي لا يمكن فصلها عن بعضها أو النظر إليها مجزأة، لأن اجتماعها ضرورة من ضرورات إحيائها. وقد تمكن بينالي الشارقة عبر دوراته التي انتشرت على العقد الأخير من القرن الآفل أن يحقق هذه الحيوية بتطوير آليات اشتغاله على الفنون الإنسانية معتبراً كل دورة من دوراته أساسا للانطلاق في شمولية الدورة المقبلة، ولعل الوقائع الداخلية المكونة للبينالي قد نوعت الوظائف التي تغنيها الذاكرة الجمالية، كما أن الأفكار الموروثة التي تحملها فنون العالم إلى الشارقة تشكل المحترفات الدولية المتزامنة، وبذلك فما يقع عليه النقد والتوثيق والتلقي سيبنى وفق التصورات والمستويات التي يفرضها هذا النموذج مطلقاً الفعالية من إطارها المكاني أو الشكلي إلى أبعادها المستقبلية وبمقدار ما تقدم التظاهرة الصراع الجيلي أو ما تبرزه من تناحر ثنائية

القديم والجديد فإنها تعيد تركيب المشهد الفني الدولي على غرار ما تمرحله الفلسفة وتصوغه التصورات وتقلبه العواطف والأحاسيس.

وفي مشروع البينالي رؤيا واضحة، تمر عبر العرض العام الذي يعني تجاور التجارب الفنية الفردية من مختلف دول العالم، رسماً ونحتاً وحفراً وتنصيباً وفيديو وكل ما يعبر عن اتجاهات الفنون المعاصرة، وهذه كلها تخضع للتحكيم في مسابقة شاملة حددت جوائزها. يضاف إلى ذلك المعارض الشخصية للمبدعين والمعارض التكريمية لمن قدموا خدمات إبداعية في أوطانهم والورش التجريبية للمبدعين المغامرين الباحثين في التغيير وفي مركز مشروع البينالي تقع الندوة الدولية الموازية التي رافقت دورات البينالي، والتي تطرح التحديات الفنية والإشكاليات النظرية موضع البحث فيدعى إليها نخب النقد في العالم، ينظمهم موضوع واحد متعدد المحاور تشكل مخطط الحوار لأيام، كما يدعو البينالي الكتاب والباحثين والنقاد للمساهمة بكتاباتهم في ذات الموضوع وتنشر هذه الأبحاث في كتب ودفاتر فنية نعتبرها بحق ذاكرة البينالي وتاريخه.

بينالي الشارقة الدولي ، يتوجه إلى العصر وإلى القرن الجديد، بخصوصية الصراع الذي تحياه الفنون التشكيلية في العالم، وبالانزياحات الجمالية للمضامين الفنية التي يفضح العلم أسرارها يوماً بعد يوم، وسيكون الجمهور في مواجهة روحية مع الجوهر الجديد الذي تسعى الفنون لتحقيقه، خصوصاً حين يشكل الاهتمام بتصحر الفنون مواجهة مع إشكاليات الهوية، وبكل ما يربط المبدعين بحساسيتهم التاريخية والذاكراتية.. وحيث يقصي التغيير المجتمعات ويبرز الذات، سيبدو الخطاب أكثر جرأة في طرح مشروع الإبداع الإنساني خارج العقائديات الاطلاقية وسيكون استنطاق الحقائق مهمة مباشرة لن يسد السعي إليها أي شيء في أروقة البينالي وندواته.

لا نهاية للفن، فالوظائف التي تتغير تحل محلها وظائف أخرى يعبر عنها الفن، ومن يعتقد بأنه لم يعد بالإمكان أن نستمد المتعة الجمالية من الفنون الجديدة هجره خياله.. فالإبداع يمتلك حدسه وعلينا أن نتأمل الطروحات المعرفية الجديدة في إطار حقيقتها وحقيقتنا.

طـــلال معـــلا 1952
فنان وباحث في الجماليات المعاصرة
talalmouala@hotmail.com

مدير المركز العربي للفنون ومعهد الشارقة للفنون- الشارقة – الإمارات 1996-2011
مؤسس ومنظم ومنسق للعديد من الفعاليات الفنية العربية والدولية
إجازة كلية الآداب والعلوم الإنسانية - قسم اللغة العربية - سوريا.
دراسة خاصة بتاريخ الفن المعاصر- سيينا - ايطاليا.
فنان تشكيلي وناقد فني ومنظم فعاليات فنية دولية وشاعر ينشر في الصحافة العربية والأجنبية.
عضوهيئة الإياب- اليونسكو- اتحاد الفنانين العالمي (باريس).
عضومنظمة النقد العالمي (الآيكا - باريس).
عضواتحاد التشكيليين العرب.
عضونقابة الفنون الجميلة سوريا.
عضوجمعية الإمارات للفنون التشكيلية الإمارات.
عضواللجنة العليا لبينالي الشارقة الدولي للفنون (1993 -2003)
المقرر العام لبينالي الشارقة الدولي للفنون. 1997
معد ومنسق الندوات الدولية الموازية لبينالي الشارقة (1993 - 2005).
عضواللجنة العليا لملتقى الشارقة الدولي لفن الخط العربي .
عضولجان تحكيم معارض عربية ودولية.

عضواللجنة الاستشارية لكلية الفنون الجميلة - جامعة الشارقة .
عضولجنة السيرة الذاتية للفنانين العرب – وزارة الثقافة – جمهورية مصر العربية.
عضوجماعة النافذة – القاهرة – مصر
عضواللجنة المشرفة على تنظيم معرض المرئي والمسموع – متحف الشارقة للفنون
مؤسس ومنسق الدورة الأو لى لملتقى إعمار الدولي – دبي 2003
مدير تحرير مجلة "الرافد" الثقافية (1993 – 1997)
أشرف على إصدار مجلة الصورة التشكيلية – دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة
عضولجنة تحكيم مسابقة التصوير الفوتوغرافي – المجمع الثقافي – ابوظبي 2006
عضواللجنة العليا للموسوعة الوطنية الثقافية - وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع - الإمارات
عضولجنة تحكيم الصندوق العربي للثقافة والفنون 2007
أعد وقدم البرامج التلفزيونية الفنية التشكيلية الأسبوعية (عيون عربية) و(قضية للتشكيل) و(دعوة للتشكيل) و(تأملات جمالية)، تلفزيون الشارقة.
قدم حوارات في الفن التشكيلي العربي والعالمي مع باحثين ونقاد ومهتمين - تلفزيون الشارقة.
أعد مجموعة من الأفلام التلفزيونية الوثائقية .
نشر العديد من الدراسات والمقالات حول الفنون التشكيلية والنقد الفني في الصحافة والدوريات العربية والأجنبية.
صمم العديد من أغلفة الكتب والسينوغرافيا المسرحية
قدم لأدلة العديد من الفنانين العرب والأجانب معرفاً بتجاربهم

المطبوعات:

الكتب

جسد (مقاربة الوهم والخيال والحلم بآليات التعبير الجسدي - دراسة جمالية) الأردن – دار دراسات الاردن الجديد 1999.
أحوال الصورة (نصوص نقدية تشكيلية) الشارقة – دائرة الثقافة والاعلام 1999 .
موت الماء - شعر – بيروت – دار الانتشار 1999.
عزف منفرد على الطبل (نص) دمشق – دار ورد 2000.
أو هام الصورة (نصوص نقدية تشكيلية) الشارقة - دائرة الثقافة والاعلام 2001
العالم الضال - التشكيل العربي .. الثقافة السائبة (نصوص نقدية تشكيلية) الشارقة دائرة الثقافة والاعلام 2003
المحترف الإماراتي (نصوص نقدية تشكيلية) الشارقة دائرة الثقافة والاعلام 2003
العنف والفن (نصوص نقدية تشكيلية) مع مجموعة مؤلفين – الشارقة دائرة الثقافة والاعلام 2003
عبد القادر الريس – دبي – مؤسسة العويس 2005
مبدعون من الشام – دبي- مؤسسة العويس 2005
مفاتيح النور – تجربة الفنان عبد اللطيف الصمودي - دبي - مؤسسة العويس 2006
المؤتلف والمختلف – ابوظبي - وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع 2006
النقد والابداع – إعداد – مجموعة مؤلفين - الشارقة – المركز العربي للفنون 2006
المتعالق بين الخطاط والفنان - إعداد - مجموعة مؤلفين - الشارقة – المركز العربي للفنون 2007
الفنون الفطرية العربية - إعداد - مجموعة مؤلفين - الشارقة – المركز العربي للفنون 2007
فن الراهن - إعداد - مجموعة مؤلفين - الشارقة - المركز العربي للفنون – 2008
نجاة حسن مكي – ابوظبي – وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع – 2008
عبد الرحيم سالم – ابوظبي – وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع - 2008

تحقيق

جوهرة التفاني – شاكر حسن آل سعيد – الشارقة – دائرة الثقافة والإعلام 2003

المشاركات

الفن العربي والبحث عن الهوية - الشارقة - دائرة الثقافة والاعلام 1993
الفن العربي بين التغيير والإبهام- الشارقة - دائرة الثقافة والاعلام 1995.
شكل الذاكرة – الشارقة - دائرة الثقافة والاعلام 1997.
Art Planet – AICA – اتحاد النقاد التشكيليين العالمي - اليونسكو
Simaise Magazin – Paris 2003
Magazin – Dubai -2006 Canvas

شارك في مؤتمرات فنية منها:
ندوة معرض لوغوس الدولي – بادوفا - ايطاليا 1990.
بينالي البرونزية الصغيرة – بادوفا - ايطاليا 1992.
الندوة الدولية (الهوية) بينالي الشارقة الدولي للفنون 1993.
مؤتمر منظمة الأيكا القاهرة 1995.
الندوة الدولية (المحلية والعالمية)، بينالي الشارقة الدولي للفنون 1995.
الندوة الفكرية الموازية لبينالي القاهرة القاهرة 1996.
الفن والبيئة تركيا 1997.
النحت والعمارة الأردن 1997.
الرياضيات والفن بوخارست 1998.
الندوة الدولية (الشعرية البصرية) بينالي الشارقة الدولي للفنون 1999.
الندوة الدولية (الكلمة في عصر شمولية الصورة- صفاقس تونس 1999).
الفن العربي .. إشكاليات وآفاق - البحرين 2000
الصورة والعصر .. بينالي المحبة - سورية 2002
الندوة التدأو لية للمشرفين على الأنشطة الفنية العربية الكبرى - الشارقة 2002
ندوة الفنون العربية - سلطنة عمان 2003
الندوة الدولية (حوار الشرق والغرب في الفنون الإسلامية) طهران - إيران 2003
الندوة الدولية الموازية لملتقى أصيلة - البحرين - البحرين 2004
الندوة الدولية الموازية لملتقى الخط - الجماليات الإسلامية في الفنون المعاصرة - الشارقة 2004
بينالي الشارقة 2005 – حوار مشترك مع قيم بينالي اسطمبول بتركيا
الندوة الدولية لبينالي الكتاب – الإسكندرية – مصر 2005
مهرجان دول البحر الأبيض المتوسط – بيشيليه – ايطاليا2005
ملتقى (شرق – غرب) كاراي – رومانيا 2006
ندوة الخط العربي وتحديات المستقبل – دار الحكمة – تونس 2006
ندوة النقد والإبداع – الشارقة 2006
الندوة الموازية لبينالي القاهرة الدولي – القاهرة 2006
المنتدى الاستراتيجي العربي – دبي 2006
الفرص في الفنون – بوسطن – معهد ماساشوتس التقني – الولايات المتحدة الامريكية 2007
الفنون الاسلامية بين هوية التراثي ومجتمع العولمة – مركز الفنون البصرية – قطر 2008
ندوة ملتقى الفن العربي – صنعاء - اليمن 2008
ندوة الماء في التشكيل الإماراتي – عجمان - 2009
ندوة الريادة في الفنون التشكيلية العربية – الشارقة – 2009
ندوة الحداثة في الفنون التشكيلية العربية – الشارقة - 2010
ندوة القيم الجمالية في العمارة الإسلامية – الشارقة – 2010
ندوة الرحلة في الفنون – عجمان - 2010
الندوة الدولية الأزمة الاقتصادية العالمية وانعكاساتها على الفنون – أصيلة - 2010

أقام العديد من المعارض الفردية وشارك في معارض جماعية منها:
دورات المعرض السنوي - وزارة الثقافة – سورية
دورات المعرض السنوي - جمعية الإمارات للفنون التشكيلية – الإمارات
معارض جماعة فناني الرقة – سورية
معارض جماعة (4+) في القاعة الزجاجية – النادي الثقافي العربي ووزارة السياحة – بيروت – لبنان 1993 وقاعة عشتار – دمشق - سورية 1997
معرض وهج – مركز دبي التجاري – قاعة الملتقى 1998
بينالي برنوالدولي للجرافيك (جمهورية التشيك) 1998
معرض (فنون متبادلة) غاليري بورتييه – بروكسل – (أربعة فنانين عرب) 1999
غاليري المركز الثقافي العربي – بروكسل – 2000
غاليري المركز الروماني للثقافة والدراسات الإنسانية – فينيسيا - إيطاليا 2001
معرض (تمارين ذهنية) غاليري أتاسي – دمشق، سورية 2002 - مجلس غاليري، دبي، الامارات2004 – صالة الرواق – البحرين 2004- المركز الثقافي اليوناني – الإسكندرية، مصر 2005
معرض (لوركا – عرار) غاليري زاره – عمان - الأردن 2004
المعرض الفردي (الصمت 1) – المركز الثقافي الفرنسي - ابوظبي 2004
المعرض الفردي (الصمت 3) – صالة أكاديمية الفنون - غوتنغن- ألمانيا 2004

معرض ثلاثي في غاليري XVA وغاليري أو سترا - دبي - الامارات2004
بينالي خيال الكتاب – الإسكندرية 2005
معرض مهرجان شعوب البحر الأبيض المتوسط – بيشيليه- ايطاليا 2005
معرض حوارات – جاليري الأو رفلي – عمان الأردن 2005
معرض (مبدعون من الشام) مؤسسة سلطان العويس 2005
معرض (تبادل) – جمعية الإمارات – 2005
معرض (التغيير) بالتوازي مع بينالي الشارقة 2005
اللقاء الدولي (شرق غرب) – كاراي – رومانيا 2006
المعرض الفردي (الصمت 4) – مرايا القناة - الشارقة 2006
المعرض الفردي (الصمت 5) – غاليري الموندو– دبي 2006
معرض من أجل لبنان – غاليري ميم – دبي 2006
معرض مشترك مع فنانين من العالم – مؤسسة تبادل – بوسطن – امريكا 2006
معرض مشترك مع فنانين من العالم – آرت باريس - أبوظبي - 2008
معرض مشترك مع حكيم الغزالي – آرت هأو س – دمشق – سوريا 2008
معرض مشترك مع فنانين من العالم – أنتيك آرت – دبي – 2008
معرض مشترك مع فنانين من العالم – كريك آرت – دبي – 2008
معرض مشترك مع فنانين من العالم – دبي آرت– دبي – - 2008
معرض فردي – صالة المشرق – عمان – الاردن - 2009
معرض فردي – فندق ريتس كارلتون - 2009
معرض فردي – صالة البارح – البحرين 2009
معرض فردي – صالة تجليات – دمشق - 2010
معرض مشترك مع جماعة الجدار – مؤسسة العويس - دبي 2010
أعماله مقتناة من قبل متاحف متعددة عربية وأجنبية ومن قبل المؤسسات الثقافية ومقتني الفن في مجموعة من الدول منها: سوريا اليابان فرنسا ايطاليا كوبا الولايات المتحدة مصر ليبيا رومانيا انجلترا هولندا ألمانيا الإمارات بلجيكا - النمسا - الأردن - لبنان – البحرين-سنغافورة .

الجوائز:
الجائزة الذهبية عن فيلم " الصورة" مهرجان القاهرة للأعمال التلفزيونية 2003
الجائزة الذهبية البحثية – بينالي طهران 2003
جائزة التصوير الأو لى – معرض فناني الإمارات – المجمع الثقافي – أبوظبي 1992
الجائزة التقديرية من لجنة تحكيم معرض (لوغوس) الدولي ايطاليا 1990
منح العديد من شهادات التقدير والميداليات من بينياليات وفعاليات فنية وفكرية دولية
أنجز فيلم وثائقي (الصمت) عن أعمال الفنان الكويتي سامي محمد
له مجموعة من الأفلام الوثائقية التلفزيونية عن الفن التشكيلي العربي ومحأو رات مع أهم أعلامه ونقاده